

Gabriel Mariano Marro Gros

Patrimonio fonográfico español: Arte, tecnología y emprendimiento a las puertas del siglo XX

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro
Hernández Ruiz, Javier

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

**PATRIMONIO FONOGRAFICO ESPAÑOL: ARTE,
TECNOLOGÍA Y EMPRENDIMIENTO A LAS
PUERTAS DEL SIGLO XX**

Autor

Gabriel Mariano Marro Gros

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro
Hernández Ruiz, Javier

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Patrimonio, Sociedades y Espacios de
Frontera

2022

Tesis Doctoral

Patrimonio fonográfico español: Arte, tecnología y emprendimiento a las puertas del siglo XX

Autor

Gabriel Marro Gros

Directores

Jesús Pedro Lorente Lorente
Javier Hernández Ruiz

Programa de Doctorado en Patrimonio, Sociedades
y Espacios de Frontera

Campus Iberus
2022

TESIS DOCTORAL



PATRIMONIO FONOGRÁFICO ESPAÑOL:
Arte, tecnología y emprendimiento a las puertas
del siglo XX

Gabriel Marro Gros
2022

Imagen de portada: *Un cuento verde*, óleo sobre lienzo de Fernando Cabrera Cantó, fotografía publicada en *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-V-1900).

RESUMEN

La aparición del fonógrafo a finales del siglo XIX anticipó el posterior desarrollo de la industria discográfica, el comercio de la música enlatada y un complejo entramado empresarial para la producción y distribución de contenidos sonoros. Los primeros pasos de ese desarrollo, protagonizados por los cilindros de cera grabados, se caracterizan por una producción artesanal, de pequeña escala y consumo mayoritariamente local. Desde esa situación hasta la industrialización real del nuevo sector se configuró un primer tejido de empresarios, artistas y consumidores de fonogramas.

Para conocer en profundidad cómo apareció y evolucionó el primer comercio de grabaciones se estudia el papel que jugaron los empresarios pioneros, cómo producían y comercializaban los fonogramas. Se analiza el perfil de los artistas que grabaron el contenido de los fonogramas y, por último, el comportamiento de los usuarios y del público general ante el fenómeno de la popularización de las llamadas máquinas parlantes.

En España se desarrolló un importante movimiento fonografista con características diferenciadas de países vecinos más industrializados. Las limitaciones de la tecnología y las peculiaridades de la cultura y el comercio en el país hicieron de la producción de grabaciones españolas un caso singular. El patrimonio formado por los cilindros de cera grabados en esa época constituye un patrimonio cultural de gran importancia. Un tesoro excepcional en cuanto a sus características cuando lo comparamos con el de otros países.

ABSTRACT

The late 19th century emergence of the phonograph anticipated the subsequent development of the recording industry and a complex business network for the production and distribution of sound content. The first steps of this development, starring the wax cylinders, are characterized by a handcrafted production, small-sealed, and a mainly local consumption. From this situation until the true industrialization of the new sector, the first phonographic entrepreneurs, artists, and users' community was set up.

In order to get a deep knowledge of how the first recording businesses appeared and the way they evolved, the role played by pioneer businessmen and how they made and sold phonograms is studied. The profile of the artists that recorded the content is analyzed. In the same manner, the behavior of customers and general public in front of the phenomenon of the phonograph and talking machines popularization is also analyzed.

In Spain, a relevant phonographic community with distinguishing characteristics when compared to neighbor countries emerged quickly. The Spanish production of records was a singular case because of technological limitations, commerce traits, and cultural peculiarities. The recorded wax cylinders configure a very important cultural heritage. They are an exceptional treasure due to its characteristics compared with the one from other countries.

I.	INTRODUCCIÓN	9
I.i	Antecedentes y estado de la cuestión	14
I.ii	Metodología de la investigación	17
I.iii	Fuentes documentales	20
	Catálogos y documentos promocionales	20
	Prensa	22
	Otros documentos en papel	25
	Cilindros y colecciones.....	25
	Clasificación de la información de colecciones y cilindros	35
	Tratados de historia de la fonografía, musicología y otros.....	38
II.	DE LA INVENCION DEL FONÓGRAFO AL COMERCIO DE GRABACIONES	39
II.i	Los primeros fonógrafos <i>tinfoil</i> en España	48
II.ii	La aparición del fonógrafo perfeccionado y los cilindros de cera	58
II.iii	Los años de los salones fonográficos y las audiciones	63
II.iv	La cena con Bettini y los fonografistas de Madrid	88
II.v	Otros gabinetes fonográficos pioneros en Madrid	105
II.vi	Otros gabinetes más tardíos y menos relevantes en Madrid	113
II.vii	Barcelona. Innovación técnica y de modelos de negocio.	116
II.viii	Los gabinetes y aficionados de Valencia	135
II.ix	La producción y venta de grabaciones en otras provincias.....	151
II.x	Los gabinetes en los escenarios	156
III.	EL NUEVO MERCADO: DERECHOS, EXCLUSIVAS Y PRECIOS	158
IV.	LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO	181
IV.i	Los artistas de las grabaciones no musicales: actores, cuentistas y excéntricos 182	
IV.ii	Los artistas del flamenco y otras músicas populares españolas.....	188
IV.iii	Música instrumental: bandas, solistas y virtuosos	210
IV.iv	Las voces de ópera en los cilindros de cera españoles.....	226
IV.v	Zarzuela y género chico	256
V.	MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE GAYARRE.....	283
VI.	TÉCNICAS DE GRABACIÓN	293
VI.i	La física del sonido aplicada al fonógrafo	294
VI.ii	Los sistemas de producción en los gabinetes fonográficos.....	306

VII. LOS AFICIONADOS Y LAS GRABACIONES PRIVADAS.....	319
VII.i Grabaciones triviales privadas	321
Grabaciones domésticas de José Corrons.....	321
Grabaciones domésticas de la familia Lasa, Tarazona.....	326
Grabaciones domésticas de Pedro Aznar, Barbastro.....	329
VII.ii Grabaciones artísticas privadas	333
VIII. EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL	
MOVIMIENTO FONOGRAFICO.....	343
IX. UN PATRIMONIO NACIONAL EN PELIGRO EN LA ERA DIGITAL	357
IX.i Conservación de los materiales.....	359
IX.ii Catalogación.....	364
IX.iii Recuperación del contenido	365
X. CONCLUSIONES	373
REFERENCIAS.....	381
X.i Archivos y manuscritos.....	381
X.ii Catálogos y documentación comercial	382
X.iii Hemeroteca	382
X.iv Bibliografía	391
XI. ANEXOS.....	407
PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRAFICOS	409

I. INTRODUCCIÓN

El 22 de octubre de 1897, en el restaurante del Hotel de Roma de Madrid, se celebra una cena en honor a un inventor y teniente de la marina italiana, Gianni Bettini, que había llegado unos días antes desde Nueva York para tratar ciertos asuntos de negocios. Comparten mesa y mantel, junto a él, alrededor de veinte comensales entre los que se cuentan importantes aristócratas y políticos españoles, algunos empresarios relacionados con las que eran nuevas tecnologías y otros amigos, aficionados todos al fonógrafo. Eran los primeros años en que los modelos perfeccionados de esos aparatos podían adquirirse y también se empezaba a vender música grabada para ellos.

Esa reunión de homenaje gastronómico es, sin duda, uno de los acontecimientos que mejor representan el inicio de lo que es el tema central de esta tesis: el *movimiento fonografista* en España. Muchos de los asistentes serán muy poco después protagonistas de la fundación las primeras compañías fonográficas – ahora las llamamos discográficas– en el país. Pusieron en marcha laboratorios de grabación, despachos de venta, contrataron a músicos, cantantes, actores y hasta bailarines. Realizaron cientos de miles de grabaciones en cilindros de cera de fonógrafo con las mejores, y con otras no tan buenas, voces de la ópera, la zarzuela, el flamenco y otras categorías musicales y escénicas del momento.

A partir del año 1897, crece el interés del público por la música grabada y también por otros contenidos sonoros como cuentos, chistes o imitaciones. Muchas familias acomodadas compran un primer fonógrafo y acumulan colecciones privadas de cilindros. En las principales ciudades se venden los fonogramas de artistas de moda. También artistas desconocidos hasta entonces, que aprovechan el momento para hacer negocio cantando delante de la enorme bocina de uno de esos aparatos, llegan a ser populares por ello. Durante tres o cuatro años el negocio es boyante. Pero fue muy breve. Pronto decaerá hasta apagarse completamente para dar paso a esas placas redondas que llaman disco de gramófono. Llegarán los discos y la producción masiva de las grandes empresas

INTRODUCCIÓN

multinacionales y barrerán totalmente los negocios casi artesanos de los fonografistas españoles. No supieron ni quisieron cambiar sus modelos de negocio y dedicarse a fabricar discos porque despreciaban las copias. Sus cilindros eran únicos, cada grabación era un solo cilindro y una venta. Pero el destino de la música estaba en la reproductibilidad técnica y el progreso les pasó por encima. Los que fueron capaces de mantener un negocio en funcionamiento lo consiguieron asumiendo que debían dejar de grabar y dedicarse solo a comercializar gramófonos y discos.

Legaron un patrimonio musical grabado con valor histórico y artístico incalculable. Un patrimonio que ha sido ignorado durante cien años y que a causa de la fragilidad del material de que está hecho se ha destruido casi totalmente. Casi, pero no del todo. Afortunadamente unos pocos miles de cilindros de cera impresionados en aquellos gabinetes fonográficos españoles todavía sobreviven. Muchos son audibles y de ellos una buena parte han sido ya digitalizados para preservar su contenido. Estudiar los fondos de bibliotecas y archivos públicos, como las colecciones que atesoran algunos particulares, nos enfrenta a la imagen sonora de unos años de la restauración que coinciden con el desastre del 98, con el cambio de siglo, con la difusión de las ideas regeneracionistas, el miedo a los anarquistas, la admiración que producían la electricidad y el automóvil, la zarzuela y el género chico, la popularización del flamenco en todo el país y con muchos acontecimientos a los que nos asomamos a través de su sonido, de la cera medio descompuesta, de los estuches con etiquetas de comercios desaparecidos y con títulos y nombres de artistas rotulados a mano con plumín flexible y tinta ocre. El contenido de los cilindros incluye muchas canciones, cuentos y poemas recitados que hacen referencia a su época y los acontecimientos que se vivían.

El trabajo de investigación que introduzco aquí tiene como objetivo el estudio de ese hecho creativo alrededor del fonógrafo, un movimiento fonografista conformado por aficionados, empresarios, artistas y periodistas que pusieron en marcha todo un sector que, aunque solo funcionó con mucha actividad durante unos pocos años, nos ha dejado semejante huella sonora. Pretendo llegar a obtener conclusiones sobre cuáles fueron las razones de que esa proto-industria fonográfica española tuviera unas características diferenciales cuando se compara con la de países vecinos. El rechazo a las copias y la

INTRODUCCIÓN

obcecación de tantos profesionales en mantener la actividad de grabación como una artesanía de lujo en lugar de apostar por la industrialización debió tener razones poderosas que seguro que podemos vislumbrar tras un análisis profundo de cada elemento de los materiales de estudio.

En una nación con un gran mercado y con acceso fácil a la exportación a países americanos con los que se compartía cultura musical, cuando llegó el momento de la industrialización la protagonizaron empresas extranjeras. Es fácil pensar en causas relacionadas con el débil desarrollo tecnológico, pero no lo explican todo. Veremos más adelante que en países como Italia, sin tener tampoco una industria de mecánica de precisión desarrollada para la producción masiva, sí que hubo empresas que supieron aliarse con los líderes franceses y alemanes para usar su tecnología de replicación de copias y publicar sus grabaciones. De hecho, fueron empresas de Milán las que antes vinieron a grabar música española y, publicando copias con tecnología francesa, produjeron una disrupción en el mercado. ¿Por qué no lo hizo ninguna de las españolas? Las hubo grandes y económicamente muy solventes. Ninguna de ellas se alió con las grandes internacionales para ofrecer su catálogo de grabaciones. Solo quedaron los cilindros de cera guardados en armarios y cajones como recuerdo de lo que llegó a ser el comercio de música y otros contenidos sonoros grabados. Los que habían sido emprendedores españoles de la nueva tecnología, a la hora de dar el paso hacia la gran industria, tiraron la toalla.

Durante los pocos años en los que se mantuvo el sector de los gabinetes fonográficos – los últimos estertores de los negocios ocurrieron antes de 1905– se enfrentaron a problemas y articularon soluciones que ya esbozaban los pilares de lo que hoy es la industria de contenidos de imagen y sonido. Compitieron por conseguir contratos con intérpretes. Firmaron con sociedades de autores exclusivas para grabar sus obras. La competencia reaccionó llegando a acuerdos equivalentes con las editoriales que ya tenían derechos previos. Crearon marcas que se diferenciaban de las demás por la calidad del sonido o del contenido. Desarrollaron mejoras técnicas en el proceso de grabación. En resumen, fue como un breve experimento del posterior desarrollo de la industria discográfica.

INTRODUCCIÓN

La importancia del patrimonio formado por las grabaciones que quedan no se debe, por tanto, únicamente a la calidad artística del contenido ni al hecho de que puedan contener información de estudio para la historia de la tecnología. La necesidad de su conservación y la justificación de esta tesis tienen otras razones de fondo. Se trata de conocer cómo nació y se desarrolló un mercado de consumo y de cómo reaccionó el público ante él. Saber cuál fue el proceso por el que la sociedad asumió nuevos conceptos como el de copia legítima, derecho de grabación y reproducción o el fenómeno de los primeros artistas que se convirtieron en estrellas de la música grabada. Entrados en el siglo XXI, entender la diferencia entre un disco legítimo y una copia pirata es algo que nos viene dado por estar el mercado muy desarrollado. Pero tengamos en cuenta que para los primeros fonografistas una copia era una copia y el concepto de qué copia es legítima y cuál no lo es, siendo que ninguna de las dos es un original, no era intuitivo.

La relevancia de muchos de los actores que participaron en el movimiento fonografista, empresarios, artistas y aficionados, es en muchos casos razón suficiente para justificar un estudio en profundidad. Descubriremos más adelante a aristócratas, políticos, científicos y notables artistas que colaboraron y compitieron por el desarrollo del mercado.

En cuanto a las características únicas del patrimonio que suponen los cilindros de cera de los gabinetes españoles y por qué esa excepcionalidad justifica su estudio, se trata de una producción formada casi totalmente por originales. Podríamos incluso compararlo a los primeros libros incunables. Objetos de artesanía. Como ya he dicho, no se desarrolló en España una industria de producción masiva de copias. Pero tampoco una de producción artesanal de las mismas. Sencillamente, durante este periodo se vendieron casi exclusivamente los cilindros originales. Ni tan siquiera el incentivo de las posibles exportaciones a América animó a las empresas a iniciar el camino de la producción de copias. Solo unas pocas defendieron el derecho a hacerlo y veremos que los casos en que lo llevaron a cabo son muy pocos.

Tanto la mayoría de los empresarios que grababan y vendían los cilindros de cera artísticos como el público español rechazaron categóricamente las copias como artículos

INTRODUCCIÓN

fraudulentos o sin valor. Ya a finales de 1900 la importación de cilindros fabricados en masa a partir de una sola grabación era un fenómeno imparable con el que no podía competir la producción artesanal de grabaciones únicas. Las posteriores mejoras en los sistemas de replicación con moldes y la popularización de los discos de gramófono significaron, por tanto, la desaparición de las compañías españolas y su sustitución por las marcas internacionales que definieron la nueva industria discográfica y que dieron lugar a las sociedades que todavía hoy lideran el mercado mundial.

Además de que las grabaciones españolas hasta aproximadamente el año 1903 son escasas y excepcionales por el hecho de ser únicas, si añadimos que las compañías internacionales no incluyeron en sus catálogos un número de referencias significativo de música española, resulta que esos cilindros excepcionales son además un patrimonio insustituible que documenta el gusto musical y artístico de la sociedad de la época. No menos importante es el hecho mencionado antes de que durante más de un siglo el interés mostrado por coleccionistas y estudiosos de estas piezas fuera casi inexistente y hayan sobrevivido muy pocos ejemplares.

El resumen de los objetivos de la investigación, por lo tanto, es este:

- Confirmar la importancia del valor cultural e histórico de las primeras grabaciones comerciales españolas, dadas las características particulares de su mercado.
- Proponer respuestas a la cuestión de cuáles fueron las causas de que, en España, que inicialmente contaba con un mercado con gran potencial, no existieron empresas que apostaran por la industrialización y la producción masiva. Centrándome es concreto en causas tecnológicas.
- Completar un modelo de comportamiento social general en el país ante el fenómeno de la fonografía. Detectar las posibles diferencias locales y regionales. Diferencias en el consumo de contenidos, en el uso de los aparatos, en la aceptación de imitaciones, copias y fraudes, etc., e indagar la influencia de la tecnología en ese fenómeno.

INTRODUCCIÓN

- Estudiar el desarrollo empresarial, industrial y tecnológico. Analizar modelos de contrataciones, de compra de exclusivas y negociación de derechos, así como formas de asociación, colaboración y competencia que dieron forma por primera vez al comercio de grabaciones sonoras en España.

I.i Antecedentes y estado de la cuestión

En los últimos años, el interés por el estudio de estos materiales y por la historia de las primeras grabaciones fonográficas ha crecido notablemente y algunas publicaciones han aportado información y conclusiones muy valiosas. Sin duda, la más significativa hasta la fecha en el estudio del fenómeno social, histórico y comercial que supuso el nuevo mercado de fonogramas es el libro *Inventing the Recording* de Eva Moreda.¹ Se trata de la primera obra publicada que se centra en el fenómeno y en el impacto que tiene en la sociedad. Responde interrogantes que hasta ahora nadie había abordado en otras investigaciones. Su publicación es reciente, pero es seguro que se convertirá en una referencia básica para abordar cualquier investigación que no se enfoque en la tecnología ni en los artistas que son, por otra parte, los dos elementos que más atención habían venido recibiendo.

Moreda ofrece un estudio del impacto de la fonografía en la sociedad española sobre la idea de base de que las características nacionales, regionales y locales ayudan a dar forma a los aspectos empresariales, culturales, sociales, musicales, interpretativo y estéticos en la historia de las grabaciones y realiza un examen del desarrollo de estas en España. Especialmente interesante es el análisis comparativo de diferentes ciudades y concretamente las conclusiones que presenta por los aspectos diferenciales de Barcelona, si bien en esta tesis revisaré varias de sus propuestas a la luz de los datos de mi estudio. Tanto ese aspecto como la defensa de una influencia de las ideas regeneracionistas en el fenómeno español de la fonografía serán discutidas aquí. Si Moreda se centra en los fenómenos y causas sociales, yo buscaré en qué medida influyó la tecnología, el

¹ MOREDA, E., *Inventing the Recording. The phonograph and national culture in Spain. 1877-1914.*, Nueva York, Oxford University Press, 2021.

INTRODUCCIÓN

desarrollo industrial y tecnológico de España y las limitaciones técnicas que condicionaron el desarrollo del mercado.

Al margen de las investigaciones en ámbito académico, dado que nos enfrentamos a un fenómeno que no ha sido hasta ahora estudiado en profundidad, contamos con publicaciones de divulgación redactadas muchas veces por coleccionistas y aficionados, asociaciones culturales e incluso, en alguna ocasión, casas discográficas que han publicado opúsculos para acompañar reediciones históricas. De entre toda la documentación, destaca la obra *El fonógrafo en España: Cilindros Españoles* del coleccionista Mariano Gómez Montejano autopublicada por él mismo, en la que tuve el privilegio de colaborar facilitándole información y que el mismo autor me agradece en el texto.² Conocí su colección en el año 2005 cuando contaba ya con más de mil quinientos cilindros de cera españoles, de temas españoles o comercializados por compañías españolas. La gran aportación de su libro es que contiene la información de gabinetes de grabación, artistas y repertorios que solo un coleccionista con esos fondos podía conocer. Pese a que es un libro de divulgación orientado al coleccionismo, es una obra de estudio obligado por la cantidad de información concreta que aporta.

También preceden a este trabajo otros estudios y publicaciones en el ámbito de los inicios de la fonografía en España. Especialmente importante es la labor de los archivos musicales que han contribuido al avance de la investigación y difusión de las grabaciones españolas más antiguas como por ejemplo los trabajos del Centro de Documentación Musical de Andalucía y del archivo vasco de la música ERESBIL.³

A partir de la última década del siglo XX crece la actividad investigadora alrededor de estos materiales. Algunos acontecimientos que impulsaron estas investigaciones fueron las entradas de colecciones de cilindros por parte de bibliotecas y archivos públicos empezando con la adquisición por parte de ERESBIL de la colección de la familia Ibarra

² GÓMEZ MONTEJANO, M., *El fonógrafo en España. Cilindros españoles.*, Madrid, Mariano Gómez Montejano, 2005.

³ ARACIL, A., ASENSIO CAÑADAS, M.S., MORALES JIMÉNEZ, I., *Música Mecánica. Los inicios de la fonografía.*, Sevilla, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

INTRODUCCIÓN

en 1996 (Fondo Familia Ibarra) y siguiendo por la adquisición en 2000 de la interesantísima colección Regordosa-Turull por parte de la Biblioteca de Cataluña. También la Biblioteca Nacional de España añade a su archivo sonoro cilindros españoles por primera vez en el año 2000, a partir del cual adquiere algunas colecciones importantes.⁴

Esos nuevos fondos disponibles para los investigadores han estimulado interesantes publicaciones de artículos de investigación y divulgación. El trabajo de Ranera Sánchez y Crespo Arcá sobre los fondos de la Biblioteca Nacional se suma a algunos estudios centrados en el fenómeno de la aparición del fonógrafo en España. Para nuestro tema de estudio, contamos con otras publicaciones de Moreda Rodríguez previas al libro al que nos hemos referido antes, que ya analizan algunas características propias de los cilindros españoles. Si bien no abordan en profundidad algunas cuestiones en las que voy a profundizar, aportan información muy útil y plantean puntos de vista interesantes.

Al margen del interés musicológico, en otros dominios se ha avanzado en la investigación de los primeros cilindros de cera, principalmente en el caso de los Archivos de la Palabra. En concreto, el artículo de López Lorenzo incluye expresamente los cilindros de cera.⁵

Fuera del ámbito de las grabaciones españolas, contamos con trabajos publicados en que se realizan estudios muy cercanos que sirven como análisis del entorno, escenarios de comparación y, por qué no decirlo, modelos a seguir en cuanto a metodología y calidad de las investigaciones y publicaciones. Es el caso de la tesis doctoral de Henri Chamoux de 2015. Se trata de un trabajo muy detallado del desarrollo de las grabaciones en Francia. Lo más interesante para nuestro estudio es la precisión de los datos y las conclusiones que el autor extrae de cada uno de ellos. Así, afirmaciones como la que hace cuando, hablando del inicio de la producción en masa de Pathé Frères, dice «no se necesita una

⁴ RANERA SÁNCHEZ, D. y CRESPO ARCÁ, L., “Paleografía sonora. Los cilindros sonoros en la Biblioteca Nacional de España. Descripción y estudio. Criterios de Conservación”, *Boletín DM. Asociación Española de Documentación Musical*, núm. 14, pp. 50-80, 2010.

⁵ LÓPEZ LORENZO, M.J. (2014). “El Archivo de la palabra”. *Boletín ANABAD, Madrid, Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas.*, núm 1, p. 215.

INTRODUCCIÓN

investigación extensa, no se necesita celuloide, la cera será suficiente, sobre todo se necesitan estructuras de producción» nos ayuda a entender, desde nuestras coordenadas, que la falta de industrialización en España fue producto de una falta de voluntad o de inexistencia de cultura o ambición industrial.⁶

I.ii Metodología de la investigación

Antes de presentar la planificación y organización de la tesis, presento a continuación un resumen de la situación inicial y la información con la que contaba como resultado de mis proyectos anteriores. La investigación tiene un punto de partida que no se puede obviar y que explica algunas de las decisiones y de los trabajos realizados.

Mis trabajos previos sobre la fonografía se remontan al año 1994, con la realización de un estudio de los cilindros de cera, el fonógrafo y los accesorios, además de partituras y otros documentos, de la colección de Pedro Aznar, originaria de Barbastro, que actualmente forman parte de los fondos musicales de la Sala Barbieri en la Biblioteca Nacional.⁷ En colaboración con Javier Barreiro Bordonaba, realicé un trabajo de identificación de los más de 160 fonogramas de aquella colección, recopilando información sobre las casas que habían producido esos cilindros en la era del cambio de siglo. Desde la estructura de la Asociación para la Recuperación del Patrimonio Musical y Sonoro de Aragón (ARPAMS) y con financiación de la Consejería de Cultura del Gobierno de Aragón, en 2001 se completó un proyecto de recuperación de las grabaciones que nos llevó a digitalizar los cilindros en el laboratorio de Henri Chamoux de París. Se usó un aparato Archeophone para realizar la lectura de la señal disponible en los surcos

⁶ CHAMOUX, H., *La difusión de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque. Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque. Thèse doctoral en histoire contemporaine*, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015, p. 215.

⁷ La colección Aznar de cilindros fonográficos y partituras forma parte de los fondos de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España desde 2007, descrito en RANERA SÁNCHEZ, D. y CRESPO ARCA, L., “Paleografía sonora. Los cilindros sonoros en la Biblioteca Nacional de España. Descripción y estudio. Criterios de Conservación”, *Boletín DM. Asociación Española de Documentación Musical*, núm. 14, pp. 50-80, 2010, p. 55.

INTRODUCCIÓN

de cera y su conversión a formato digital del sonido.⁸ Se trata de la tecnología más avanzada disponible y con la que se obtiene la mejor calidad de sonido al tiempo que se inflige el menor daño a los soportes tan frágiles. La colaboración de un referente internacional como Henri Chamoux y la oportunidad de intercambiar información con él supuso también una adquisición de conocimientos importante. Como resultado de ese trabajo, el Gobierno de Aragón publicó un libro-disco con el sonido de una selección de las piezas en la que se prestó una especial atención a temas aragoneses.⁹

También colaboré con Mariano Gómez Montejano, quien en aquel momento era el principal coleccionista de España de cilindros y estaba culminando su obra *El fonógrafo en España: Cilindros españoles* a la que ya nos hemos referido antes. Conocí su colección formada tanto por cilindros como catálogos, otros documentos, aparatos y accesorios y tuve el privilegio de compartir con él los datos que ambos habíamos encontrado para completar algunas partes de su libro. Aunque una parte de su colección fue adquirida y se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional, más de mil cilindros fueron conservados por él. Tras su muerte y una vez iniciada esta investigación, he podido seguir teniendo acceso a ellos y forman una parte importante de los materiales estudiados, como veremos más adelante.

Con ese bagaje inicial afronto esta investigación que desde el inicio se planifica en tres fases diferentes:

Una primera fase consistió en la revisión de la información recopilada en los trabajos anteriores. Por tratarse de trabajos fuera del ámbito académico, en muchos casos mostraba déficit de rigor, especialmente en anotación de fuentes o, directamente, ausencia de referencias. Se reconstruyó ese trabajo previo de forma metódica, completando las

⁸ El doctor Henri Chamoux es el inventor y constructor del aparato Archeophone (CHAMOUX, H., *les page de l'Archeophone*, <https://www.archeophone.org> (fecha de consulta: 13-2-2022)).

⁹ BARREIRO, J. Y MARRO, G., *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón. 1898-1903 Una colección de cilindros de cera*, Zaragoza, Coda Out Edición – Gobierno de Aragón, 2007.

INTRODUCCIÓN

referencias y contrastando la información con otras fuentes primarias y con publicaciones de investigación.

También estudié la literatura de investigación disponible para conocer el estado de la cuestión. En concreto, centré mi estudio en las fuentes secundarias sobre la historia de la fonografía, desde el fonógrafo hasta el *streaming* digital; artículos y libros sobre el mundo escénico y el teatro lírico durante la restauración española; publicaciones sobre archivos sonoros, clasificación, catalogación y conservación.

La segunda fase se centra en la búsqueda información que permita completar con la debida precisión la historia de las primeras grabaciones comerciales en España, anteriores a 1914. Analicé todas las colecciones de cilindros a las que he podido tener acceso. No solo las de los archivos y bibliotecas públicas, sino que también colecciones privadas, extrayendo cuanta información facilitaban. La recopilación de datos incluye, por otro lado, colecciones y cilindros de los que se tiene información como resultado de subastas. Cualquier fotografía de la etiqueta del estuche de un cilindro puede ofrecer información y confirmar, por ejemplo, la existencia de grabaciones de algún artista.

Las otras fuentes primarias de trabajo en la segunda fase son principalmente los artículos de prensa de la época, anuncios y catálogos, así como actas de sociedades, anuarios, guías municipales, guías comerciales y otros documentos de este tipo que afortunadamente se conservan en muchos archivos públicos. Lamentablemente, la mayoría de ellos no están todavía digitalizados ni accesibles a través de librerías virtuales. En todo caso el estudio presencial de esas publicaciones ha sido de gran interés.

Como parte de la segunda fase, con el objetivo de gestionar la información de todas las colecciones analizadas, que suman más de mil cilindros originales, desarrollé un sistema de información para facilitar la clasificación, búsqueda y localización de datos, coincidencias y relaciones. El esquema de base de datos que presentaré más adelante estructura de forma relacional la información de las colecciones, de las empresas o gabinetes fonográficos, de los intérpretes que grabaron en ellas, de los catálogos, de las diferentes etiquetas utilizadas y, por supuesto, de cada cilindro.

INTRODUCCIÓN

A partir del resultado de las dos primeras fases y con una aproximación historicista estudio los condicionantes sociales, económicos, políticos y comerciales para dar paso a una tercera fase en la que aplico un enfoque hermenéutico para interpretar las motivaciones y significados del patrimonio formado por las colecciones de cilindros y del fenómeno que he llamado movimiento fonografista en España.

I.iii Fuentes documentales

El seguimiento de la historia de la fonografía a través de los documentos incluye el estudio de fuentes primarias diversas. Una posible categorización de las fuentes primarias que he utilizado en este estudio es la siguiente: Catálogos y anuncios; Periódicos y revistas; Actas de sociedades; Registros de patentes y Guías comerciales o anuarios de algunas ciudades y otros documentos relacionados con la fonografía.

Catálogos y documentos promocionales

Los catálogos, anuncios e información comercial de empresas españolas que se pueden consultar hoy son muy pocos. Aunque tenemos noticias de ediciones de catálogos de muchos comercios y gabinetes, solo he podido acceder al contenido de cinco de ellos. Contienen información valiosa de planteles de artistas, precios, repertorios e incluso datos internos de las compañías. Aparte de los fabricantes españoles, he utilizado catálogos extranjeros de cilindros y de discos publicados en la época. Los anuncios de los gabinetes en carteles, folletos y prensa añaden muchas veces información sobre artistas y precios.

Los catálogos completos de cilindros españoles estudiados son los correspondientes a las siguientes compañías españolas de publicación: Sociedad Fonográfica española de Hugens y Acosta, Sociedad Anónima Fonográfica, Hijos de Blas Cuesta, Hércules Hermanos y Puerto y Novella.

INTRODUCCIÓN

También se ha tenido acceso parcial a una copia del catálogo de la Sociedad Artístico-Fonográfica de 1899.¹⁰ Algunos de estos son catálogos de fonógrafos, accesorios y cilindros y otros únicamente de grabaciones. Todos ellos fueron publicados entre los años 1899 y 1900.

Mucho más numerosos son los catálogos extranjeros de discos y cilindros disponibles. En especial, han sido más estudiados, por ofrecer información de artistas españoles, los que corresponden a la casa Edison-Bell (1898), Gramophone (1901), la Compañía Francesa del Gramófono en España (1907) y Anglo-Italian Commerce Company (1900).

La información que se obtiene de los catálogos, sobre todo en el caso de los gabinetes españoles, ha de ser completada con otras fuentes puesto que la contratación de nuevos artistas y las ampliaciones de repertorios eran constantes. Por ejemplo, para aquellas compañías que detallaban en sus anuncios en prensa o carteles, se pueden recopilar todos ellos como apéndices del catálogo.

La realidad es que el número de catálogos que se publicaron durante los años de los gabinetes fonográficos de los que he encontrado constancia es mucho mayor que el que ha sobrevivido. El material con el que podemos contar hoy no representa ni una décima parte del que se publicó. Solo tenemos algunas ediciones de unos pocos gabinetes. Pero se anunciaron ediciones distintas para varios años, también publicaciones de gabinetes y comercios que ya no se pueden encontrar. De los que se han localizado solo existe una copia.

Como reflexiona Chamoux, para todos los materiales relacionados con la fonografía ha ocurrido durante un siglo un efecto de purgatorio. Se ha considerado material inservible para el que no había ningún interés en su conservación. La destrucción ha sido casi total. El material obsoleto se sustituye, se desecha y termina arrojado a vertederos. Durante un

¹⁰ El catálogo de la Sociedad Artístico-Fonográfica no está disponible actualmente en ninguna biblioteca ni archivo público. La única copia localizada se vendió en 2015 en una subasta online.

<https://www.todocoleccion.net/musica-catalogos/catalogo-cilindros-impresionados-sociedad-artistico-fonografica-pelayo-9-barcelona-ano-1899~x48286201> (fecha de consulta: 20-II-2022).

INTRODUCCIÓN

tiempo muy pocos se interesan por atesorarlo y coleccionarlo. Pero si se olvida el tiempo suficiente, finalmente el objeto vuelve a retomar valor y aparece el efecto de ascensión desde el purgatorio. Se le otorga un valor como patrimonio histórico.¹¹

En este renacer del interés de las grabaciones antiguas y de los viejos fonógrafos y cilindros, tenemos la suerte de contar con un mercado *long-tail*, de nicho, orientado a coleccionistas y estudiosos y muchas veces protagonizado por ellos mismos. Internet ha producido una proliferación de plataformas de compra, venta y subasta de materiales de colección plagada de curiosidades que seguramente habrían acabado en cubos de basura si no estuvieran disponibles esos portales. Del vaciado de pisos y trasteros de herencias surgen piezas, repuestos y documentos que pueden ser muy interesantes para quienes se interesan por la recuperación de estos patrimonios casi perdidos.

Prensa

De los periódicos y revistas de la época, tienen un protagonismo especial las dos publicaciones dedicadas íntegramente a la fonografía o con alguna sección dedicada al tema. Es el caso del *Boletín Fonográfico* publicado en Valencia y el de la sección con el mismo nombre de la revista *El Cardo*, publicada en Madrid. Ambas se publicaron entre 1900 y 1901, cuando el mercado de cilindros dio signos claros de agotamiento. Signos que se reflejan nítidamente en ambas publicaciones. Las dos son, sin duda, las que más información concreta de la evolución del negocio de los fonógrafos ofrecen. Aparecen pocos meses después de la irrupción masiva de cilindros y aficionados y se dejan de publicar en la segunda mitad de 1901, cuando el negocio decae notablemente.

No solo ofrecen muchos datos sobre el devenir del sector. También hay, en su contenido, un reflejo de cómo ocurrió el movimiento fonografista en cada una de las dos ciudades donde se publican, Valencia y Madrid. Las diferencias del fenómeno social del fonógrafo en distintas ciudades y regiones ya han sido estudiadas antes por Moreda, con especial dedicación a las características de los gabinetes en Barcelona, donde su existencia es más

¹¹ CHAMOUX, H., *La diffusion de l'enregistrement sonore...*, op.cit., p. 47.

INTRODUCCIÓN

breve.¹² En el caso de Valencia y Madrid, existió una rivalidad manifiesta entre los empresarios de ambas ciudades y aquel fenómeno se puede estudiar desde el punto de vista de la sociedad de cada ciudad.

El *Boletín Fonográfico* de Valencia, dirigido por Manuel Torres Orive, es mucho más rico en información técnica y artística. Es una revista quincenal que contiene artículos de difusión del fonógrafo y sus aplicaciones, de los artistas que graban cilindros y de los gabinetes. También dedica espacios importantes a presentar a los empresarios españoles y a sus gabinetes o salones. No cabe duda de que es una de las principales fuentes de información y uno de los mejores reflejos del fenómeno comercial y social de los fonógrafos en Valencia y, por extensión, España.¹³ Una mina de oro para extraer datos sobre este tema. Cuenta con una sección de recomendaciones en la que informan de las novedades de cilindros disponibles en cada establecimiento y noticias acerca de artistas contratados que amplía la información de los catálogos y anuncios.

Se mantuvo viva la publicación durante casi dos años. Desde enero de 1900 hasta octubre de 1901, si bien desde noviembre del primer año la revista pasa a llamarse *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, reduciendo el contenido sobre fonografía para ofrecer a cambio artículos de fotografía que cada vez toman más protagonismo.

La sección Boletín Fonográfico incluida en la revista *El Cardo* de Madrid, por otro lado, es menos ambiciosa, más breve y concisa pero también aporta datos interesantes. Dirigida la revista por el Marqués de Alta Villa, de quien hablaremos más adelante por tratarse de un personaje muy influyente entre los empresarios y los aficionados al fonógrafo, se centra más en artículos de opinión sobre la evolución del mercado. La revista es semanal y dedica a esa sección entre dos y cuatro páginas en cada número. Incluye un interesante apartado de correspondencia y transcripción de cilindros con mensajes enviados por empresas fonográficas que vierten opinión de profesionales y aficionados. La duración

¹² MOREDA, E., *Inventing the Recording...*, op. cit.

¹³ CANUT REBULL, R., “El *Boletín Fonográfico*. Crónica del fonógrafo en Valencia.”, en *Quadrivium – Associació Vallenciana Musicologia*, num. 3, 2012, pp. 20-31.

INTRODUCCIÓN

de la sección Boletín Fonográfico fue muy breve, no llegó a un año. El primer número aparece el 8 de noviembre de 1900 y el último el 10 de octubre del año siguiente.

Pese a que esta tesis no pretende de ninguna manera ofrecer un estudio del contenido artístico de las grabaciones ni de los intérpretes, es obligatorio tenerlos en cuenta como elementos clave del fenómeno que se estudia. Dado que la categoría de grabaciones más importante es la música lírica y especialmente la zarzuela, las revistas de contenido artístico como *El Teatro*, *La Ilustración Artística* y otras han sido consultadas de forma constante.

Las publicaciones periódicas de información general, periódicos y revistas, de aquellos años se han consultado a través de las bases de datos documentales de las hemerotecas virtuales disponibles en España.¹⁴ En estas publicaciones encontramos las referencias para reconstruir la historia de la fonografía relacionando principalmente artículos, noticias y anuncios. Siempre que ha sido posible, las citas de hechos que se relatan en la prensa especializada, en los catálogos o en documentos similares muy relacionados con la fonografía, se han tratado de contrastar con evidencias aparecidas en otras publicaciones o documentos. He preferido en todos los casos citar la referencia a estas últimas publicaciones por considerarlas más neutrales.

14 Se han utilizado principalmente las siguientes hemerotecas en línea: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> (fecha de consulta: 21-II-2022); Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do (fecha de consulta: 21-II-2022); Hemeroteca Virtual Ayuntamiento de Barcelona, <https://ahcbdigital.bcn.cat/hemeroteca> (fecha de consulta: 21-II-2022); Lau Haizeetera, <https://liburutegibiltegi.bizkaia.eus/handle/20.500.11938/2> (fecha de consulta: 21-II-2022); Biblioteca Virtual de Aragón, https://bibliotecavirtual.aragon.es/es/publicaciones/listar_cabeceras.do?destino=.%2Fpublicaciones%2Flistar_numeros.do%3Fbusq_idPublicacion%26busq_infoArticulos%3Dtrue&destino_id=busq_idPublicacion&letra=B&posicion=1 (fecha de consulta: 21-II-2022); Hemeroteca ABC, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/> (fecha de consulta: 21-II-2022); Hemeroteca La Vanguardia, <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca> (fecha de consulta: 21-II-2022).

INTRODUCCIÓN

Otros documentos en papel

Las guías y anuarios comerciales y profesionales son una fuente de datos concretos para el seguimiento de los comercios y la datación de los cilindros que ha resultado ser, a veces, irreemplazable. Los listados de empresas por gremio o sectores, anuncios de establecimientos con detalle de dirección, enumeración de productos y servicios y muchos más detalles pueden resolver la asignación de fechas a etiquetas de los cilindros, saber a partir de qué año existe un comercio o cuando desaparece, etc.

Este material es casi inexistente en las bibliotecas virtuales, pero sí que está presente en muchos archivos municipales. He consultado estos documentos en el Archivo-Biblioteca-Hemeroteca del Ayuntamiento de Zaragoza, la Biblioteca Nacional de España y otros archivos públicos.

También he hecho uso de consultas en el archivo histórico de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que conserva el libro de actas de la Sociedad de Autores desde su fundación en 1899, así como el boletín que publicaron a partir de 1903. La consulta de este material se debe a que los contratos de exclusivas con esta sociedad y con los autores y editores suponen un importante capítulo de los inicios de la fonografía.

Entre otros documentos que enriquecen la investigación, que son más difíciles de categorizar, destaco aquí: algunos manuscritos encontrados junto a colecciones de cilindros; memorias manuscritas como por ejemplo las de José Corrons, uno de los empresarios del sector más importantes de Barcelona; facturas originales de los establecimientos; listas de precios y fotografías. Este tipo de documentos únicos, que se localizan de forma muy esporádica, pueden mejorar de forma significativa la visión que se tiene de algún detalle de la historia. Gracias a los portales de internet dedicados al coleccionismo y, en especial, al coleccionismo de papel, encontrar este tipo de documentos es cada día más habitual.

Cilindros y colecciones

El principal objeto de estudio son las colecciones de fonogramas españoles que se conservan. Tenemos la suerte de contar con archivos y bibliotecas públicas que custodian

INTRODUCCIÓN

hoy cientos de unidades, clasificadas y en muchos casos digitalizadas. Las bibliotecas virtuales en línea, con herramientas de búsqueda y ordenación facilitan la recolección de datos. Por otro lado, en algunos casos, como el de la Biblioteca Nacional, hay claras oportunidades de mejora puesto que no se ofrecen fotografías de cilindros, estuches ni etiquetas.

Aunque se trate de grabaciones sonoras, acceder a la imagen de la pieza y no solo al sonido es importante para completar información. Una inspección ocular puede ofrecer datos sobre la originalidad del cilindro o si es una copia pantográfica. En algunos casos podemos saber si es genuino o falsificado, si el estuche en que se guarda es el que le corresponde o, como sucede con frecuencia, se ha sustituido. Obviamente, las etiquetas son también fuente de información que suele ser vital para la identificación y datación de la pieza. En mi rutina de clasificación de cilindros para añadir los datos al sistema de información, inspecciono:

- El material del cilindro y su forma. Tipo y color de cera, así como la forma del molde con que se fabricó: grosor y forma del taladro cónico, por ejemplo.¹⁵
- Las marcas sobre el cilindro, grabadas con punzón o en molde de fábrica como la inscripción tan común de «Hugens y Acosta Madrid»,¹⁶ son muy importantes, aunque escasas.¹⁷

¹⁵ El helicoide marcado en el interior de los cilindros durante el proceso de fabricación es distinto para cada fabricante y a veces es información decisiva para conocer el origen. Se puede saber si está fabricado en España. o fue importado como cilindro en blanco para grabarse aquí, con una simple inspección. Este dato puede ser importante porque nos estrecha la horquilla temporal de la datación. A partir de 1900 se usaron mayoritariamente cilindros fabricados en Valencia y Barcelona.

¹⁶ Los cilindros de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta tenían una inscripción en bajorrelieve en la orilla del cilindro, en el lado de donde se coge, como marca de autenticidad. *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*, Madrid, 1900, p. 33.

¹⁷ Pocos cilindros ofrecen estas marcas, pero para distinguir la producción española de las importaciones o los cilindros genuinos de las copias fraudulentas, es básico conocer el significado de esos signos.

INTRODUCCIÓN

- El estado de la superficie grabada muestra cómo se deteriora el cilindro cuando se descompone el material formando lo que llamamos un moho, que es suma de varios fenómenos. Por un lado, los auténticos hongos producidos por el uso de material orgánico en la composición del cilindro. Por otro lado, la precipitación de partículas metálicas suspendidas o diluidas en la cera.¹⁸ Diferente al grado de descomposición o moho de la superficie es el desgaste de los surcos.
- El tipo de estuche: material, forma y decoración si la hay.
- Las etiquetas de los gabinetes suelen mostrar el nombre del establecimiento y la dirección además de las leyendas, normalmente manuscritas, que incluyen título e intérprete. El hecho de que conocemos para muchos gabinetes fonográficos cuándo y en qué fecha cambiaron el nombre comercial o la dirección, nos ayuda a identificar correctamente cada ejemplar.
- Por último, la audición del fonograma. Además de la interpretación de la obra, se debe anotar el texto del anuncio si lo hay y los posibles mensajes añadidos al final del cilindro, que son habituales.¹⁹

Añadidos a los datos de inspección de la pieza, tanto o más importantes son los que se refieren a la colección histórica a la que pertenecen. Por original me refiero a la que se formó en su época como colección privada o familiar. Tras cien años en los que los cilindros se han salvado gracias, principalmente, a los coleccionistas que adquirían y canjeaban piezas en anticuarios y rastros es, en casi todos los casos, imposible conocer el origen. Cuando existe el dato y puesto que el objeto de este trabajo es el conocimiento

¹⁸ Las alteraciones de la superficie de los cilindros son de cuatro tipos diferentes: descomposición en polvo blanco, cristales blancos, cristalización estructural y mohos. CHAMOUX, H., *La diffusion de l'enregistrement sonore...*, op. cit., p. 34.

¹⁹ Los cilindros de cera podían ser grabados con cualquier fonógrafo. Cuando las piezas que contienen son breves, no es raro encontrar grabaciones añadidas al final por los usuarios: MARRO GROS, G., “Mensajes sonoros en las grabaciones domésticas sobre cilindros de cera. Tres casos de estudio (1898-1905).”, *adComunica*, jul. 2020, pp. 353-378. DOI:<https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.20.15>.

INTRODUCCIÓN

del fenómeno completo y el impacto en la sociedad, la investigación sobre la configuración de las colecciones históricas es valiosa por ofrecer información directa del comportamiento de los usuarios y las preferencias del público. La comparación de contenidos de colecciones permite llegar a conclusiones generales, regionales y locales.

Cada colección histórica que se identifica la catalogo con los datos del dueño original o familia a la que perteneció, la estimación de completud – puesto que, si hay certeza de que la colección se dividió o se perdió gran parte, hay que tenerlo en cuenta a la hora de deducir conclusiones–, entorno social y local. El número de colecciones intactas o casi completas que he podido analizar es muy reducido, pero la información que se extrae de ellas es mucha. Lo veremos en el capítulo I que desarrolla un ensayo sobre el público consumidor de estos productos.

En el caso de no contar con la trazabilidad del origen de los cilindros, esto es, si no se conoce la colección histórica a la que pertenecieron, hablaremos de una colección no histórica. En las colecciones no históricas, no se debe confundir el origen de la adquisición con la posible trazabilidad de una colección histórica. Así, por ejemplo, son colecciones históricas los fondos de la familia Ybarra de ERESBIL, la colección de Pedro Aznar de la Biblioteca Nacional y la colección Regordosa-Turull de la Biblioteca de Cataluña. Sin embargo, los cilindros adquiridos por la Biblioteca Nacional a Mariano García Díaz y a Mariano Gómez Montejano, por tratarse de fondos de coleccionistas que habían acumulado piezas de muy distintas procedencias, no se pueden considerar colecciones históricas.

Las colecciones, históricas o no, de las que he hecho uso en este estudio incluyen aquellas cuya información he podido consultar mediante bases de datos, bibliotecas virtuales, fotografías y grabaciones, son las siguientes:

INTRODUCCIÓN

Fondos de la Biblioteca Nacional de España catalogados. Se trata de un fondo de 459 cilindros, catalogados con las signaturas CL/1 a CL/457 cuya composición se muestra en la siguiente tabla.²⁰

- 224 cilindros procedentes de la colección de Mariano Gómez Montejano, adquiridos en 2008. De ellos, 204 fueron digitalizados por él, antes de la adquisición, empleando para ello un fonógrafo Edison Home con diafragma tipo M y micrófono Shure. El principal problema de estas digitalizaciones es el error de velocidad de rotación.
- 25 cilindros procedentes de la colección de Alberto Mengual, adquiridos en 2009.
- 159 cilindros de la colección histórica de Pedro Aznar, adquirida en 2007. Digitalizados por H. Chamoux con el sistema Archeophone.
- 42 cilindros de la colección de Mariano García Díaz, adquiridos en 2000.
- 7 cilindros de procedencia desconocida.

Fondo Familia Ybarra de ERESBIL, Archivo vasco de la música.²¹ Colección histórica compuesta de 551 cilindros adquiridos en 1905 que había pertenecido a una importante familia de industriales vascos. Todos ellos son cilindros producidos en gabinetes fonográficos españoles. 144 corresponden a producción de gabinetes vascos, que son muy escasos tanto en archivos públicos como en colecciones particulares. Probablemente los de esta colección superan en número al resto de cilindros vascos que se conservan.

Fondo de cilindros sonoros la Biblioteca de Cataluña, colección Regordosa-Turull, formada por 276 cilindros que todo indica que se trata en su mayoría de grabaciones privadas, no comerciales. Contienen óperas, zarzuelas, flamenco y otros géneros musicales. Lo más destacado de la colección, además de la calidad de las grabaciones y

²⁰ Los datos de esta tabla proceden de: RANERA SÁNCHEZ, D. y CRESPO ARCÁ, L., “Paleografía sonora...”, *op. cit.*, p. 57.

²¹ “Fondo Familia Ybarra. Colección de cilindros”, ERESBIL., <https://www.eresbil.eus/web/ybarra/presentacion.aspx> (fecha de consulta: 22-II-2022).

INTRODUCCIÓN

lo bien que han conservado el sonido, es que incluye tres improvisaciones de Isaac Albéniz.²²

Colección Lasa, originaria de Tarazona (Zaragoza). Colección histórica de 50 cilindros que se conserva en muy buen estado, en propiedad de la misma familia. La mayor parte de los cilindros corresponden a gabinetes fonográficos de Barcelona y Valencia. También incluye grabaciones privadas y familiares.

Colección Lizarbe, originaria de Tarazona. Colección histórica de 21 cilindros en formato Pathé Salón de música española de las marcas Pathé y Anglo-Italian Commerce Company. Estos cilindros de formato intermedio y cera negra, producidos con molde, muy poco comunes en España y todavía menos con música española, fueron fabricados a partir de 1903 y representan la irrupción de las compañías extranjeras que ofrecen música española, grabada en España por artistas españoles y de producción de copias masiva.

Colección de Mariano Gómez Montejano. Fondo de uno de los principales coleccionistas de cilindros de cera en España. Aunque una parte de esta colección fue cedida a la Biblioteca Nacional de España, donde se conserva como parte de sus fondos, 908 cilindros siguen siendo propiedad de los herederos del coleccionista.

Colección histórica anónima, procedente de Madrid. Conservada por Javier Barreiro Bordonaba, está formada por un total de 54 cilindros.

Colección histórica anónima, procedente de Granada. Compuesta por 24 cilindros, adquirida por el autor a un vendedor anónimo que únicamente confirmó los datos de procedencia. La colección se conserva en un gabinete de madera diseñado para albergar cilindros, original de la época, y la numeración confirma que está completa.

²² “Fons de cilindres sonors”, Biblioteca de Catalunya, <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/sonorbc> (fecha de consulta: 22-II-2022).

INTRODUCCIÓN

Colección histórica anónima, procedente de Madrid. Compuesta por 21 cilindros, adquirida por el autor a vendedor anónimo.

Cilindros de cera del Museo de Historia de la Telecomunicación Vicent Miralles Segarra. Compuesta por 61 cilindros.²³

Cilindros de cera del Instituto Andaluz de Flamenco. Se han estudiado 36 de los cilindros de este fondo.

Otros cilindros encontrados de forma dispersa –subastas, anticuarios, rastros y similares–. Un total de 43 cilindros que se han podido examinar para anotar los datos y añadirlos al estudio.

En total son 2.504 fonogramas de los que he recabado datos para el estudio. Pese a que la inmensa mayoría de ellos son cilindros de cera marrón del formato estándar de dos minutos, también hay ejemplares de otros formatos y materiales. Los tipos de cilindro que se comercializaron en España antes de que el fonógrafo fuera sustituido completamente para el comercio de grabaciones, fueron muy pocos y si nos ceñimos a los que tuvieron realmente un impacto importante en el negocio de los gabinetes fonográficos, entonces los podemos reducir a uno solo. Pero hay excepciones y hay que tener en cuenta las importaciones, los antecedentes y los formatos que sustituirían más tarde a los que se produjeron en España.

En una primera aproximación podemos reducir la producción de cilindros españoles a dos tipos. Por un lado, los cilindros de estándar de dos minutos, en cera marrón. Por otro, los cilindros de mayor tamaño, llamados *Concert*, del mismo material. No hay evidencia de que algún gabinete utilizara un formato distinto. Sí que hubo grabaciones realizadas y

²³ CARRASCO MÁS, S., *TFG Puesta en valor de la colección de cilindros de cera del Museo de Historia de la Telecomunicación Vicente Miralles Segarra*, Valencia, Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales - Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

INTRODUCCIÓN

vendidas en España por compañías extranjeras que usaron otro tipo de formato y otros materiales. De todos los tipos de cilindros de fonógrafo que identifica Shambarger,²⁴ solo algunos de ellos se usaron en este país.

Todas las compañías fonográficas españolas utilizaron el formato estándar, también llamado de dos minutos, introducido por Edison con su modelo *Perfected Phonograph* en 1888. El cilindro tiene unas medidas externas aproximadas de 10,6 cm de longitud y 5,5 cm de diámetro. El taladro o hueco interior es ligeramente troncocónico, con diámetros aproximados menor y mayor de 4,13 y 4,60 cm respectivamente. Aunque en años anteriores se habían fabricado con materiales diferentes e incluso con alguna estructura de refuerzo interior, todos los utilizados por los gabinetes eran de un material que se conoce como cera marrón. Aunque tiene las propiedades de la cera, se trata en realidad de una suerte de jabón metálico, obtenido a partir de ácido esteárico y aluminio en polvo. La señal de sonido se grababa en un surco helicoidal sobre la superficie exterior dibujando una densidad de 100 surcos por pulgada.

Solo algunos pocos gabinetes fonográficos, como la casa Casares Aceituno de Granada y Moreno Cases en Barcelona, utilizaron también el formato *Concert*. También presentado por Edison, eran cilindros que tenían una longitud prácticamente igual a los anteriores, pero aproximadamente el doble de diámetro. Obviamente, se necesitaba un fonógrafo diferente, mucho más voluminoso, para grabarlos y reproducirlos. Su precio era considerablemente mayor y, además, su forma les hacía ser mucho más frágiles. La ventaja de este formato era únicamente la calidad de sonido. Al doblar el radio, la velocidad efectiva con la que la punta reproductora recorre el surco es también el doble. La máxima potencia teórica de sonido es proporcional a esa velocidad y por tanto podía aumentar el volumen hasta tres decibelios. Para una misma fracción de sonido hacían uso de una longitud doble de surco, lo que también implica una mejora teórica en el rango dinámico de la señal y en la extensión del rango de frecuencias, sobre todo para los sonidos más graves. Pese a esas ventajas, que en la realidad nunca fueron tan evidentes

²⁴ SHAMBARGER, P., "Cylinder Records: An Overview", *ARSC Journal*, Vol. 26, num. 2, 1995, pp. 133-161.

INTRODUCCIÓN

como en el modelo teórico, no fue un formato popular. Al ser también mucho más frágiles, el número de cilindros *Concert* que se han conservado hasta hoy es muy reducido.

Esos dos formatos, el estándar y el *Concert*, en cera marrón constituyen la totalidad de la producción de los gabinetes fonográficos españoles. La inmensa mayoría de ellos siendo grabaciones originales y una pequeña muestra de copias acústicas y pantográficas.²⁵ Pero no fueron los únicos tipos de cilindros que se vendieron ni seguramente los únicos que se grabaron en España. Existieron otros tipos de cilindros que hacían uso de formatos y materiales completamente diferentes. Algunos eran compatibles con los fonógrafos estándar, pero otros requerían aparatos específicos para su reproducción. Eventualmente se vendían estos productos en comercios españoles, pero rara vez contenían música española. En algunas de las colecciones que he estudiado y se han enumerado antes hay algunas muestras de estas excepciones.

Los fondos de la Biblioteca Nacional incluyen una interesante representación de cinco cilindros *Lioret* con piezas de música española. Henri Lioret fue un relojero parisino que desde el año 93 fabricaba fonógrafos con un sistema propio que en muchos aspectos técnicos superaban a cualquier otro modelo del momento.²⁶ Ni los aparatos ni los cilindros que utilizaba tenían mucho en común con los más habituales. Los cilindros, con una estructura interna de latón, estaban cubiertos por una capa de celuloide sobre la que se grababan los surcos. Eran casi indestructibles, tenían un sonido muy potente y lograban una densidad de surcos sobre la superficie cercana a la de los discos microsurco de vinilo para cuya aparición habría que esperar más de medio siglo. En Francia tuvieron cierta popularidad durante algunos años y convivieron con los formatos estándar como producto de mayor categoría.

²⁵ En los siguientes capítulos hablaré de distintos tipos de copias según la técnica empleada. Las técnicas de copia acústica y mediante pantógrafo fueron las únicas que se realizaron en España.

²⁶ ANTON, J., *Henri Lioret*, París, Cercle d'Information et de Recherche sur l'Enregistrement du Son CIRES, 2006.

INTRODUCCIÓN

Es muy probable que esos cilindros Lioret de música española, cantada en español y probablemente por intérpretes españoles, se grabasen en París. No hay ninguna noticia de que el fabricante instalara un laboratorio en alguna ciudad española. Si tenemos en cuenta que la grabación de esos cilindros de celuloide plástico implicaba mayor complejidad que la de los normales de cera, es lógico suponer que se trata de grabaciones realizadas en Francia. Son, eso sí, cilindros originales y no copias. En el pasado existió un debate sobre el tema y en opinión de muchos estudiosos franceses Lioret fue el primero que consiguió fabricar copias en serie con moldes. La obra de Chamoux desdice definitivamente esa teoría.²⁷

Del resto de tipos de cilindro que encontramos en las colecciones estudiadas, podemos asegurar que en todos los casos se trata de productos importados. En algunos casos tienen mucho interés por documentar la irrupción de las producciones en masa de compañías extranjeras y, por tanto, el declive de los gabinetes españoles. Así, entre otras clases, encontramos cilindros de cera negra. Son los fabricados con moldes de bronce a partir de un cilindro original de cera del que se extrae una matriz por galvanoplastia. Nunca se produjeron en España, pero sí que podían contener grabaciones hechas aquí. Al menos la compañía italiana Anglo-Italian Commerce Company registró cilindros interpretado por españoles tanto en España como en Milán. Los acuerdos que tenían con la francesa Pathé Frères permitió a ambas compañías vender copias masivas en cilindros de cera. Algunas de estas copias se vendieron también en un formato de cilindro más grande que el estándar, pero menor que el de los *Concert*, propio de fonógrafos Pathé, llamado *Salon* o *Inter*.

Más tardíos son los cilindros de celuloide fabricados por *The Indestructible Phonograph Co.* a partir de 1907 que por ser compatibles con los fonógrafos normales también se vendieron en España, si bien ninguno de los conservados contiene música española. También encontramos cilindros de tipo *Amberol*, tanto de cera como de celuloide. Se trata de una variación que lanzó Edison que, usando cilindros del mismo tamaño que los

²⁷ CHAMOUX, H., *La diffusion de l'enregistrement sonore...*, op.cit., pp. 204-208.

INTRODUCCIÓN

estándar, usaban un surco más fino y una densidad de surcos en la superficie del doble (200 por pulgada), logrando duraciones de más de cuatro minutos.

Aunque el consumo de cilindros de fonógrafo se abandonó casi por completo en España durante la primera década del nuevo siglo y se sustituyó por los discos de gramófono, el cambio no fue ni tan drástico ni tan rápido en otros países. En los Estados Unidos, la mayor compañía productora de cilindros, Edison, mantuvo producciones mayores que el mayor fabricante de discos, Victor, hasta el año 1912. Los fonógrafos de cilindro y sus cilindros siguieron produciéndose y vendiéndose hasta 1929.²⁸ Durante los años posteriores al movimiento fonografista español y en el que los laboratorios y gabinetes del país ya habían dejado de grabar, un pequeño mercado de productos importados siguió vivo para los usuarios que no sustituyeron el formato de cilindro por el disco.

Clasificación de la información de colecciones y cilindros

Para la clasificación de los cilindros, así como la información de las casas fonográficas y los artistas, desarrollé un sistema de información basado en una base de datos relacional. Para el diseño se utilizó el diagrama de entidades y relaciones que se explica a continuación.

²⁸ KLINGER, B., *Cylinder Records: Significance, Production and Survival.*, Washington, Library of Congress, 2007, <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/klinger.pdf> (fecha de consulta: 25-II-2022).

INTRODUCCIÓN

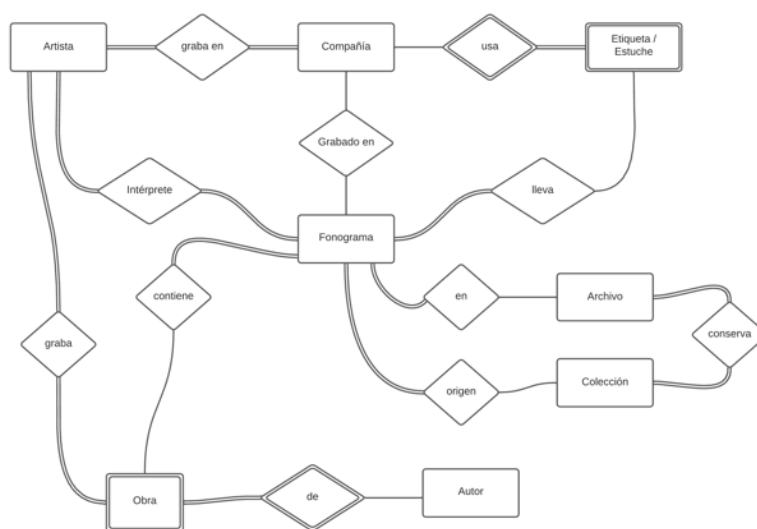


Ilustración 1: Diagrama simplificado E/R del sistema de información.

La *Ilustración 1* es una simplificación del diagrama E/R completo y no muestra algunas modificaciones, posteriores al diseño inicial, que se indicarán donde corresponda. El objetivo del diseño de relaciones es la construcción de un repositorio de información completo que permita la explotación de datos, ratios y selecciones para estudiar los cilindros, las colecciones, las compañías fonográficas y los repertorios. Las tres entidades centrales a partir de las que se diseña el modelo de base de datos son *Fonograma*, *Intérprete*, *Obra* y *Compañía*, entre las que se definen varias relaciones.

Este diseño ha permitido trabajar con una sola herramienta para estudiar tanto los cilindros que se han estudiado como aquellos de los que tenemos noticias. La tabla de intérpretes, por ejemplo, incluye todos los intérpretes conocidos de las grabaciones comerciales de cilindros, tanto aquellos de los que se han conservado cilindros como aquellos de los que solo tenemos noticias a través de catálogos, anuncios o noticias de prensa. Se trata por tanto de un sistema de información completo y unificado para nuestro estudio. El beneficio principal de usar un modelo relacional en lugar de la clásica base de datos de fichas reside en la posibilidad de analizar la información a partir de cada una de las entidades. Es sencillo e inmediato, a partir de cada intérprete, seleccionar las obras que grabó, las compañías en las que lo hizo o el rango de fechas a partir de la selección de etiquetas. De forma similar, a partir de cualquier instancia de la entidad *Compañía*

INTRODUCCIÓN

obtenemos el plantel de artistas que grabaron, los que comercializaron, las obras y cualquier otro dato. La definición de relaciones entre las entidades y las cardinalidades asignadas en cada una son lo que permite obtener nuevas vistas.

En el diagrama se muestran las cardinalidades de las relaciones usando la notación estándar con líneas simples y dobles.²⁹ Se ha tenido en cuenta, por tanto, la posibilidad de que artistas graben en varios gabinetes, las diferentes etiquetas y nombres comerciales de las compañías fonográficas, la posibilidad de que una colección histórica esté fragmentada y conservada en distintos archivos, etc.

La implementación de este sistema de información en una base de datos de relaciones simples y sin multivalores implica la definición de doce tablas, ocho de ellas para las entidades mostradas en el diagrama E/R y cuatro más para soportar las relaciones con cardinalidad n -a- n .

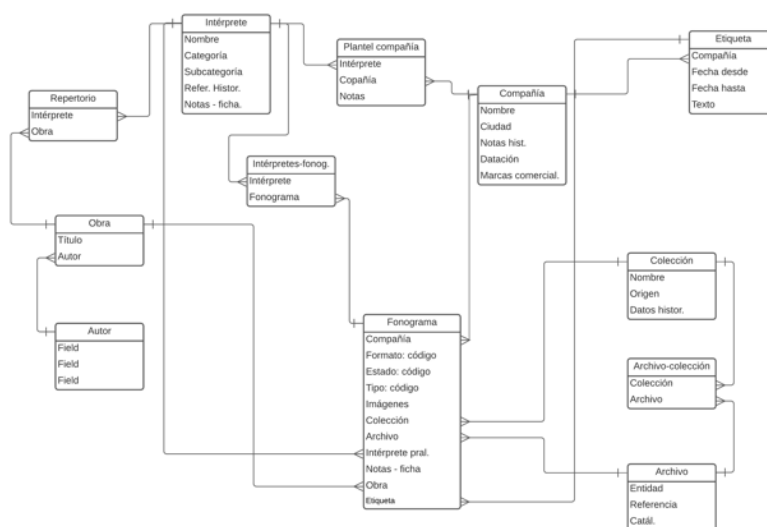


Ilustración 2: Esquema de tablas de la base de datos

²⁹ CHEN, P., "The Entity-Relationship Model – Toward a unified view of data", *ACM Transactions on Database Systems*, 1976, Vol. 1, Issue 1, pp. 9-36. doi:10.1145/320434.320440.

INTRODUCCIÓN

Tratados de historia de la fonografía, musicología y otros

He utilizado, como no podía ser de otra forma, un buen número de tratados de historia de la fonografía que incluyo en las notas y bibliografía. Además de consultar las obras de autores como David L. Morton JR. por ser especialmente útiles para concretar la cronología de los acontecimientos, también he enriquecido la información gracias a las publicaciones de la Association for Recorded Sound Collections (ARSC) que ofrecen una incomparable colección de artículos y datos técnicos.

Los diccionarios de músicos y cantantes, coprotagonistas del fenómeno de las grabaciones, han servido de consulta de forma continua. He realizado consultas en compilaciones de artistas publicadas en los dos últimos siglos, desde el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, publicado en 1868, hasta el *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarminaga.

II. DE LA INVENCION DEL FONÓGRAFO AL COMERCIO DE GRABACIONES

La evolución tecnológica – en todas las áreas y aplicaciones– a partir del comienzo de la revolución industrial es tan rica en acontecimientos, descubrimientos e invenciones que resulta difícil prever que al estudiar cada uno de los grandes inventos que contribuyeron de forma tan definitiva a cambiar el mundo encontremos historias tan complejas, con tantos protagonistas y esfuerzos que sumaron méritos. Si a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se suceden rápidamente innovaciones en el ámbito industrial y el transporte, a partir de mediados del XIX se agolpan las apariciones de nuevos productos de consumo con impactos directos en el modo de vida de las personas y familias. El telégrafo eléctrico, el teléfono, la distribución de electricidad, la luz eléctrica y los primeros electrodomésticos, los automóviles, cámaras fotográficas y las primeras fotografías animadas son solo los ejemplos más reconocibles. Que, además, las máquinas hablaran parecía demostrar que todo estaba ya inventado.

Edison inventó y patentó el fonógrafo en el año 1877.³⁰ Este es uno de los ejemplos de evento a lo que me refería en el párrafo anterior. Desde el presente, conocer el invento, el perfil del inventor y la fecha puede inducir a pensar que se trata de una invención fortuita, de una idea genial puesta en práctica por uno de los inventores y emprendedores más importantes de la historia. Pero la realidad es más compleja y mucho más interesante. Se trata de una innovación a la que se llegó trabajando en la búsqueda de mejoras y soluciones para aplicar en la telefonía y la telegrafía. Se contaba con antecedentes que no se pueden obviar. El primer fonógrafo que se construyó, en los laboratorios de Edison, aplica varias innovaciones aparecidas unos años antes, en algunos casos usadas con asiduidad por el propio Edison en otras patentes.

³⁰ GITELMAN, L., *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing the Technology in the Edison Era.*, Palo Alto, CA., Estados Unidos, Stanford University Press, 1999, p. 97.

Para imaginar o *idear* el proyecto de construcción de un artefacto capaz de registrar y reproducir sonidos hay que partir de un conocimiento claro de la naturaleza del propio fenómeno, esto es, del sonido. Las ondas de presión, las vibraciones sonoras y las propiedades de estas en diferentes medios se conocían y estudiaban ampliamente en aquel tiempo. Ya se había aplicado ese conocimiento en inventos tan importantes como el teléfono. Por tanto, la posibilidad de que un artefacto recoja las vibraciones del sonido no era en absoluto desconocida. El registro de vibraciones sonoras era un experimento conocido y documentado desde el inicio de siglo. Jean-Marie Constant Duhamel había experimentado colocando una plumilla en la barra de un diapasón consiguiendo que su movimiento dibujara una onda. Fue la primera vez que se pudo observar la imagen de una señal de sonido representada en papel. Thomas Young construyó un instrumento en 1806 basado en este hallazgo de forma que el dibujo de la onda se registrase sobre un cilindro giratorio.³¹ Se obtenía con este sistema la representación de una señal acústica, pero no a partir del sonido del aire sino del diapasón.

El aparato construido por Young para el experimento de Duhamel tuvo una repercusión importante. Poder observar la función de onda permitía, por ejemplo, conocer exactamente la frecuencia, puesto que solo había que contar las veces que se repite la forma en un periodo de tiempo. Al tratarse de la señal generada por un diapasón, la onda dibujada sería muy cercana a una función sinusoidal, pero también se podría observar la presencia de armónicos y, utilizando dos diapasones, estudiar las interferencias y pulsaciones. Hasta entonces se había conseguido generar sonido de frecuencias exactas utilizando máquinas como la de Savart. Con este sistema nuevo se podía comprobar el fenómeno en la otra dirección, a partir de un sonido estudiar la onda.³²

³¹ MORTON JR., D. L., *Sound Recording. The Life Story of a Technology.*, Baltimore, Meriland, Estados Unidos, The John Hopkins University Press, 2004, p. 4.

³² GUILLEMIN, A., *Mundo Físico*, Barcelona, Montaner y Simón, 1883, Tomo I, p. 306.

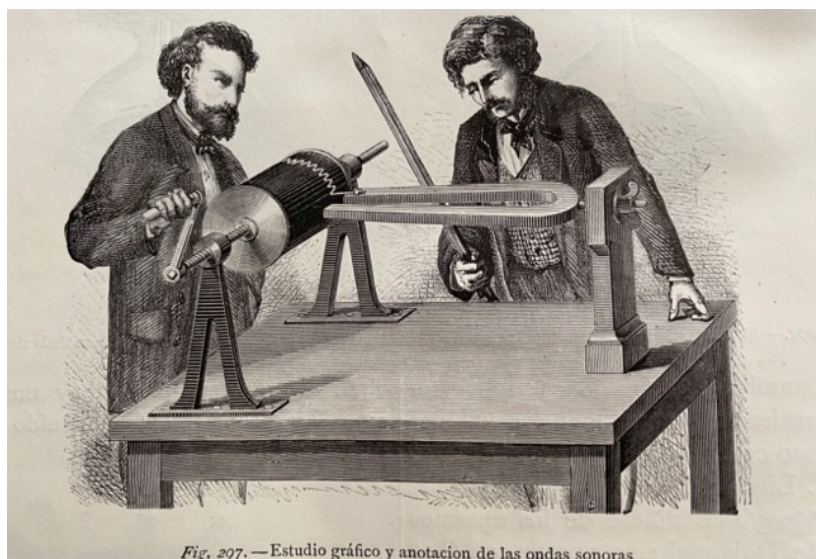


Ilustración 3: Registro de ondas de sonido, sistema Duhamel - Young. *Mundo Físico*, Tomo I.

Más cercano todavía al fonógrafo se encontraba el invento de Scott de Martinville llamado *fonoautógrafo*.³³ Es el precedente más cercano puesto que cumple una de las dos funciones: grabar sonidos. Consistía en un diafragma con cierta tensión al que las ondas de sonido hacían vibrar. Para registrar esas vibraciones tan sutiles, el movimiento del diafragma se dibujaba sobre la superficie de un cilindro giratorio cubierto de un hollín muy fino. De esta forma, para dibujar sobre el hollín, bastaba con la débil fuerza de las vibraciones del diafragma. La gran aportación de Scott de Martinville fue la de sustituir el sólido vibrante – el diapasón– por un diafragma que vibrara en respuesta al sonido del aire. Pero las ondas seguían siendo demasiado débiles para obtener un resultado satisfactorio y hubo que utilizar un pabellón con forma de campana para recoger y guiar el sonido hacia el diafragma.³⁴ Tenemos así un aparato que graba sonido, que utiliza un pabellón para proyectarlo a un diafragma y un cilindro giratorio para registrarlo. Son muchos de los elementos que coinciden con el fonógrafo.

³³ ALEKSANDROVIĆ, V., "Analog/digital sound. National Library of Serbia digital collection of 78 rpm gramophone records.", *Review of National Center for Digitization*, n. 12, 2008, pp. 37-42, espec. p. 1.

³⁴ DE BRUCHARD, M., "The phonoautographe", *The historic website of the Foundation Napoleon*, <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/objects/edouard-leon-scott-de-martinville-phonautographe/> (fecha de consulta: 26-II-2022).



Ilustración 4: El fonoautógrafo de Scott. Mundo Físico, Tomo. I.

Este dispositivo se copió y se fabricaron numerosas variaciones para ser utilizadas en laboratorios de todo el mundo a partir de la década de 1860. Se trata de un aparato muy conocido y con el que muchos investigadores y curiosos experimentaron. Recordemos que se trata del primer dispositivo capaz de grabar sonidos. No puede reproducirlos, pero sí grabarlos. Con él se registraron muchas voces. Se cuenta que incluso en una demostración de Scott en Washington D.C. se pasó a papel la voz de Abraham Lincoln. Otras evidencias apuntan a más personajes famosos. Pero los registros, esos papeles manchados de humo con dibujos de ondas, no aparecen. Son muy pocos los que se archivaron y todavía menos los que se han podido localizar, pero esos pocos constituyen las grabaciones de sonido más antiguas que existen. En 2000, el *History Center* del Institute of Electrical and Electronic Engineers (IEEE), promovió un Proyecto para recuperar sonidos a partir de algunos grabados. Con sistemas de reconocimiento óptico y procesamiento de señales, a partir de un escaneo de los registros. Se utilizaron papeles ahumados de fonoautógrafos que se encontraron en el archivo del *Thomas Edison National Historic Site* en New Jersey. El intento fue infructuoso y se abandonó.³⁵ La calidad de la imagen no parecía suficiente para recuperar ningún sonido. Sin embargo, pocos años después, a partir de registros realizados por el propio Scott que se conservaban

³⁵ MORTON JR., D. L., *Sound Recording...*, *op. cit.*, p. 3.

en París, un equipo de la Universidad de Indiana consiguió regenerar la que parece ser la voz de la hija del inventor cantando una canción tradicional francesa, *Clair de Lune*.³⁶ Era la primera vez que se reproducía un sonido grabado antes de la invención del fonógrafo.

La aportación de Edison puede parecer trivial a partir de este punto tan cercano al fonógrafo, pero no lo fue en absoluto. De hecho, la ideación de un sistema capaz de repetir sonidos no se produjo como una consecuencia del fonógrafo sino como solución al problema de registrar señales del teléfono. Es sorprendente que, existiendo un aparato tan cercano, capaz de grabar sonido, pero no de reproducirlo, no hubiera un desarrollo inmediato para conseguir el comportamiento inverso, es decir, para que la señal dibujada en el cilindro pudiera ser convertida de nuevo en sonido. Siendo, además, que los usuarios del fonógrafo eran investigadores y que experimentaron con él en laboratorios universitarios, ¿cómo es posible que no intentaran resolverlo? Seguramente la respuesta es tan sencilla como que es difícil que a alguien se le ocurra intentar algo que se antoja totalmente imposible. Pensar que una máquina podía repetir las voces, imaginar un artefacto parlante, debió de estar muy lejos de la mente de los físicos del momento.

Edison lo hizo. El fonógrafo sustituye el papel ahumado por un material suficientemente blando como para que las vibraciones aplicadas a un estilete que labra un surco en la superficie dibujaran en relieve la señal. A la vez, suficientemente duro para poder actuar en sentido inverso y que ese relieve dibujado en el surco moviera el diafragma. Buscando algún sistema para registrar y reproducir las señales del teléfono se propuso diseñar un sistema que lo pudiera hacer. Conocía perfectamente los avances anteriores, tanto el fonógrafo como toda la tecnología desarrollada para el teléfono. Pero su gran bagaje como inventor estaba basado en sus patentes para aparatos de telégrafo. Había trabajado con los sistemas de registro de telégrafo en cintas de papel y había patentado sistemas para grabar, repetir y cambiar la velocidad de las señales. Uno de sus inventos que le inspiró para su primer intento de fonógrafo fue el *Embossing Translating Telegraph*, un

³⁶ ROSEN, J., “Research Play Tune Recorded Before Edison”, *New York Times*, 27 marzo 2008, <https://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html> (fecha de consulta: 15-I-2021).

sistema que permitía repetir y cambiar las velocidades de mensajes de telégrafo. Utilizaba una base de papel que era perforado por una punta siguiendo a los puntos y rayas de la señal. Una de sus implementaciones utilizaba un disco giratorio como soporte del papel.

Así, el primer boceto de Edison consistía en un disco de papel, cubierto de cera, sobre el que actuaba un punzón. También trabajó con la idea de conectar la punta directamente al teléfono. En el teléfono de Bell, la señal eléctrica se conectaba a una bobina que era la que hacía vibrar el diafragma del auricular. Por tanto, ya se tenía la vibración presente en ese diafragma. Se trataba de transmitirla a la cera en forma de marcas de relieve. Una vez más, la herencia de los sistemas de telégrafo le influyeron y siempre pensó en que la señal se registrase verticalmente, como lo hacía el punzón de los registradores telegráficos. De todas formas, sus intentos no prosperaron porque la señal del teléfono era demasiado débil para mover un punzón y dejar marcas en la cera.

En algún momento del verano del 1877 recuperó la idea y volvió a trabajar, esta vez sin relación con el teléfono. Dibujó un esquema de lo que sería el primer fonógrafo. El diseño se basaba en un cilindro en el que se grababa en bajorrelieve un surco alrededor, un helicoide. Sobre el cilindro colocaría una lámina de hoja de lata fina. De esa manera, el metal blando y fino, al estar apoyado sobre un surco hueco no ofrecería resistencia y podría ser grabado con facilidad. Su empleado John Kruesi fue el encargado de construir el aparato. Funcionó.³⁷ El fonógrafo había nacido y pronto cambiaría la historia de la música.

³⁷ MORTON JR., D. L., *Sound Recording...*, *op. cit.*, pp. 8-10.

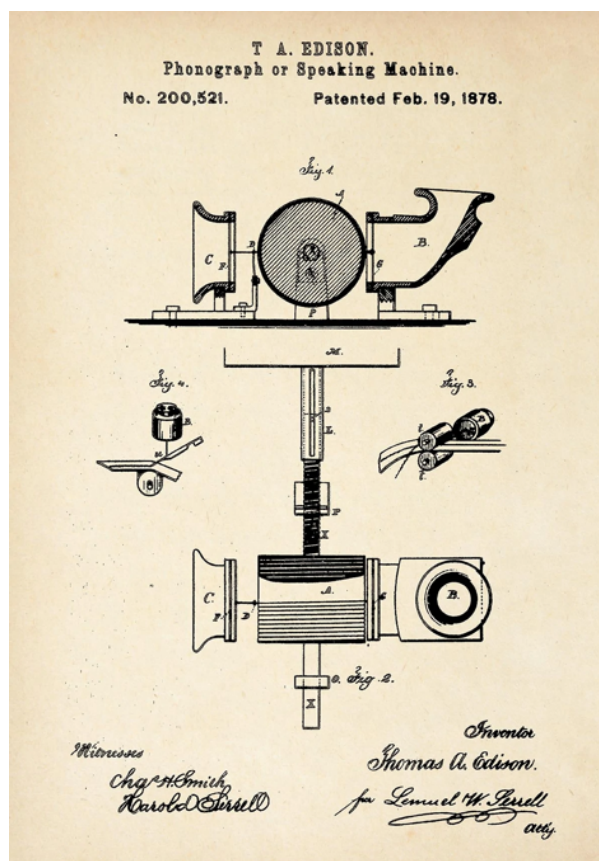


Ilustración 5: Patente del fonógrafo o máquina parlante de Edison, 1878.

Se sabe que la primera grabación que se realizó con el aparato la hizo el propio Edison con su voz recitando el poema infantil *Mary had a little lamb*. Esa primera grabación, al parecer, no se conserva hoy.³⁸ Sería hoy un tesoro en caso de haberse conservado aunque Edison, posteriormente, volvería a impresionar la misma rima con su voz tanto en láminas de este tipo de fonógrafos como en cilindros de cera. Fue tan popular y se asoció tanto al invento del fonógrafo que incluso la compañía Edison Records, ya bien entrado el siglo XX, editó cilindros con el único contenido de la voz de Edison recitando este poema.³⁹

*Mary had a little lamb,
its fleece was white and snow.*

³⁸ RUBERY, M., *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, Londres, Routledge, 2011, pp. 1-3.

³⁹ “Edison had a little lamb (1927)”, *The Public Domain Review*, <https://publicdomainreview.org/collection/edison-reading-mary-had-a-little-lamb-1927> (fecha de consulta: 9-XII-2019).

*And everywhere that Mary went,
the lamb was sure to go.*

Pese a que el primer intento se basó en un formato de disco plano y que en esos mismos años registró varias patentes de telégrafos automáticos que registraban los mensajes en discos de papel, la patente utilizaba un cilindro como soporte. No hay ninguna razón técnica para pensar que no hubiera funcionado utilizando un disco. Entonces, ¿por qué cilindro? ¿Qué le llevó a Edison a proponer ese formato que condicionó los primeros años de la fonografía? Ambas soluciones las había aplicado antes con éxito para registrar señales telegráficas. El cilindro, no obstante, ofrece una ventaja teórica con respecto al disco. El lector que recorre el surco helicoidal sobre el cilindro lo hace a una velocidad constante, igual a la velocidad de giro multiplicada por el diámetro. Desde el inicio de la grabación hasta el final, esa velocidad se mantiene. Sin embargo, en el caso del disco, el radio se va reduciendo conforme el cabezal se acerca al centro y, por tanto, la velocidad efectiva del lector sobre la superficie es cada vez menor. El tiempo demostrará que esa ventaja que parece importante en el modelo teórico no compensa las enormes ventajas del disco como la facilidad de almacenamiento, la reducción de problemas de deformación y la menor fragilidad.

Asociado con el inversor Gardiner Hubbard, Edison funda la *Edison Speaking Phonograph Company* para comercializar el nuevo invento. El negocio se orienta inicialmente a las licencias de fabricación de fonógrafos y los royalties que se obtenían de las exhibiciones realizadas por una organización en red de fonografistas que ofrecían al público el increíble espectáculo de la máquina que habla.⁴⁰ La dificultad técnica de fabricación de fonógrafos era alta puesto que se trata de un aparato de precisión que, para que funcione correctamente, exige cumplir con unas reducidísimas tolerancias y no permite holguras. La construcción debe ser tan exacta como un pequeño aparato de

⁴⁰ Se conservan cartas manuscritas de James Redpath, de la Edison Speaking Phonograph Company, responsable de la organización de exhibidores: “Letter from Edison Speaking Phonograph Co, James Redpath to Henry Palmieri, June 22nd, 1878”, Rutgers School of Arts and Sciences, <https://edisondigital.rutgers.edu/document/D7832ZAM#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-465%2C-48%2C1644%2C955> (fecha de consulta: 20-XII-2021).

relojería, pero grande y robusto al mismo tiempo. Los primeros intentos de fabricación por parte de la compañía no tuvieron éxito y el funcionamiento de los aparatos era deficiente. Por esa razón se prefirió apostar por un negocio de cesión de licencias de fabricación. El efecto positivo de esta decisión fue que pronto aparecieron por todo el mundo fabricantes de fonógrafos y el invento se difundió por laboratorios científicos muy rápidamente.⁴¹

Los primeros modelos de aparatos que aparecieron en el mercado eran tan limitados que la posibilidad de reproducir una grabación más de dos o tres veces sin que perdiera calidad era remota debido al desgaste de los surcos. No solo eso, sino que el hecho de que la lámina de aluminio hubiera de ser enrollada sobre un cilindro sólido hacía casi imposible volver a colocarla en la posición exacta haciendo que coincidan los surcos sin que se deformase ni sufriera estiramientos o dilataciones. Todo ello sin contar con que el fonógrafo en que se quisieran reproducir debería tener un cilindro idéntico en dimensiones al usado para grabar.⁴² Había, por otra parte, distintos modelos de diferentes tamaños y no estandarizados. En resumen, se trataba de una máquina prodigiosa que repetía los sonidos. Una máquina parlante. Pero su utilidad real no iba mucho más allá de generar el asombro y experimentar con ella haciéndole repetir sonidos. Faltaba el perfeccionamiento técnico y la estandarización de formatos.

En esta primera época de los fonógrafos primitivos, antes de la aparición de los modelos comerciales, que ya emplearán cilindros de cera, se experimentó con otros tipos de aparatos similares capaces de grabar y reproducir sonidos. Por suerte, se conservan algunas muestras de grabaciones realizadas con aparatos experimentales y exóticos, pero dado que ninguno de los ejemplares es una grabación española y que no existe ninguna

⁴¹ MORTON J.R., D. L., *Sound Recording...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴² NEWVILLE, L., “Development of the Phonograph at Alexander Graham Bell’s Volta Laboratory”, *Museum of History and Technology, United States National Museum Bulletin*, 218, Paper 5. Washington D.C., The Project Gutenberg, 2009, pp. 69-79.

constancia de que en España se llegara a grabar alguno de estos fonogramas y por lo tanto no los consideraré aquí.⁴³

Como las láminas grabadas no tenían opción de volver a ser reproducidas muchas veces, los propietarios no las conservaron y apenas se conocen ejemplares que guarden surcos grabados en aquella época. La más antigua documentada hasta hoy tiene fecha de 1878 y contiene la voz de Edison repitiendo, otra vez, el poema de la oveja de Mary.⁴⁴

II.i Los primeros fonógrafos *tinfoil* en España

De este tipo de fonogramas en láminas, ninguno de los grabados en España ha llegado a nuestros días, pero sí que se tienen evidencias del contenido de algunas grabaciones que se realizaron en reuniones y demostraciones de las que se hizo eco la prensa. Para demostrar el valor como patrimonio histórico y cultural que tendrían hoy estas grabaciones presentamos seguidamente algunos ejemplos.

La sesión de grabación mejor documentada se celebró en Barcelona en el Ateneo Libre de Cataluña el 12 de septiembre de 1878. Se trata de una sesión demostrativa organizada por el primer importador de fonógrafos en España, Tomás Dalmau y García. Era hijo de Francisco Dalmau, músico y óptico junto a quien está considerado como pionero del desarrollo de la electricidad en España.⁴⁵ En el tiempo de la sesión del Ateneo, Tomás gestionaba su taller y almacén de óptica y matemáticas en la calle Ciudad nº 5 al mismo tiempo que asociado con Narciso Xifra instalaba los primeros sistemas de alumbrado en algunas empresas textiles de Mataró. También importaba máquinas eléctricas y construía

⁴³ *Early Sound Recording Collection and Sound Recovery Project*, National Museum of American History, <https://americanhistory.si.edu/press/fact-sheets/early-sound-recording-collection-and-sound-recovery-project> (fecha de consulta: 20-XII-2019).

⁴⁴ HABER, C., “Playing back the 1878 St. Louis Edison Tinfoil Record”, *Lawrence Berkeley National Lab*, http://irene.cornell7.net/Tinfoil_files/MISCI-Edison-2012-POST.pdf (fecha de consulta: 20-XII-2019).

⁴⁵ SÁNCHEZ MIÑANA, J., LUSA MONFORTE, G., “De músico a óptico: Los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España”, *Actes d’historia de la ciencia i de la tècnica*, Nova Època, Volum 2(2), 2009, p. 87-98.

mecanismos de precisión.⁴⁶ Representaba, por tanto, un modelo de emprendedor en el mundo de las que entonces eran nuevas tecnologías.

Si bien parece seguro que Dalmau fue el primer comerciante que inició una actividad de importación de fonógrafos, no es probable que los suyos fueran los primeros que llegaron a España. En concreto, el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología conserva un fonógrafo de 1877, el modelo original más pequeño de Edison, con número de serie 21. Esa pieza, que pertenecía al Instituto San Isidro, es muy anterior al fonógrafo de 1878 importado por Dalmau.⁴⁷

Podemos conocer los detalles de esa presentación en el Ateneo Libre puesto que *La Academia* y otros periódicos se hicieron eco de la noticia, detallando aspectos relevantes del evento que incluyen la enumeración de siete grabaciones, además de dar a entender que hubo más.⁴⁸ Se acompaña dicha noticia con un grabado que documenta sorprendentemente bien el evento al incluir la representación minuciosa del aparato utilizado y las soluciones técnicas que se usaron.

⁴⁶ ARROLLO, M., NAHM, G., “La Sociedad Española de la Electricidad y los inicios de la industria eléctrica en Cataluña”, en Capel, H., *Las tres Chimeneas. Implantación industrial, cambio tecnológico y transformación de un espacio urbano barcelonés*, Barcelona, FECSA, 1994, p.31.

⁴⁷ GONZÁLEZ DE LA LASTRA, L., “Instrumentos científicos antiguos en el Instituto San Isidro. Recuperación y contextualización.”, *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 187-749 mayo-junio 2011, Madrid, 2011, p. 564.

⁴⁸ “El fonógrafo en España”, *La Academia*, tomo IV, num 15, (Madrid, 30-X-1878), p. 254.



Ilustración 6: Sesión fonográfica en El Ateneo. La Academia, Madrid, 30/10/1878.

Comenzó la sesión con una disertación del Señor Bartrina sobre el fonógrafo y su invento. Joaquim M. Bartrina fue un escritor y estudioso de la tecnología que jugó un rol destacado en la popularización del fonógrafo, el teléfono y otras tecnologías emergentes. Había sido secretario del comité fundador del Ateneo Libre y ocupó ese cargo tras su creación.⁴⁹ Seguidamente, el público pudo escuchar, por primera vez, la voz de la máquina parlante. Tomás Dalmau accionó el fonógrafo del que se escuchó un saludo previamente grabado. Se trata de la una de las primeras veces que se oye en público la voz de un fonógrafo en España y lo que se oye no es un contenido artístico. Seguramente sería un saludo del tipo «soy el fonógrafo de Edison», puesto que esa presentación, en distintos idiomas, fue común durante décadas en cilindros promocionales de cera y celuloide.⁵⁰

La Academia enumera las siguientes grabaciones realizadas durante la sesión:

⁴⁹ VALL, X., "The phonograph in Barcelona (1877-1880): Technology and ideological controversies", *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, Volum XIII, 2012, pp. 255-286., espec. pp. 171-274

⁵⁰ *American Voices*, http://www.historicalvoices.org/amvoices/view_audio.php?kid=63-246-1C0 (fecha de consulta: 7-XI-2019).

- El Excmo. Sr. Capitán General D. Ramón Blanco contesta al saludo del fonógrafo en nombre de los allí congregados.
- El tenor Sr. Rincón canta una canción española.
- Dúo por las Srtas. Wehrle y Rovira.
- El barítono Sr. Puigjaner canta una parte de *I Puritani*.
- Diálogo en francés y alemán.
- Dúo de cornetín.
- Un socio del Ateneo felicita a Edison en nombre de la reunión y por medio de su mismo aparato.

También se nombran otros contenidos que incluyen canciones españolas. Xavier Vall identifica más grabaciones realizadas en la sesión y aparecieron descritas en otros periódicos y revistas que detallaron la noticia.⁵¹

Los protagonistas nombrados en esa relación eran personajes notables. El Capitán General Ramón Blanco (San Sebastián, 1833 – Madrid, 1906) fue un héroe de las campañas vascas y navarras de la Guerra Carlista, que al año siguiente a la sesión sería nombrado Gobernador de Cuba. Sus méritos en combate le valdrían el título de Marqués de Peña Plata. Más tarde, también sería nombrado Gobernador de Cataluña.⁵²

La señorita Wehrle a la que se refiere la noticia sería sin duda Emerenciana Wehrle, una célebre contralto que en esa fecha tenía dieciocho años.⁵³

D. Francisco Puigjaner (Valls, 1834 – Barcelona, 1882) fue un poeta y músico, profesor de letras y música y barítono que llegó a ser contratado por el Liceo. Participó activamente como republicano revolucionario en La Gloriosa. Estaba a punto, en aquel año, de

⁵¹ VALL, X., “The phonograph in Barcelona ...”, *op. cit.*, p. 275.

⁵² “Ramón Blanco y Erenas”, *EcuRed: Enciclopedia Cubana*,
https://www.ecured.cu/Ramón_Blanco_y_Erenas (fecha de consulta: 9-XII-2019).

LÓPEZ CASIMIRO, F., “Ramón Blanco Erenas, capitán general de Cuba y la masonería”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, núm 17, 2009, pp. 109-122.

⁵³ “Emerenciana Wehrle” en *Diccionari Biogràfic de Dones*, Barcelona, Associació Institut Joan Lluís Vives, http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=4092 (fecha de consulta: 22-XII-2019).

abandonar el canto por problemas de salud y se hallaba inmerso en la escritura de la historia de su ciudad natal, obra que no podría completar.⁵⁴

Es obvio que estas grabaciones tendrían hoy un gran valor como patrimonio cultural. Un documento importante de la historia de la tecnología en España y del momento social y cultural. Más aún cuando algunas curiosidades de ese evento suponen hitos tecnológicos en la historia de la fonografía. Me refiero a detalles del fonógrafo que se usó y de cómo se instaló y manejó. De ninguna manera fue un uso estándar del aparato para la época. Empezando porque se empleó un fonógrafo de grandes dimensiones cuyo cilindro, a la vista del grabado, parece tener un diámetro de alrededor de 15 centímetros. Ese tamaño no era habitual y la principal razón de usar un cilindro de mayor radio sería el aumento de potencia para poder hacer audible el sonido en una sala con público. La potencia máxima de sonido que se puede generar al reproducir una grabación analógica mecánica es proporcional a la velocidad a la que la punta lectora recorre el surco. Con la misma velocidad de giro, un cilindro mayor aumenta la velocidad lineal de paso del surco en la misma proporción que aumenta su radio debido a que la longitud de la circunferencia o de la hélice es proporcional al radio.

Por otro lado, aunque lo más habitual era que el propio usuario girase el cilindro con una manivela mientras un volante de inercia mantenía la velocidad constante, en este caso el fonógrafo está construido con un sistema de relojería movido por pesas y gobernado por un regulador de velocidad centrífugo, con dos masas en forma de disco que hacen de paletas usando la resistencia del aire como freno. Los fonógrafos de este tipo, con regulador de velocidad y movidos por pesas aparecen ya representados en ese mismo año de 1878 en grabados de J.T. Balcomb.

⁵⁴ PAPELL, J., QUÍLEZ, J. L., *La historia de Valls: Extractes de les 'Anotaciones de la Historia de Valls por un vallengse, anno MDCCCLXXXIV'*, Valls, Edicions Cossetània, 1999, pp. 28-39.

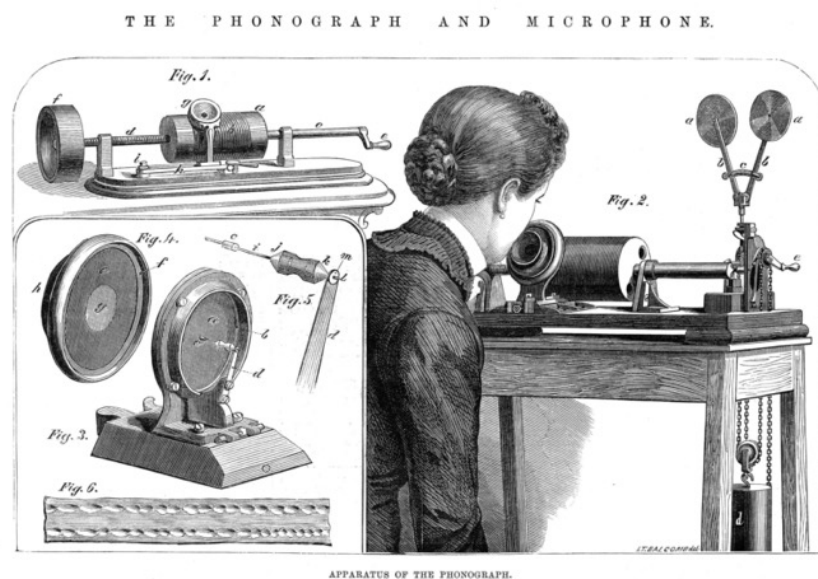


Ilustración 7: Grabado de J.T. Balcomb, 1878, que representa un fonógrafo muy similar al utilizado en la sesión fonográfica del Ateneo.

Sin embargo, Tomás Dalmau adaptó para esa ocasión el fonógrafo a un motor eléctrico, una máquina de Gramme. Debemos tener en cuenta que Dalmau había comprado los derechos de patente de esa máquina para España y, por tanto, exhibir la novedad del fonógrafo haciendo uso de la máquina eléctrica que él mismo comercializaba y fabricaba era una promoción fabulosa para su negocio, tuviera o no sentido una solución tan complicada.⁵⁵ El grabado que aparece en La Academia es muy detallado y todas las escenas son coherentes en los detalles. Todo parece indicar que está basado en fotografías. El dibujo es minucioso en cada parte del fonógrafo, mecanismos, regulador de velocidad, adaptadores de bocinas para grabación y reproducción e incluso una bocina doble para grabar a dúo. Todo está dibujado con detalle, también las tres baterías en serie que se utilizaron para alimentar el motor monofásico de Gramme.

Lo importante del evento, las personalidades que lo protagonizan, la rareza tecnológica del motor eléctrico utilizado y lo bien documentadas que están las grabaciones las convertirían hoy en joyas de cualquier archivo, museo o colección.

⁵⁵ SÁNCHEZ MIÑANA, J., LUSA MONFORTE, G., “De músico a óptico ...”, *op. cit.*, p. 87.; ARROLLO, M., NAHM, G., “La Sociedad Española ...”, *op. cit.*

Podemos encontrar más noticias de audiciones de fonógrafos en la prensa a partir del año siguiente, 1879. La primera vez que se anuncia una instalación permanente de una sala para sesiones demostrativas del fonógrafo es en el mes de febrero. Tres militares españoles crean una sociedad llamada *El Fonógrafo* que tiene como objeto la explotación del teléfono, el fonógrafo y probablemente otras de las innovaciones del momento. Instalaron un gran salón para las audiciones en la calle Preciados de Madrid. Pero mucho más interesante es que intentaron desarrollar un negocio de transmisión de conciertos desde el Teatro Real. Pretendían unir su salón con el escenario mediante cables telefónicos y colocar un micrófono en un extremo y un reproductor en destino. Una suerte de ensayo del hilo musical. El servicio no se llegó a poner en marcha y probablemente habría tenido muchos problemas técnicos. La transmisión de música en vivo por teléfono ya había sido experimentada por Bell algunos años antes.⁵⁶ Es de suponer que se inspiraron en esas noticias para intentar establecer el negocio en Madrid. Ese proyecto no llegó a ponerse en marcha. Al parecer solicitaron permiso para realizar un experimento a la autoridad competente, pero el gobierno opinó que se trataba de un uso comercial.⁵⁷ Lo más probable es que no pudieran superar los problemas de privilegios para transmisión telefónica, derechos de las obras representadas, etc. Es decir, quizás no fue tanto un problema técnico como uno normativo y burocrático. El salón fonográfico estuvo muy poco tiempo en funcionamiento a tenor de la ausencia de anuncios a partir de mediados de febrero, lo que parece indicar que los socios perdieron el interés al no poder desarrollar su proyecto de *tele-conciertos*.

Más allá de las demostraciones en salones de audición, pronto se elevan a la categoría de espectáculo teatral. El primer ejemplo lo encontramos en este mismo año de 1879. Se presenta en teatros de toda España un espectáculo ofrecido por un tal Jean-Marie Bargeon de Viverols en el que, entre otros números cómicos, musicales y de prestidigitación se presenta al público el fonógrafo de Edison.⁵⁸ Mr Bargeon decía «estar autorizado por la

⁵⁶ YOUNG, P., *Person to Person: The International Impact of the Telephone*, Cambridge, Granta Editions, 1991, p. 10.

⁵⁷ “Semana Histórica”, *La Academia*, (Madrid, Año III, Tomo V, núm. 6, 15-II-1879), p. 3.

⁵⁸ GÓMEZ MONTEJANO, M., *El fonógrafo en España. Cilindros españoles.*, Madrid, Mariano Gómez Montejano, 2005, p. 32.

Compañía Americana establecida para la explotación de los inventos del ingeniero americano EDISON». Es de suponer que la compañía a la que se refiere fuese la Edison Speaking Phonograph Company, establecida en enero de 1878, puesto que dicha empresa fue constituida por el inventor para explotar comercialmente el invento mediante exhibiciones.⁵⁹ Es posible que esa afirmación no fuera cierta, puesto que la primera noticia sobre el taumaturgo que se tiene en los archivos históricos de Edison es posterior al lanzamiento del primer modelo de fonógrafo de cilindros de cera.⁶⁰

Por otra parte, se puede poner en duda cualquiera de las afirmaciones que se hacían en los anuncios de estas funciones de Bargeon de Viverols. Algunas veces se presentaba como célebre taumaturgo, quizás la afirmación más creíble. Otras veces lo hacía como miembro de honor de la Academia de Física de París. Esto último menos creíble, puesto que no hay rastro de una Academia de Física de París. Sí que lo hay de la Academia de Física que la corona francesa financió y que se localizó en Caen. Pero fue disuelta en 1672.^{61 62}

En diferentes periódicos de provincias se anuncia y reporta el espectáculo itinerante de Bargeon de Viverols con su fonógrafo.^{63 64 65} Durante el espectáculo, la máquina parlante

⁵⁹ “History of the cylinder phonograph”, Library of Congress, <https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/>, (fecha de consulta: 1-XII-2019).

⁶⁰ Un telegrama y una carta que Bargeon de Viverols, enviado desde Lyon, solicita acceso a un *Perfected Phonograph* y afirma que venía ofreciendo espectáculos con fonógrafos. Si hubiera tenido relación anterior con la compañía de Edison, no debería dar explicaciones sino hacer referencia a ello:

“Search: Bargeon”, Rutgers School of Arts and Sciences, <https://edisondigital.rutgers.edu/item?search=bargeon#c=&m=&s=&cv=&xywh=93%2C224%2C660%2C383> (fecha de consulta: 27-II-2022).

<https://edisondigital.rutgers.edu/document/D8849ACK#c=&m=&s=&cv=&xywh=238%2C40%2C803%2C460> (fecha de consulta: 7-III-2022).

⁶¹ Cartel custodiado en la sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, Madrid. S/R.

⁶² Cartel anunciador de la función en el Teatro Isabel la Católica de Granada.

⁶³ “El Fonógrafo”, *El Teléfono Catalán*, Barcelona, Año I Núm. 21, 25-V-1879, pp. 1,4.

⁶⁴ “Noticias locales y generales”, *El Comercio*, (Valencia, 5-VI-1879), p. 2.

⁶⁵ “Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 17-VI-1879), p. 2.

reproduce «no solo la palabra humana, sino que también canta, ríe, llora, silba, aúlla, maúlla, imita la flauta, el óboe, el clarinete, el cornetín, el saxofón y todos los instrumentos de música [...] último perfeccionamiento de la Phonographia (sic), pudiendo recitar una composición en verso».⁶⁶ Sorprende que sorprenda que si una máquina es capaz de reproducir la voz en prosa también pueda hacerlo en verso.

Jean-Marie Burgeon de Viverols, seguirá usando en sus espectáculos el fonógrafo *tinfoil* durante un par de años. Después, agotada la novedad, el artista exhibiría otras curiosas habilidades. En 1886, por ejemplo, se anuncia como sonambulista junto con la célebre Miss Olimpia. Esta vez se dice condecorado con distintas órdenes y oficial de la Academia francesa. La tal Miss Olimpia, según el anuncio, era sonámbula y la función ofrecía desde experimentos científicos hasta manifestaciones de los espíritus, pasando por esqueletos parlantes.⁶⁷ Más tarde, continúa su carrera artística en Francia y retoma contacto con el fonógrafo, esta vez con los nuevos modelos y cilindros de cera. En concreto, en fecha tan temprana para ese nuevo aparato como 1890, se anunciaba un espectáculo en la sala del museo de Quimper presentándose como ingeniero adjunto a la Exposición de Edison. El espectáculo se sirve del nuevo fonógrafo que se había presentado en la Exposición de París del año anterior. Por supuesto, la función también ofrece otras maravillas como la conversión de personas en animales. Quizás lo más interesante sea que durante la función usaba el fonógrafo para hacer sonar el último disparo de cañón, desde la parte superior de la torre Eiffel, que dio fin a la exposición de 1889.⁶⁸

Las presentaciones públicas del fonógrafo hasta la invención del modelo perfeccionado con cilindros de cera fueron constantes. Como en el caso de Bargeon de Viverols, también otros utilizaron las exhibiciones fonográficas en teatros con sesiones programadas y manteniéndolas durante meses en cartelera. Este fue el caso del conocido como Dr. Llops. En febrero de 1882, el director de la compañía del Teatro de la Comedia anunció su

⁶⁶ El texto es parte de un cartel que anuncia una función en el Gran Teatro Isabel la Católica de Granada: Biblioteca Universidad de Granada, 1880, C-49-17(89).

⁶⁷ *Crónica de Cataluña*, año XXXIII, num 157 (Barcelona, 5-IV-1886), p. 2.

⁶⁸ *L'Union Agricole*, 7e Année, N 43, 1890, p. 3.

contratación para organizar conferencias sobre el invento de Edison como parte de los programas del teatro.⁶⁹

Durante un mes el teatro mantuvo las conferencias del Dr. Llops y su fonógrafo en cartel. Después sus conferencias y presentaciones son más esporádicas. En mayo aparece en una sesión benéfica en el Teatro Variedades.⁷⁰ En verano del mismo año en el Príncipe Alfonso.⁷¹ Con tantas representaciones, el público de Madrid llegó sin duda a conocer bien el aparato y sus posibilidades. La puesta en escena de Llops no era muy diferente en cuanto a teatralidad a la que había hecho Viverols antes. El escenario aparecía decorado con un fondo que representaba el circo Hipódromo de Roma en verano. La escena se completaba con figurantes a modo de acomodadores del circo. Hacía su solemne aparición el Dr. Llops con su fonógrafo perfeccionado (sic.):⁷² «La ciencia se enseñoreaba, por primera vez, de aquel escenario; y mientras que el doctor preparaba el aparato...». ⁷³ Otros actores del programa participaban en la representación simulando asombro o escepticismo. La demostración incluía la reproducción de la voz del propio Llops saludando y después una serie de cantos, coplas y hasta algunas maldiciones realizadas por los principales miembros del plantel de la compañía. El público, admirado y asombrado, rompía en aplausos.⁷⁴

El 29 de agosto viaja a La Granja de San Ildefonso para ofrecer sesiones de su espectáculo.⁷⁵ Ahí se encuentra el palacio real de verano y tendrá ocasión de representar su presentación ante la familia real. Lo hizo ante Sus Majestades y Altezas. El rey debió de disfrutar la representación. Tanto que participó espontáneamente en él con su propio

⁶⁹ *El Día*, (Madrid, 10-II-1882), p. 3.

⁷⁰ *Diario oficial de avisos*, (Madrid, 7-V-1882), p. 2.

⁷¹ *La Época*, (Madrid, 18-VIII-1882), p. 4.

⁷² Obviamente, no se refiere al modelo Perfected Phonograph de Edison que tardaría todavía casi una década en aparecer. Supongo que la palabra *perfeccionado* se refiere en las noticias de la prensa a algún modelo renovado o mejorado.

⁷³ “El Fonógrafo”, *El Día*, (Madrid, 19-VIII-1882), p. 3.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *La Época*, (Madrid, 2-VIII-1882), p. 3.

discurso y mostró altos conocimientos de mecánica y física hasta explicando a los asistentes los principios de funcionamiento del aparato tras la conferencia de Llops.⁷⁶

Cabe la posibilidad de que existan grabaciones españolas de esta época aún no localizadas. Quizás estén pendientes de ser recuperadas algunas láminas almacenadas en archivos de universidades españolas. Sabemos que la casa Dalmau era proveedora de la Escuela de Ingenieros Industriales, a la que ya en 1874 había proveído alguna máquina de Gramme.⁷⁷ Por otro lado, en mayo de 1878 vendería a la misma escuela un fonógrafo y material para el mismo.⁷⁸ También sabemos que universidades como la Universidad de Santiago de Compostela, adquirieron fonógrafos para sus laboratorios.⁷⁹ Sin olvidar la existencia mencionada antes del fonógrafo de 1877 del Instituto San Isidro. Un proyecto de arqueología sonora en el ámbito de las facultades de ciencias, gabinetes de ciencia de institutos y otros laboratorios, buscando en los antiguos archivos de viejos laboratorios, debería plantearse con el fin de traer a la luz descubrimientos interesantes.

II.ii La aparición del fonógrafo perfeccionado y los cilindros de cera

Los fonógrafos *tinfoil* serán sustituidos por los de cilindros de cera. El *Perfected Phonograph* de Edison cambió tan radicalmente las posibilidades del fonógrafo que se asumió como un nuevo invento en todos los aspectos. Hasta llegar ahí hubo un trabajo de investigación e innovación y una rivalidad entre compañías muy importante. Después de obtener la patente del fonógrafo y de crear la compañía Edison Speaking Phonograph, Thomas A. Edison no dedicó recursos ni esfuerzos para mejorar el invento. En la década de los 80 su laboratorio se centraba en el desarrollo de aparatos telegráficos. Fueron otro empresario y otro laboratorio los que, a partir del fonógrafo primitivo, desarrollaron innovaciones importantes hasta conseguir que los aparatos pudieran convertirse en la base de un negocio de música y sonido grabados.

⁷⁶ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 17-IX-1882), p. 17.

⁷⁷ SÁNCHEZ MIÑANA, J., LUSA MONFORTE, G., “De músico a óptico ...”, *op. cit.*, p. 88.

⁷⁸ *Boletín Mensual de la Asociación de Ingenieros Industriales*, No. 3., Barcelona, mayo 1878.

⁷⁹ SISTO EDREIRA, R., “Los gabinetes científicos. El gabinete de física”, en *Gallaecia Fulget: (1492-1995). Cinco siglos de historia universitaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1995, p. 316.

Alexander Graham Bell patentó el teléfono el 7 de marzo de 1876, un año antes de la invención del fonógrafo y dos antes de que se patentara. Hoy sabemos que en la carrera por conseguir la patente de un aparato que pudiera transmitir la voz por el cable telegráfico, la patente de Bell se consiguió por métodos discutibles puesto que Antonio Meucci había registrado la solicitud varios años antes. La competencia por conseguirlo venía siendo grande desde el año 1844, cuando Innocenzo Manzetti propone por primera vez una idea de telégrafo parlante.⁸⁰ Aunque sin duda Bell desarrolló su ingenio y probablemente mejoraba la propuesta de Meucci, el hecho de que se cometiera fraude y prevaricación para destruir las pruebas del registro de Meucci y darle a él la patente supone la desacreditación casi total de Bell puesto que se trata de su principal invento.⁸¹

No obstante, por el invento del teléfono, recibió una importante suma de dinero que correspondió a la dotación del premio Prix Volta, que había establecido Napoleón Bonaparte a principio de siglo. Con ese dinero y las rentas que percibía por su patente, fundó un laboratorio de investigación tecnológica centrado en las telecomunicaciones y la fonografía.⁸² En él trabajaron Charles Sumner Tainter y Chichester Bell, sobrino del fundador. Sus innovaciones fueron la base de la mejora del fonógrafo. Experimentaron con formatos de disco y cilindro y con distintos materiales.

Como resultado de las investigaciones registran un modelo mejorado de fonógrafo para el que se usó el nombre comercial *Grafófono* (original en inglés: *Graphophone*). Aunque fue una marca registrada que perteneció y usaron varias compañías, el público la usaba

⁸⁰ “INNOCENZO MANZETTI”, <http://www.chezbasilio.org/manzetti.htm> (fecha de consulta: 3-III-2022).

⁸¹ H.Res.269 - *Expressing the sense of the House of Representatives to honor the life and achievements of 19th Century Italian-American inventor Antonio Meucci, and his work in the invention of the telephone*, Congreso de los Estados Unidos de América, 2002, <https://www.congress.gov/bill/107th-congress/house-resolution/269/text> (fecha de consulta: 3-III-2022).

⁸² NEWVILLE, L. J., "Contributions from the Museum of History and Technology paper 5: Development of the Phonograph at Alexander Graham Bell's Volta Laboratory.", *Bulletin of the United States National Museum*, 1959.

para referirse a los fonógrafos que no se basaban en los modelos de Edison. Con esa patente se iniciaría también una época de disputas judiciales por las patentes, derechos de fabricación y venta de aparatos.

Las innovaciones y mejoras al fonógrafo que aportaron Tainter y Bell fueron determinantes para mejorar la grabación y reproducción del sonido en todos los aspectos y fueron adoptadas inmediatamente también por Edison que respondió con sus nuevas aportaciones que dieron lugar al *Perfected Phonograph*. Los nuevos fonógrafos ya no se basarían en un punzón que moldea la lámina hoja de lata empujándola y marcando así los surcos. En lugar de eso, diseñan un sistema en el que es un pequeño cincel el que labra el surco sobre un material mucho más blando. Una aguja cortada en ángulo hace esa función de cincel. En lugar de marcar las ondas hundiendo el material, lo corta o labra. Después de varias pruebas con otros materiales como el caucho endurecido, eligieron la cera de carnauba por ser a la vez suficientemente blanda para ser grabada y rígida para soportar la fuerza de la punta lectora sin desgastar el surco.⁸³

Sí que se mantendría el sistema de grabación vertical del fonógrafo original de Edison. Es decir, los surcos contienen la señal en forma de montes y valles, la aguja grabadora – o la púa lectora– vibra con un movimiento hacia arriba y abajo, perpendicularmente a la superficie grabada. El Phonoautógrafo de Scott, del que he hablado antes, registraba las hondas con movimientos horizontales sobre la superficie del cilindro. Tainter también experimentó con este sistema al que llamó zig-zag sobre discos.⁸⁴ Ese formato de disco y de grabación horizontal será el que usará más tarde E. Berliner para su gramófono. Pero en el caso del desarrollo del gramófono, finalmente se prefirió el cilindro y la grabación vertical.

La reacción de Edison, incorporando esas mejoras al fonógrafo y sumando sus propias innovaciones fue definitiva. Su aparato, el *Perfected Phonograph* sumaba a las

⁸³ SCHOEHERR, S. E., Charles Summer Tainter and the Graphophone, 2019, <https://web.archive.org/web/20040810065125/http://history.sandiego.edu/gen/recording/graphophone.html#group02> (fecha de consulta: 4-III-2022).

⁸⁴ *Ibidem*.

aportaciones del grafófono un motor eléctrico con control de velocidad mediante un regulador centrífugo. Solucionar el problema de cómo dotar al fonógrafo de un motor que fuera suficientemente potente y con velocidad constante no era fácil. Ya vimos que se habían construido modelos *tinfoil* que usaban un sistema de paletas centrífugas que empleaban la resistencia del aire para mantener la velocidad. El nuevo sistema de Edison era mucho más preciso. Este tipo de reguladores se había usado antes solo para máquinas eléctricas y de vapor muy potentes. También añadió otras mejoras al modelo, como el sistema de diafragma de lectura que utiliza un balancín y muelle para que la fuerza con la que se apoya sobre el cilindro no dependa de su peso. Pero, sin duda, lo que más influyó en el desarrollo de la fonografía fue que estableció un formato estándar de cilindro. Un cilindro hueco fabricado solo con cera con unas dimensiones y formas que encajaban de forma sencilla con el mandril del aparato.⁸⁵



FIG. 1. — Edison parlant dans son phonographe (p. 230).

Ilustración 8: Edison grabando su voz con el Perfected Phonograph, en *La Science Illustrée*, nº 41, 8-IX-1888, p. 225.

⁸⁵ EDISON, T. A., “The perfected phonograph”, *The North American Review*, vol 146, no. 379, 1888, pp. 641-650.

El nuevo estándar de formato para las grabaciones tuvo un impulso definitivo cuando Jesse Lippincott compra a Edison la *Edison Phonograph Company* y firma un acuerdo con la *American Graphophone Co.* en 1888. Se crea así la *North American Phonograph Company*, un conglomerado que monopolizará el mercado durante unos años. Los problemas legales y comerciales de las compañías habían enredado hasta tal punto el negocio que la solución de la North American significó el verdadero inicio del nuevo mercado.⁸⁶ A finales de los 80 tanto los fonógrafos como los grafófonos eran fabricados por esta compañía. El negocio se orientó en un principio hacia los profesionales que precisaban máquinas de dictado. No tuvo éxito comercial debido, seguramente, a la complejidad de los aparatos y a que se había sobreestimado la dimensión del público objetivo.

Edison, en 1889 empezó a grabar cilindros de forma sistemática que enviaba a la North American como material para demostraciones. Durante un par de años mantuvo esta producción que fue respondida por los distribuidores de la compañía solicitando cada vez más cilindros. El libro en que se anotaron las grabaciones se conserva y hoy se puede consultar en línea.⁸⁷ Aquellos primeros fonogramas generaron lo que muchos consideran el nacimiento de la industria moderna de grabaciones. Muchos se utilizaron en fonógrafos automáticos que funcionaban con monedas, otro de los modelos de Edison. Instalados en halls de estaciones, hoteles y teatros, pusieron la música grabada al alcance del público para su consumo directo.

Las grabaciones empiezan el 24 de mayo de 1889 según está marcado en el libro de registro. El primer día se grabaron un total de 45 cilindros de 14 títulos distintos. Es decir, la media era grabar más de tres cilindros por cada título. A finales de ese mismo año, la producción diaria de cilindros solía ser de más de 100 unidades. En algunas de las páginas numera los cilindros en dos columnas: cilindros A y cilindros B. No es probable que se

⁸⁶ MORTON, D. L., *Sound Recording...*, op. cit., p. 20.

⁸⁷ *The First Book Of Phonograph Records*, Internet Archive, 2017, <https://archive.org/details/FirstBookOfPhonographRecords/page/n65/mode/2up> (fecha de consulta: 6-III-2022).

trate de originales y copias. Seguramente los sistemas de copia no estaban suficientemente desarrollados en su laboratorio. Esta producción de Edison para la North America da inicio a la producción industrial de grabaciones, pero todavía habrá que esperar mucho, hasta 1897-1898, para que en España aparezca la producción profesional de fonogramas.

II.iii Los años de los salones fonográficos y las audiciones

Los fonógrafos de cilindros de cera suponen un avance enorme respecto a sus antecesores. La calidad del sonido mejora notablemente tanto en el rango de frecuencias como en el rango dinámico y potencia sonora en las reproducciones. Los primeros modelos que se comercializan eran grandes, pesados y caros. El público general no tiene todavía acceso a estos aparatos que son exhibidos en eventos especiales como atracción. La *Edison Phonograph Company* lanzó los modelos *Improved Phonograph* y *Perfected Phonograph* que funcionaban con motor eléctrico. Inicialmente, el negocio de la compañía se basaba en el alquiler de aparatos dado el alto precio. En 1890, tras la enfermedad de su socio, Edison inicia las ventas, pero la compañía cayó en bancarrota en 1894.

Los malos resultados de la North American Phonograph Company ofrecieron a Edison la oportunidad de recomprar acciones para hacerse con el mando. Lo hará y dejará caer la compañía para recuperar sus derechos de patentes. Reorganiza inmediatamente su negocio, crea la *National Phonograph Co.* y consigue resolver la adopción de un motor de cuerda con el modelo *Spring Motor*. Es a partir del año 1897 cuando la aparición en el mercado de los modelos más económicos a cuerda como el modelo *Edison Home Phonograph* hace que el fonógrafo entre en los hogares de la clase más acomodada. También, gracias a que se aclaran las tensiones judiciales de las patentes, la compañía Columbia inicia su expansión en el mercado americano e internacional. En pocos meses aparecen en toda España comercios en los que se venden fonógrafos y cilindros grabados. Miles de familias de los Estados Unidos empiezan a utilizar la nueva máquina parlante, a consumir grabaciones musicales y a realizar sus propias grabaciones domésticas.⁸⁸ A

⁸⁸ GELATT, R., *The Fabulous Phonograph: From Tin Foil to High Fidelity.*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1955, pp.70-71.

Europa, este fenómeno llega unos meses después cuando, por un lado, las compañías Columbia y Edison establecen acuerdos de exportación y, por otro, algunas compañías inglesas empiezan a fabricar y vender aparatos que copian los modelos americanos. Les seguirán las compañías francesas, liderados por los hermanos Pathé, quienes empiezan el negocio importando máquinas desde Londres y se convertirán pronto en el principal fabricante europeo de fonógrafos y cilindros.⁸⁹

El cilindro de cera será el soporte más popular de consumo de música grabada hasta que, terminando el primer lustro del siglo XX, es relevado por el disco de gramófono. Aunque se seguirán utilizando fonógrafos de cilindros y consumiendo cilindros, será de forma minoritaria. El gramófono y sus discos empiezan a tener alguna relevancia comercial en España en 1901.⁹⁰

Es a partir de 1894 cuando se produce un cambio drástico en este negocio y se inicia la comercialización de grabaciones sonoras, musicales y de otros tipos. Dos son las principales razones de que se produjera dicho cambio. La primera, la operación societaria que provocó Thomas A. Edison forzando la quiebra de Edison Phonograph Company y la creación de la National Phonograph Co, con una nueva orientación del modelo de negocio basado en la venta a particulares en lugar del alquiler para audiciones. La segunda razón fue la resolución de los problemas legales con la compañía Columbia y las patentes relativas al gramófono, similar a los perfeccionamientos de Edison con el empleo de cilindros de cera. Ambos hechos abren el mercado a la competencia, al abaratamiento de aparatos y al negocio fonográfico centrado en las grabaciones. En 1897 se empiezan a

⁸⁹ SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial: Desde Los Orígenes*, Madrid, Siglo XXI Editores, 19ª edición, 2004, p. 42.

⁹⁰ Aunque el gramófono era conocido por los aficionados, muy pocos gabinetes fonográficos españoles combinaron inicialmente el negocio de los cilindros con la venta de discos. Una excepción es el gabinete del óptico Villasante, de Madrid, que ya tiene gramófonos en su catálogo desde el año 1900. Otros comercios que venden material fonográfico, como por ejemplo la conocida casa valenciana Hijos de Blas Cuesta, no nombran en sus anuncios o catálogos ningún disco ni gramófono hasta 1901, en el anuncio aparecido en el primer número de ese año del *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, en el que dedican solo dos líneas al nuevo aparato para indicar el precio: “Gramófonos a 125 Ptas y Placas impresionadas para íd. 4 Ptas. Información en: *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, (Valencia, 15-I-1901), Año II., p. 2.

vender modelos de aparatos mucho más económicos para el consumo familiar, como el Home Phonograph.⁹¹ En los Estados Unidos, el fonógrafo entra en los hogares de aquella clase acomodada que podía permitírselo.

En España, como en el resto de Europa, la popularización del fonógrafo entre particulares llegó pocos años después, cuando las compañías americanas establecen acuerdos de exportación y licencias de fabricación. Entre los años 1897 y 1898 aparecen los estudios o gabinetes fonográficos en casi todas las ciudades europeas y se empezaron a grabar cilindros artísticos para abastecer un mercado nuevo. Pero ya se habían creado antes las empresas que tenían ánimo de producción a gran escala en el viejo continente.

En Gran Bretaña y Francia nacen muy pronto las marcas comerciales que liderarán el sector en Europa. En octubre de 1892 se creó en Londres la compañía *Edison Bell Phonograph Corporation Limited*, compañía que consiguió los derechos de fabricación de fonógrafos Edison y de desarrollo de mejoras.⁹² Dos años después, en Francia, Charles Pathé inicia su actividad en el mundo de los fonógrafos y poco después se creará la Pathé Frères, llamada a ser una de las principales productoras de cilindros y discos del continente y fabricante de fonógrafos y gramófonos.

Tenemos por tanto en esos dos países una presencia de actividad industrial temprana y siempre orientada a la industrialización y gran producción de ejemplares. Al mismo tiempo, en España los negocios alrededor de los fonógrafos que aparecieron no estuvieron dirigidos en ese sentido. Los tres empresarios más relevantes que introdujeron el fonógrafo de cilindros de cera en España, José Navarro, Francisco Pertierra y Armando Hugens, se limitaron inicialmente a la organización de audiciones públicas de música y palabra grabada. Su actividad fue notable y muy difundida por la prensa. Pese a que tanto en Madrid como en algunas provincias hubo noticias de otros organizadores de salones

⁹¹ *Ibidem*, p. 24.

⁹² WELCH, W. L., BURT, L. B. S., *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of Recording*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1994, p. 37.

fonográficos,⁹³ su aportación no es comparable a la de estos tres. De ellos, José Navarro tiene el mérito de haber sido el primero en establecerse profesionalmente con sus sesiones de fonógrafo. También veremos que fue el primero en crear su propio estudio de grabación.

Los tres ofrecían la experiencia de escuchar el fonógrafo perfeccionado utilizando un extenso repertorio de grabaciones que ellos mismos realizaban y aumentaban constantemente. Hugens, además, se convertiría después en comerciante de fonógrafos y cilindros y fundador de la más importante compañía productora del sector en España. Hasta 1897, año en que tímidamente empiezan a popularizarse las ventas de cilindros a particulares, estos tres empresarios y su actividad configuran los antecedentes más directos al desarrollo del mercado de grabaciones en España.

Vemos, por tanto, que la actividad empresarial inicial ya configura escenarios radicalmente diferentes a los de otros países. Es probable que esa sea una de las razones que expliquen por qué al ocurrir la popularización del mercado de fonógrafos y grabaciones, en España se desarrolla un comercio basado en la artesanía artística de los gabinetes fonográficos en lugar de la industria de producción en masa. El hecho de que en los años previos no se hubiera desarrollado ninguna actividad de fabricación de aparatos ni de producción en masa de copias es un indicador relevante.

En los Estados Unidos, desde la aparición del Edison *Perfected Phonograph*, el cilindro de cera dominó el mercado de grabaciones durante 23 años. Recordemos que hasta 1912 la principal compañía fabricante de discos de gramófono no alcanzó una producción de discos superior a la de cilindros de Edison. Es casi un cuarto de siglo de dominio como soporte de contenidos sonoros. Solo los discos de gramófono – o de pizarra, tal y como se conocen en España– superan esta marca puesto que fueron el formato más usado hasta la popularización del microsurco a finales de la década de 1950.

⁹³ ANSOLA, T., “El fonógrafo en Bilbao (1894-1900). Una aproximación”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 3, 1988, pp. 265-276, p. 270.

Desde los primeros años de producción, Edison puso en marcha sistemas de replicación de grabaciones. Se sabe que en 1890 ya utilizaba al menos dos sistemas diferentes de copia, uno de ellos usando una forma primitiva de moldes. Pero las técnicas aún eran poco eficientes y de una grabación original no podían extraer más de unas pocas copias, lo que obligaba a que cada grabación se tuviera que repetir múltiples veces para conseguir más originales y así, bajo un mismo número de catálogo, se vendían distintas tomas o versiones. Y aún más, en algunos casos, cuando se agotaban esos originales y se mantenía la demanda, se volvía a convocar a los intérpretes o incluso a sustitutos si no estaban disponibles. Por tanto, bajo una misma referencia del catálogo se pueden encontrar grabaciones bien distintas.⁹⁴

La compañía participada por Edison, la North American Phonograph Company, ya contaba en 1892 con ocho subsidiarias, incluida Columbia Phonograph Co. que terminaría siendo la principal rival de Edison cuando este refunda el negocio en la National Phonograph Company. Todas estas empresas van tejiendo un nuevo negocio que se basa en dos modelos: por un lado, el alquiler de aparatos y venta de cilindros para exhibiciones y, por otro, los fonógrafos que funcionan con monedas y se instalan en lugares concurridos.

La North American Phonograph Company ya publica un catálogo de grabaciones y un boletín de novedades que en su primer número asegura que se mantiene un stock de entre 25 y 50 copias de cada referencia. Casi todos los cilindros eran los producidos por Edison, que ya se han mencionado antes, que proporcionaba a esta compañía nueve mil al mes en el año 1893. Es decir, 108.000 cilindros producidos al año. En el mes de septiembre de ese año el presidente de la compañía escribe a Edison con una predicción de necesidades de entre 150.000 y 200.000 cilindros al año. Todavía en 1894 los fonógrafos tienen como destino principal las máquinas de monedas y exhibiciones. Las ventas a particulares, normalmente instituciones científicas, no llegaron a mil en esa época.⁹⁵

⁹⁴ KLINGER, B., *Cylinder Records...*, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 6.

La siguiente compañía de Edison, la National Phonograph Company, fabricó 87.690 cilindros en 1897 y 428.000 en el año siguiente. Enseguida llegaría a un límite de producción de dos millones que, por problemas técnicos, no pudo superar hasta la implantación de la producción con moldes a los que llamaron *Moulded Gold Records* entrado el nuevo siglo.

Mientras tanto en Europa se inicia una réplica de ese mercado a través de la compañía Edison Bell en Gran Bretaña que a partir de 1892 cuenta con licencias y acuerdos para fabricar aparatos y cilindros. De la misma manera que en los Estados Unidos, el modelo de negocio principal es inicialmente la venta o alquiler para exhibiciones. En 1894 el francés Charles Pathé adquirió un fonógrafo con el que iniciaría un negocio de audiciones públicas en Francia. Aunque el precio que pagó suponía seis meses de su salario, pronto comenzó a obtener beneficios y añadió al negocio la importación a Francia de modelos fabricados en Gran Bretaña asociado con su hermano Émile. Cuatro años más tarde, en 1898, la empresa consigue una financiación que llegó a ser de un millón de francos gracias a lo cual Pathé Frères pasa a liderar la fabricación de fonógrafos y producción de cilindros en el viejo continente además de desarrollar el negocio de la cinematografía.⁹⁶

La compañía Pathé pone en funcionamiento una gran fábrica en la que utiliza los sistemas más avanzados disponibles para producir copias de grabaciones. El amplio catálogo de referencias crece constantemente como también lo hace la capacidad de producción. El primer catálogo con el repertorio de cilindros grabados de 1898, de 102 páginas, ya cuenta con más de 8.900 referencias.⁹⁷ Pero el gran reto es la producción masiva de copias. En 1899 se llega a un acuerdo con un mecánico que había desarrollado un tipo muy eficaz de pantógrafo, el español Sr. Casares. En el acuerdo se compromete a producir dos

⁹⁶ SADOUL, G., *Historia del Cine...*, op. cit., p. 42.

⁹⁷ FRAPPÉ, G., *Histoire de Pathé Frères*, <http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/Pathé3.htm> (fecha de consulta 01/04/2021).

millones de copias.⁹⁸ Todo indica que el tal Casares sea Luis Casares, miembro de la familia de mecánicos que se involucró en la fonografía en Granada a partir de 1898.⁹⁹

En España también aparecen emprendedores e inversores en este nuevo sector de la fonografía. Como decíamos antes, tres son los protagonistas de la difusión en España del Fonógrafo: José Navarro, Francisco Pertierra y Armando Hugens. Abrieron salones de audición y viajaron por España mostrando el invento y entre los años 1893 y 1898 su actividad es notable. Navarro y Hugens, además, serán los primeros en establecer sus laboratorios de grabación y vender fonógrafos y cilindros grabados. Esto es, las primeras compañías fonográficas españolas.

José Navarro Ladrón de Guevara era un mecánico relojero en Cartagena cuando se interesó por el fonógrafo perfeccionado de Edison. A principios de la década de 1890, cuando el invento era una novedad muy poco difundida en Europa, adquirió un fonógrafo a la North American Phonograph Company. Para ello escribió a los Estados Unidos y le enviaron la unidad por un precio de cinco mil pesetas. Esto tuvo que ocurrir en algún momento entre los años 1892 y 1893.¹⁰⁰ Junto al fonógrafo adquirió una colección de 24 cilindros grabados. El aparato era únicamente reproductor porque todavía no le había añadido el diafragma grabador correspondiente, así que las primeras audiciones que ofreció se tuvieron que limitar a esos cilindros grabados en América y tal vez otros que fuera adquiriendo para reponerlo o ampliar la colección. También se sabe que durante algún periodo consiguió la exclusiva de los fonógrafos Edison en España.¹⁰¹

⁹⁸ CHAMOUX, H., “La production des cylindres chez Pathé”, *Bulletins des adhérents de l'AFAS, Association Française des archives orales sonores et audiovisuelles*, num. 14, automne 1999, <https://journals.openedition.org/afas/88> (fecha de consulta 01/04/2021)

⁹⁹ GÓMEZ MONTEJANO, M., *El fonógrafo en España...*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁰ En una entrevista a la prensa en 1930, José Navarro afirma que compró el fonógrafo en 1895. Puede tratarse de una errata en la transcripción o de un fallo de memoria del empresario que era sexagenario cuando lo rememora. La evidencia de que el fonógrafo del Salón Heraldo de Madrid se instaló en 1893 indica que la compra tuvo que ocurrir al menos dos años antes. RUIZ LLANOS, F., “El primer fonógrafo que se oyó en España”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 14-I-1930), pp. 8-9.

¹⁰¹ *Ibidem*.



Ilustración 9: José Navarro Ladrón de Guevara, en Boletín Fonográfico, Valencia, año II, p. 167.

Durante meses recorrió pueblos y ciudades de España ofreciendo sus audiciones *a perra gorda* (sic) hasta que llegó a Madrid. Ahí hizo uso del espacio expositivo que ofrecía el *Salón del Heraldo de Madrid*, un gran local del periódico *Heraldo de Madrid* que se hallaba en la fachada de la calle Sevilla del palacio de la Equitativa. Instaló su fonógrafo que se anunció por primera vez en la prensa en octubre de 1893. En el salón, compartía espacio con una exposición de arte y otra de fusiles de repetición, fotografías y otras curiosidades. En el anuncio se nombraban algunos de los visitantes ilustres, como el gran duque Wladimiro, hermano del Zar de Rusia Alejandro III, y la gran duquesa María.¹⁰²

Fue la primera instalación profesional y duradera del fonógrafo perfeccionado en la ciudad. Antes de ella solo se había podido admirar el aparato en algún evento esporádico en que algún viajero traía uno desde el extranjero. La única excepción fue, en noviembre de 1902, la presencia en los escenarios del Teatro Lara de un par de profesores, Mr. Sean y Mr. Waring, que ofrecían una sesión de demostración que se mantuvo en cartel durante dos semanas.¹⁰³

¹⁰² *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 29-X-1893), p. 4.

¹⁰³ *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 25-XI-1892), p. 3.

Pronto el fonógrafo se convierte en la principal atracción del *Salón del Heraldo de Madrid* y las reseñas del periódico no hablarán de las otras exposiciones para dedicar todo el espacio a las audiciones. A las pocas semanas se reservó una sala, ampliando el espacio del local, en la planta entresuelo del edificio, lo que demuestra que tuvo éxito entre el público.¹⁰⁴ Todavía no había empezado a realizar sus propias grabaciones, por lo que en el anuncio se leía «El maravilloso invento del fonógrafo permite oír con gran claridad, en Madrid cantos y piezas musicales tocadas en América.»¹⁰⁵

Esas piezas grabadas en América no eran solamente musicales. También había cilindros de teatralizaciones de catástrofes y ruidos de animales. Una muestra típica de los primeros sonidos grabados que se ofrecían al público. Los 24 cilindros que había recibido José Navarro y con los que empezó estas audiciones, según la lista original que el empresario conservaba treinta años después, son los siguientes:

1. *Ave María* de Gounod
2. *Gritos de Alarmas*
3. *Duque de Alba*, romanza
4. *Marcha Marina*, banda y piano
5. *Idem* íd., banda militar
6. *Lehengrin*, romanza
7. *Idem*.
8. *Lucrecia*, rondó final
9. *Roberto*, sicilianas
10. *Aida*, romanza
11. *Gritos de animales en el jardín de aclimatación*
12. *Risa inglesa*, polca
13. *Guillermo Tell*
14. *Cavallería rusticana*

¹⁰⁴ *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 3-XII-1893), p.3.

¹⁰⁵ *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 12-XII-1893), p. 4.

15. Idem íd.
16. *Adán*
17. *Hugonotes*
18. *Fausto*
19. Idem, obertura
20. *Favorita, sprito gentil*
21. *Carmen, Tarrero*
22. *Les cloches de Corneville*
23. *Traviata*
24. *La Africana*

En febrero de 1894 aparece una novedad importante. Los anuncios ya no solo dicen que se pueden escuchar piezas musicales tocadas en América, sino que añaden algunas grabaciones españolas interpretadas por artistas españoles.¹⁰⁶ Navarro había empezado a producir sus propias grabaciones para lo que, sin duda, tuvo que adquirir el equipamiento apropiado. Inicialmente se trataba solo de poesías grabadas. Todavía no había empezado a producir grabaciones musicales, que implican una complejidad de la instalación mucho mayor.

En algún momento instaló un gabinete fonográfico para realizar grabaciones en la calle Jovellanos núm. 5 mientras mantenía la instalación del salón. Se trata del primer estudio de grabación instalado en España y, por tanto, Navarro creó la primera compañía fonográfica del país. En la Ilustración 10 se muestra uno de los cilindros de aquel primer gabinete. El texto de la etiqueta demuestra que son contemporáneos la instalación en el *Salón del Heraldo de Madrid* y el gabinete de la calle Jovellanos, lo que demostraría que el gabinete ya funcionaba en algún momento entre 1894 y 1895.

¹⁰⁶ *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 1-II-1894), p. 4. Una de las voces que grabaron poemas y fragmentos dramáticos fue la de la popular actriz María Tubau: *Heraldo de Madrid*, (Madrid, 17-III-1894), página 4.



Ilustración 10: Estuche de cilindro producido en el gabinete fonográfico de José Navarro en Jovellanos 5 contemporáneo a la instalación del Salón del Heraldo de Madrid entre 1893 y 1894. Fonoteca de la Biblioteca Nacional de España, CL/324. Fotografía del autor.

La instalación del *Salón del Heraldo de Madrid* se mantuvo anunciada en el periódico hasta marzo de 1894. Es posible que, aunque no se anunciara la instalación se mantuviese más tiempo, pero no debió de prolongarse mucho más. Terminada la exposición en Madrid, vuelve a viajar para montar salones similares en otras ciudades. Instaló un fonógrafo para audiciones en Murcia en 1896.¹⁰⁷ Hay que tener en cuenta que en esos años todavía no había un mercado de venta de cilindros españoles grabados. Solo el propio Navarro tenía capacidad de producción desde su gabinete de Madrid. Sí que se importaban cilindros americanos, pero es obvio que no serían del gusto del público de España que consumía principalmente zarzuela, flamenco y otros cantos regionales. También ópera, pero no era ese el género que más abundaba en las producciones americanas. Esto implicaba que cualquier emprendedor que abría un salón de fonógrafo, si quería ofrecer al público la música u otros sonidos del gusto español, debía realizar sus propias grabaciones. Veremos que Pertierra y Hugens las hicieron y que registraron voces de personajes muy notables y artistas reconocidos. De las grabaciones de José Navarro en esos años tenemos muy pocas noticias. Grabó piezas ejecutadas por el sochantre de la

¹⁰⁷ *El Diario de Murcia*, (Murcia, 27-V-1896), p. 3.

Catedral de Murcia, D. Juan Yarza, y el joven Sr. Coldrán. Esas grabaciones servían para atraer al público a las audiciones.¹⁰⁸ También grabó la voz de Victoria Benimeli,¹⁰⁹ que sería primera soprano del Teatro Real en el 98.¹¹⁰ En Alicante, donde también instaló un fonógrafo, acordó con el maestro Latorre, pianista, grabar a varias de sus pupilas: Pura García, Conchita Muñoz y Amparito Calvo.¹¹¹ Al hilo de estas grabaciones de artistas locales con las que enriquecía la colección de cilindros para las audiciones leemos en la prensa:

*... el Sr. Navarro ha realizado la feliz idea de conseguir determinado número de cilindros impresionados en esta misma capital, con preciosos números musicales y distintos recitados, por distinguidas señoritas y algunos oradores y artistas, que no han podido negarse al solícito ruego del Sr. Navarro; y se comprenderá que la pública curiosidad haya ido en aumento, teniendo para el Fonógrafo Edison (sic) entusiastas frases de admiración, é inacabables elogios para el Sr. Navarro.*¹¹²

Tras aquellos montajes de audiciones en provincias volverá a Madrid para dedicarse de lleno a su establecimiento de venta y reparación de fonógrafos y a producir grabaciones en su gabinete. Pero eso lo veremos en detalle al analizar la época de los gabinetes fonográficos.

Francisco Pertierra era un fotógrafo de cierto prestigio, discípulo de Pedro Martínez de Hebert. Ya anunciaba en prensa su estudio de Madrid en 1864.¹¹³ En 1867 se traslada a Salamanca donde no solo se dedica a la fotografía, sino que, por su carácter emprendedor

¹⁰⁸ *El Diario de Murcia*, (Murcia, 21-VII-1896), p. 3

¹⁰⁹ *El Diario de Murcia*, (Murcia, 14-IX-1896), p. 2.

¹¹⁰ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 22-IX-98), p.2.

¹¹¹ *El Ateneo*, (Alicante, 10-VIII-1896), p. 8

¹¹² *El Ateneo*, (Alicante, 10-VII-1896), p. 10.

¹¹³ *La Iberia*, (Madrid, 16-IV-1864), p. 4.

e inquieto, se le conoce también como prestidigitador y gimnasta. Llegó a fundar el primer gimnasio de la ciudad, la *Academia de Gimnasia Higiénica*.¹¹⁴

A mediados de los años ochenta viaja a Filipinas e instala un estudio en Manila. Durante su estancia en el archipiélago realiza algunas fotografías que envía a publicaciones españolas y americanas. En la *Ilustración Artística*, por ejemplo, aparecen cuatro paisajes de Cebú, incluyendo una vista urbana, de fantástica factura. Aún hoy llama la atención su maestría como fotógrafo al ver los grabados que publicaron a partir de sus clichés.

Volvemos a tener noticias de Pertierra en 1894, esta vez en Madrid. Inaugura un salón fonográfico de audiciones el día 24 de marzo de ese año.¹¹⁵ Se trata del gran espectáculo científico del fonógrafo de Edison reformado y de los espejos eléctricos que se conocería en la ciudad como *Salón Edison*. Combina la novedad del fonógrafo con una exhibición vistosa de imágenes fotográficas que inicialmente eran de mujeres jóvenes con cierto contenido erótico «... un saloncito donde se admiran, a través de espejos eléctricos (así les llama el señor Pertierra), imágenes reales de mujeres jóvenes y guapas en posturas académicas y en trajes que no sé si serán académicos también, pero que desde luego afirmo que son vaporosos».¹¹⁶

Los asistentes al salón, por un precio de entrada de una peseta, podían escuchar la voz del fonógrafo aplicando unos auriculares en sus oídos. Hasta dieciséis asistentes podían escuchar a la vez las reproducciones. El mismo rey Alfonso XII y su hijo Alfonso visitaron el establecimiento, disfrutaron del espectáculo, escucharon el fonógrafo y lo elogiaron.¹¹⁷

¹¹⁴ *Salamanca en el ayer*, <https://www.salamancaenelayer.com/2014/12/francisco-pertierra.html> (fecha de consulta: 01/04/2021).

¹¹⁵ *El Día*, (Madrid, 25-III-1894), p. 4.

¹¹⁶ *La Iberia*, (Madrid, 25-III-1894), p. 1.

¹¹⁷ “El Fonógrafo”, *La Ilustración Nacional: revista literaria, científica y artística*, (Madrid, 30-VI-1894), Tomo II, Año XV, núm. 18, pp. 282-283.

Durante los años 94 y 95 el espectáculo se mantiene en Madrid con solo dos paréntesis en los que Pertierra realiza giras por provincias. Tanto en Madrid como en sus viajes fue ampliando el repertorio realizando grabaciones de personajes notables e intérpretes populares. Ante el fonógrafo de Pertierra cantaron El Royo del Rabal, Leopoldo Frégoli, Lucrecia Arana y muchos otros. Igualmente grabó bandas militares, como la Banda de Alabarderos.¹¹⁸ También artistas internacionales de la ópera como la gran soprano polaca Regina Pinkert y el barítono Massimo Scaramella impresionaron cilindros para el fonógrafo de Pertierra.¹¹⁹

Todas estas voces las recogió Pertierra aprovechando sus viajes y la instalación del fonógrafo en distintas ciudades. Aprovechaba la visita de un personaje ilustre para hacer grabaciones. Un buen ejemplo lo tenemos en la noticia sobre la grabación de jotas cantadas por el Royo del Rabal en Zaragoza. El jotero era toda una eminencia en la ciudad y todavía hoy se le recuerda como el mejor de todos los tiempos. La nota que aparece en prensa dice así:

*El royo del Rabal (SIC) célebre cantador de jota, aplaudido en cuantas partes ha interpretado con voz hermosa y gran estilo, nuestro cantar aragonés, ha visitado el fonógrafo establecido por el Sr. Pertierra, en los porches del Paseo número 10. Cantó Varias coplas delante del aparato, al fin de que el Sr. Pertierra, pueda dar audiciones de la jota auténtica, en todas partes donde exhiba el fonógrafo.*¹²⁰

Tras su segunda gira por provincias se pierde la pista de Pertierra en Madrid. Probablemente no volvió a abrir su espectáculo en la capital, sino que siguió viaje a Manila, su bien conocida ciudad en la que ya había trabajado antes como fotógrafo. En

¹¹⁸ Algunos diarios españoles se hicieron eco de las sesiones de audición del fonógrafo e indican los nombres de los artistas que han grabado las voces que se escuchan o, si en la sesión ocurren grabaciones, aquellos que las hacen: *La Iberia*, (Madrid, 13/01/1895), p. 3; *El Liberal*, (Madrid, 25/05/1894), p. 4; *La Correspondencia de España*, (Madrid, 15/02/1895), p. 4; *La Correspondencia de España*, (Madrid, 27/03/1895), p.3.

¹¹⁹ *La Unión Católica*, (Madrid, 18-VI-1894), p. 2.

¹²⁰ “Noticias”, *Diario Mercantil de Zaragoza*, (Zaragoza, 30-X-1894), p. 3.

su nueva etapa en Filipinas, organiza un nuevo espectáculo científico que también incluye el fonógrafo. En esta ocasión sustituye la sala de proyección de fotografías por una sesión de cinematografía utilizando un *kronofotógrafo*. De esta forma se convierte en el pionero del cine en Filipinas.¹²¹ Establecido en Filipinas ya no volverá a Madrid ni deja huella de alguna otra actividad relacionada con la fonografía. Murió en Barcelona, en 1902, donde había establecido algún negocio a su vuelta de Manila.¹²²

Se ignora el destino que tuvo la colección de grabaciones de Pertierra. Todas ellas de artistas y personalidades importantes, originales y únicas. En caso de localizar estos cilindros serían de gran interés y valor puesto que serían los únicos registros sonoros conocidos de algunos de los artistas más importantes de fin de siglo.

Al contrario que Pertierra, otro empresario que difundió el fonógrafo en España, Armando Hugens, sí que continuará en el negocio y fundó la más importante empresa de producción de fonogramas: La Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta.

El francés Armando Hugens se dedicaba al comercio como representante en España de empresas industriales galas e inglesas. En 1882 se encuentra en Santander vendiendo máquinas y accesorios para la fabricación de sellos de caucho.¹²³ Anuncia su novedoso producto como una oportunidad de negocio para las imprentas. Cinco años más tarde sigue dedicándose al mismo comercio, pero ya establecido en una dirección de Madrid.¹²⁴ Sabemos que residía en la calle Barquillo puesto que se publicaron anuncios de telegramas con su dirección,¹²⁵ la misma calle donde estaría, más adelante, el gabinete fonográfico que fundó.

¹²¹ DEOCAMPO, N., *Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines*, Mandaluyong, Filipinas, Anvil Publishing, 2017, p. 37.

¹²² *El Adelanto*, (Salamanca, 14/06/1902), p. 2.

¹²³ *La Voz Montañesa*, (Santander, 28/04/1882), p. 3.

¹²⁴ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 15/04/1887), p. 4.

¹²⁵ *Diario oficial de avisos*, (Madrid, 19/05/1888), p. 1888.

La primera noticia que hemos localizado de su incursión en el mundo de los fonógrafos se remonta a 1891, cuando se presentó con un fonógrafo en San Sebastián. Aunque es difícil de asegurar que este dato sea exacto, así se afirmará unos años después en el catálogo de Hugens y Acosta y en un artículo del Boletín Fonográfico.¹²⁶ Debió de ser un evento puntual porque en los siguientes años, hasta el 94, no hay ninguna evidencia de que se dedicara al fonógrafo. Seguramente, esa presentación en San Sebastián fue solo una visita que hizo trayendo un aparato desde Francia. Más adelante tradujo el libro *El fonógrafo de Edison y sus aplicaciones* que se encontraba a la venta en el *Salón del Heraldo de Madrid* desde el año 94 y se anunciaban sus conferencias sobre el tema en distintas ciudades de España.¹²⁷

Durante varios años viaja por todo el país y se dedica a organizar instalaciones y audiciones públicas con el Fonógrafo de Edison. También las ofrecía en sesiones privadas a domicilio. Aprovechando los viajes, debió de dedicarse también a la venta de estos aparatos puesto que en algunas de las ciudades que visitaba nombraba a algún representante comercial.¹²⁸ Al igual que hacía Pertierra, el repertorio crecía con sus viajes y audiciones llegando a incluir no solo interpretaciones de música sino también discursos de personajes célebres como los expresidentes de la República Española Emilio Castelar y Práxedes Mateo Sagasta, ministros del gobierno como Segismundo Moret, el entonces futuro premio Nobel José Echegaray y muchos otros.¹²⁹ El negocio de las audiciones debió ser próspero y en ciertas ocasiones Hugens realizó donaciones con los beneficios obtenidos y organizó funciones benéficas con bandas municipales incluidas.¹³⁰

¹²⁶ En la introducción al catálogo de productos se narra la historia de Hugens como pionero de la fonografía en España: *Catálogo de Cilindros Impresionados*, Madrid, Sociedad Anónima Fonográfica, 1899, p. 5. Esa misma historia se repite en el artículo que el Boletín Fonográfico de Valencia dedica a este gabinete de Madrid: *Boletín Fonográfico*, (Valencia), año I, 1894, p. 72.

¹²⁷ *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 14/07/1894), p. 4. ; *La Dinastía*, (Barcelona, 30/09/1896), p. 2.

¹²⁸ *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, (Córdoba, 21/03/1894), p. 3.

¹²⁹ Noticias sobre los personajes que acuden a las audiciones y graban cilindros que, a su vez, se escuchan en sesiones posteriores, se pueden consultar en: *El Noticiero Balear*, (Mallorca, 07/09/1894), p. 3.; *El Guadalete*, (Jerez de la Frontera, 07/03/1896), p. 2.; *El Bien Público*, (Mahón, 04/10/1895), p. 3.

¹³⁰ *Ibidem*.

En algún momento anterior a octubre del 97 entabló relaciones comerciales con Gianni Bettini, inventor y pionero de la fabricación de fonógrafos instalado en Nueva York. Era un militar italiano, convertido en inventor y emprendedor, que había desarrollado los aparatos más codiciados y perfectos de aquella década. Los diafragmas Bettini se vendían como una mejora de los originales de Edison y sus fonógrafos eran los más lujosos y caros que se podían adquirir. Cuando ese año Bettini se dispone a visitar Madrid, la prensa anuncia que lo hará en compañía de Armando Hugens, su representante, para tratar unos asuntos importantes.¹³¹ Era claro que en aquel momento pretendía iniciar la comercialización de aparatos y cilindros a gran escala, negocio que ya empezaba a descollar en el extranjero. Hugens organizó un banquete en honor a Bettini e invitó a lo más selecto de la comunidad de aficionados al invento. Seguramente fue una cena, aunque la prensa lo cuenta de manera confusa, puesto que habla que se celebró una comida *anteanoche*. Sea como fuese, acudieron los Marqueses de Alta Villa, el Marqués de Tovar, los doctores Casal y Pinillos y varios otros.¹³² Algunos de ellos, como el Marqués de Tovar se significaron durante aquella década en la popularización del fonógrafo organizando audiciones en beneficio de los heridos en Cuba y Filipinas.¹³³ Se trata, por tanto, de un grupo de aristócratas, industriales y miembros de la alta sociedad aficionados e interesados en el fonógrafo.

Volveré a hablar de esta cena más adelante. Muchos de los comensales serán protagonistas del progreso de los gabinetes fonográficos que analizo en los siguientes apartados. Esta reunión de los que entonces eran en su mayoría únicamente aficionados, como ya adelanté en la introducción de esta tesis, puede considerarse el evento que marca el inicio de la época de las grabaciones fonográficas comerciales en España. Sin ninguna duda, ahí se habló de planes de emprendimiento, creación de laboratorios, fabricación de fonógrafos, distribución y mucho más.

¹³¹ *La Correspondencia de España*, (Madrid 19-X-1897), p. 2.

¹³² *La Correspondencia de España*, (Madrid 24-X-1897), p. 2.

¹³³ *La Época*, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

Las noticias que encontramos hacen pensar también que aquellos comensales eran buenos clientes de Hugens y que éste ya les vendía sus cilindros grabados durante sus viajes. Un ejemplo de esto es que se tiene noticias de que la colección del Marqués de Tovar, incluía grabaciones de Moret, Castelar, Sagasta y Canalejas, así como artistas del Teatro Real.¹³⁴ La coincidencia de esa lista de fonogramas con las grabaciones que sabemos que había realizado Hugens parecen demostrarlo. Por tanto, la colección de fonogramas únicos de Hugens debió de dispersarse entre los primeros coleccionistas de Madrid.

Los fonógrafos ya se estaban empezando a vender al público durante ese año. El establecimiento madrileño Viuda de Aramburo, dedicado a fabricar y vender aparatos científicos y de precisión, venía anunciando la importación de modelos Edison y Bettini desde el mes de mayo. También, en sus anuncios, afirma contar con un catálogo de cilindros americanos y españoles.¹³⁵ Se está produciendo así una transición entre la época de las audiciones a la de la venta directa al público de fonógrafos y cilindros.

Hugens ya había establecido un laboratorio fonográfico en el número 34 de la calle Barquillo, el portal de al lado de su residencia. Desde el mes de enero de 1897 anunciaba la venta de fonógrafos y cilindros e invitaba al público a visitar su laboratorio.¹³⁶ Podríamos decir que fue el segundo estudio discográfico – después del gabinete de Navarro –, establecido en España y ofrece «Los mejores fonogramas ó sean cilindros impresionados por los más notables artistas de todos los géneros. (sic)».¹³⁷

Pocos meses después se asocia con el funcionario cubano retirado Sebastián Acosta Quintana y en su nuevo anuncio añade la venta de fonógrafos en una nueva ubicación, el número 3 de la misma calle.

¹³⁴ *El Globo*, (Madrid, 03-II-1897), p. 2.

¹³⁵ *Blanco y Negro*, (Madrid, 22-V-1897), p. 23.

¹³⁶ *Blanco y Negro*, (Madrid, 30-I-1897), p. 20.

¹³⁷ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 27-X-1898), p. 4.

VENTA de fonógrafos modelos. Los
mejores cilindros canto y música.
A. Hugens y Acosta. Barquillo, 3, dup.

Ilustración 11: Primer anuncio en prensa de Hugens y Acosta, en La Ilustración Nacional, 28-III-1899, p. 12.

Si bien Navarro, Pertierra y Hugens son los empresarios más importantes de la etapa de los espectáculos, audiciones y salones fonográficos, hubo muchas otras iniciativas empresariales alrededor de la novedad que supuso el fonógrafo perfeccionado y los cilindros de cera. También podríamos estudiar los eventos esporádicos de presentación de fonógrafos organizados por particulares que no tenían un carácter empresarial ni fueron reiterados. Moreda identifica uno de estos eventos, el protagonizado por Pedro Reid, como el primero que probablemente mostró el fonógrafo perfeccionado al público en España en 1890 e identifica hasta 250 eventos o instalaciones de demostración fonográficas distintos hasta el año 1903.¹³⁸ La mayor parte de ellos son poco relevantes para este estudio puesto que no perduraron en el tiempo ni tuvieron influencia en el desarrollo de la fonografía. Así como Pertierra aportó una difusión muy grande y se sabe que realizó grabaciones importantes y Navarro y Hugens se convirtieron en los primeros empresarios en producir grabaciones comerciales, del resto de emprendimientos de la época analizaré solo algunos datos y anécdotas.

Muchas de las audiciones de fonógrafos que se anunciaron o de las que la prensa se hizo eco no tenían orientación profesional. Algunos particulares que compraban fonógrafos y cilindros organizaban esporádicamente *conciertos de fonógrafo* en centros sociales, casinos o lugares similares con el ánimo de recuperar parte de la inversión cobrando una entrada. En uno de los cilindros de la colección Lasa, de Tarazona, que contiene una grabación original, el orador explica que va a organizar conciertos en los pueblos cercanos porque el fonógrafo ha costado mucho dinero y hay que recuperar parte.¹³⁹ De la misma

¹³⁸ Presentación del fonógrafo en Tenerife por Pedro Reid: MOREDA, E., *Inventing the Recording...* p. op. cit.

¹³⁹ MARRO GROS, G., “Mensajes sonoros ...”, op. cit., p. 370.

forma, otros particulares se lanzaron a organizar o participar en sesiones de fonógrafo, como parece ser el caso del Sr. Colís, que instaló un fonógrafo en la calle Bailén de Madrid en 1894.¹⁴⁰ Al parecer, se trataba de un notable viajero que había invertido ocho años en recorrer el mundo. Mantuvo un tiempo su instalación y la llevaría después a Logroño. Veremos como en los años sucesivos se repiten las noticias sobre instalaciones públicas de fonógrafos, como las de Adolfo Fo en Alicante en el año 97.¹⁴¹

Otro caso de emprendedor que abrió su propio laboratorio después de haber viajado con su fonógrafo fue Manuel Pallás, de Valencia. Obrero especialista en varias compañías, había llegado a tener cierto prestigio como técnico y comerciante. Había sido trabajador de imprenta, de estación de ferrocarril y de central telefónica. Aficionado a la electricidad y las innovaciones dedicó tiempo al estudio y la preparación de su negocio. Fue uno de los primeros que adquirieron y explotaron un fonógrafo ofreciendo audiciones de pueblo en pueblo y de feria en feria. En ese fonógrafo montaba un sencillo pero artístico pabellón para las audiciones. En 1897 presentaba en el Teatro Apolo de Valencia una buena colección de fonogramas.¹⁴² Tras dos años de iniciar su primera incursión en este sector como organizador de esas audiciones, cuando apenas había particulares que pudieran comprar fonógrafos, también se convertirá en gestor de su propio gabinete fonográfico en Valencia, uno de los primeros en abrir al público y ofrecer sus propias grabaciones. Coincide así con José Navarro y con Armando Hugens como representante de la continuidad de los empresarios entre la época de los salones y la de los gabinetes. Pasaron de hacer negocio exhibiendo el nuevo invento a tener su propio estudio de grabación y convertirse en productores y comercializadores de cilindros.

¹⁴⁰ *El Correo de España*, (Madrid, 14-X-1894), p. 14.

¹⁴¹ *El Graduador*, (Alicante, 27/03/1897), p. 3.

¹⁴² PÉREZ PUCHE, F., “Valencia apasionada por el fonógrafo de Edison”, *Las Provincias*, Valencia, (Domingo, 26-IX- 2021), <https://www.lasprovincias.es/fiestas-tradiciones/valencia-apasionada-fonografo-20210926002557-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.lasprovincias.es%2Ffiestas-tradiciones%2Fvalencia-apasionada-fonografo-20210926002557-ntvo.html> (fecha de consulta: 15-I-2022).

Pero ¿cómo era un salón fonográfico y cómo se desarrollaban las audiciones? Ya sabemos que existieron las demostraciones teatralizadas en escenarios, como Bargeon de Viverols y el Dr. Llops. También se ha explicado cómo era y funcionaba el Salón Edison de Pertierra. Entre esos dos casos hay diferencias importantes y no representan todos los tipos de audiciones que se celebraban. Es decir, no todos los eventos fonográficos eran iguales y había ciertas categorías o formas distintas de presentar el fonógrafo al público y son sobre todo las razones técnicas las que dictan las diferencias. Hay que recordar que cuando hemos hablado de Bargeon y de Llops y sus actuaciones en España estábamos hablando de fonógrafos *tinfoil*, de láminas de metal. No es el mismo aparato ni sus capacidades son las mismas. Tampoco el público tenía la misma expectativa en un caso y en el otro.

Con el viejo fonógrafo *tinfoil* se podía hacer poco más que repetir los sonidos. Ya he explicado antes que la posibilidad de volver a utilizar una lámina grabada era complicada y hasta remota. Normalmente se grababa la voz mientras se giraba la manivela e inmediatamente se recolocaba la punta del diafragma para repetir el sonido. Se podía repetir unas pocas veces. Si se coloca la punta lectora con mucha presión para que el sonido se oiga en un teatro, como sin duda tuvieron que hacer Bargeon y Llops, lo más seguro es que el surco quede borrado tras no más de dos o tres audiciones. Además, en cada repetición el sonido sería más débil por el desgaste. La calidad del sonido, en cuanto a respuesta en frecuencia y rango dinámico es posible que fuera comparable a la de los cilindros de cera en algunos casos. Hubo muchos fabricantes con licencia para construir aquellos fonógrafos y sin duda tuvo que haber variaciones notables en la calidad de sonido que conseguían. Quiero recordar aquí que incluso el propio Edison renunció a la fabricación de esos primeros fonógrafos porque no conseguían buenos resultados y por eso se vendían licencias para construirlos.

En los espectáculos de Bargeon y Llops el público acudía para ver y escuchar la maravilla de la máquina que hablaba. Se presentaba como un evento científico, de la misma manera que se mostraban las primeras fotografías animadas. La atracción del público se basaba en la curiosidad y el asombro que producía el invento. No se trataba de escuchar obras artísticas, nadie acudía al espectáculo para disfrutar de un aria de ópera ni de la lectura de

un poema. Tampoco aquellos aparatos permitían organizar un espectáculo de ese tipo. No se podía tener una colección de grabaciones para ir reproduciéndolas una después de otra. Lo limitado de esos espectáculos produjo que, como bien indica Moreda, el público perdiese el interés en el fonógrafo una vez que ya había satisfecho la curiosidad.¹⁴³

Los salones fonográficos que vinieron después presentan algo totalmente distinto. Se trata de ofrecer al público la posibilidad de escuchar interpretaciones artísticas, música de canto, de bandas y de cualquier otro tipo. Lo que vale ahora ya no es el asombro de escuchar la máquina que habla. Eso ha dejado de ser novedad. Se trata, al contrario, de un espectáculo artístico, de escuchar a cantantes y actores profesionales interpretando obras de arte. Ya no basta con que suenen y se puedan escuchar las grabaciones, ahora se habla de la calidad del sonido, de la fidelidad que permite diferenciar los matices de las voces. Al salón fonográfico se iba a oír a Lucrecia Arana cantar un aria, al Royo del Rabal alcanzando un re sostenido en una jota o a Castelar pontificando con uno de sus célebres discursos. En este sentido, los salones fonográficos elevaron la fonografía al nivel del arte. Fueron muy populares, anunciados y comentados en prensa y las noticias giraban alrededor de las interpretaciones y de la calidad del sonido. De esta manera se estaban poniendo los cimientos firmes para que se empezara a desarrollar la industria discográfica. El fonógrafo ya no era un invento curioso con posibles aplicaciones prácticas. Ahora era un nuevo soporte para el consumo de contenidos artísticos.

El Salón Edison de Pertierra fue, por eso, todo un escaparate de ciencia y arte. El público escuchaba en un salón decorado con terciopelos y lámparas de cristal utilizando auriculares. Tubos de goma que distribuían el sonido desde el fonógrafo hasta los oídos de cada asistente. Por supuesto que se podía haber usado una bocina para que el fonógrafo sonara *en alta voz*, como se decía entonces. ¿Qué es lo que aconsejaba utilizar auriculares? Sencillamente, la calidad. El sonido que podía proyectar un fonógrafo de los primeros modelos de cilindros de cera no era muy potente. En parte se debe a que los primeros cilindros de cera se fabricaron con cera blanca (*white wax*). Se trata de un material hecho con ceras naturales, de origen vegetal o animal, con algunos minerales

¹⁴³ MOREDA, E., *Inventing the Recording...*, op. cit.

añadidos. Un material, por tanto, muy débil y blando y los primeros fonógrafos se diseñaron para ejercer muy poca presión sobre él. El volumen conseguido, por tanto, era muy bajo. Pronto se sustituyeron por cilindros de cera marrón (*brown wax*), que no era propiamente cera sino un jabón metálico, y los nuevos modelos de diafragma conseguían cada vez más potencia de sonido.¹⁴⁴ Pero, como he dicho, seguía existiendo un problema con el volumen de sonido sobre todo cuando el auditorio era grande o el público numeroso. Quizás habría sido más que suficiente para un espectáculo como el de Bargeon con un teatro en silencio. Pero si el objetivo era escuchar la sutileza del canto de una diva, los filados y los pianísimos, nada superaba a los auriculares.

Todos los exhibidores profesionales de fonógrafos utilizaban el modelo *Perfected Phonograph* de Edison o, más tarde, su derivado con motor de cuerda llamado *Spring Motor*. No había ningún otro modelo en el mercado tan apto para las audiciones. Aunque podía ser utilizado con bocina, muchos de los que sobreviven hoy conservan el tubo de metal al que se conectaban los auriculares.

El grabado, basado en una fotografía, de la instalación de Pertierra es muy ilustrativo para ver cómo se organizaba uno de esos salones.¹⁴⁵ Un árbol de tubos de caucho conducía el sonido hasta a 18 asistentes. Una configuración muy parecida, con una sala de espera que antecede a la de audición elegantemente decorada, es descrita por la prensa al presentar el fonógrafo instalado por el Sr. Giliardi en la calle Correo de Santander. Según la noticia, el fonógrafo contaba con audífonos para 36 personas pero solo tenía instalados 18.¹⁴⁶ Esto último puede ser una mala interpretación del periodista y se refiera a 36 pares de tubos para los oídos de, obviamente, 18 espectadores.

Estas instalaciones profesionales necesitaban contenidos, cilindros grabados por artistas que pudieran convocar al público. No se había iniciado el comercio de fonogramas y por tanto tenían que resolverlo importando grabaciones o realizándolas ellos mismos. En muy

¹⁴⁴ SHAMBERGER, P., “Cylinder records...”, *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁵ *La Ilustración*, (Madrid, 30-VI-1894), p. 285.

¹⁴⁶ AMADÍS, “Panorama”, *La Atalaya: diario de la mañana*, Año III, núm. 909, (Santander, 12-VII-1895), p. 3.

pocos casos tenemos noticias de que esas grabaciones fueran públicas. Tenemos que suponer que la mayor parte del contenido que grabaron se obtuvo en sesiones privadas y remunerando al artista como en el caso que he comentado unos párrafos antes de José Navarro en Alicante.

Pero no todas las audiciones o sesiones públicas de fonógrafo fueron comparables a esas ni contaban con instalaciones tan complejas y profesionales. Ya he dicho que hubo casos de aficionados particulares que eventualmente ofrecían audiciones. Unas veces con ánimo de lucro, aprovechando ferias o eventos especiales, y otras por pura filantropía o afición. Pero fueron casos un poco más tardíos y que se dan con más frecuencia en los primeros años de explosión del mercado de fonógrafos, a partir de 1897.

Para el año 1897 el mercado de productos, accesorios y cilindros ya empezaba a despegar y quienes querían iniciar una actividad de audiciones lo tendrían más fácil por contar con proveedores de grabaciones. Lo veremos en el siguiente apartado, cuando hablemos de los primeros laboratorios fonográficos de Madrid. Los emprendedores que adquirieron entonces un fonógrafo y una colección de cilindros para sus eventos tenían las mismas facilidades que tuvieron siete años antes los de las compañías norteamericanas, que contaban con la producción de grabaciones de Edison. Uno de los que emprendieron en España el negocio de las audiciones en el 97 fue Adolfo Fo (1858-1926), conocido popularmente como el *Diablo Fo*, artista prestidigitador que ese año cambió los escenarios por las instalaciones de fonógrafo.¹⁴⁷ La primera instalación de un fonógrafo la realizó en Alicante, en la calle Méndez Núñez, en marzo del 97.¹⁴⁸ Más tarde cambiaría las sesiones de fonógrafo por sesiones de cinematógrafo, que mantuvo hasta entrado el siglo XX.

Un ejemplo de aficionado particular que ofrece eventualmente sesiones con su fonógrafo es el Marqués de Tovar y sus audiciones benéficas, como la que ofrece en beneficio de

¹⁴⁷ “Adolfo Fo”, *El Grímh. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico.*, 24-III-2015, https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9772&Itemid=677&lang=es (fecha de consulta: 15-III-2022).

¹⁴⁸ *La Correspondencia de Alicante*, (Alicante, 29-III-1897), p. 2.

los heridos en la guerra de Cuba.¹⁴⁹ En estos casos no se desplegaban árboles de auriculares ni nada parecido. Simplemente se reproducían cilindros de la colección particular, que sonaban con el volumen que podía ofrecer la bocina. Sin duda la calidad de audición no sería comparable con la que ofrecían esas otras instalaciones profesionales.

El caso del Marqués del Tovar no es en absoluto único. Los primeros que adquirieron fonógrafos y comenzaban su propia colección de cilindros se prestaban habitualmente a colaborar en eventos especiales. En unos casos se trató de audiciones sencillas, pero en otras ocasiones colaboraban en espectáculos más elaborados. Es el caso, por ejemplo, del alicantino Sr. Payá, que contribuyó con su fonógrafo al espectáculo de magia del ilusionista José María Flores, Caballero de Gili, que presentaba su espectáculo de magia.¹⁵⁰ No sabemos qué uso se hizo del fonógrafo en esa función de magia.

Pero esta presencia de aficionados y *early adopters* en los eventos y audiciones fonográficas no es más que un signo del cambio de época. El fonógrafo empieza a comercializarse a familias acomodadas y aquellos que lo compraban iniciaban su colección de cilindros. También adquirirán repuestos y accesorios, algunos sustituirán algunas partes del aparato, como el diafragma o la bocina, con modelos más perfectos y mejores. El movimiento fonografista ha comenzado. Ocupando un lugar central y privilegiado de ese movimiento nos encontramos con las casas fonográficas, los productores. Unas veces llamados laboratorios y otras, gabinetes. En las principales ciudades de España aparecerán estos negocios de grabación y venta de fonógrafos y cilindros. En unos casos serán pequeños comercios especializados en este nuevo sector, en otros se tratará de ampliación de negocios existentes. Algunos tipos bien establecidos de comercios incluirán estos productos de forma natural, como es el caso de las ópticas y tiendas de material técnico y científico. El fonógrafo, como la fotografía y antes el teléfono, será un nuevo objeto de deseo y los cilindros para él artículos de consumo común.

¹⁴⁹ *La Época*, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

¹⁵⁰ *La Correspondencia de Alicante*, Año XIV, Núm. 3969, (Alicante, 11-II-1897), p. 2.

II.iv La cena con Bettini y los fonografistas de Madrid

He introducido esta tesis hablando de una cena en 1897 en honor de Giovanni Bettini y he vuelto a hacer referencia a la cena al presentar la figura de Armando Hugens como pionero de la fonografía. La considero tan importante por ser el momento en que, en el inicio de la época de los gabinetes fonográficos y la popularización del consumo de música grabada, se reunió un número muy importante de personajes que tendrían después gran importancia en el desarrollo del negocio fonográfico. Sabemos que fue Hugens quien organizó la cena para celebrar la visita a Madrid de Bettini y podemos dar por hecho que, dado que se trataba de un viaje de negocios y que Hugens era su representante en España, existía un interés comercial en la selección de invitados.

El laboratorio fonográfico de Hugens en la calle Barquillo ya estaba en funcionamiento y, sin duda, muchos de los asistentes a la cena eran sus clientes. Otros comensales eran o iban a ser en breve empresarios del nuevo sector. Tal reunión no pasa desapercibida para la prensa y son varios diarios los que informan de ella, pero lamentablemente ninguno ofrece una lista completa de los asistentes. Al menos sabemos que asistieron tres aristócratas: el marqués de Alta Villa, el marqués de Tovar y el marqués de Portazgo; el catedrático Cajal, que seguramente se refiere al futuro premio Nobel Santiago Ramón y Cajal quien en esos años estudiaba mejoras del fonógrafo; los doctores Casal y Pinillos; el juez municipal Juan Dessy Martos; los señores Dusmet, Pinilla, Mahón, Cendra, Aramburo, Sepúlveda, Coll, Carcassés y el periodista Castillejo.¹⁵¹ Por supuesto, también estuvieron Hugens y el propio Bettini. Entre todos estos nombres de comensales, analizo a continuación cuáles son los que más se significaron en su contribución al mundo del fonógrafo.

Ramiro de la Puente González-Nandín, Marqués de Alta Villa Casale Monferrato del Piamonte (1845- 1909) fue un Abogado del Estado español que, en excedencia, se dedicó a negocios de minas e ingeniería. Por aportaciones técnicas al ejército fue condecorado

¹⁵¹ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 24-X-1897), núm. 14.506, p. 2.; *Diario de la Marina*, (La Habana, 18-XI-1897), Año LVIII Número 276 Edición de la tarde, p. 4.

con la Cruz de Carlos III y la de Clase al Mérito Militar Segundo. Fue secretario personal de la reina Isabel II entre 1875 y 1882, a quien había recibido y cobijado en su exilio en el castillo Savigny-sur-Orge que poseía en Francia. Regresó a España cuando se reestableció la monarquía y fue promovido a Gran Maestre de la Casa Real.

Probablemente fue el autor que, bajo pseudónimo, escribió el libreto de la zarzuela *El fonógrafo ambulante*, con música de Chapí.¹⁵² Esto demostraría su interés temprano por los fonógrafos y también explicaría su presencia en la comunidad de los primeros fonografistas. La obra, en un solo acto y tres cuadros, no fue la única en que encontraremos la presencia del aparato, pero sí la más popular. El fonógrafo no era un elemento más del atrezzo o de la trama, sino que alrededor de él se desarrolla el argumento.

En 1894 fundó la revista *El Cardo*, semanario político, literario y artístico que usaba como lema la frase de Quintillano *suaviter in modo fortiter in re*. Se presentó el primer número con la vocación de ser neutral en política, respetuoso con todos los partidos y decididos a ser tan duros como agradables en la crítica. En la publicación mantuvo un interés y una dedicación notable, tanto en las secciones de política como en las de arte y, cuando más tarde aparecieron, las de deportes, fonografía y otras.

Durante la cena, tras un brindis por el invitado, comentó que no tenía fonógrafo. Bettini le aseguró que estaba equivocado, que ya tenía fonógrafo porque le iba a mandar uno de los suyos.¹⁵³ Bettini cumplió su promesa y envía un grafófono Columbia con uno de sus diafragmas mejorados.¹⁵⁴ En la revista *El Cardo* ya se había significado en varias ocasiones como admirador del invento y había asistido a varias audiciones y presentaciones ofrecidas por Hugens que agradecía y reportaba en las columnas de la revista. Pero tras recibir el aparato de Bettini su interés por la fonografía aumentó hasta el punto de involucrarse social y profesionalmente. Son, al menos, tres las acciones del marqués que demuestran su interés por este tema: el anuncio de la puesta en marcha de

¹⁵² MOREDA, E., *Inventing the Recording... op. cit.*

¹⁵³ *El Cardo*, (Madrid, 29-X-1897), p. 14.

¹⁵⁴ *El Cardo*, (Madrid, 4-II-1898), p. 8.

un laboratorio fonográfico, el inicio en la revista que dirige de una sección dedicada al fonógrafo y la celebración de alguna audición en eventos sociales.

En cuanto a lo último, poco más de un mes después de haber recibido el gramófono, lo presentó en tres asociaciones de Guadalajara, el Casino, La Peña y el Ateneo Obrero. Se trataba de una campaña artística emprendida para recaudar fondos destinados a redimir del servicio militar a un joven necesitado.¹⁵⁵

Poco antes había anunciado la puesta en marcha de un laboratorio fonográfico cuyos productos se comercializarían en colaboración con el óptico Villasante. Ampliaré esta información más adelante cuando presente los datos de ese gabinete.

Su mayor aportación al sector de los fonógrafos fue, sin duda, la aparición de la sección *Boletín Fonográfico* en la revista *El Cardo* que se mantuvo desde noviembre de 1900 hasta octubre de 1901, mes en el que se sustituye por un *Boletín de Caza*. Ese suplemento fonográfico, aunque de efímera existencia, fue un foro de noticias y opinión en el que participaron muy activamente casi todos los empresarios de Madrid. Aunque con un contenido mucho más austero que el *Boletín Fonográfico* publicado en Valencia y pese a que inicia su publicación muy tarde, entrado el año 1900 cuando el negocio está muy desarrollado, no deja de ser un fiel reflejo del momento por el que estaban pasando los pioneros de las grabaciones.

Los artículos del boletín se distinguían por tener una opinión de cómo debería ser el negocio de los laboratorios y gabinetes muy concreta. Se criticaban las copias y replicaciones de forma beligerante, se despreciaban los cilindros extranjeros por ser productos fabricados en serie sin la calidad de los cilindros originales españoles. Tomaba partido en las disputas de los empresarios en cuanto a exclusivas y derechos de grabación poniéndose en contra de aquellos que pretendían hacer valer los derechos o privilegios exclusivos de obras. En la columna de despedida del boletín, publicada en el primer número de la revista en que había desaparecido y cuando el negocio de los laboratorios

¹⁵⁵ *Flores y Abejas*, (Guadalajara, 22-III-1898), p. 6.

languidecía, decía «Ocurre con el negocio fonográfico lo que con todo cuanto aquí surge; la envidia nos corroe, el ansia de hacer daño aun sin provecho propio, ese carácter imposible que tenemos, ha hecho del fonógrafo lo que hace de los vinos y de cuanto podemos falsear en España [...] y, en efecto, el autor de la máquina reproductora de cilindros fue un español, ¡cómo no!». ¹⁵⁶ El autor del invento al que hace referencia es, sin duda, Luis Casares, el mecánico que puso en marcha la máquina replicadora de cilindros para Pathé Frères capaz de producir millones de duplicados al año.

Sobre el marqués de Tovar, Rodrigo Figueroa y Torres (1866-1929), político liberal hermano del conde de Romanones, ya hemos visto que también organizó sesiones de fonógrafo benéficas y en reuniones sociales de la aristocracia. En una de ellas presentó el fonógrafo a la reina María Cristina. ¹⁵⁷ Más tarde, en 1904, también adquiriría su propia revista, en este caso *Gedeón*, de contenido político y satírico. Esa publicación tiene una curiosa relación con el movimiento fonografista puesto que *Cuplets de Gedeón*, canción que hace referencia a la revista, es uno de los números del género chico que más veces se debieron de grabar, a la vista de los muchos ejemplares que aún se encuentran hoy.

Con ellos, también estuvo cenando Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), catedrático de Medicina y, cinco años después, premio Nobel. Tan aficionado al fonógrafo como a otras tecnologías nuevas de su época, esta afición le llevaría a realizar distintos experimentos para mejorar el sonido y el volumen del aparato. Con un gran conocimiento de la fotografía, cuyas técnicas empleaba en su trabajo de investigación médica con el microscopio, propuso un sistema de grabación horizontal, en lugar de la grabación vertical del fonógrafo de Edison y que coincidía con lo que ya estaba desarrollando Berliner con el Gramófono. De hecho, Ramón y Cajal afirmaría más tarde que se sorprendió al conocer el gramófono puesto que incorporaba muchas de las propuestas que incluía en sus propias investigaciones. Quizás la idea más innovadora de Cajal fuera la de usar el sistema de ampliación fotográfica, a partir de un negativo, para hacer mayores

¹⁵⁶ *El Cardo*, (Madrid, 22-X-1901), p. 15.

¹⁵⁷ *La Correondencia de España*, (Madrid, 12-III-1897), p. 1; “Desde la corte”, *El Isleño*, (Palma de Malloerca, 2-VIII-1897), p. 1; *El Globo*, (Madrid, 3-II-1897), p. 2; *La Época*, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

los surcos y de esa forma obtener más volumen de sonido. Esa era la idea que llamó *microfonógrafo* y que llegaría a publicar en 1903.¹⁵⁸

Las propuestas de Ramón y Cajal eran cercanas a las de Charles Cross, considerado por muchos como precursor del fonógrafo porque escribió su idea de aparato capaz de grabar y reproducir sonidos antes de que Edison patentara su invento. La idea de Cross, a la que llamó *paleófono* (*paleophone*), era utilizar las láminas con el dibujo de las ondas sonoras obtenidas con el fonoautógrafo de Scott. Mediante una transferencia de la imagen a un grabado en una superficie usando la técnica del fotograbado se obtendría un surco que podría ser reproducido como el del fonógrafo.¹⁵⁹ Más exactamente como en el gramófono, puesto que se trataría de grabación horizontal. Aunque los dos, Cross y Ramón y Cajal, se acercan al Gramófono de Berliner, hay que tener en cuenta que lo principal en este último era la obtención de matrices y la posibilidad de fabricar en serie, cosa que ninguno de los dos contempló.

Vemos que, efectivamente, aquella cena reunió a una buena representación de la comunidad de fonografistas. Personas interesadas y comprometidas con el fonógrafo hasta el punto de llevar su afición más allá del ámbito privado. Seguramente todos los que asistieron tenían un perfil similar, pero ahora nos fijaremos en los que también tenían un interés comercial y empresarial. Al menos tres de ellos habían establecido o estaban a punto de abrir su propio laboratorio o gabinete fonográfico.

El Sr. Aramburo, presente en la cena, era muy probablemente uno de los ópticos de la saga de la casa de Aramburo, que había pasado a llamarse *Viuda de Aramburo* después de que Clemente Aramburo se hubiera hecho cargo hasta 1889 bajo el nombre *Aramburo Hermanos*. Aunque el negocio pertenecía a la viuda de uno de los hermanos fallecidos, el Sr. Aramburo, que probablemente era su hijo o sobrino, tenía un claro protagonismo.

¹⁵⁸ FERNÁNDEZ DURÁN, D., “Experimentos de Santiago Ramón y Cajal en el campo de la fonografía: el fotofonógrafo y el microfonógrafo”, Nasarre, núm. 35, 2019, pp. 151-167.; RAMÓN Y CAJAL, S., “El fonógrafo y el microfonógrafo”, *La Naturaleza*, núm. 22, 8-VII-1903, pp. 292-293.

¹⁵⁹ ALMQUIST, S. G., “Sound recordings and the library”, *Occasional papers*, University of Illinois at Urbana-Champaign. Graduate School of Library and Information Science, no. 179, 1987, p. 3.

Así, vemos que las noticias en prensa se referían aleatoriamente a los ópticos de la casa Viuda de Aramburo o al óptico Sr. Aramburo. Se trataba de un comercio con mucha tradición en Madrid que se había especializado en aparatos científicos y de precisión. Como muchas otras tiendas de electricidad y óptica, fueron pioneros en la venta de fonógrafos, cilindros y en la realización de grabaciones. El prestigio técnico de este establecimiento era importante como también lo era su popularidad. Periódicos de Madrid como *El Liberal* y *La Época* informaban del estado del clima haciendo referencia a las mediciones de los ópticos del laboratorio de esa casa, que eran quienes enviaban el parte a la redacción. La tradición venía de lejos, años antes, en tiempos de Aramburo Hermanos, figuraba el óptico Sr. Aramburo como observador en los diarios. En esos periódicos se trataba a la casa Aramburo como un observatorio climático oficial.

En el año 1896 el negocio había prosperado mucho y se había ampliado hasta asumir proyectos de grandes instalaciones de alumbrado eléctrico, transporte de fuerza, tranvías eléctricos, redes telefónicas y telegráficas.¹⁶⁰ Se trata, por tanto, de una gran empresa con capacidad de sobra para añadir los fonógrafos a un gran catálogo de aparatos mecánicos y eléctricos. El siguiente paso, el de grabar sus propios cilindros, era una cuestión obligada puesto que sin contenido eran difíciles las ventas de fonógrafos.

Su enfoque comercial fue agresivo, con políticas de compra de derechos junto con la casa de Hugens y Acosta y con intentos de iniciar la producción masiva de copias en lugar de vender originales como la hacía la mayoría de la competencia. Esto, y también el hecho de que en ocasiones llegaran a replicar cilindros producidos por otras casas, les valió la antipatía del resto del sector y de parte de la prensa.

El *Boletín Fonográfico* de la revista *El Cardo* arremetía en varias ocasiones contra esa visión del negocio del Sr. Resti, que debía de ser el encargado de la sección de fonógrafos, llamándole oscuro dependiente de una tienda de óptica.¹⁶¹ Hacer copias de cilindros, en 1900, era para muchos aficionados el peor de los pecados. Una práctica que arruinaba el

¹⁶⁰ *Electrón*, (Madrid, 25-II-1896), p. 3.

¹⁶¹ “Boletín Fonográfico”, *El Cardo*. (Madrid, 15-XI-1900), p. 4.

arte. La casa Viuda de Aramburo siempre afirmó que si no copiaban los cilindros era por problemas técnicos, pero que lo seguían intentando ya que una vez que el artista graba un cilindro para la empresa, se puede hacer con él lo que se antoje.¹⁶²

Por su parte, el *Boletín Fonográfico* de Valencia también comparte esa opinión negativa del establecimiento. La resistencia de esa casa a compartir con otras empresas los derechos de las obras que había adquirido a los compositores se interpretaba como una amenaza a todo el sector. La propietaria de la empresa, esto es, la señora viuda de Aramburo llegó a enviar cartas a otros empresarios y a algunos periódicos. En ellas se indicaban los autores a los que había comprado los derechos y que solo ellos podrían grabar sus obras en exclusiva. Tras solicitarle alguna publicación una aclaración sobre si era posible llegar a acuerdos comerciales con otros gabinetes para ceder los derechos, como siempre habían hecho los teatros con las editoriales, la respuesta fue negativa, afirmando que nunca permitirían a nadie grabar obras que tenían en exclusiva. La reacción de la competencia, apoyada por la prensa, fue la de indagar cuáles eran las obras afectadas, puesto que muchas ya habían sido vendidas antes por los compositores a compañías editoriales, lo que reducía el número de títulos. A continuación, gabinetes como Álvaro Ureña y la Sociedad Anónima Fonográfica en Madrid llegaron a acuerdos con muchas de esas editoriales. Ofrecieron a la competencia acuerdos para grabar cualquier obra por precios razonables y se minimizó mucho el impacto de la operación iniciada por Viuda de Aramburo que podría haber bloqueado el crecimiento de las pequeñas compañías.¹⁶³

Aunque la operación de compra de derechos a la *Sociedad de Autores* no fue exclusiva de esta casa de Aramburo, sino que fue compartida con la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, la reacción de la prensa y de la competencia demuestra que sí que fue la más beligerante y la que hizo valer sus exclusivas de forma más agresiva.

¹⁶² *Boletín Fonográfico*, (Valencia, Año I, 1900), Año I, p. 52.

¹⁶³ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, Año I, 1900), Año I, p. 154.

No sabemos si consiguieron en algún momento poner en marcha la producción de cilindros replicados. Todos los que hemos podido analizar y escuchar parecen ser originales. Caso distinto es la existencia de copias de cilindros de otras empresas. Lo cierto es que hay ejemplares estuchados y etiquetados por Viuda de Aramburo que son copias de originales de la *Sociedad Fonográfica Española*. Más aún, conservan en la grabación el anuncio de la casa original. Así que, efectivamente, las prácticas de esta óptica no solo eran comercialmente agresivas, sino que en ocasiones traspasaban la línea de lo legal. Uno de los cilindros copiados, que es parte de la colección particular del autor, es una grabación de Concha Segura. El fonograma tiene un sonido pobre y con una evidente reverberación debida al acople de los dos fonógrafos usados para copiar de uno a otro o de la vibración del pantógrafo. El anuncio inicial es de la casa de Hugens y Acosta. Es posible que sea el único cilindro que ha llegado hasta hoy con la voz de Concha Segura, lo que supondría el único aspecto positivo del hallazgo.

Su producción debió de ser grande, exportaron a América y su marca se reconocía en países como Argentina.¹⁶⁴ Fue una de las casas fonográficas más importantes de Madrid. No tengo conocimiento de ningún catálogo ni tampoco se prodigaron los anuncios de esta casa, aún menos los que contienen alguna información de intérpretes u obras. Por tanto, lo que sabemos de los artistas que grabaron está basado casi exclusivamente en los ejemplares que se conservan en colecciones privadas y archivos públicos.

En el laboratorio de esta casa impresionaron cilindros intérpretes de ópera reconocidos como el barítono Marino Aineto o la soprano Josefina Huguet. Eso sí, la mayor parte también lo hicieron en otros gabinetes, así se demuestra que no hicieron el mismo esfuerzo por firmar contratos en exclusiva con intérpretes como lo hicieron para conseguir las exclusivas de los compositores. De las voces de zarzuela, cabe destacar las de Victoria Benimeli, Ascensión Miralles y Juan Robles Vega. Lo cierto es que para el número de

¹⁶⁴ La empresa Emporio Fonográfico F. G. Guppy y Cia. de Buenos Aires anunciaba entre sus productos los cilindros grabados en los laboratorios fonográficos de Viuda de Aramburo y Hugens y Acosta: *Caras y Caretas*, (Buenos Aires, 14-IV-1900), núm. 80, p. 38.

cilindros que se conservan de esta casa los artistas de gran nivel que aparecen son muy pocos. Tampoco en música tradicional destaca el plantel de este gabinete.

Otro de los asistentes a la cena, el juez Juan Dessy Matos, también fundó una de las instalaciones de laboratorio fonográfico más importantes de Madrid, la *Sociedad Anónima Fonográfica*, que alternó ese nombre con la marca *Fono-Reyna* en sus productos. Competía con la *Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta* en cuanto a la calidad de artistas de su catálogo. La lista de voces líricas que grabaron ahí es muy notable. En algunos casos no llegaron a anunciarse en catálogos ni anuncios, los mejores intérpretes se contrataban para registrar un pequeño número de cilindros que se ofrecía a los mejores clientes. Se agotaban las pocas existencias sin aparecer siquiera en el catálogo. Así fue, por ejemplo, el caso del famoso bajo Uetam, del que lamentablemente solo ha sobrevivido un cilindro.¹⁶⁵ Esta sociedad debió de vender muchos cilindros puesto que en las colecciones conservadas hasta hoy la representación de esta casa es de las más importantes. También sabemos que exportaron lotes de casi dos mil cilindros al extranjero.

En el pasado, después de haber sido diputado a las cortes de El Vendrell, intentó desarrollar una carrera como tenor e incluso fue contratado por alguna compañía,¹⁶⁶ pero por alguna razón ese proyecto canoro se malogró y pronto retoma su oficio de juez municipal. No era juez de carrera, los jueces municipales eran el equivalente o el antecedente de los jueces de paz y, en un principio, no tenía plaza de funcionario, sino

¹⁶⁵ RIERA, J., “Uetam, la voz murió hace un siglo”, *Diario de Mallorca*, (Palma de Mallorca, 15-V-2013), <https://www.diariodemallorca.es/palma/2013/05/15/uetam-voz-murio-siglo-i-3908804.html> (fecha de consulta, 10-I-2022). El proceso de contratación de Uetam y la venta de los cilindros está bien documentado en: SANMARTÍN PEREA, J., *Uetam. El mejor bajo cantante de su tiempo.*, Gráficas Miramar, Palma de Mallorca, 1952, pp. 257-259.

¹⁶⁶ *El Nuevo Alicante : Propiedad y Órgano Oficial del Círculo Católico de Obreros*, (Alicante, 7-III-1895), Año I, núm. 54, p. 3.

que era interino.¹⁶⁷ Durante el último lustro del siglo ejercía su cargo en el distrito de la audiencia.

Causa confusión y da lugar a distintas conjeturas sobre este personaje el hecho de que en los catálogos de la *Sociedad Anónima Fonográfica* se afirme que la dirección de la compañía es responsabilidad del barítono Juan Reyna, que al mismo tiempo está en el plantel de artistas de la casa.¹⁶⁸ Pero todas las referencias de la prensa, sobre todo en las revistas que se especializan en la fonografía, hablan únicamente del director Juan Dessy Martos. No hay noticias de ningún otro director ni del barítono Reyna, ni en esos años ni en los inmediatamente anteriores. Es un auténtico desconocido. Más aún, analizando los cilindros que grabó y han sobrevivido, como por ejemplo el conservado en la Biblioteca Nacional con número CL/187, se escucha una interpretación bastante correcta, aunque con discutible articulación y algún problema de afinación, con una tesitura extensa que le permite alcanzar con facilidad notas altas que van más allá de la tesitura de barítono, al menos un B4. Podría haber sido tenor.

Por lo anterior, sin tener todos los datos para demostrarlo, sí que planteo la posibilidad de que Juan Reyna fuera una invención, es decir, el nombre artístico que Juan Dessy usaba para mantenerse en activo como cantante. Esto sería compatible con la afirmación de la presentación del catálogo de que los cilindros del barítono gozaban de legítima fama. Lo que indica que antes de establecer el laboratorio ya impresionó cilindros y los dio a conocer. Si sabemos además que Dessy era fonografista aficionado en el 97 y que había intentado ser tenor profesional, todo encaja con esta teoría. Como aficionado al canto y al fonógrafo habría grabado en los años anteriores y al ver los buenos resultados decidió dar el paso de crear su propia empresa. Sus escarceos en el mundo de las compañías de zarzuela – recordemos que incluso estuvo contratado en una de ellas– le habrían proporcionado contactos suficientes para configurar un primer catálogo de artistas. Dessy habría mantenido la ficción incluso cuando enviaba cartas a la revista *Boletín*

¹⁶⁷ *El Nuevo Alicantino: Propiedad y Órgano Oficial del Círculo Católico de Obreros*, (Alicante, 14-VIII-1896), Año II, núm. 465, p. 1.

¹⁶⁸ *Catálogo de cilindros impresionados*, Sociedad Anónima Fonográfica, 1899, p. 3.

Fonográfico, que las firmaba como «Uno de los directores de la Sociedad Anónima Fonográfica, J. Dessy Martos», dando a entender que compartía la responsabilidad con el imaginario Juan Reyna.¹⁶⁹

También en la presentación del catálogo afirman ser la única casa dedicada en exclusiva a la grabación de cilindros fonográficos. Tal vez fuera cierto en ese primer momento puesto que el resto de los empresarios también se dedicaban a la distribución de aparatos y accesorios y muchos habían desarrollado en negocio de los fonógrafos como ampliación de otro mayor, por ejemplo, ópticas, almacenes o electricistas. La Sociedad Fonográfica Española, por el contrario, se enfocó únicamente en la actividad de grabación y venta de cilindros. Según ese mismo texto de presentación del catálogo los cilindros del barítono Reya gozan de legítima fama. Podemos pensar que este barítono fue pionero en grabar cilindros, tal vez como aficionado, y decidió dar el paso para convertirse en empresario fonográfico. En todo caso, está claro que hizo uso de sus contactos en el mundo de la lírica, se centró en grabar a figuras reconocidas de la ópera y la zarzuela y mientras duró su negocio no dejó de añadir nuevos artistas al plantel de la compañía.

Pese a que el catálogo tiene fecha de 1899 en la portada, no hay ninguna referencia a esta empresa anterior a 1900. La primera que he localizado es un aviso de telegrama retenido para *Fonoreyna*, en su dirección de calle del Prado número 29.¹⁷⁰ En el mes de marzo de ese mismo año ya empiezan a aparecer anuncios y noticias de las primeras demostraciones y audiciones. Lo más probable es que el catálogo se editara de forma muy temprana, antes incluso de la puesta en marcha completa del salón de grabaciones. Esto explicaría también que el esquema de precios que indica el catálogo no sea coherente ni coincida con los anuncios posteriores. Se trataría de un catálogo preparado antes de haber puesto en marcha el negocio y, seguramente, teniendo solo acuerdos con artistas para grabar, pero sin haber confeccionado un inventario de existencias ni se hubiera hecho el más mínimo cálculo de costes para la asignación de tarifas.

¹⁶⁹ *Boletín Fonográfico*, (Valencia), Año I, p. 185.

¹⁷⁰ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 12-III-1900), p. 4.

Se percibe la misma inmadurez cuando no indica ni tan siquiera un repertorio de obras o una lista de cilindros de cada intérprete. La información del catálogo se reduce a la enumeración de artistas por un lado y a una colección de títulos por otro, sin relacionar una cosa con la otra y no aclarar quién es el intérprete de qué. En cuanto a los precios, como he dicho, no tiene sentido asignarlos a los títulos de obras grabadas en lugar del intérprete. No hay lógica comercial en que cilindros originales de artistas con fama y categoría bien distintas se vendieran con el mismo valor. En ningún caso podría ser igual el coste de producción cuando los honorarios de artistas son distintos. Enseguida se modificó ese esquema y ya en 1900 anunciaban precios asignados por intérprete.¹⁷¹ Durante los años 1900 y 1901 publicaron numerosos anuncios en prensa indicando nuevos artistas, repertorios y tarifas. La renovación fue constante. Sumando a los intérpretes que aparecen en el catálogo y los anuncios, las noticias que tenemos de otras grabaciones y el contenido de colecciones, obtenemos un plantel de artistas realmente interesante. Mucho más que la de la casa de Aramburo, sin duda.

Los nombres de los cantantes de ópera de esta Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna es apabullante por contar con voces de primera categoría y éxito internacional. Ahí grabaron Julián Biel, Marino Aineto, Luisa Bonetti, Fidela Gardeta, Emma Petrozky, la Spaghardi y muchos más. Además, buena parte de las arias están acompañadas por orquesta, cuando lo más habitual y fácil de producir era la grabación de voz y piano. Todo ello hace que los cilindros de *Fono-Reyna* sean especialmente valorados por los coleccionistas de ópera.

El bajo mallorquín, ya internacionalmente reconocido en 1900, Francesco Mateu (Uetam) (1847-1913) grabó unas decenas de cilindros en exclusiva para esta sociedad. Aunque se conocía la evidencia de que se habían producido esos cilindros, se pensaba que no había sobrevivido ninguno hasta hoy. Ya en este siglo XXI fue localizado uno de los cilindros, todavía audible y con un sonido muy aceptable, que contiene el aria *Cor Fedele*.¹⁷² Más

¹⁷¹ *Boletín Fonográfico*, (Valencia), Año I, p. 332.

¹⁷² Noticia sobre el cilindro recuperado en: TORRETA, S., “Uetam, La voz murió hace un siglo (I)”, *Diario de Mallorca*, (Palma de Mallorca, 15-V-2013),

<https://www.diariodemallorca.es/palma/2013/05/15/uetam-voz-murio-siglo-i-3908804.html> (fecha de

adelante hablaré de las grabaciones de Uetam y el contrato en exclusiva con esta sociedad, en el siguiente capítulo que analiza la información sobre contratos, derechos y honorarios. Conocemos algunos extremos de cómo se realizó la contratación del bajo y las condiciones que debió exigir.

Otro de los artistas exclusivos de la Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna fue el virtuoso violinista Manuel Viscasillas Bernal (1882-1963). Había sido un niño prodigio que en 1889 se hizo tremendamente popular en todo el país. Tenía siete años cuando llegó a tocar ante la reina y la infanta Isabel. Hijo del diplomático y compositor zaragozano Eduardo Viscasillas Blanco, dio muestras desde muy pequeño de un virtuosismo asombroso.¹⁷³ También en 1889 había tocado junto a la orquesta dirigida por el maestro Lozano en las fiestas del Pilar de Zaragoza, interpretando una obra de su padre.¹⁷⁴

En el año 90 se trasladó a Bolonia a estudiar y ahí consiguió el reconocimiento internacional y premios académicos. Se le consideraba un futuro sustituto de Sarasate. Su violín sonó y fue aplaudido en teatros desde Ginebra a Biarritz. La reina regente le obsequió con una botonadura de brillantes y ópalos tras uno de sus conciertos. Con todo ese bagaje, cuando vuelve a España y graba en 1900 para la Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna, es ya una leyenda del violín. Aunque su carrera de éxitos no duró mucho, puesto que de joven se dedicó al estudio, licenciándose en Derecho y después se dedicó por completo a la docencia en el conservatorio de Barcelona.¹⁷⁵

El nombre de Viscasillas fue un reclamo utilizado en los anuncios de esta casa, que fue la única en la que grabó. En los anuncios que se publicaban en prensa, era el nombre que

consulta: 15-III-2022); El sonido del cilindro recuperado está disponible en Internet en la dirección <https://www.youtube.com/watch?v=2ksO2hLrD2Q> (fecha de consulta: 15-III-2022).

¹⁷³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, (Barcelona, nº 34, 4-V-1889), p. 2.

¹⁷⁴ *Aragón Artístico*, (Zaragoza, 20-X-1889), p. 2.

¹⁷⁵ VISCASILLAS VÁZQUEZ, C., “Manuel Viscasillas Bernal”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/37660/manuel-viscasillas-bernal> (fecha de consulta: 15-III-2022).

aparecía más destacado. Se conservan algunas de sus grabaciones de la época, una de ellas en la Biblioteca Nacional de España.¹⁷⁶

También produjo esta casa interesantes cilindros de zarzuela, con artistas como la Srta. Spaghardi, Amparo Cardenal y Marina Gurina. En la categoría de flamenco destacan los nombres de José Acosta (El sevillano) y Manuel Reina (El Canario chico). Aunque en estos casos no se trataba de exclusivas y son artistas que también registraron en otras casas.

El tercero de los asistentes a la cena que regentó un gabinete fonográfico es, obviamente, Armando Hugens. Organizador de la velada y considerado por los demás como el decano de los fonografistas en España. En el capítulo anterior presentamos un resumen de su trayectoria previa, en la época de los salones fonográficos y audiciones, como difusor del fonógrafo por todo el país. Se le reconocía como el primer fonografista profesional y su laboratorio fue el primero en anunciarse al público.¹⁷⁷

En los años de presentaciones y exhibición de sus fonógrafos con audiciones en las que se grababan voces de personajes y artistas notables, es seguro que había acumulado una colección de fonogramas originales muy importante. Conocemos muchos de los nombres de políticos y cantantes líricos que dejaron su voz impresionada en los cilindros de cera de Hugens en esos años. Es obvio que estas grabaciones constituyeron el primer inventario de su almacén y sus primeras ventas fueron, precisamente, esas grabaciones que usó antes en las audiciones. Prueba de ello es que el que fue sin duda su cliente, el político aristócrata Rodrigo Figueroa y Torres, Marqués de Tovar, pocas semanas después del anuncio del laboratorio de Hugens organizó una audición benéfica con su fonógrafo. La colección de cilindros que usa para el evento coincide en gran parte con las grabaciones que había hecho Hugens en los años anteriores. Una vez establecido su

¹⁷⁶ Sin número de catálogo todavía. Grabación sonora del vals “Loin du bal” de Gillet, E. En la información de catálogo de la BNE dice “Nivel parcial de catalogación”.
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=sHKvhLmvXz/BNMADRID/31792025/5/0> (fecha de consulta: 15-III-2022).

¹⁷⁷ *Blanco y Negro*, (Madrid, 31-I-1897), p. 20.

laboratorio fonográfico debió de liquidar las existencias de esos viejos cilindros, que ya estarían algo desgastados, de forma rápida para empezar a vender las nuevas grabaciones. En noviembre de 97 anunciaba como ocasión la posibilidad de compra de un lote de 250 fonogramas grabados a un precio muy reducido.¹⁷⁸

No se conoce ni un solo cilindro conservado hasta hoy que provenga del laboratorio original de Hugens de ese periodo. No sabemos por tanto qué características tenían los cilindros, los anuncios ni los estuchados. A la espera de localizar ejemplares de esos primeros clientes que formaron colecciones, tendremos que conformarnos con estudiar su producción a partir de la fundación de la sociedad que creó con Sebastián Acosta.

La Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta se registra el 24 de diciembre de 1898 con un capital de cincuenta mil pesetas.¹⁷⁹ Instalan un establecimiento preparado para la venta de aparatos, repuestos y accesorios, así como una sala de grabaciones preparada para acoger al público. Orientan el negocio de los cilindros como artículos artísticos, originales y lujosos. Junto con la óptica Viuda de Aramburo, llegan en 1899 a un acuerdo contractual con la Sociedad de Autores para tener en exclusiva los derechos de grabación de todas las obras de los autores españoles. Esta operación no produjo el efecto deseado de bloquear a la competencia, pero demuestra que ambas empresas apostaban decididamente por liderar el sector. El primer catálogo que publica la sociedad para el año 1900 amenaza en la primera página con perseguir como defraudadoras a las empresas que no respeten esos derechos que tienen en exclusiva.¹⁸⁰

A principios de 1901, siendo líderes en ese momento del mercado en España, la empresa tendrá continuidad en una nueva sociedad. Se disuelve la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta y se funda la Sociedad Fonográfica Española en la que se invierte un capital de medio millón de pesetas y en la que participan importantes políticos, nobles y empresarios de Madrid, incluido el que había sido y volvería a ser alcalde de la ciudad,

¹⁷⁸ *Blanco y Negro*, (Madrid, 20-XI-1897), p. 2.

¹⁷⁹ GÓMEZ MONTEJANO, M., *Cilindros Españoles...*, op. cit., p. 91.

¹⁸⁰ *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta*, 1900, p. 1.

Nicolás Peñalver y Zamora, Conde de Peñalver, que presidió a partir de entonces la compañía. Para entonces, Hugens y Acosta había vendido unos 30.000 cilindros con un beneficio de 50.000 pesetas y unos 400 aparatos con unas ganancias de 80.000. Los fondos propios habían llegado a 65.000 pesetas a partir del capital inicial. La inversión realizada en grabaciones había supuesto un desembolso de 130.000 pesetas en honorarios para pagar a los artistas que impresionaron los cilindros.¹⁸¹

Una vez refundada la empresa con la nueva sociedad y mucho más capital, la continuidad del negocio fue total. Armando Hugens siguió gestionando el negocio como director. Sebastián Acosta, por el contrario, parece que abandonó toda relación con la compañía.

Es sin duda la empresa fonográfica que más proyección tuvo en España y en el extranjero. En ambos casos, no hay otra de la que se encuentren tantos ejemplares de cilindros actualmente. Se estableció una oficina comercial en París desde 1899 y la compañía estuchaba los cilindros especialmente para exportación, diferenciándolos de los que se vendían en España. Algunas compañías argentinas incluían en sus anuncios y catálogos estos cilindros junto con los de Viuda de Aramburo.¹⁸²

El catálogo de Hugens y Acosta se imprimió probablemente a finales de 1899 y estuvo disponible desde inicios de 1900. De hecho, es el año que indica la portada. Tiene sección de fonógrafos y sección de fonogramas. Es esta segunda sección la que nos interesa aquí. Organizada por artistas, comienza con los más significados en la ópera para terminar con el flamenco y otras grabaciones más casuales. Casi todos los intérpretes aparecen con un retrato grabado. Estos mismos retratos, originales de este catálogo, los vemos a veces decorando cilindros de otros gabinetes fonográficos, seguramente haciendo caso omiso de los derechos de propiedad intelectual. En todo caso, constituían la imagen más conocida de los intérpretes del fonógrafo.

¹⁸¹ GÓMEZ MONTEJANO, M., *Cilindros Españoles...*, op. cit., p. 92.

¹⁸² *Caras y Caretas*, (Buenos Aires, 14-IV-1900), n. 80, p. 38.

En cuanto a la estructura de precios, estos se asignan por intérprete. Cada uno tiene un precio asignado para todas sus grabaciones. El que tiene precio asignado más alto es el barítono Napoleón Verger, con precio de 50 pesetas por cilindro. El más barato es el narrador de cuentos gitanos Maestro Domínguez, a cuatro pesetas. De las mujeres, es la soprano de coloratura María Galvany la más cotizada con un precio de 20 pesetas por fonograma.

De la misma forma que ocurre en catálogos de otras casas, también se ofrece una pequeña sección de cilindros importados de los Estados Unidos. En este caso, la lista se reduce a una grabación de campanas de iglesia y a las grabaciones de George W. Johnson con su canción *The Laughing Coon*, que en España se había popularizado como *La Risa* y muchos artistas grabaron versiones traducidas al español.

Al contrario de lo que ocurre en el caso del catálogo de la Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna, en este la lista de artistas es muy completa y no son muchos los cilindros que encontramos que no correspondan a algún intérprete del catálogo. Debemos suponer que eso implica que la relación con los artistas fue estable en el tiempo y que en los años que se mantuvo el laboratorio de grabación en funcionamiento no tuvieron que contar con muchos más intérpretes. También es cierto que la categoría de artistas del catálogo es muy alta y sería difícil competir con ella.

En este gabinete grabaron voces líricas tan importantes como Napoleón Verger, Marino Aineto, Julián Biel, María Galvany, Concha Dahlander, Fidela Gardeta, Josefina Huget y otros varios. Se trata de artistas que ya contaban con fama internacional en esos años. En los cilindros de zarzuela brillan especialmente las figuras de Lucrecia Arana, Emilio Cabello, Carlota Sanford y Leocadia Alba. Pero hay muchos más como mostraré luego en la tabla completa de intérpretes.

Incomparable con ninguna otra casa es el plantel de artistas de flamenco y jotas. La presencia de Antonio Chacón y Manuel Reina (Canario chico) en el cante jondo y Blas Mora en Jota Aragonesa son muestra del nivel artístico del catálogo. Si Chacón y, en menor medida, Canario Chico eran cantaores de máximo reconocimiento y fama, Mora

era el famoso jotero ganador de premios en certámenes desde 1894. Son, además, los años en que la jota fue enormemente popular en toda España y también lo fueron sus intérpretes.

Además, grabaron música de banda, conciertos sacros, narraciones y cilindros humorísticos. Todo ello contando siempre con los mejores artistas, formaciones y directores. Por ejemplo, en todos los gabinetes fonográficos era habitual grabar monólogos humorísticos de la obra *Oratoria fin de siglo* de Antonio Giménez Guerra. Los monólogos y cuentos representaban una significativa parte de las ventas y en las colecciones que se conservan representan alrededor del 5% de los cilindros. *Oratoria fin de siglo* era la colección de monólogos más popular y que más veces se grabó. En la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta estos números los grababa el actor José Santiago, el mismo que había estrenado la obra en el Teatro Lara en 1896 y para quien fue escrita.¹⁸³ Por tanto, aunque otros gabinetes grabaran estos monólogos, los de Hugens y Acosta se percibían como más auténticos.

II.v Otros gabinetes fonográficos pioneros en Madrid

Si las casas de Aramburo, Fono Reyna y Hugens y Acosta fueron muy importantes en la capital, hubo otras cuyos dueños o gestores no asistieron a la cena del Hotel Roma. Por un lado estaban otros tres empresarios que también fueron pioneros y pusieron en marcha sus negocios de fonógrafos antes de 1900: José Navarro, Álvaro Ureña y Obdulio Villasante.

Del relojero cartagenero José Navarro Ladrón de Guevara he hablado ya al presentar su actividad y ya vimos como fue el primero en importar un fonógrafo Edison y en crear un gabinete de grabaciones. Tras las instalaciones que realizó en Murcia y Alicante, vuelve a Madrid para gestionar su gabinete fonográfico. Hay un par de años algo oscuros por la falta de noticias y las pocas referencias que se pueden encontrar en la prensa de José

¹⁸³ En la portada del libro aparece esta información: «Escrito expresamente para Don José Santiago y estrenado en el TEATRO LARA el 28 de Diciembre de 1896», JIMÉNEZ GUERRA, A., *Oratoria fin de siglo – Monólogo en verso y prosa*, 11ª Edición corregida y aumentada, Madrid, S. Velasco, 1913, p. 3.

Navarro y su fonógrafo son ajenas al negocio, como su participación grabando discursos en cilindros en un evento de la Orden Botijil de Alicante.¹⁸⁴ Pero pronto llegan los años de la popularización del fonógrafo y volvemos a encontrar referencias a su labor. Siempre mantendrá un perfil bajo como empresario y no se prodiga en anuncios ni noticias. José Navarro no desarrolló una gran empresa como Hugens sino que se orientó a mantener un despacho de aparatos y taller de reparaciones que hacía él mismo – recordemos que había sido mecánico relojero—. Al mismo tiempo mantenía su sala de impresiones para producir fonogramas. Pero no se trataba de un establecimiento lujoso ni pretencioso. Tal vez por ello, pese a ser el auténtico pionero que creó el primer estudio de grabación, no ha recibido el reconocimiento que merece. Estudiar nuevamente su actividad y encontrar estos datos interesantes se debe al análisis de los estuches de cilindros y, sobre todo, por las etiquetas de cilindros que demuestran que su gabinete fue contemporáneo a la instalación del *Salón del Heraldo de Madrid* y que, por tanto, fue el primero del país.

Al regresar a Madrid mantuvo su gabinete de la calle Jovellanos y también tenemos la suerte de contar con cilindros de esa época con su estuche y etiqueta intactos, como vemos en la Ilustración 12. Muchos años después, José Navarro recordará que el primer artista en grabar en ese gabinete fue el maestro Domínguez, seguido por Antonio Pozo (El Mochuelo).¹⁸⁵ Los dos estaban llamados a convertirse en las primeras estrellas españolas de fonógrafo, grabaron y vendieron miles de cilindros y es raro encontrar una colección de cilindros que no incluya a los dos artistas.

En 1900 trasladó el gabinete a un nuevo local más amplio en la calle Fuencarral.¹⁸⁶ El local era más amplio y en la misma dirección, por primera vez, ofrecía el despacho de productos, el gabinete de grabación y el taller de reparaciones. Pero ya hemos dicho que la orientación no era hacia el lujo como harían otros de la competencia. El gabinete estuvo en funcionamiento hasta 1903 y ahí grabaron muchos artistas. No he localizado ningún catálogo de esa casa ni hay evidencias de que lo hubiera publicado. El conocimiento del

¹⁸⁴ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 31-VII-1899), p. 3.

¹⁸⁵ “El primer fonógrafo...”, *op. cit.*, p. 30. pp. 8-9.

¹⁸⁶ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VIII-1900), Año I, p. 237.

plantel de artistas de Navarro se basa en los cilindros que he podido estudiar y en unos pocos artículos de prensa. Grabó a narradores de cuentos y monólogos como el maestro Domínguez y el cómico Sr. Valiente. En la categoría de flamenco, pasaron por ese gabinete casi todos los *cantaos* más famosos con la excepción de Chacón: El Mochuelo, La Rubia, José Acosta, Gayerre Chico y otros. También grabó jota aragonesa y, de hecho, el único cilindro de cera conocido de Juanito Pardo es de ese gabinete. Destacan, en el apartado de Zarzuela, Josefina Chaffer, Julia Mesa y José Sigler. Por último, en cuanto a ópera, contó con artistas como Fidela Gardeta, Regina Álvarez, Sr. León, Francisco Pertierra y más.



Ilustración 12: Cilindro producido en el gabinete de Navarro en Jovellanos 5. Colección particular de Mariano Gómez Montejano.

Quizás en cuanto a figuras de primerísima línea no puede competir con las producciones de Hugens y Acosta o algunos otros. Pero fue sin duda una producción muy destacada de figuras importantes. José Navarro no amplió el negocio creando sociedades ni admitiendo inversores. Se mantuvo como un negocio independiente que no pudo competir en algunos extremos con los más potentes. En algún momento la óptica Viuda de Aramburo empezó a producir discos de grabación directa. Esto es, discos de gramófono que se grababan directamente como los cilindros. Para producirlos contrataron en exclusiva por una temporada a Antonio Pozo (El Mochuelo). Como la exclusividad tenía efecto a partir del día siguiente, el Mochuelo acudió al gabinete de Navarro para aprovechar las horas que

le quedaban grabando cilindros. La sesión duró doce horas durante las cuales cantó casi todo su repertorio.¹⁸⁷

Se publicaron fotografías del salón de impresiones que también aparecían en los laterales de algunos cilindros de la casa. La instalación era sencilla, con un piano elevado y un fonógrafo Edison con diafragma Bettini para grabar. De la misma forma, las fotografías de la tienda de fonógrafos muestran un despacho funcional con el espacio muy aprovechado.



Ilustración 13: Gabinete de impresiones de José Navarro en la calle Fuencarral 32, Madrid. Boletín Fonográfico y Fotográfico, Año II, p. 168.

La fortuna traicionó al relojero en 1903 y fue el final de ese gabinete. La ley de patentes de 16 de mayo de 1902 y el rigor con el que se aplicó hicieron que algunas prácticas que los comercios y talleres venían realizando se consideraran ilícitas y sancionables. La prensa se refería a esto como un peligro para los empresarios españoles.¹⁸⁸ Como buen mecánico relojero y reparador de fonógrafos, se había dedicado a fabricar bocinas y

¹⁸⁷ “El primer fonógrafo...”, *op. cit.*

¹⁸⁸ “Peligros legales para la industria nacional”, *El Liberal*, (Madrid, 3-VII-1903), p. 2.

seguramente otros accesorios y repuestos que exponía en la tienda y había expuesto el fonógrafo Edison sin algún permiso. La información es algo confusa pero el efecto fue que le confiscaron el material y el gabinete y quedó arruinado.¹⁸⁹

Después volvió a abrir un establecimiento de venta de fonógrafos y cilindros en la calle San Jerónimo a la que llamó *Fábrica de Grafófonos* y posteriormente, en la calle Preciados, *La Primitiva Fonográfica*, que también usó la marca *Fonógrafos Edison-Bettini*. Todos los cilindros encontrados con esos nombres y direcciones en las etiquetas tienen el anuncio de José Navarro en Fuencarral. Podemos suponer que ya no grababa y esos cilindros eran el stock que le quedaba producido en el gabinete.

Con más de sesenta años, en 1930 seguía regentando un negocio de venta de discos y aparatos, pero muy alejado de la producción de grabaciones. En España ya se vendía cada año medio millón de discos y cantantes como Fleta y Spaventa ganaban fortunas con sus grabaciones, hasta 30.000 ptas. mensuales según decía la prensa. Los tiempos habían cambiado y solo los viejos recordaban cómo era un fonógrafo de cilindros de cera y quién era el maestro Domínguez.¹⁹⁰

En julio de 1897, el oficial del ejército español D. Álvaro Ureña inauguró un Centro de Electricidad en el número 13 de la calle del Barquillo. Antes ya se había dedicado a las instalaciones eléctricas y gozaba de buena reputación como experto en electricidad.¹⁹¹ Añadió en los años siguientes otras actividades y productos, además del material y las instalaciones eléctricas. En septiembre de 1899 estaba visitando París para conocer las últimas novedades e innovaciones mecánicas y eléctricas y de ahí regresó con un contrato de representación de la marca de automóviles y motocicletas Fhebus.¹⁹² Era una de las marcas pioneras de automóviles en Europa, pese a que solo existió unos pocos años, construyó algunas motocicletas, triciclos motorizados y coches con motor de vapor y explosión.

¹⁸⁹ *El Liberal*, (Madrid, 9-VII-1903), p. 3.

¹⁹⁰ “El primer fonógrafo...”, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹¹ *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, (Madrid, 25-VII-1897), p. 16.

¹⁹² *La Época*, (Madrid, 21-IX-1899), p. 3.

Un empresario de la electricidad, en los últimos años del siglo XIX, emprendedor e inquieto no podía dejar pasar la moda del fonógrafo. En enero de 1900 anuncia la próxima inauguración de un gran salón fonográfico y dos meses después se anuncia su catálogo de productos que, junto a automóviles, aparatos eléctricos y máquinas de escribir, incluye modelos de fonógrafos y cilindros de toda clase de artistas y géneros.¹⁹³ En octubre del mismo año muda su negocio a la acera de enfrente, sin duda a un local mayor porque amplía el catálogo de productos, y abre un salón dedicado a aparatos eléctricos, máquinas de escribir y fonógrafos.¹⁹⁴ Fue uno de los primeros que combinó la venta de gramófonos, discos y cilindros. No era común que los gabinetes que grababan cilindros originales vendiesen discos.

La inauguración de la nueva instalación causó sensación porque «no cabe más lujo, más arte ni más riqueza acumulada en aquel establecimiento».¹⁹⁵ El salón de exposiciones, en el que se podían ver los modelos de fonógrafos y máquinas de escribir, estaba decorado con elegantes lámparas eléctricas con remates dorados y bronceados entrelazados. La grabación de cilindros se realizaba en otro salón, este rodeado de espejos y muy iluminado. La descripción del lugar, tal y como se lee en los periódicos, lo define como uno de los grandes gabinetes fonográficos orientados al producto artístico y al lujo.

Como empresario influyente en el desarrollo de la fonografía en España, hay que reconocer a Ureña un gran mérito. Pese a que no era su principal negocio sino una extensión de su establecimiento de electricidad se involucró muy activamente en acontecimientos de la comunidad de aficionados. Así lo demuestran las apariciones de cartas suyas en prensa y, especialmente, en la revista *El Cardo*, participando en debates del sector y también en el *Boletín Fonográfico* de Valencia.

¹⁹³ *La Época*, (Madrid, 5-I-1900), p.3.; *La correspondencia militar*, (Madrid, 6-III-1900), p. 3.

¹⁹⁴ *El Imparcial*, (Madrid, 12-X-1900), p. 3.

¹⁹⁵ *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 12-X-1900), p. 2.

Fue proverbial para el negocio de los gabinetes fonográficos su actuación, junto a Juan Dessy Martos, director de la *Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna*, para resolver el problema de los derechos en exclusiva de las obras de varios autores que habían obtenido *Viuda de Aramburo* y la *Sociedad Fonográfica Española*. Ambos, Dessy y Ureña, llegaron a tiempo para firmar contratos de derechos con editoriales que ostentaban los de muchas obras. En una carta fechada el 10 de mayo de 1900 al director del *Boletín Fonográfico* informan de que han conseguido acuerdos sobre composiciones españolas con la galería D. Pablo Martín, la casa *Ricordi* de Milán, la de *Sonoño*, la *Sociedad de Autores de París* y otras.¹⁹⁶ La nota de prensa con el aviso al resto de empresarios del sector de los derechos reservados por ambas compañías se publicó en varios diarios.¹⁹⁷

La producción de cilindros de la casa de Álvaro Ureña tuvo que ser muy numerosa a la vista de la cantidad de ejemplares que aparecen en las colecciones que han sobrevivido. El negocio de venta de fonógrafos y gramófonos continuó ya entrado el siglo XX y se adaptó al cambio. En 1904 era representante de *Grammophone* y, obviamente, vendía discos en sustitución de los cilindros.¹⁹⁸

Pese a que no conocemos la publicación de ningún catálogo de esta casa, he confeccionado una lista de artistas intérpretes basada en el contenido de colecciones de cilindros, anuncios y noticias de prensa de la época. Tenemos que suponer que fueron muchos más porque era una casa popular con producción importante. Grabaron en ella algunos cantaores flamencos populares como Manuel Reina (Canario Chico) y Encarnación La Rubia. También registró jota aragonesa un tal El Baturrico sobre cuya identidad real se ha especulado en publicaciones anteriores.¹⁹⁹ En cuanto a voces líricas, grabaron artistas del Teatro Real como Luisa García Rubio, el bajo Abulker Leoni y otros.

Otro empresario, Obdulio B. Villasante, se anunciaba como óptico de la Real Casa ya en 1881. Su establecimiento de óptica, física y matemáticas se encontraba en la dirección

¹⁹⁶ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-V-1900), Año I, p.154.

¹⁹⁷ *La correspondencia militar*, (Madrid, 23-V-1900), p. 3.

¹⁹⁸ MOREDA, E., *Inventing...*, *op. cit.*

¹⁹⁹ BARREIRO, J. y MARRO, G., *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

Pricipe 10 de Madrid.²⁰⁰ Era común en la época, en todas las ciudades de España, que los negocios de óptica se hubieran extendido a los aparatos de precisión y la electricidad. De la misma forma que la casa de Aramburo, la óptica Villasante aparece en ocasiones referida como tienda de física o de electricidad. También a los empresarios y responsables de estos comercios se les llamó físicos o matemáticos, sin tener relación alguna con sus títulos académicos.

Fue uno de los primeros madrileños en comercializar fonógrafos y cilindros puesto que empieza esta actividad en febrero de 1898. En la revista *El Cardo*, dirigida por el Marqués de Alta Villa, anuncian que esa publicación pone en marcha un gabinete fonográfico bajo la dirección artística del propio marqués. Se afirma que los cilindros que se vendan serán todos perfectos y contendrán «preciosas melodías en francés, inglés, italiano, en vascuence, en latín, género religioso, zarzuelas, ópera, bandas militares, cantos populares y cuanto haya de novedad y de buen gusto», los cilindros se venderán única y exclusivamente en la óptica de Villasante. En ese mismo número aparece un anuncio de la óptica que, por primera vez, menciona los fonógrafos y cilindros.²⁰¹

No podemos saber si esta relación comercial entre la revista o su propietario y la óptica fue la única fuente de grabaciones para Villasante. Probablemente no, porque más tarde en sus anuncios comerciales menciona su propio gabinete en la misma dirección de la óptica. Tampoco se sabe de ningún ejemplar de cilindro que indique que ha sido impresionado en el gabinete de *El Cardo* o por el Marqués de Alta Villa. Con esta información y por la falta de otros datos, lo más prudente sea pensar que el laboratorio fonográfico de la revista no prosperó y Villasante progresó en solitario poniendo en marcha su propio gabinete. De hecho, cuando la revista incluye el *Boletín Fonográfico* en sus páginas, no se trata en ningún momento de forma diferenciada a Villasante de los demás empresarios ni hay mención al laboratorio de la revista o a alguna vinculación de la óptica con la publicación.

²⁰⁰ *La Discusión*, (Madrid, 29-VII-1881), p. 4.

²⁰¹ *El Cardo*, (Madrid, 11-II-1898), pp. 11 y 15.

La actividad de grabación en el gabinete tuvo que ser breve y su producción total escasa a la vista de los pocos cilindros que quedan. De un total de dos mil cilindros de gabinetes españoles analizados, solo cuatro, es decir un 0,2%, tienen la etiqueta de Villasante en el estuche. Seguramente durante la segunda mitad de 1901, con la crisis del sector, dejó de grabar sus propios cilindros y empezó a vender fonogramas industriales. En octubre de ese año ya anuncia gramófonos, zonófonos y discos impresionados.

Solo hemos podido localizar cuatro intérpretes, que corresponden a esos cuatro cilindros mencionados antes: Artistas del teatro de la Zarzuela, Maestro Domínguez, Pollo de Lucena y Antonio Pozo (El Mochuelo).

II.vi Otros gabinetes más tardíos y menos relevantes en Madrid

Hubo otros gabinetes fonográficos funcionando en Madrid. Algunos aparecieron tan pronto como 1898 pero fueron efímeros y produjeron muy poco. Además de los seis que acabo de presentar, a partir de etiquetas de cilindros, referencias y anuncios en prensa se pueden identificar siete más. De todos ellos, el más relevante es *La Fonográfica Madrileña*, que, aunque se estableció muy tarde, en 1902, y como gabinete fonográfico tuvo una existencia breve y pronto se dedicó a los discos, tuvo una producción muy alta y es una de las marcas de las que más cilindros se conservan.

La Fonográfica Madrileña, propiedad de Atanasio Palacio, es un laboratorio fonográfico que se funda en mayo de 1902, cuando el negocio de los cilindros originales ya agonizaba y muchos de los gabinetes habían dejado o estaban a punto de dejar de grabar cilindros. En el mercado español ya se vendían cilindros copiados con pantógrafo por las compañías francesas e italianas como Pathé, Anglo Italian Commerce Company y Ullman. Los que habían sido gabinetes fonográficos de referencia empezaban a ser simples vendedores de estos productos y de discos de gramófono. En Barcelona, por ejemplo, la casa Corrons ya no grababa y todos los cilindros que vendía con su nombre en la etiqueta eran, en realidad, de Ullman y AICC. En ese escenario, debería haber una razón poderosa para atreverse a abrir un laboratorio de grabación de originales. Esta compañía la tenía. La razón era que contaban con una nueva tecnología que les permitía grabar hasta 4 u 8 cilindros originales de una vez. Al menos eso es lo que aseguran en sus anuncios desde la inauguración.

Seguramente la referencia de 4 cilindros sería para canto y voz y la de 8 cilindros para grabación de instrumentos más potentes. En todo caso consiguieron ofrecer cilindros a un precio muy comedido y hacer funcionar el negocio.²⁰²

Obviamente, poco a poco fueron introduciendo los cilindros importados y el gramófono. Se convertirán pronto en distribuidores de Odeon. Aún así, en 1905 seguían indicando en los anuncios existencias de cilindros originales que suponemos que serían restos de almacén, porque en esas fechas ya no se grababan originales en ningún gabinete.

Durante los primeros meses produjeron gran cantidad de unidades, quienes poseían un fonógrafo todavía se interesaban por ampliar sus colecciones, y es habitual encontrarlos en las colecciones conservadas hasta hoy. En su gabinete grabaron los artistas del teatro Real, los del teatro Apolo, la Banda del Regimiento del Rey, El Mochuelo y otros reconocidos por el público. No tenemos catálogo ni noticias en que se mencione el plantel de artistas. La lista de intérpretes que he podido confeccionar está basada únicamente en cilindros analizados y, a pesar de que es casi seguro que es el gabinete más tardío en iniciar la producción y que lo hizo mientras otros ya estaban finalizándola, la relación de voces conocidas por el público es notable.

Si La Fonográfica Madrileña es el gabinete más tardío, en el extremo opuesto encontramos algunos que aunque aparecieron al inicio del movimiento fonografista no perduraron ni debieron de producir muchos cilindros. De algunos de ellos no he podido encontrar ninguna información más allá de la existencia de cilindros, estuches y etiquetas. En otros casos, al contrario, no hay noticias de que haya sobrevivido ningún cilindro pero sí que contamos con referencias en algunas fuentes escritas.

Fonograma Castro es uno de los gabinetes más desconocidos de Madrid por ser imposible, hasta ahora, encontrar información alguna. Solo he podido analizar cuatro cilindros en cuyas etiquetas no aparece ningún dato más que el nombre de la marca. Sin embargo, este gabinete solía anotar a mano en los estuches la fecha de grabación. De esta

²⁰² *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 6-V-1902), p.4.

forma sabemos que ya estaba en funcionamiento en abril de 1898 y se mantuvo en activo al menos hasta marzo de 1902. Seguramente ambas fechas podrían cambiar conforme se hallen ejemplares más tempranos o tardíos. No sabemos cuántos artistas grabaron en ese gabinete ni qué obras, pero uno de los cilindros es de Lucrecia Arana, toda una diva de la época.

Casas o marcas de las que hay muy poca información y en algunos casos no podemos confirmar si se trataba de gabinetes que grababan o solo vendían cilindros son:

J. Oliva, óptico. Solo localizados tres cilindros con grabaciones de banda.

Comisariato Internacional Comercio, un solo cilindro ha aparecido con este nombre en la etiqueta. Se trata de una grabación de Antonio Pozo (El Mochuelo) cantando unas peteneras. Surgen muchas dudas con este ejemplar porque en el anuncio del cilindro no se indica el gabinete. Además, la etiqueta está escrita a máquina, no es de imprenta, por lo que es complicado aceptar que se trate de una producción profesional ni que realmente fuera un gabinete fonográfico.

El Graphos sí que fue un proyecto empresarial bien documentado, aunque son pocos los cilindros que nos han llegado. El establecimiento se inaugura en enero de 1900, dedicado a la fotografía y la fonografía.²⁰³ Anunciaban, como ya hemos visto que hacían otros gabinetes, que disponían de una tecnología especial que les permitía obtener mejores grabaciones.²⁰⁴ Pero su producción debió de ser poca y por poco tiempo para pasar pronto a dedicarse únicamente a la fotografía. Ahí grabaron cilindros los coros del Teatro de la Zarzuela.

Ya hemos visto que los comercios de óptica y electricidad incluyeron pronto los fonógrafos en sus catálogos. Uno de los electricistas de Madrid que ya anunciaba su gabinete fonográfico en 1900 es Julián Solá. No conocemos ningún cilindro conservado

²⁰³ *La Época*, (Madrid, 5-I-1900), p.3.

²⁰⁴ *La Época*, (Madrid, 17/03/1900), p. 3.

de esta casa ni tampoco catálogo o lista de precios ni, por tanto, lista de intérpretes. Sin embargo, el anuncio del *Gabinete Fonográfico de Julián Solá* y la actividad del Sr. Solá en la sección de cartas y envío de fonogramas del *Boletín Fonográfico* de la revista *El Cardo* demuestra que fue un empresario en activo y dedicado a su gabinete durante meses.²⁰⁵ El gabinete se abrió en septiembre de 1900 y estuvo activo al menos hasta marzo de 1901.²⁰⁶

II.vii Barcelona. Innovación técnica y de modelos de negocio.

Ninguna otra ciudad de España presentó tanta actividad en el nuevo sector como Madrid. Solo Valencia y Barcelona destacan por la actividad profesional que se generó en ellas. El patrón, en todos los casos, fue similar en el sentido de que aparecieron alrededor de 1899 estudios fonográficos que fueron muy activos hasta 1901, año en que empezaron a decaer si no a cerrar. Si Barcelona destaca por las innovaciones técnicas y algunos modelos de negocio, Valencia lo hace porque ahí se estableció uno de los gabinetes fonográficos más importantes y que más produjeron del País, *Puerto y Novella*, y porque en esa ciudad se publicó la revista sobre el fonógrafo más importante y completa, el *Boletín Fonográfico*.²⁰⁷

La actividad que generó el movimiento fonográfico en Barcelona es más difícil de seguir debido a que no conocemos ninguna publicación temática como ocurrió en Valencia y Madrid. Tampoco se prodigaron los anuncios en prensa de los negocios del sector. Pero la carencia de noticias y referencias no parece implicar que la actividad no fuera comparable con la que se generó en Madrid y Valencia. Desde el inicio se contó con gabinetes importantes y, a diferencia de otras ciudades, se aportaron en esa ciudad innovaciones técnicas realmente diferenciales. Sí que parece evidente que en Barcelona el impulso de la fonografía declinó antes o con más fuerza que en Madrid. Quizás fuera

²⁰⁵ El Cardo, (Madrid, 22-VIII-1900).

²⁰⁶ En una nota de prensa se informa de la apertura del gabinete fonográfico en las instalaciones del electricista Julián Solá. Confirman que se realizan grabaciones utilizando sistema Bettini, pero no hay ninguna indicación de artistas o repertorios: *La Época*, (Madrid, 20-IX-1900), p. 3.

²⁰⁷ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 1900-1901), Años I y II.

por su cercanía a Francia, la importancia del puerto para importar mercancías o una combinación de factores los que influyeron en este declive, pero los gabinetes de Barcelona dejaron de grabar muy pronto y en 1901 ya era habitual que casi todas las ventas, aunque se presentaran en estuches y etiquetas de los comercios locales, contenían cilindros importados y producidos en serie.

La actividad fabril sí que fue mucho más importante que en Madrid. Tanto en Barcelona como en Valencia se fabricaron cilindros en blanco que abastecían a gabinetes de toda España para las grabaciones. La fabricación de cilindros de jabón metálico se inició en 1900, primero en Valencia por la compañía *Fiol y Vilar*, que ya los producía en el mes de marzo y, unos meses después, en Barcelona por *Canals & Corrons*, que los fabricaban antes de diciembre del mismo año.²⁰⁸ También veremos que en Barcelona se inventaron y construyeron sistemas innovadores de diafragmas para grabación y reproducción. Aunque probablemente se trataba de una producción basada en la modificación de modelos franceses y por tanto las piezas manufacturadas en Barcelona fueran muy pocas, no deja de ser la única ciudad de España en la que se fabricaron componentes fundamentales de fonógrafos. También fueron los empresarios barceloneses los que más se distinguieron por utilizar modelos de negocio novedosos de los que hablaré más adelante. Podemos decir que Barcelona fue la ciudad en la que el sector fonográfico menos se distinguió del desarrollo en grandes países europeos como Francia, Alemania o Italia. El enfoque en cuanto a producción local fue más industrial que artístico y, en cuanto a comercialización, la importación de cilindros fue mucho más significativa que en el resto de España.

Curiosamente, la más importante de las innovaciones técnicas que se desarrollaron en la ciudad condal no fue protagonizada por un empresario catalán, como podría esperarse de una provincia que ya estaba más industrializada que el resto del país, sino por un español nacido en Cuba de una familia con raíces en Santander. Su innovación en los diafragmas

²⁰⁸ La primera noticia de fabricación de cilindros en Valencia aparece en *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-III-1900), Año I, p. 87. Por otra parte, la primera noticia de la producción en Barcelona la encontramos en una publicación de Madrid: “Fonogramas recibidos en esta redacción - Boletín Fonográfico”, *El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

consistía en un sistema de regulación de tensión de la membrana. Juan Antonio Rosillo obtuvo la patente en 1898 para un micrófono que era en muchos detalles similar al de Bettini pero que sustituía la araña que soporta la punta lectora por un fleje que hace presión en la membrana.²⁰⁹ Un sistema de rosca permitía, además, regular la fuerza de apoyo y por tanto la tensión, consiguiendo así cambiar la respuesta en frecuencias y obtener más o menos niveles de altas o bajas frecuencias según cómo se regulaba. Un sistema ajustable que permitía reducir los problemas de distorsión de sonido en cada tipo de grabación. Sin duda, con esto se podrían obtener buenos resultados ajustando los niveles de forma distinta para fuentes de sonido específicas, como lo eran las bandas o los instrumentos de percusión. En la Ilustración 14 se muestra la correspondiente ficha de patente en la que se aprecia el sistema de regulación.

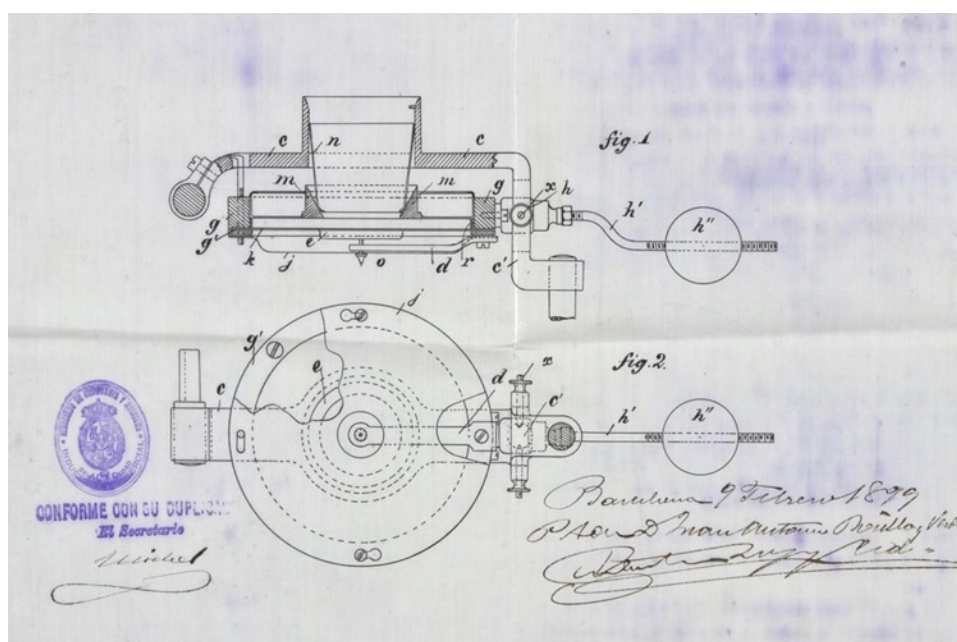


Ilustración 14: Ficha de patente del diafragma Rosillo, 1899.

Juan Antonio Rosillo y Verdereau (1859-1951), nacido en Cuba, era el hijo único del primer matrimonio del notable político liberal Juan Ángel Rosillo y Alquier (1839-1911), diputado a cortes por Cuba en el 84 y habiéndolo sido por Santander en el 72, vicecónsul de los Estados Unidos de América y galardonado con la Gran Cruz de Isabel la Católica. Educado en un ambiente culto y refinado con intereses en grandes negocios de nivel

²⁰⁹ *La Vanguardia*, (Barcelona, 20-XI-1898), p.3.

internacional se había licenciado en derecho, como la mayor parte de sus hermanastros con los que compartió la gestión de la Fundación Rosillo y la creación de las compañías aseguradoras que dieron lugar a La Equitativa, emblema de la regeneración económica española. La importancia de esta familia de empresarios en la modernización de la economía española es enorme. Tanto es así que su hermanastro Miguel Rosillo Ortiz-Cañavete, que asumió más tarde la presidencia de la fundación y de la aseguradora, recibió el título de Conde de Rosillo por el rey Alfonso XIII y fue condecorado con la Medalla de Oro al Trabajo en 1930. Que Juan Antonio dedicara tiempo, esfuerzo e inversión al desarrollo de mejoras del fonógrafo es una demostración más de que muchos de los protagonistas del movimiento fonografista en España lo fueron a partir de la afición y curiosidad científica más que por una necesidad empresarial. Pese a que había estudiado derecho y siempre fue directivo de alto nivel en el sector asegurador, mantuvo durante toda su vida el interés por la tecnología. Tras la patente del diafragma llegarían otras relacionadas con mejoras del fonógrafo y poco antes de morir, en 1942, registraría patentes para introducir en el país sistemas de comunicaciones relacionados con las estaciones de televisión.²¹⁰ Esa última patente la registró a sus 83 años. Nueve después, muere en Madrid.²¹¹

Rosillo se asoció en 1899 con Juan B. Baró, un conocido industrial de Barcelona, para crear la *Sociedad Artístico-Fonográfica* que tendría como objetivo poner en marcha un importante gabinete fonográfico que explotase el nuevo diafragma al que llamó *Rosillo* o *Verdereau* utilizando sus apellidos paterno y materno. En los diafragmas encontrados en Barcelona encontramos el nombre *Micrófono Rosillo*, sin embargo en algunos fonógrafos localizados en Francia aparece la denominación *Microphone Verdereau*. Quizás usó su segundo apellido, claramente francés, solo para las exportaciones. Las noticias de la inauguración del gabinete hablan de un establecimiento con un carácter curioso que presenta todos los modelos de fonógrafos, tanto los más primitivos como los más actuales. El nuevo diafragma les permitiría grabar y reproducir con una perfección «hasta el

²¹⁰ Patente, Introducción, 157588, 18-VI-1942, *Sistema de acoplamiento a las estaciones de radiodifusión españolas de dispositivos accesorios y materiales necesarios para el funcionamiento y montaje de la televisión*.

²¹¹ *La Vanguardia*, (Barcelona, 13-XI-1951), p. 13.

*presente por nadie igualada».*²¹² Antes de la inauguración, ya se publicaron noticias sobre los socios que viajaron a París para hacer importantes compras de artículos.²¹³



Ilustración 15: Diafragma Bettini modificado con el sistema Verdereau. Fotografía de Julien Anton.

Una de las novedades del sistema fue la sustitución del material de la membrana por un plástico hecho de celuloide. Hasta el momento las membranas que se usaban en los diafragmas eran casi siempre de cristal muy fino o de mica. El uso de celuloide, aprovechando sus propiedades de flexibilidad y resistencia, aportaba mayor margen en el rango de control de tensión de la membrana. Recordemos que estos materiales flexibles de celuloide estaban facilitando numerosas innovaciones en la época. La más conocida es su uso en la cinematografía por los hermanos Lumière, creando cintas largas de celuloide con impregnación de material fotosensible.²¹⁴ La Sociedad Artístico-Fonográfica trabajó en el diseño de un sistema que permitiese grabaciones mucho más prolongadas de lo que permitían los cilindros de dos minutos. La prensa informaba de

²¹² *Industria e Invenciones*, (Barcelona, 22-IV-1899), p. 7.

²¹³ *La Vanguardia*, (Barcelona, 2-III-1899), p. 2.

²¹⁴ RITTAUD-HUTINET, J., *Les frères Lumière: l'invention du cinema*, Paris, Flammarion, 1995, pp.190-297.

que el objetivo era grabar actos completos de ópera.²¹⁵ Aunque no registraron ninguna patente a este respecto ni llegaron a poner en funcionamiento semejante sistema, el hecho de que experimentaran y fabricaran con celuloide permite conjeturar que pretendían grabar sobre este material. El invento de los Lumière era bien conocido desde 1895, las bobinas de cintas de otros materiales para registrar señales también venían siendo usadas por registradores telegráficos desde hacía años. Es más que lógico suponer que si habían conseguido utilizar membranas de celuloide esa sería la dirección en la que investigaban.

La grabación sobre celuloide, de todas formas, no era sencilla y menos lo sería cuando se pretendía utilizar una cinta fina enrollable. Pocos inventores habían conseguido buenos resultados con cilindros de ese material, aunque el francés Henri Lioret fabricaba toda una gama de fonógrafos con su propio sistema que usaba ese material desde 1895.²¹⁶ Edison adoptará también el celuloide para fabricar los cilindros *Amberol*, pero no antes de 1912. Quizás hubiera sido proverbial si Rosillo hubiera contactado y colaborado con Lioret, es posible que hubieran encontrado la forma de solucionar el problema y se hubiera contado con sistemas de grabación de sonido de larga duración en una época tan temprana. En cualquier caso, la grabación de surcos de sonido sobre cintas de material plástico se usó muy pocas veces en el siglo XX y no antes de los años 30. Será el *Tefifon* el aparato más conocido que implemente este concepto.²¹⁷

La existencia del gabinete fue muy breve y probablemente dejó de anunciarse durante la segunda mitad de ese mismo año. Moreda sugiere que dejó de operar porque Rosillo tenía intereses en otra casa fonográfica de Barcelona, el *Depósito General Fonográfico y Fotográfico*.²¹⁸ Es muy probable, no obstante, que no fuera tan drástico ese abandono y que la actividad de ese gabinete fuera más importante de lo que se haya considerado hasta hoy. La producción de la sociedad fue grande y así lo atestiguan los ejemplares que se conservan, buena muestra son los catorce ejemplares del fondo Familia Ybarra de

²¹⁵ *Industria e Invenciones*, op. cit.

²¹⁶ ANTON, J., *Henri Lioret...* op. cit., p. 33.

²¹⁷ WERKE, T., *The Tefifon tape player*, 2018, <https://soundandscience.de/instrument/tefifon-tape-player> (fecha de consulta: 27-III-2022).

²¹⁸ MOREDA, E., *Inventing...*, op. cit.

ERESBIL,²¹⁹ dato que podría matizar la sugerencia de Moreda. En cuanto al Depósito General Fonográfico, al menos queda un ejemplar que aparece fotografiado en el libro de Gómez Montejano.²²⁰ En cualquier caso sí que hay que tener en cuenta la existencia de las dos casas y que el mismo empresario estaba comprometido con ambas. Una posible explicación es que el depósito fuera solo un almacén de venta y distribución que, entre otros proveedores, tuviera a la Sociedad Artístico-Fonográfica.

Sí que es cierto que la empresa solo se mantuvo produciendo grabaciones unos pocos meses. Los artistas que grabaron en ella fueron de primer nivel. Josefina Huget y Ángel Constantí fueron las voces líricas más relevantes. También registraron flamenco y monólogos, como el resto de los gabinetes, recogiendo la voz del cantaor Acosta. Todo ocurrió entre marzo de 1899, cuando inauguraron el establecimiento, y septiembre de 1900, fecha en la que se anuncia –ya sin mención al nombre de la sociedad– la liquidación de existencias.²²¹ Parece ser que Rosillo abandonó, al menos momentáneamente, toda relación con el negocio y ni tan siquiera mantuvo las patentes del famoso diafragma.²²²

Pero la influencia de Rosillo no quedará solo en la efímera existencia de la Sociedad Artístico-Fonográfica. El sistema que había inventado de regulación de la tensión del diafragma tuvo éxito y fue vendido por varias casas de Barcelona y también fabricado por otras compañías, probablemente incluso en Francia.²²³ Aunque lo más innovador era la forma de construcción del diafragma y el uso de un fleje de presión, la patente incluía todos los elementos de lo que se llamaba un micrófono.²²⁴ Recordemos que el término

²¹⁹ Fondo Familia Ybarra, *Colección de cilindros*, ERESBIL, <https://www.eresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2499&lang=es> (fecha de consulta: 26-III-2022).

²²⁰ GÓMEZ MONTEJANO, M., *El Fonógrafo en España...*, op. cit., p. 108.

²²¹ *La Vanguardia*, (Barcelona, 14-IX-1900), p. 3.

²²² Las patentes que había conseguido Rosillo hasta 1899 caducan por impago en 1901. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, (Madrid, 1-VII-1901), p. 432.

²²³ ANTON, J., “Les reproducteurs Systeme Bettini”, *Phonorama*, <https://www.phonorama.fr/reproducteurs-systeme-bettini.html> (fecha de consulta: 27-III-2022).

²²⁴ El título de la patente 23.185 de 1898 es “Un micrófono con pabellón desmontable aplicable al carro del fonógrafo Edison”.

micrófono se utilizaba para referirse al sistema completo de captación de sonido que incluía la bocina o pabellón y otros elementos. Incluye también, por tanto, el diseño del pabellón de madera con codo y aro de acople de aleación.

Rosillo y Baro habían sido seleccionados como expositores para la Exposición Universal de París de 1900, que se celebró entre abril y noviembre de ese año.²²⁵ Pero lo más probable es que al coincidir con el cese de la actividad de la sociedad no llegaran a exponer. Así parece deducirse del hecho de que no haya ninguna referencia a exposición de fonógrafos por españoles ni a los nombres de estos dos empresarios.²²⁶ Sin duda, fue una oportunidad perdida de exportación de una tecnología prometedora.



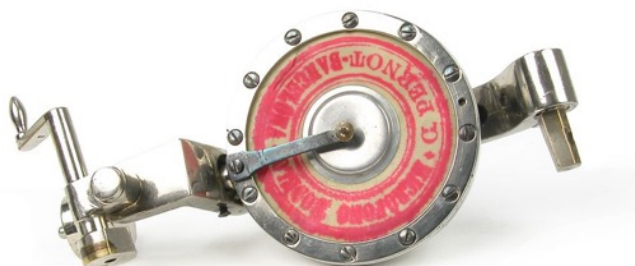
Ilustración 16: Bocina desmontable del sistema Verdereau patentado por Juan Antonio Rosillo. Fotografía de Julian Anton.

Desde el principio el invento se licenció para ser utilizado por otras compañías de Barcelona. Los diafragmas con sistema Verdereau se vendieron con etiquetas y marcas de otras empresas. Encontramos ejemplos con la marca C. Pernot, un establecimiento de

²²⁵ “Exposición de París”, *La Vanguardia*, (Barcelona, 24-II-1900), p. 7.

²²⁶ No hay ninguna referencia a la exposición de estos materiales ni a la Sociedad Artístico-Fonográfica en la completa recopilación de datos de: LASHERAS PEÑA, B., *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900.*, Santander, Universidad de Cantabria. Departamento de Historia moderna y contemporánea., 2009.

fonógrafos que se mantuvo en funcionamiento anunciando fonógrafos y cilindros hasta 1901.²²⁷ En la Ilustración 17 se puede ver la estampación con el nombre C. Pernot en la membrana de celuloide.



*Ilustración 17: Diafragma con marca: "C. PERNOT * BARCELONA * MICROFONO ROSILLO". Fotografía de Julien Anton.*

También la óptica Corrons, uno de los gabinetes fonográficos más importantes de Barcelona, comercializó estos diafragmas. En la publicidad, los estuches y los anuncios de los cilindros de esa casa siempre se hacían eco del uso del *micrófono Corrons* como garantía de calidad. No hay ningún documento que ofrezca información sobre cuál era la tecnología de aquel micrófono, pero es muy posible que se trate también del sistema Verdereau, puesto que vendieron fonógrafos con este sistema desde principios del 99. Un ejemplo es el fonógrafo conservado junto a la colección de Pedro Aznar, de Barbastro.²²⁸

Los Corrons eran una saga de ópticos con mucha tradición en Barcelona. Luis Corrons regentó desde 1840 un gran establecimiento de aparatos de física y óptica en Las Ramblas. Aunque ese negocio se vendió y cambió de nombre, sus hijos se mantuvieron activos como ópticos. Joaquín Corrons será quien vuelva a abrir una óptica Corrons en

²²⁷ *La Vanguardia*, (Barcelona, 13-I-1901), p. 3.

²²⁸ El fonógrafo de Pedro Aznar era de fabricación francesa, basado en los modelos Columbia. Se conservó con dos diafragmas distintos. Uno de ellos, sistema Verdereau, en muy mal estado por deterioro del material. El otro diafragma es un Le Cahit que no se fabricó hasta 1901 y es, por tanto, una sustitución del anterior.

Rambla de Estudios 11 con el nombre *J. Corrons Óptico*.²²⁹ No era el único negocio de óptica con el nombre Corrons en la ciudad y a la hora de hacer seguimiento del desarrollo de su actividad fonográfica se debe ser cuidadoso para no atribuir ciertos méritos al establecimiento equivocado. Joaquín Corrons se asoció con su segundo hijo José a mediados de la década de 1890 y la óptica pasó a llamarse “J. Corrons e Hijo”. En esta etapa ya trabajaban con fonógrafos, como demuestra la existencia de un cilindro grabado por los dos socios, padre e hijo, con fecha de enero de 1898.²³⁰



Ilustración 18: Grabación de una conversación entre Joaquín y José Corrons en enero de 1898. La etiqueta es posterior. Fotografía del autor.

No hay información sobre el momento en el que empiezan a realizar sus propias grabaciones y convertirse por tanto en un gabinete fonográfico. Los cilindros más antiguos de esa casa corresponden a los dos años siguientes a la muerte de Joaquín, en octubre de 1898, que motivó el cambio de nombre a Viuda de Corrons e Hijo. Sí que tenemos certeza de que en 1899 ya producían fonogramas y vendían fonógrafos con su propia etiqueta.

²²⁹ CORRONS, J., *Memorias manuscritas de José Corrons*, conservadas por sus descendientes sin referencia de archivo.

²³⁰ Las grabaciones privadas de la familia Corrons en cilindros de cera se encuentran actualmente en la Biblioteca de Catalunya.



Ilustración 19. Fachada de la óptica J. Corrons e Hijo con exposición de fonógrafos y fonogramas, antes de octubre de 1898. Fotografía de José Corrons.

La producción de esta casa fue grande y sus cilindros son fácilmente reconocibles. En su publicidad y anuncio nombraban siempre el micrófono Corrons como garantía de calidad que, como ya he dicho antes, es muy posible que se tratase de una implementación del sistema inventado por Rosillo Verdereau. Si esto fuera así, implicaría que esos cilindros se empezaron a producir no antes de 1899.

La óptica, en el periodo en que mantuvo el negocio de los fonógrafos y cilindros, tuvo tres nombres diferentes y usó otras tantas etiquetas distintas para los estuches de cilindros. De la primera época, en que se llamaba J. Corrons e Hijo, no hemos localizado ningún ejemplar conservado hasta hoy. Sabemos que grabaron y vendieron cilindros, pero no hemos podido ver ninguna etiqueta. La mayor parte de la producción la realizaron con las etiquetas *V. Corrons e Hijo*. A partir de la muerte de la madre de José en 1900, las nuevas etiquetas indican el nombre *J. Corrons*. Desde ese momento casi no hay grabaciones originales y casi todos los estuches con esa etiqueta contienen cilindros importados de Italia y Francia. Posiblemente las pocas grabaciones originales que se pueden localizar correspondan a la etapa anterior y solo cambiaron la etiqueta con el nuevo nombre. En los fondos de la Biblioteca Nacional se encuentran unidades de la Anglo-Italian Commerce Company, de Ullman y de alguna otra empresa italiana que no hemos podido identificar y marca los cilindros con las iniciales A.C. pero que podría tratarse de un

acrónimo temprano de la Anglo-Italian Commerce Company (después AICC). No obstante, en 1900 y con el nombre J. Corrons encontramos anuncios en los que se siguen mencionando as grabaciones hechas con el *Micrófono Corrons*.²³¹

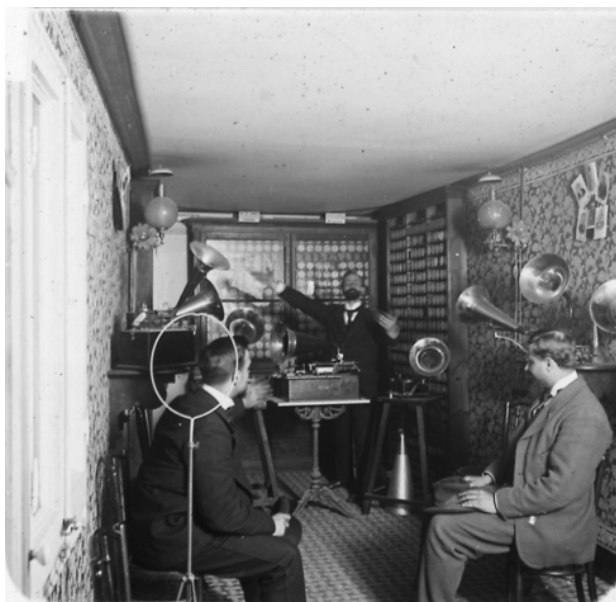


Ilustración 20. Despacho de fonógrafos y cilindros en el comercio J. Corrons e Hijo. Fotografía de José Corrons.



Ilustración 21. Despacho de fonógrafos y cilindros de V. Corrons e Hijo. Nueva dirección y presencia de fonógrafos de formato Concert posteriores a 1898.

²³¹ *El Noticiero Universal*, (Barcelona, 20-VIII-1900), p. 1.

Del legado de José Corrons se han conservado hasta nuestros días una colección de grabaciones familiares. Cilindros de cera que guardan el sonido y voces de escenas de la familia que el propio empresario registró. Tienen el valor especial de ser las grabaciones en catalán más antiguas que se conocen. Actualmente, estos cilindros de cera pertenecen a la Biblioteca de Cataluña.²³²



Ilustración 22. Subida al attillo de la óptica J. Corrons e Hijo. Pasamanos de la escalera decorado con bocinas de fonógrafo.

No hay evidencias de que exista ningún catálogo de la empresa ni tampoco publicaron anuncios que indicasen el contenido de los cilindros. Por tanto, la única evidencia de qué artistas grabaron para esta casa es la que aportan los cilindros que se conservan. Varios de ellos son artistas habituales también en otros gabinetes fonográficos de Madrid y Barcelona, como el caso de José Acosta (El Sevillano) o de la tiple Blanca del Carmen o el barítono Jesús Valiente.

También registraron cilindros artistas desconocidos y anónimos. Los cilindros humorísticos de la casa Corrons, que contienen parodias y chistes, no indican los actores

²³² ULLATE I ESTANYOL, M., “El col·leccionisme discogràfic i la Discoteca de la Universitat de Barcelona: un maridatge històric que demana continuïtat”, *Sonograma*, Barcelona, Associació Webdemusica.org, edició 23 d’Abril de 2015.

ni en los anuncios ni en las etiquetas. Por otro lado, de algunos artistas solo indican el apellido que, por ser muy común en España, aporta poca información.

Todo indica que la mayor parte de los cilindros grabados en esa óptica son anteriores al verano de 1900. Ya hemos visto antes que la Sociedad Artístico-Fonográfica también abandonó la producción antes del nuevo siglo. Es fácil pensar con estos datos que el negocio de las grabaciones en gabinetes fonográficos de Barcelona decayese antes de lo que lo hizo en Madrid o Valencia. Los gabinetes de estas dos ciudades fueron muy activos hasta inicios de 1901 tal y como demuestran las dos publicaciones especializadas en el sector.²³³ ¿Por qué se adelantó ese declive en Barcelona? Moreda achaca el fenómeno a la coincidencia en el tiempo de una remodelación urbana, la poca relación entre los gabinetes y el mundo del teatro y otras razones relativas a las peculiaridades de la sociedad catalana. Parte de una afirmación que a la vista de los materiales de estudio no comparto: que los gabinetes fonográficos de Barcelona no alcanzaron el éxito que tuvieron los de Madrid y Valencia.²³⁴ En mi opinión y después de analizar las colecciones y referencias, considero que más que haber tenido menos éxito se trata de que el éxito se gestionó de forma distinta. Barcelona tuvo una actividad fonográfica mayor a la de Valencia y solo comparable a Madrid. Que algunos de los primeros empresarios que grabaron abandonaran o redujeran pronto esa actividad no significa que en Barcelona no siguiese vivo un movimiento fonografista similar al de Madrid. Eso sí, no encontramos un eco en la prensa tan evidente como en Madrid. Si añadimos la falta de alguna publicación especializada como sí que hubo en Valencia, se entiende que la investigadora busque las causas en la sociedad local. Yo añado la diferencia en el enfoque de los modelos de negocio en la ciudad como posible causa principal. No influidos por una cultura barcelonesa o catalana especial. Recordemos que Rosillo era cubano de origen cántabro y miembro de una empresa familiar nacional con sede en Madrid.

²³³ Boletín Fonográfico, Valencia ; “Boletín Fonográfico”, El Cardo, Madrid.

²³⁴ MOREDA, E., *Inventing ...*, op. cit.

En 1900 y 1901 encontramos anuncios de dos gabinetes fonográficos más: el Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases y el Centro Fonográfico de C. Pernot.²³⁵ Ya habíamos visto que C. Pernot fue uno de los que comercializó diafragmas Rosello. Lamentablemente no nos ha llegado ningún cilindro de esa casa o, al menos, con etiqueta o marca que lo demuestre. Del Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases sí que hay algunas decenas de unidades en archivos y colecciones privadas y eso nos permite saber que en dicho centro grabaron artistas de primerísimo orden. Es, además, una de las pocas que vendía fonogramas en formato *Concert*, cilindros mucho más grandes, con un diámetro doble del estándar. Eran más caros y se reproducían en modelos de fonógrafos más voluminosos y costosos, todo un objeto de lujo que muy pocos aficionados se permitían. Moreno Cases publicaba en este formato las grabaciones de cantaores flamencos tan notables y cotizados como Antonio Chacón y Francisco Lema (Fosforito), favoritos de los aficionados y que competían por el reconocimiento de ser el más grande. También grabaron ahí el tenor Constantí, la soprano Pianchini, el coro del teatro de la Gran Vía y otros artistas.

El centro C. Pernot no fue el único que operó en Barcelona y del que no podemos identificar ningún cilindro conservado. Ocurre lo mismo con la casa Casals & Corrons, que no tiene más relación con la óptica Corrons que el parentesco de Manuel Corrons, socio de la empresa, con José Corrons. Esta compañía fue una de las dos que fabricaron cilindros de cera y que seguramente suministraron los cilindros en blanco a casi todos los gabinetes de España. Nunca se anunció sus cilindros impresionados y podríamos pensar que no se dedicó a grabar, pero no es ese el caso. Sí que contrataban artistas para sesiones de grabación. En noviembre de 1900 publican un anuncio anónimo para contratar voces de ópera y zarzuela: «Buenos artistas de ópera y de zarzuela de género chico hacen falta para el fonógrafo. Cera 17, entresuelo.».²³⁶ Aunque el anuncio no indica el nombre del establecimiento, la dirección coincide con la de la empresa.²³⁷

²³⁵ La primera referencia que encontramos del Centro Fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases es: *La Vanguardia*, (Barcelona, 9-XI-1900), p. 8.

²³⁶ *La Vanguardia*, (Barcelona, 4-XII-1901), p. 8.

²³⁷ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-VI-1901), Año II, p. 194.

Canals & Corrons, debieron de empezar a fabricar cilindros en blanco en los últimos meses antes del cambio de siglo. Las primeras noticias de su actividad fabril las encontramos en diciembre de 1900, cuando envían muestras de su producto a la sección *Boletín Fonográfico* de la revista *El Cardo*.²³⁸ La posibilidad de usar cilindros de fabricación nacional, ahorrando los aranceles y gastos de envío muy elevados que se aplicaban a los importados, fue bien recibida por los profesionales de Madrid. En la sección *fonogramas recibidos en esta redacción* – equivalente a las cartas al director pero que se enviaban en cilindros de cera– de la misma revista leemos como empresarios de Valencia y Madrid se interesan y aplauden la calidad de esos cilindros.²³⁹ Seguramente se dedicaron inicialmente solo a la fabricación de cilindros y empezaron a grabar en la primera mitad de 1901. El primer anuncio de su gabinete aparece en abril y describe la instalación de un gabinete fonográfico que utiliza las mejores máquinas y un catálogo de más de seiscientos títulos de obras que incluye ópera, zarzuela, música de banda, sardanas catalanas y solos instrumentales. Todo ello por un precio muy bajo: de 2,25 a 3 pesetas.²⁴⁰



Ilustración 23. Borde grabado de un cilindro fabricado por Canals & Corrons en Barcelona. Impresionado posteriormente por V. Corrons e Hijo. El anagrama corresponde a Canals & Corrons ¿Marca Registrada?.

Biblioteca Nacional de España, CL/252. Fotografía del autor.

²³⁸ “Boletín Fonográfico”, *El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

²³⁹ Se interesa por el producto el empresario José Navarro, pionero en la creación de un gabinete fonográfico y algún empresario anónimo de Valencia en: “Fonogramas recibidos en esta redacción”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-XII-1900), p. 3 y (8-I-1901), p. 3.

²⁴⁰ “Noticias”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-IV-1901), Año II, p. 133.

Tenemos, por tanto, en Barcelona dos centros fonográficos que graban mucho y a bajo precio de los que no parece haber ningún ejemplar conservado. Al mismo tiempo, se da la circunstancia de que aparecen en la ciudad comercios que venden cilindros grabados, pero de los que no hay evidencia de que contasen con un estudio de grabación o hicieran sesión alguna para registrar fonogramas. En estos casos, además, el anuncio que suena al principio del fonograma solo indica el título, sin nombrar al intérprete ni el gabinete en que se graba. Ese es el caso de los cilindros de las marcas *El Fonógrafo* y *Roselló*, dos comercios que vendían fonógrafos y cilindros.²⁴¹ Es lógico suponer, con estos datos, que en Barcelona se desarrolló un modelo de negocio de marca blanca en la que grandes productores abastecían a los comercios de grabaciones. También reafirma esta teoría que estos comercios también vendían, utilizando las mismas etiquetas, cilindros de marca blanca importados de Francia e Italia.²⁴²

Todo ello parece indicar que Barcelona tuvo un desarrollo más avanzado del negocio, con esquemas que diferenciaban la producción de la distribución y con gabinetes que conseguían precios bajos a base de volumen. El número de cilindros importados que se encuentra en colecciones de Barcelona es comparativamente, siempre, más alto que en Madrid, sin duda debido a la mayor afición a la ópera europea mientras en Madrid dominaba la zarzuela.²⁴³ Incluso casas como Corrons, pese a contar con un gabinete propio que produjo mucho, vendía cilindros de ópera importados de Francia e Italia con sus propias etiquetas de la óptica. Un modelo de venta que los empresarios de la ciudad copiaron con su propia producción local.

²⁴¹ Algunos ejemplos de estos cilindros son: Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, CL/64, CL/318, CL/319.

²⁴² Ejemplos de cilindros importados con etiquetas de comercios barceloneses: Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional de España, CL/92, CL/320, CL/292.

²⁴³ LAHERA AINETO, C., “La recepción de la zarzuela en la Barcelona de 1898”, *Revista Catalana de Musicologia*, Barcelona, 2013, vol. VI, p. 113-133.



Ilustración 24. Cilindro y estuche comercializado por E. Roselló. El fonograma es de producción francesa.



Ilustración 25. Vista planta del mismo cilindro con la identificación grabada con plumilla probablemente en la casa Ch & Ullman, París.



Ilustración 26. Otro ejemplo de cilindro Roselló reetiquetado. Este está producido por la óptica Corrons.

Es importante recalcar que estos cilindros españoles que no indican intérprete ni gabinete, vendidos con etiquetas de distintos comercios, no suelen tener la misma calidad artística que el resto. Si Casals & Corrons conseguían precios tan bajos, indudablemente se debía a que contrataban a intérpretes de menor categoría. De hecho, ya hemos visto que buscaban artistas a través de anuncios en la sección de clasificados de los periódicos. Semejante orientación a la producción de fonogramas económicos primando la cantidad

sobre la calidad no se aprecia que ocurriera en otras ciudades, aunque la mayor parte de cilindros que se importaban de Francia tenían también esta orientación.

Como conclusión debo añadir a las sugerencias de Moreda sobre las causas de las diferencias del sector en Barcelona con respecto al resto del país una explicación diferente. En primer lugar, analizando los materiales y referencias, no puedo concluir que los gabinetes de esta ciudad no gozaran de éxito o importancia.²⁴⁴ Sí que es cierto que, al no apuntar a un mercado de lujo y arte, no aparecieron revistas especializadas ni la prensa se hizo tanto eco de la actividad del sector. Pero la vitalidad de los comercios fue tan grande o mayor que el resto. El número de cilindros procedentes de los comercios de Barcelona que se conservan también lo demuestra. Por otro lado, ya hemos visto que, en cuanto a desarrollo del sector, fueron los barceloneses los que más lo modernizaron acercándose más a lo que después fue el mercado discográfico.

Por otro lado, si Moreda busca en su obra las razones de las diferencias del sector en esta ciudad en el momento histórico de rediseño urbano y en las condiciones sociales y culturales de la burguesía catalana, los datos y contenidos de los cilindros que podemos estudiar parecen añadir otras causas. Si analizamos el contenido grabado y vendido en Barcelona podemos concluir que los gustos artísticos y musicales eran coincidentes con las otras ciudades. La única excepción es el evidente menor protagonismo de la zarzuela en favor de la ópera. Los contenidos puramente catalanes son casi inexistentes y solo tenemos noticias de la grabación de algunas sardanas, sin que hayan sobrevivido ejemplos que no sean números de zarzuela. También ese consumo anecdótico de música tradicional de la región es común al resto de España.

Por tanto, además de las causas apuntadas por Moreda, las diferencias en la orientación del negocio fonográfico en Barcelona parecen responder por un lado a la influencia de las

²⁴⁴ Moreda sugiere que la actividad fonográfica de la ciudad declinó y dejó de tener interés para los ciudadanos de Barcelona: MOREDA, E., “The redesign of Barcelona: Gabinetes left behind”, *Inventing the Recording... op. cit.*

importaciones que debieron tener como motivo la demanda de ópera europea más elevada que en Madrid y, por otro lado, el mayor desarrollo industrial y comercial del entorno.

II.viii Los gabinetes y aficionados de Valencia

La tercera ciudad de España contaba con algo menos de la mitad de los habitantes de Madrid o Barcelona, que alcanzaban alrededor un medio millón. En 1900, la población de Valencia casi llegaba a los doscientos catorce mil.²⁴⁵ Como cabría esperar, los volúmenes de producción y venta, así como el número de empresas, fueron proporcionalmente menores a los de las otras dos ciudades. Sin embargo, la importancia de uno de los gabinetes valencianos y la publicación de la revista *Boletín Fonográfico* le otorgaron un cierto protagonismo. La comunidad de aficionados al fonógrafo fue notablemente activa en la ciudad.

Esa vitalidad de la fonografía fue fomentada por la publicación *Boletín Fonográfico*, sin ninguna duda. Su director, Manuel Torres Orive (1851-1925), era un periodista de prestigio en la ciudad. Había estudiado derecho y maestría comercial en Madrid. Tras su regreso a Valencia, asumió el cargo de director del diario *El Correo*. En ese puesto se significó, como liberal, por posición contraria al gobierno. Eso provocó que, a partir de la victoria electoral de los conservadores en el 84, pagara sus editoriales críticas con una pena de prisión. Recordemos que poco después de esas elecciones muere Alfonso XII y se generó cierta tensión por la decisión de no proclamar reina a la legítima heredera, la princesa de Asturias. La reina estaba en estado y cabía la posibilidad de que pariese un varón, que tendría mayor derecho en caso de considerar que ya lo tenía antes de nacer. Dejando al lado la discusión de hasta qué punto fue correcta esa interpretación de la ley, lo cierto es que el vacío de poder que surgió durante unos meses provocó tensión entre los liberales que defendían el derecho de María de las Mercedes al trono. En 1885 se firma un auto de prisión contra Torres Orive, como director del periódico, y contra su segundo redactor.²⁴⁶ Fueron dos de los muchos periodistas valencianos condenados en

²⁴⁵ “Poblaciones de hecho desde 1900 hasta 1991”, *Instituto Nacional de Estadística*, <https://www.ine.es> (fecha de consulta: 30-III-2022).

²⁴⁶ *La Iberia*, (Madrid, 19-XI-1885), p. 3.

esas fechas. Aunque en su caso particular no llegó a ingresar en la cárcel puesto que solo cuatro semanas después del auto se indultó a todos ellos.²⁴⁷

Dirigió también la biblioteca de cuadernos literarios *Para todo el mundo* y algunas otras publicaciones.²⁴⁸ Su dedicación al periodismo se reduce significativamente a partir de su nombramiento como secretario de la Junta Provincial de Enseñanza de Valencia en 1890. No obstante, seguirá siendo asiduo colaborador de revistas valencianas y madrileñas, en las que escribía artículos y cuentos.²⁴⁹ También escribió libertos para algunas obras de revista y zarzuela.²⁵⁰

A mediados del año 99, unos meses antes de iniciarse la publicación del *Boletín Fonográfico*, ya da muestras de estar inmerso en el movimiento fonografista valenciano cuando firma un breve artículo publicado en *Las Provincias*. Con el título *La afición de moda* resume la situación local de la fonografía, los antecedentes y cómo es el ambiente entre los usuarios.²⁵¹ Se había conformado una comunidad de interesados por el invento que compartían hallazgos, inventos y novedades. Uno de ellos, un tal Sr. Garcés de Marcilla, había construido un fonógrafo para cilindros con diámetros cuatro veces mayores al estándar. El doctor Bayarri había sustituido la bocina de un fonógrafo por otra que aumentaba el volumen y reducía la distorsión. Otro, Don Teodoro Izquierdo, había mejorado el diafragma estándar de Edison. Toda una enumeración de méritos de los aficionados de esa ciudad que tenemos que imaginarlos reuniéndose en sociedades o casinos para compartir su afición. Es, efectivamente y tal y como dice el título del artículo, la afición de moda en la ciudad. Eso sí, solo accesible para las clases más adineradas. Volveré a mencionar este interesante artículo de Torres Orive en el capítulo I dedicado, precisamente, a la actividad de los llamados fonografistas.

²⁴⁷ “Noticias generales”, *El Día*, (Madrid, 14-XII-1885), p. 2.

²⁴⁸ *La Justicia*, (Madrid, 28-XI-1888), p. 2.

²⁴⁹ Escribió, entre otros, el cuento: “Lances de honor”, *La Gran Vía*, (Madrid, 24-VI-1894), pp. 12-13.

²⁵⁰ “Manuel Torres i Orive”, *enciclopèdia.cat*, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/manuel-torres-i-orive> (fecha de consulta: 24-VIII-2022).

²⁵¹ TORRES ORIVE, M., “La afición de moda. El fonógrafo.”, *Las provincias*, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

Otro de los aficionados que había conseguido mejoras en el fonógrafo y que también se nombra en ese artículo es el Sr. Trenor. Se trata de Tomás Trénor y Palavacino (1864-1913), miembro de la más alta burguesía con parentescos aristocráticos, capitán de artillería del ejército español, casado con la hija del que había sido tres veces primer ministro español y que era entonces ministro de la guerra, Marcelo Azcárraga Palmero (1832-1915). El joven capitán Trénor era nieto de Thomas Trenor Keating (1798-1858), un oficial irlandés del ejército británico que combatió en España a Napoleón y, finalizada la guerra de independencia, prefirió quedarse en este país para establecer importantes negocios industriales y de importación y exportación. Cuando murió durante una estancia en el balneario de Panticosa (Huesca) ya había creado una importantísima sociedad con sus hijos que fue muy influyente en la modernización del sector primario valenciano. Una fortuna y un patrimonio dignos de una familia noble, incluyendo el monasterio de San Jerónimo en Cotalba, que había adquirido en lote completo aprovechando la desamortización de Mendizábal.²⁵²



Ilustración 27: Tomás Trénor y Palavacino, primer marqués de Turia, fotografía de Vicentes Barberá Masip, publicada en La Ilustración Artística 1631:226.

Pues bien, ese era el ambiente del aficionado Tomás Trénor que inventó en Valencia un tipo de diafragma mejorado para los fonógrafos de tipo Columbia o gramófonos. El

²⁵² “Trenor. La Exposición de una gran familia burguesa.”, Universidad de Valencia, 2009, <https://www.uv.es/cultura/c/docs/exptrenor09cast.htm> (fecha de consulta: 18-III-2022).

ambiente del que unos años más tarde se iba a convertir en el primer marqués de Turia, título otorgado por Alfonso XIII en reconocimiento a su labor en la exposición de Valencia de 1909. El diseño que llegó a patentar pero que seguramente no se llegó a fabricar en número significativo, no difería mucho de los modelos de Bettini. Según la descripción minuciosa de las partes que lo componen, solo la presencia de una llave que permite temperar la membrana se puede considerar un avance importante.²⁵³ No obstante, la originalidad del diseño de construcción le valió la admisión de la patente.²⁵⁴ A su nuevo diafragma le llamó *The Keating*, recuperando así el segundo apellido de su abuelo y el origen irlandés de la saga Trénor.



Ilustración 28: Grafófono columbia con diafragma "The Keating" inventado por Tomás Trénor. Boletín Fonográfico, Valencia, 5-I-1900, Año I, p. 5.

Tomás Trénor y Palavacino no dio más pasos en el mundo del fonógrafo. No convirtió el invento y su patente en un activo industrial que explotase para competir en el mercado. Fue, como Rosillo en Barcelona, una oportunidad perdida para la industria de la

²⁵³ En el primer número del Boletín Fonográfico se incluye un artículo completo sobre el invento de Trenor: "Diafragma The Keating", *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-I-1900), pp. 6-7.

²⁵⁴ Patente de invención 24836, *Un procedimiento industrial de fabricación de un diafragma reproductor llamado "The Keating" para grafófonos*.

fonografía española. Su talento era muy grande. Un hombre muy creativo que ya había sido condecorado con la cruz blanca de primera clase por un invento anterior, un dispositivo didáctico para aprender a manejar los nuevos fusiles Mauser del ejército.²⁵⁵ Más aún, su inquietud por la innovación se mantuvo durante el resto de su vida. También registraría poco después una patente por un nuevo sistema de producción de gas acetileno.²⁵⁶ En 1907 patentó un sistema para evitar el derrapaje de los automóviles.²⁵⁷ Su último invento tiene fecha de registro de 1911, dos años antes de morir, y presenta un novedoso sistema de rueda para automóvil con llantas elásticas.²⁵⁸

El paralelismo entre Tomás Trénor y Juan Antonio Rosillo es obvio. Los dos miembros de importantes familias burguesas con negocios internacionales. Ambos personajes creativos y aficionados a la tecnología hasta el punto de significarse en otros campos distintos al fonógrafo registrando diferentes patentes. También, los dos, dedicados a negocios ajenos al fonógrafo y que, seguramente, fue la razón de que su dedicación en este sector fuera esporádica y de baja intensidad. Con sus capacidades económicas, bien podrían haber creado grandes empresas españolas que compitieran con las francesas, como Pathé. No fue así. El de España fue un movimiento fonografista de aficionados a las novedades de la ciencia y la tecnología y amantes del arte. Los empresarios españoles, los hechos a sí mismos que abrieron brecha en el sector no tenían una cultura empresarial que les proyectara más allá de sus pequeños establecimientos, como es el clarísimo ejemplo de José Navarro en Madrid. Quienes sí tenían esa cultura empresarial y de negocios, sin embargo, eran burgueses y aristócratas para quienes el fonógrafo significaba un negocio demasiado pequeño comparado con sus enormes empresas y patrimonios.

²⁵⁵ “Firma de guerra”, *El correo militar*, (Madrid, 15-XI-1897), p. 3.

²⁵⁶ Patente de invención 30175, *Un nuevo generador para la producción automática del gas acetileno*.

²⁵⁷ Patente de invención 41878, *El aparato de seguridad "Trenor" para evitar el patinado de los automóviles*.

²⁵⁸ Patente de invención 50832, *Una llanta elástica, denominada "Única" para automóviles*.

El primer negocio de fonógrafos y cilindros de Valencia se desarrolló en el seno de la Droguería de San Antonio, regentada por tres hermanos con el nombre de la sociedad Hijos de Blas Cuesta. Según el resumen de la historia del gabinete que aparece en el Boletín Fonográfico, fue hacia la mitad de 1898 cuando los tres hermanos decidieron iniciar este negocio en su establecimiento de drogas. Pero es posible que ese dato sea incorrecto y fuera un año antes, en 1897, cuando se inició la actividad fonográfica en la droguería puesto que en la Guía Práctica de Valencia correspondiente al año 1898 ya aparece un anuncio del establecimiento que destaca los fonógrafos. Eso sí, sin mencionar todavía las grabaciones.²⁵⁹ Sin duda, esta casa no solo es la primera de la ciudad sino también una de las primeras de España.

Inicialmente se venden en la droguería cilindros impresionados en Madrid para pasar pronto a crear un sencillo gabinete de grabación propio. Consolidado el negocio, se dedica parte de la segunda planta de la droguería al gabinete Hijos de Blas Cuesta en el que graban figuras muy destacadas del flamenco, la zarzuela y la ópera que ya se relacionan en un catálogo de fonógrafos publicado en enero de 1899. Es el catálogo español más temprano de los que se han conservado. También es, junto con el de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, el más completo y cuya estructura del contenido y esquema de precios son más profesionales. Se relaciona en él el plantel de artistas indicando el repertorio de cada uno. Hay un anexo a lo que debió ser la primera edición en el que también se indican precios de cilindros en función del intérprete, precios diferentes para los dúos, bandas, y otras variantes. Se deduce que los hermanos Cuesta aplicaban un sistema de precios con un esquema de imputación de costes coherente.²⁶⁰

En una época en la que las grabaciones no se copiaban y solo se vendían originales, el coste de los honorarios del artista no podía diluirse en una producción masiva. Es lógico que los fonogramas tuvieran diferentes costes según quién o quiénes fueran los intérpretes, aunque, pese a esto, muchas de las otras compañías apostaron por un esquema de precios diferente, asignando precios por categorías de las obras interpretadas en lugar

²⁵⁹ *Guía práctica de Valencia*, Valencia, Librería de Ramón Ortega, 1898, p. 228.

²⁶⁰ *Catálogo de fonogramas*, Valencia, Hijos de Blas Cuesta, 1-I-1899.

de los intérpretes, como por ejemplo es el caso de la Sociedad Anónima Fonográfica de Madrid en su primer catálogo. Hijos de Blas Cuesta, sin embargo, presentan un esquema comercial riguroso con grandes diferencias en los precios según sea la categoría de los artistas.

La lista de categorías en que se organiza el catálogo incluye ópera, zarzuela, cantos religiosos, fiestas populares, cuentos, solos instrumentales y algunas otras más exóticas como la de imitación a cajas armónicas. En el anexo que completa el catálogo se añade la categoría de flamenco, aunque ya figuraban cilindros de flamenco en la categoría de cantos populares del primer catálogo. Es en ese anexo donde aparecen los cilindros de mayor precio de este gabinete: los grabados por el cantaor Antonio Chacón, que se venden a quince pesetas la unidad. Los más económicos serán los de bandas militares, con un precio de seis pesetas.²⁶¹

Las primeras ediciones de cilindros de ópera que vendieron no nos han llegado hasta hoy. Según el catálogo, los cilindros de arias de ópera llevaban impreso en el estuche el argumento del fragmento de la ópera. Ninguno de los cilindros que hemos podido examinar de esta casa tiene esa característica.

En cuanto al plantel de artistas que registraron sus voces e interpretaciones en este gabinete es bastante extensa y, al contar con el catálogo y con anuncios y noticias en prensa, también está bien documentada. Grabaron voces de ópera bien conocidas entonces como el tenor Lamberto Alonso y Torres, el bajo Antonio Vidal, la mezzo Concha Dahlander y la soprano Emma Petrozky. En el resto de categorías los artistas no son tan notables con la excepción de la presencia del cantaor Antonio Chacón.

El éxito de los hermanos Cuesta con su departamento de fonógrafos y su gabinete provocó que pronto apareciera la competencia en la ciudad. *Hércules Hermanos* era el nombre de la sociedad que regentaba la Droguería de San Francisco y que usaron como marca comercial para su sección fonográfica. Es uno de los pocos gabinetes españoles del que

²⁶¹ *Ibidem.*

se conserva un catálogo original.²⁶² Aunque publicado sin indicación alguna de fecha en sus páginas, el *Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas de Hércules Hermanos* se publicó, con toda probabilidad, en octubre de 1900. La primera referencia la encontramos el 5 de noviembre en una publicación quincenal.²⁶³ El gabinete se instaló en el interior de la droguería, ubicada en los números 75 y 76 de la plaza del Mercado de Valencia. Los hermanos Hércules eran los propietarios de dicho negocio, pero usaron el nombre la sociedad para el negocio de los fonógrafos haciéndolo así un aparte diferenciado dentro del establecimiento de drogas y perfumes. Este gabinete ya estaba en activo a finales de 1899,²⁶⁴ alrededor de un año antes de la publicación del catálogo.

Fue uno de los cuatro gabinetes valencianos que ya funcionaban a final de siglo. De los cuatro, podemos clasificarlo como el menos importante tanto en lo referente a los artistas que grabaron ahí como en el desarrollo empresarial desde su fundación. La creación del negocio de grabación y venta de fonogramas se debió a que la Droguería de San Antonio, competencia de la de San Francisco y regentada por los hermanos Cuesta, había sido pionera en desarrollar un negocio fonográfico. El hecho de que algunos clientes se equivocaban de droguería y preguntaban por cilindros fue lo que los animó a replicar en su establecimiento esa actividad con la que la competencia les estaba sacando ventaja. Por esa razón contrataron a Antonio Alcantarilla para poner en marcha un gabinete fonográfico en el segundo piso de la droguería. La dirección artística corrió a cargo del pianista Vicente Peydró, que con mucha probabilidad habría sido quien acompañó al piano a las voces solistas.²⁶⁵

El catálogo de 1900 es un documento de 38 páginas, incluida la cubierta, que dedica las dieciocho primeras a los fonógrafos y accesorios. Aparecen modelos Pathé, Graphophone y Edison, además de multitud de accesorios, incluidos los diafragmas Bettini. Curiosamente las marcas Pathé y Graphophone no se mencionan en el catálogo,

²⁶² *Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas de Hércules Hermanos*, Valencia, Droguería de San Fernando, 1900?.

²⁶³ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-XI-1900), Año I, p. 346.

²⁶⁴ Torres Orive, M., *Las Provincias*, (Valencia, 2-XII,1899), Año XXXIV, p. 2.

²⁶⁵ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-XII-1900), Año I, p. 384.

refiriéndose a ellas como Gallo y Grafófono Universal. No obstante, las ilustraciones no dejan lugar a duda de los modelos mostrando incluso las pacas y rótulos con los datos del fabricante.

Este es el único catálogo de cilindros españoles que menciona el gramófono y los discos. Solo dedica tres líneas para nombrar el aparato y los discos, sin ninguna ilustración ni más comentarios en todo el documento. Se ofrece un Gramófono a ciento treinta pesetas, discos para el mismo a cuatro pesetas cada uno y agujas a una peseta las cien unidades. No hay ninguna otra referencia a este formato de grabaciones, ni siquiera al contenido de esos discos que se ofrecen.

En cuanto a los cilindros, la información que ofrece es bastante pobre porque no indica quiénes son los intérpretes de los números de ópera y zarzuela. Es más un repertorio de obras disponibles que un catálogo de grabaciones. Al inicio de esta lista de obras se especifica que los diafragmas son «... *originales, impresionados de viva voz, y están cantados por artistas conocidos [...] en cada fonograma va anunciado el nombre del cantante*». ²⁶⁶ La última afirmación, la del nombre del cantante indicado en el fonograma, no podemos confirmarla hoy puesto que solo tenemos noticias de un cilindro de esta casa que se haya conservado. En la tapa del estuche se indica el título, pero no el intérprete. ²⁶⁷ Sí que parece verosímil que las grabaciones fueran originales y realizadas en el gabinete puesto que hay fotografías de la sala de impresiones muy bien dotada y existen multitud de referencias en prensa sobre las grabaciones que se realizaron en ella. En el estudio destaca la instalación de un piano vertical frente al que se coloca un par de fonógrafos Edison con diafragmas Bettini para impresionar al mismo tiempo dos cilindros. Es interesante también la decoración de la moldura del techo, en la que se reproduce una partitura de Chapí para piano. ²⁶⁸

²⁶⁶ *Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas de Hércules Hermanos...*, op. cit. p. 21.

²⁶⁷ GÓMEZ MONTEJANO, M., *El fonógrafo...*, op. cit., p. 117.

²⁶⁸ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-XII-1900), Año I, p. 373.

El repertorio de fonogramas está dividido por voces y estilos. Empezando por las tesituras de voces de ópera, desde tiple hasta bajo, después de zarzuela y más adelante añade la música de salón, cantos tradicionales, bandas e instrumentos. También hay sección de cuentos cómicos, que eran muy demandados.

Aunque no se indica en el catálogo quiénes son los intérpretes, sí que conocemos los nombres de algunos de ellos gracias a que en el *Boletín Fonográfico de Valencia* se incluye un apartado de recomendaciones. Quincenalmente se comentan las nuevas grabaciones disponibles en el gabinete, novedades, intérpretes y otras noticias. También encontramos nombres de intérpretes en los anuncios publicados por el gabinete. De esta forma sabemos que ahí grabó el tenor Lorenzo Abruñedo, un clásico en los gabinetes de Valencia, el barítono Juan Robles Vega, la cantaora Julia Rubio, el actor Sr. Thous y otros artistas.

Dado el número tan irrelevante de cilindros que se han podido localizar conservados hasta hoy y que son muy pocos los artistas de los que tenemos noticia de que grabasen para este gabinete, hay que suponer que el negocio no se llegó a desarrollar mucho. Además, hay noticias en la prensa y datos de los anuncios que parecen demostrar que tenían cierta dependencia de otros comercios más grandes. Por ejemplo, algunos de los productos novedosos de la madrileña Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta eran distribuidos en Valencia por Hércules Hermanos.²⁶⁹

No obstante, sí que desarrollaron negocio internacional puesto que exportaban periódicamente remesas de cilindros a países suramericanos.²⁷⁰ También contrataron a artistas notables que viajaban a Valencia para grabar en esta y otras casas, no solo contaban con artistas locales. Este es el caso de Juan Robles Vega, que habiendo cantado en los principales teatros de España y el extranjero estuvo en Valencia una temporada para grabar en esta casa, además de en el gabinete de Pallás.²⁷¹

²⁶⁹ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-IX-1900), Año I, pp. 282-283.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 385.

²⁷¹ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-III-1900), Año I., p. 75.

Con un número de cilindros conservado mucho mayor que los dos anteriores, el gabinete fonográfico de Puerto y Novella fue uno de los más importantes de España en cuanto a popularidad, producción y categoría de sus artistas. Solo es comparable con la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta en cuanto a la dimensión que llegó a tener este establecimiento valenciano. Fue creado por los hermanos Puerto, uno de los cuales era abogado y asesoró al resto en el proyecto empresarial que emprendieron. Se asociaron con Vicente Gómez Novella, pintor y fotógrafo, que se haría cargo de la dirección del negocio abandonando los pinceles.²⁷²

Gómez Novella era un artista de formación académica que había obtenido algunas distinciones en exposiciones nacionales. Por su carácter curioso, se aficionó a los fonógrafos y le interesaron lo suficiente como para abandonar las artes plásticas y embarcarse en proyecto de los Puerto. Era hombre erudito, curioso y coleccionista de objetos de arte y arqueología. No solo coleccionista sino también arqueólogo aficionado que participó en excavaciones para recuperar piezas de alfarería de Paterna.²⁷³ Adquiría piezas en los más emblemáticos anticuarios de París, participaba en tertulias y eventos y en su colección no faltaban libros manuscritos y códices. Este perfil de hombre culto, artista y coleccionista imprimirá un carácter al gabinete que lo distinguirá del resto. Aunque también otras empresas proyectaban una imagen artística y refinada, en el caso de Puerto y Novella los diseños y decorados son además vanguardistas. El diseño gráfico de los estuches, la cartelería y la propia instalación del despacho de fonógrafos y cilindros, guardan un estilo modernista evidente.

²⁷² Boletín Fonográfico, (Valencia, 20-VII-1900), Año I. p. 218.

²⁷³ MUÑOZ DUATO, J., *Vicente Gómez Novella 1871-1956*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 400.



Ilustración 29: Contraportada del calendario de 1900 publicado por Puerto y Novella. Ejemplo de diseño gráfico e imagen de la compañía.

Antes de asociarse con los Puerto, García Novella ya había emprendido un proyecto empresarial alrededor del fonógrafo. Se asoció con Cabedos, un almacén de instrumentos musicales instalado en la plaza Cajeros. García Novella había desarrollado alguna modificación del diafragma de grabación y reproducción que había bautizado como Whit. En aquellos años, las noticias de que algún aficionado hubiera mejorado los diafragmas o algún otro elemento del aparato se contaban por cientos en la prensa. Muchos gabinetes afirmaban que usaban un diafragma especial que aseguraba resultados maravillosos, como por ejemplo el micrófono Corrons, el diafragma Pernod, el diafragma The Keating y tantos otros. Al parecer, la grabación de cilindros con ese diafragma Whit no debió de tener éxito, puesto que la aventura empresarial del gabinete de Cabedos no duró más de unos pocos meses, incapaz de competir con los gabinetes más profesionales.²⁷⁴

El cese del negocio de los fonogramas por parte de Cabedos había dejado libre a García Novella, pero el prestigio de este como fonografista se mantenía intacto. Los Puerto apostaron de nuevo por su capacidad técnica y así nació el gabinete Puerto y Novella que se puso en marcha durante el verano del 99. Una vez más, se utilizó el discurso comercial en anuncios y notas de prensa que aseguraba que contaban con una tecnología única – seguramente el mismo diafragma Whit– que conseguía resultados inusitados en las grabaciones. En algún momento fue tan exagerada su publicidad, asegurando que sus

²⁷⁴ *Las provincias*, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

fonogramas eran superiores a los de su competencia, que ofendieron a otros empresarios por poner en duda su calidad. Este fue el caso del Sr. Hugens, de la Sociedad Fonográfica de Hugens y Acosta, auténtico decano en España de los fonografistas, el primer traductor de manuales de fonógrafos Edison y toda una referencia en el sector. Durante meses se habló en la prensa de un desafío que primero fue una apuesta y más tarde una invitación a competición pública para demostrar la supremacía en la calidad de las grabaciones. Los dos gabinetes discutieron públicamente por ser reconocidos como los que mejor producto ofrecía en cuanto a calidad y potencia de las grabaciones. La primera noticia al respecto aparece inmediatamente después de la inauguración del gabinete Puerto y Novella: *«El Sr. Hugens [...] habiendo leído la estupenda noticia de la casa Puerto Novella sobre eso de haber dicho que han decubierto el medio de impresionar maravillosamente, desafía al señor Novella en el terreno de la impresión.»*²⁷⁵ Esta discusión fue un tema persistente en los boletines fonográficos de Madrid y Valencia.

La inversión realizada para instalar este gabinete fonográfico tuvo que ser extraordinaria. Contaban con un lujoso salón para el público repleto de antigüedades y obras de arte como tapices, pinturas, mayólicas, bargueños y otros objetos que creaban un ambiente serio y elegante poco común en los gabinetes de Valencia. Un salón de espera para los artistas daba paso a las salas de grabación y estas a un laboratorio de preparación y repaso de cilindros.

Para la impresión de piezas con piano se contaba con una sala especial en la que una bocina enorme recogía desde el tabique trasero de un piano vertical su sonido para llevarlo al diafragma. Otra sala se había acondicionado para la grabación de bandas y una tercera para grabar flamenco acompañado de guitarra. Cada una de ellas tenía una disposición determinada de fonógrafos y bocinas para obtener el mejor sonido. Las impresiones se realizaban en sesiones con público sin que se cobrase entrada alguna, como sí que se hacían los gabinetes de Madrid y Barcelona. En Puerto y Novella preferían ofrecer estas audiciones gratis como demostración para ganar clientes. El lujo del establecimiento se reflejaba también en los diseños de los cilindros y material publicitario.

²⁷⁵ *Las Provincias*, (Valencia, 11-VII-1899), p. 2.

El catálogo de cilindros y lista de precios se publicó en julio de 1900 en el Boletín Fonográfico.²⁷⁶ También aparecían repertorios y artistas disponibles en la decoración de algunos estuches de cilindros. Es un catálogo que no está organizado por categorías o estilos sino, directamente, por intérpretes. Los precios de los cilindros también se asignan según el intérprete y también se asignan precios diferentes a los dúos o tercetos según quienes sean los componentes. Un esquema similar al de Hijos de Blas Cuesta.

La producción se vendía en su propio establecimiento pero también contaban con una red de representantes comerciales por toda España.²⁷⁷ Los cilindros de Puerto y Novella son bastante comunes en las colecciones conservadas en cualquier lugar de España, lo que hace pensar que la red de representantes fue muy activa.

El plantel de artistas incluye voces líricas de primera categoría como Josefina Huget, Lorenzo Abruñedo, Francisco Viñas y cantaores tan importantes como Mamuel Reina (Canario Chico), José Barea (El Berea) y otros muchos.

A finales de 1901, cuando el negocio de las grabaciones fonográficas artesanas languidecía, la actividad del gabinete fue aminorando. Pese a que todavía aparece la compañía en algunos anuarios y guías, ya no hay anuncios ni noticias que la mencionen en prensa. Lo más probable es que a finales de 1901 cesaran las impresiones. El negocio de la venta de fonógrafos, gramófonos, discos y cilindros probablemente continuó y Vicente Gómez Novella no retomó las artes plásticas hasta el año 1905.²⁷⁸ Tuvo éxito como pintor y fotógrafo. Hay óleos suyos en los fondos del Museo del Prado y sus fotografías le dieron mucha fama. Llegó a retratar a D. Alfonso XIII y en el Palacio de

²⁷⁶ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VII-1900), Año I, pp. 223-230.

²⁷⁷ *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*, (Córdoba, 21-XI-1901), Año LII, Núm. 15327, p. 4.

²⁷⁸ “Vicente Gómez Novella”, <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella> (fecha de consulta: 31-III-2022).

Oriente se conserva el retrato que pintó de Victoria Eugenia. Como fotógrafo su fama fue aún mayor y su técnica más innovadora.²⁷⁹

De Manuel Pallás ya dije en el capítulo anterior que fue uno de los empresarios que viajó con un fonógrafo para ofrecer audiciones en pueblos y ciudades. Un obrero especializado con conocimientos de mecánica y electricidad que emprendió su propia aventura empresarial alrededor del fonógrafo. Tras dos años viajando por España con su fonógrafo instaló su gabinete en Valencia con aparatos Edison y Bettini que fue inaugurado en febrero de 1899. El establecimiento se dedicaba exclusivamente a la fonografía.

Las grabaciones las realizaba con algún tipo de modificación del diafragma que ideó él mismo y llamó *Diafragma Pallás*. Era un sistema que permitía modular la intensidad de cada una de las fuentes sonoras que se registraban al unísono como, por ejemplo, una voz y un piano. De esta forma se conseguía que el nivel de sonido del piano no fuera ni demasiado bajo ni muy alto.²⁸⁰ Como ya hemos dicho al comentar otros gabinetes, este tipo de mejoras y de discurso comercial basado en alguna tecnología propia era muy habitual. Aunque en este caso, la descripción de cómo se regula el sonido recuerda mucho al sistema de Rosillo Verdereau, no hay evidencia que haya relación entre los dos inventos. El Boletín Fonográfico lo describe así:

El inteligente y laborioso obrero Manuel Pallás, que se halla al frente, como nuestros lectores saben, del importante gabinete fonográfico Pallás y Compañía, ha conseguido mejorar las condiciones de claridad, sonoridad y dulzura de los fonogramas que impresiona, merced á un nuevo diafragma de su invención. La voz del artista se reproduce con toda fidelidad sin entubamiento, ni chillidos, ni estridencias de ninguna clase y con una sonoridad tal, que no viendo el fonógrafo, se llega á dudar si canta el artista ó reproduce su voz el fonograma.

²⁷⁹ MUÑOZ DUATO, J., *Vicente Gómez Novella ...*, op. cit.

²⁸⁰ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-III-1900), Año I, p. 90.

*Otro de los efectos que ha conseguido Pallás con su diafragma, es el nivelar, digámoslo así, la sonoridad del piano con la voz del cantante. Sabido es que esto constituía una dificultad, no sólo para los aficionados, sino también para algunos gabinetes fonográficos; sucede en algunos cilindros, que si se oye clara la voz del cantante, apenas se oye el piano, y viceversa. Esa dificultad ha sido vencida por el Sr. Pallás. Con la misma intensidad se oye el piano que la voz del artista. Felicitamos al Sr. Pallás por su invento, que dará á la casa que dirige honra y provecho.*²⁸¹

Asociado con algún financiero, con el nombre de Pallás y Compañía, dirigió un gabinete con sala de impresiones, despacho de venta de cilindros y servicio técnico de reparaciones y mantenimiento de fonógrafos. Como otros, ofrecía acceso al público para asistir a las sesiones de grabación. El establecimiento contaba con al menos dos trabajadores (Pepe y Concha) que se dedicaban a atender al público y anunciar los cilindros que se iban grabando, lo que hace suponer que la actividad era elevada y no se trataba de un pequeño despacho de aparatos y cilindros.²⁸²

Algunos de sus cilindros suponían innovaciones curiosas. Un ejemplo lo forman los cilindros con cantos de pájaros «propios para reclamos de caza».²⁸³ En general, Pallás era más innovador en lo técnico que su competencia. Era hombre inquieto y viajó a la exposición de París en 1900 para conocer los últimos adelantos del ramo. Seguramente ahí, a la vista de la envergadura del negocio que ya estaban haciendo en Francia los Pathé o la casa Ullman, se convenció de que el negocio de grabar cilindros de uno en uno y de forma artesanal no tenía mucho futuro. En septiembre de 1900 se afirma que llevaba grabados ya más de 30.000 cilindros y que todos los meses exportaba gran cantidad de ellos a Montevideo, La Habana y otros puntos de América. En ese momento también anunciaba la instalación de un nuevo salón de impresiones que podría grabar hasta 20

²⁸¹ *Ibidem.*

²⁸² *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-IX-1900), Año I, p. 295.

²⁸³ “Fonogramas recomendados”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-VI-1900), Año I, p. 176.

cilindros simultáneamente para conseguir precios más bajos. El objetivo era poder ofrecer los cilindros a un precio fijo de peseta y media sea cual sea el intérprete.²⁸⁴

Por lo que sabemos, ese proyecto de grabación simultánea no se pudo hacer realidad nunca. Grabar al mismo tiempo y de una sola voz cantando más de dos o tres cilindros presenta unos retos técnicos que ninguna compañía podía resolver entonces. Ni tan siquiera las grandes empresas americanas o francesas lo hacían. La grabación simultánea de muchos cilindros se reservaba a bandas y otras fuentes muy potentes de sonido. Un solo cantante no tenía suficiente volumen de voz. Seguramente, ese proyecto requirió una inversión muy alta y fue la causa de que el gabinete de Pallás y Compañía cerrara al año siguiente, cuando comenzó el importante declive de ventas. En marzo de 1901 se anuncia que el establecimiento ha cerrado. Sus anuncios ya habían dejado de aparecer en revistas en el mes de enero.²⁸⁵

La lista de artistas que grabaron en Pallás y Compañía tienen el mismo perfil y en muchos casos son los mismos que lo hicieron en otros gabinetes Valencianos. También aquí grabaron ópera y zarzuela Lorenzo Abruñedo, Enriqueta Bianchini y Juan Robles Vega. El plantel de *cataores* flamencos incluye a primeras figuras como Sebastián Muñoz (Gayarre chico), José Acosta (El Sevillano) y José Barea (El Berea).

Tras el cierre del gabinete no hay más noticias de Manuel Pallás que indiquen que continuase de alguna forma ligado al negocio de la fonografía.

II.ix La producción y venta de grabaciones en otras provincias

Las tres grandes ciudades, Madrid, Barcelona y Valencia tuvieron una actividad y un número de empresas fonográficas mucho mayor a cualquier otra del país como cabría esperar dada su población y desarrollo urbano, social e industrial. Fueron los centros principales de producción que abastecieron de cilindros al consumo de todo el país. España era en 1900 un país con más de dieciocho millones de habitantes que

²⁸⁴ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-IX-1900), Año I, p. 295.

²⁸⁵ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 15-III-1901), Año II, p. 85.

mayoritariamente corresponden a zonas rurales y pequeñas ciudades. Las tres grandes capitales que hemos estudiado representaban menos del diez por ciento de la población.²⁸⁶ El fonógrafo y el consumo de cilindros fue un fenómeno que se extendió por igual en toda la geografía y encontramos colecciones conservadas y evidencias de que las ha habido en cualquier pequeña ciudad o pueblo que contase con un mínimo de población de clase acomodada. La pequeña burguesía de provincias compró aparatos y cilindros de forma equivalente a lo que se hacía en las ciudades.

Ya hemos visto que las grandes empresas contaban con representantes en provincias para distribuir sus productos. Sería un error, por tanto, pensar que el devenir de los gabinetes, el contenido de los catálogos y, en general, la actividad industrial y comercial, dependía de gustos o ideologías locales. Si hubieran enfocado sus negocios hacia el cliente local habrían ignorado más del noventa por ciento del mercado. Todavía más si tenemos en cuenta las exportaciones, que fueron importantes hacia los países hispanoamericanos y no despreciables al resto del mundo.

Eso no significa que aparezcan diferencias entre los contenidos de las producciones de cada región o ciudad. Es obvio que en Bilbao se grabaron y vendieron zortzicos, en Barcelona sardanas y en Santander canciones montañesas. Pero esos contenidos regionales o locales significan una parte muy pequeña de las colecciones. Casi sin excepción, en todas las colecciones históricas encontramos ópera, zarzuela, flamenco y monólogos de humor. Estos últimos suelen ser cuentos andaluces o gitanos, números de la obra *Oratoria fin de siglo* o cuentos baturros. Los títulos, además, se repiten en muchos casos y demuestran que el gusto musical y artístico era bastante homogéneo en el país. El contenido de las colecciones no muestra que existiera una cultura catalana, vasca o aragonesa que se diferenciara significativamente de las otras. Tampoco parece que hubiera diferencia en las preferencias de quienes atesoraron cilindros en grandes ciudades, en pequeñas poblaciones de provincias o en zonas rurales. Los porcentajes de composición de cada categoría no son muy diferentes. Un ejemplo claro lo tenemos en la

²⁸⁶ <https://www.ine.es> (fecha de consulta: 1-IV-2022)

colección de cilindros *Fondo familia Ybarra*.²⁸⁷ En esa colección el número de cilindros de cuentos gitanos y flamenco, interpretados casi todos por el maestro Domínguez y por El Mochuelo respectivamente, es notablemente superior al de canciones vascas. Es más, también cuenta con cilindros de canción montañesa y jota. Muchos de ellos grabados en gabinetes de Bilbao. No cabe duda de que en esos años a las puertas del siglo XX existía una arraigada y compartida cultura española.

Siendo así no debe extrañar que las casas que grabaron en otras ciudades también produjeran unos contenidos similares. No hay ninguna que podamos decir que se especializó en alguna categoría concreta. Hubo gabinetes fonográficos grabando cilindros en Bilbao, Granada, Salamanca y Zaragoza. Seguramente también en otras ciudades, pero no he encontrado ningún cilindro que lo confirme. Sí que se encuentran algunos ejemplos de cilindros en estuches con etiquetas de comercios instalados en otras ciudades, pero unas veces contienen cilindros importados o copiados, otras inaudibles o están vacías.

En Granada, el mecánico A. Casares Aceituno instaló su Gran Salon Fonográfico en el número 3 la calle Real. Aunque no tenemos mucha más información que la que nos ofrecen los cilindros que se conservan y que en su mayor parte provienen de la colección de Mariano Gómez Montejano, destaca por la categoría de los artistas que grabó. Impresionaron cilindros para esa casa Julián Biel, María Galvany y es posible que el mismísimo Francisco Tárrega interpretando una de sus piezas para guitarra.²⁸⁸ Aunque el cilindro conservado de este último no cuenta con etiqueta de la casa Casares en el estuche, es parte de una colección que adquirió Gómez Montejano en Granada formada por cilindros de esa casa que utilizaban una caja similar. Queda la duda de si se trata de una grabación comercial de la propia casa Casares o si, por el contrario, el hecho de que no

²⁸⁷ ERESBIL, <https://www.eresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2491> (fecha de consulta: 3-IV-2022).

²⁸⁸ El cilindro con la grabación de Francisco Tárrega, perteneciente a la colección particular de Mariano Gómez Montejano ha sido objeto de polémica en el pasado, cuando en algunos medios se puso en duda su autenticidad. Ningún estudioso del tema ni coleccionista con conocimientos ha dudado nunca en ese sentido puesto que se trata de una pieza en una colección original que no deja lugar a dudas de que se trata de una grabación genuina y original.

lleve etiqueta ni tampoco se indique el nombre del gabinete en el anuncio, significa que se trata de una grabación privada. Esto último explicaría la ausencia de etiqueta. Otro dato que hace pensar que se trata de una grabación privada es la mala calidad del anuncio, que se oye con reverberación como si el anunciante no estuviera colocado justo frente a la bocina, lo que sería raro en una grabación profesional. Por último, también puede ser discutida la autoría de la interpretación. El anuncio inicial del cilindro dice «*Gavota por Francisco de Tárrega*», y aunque ese uso de la preposición *por* se solía usar para indicar el intérprete, siempre cabe la posibilidad de que fuera una lectura directa del título de la partitura y no se refiriera al intérprete.



Ilustración 30: Cilindro formato “Concert” de la Gavota, presumiblemente interpretada por Francisco Tárrega. Colección de Mariano Gómez Montejano.

Todo indica que fue un miembro de esa familia de mecánicos Casares el que creó para la casa Pathé el sistema de replicación de cilindros con pantógrafo en 1900. Luis Casares aparece en las actas de la sociedad Pathé Frères como el mecánico que amasó una fortuna de cien mil francos entregando a esa casa su invento para copiar cilindros.²⁸⁹ Una prueba clara de que la falta de industrialización de las compañías españolas se debió a la carencia de cultura empresarial. No solo se contaba en Madrid, Valencia y Barcelona con grandes

²⁸⁹ CHAMOUX, H., “La production des cylindres chez Pathé...”, *op. cit.*

inversores, sino que, en provincias se tenía la capacidad tecnológica y creativa para haber desarrollado en el país una industria como la francesa.

Mientras, en Bilbao existieron al menos dos gabinetes fonográficos de los que el de Viuda de Ablanado fue el más importante. El cuadro de artistas que grabaron ahí no es muy diferente al que encontramos en Madrid o Barcelona. Ya he mencionado antes la presencia de El Mochuelo y el maestro Domínguez, por ejemplo. También voces líricas como Bezares, Blanca del Carmen y León registraron sus voces. Lo más interesante de esta casa es que desarrolló un sistema de venta de copias y no solo de originales como hacían las demás. En Viuda de Ablanado se vendían por un lado los cilindros originales a precios similares a los de Madrid. Por ejemplo, un cilindro de Blanca del Carmen costaba 7 pesetas y del Sr. León 10.²⁹⁰ Sin embargo también vendían cilindros copiados y, además, distinguían entre la primera y la segunda copia. Una primera copia costaba 2,50 ptas. y una segunda 1,50 ptas. Para distinguir los originales de las primeras y segundas copias escribían las marcas 1ª o 2ª en la etiqueta.

El segundo negocio fonográfico de Bilbao parece que tuvo mucha menos actividad. Se trata de un gabinete fonográfico creado en el seno de un negocio de venta de pianos: *Gabinete Fonográfico Universal - Almacén de Pianos - Enrique García*. Son muy pocos los cilindros que se conservan y todos ellos de cantos vascos interpretados por el mismo artista, el Sr. Arriaga.

En Zaragoza hubo dos ópticas que también se dedicaron a la grabación de cilindros. La Óptica La Oriental lo hizo durante poco tiempo, porque cerró en algún momento del año 1900.²⁹¹ Solo se han conservado unos pocos cilindros y estuches que dejan evidencia de

²⁹⁰ Los precios de los cilindros están marcados en las etiquetas del estuche. En la colección Fondo familia Ybarra de ERESBIL hay ejemplos tanto de originales como de copias. <https://www.eresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2489&lang=es> (fecha de consulta: 3-IV-2022).

²⁹¹ La óptica La Oriental aparece las guías de Zaragoza de 1896 a 1898 pero de las dos guías publicadas en Zaragoza en 1900 solo aparece en la primera, no figurando en la otra ni siquiera en la relación de negocios de óptica. Los cilindros que se grabaron ahí son, por tanto, anteriores a 1900. *Guía de Zaragoza*

que en ese estudio se registró la voz del barítono Bonifacio Pinedo Martínez, el director del orfeón zaragozano Balbino Orensanz, célebre como formador de joteros y defensor de la jota, y el guitarrista y también maestro de joteros José Lapuente.

De los cilindros grabados en la óptica Casa de Lacaze se conservan los registrados por El Mochuelo, el maestro Domínguez y por Alberto Casañal Shakery, que fue un gaditano asentado en Zaragoza muy célebre en la ciudad como poeta, escritor de cuentos baturros, humorista y costumbrista.

II.x Los gabinetes en los escenarios

Como hemos visto, los establecimientos fonográficos eran bien conocidos por la mayoría de la población. Muchos tenían las puertas de sus salas de impresión abiertas al público y por tanto el negocio y las técnicas de grabación no eran ajenas a los ciudadanos. Vimos como en los tiempos de los salones fonográficos y las audiciones, aquellos pioneros que recorrían ciudades y pueblos con su fonógrafo fueron retratados en la obra *El fonógrafo ambulante*. También los gabinetes fonográficos tuvieron su retrato sobre los escenarios de zarzuela y género chico.

La humorada cómico-lírica *La luna de miel*, con música del maestro Montesinos y libreto de Molas, García Álvarez y Antonio Paso se estrenó en el Teatro Eldorado con bastante éxito. Parece ser que Montesinos era en realidad un seudónimo tras el que se oculta la figura de un compositor de éxito.²⁹² Tanto la escena que ocurría en el interior de un tranvía eléctrico como la del interior de la sala de impresiones de un gabinete fonográfico fueron muy aplaudidas por el público. Aunque la escena del fonógrafo, era demasiado larga en opinión de algún crítico, contenía una composición muy ingeniosa de un coro de voces solas que fue lo más comentado de la obra.²⁹³

1896 á 1897, Zaragoza, Manuel Joven Gascón.; *Guía de Zaragoza 1897 á 1898*, Zaragoza, Manuel Joven Gascón.; *Zaragoza. Guía del viajero. 1900*, Zaragoza, Tipografía de "La Derecha".; *Guía de Zaragoza 1900*, Zaragoza, Ricardo Fortún Sofí.

²⁹² "Teatro Eldorado", *La Época*, (Madrid, 8-VII-1900), p. 2.

²⁹³ "Teatro Eldorado", *El liberal*, (Madrid, 8-VII-1900), p. 3.

El cuadro quinto de la obra, el que incluye la escena del fonógrafo con el coro de voces, se ambientaba, según el libreto original, así: «Sala, artefactos propios de un salón de impresionar, sillas, bocina, fonógrafo, etc., Puerta lateral á la derecha, otra al foro.».²⁹⁴ Por las indicaciones de los autores, parece claro que cuando habla de artefactos propios de un salón de impresionar es suficiente para que el lector se haga una idea del escenario.

El cuadro del salón de impresionar cilindros, compuesto de tres escenas, es realmente hilarante. El empresario, el señor Bocina, recibe a artistas que graban desde la escena de una cacería hasta un coro de voces masculinas pasando por niños que interpretan ópera. Lo más interesante del cuadro es que se desenvuelve entre fonógrafos, cilindros, impresiones, bocinas y toda una terminología que parece ser bien conocida para el público. Empieza con la escena del señor Bocina ordenando cilindros:

*Bocina.- (arreglando cilindros) Romanza del Cabo primero, por la señorita Besúñez. ¡Ah! Este cilindro vale un dineral. Marina, cantada por la señorita Besúñez. La tempestad por la Besúñez. El anillo, por la Besúñez. ¡Pero cuidado que ha hecho cosas esta Besúñez!*²⁹⁵

²⁹⁴ MOLA, GARCÍA ÁLVAREZ Y PASO, A., *La luna de miel*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1900, p.27.

²⁹⁵ *Ibidem*

III. EL NUEVO MERCADO: DERECHOS, EXCLUSIVAS Y PRECIOS

De la misma forma que ocurriría cien años después con la aparición de la distribución de contenidos sonoros y audiovisuales por internet, el fonógrafo, como tecnología que permitía una nueva forma de consumo de obras artísticas supuso un desafío a las normas existentes puesto que no siempre se podían aplicar por analogía de forma coherente. Los derechos de reproducción de partituras y de representación de obras que regían el mercado defendían las obras escritas y composiciones musicales, pero no existía un desarrollo normativo que defendiera al intérprete ante posibles abusos que pudieran cometerse con las grabaciones. Tampoco eran fácilmente aplicables las tarifas que editoriales y asociaciones de autores imponían a las representaciones puesto que no eran comparables a las reproducciones de una grabación.

El fenómeno de la aparición de la música grabada coincidió en España con una importante revolución en la gestión de derechos que fue protagonizada por la Sociedad de Autores a partir de 1899. Hasta entonces la fórmula aceptada por la mayoría de los autores era la cesión de las obras a editores. En los últimos años del siglo, un movimiento asociativo consigue que el control de la gestión y administración de los derechos derivados de las composiciones musicales y teatrales recaiga en los propios autores.²⁹⁶ Las ventas de fonogramas anteriores a ese año habrían sido tan escasas que probablemente en ningún caso se consideró la necesidad de remunerar a los escritores y compositores. La mayor parte de ellos habían cedido los derechos a editoriales o inversores y ni tenían ni demandaban el control de sus obras. Las editoriales, por otro lado, no percibieron la

²⁹⁶ SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La sociedad de autores españoles (1899-1932)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 15, 2002, pp. 206-207.

fonografía como una posible fuente de ingresos relevante. El negocio de las representaciones teatrales y la publicación de partituras para piano era muy importante y a su lado el de los cilindros de cera insignificante.

Fueron los autores dramáticos los que, a mediados de siglo e incluso antes de la ley de propiedad intelectual de 1847, iniciaron el asociacionismo para hacer valer sus derechos y no perder las oportunidades que les brindarían las representaciones teatrales. En 1844 se había creado la Sociedad de Autores Dramáticos a la que pertenecían Bretón de los Herreros, el Duque de Rivas y otros escritores notables. El principal objetivo de esa asociación era evitar casos tan sonados como el de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, cuyos derechos fueron vendidos por el autor al editor Delgado en un momento de necesidad, perdiendo toda posibilidad de recibir remuneración alguna por el mayor éxito de esos años.²⁹⁷ Sin embargo, este asociacionismo no había llegado al mundo de la zarzuela a finales de siglo y unas pocas editoriales e inversores privados controlaban casi por completo todo el sector. Un sector que, por otro lado, estaba en auge y suponía un negocio muy importante impulsado por las nuevas fórmulas del teatro por horas y el desarrollo del género chico.²⁹⁸

La práctica puesta en marcha por el editor Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana de comprar los derechos de copia y reproducción a perpetuidad a los compositores, incluyendo obras anteriores y futuras, fue enormemente exitosa para sus intereses. Ofrecía mucho más dinero por las adquisiciones que cualquiera de las editoriales y los autores acudieron en masa a venderle sus obras. De facto, consiguió un control monopolista del alquiler de materiales de orquesta. El imperio de Fiscowich se antojaba como un mal necesario para los autores y compositores, que no creían en que fuera posible

²⁹⁷ SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La propiedad intelectual en España, 1847-1936”, *Hispania*, vol. 62, num. 212, 2002, pp. 993-1019.

²⁹⁸ MOISAND, J., “Teatro e identidades populares: Madrid y Barcelona, finales del siglo XIX”, en GARCÍA CARRIÓN, M. y VALERO, S. (eds.), *Tejer identidades: socialización, cultura y política en época contemporánea*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 293-297.

alguna alternativa como bien demuestran los innumerables registros de adquisición de derechos.²⁹⁹

Uno de los compositores que no aceptó esas reglas de juego y mantuvo su independencia fue Ruperto Chapí (1851-1909). Sin duda, su pertenencia a la Société des Auteurs, Compositeurs & Editeurs de Musique desde 1890, como demuestra la Ilustración 31, le había convencido de la necesidad de crear una sociedad de autores para defender y controlar los derechos de sus obras. Participa en la inicialmente fallida Sociedad Lírico-Española creada en 1881 que gestionó las finanzas del Teatro Apolo. Se integró en la directiva de esa sociedad y coprotagonizó con otros autores su transformación en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música (SACEM), con un nombre que es traducción directa de la predecesora parisina a la que pertenecía. Pese a que los editores se integraban en la sociedad puesto que el fin principal de esta era el cobro del *pequeño derecho*, que correspondía a los titulares de las obras cuando estas eran interpretadas en lugares públicos, fue evolucionando hasta dar lugar a la Asociación Lírico-Dramática. Esta sí, claramente orientada al control de todos los derechos de representación y que empezaba a suponer una competencia para los intereses de los editores, especialmente al más importante de ellos, Fiscowich.³⁰⁰

²⁹⁹ CABALLERO ESPERICUETA, M., “Editores, compositores y libretistas líricos en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid”, *Historia Digital*, XVIII, 31, 2018, pp. 85-115, espec. pp. 105-113.

³⁰⁰ SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La sociedad de autores ...”, *op. cit.*, p. 209.

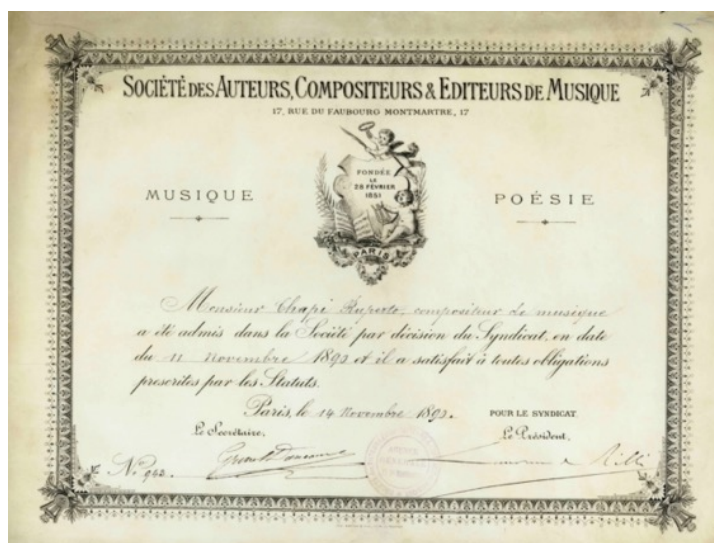


Ilustración 31: Diploma de Ruperto Chapí de pertenencia a la Sociedad de autores, compositores y editores de música de París, noviembre 1890, Archivo SGAE.

El nombramiento del periodista Sinesio Delgado (1859-1928) como secretario de la Asociación Lírico-Dramática y su determinación en defensa de los autores supuso un importante impulso que desembocó en la creación de la Sociedad de Autores Españoles (SAE) con el claro objetivo de evitar que los creadores vendiesen sus obras a los empresarios dueños de las casas editoriales y sociedades de explotación de obras teatrales y musicales.³⁰¹ Junto a Ruperto Chapí y con criterios compartidos con él consiguieron dar fin al sistema que imperaba por el que los autores quedaban cautivos de los editores. Desde la fundación de la sociedad en 1899 queda clara la intención de sustituir a la SACEM, que pone a disposición de la nueva sociedad todos los elementos de su actual administración. A cambio, la SAE abonará el 2% anual de su recaudación por el cobro de derechos de representaciones teatrales hasta un límite de 100.000 ptas.³⁰² El representante será el mismo para ambas sociedades. Esta absorción de la SACEM culminará dos años después con un acuerdo de reunión de ambas sociedades presididas por Chapí.³⁰³

³⁰¹ GONZÁLEZ FREIRE, J. M., “Isidro Sinesio Delgado García”, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/5548/isidro-sinesio-delgado-garcia> (fecha de consulta: 14-IV-2022).

³⁰² Archivo de la Sociedad General de Autores Españoles [SGAE], Actas de la Sociedad de Autores Españoles, (Madrid, 16-VI-1899).

³⁰³ SGAE, Actas de la Sociedad de Autores Españoles, (Madrid, 3-XII-1901).

Durante esos dos años, la nueva sociedad de autores se había hecho con la mayor parte de las obras. Su primer gran movimiento fue la adquisición del catálogo de Ruperto Chapí, que cedió todas sus obras por cien mil pesetas que cobraría en cuatro plazos.³⁰⁴ El siguiente y que más esfuerzos de negociación requirió fue la compra del catálogo de Fiscowich por el que se desembolsó un millón de pesetas. A partir de ese momento la SAE tenía el control de los derechos de representación y aún lo tuvo en mayor medida cuando adquirió una máquina litográfica para publicación de los materiales de orquesta, lo que le permitió dejar de depender de terceros.³⁰⁵

Pues bien, fue en ese mismo periodo convulso de redefinición de las reglas del mercado en cuanto a derechos de autor cuando explotó el mercado de las grabaciones. Recordemos que entre 1899 y 1900 es el punto álgido del movimiento fonografista y cuando más actividad tienen los gabinetes fonográficos. Justo el momento en el que se está viviendo la revolución del asociacionismo de autores. Si el mercado de los cilindros grabados era insignificante para la nueva sociedad de autores y todas las evidencias apuntan a que fue totalmente ignorado por sus miembros como fuente de ingresos, la sociedad sí que fue importante para los empresarios del fonógrafo. Es paradigmático que la repercusión de la SAE en el negocio de los gabinetes fonográficos no se debió, como podría preverse, a que aquella exigiera el pago de derechos sino, al contrario, fueron los empresarios los que intentaron aprovechar la existencia de la sociedad de autores. Para dos de las casas de Madrid, la de Viuda de Aramburo y la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, significó la posibilidad de bloquear a la competencia.

Antes del año 99 no parece que ningún autor, asociación de autores o productor de fonogramas planteara la necesidad de satisfacer derechos de propiedad intelectual de las obras que se impresionaban en los cilindros comerciales. La única referencia que he encontrado en la prensa española se refiere al derecho de reproducción de las grabaciones en público, pero no al de comercialización de grabaciones. En 1895, en la época de los salones de audiciones, la prensa se hace eco de un suceso ocurrido en París. El empresario

³⁰⁴ SGAE, Actas de la Sociedad de Autores Españoles, (*Madrid, 5-II-1899*)

³⁰⁵ SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La sociedad de autores ...”, *op. cit.*, p. 212.

que había instalado un fonógrafo en esa ciudad es condenado a pagar los derechos de las composiciones de Gounod que se escuchan en las sesiones. Se aplica la analogía con las representaciones y, por tanto, se supone que la condena le obliga a pagar el pequeño derecho, que es el que se aplicaba también en Francia para las interpretaciones musicales y teatrales en lugares públicos.³⁰⁶

En España, sin embargo, no hay ninguna referencia a algún caso similar ni parece que se plantease aplicar regulación alguna a los salones de audiciones ni, más tarde, a los gabinetes que grababan y vendían cilindros. No hasta principios de 1900, en lo más alto de la actividad del movimiento fonográfico, cuando las dos empresas fonográficas más importantes de Madrid crean una enorme polémica por su estrategia de gestión de derechos de grabación. El catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta de ese año, que probablemente se publicó a finales del año anterior, presenta un aviso muy claro en la primera página:

Esta casa y la de la S^{ra} V^{da} de Aramburo son las dos exclusivamente autorizadas por la Sociedad de Autores para la impresión y venta de cilindros con música española.

*Serán consideradas y perseguidas como defraudadoras las casas que pongan á la venta cilindros españoles que no lleven el sello de la Sociedad de Autores.*³⁰⁷

Así que debió de haber habido algún acuerdo entre estas dos casas madrileñas y la Sociedad de Autores. Hay que dar por supuesto que se refiere bien a la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música o bien a la Sociedad de Autores Españoles fundada en 1899. Si fuera esta última, habría ocurrido la negociación y el acuerdo en los mismos meses en que se ponía en marcha como nueva Sociedad. alguna anotación o referencia a semejante contrato tendría que figurar en las actas de la sociedad, puesto que en ellas se detalla hasta el último punto de las reglas, tarifas y sistemas de cesión de materiales y derechos. Pero lo cierto es que en las actas de la SAE no hay ninguna

³⁰⁶ *El Diluvio*, (Barcelona, 18-III-1895), edición de la mañana, p. 3.

³⁰⁷ *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*, Madrid, 1900, p. 2.

referencia al acuerdo.³⁰⁸ De hecho, tras revisar todas las actas y boletines de la sociedad hasta el año 1905 no hay referencia alguna a la fonografía, ni a cilindros ni a discos. Nada. El mercado fonográfico era ignorado por completo por Dionisio, Chapí y sus asociados, que concentraban sus esfuerzos en la gestión de derechos aplicados a las representaciones teatrales, fuente principal e infinitamente más importante de ingresos. Sí que hay, ya iniciado el siglo XX, referencias a las publicaciones de partituras en arreglos para piano. Es posible que se aplicaran las mismas normas para las grabaciones, pero es solo una suposición.

Queda la posibilidad de que el acuerdo se firmara con la SACEM, de la que lamentablemente no se conserva el archivo, pero siendo que ambas sociedades se gestionan juntas y terminan fundiéndose en una sola en 1901, debería de verse reflejado de alguna forma en las actas o boletines de la SAE. En todo caso, algún acuerdo sí que tuvo que existir puesto que no sería lógico pensar que las dos empresas más importantes del fonógrafo en Madrid publiciten semejante anuncio de exclusiva de derechos con referencia a la sociedad de autores sin que fuera cierto. Es seguro que los socios o al menos buena parte de ellos conocían de sobra el fonógrafo y probablemente eran clientes de esas y otras casas. Sabemos, por ejemplo, que compositores como Tomás Bretón y Federico Chueca eran clientes preferentes de algún gabinete fonográfico de la capital y que eso les daba acceso a grabaciones muy especiales y escasas.³⁰⁹ Es difícil saber exactamente qué tipo de contrato se firmó ni en qué términos temporales. Es posible que se tratase sencillamente de un acuerdo entre las partes que no llegase nunca a formalizarse como contrato.

Si la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta había incluido la advertencia en el catálogo, la casa Viuda de Aramburo fue más lejos para hacer valer sus exclusivas enviando cartas al resto de empresarios del sector con amenazas en caso de grabar composiciones de las que ostentaban los derechos. Como ya he comentado en capítulos

³⁰⁸ SGAE, Actas de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1899-1905.

³⁰⁹ Bretón y Chueca son dos de los clientes a los que la Sociedad Anónima Fonográfica ofreció y vendió algunas de las pocas unidades de cilindros grabados por Uetam en 1900: SANMARÍN PEREA, J., *Uetam, el mejor bajo cantante de su tiempo.*, Palma de Mallorca, Miramar, 1952, p. 259.

anteriores al referirme a los gabinetes de Madrid y las revistas especializadas, esto generó una gran rivalidad con otros empresarios que se defendieron de la amenaza de limitar al mínimo las obras que podían registrar. Encontramos la primera referencia a la existencia de estos acuerdos de exclusiva en enero de 1900, en la siguiente noticia:

Todo el mundo sabe que cuantos se dedicaban hasta ahora á impresionar cilindros, lo hacían de todo cuanto se canta y se escribe, sin cuidarse de la propiedad de los autores, por ser este invento posterior á la publicación de la ley concerniente al caso.

Pero lo que comenzó siendo un juguete sin importancia, ha concluido por ser objeto de explotación y hasta de competencia, y los autores han comenzado á ocuparse, y con razón, de lo que les interesa.

Uno de los que hasta ahora han hecho aquí más comercio fonográfico con la zarzuela chica y grande, se apercibió del caso, y por huir de la responsabilidad en que ha incurrido ó por hacer daño á sus congéneres, se ofreció á pagar derechos por cuanto grabase ante la Sociedad de Autores, pero quedándose con la exclusiva.

Algunos inclitos (pues suele haberlos aun entre los maestros), accedieron; pero otros, y entre ellos el insigne Caballero, no han querido suscribir esa barbaridad, con lo cual se cierra la puerta á comerciantes serios, capaces de hacer ese trabajo tan bien ó mejor que el Sr. Aramburo, que es á quien nos referimos y á quien conocemos como comerciante más que como artista.

Sea lo que quiera, nosotros creemos que el fonógrafo debe ser como el teatro; que todo el mundo trabaje, para que todos paguen derechos. Lo demás sería un colmo de arbitrariedad y abuso.³¹⁰

³¹⁰ “Cuestión fonográfica”, *El Cardo*, (Madrid, 8-I-1900), p. 17.

Como podemos leer al inicio de la noticia, se confirma que hasta entonces nadie se había preocupado por el tema de los derechos de las obras aplicados a las grabaciones. Más adelante, señala únicamente a la casa de Aramburo como artífice de ese contrato de reserva de exclusivas, sin nombrar a la sociedad de Hugens y Acosta. Es posible que inicialmente fueran dos negociaciones separadas y que terminaron asociándose ambas casas para hacer reserva común de esos derechos. Esta teoría se defendería por la nota que aparece en el *Boletín Fonográfico* del mes de marzo en que se afirma que esta última casa tiene exclusivas de algunas obras, sin nombrar también a la de Aramburo.³¹¹ Por otro lado, el detalle de que la noticia indique que Manuel Fernández Caballero (1835-1906) se hubiera opuesto al acuerdo y no lo suscribiera parece confirmar que no fue la SACEM la que firmó, puesto que él pertenecía a la misma. Tal vez se tratase de un acuerdo propuesto a la sociedad de autores, pero finalmente suscrito solo por algunos de sus miembros. Eso explicaría la ausencia de toda referencia en los documentos de la SAE, pero no es coherente con el hecho de que la cesión de derechos de las obras de los socios se hacía sin excepciones, ¿es posible que no se considerase la grabación de cilindros sujeta a derechos de las obras?

Cuando la prensa y los empresarios conocieron la misiva de Viuda de Aramburo conminando a someterse al escenario de las exclusivas, la noticia cayó como una bomba de profundidad en el incipiente sector de la fonografía. Las limitaciones que implicaba eran inasumibles y podían suponer la quiebra de los gabinetes fonográficos de todo el país, para los que la zarzuela y el género chico significaba mucho más de la mitad de su producción en número de cilindros y aún más en ingresos. Atender a las demandas de esa carta significaba, con altísima probabilidad, el cierre inmediato de los negocios de grabación y tendrían que convertirse todos en simples distribuidores de los fonogramas producidos por las dos únicas casas que habían conseguido las exclusivas.

La primera referencia sobre este asunto publicada en el *Boletín Fonográfico* no da crédito a la veracidad de la noticia: «[...] ha conseguido la exclusiva para impresionar toda la

³¹¹ “Gabinetes fonográficos españoles. Sres. Hugens y Acosta, de Madrid.”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-III-1900), Año I, p. 74.

música de los celebrados maestros Chapí, Chueca, Valverde, Torregrosa, Lleó y otros. [...] Nos resistimos á creer que la noticia sea cierta [...].³¹² Aquí sí que se indica que el acuerdo se ha suscrito con la Sociedad de Autores y, después de argumentar en contra de la existencia de limitaciones en la actividad de las grabaciones, se defiende la necesidad de un acuerdo común, un convenio entre todos, para que así se beneficiaran tanto los autores como los empresarios del fonógrafo y los aficionados. Los unos por conseguir mayor difusión y remuneración por sus obras, los otros por tener libertad para grabar cumpliendo con el pago de derechos y estos por tener acceso a más oferta.

Poco después, la misma publicación confirma la noticia y que no se trata de una sino de dos casas de Madrid las que hacen valer sus exclusivas. En esta ocasión se realiza un interesante análisis de los efectos nefastos que pueden acarrear. Más allá del problema que genera al resto de negocios del sector, se resume en seis puntos concretos la situación que se genera. Son los siguientes:³¹³

Primero, perjudica a infinidad de artistas que venían utilizando este nuevo arte para ganarse el sustento. Se confirma así, como afirmé en el capítulo anterior, que la aparición de los gabinetes fonográficos supuso para muchos artistas su actividad profesional principal.

Segundo, también perjudica a los autores, que pueden ver reducidos en un mil por uno los ingresos que podrían percibir de todos los los gabinetes fonográficos.

Tercero, porque es inocente pensar que los otros gabinetes fonográficos se someterán a hacerles el juego a los que tienen la exclusiva distribuyendo sus producciones. Las ventas, por tanto, se reducirán drásticamente.

³¹² BERTRAND, “¿Exclusivas... ó infundios?”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-III-1900), Año I, p. 84.

³¹³ “Las exclusivas”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-V-1900), Año I, pp. 134-135.

Cuarto, los aficionados podrán prescindir de adquirir las obras de los autores cuyas obras ceden en exclusiva que, por otra parte, son calificados de «zarzueleros más o menos distinguidos (sic)».

Quinto, porque las exclusivas generarán contrabando y así, ni ganarán los autores ni los gabinetes ni los aficionados.

Y sexto, perjudica a la calidad de la música grabada porque la desaparición de la competencia hará que no se ponga cuidado en seleccionar buenos artistas para grabar, «¡Cómo lo lamentarán Chapí y Chueca, sobre todo, que sus “pezzos” puedan ser confundidos con trozos del Trovador, ó de la Boheme ó con algún vals alemán!».

Queda claro en la noticia que las exclusivas, a partir de ese momento, las defenderá solo la casa Viuda de Aramburo y que, aunque Hugens y Acosta hubieran incluido el aviso en su catálogo parece que ante el rechazo que generan abandonan la beligerancia y exigencias a otros empresarios. En esta noticia, se utiliza una expresión muy popular en la época para decir que en este asunto la otra empresa no se significa: «[...] pues la otra, según la circular, apenas se llama Pedro». A partir de ese momento, tanto en el Boletín Fonográfico de Valencia como en la sección homónima de la revista *El Cardo*, se abre un debate en el que participan los periodistas, empresarios y aficionados a través de la publicación de cartas, que cada vez más refleja la antipatía que genera la casa de Aramburo en el sector y cómo se desliga del caso la de Hugens y Acosta.

La solución a esta guerra de exclusivas iniciada por Viuda de Aramburo se empezó a dibujar a partir de una propuesta hecha por la misma publicación de buscar las obras que no estuvieran sujetas al acuerdo de exclusividad. En el mismo sentido, se expresa una carta al director de D. Manuel Corrons, hermano de José Corrons y probablemente el socio de Canals en la compañía Corrons & Canals. En ella propone solicitar al notario que registró los acuerdos de exclusivas que diera cuenta de qué obras estaban afectadas y, tras ello, agremiar al resto de empresarios para firmar acuerdos por los derechos de

todo aquello que no estuviera incluido.³¹⁴ Esta fue una de las muchas cartas publicadas en respuesta a la noticia las exclusivas que plantean una solución mediante la acción común de los gabinetes. En ese mismo número aparece también la carta de Álvaro Ureña que hace realidad esa propuesta y anuncia que él, junto a Juan Dessy Martos, director de la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna, ya han conseguido articular acuerdos de derechos de grabación con editoriales por todas aquellas obras que no están sujetas a las exclusivas de Aramburo y, esto es lo más importante, ofrecen ceder a los demás gabinetes los derechos que sean requeridos por un precio justo.³¹⁵ Así quedó resuelto el problema de los derechos de las obras y se desbloqueó el sector.

NOTICIAS

Por contratos firmados con las casas editoriales de D. Pablo Martín, Sres. Vidal y Bocata y otras, los Sres. Ureña y Sociedad Anónima fonográfica son los únicos que podrán hacer impresiones en el fonógrafo de todas las obras de que son propietarias dichas casas editoriales; y con los Sres. Ureña y gerente de la Sociedad Anónima fonográfica, han de entenderse los que deseen ser autorizados para este objeto, siempre que acepten las condiciones que tienen establecidas el Sr. Ureña y Sociedad Anónima, tanto por lo que respecta a las casas citadas, como a las de los Sres. Zozaya, de Madrid, Sonsogno de Milán, y el Sindicato del Comercio de música de París.

Ilustración 32. Noticia sobre reserva de derechos a favor de Álvaro Ureña y Fono Reyna, La Correspondencia Militar, 23-V-1900, p. 3.

El otro debate sobre derechos de grabación, replicación y reproducción fue el que plantearon los intérpretes. Al mismo tiempo que se enfrentaban las empresas al problema de los derechos de autor surgen las denuncias de los artistas del fonógrafo con respecto al uso que hacen los empresarios de las grabaciones. Afirman que después de grabar un cilindro y ser remunerados por esa impresión, los gabinetes producen copias del fonograma y de esta manera lo venden varias veces, sin remunerar por ello al artista. También se extiende la queja al hecho de que en ocasiones se registran sus interpretaciones en varios fonógrafos simultáneamente sin ser pagados por ello más que

³¹⁴ “Las exclusivas”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-V-1900), Año I, p. 153.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 154.

si solo se hiciese con un cilindro. La queja habría sido elevada al ministro de Fomento mediante una instancia para que pusiera coto a estas prácticas que consideran abusivas.³¹⁶

Una vez más, en esta ocasión también es Álvaro Ureña quien al día siguiente publica una carta en el mismo diario aclarando algunos puntos. Afirmar que, aunque en su gabinete no se hace, sí hay algunos empresarios que realizan copias. En concreto se refiere a las casas de Aramburo y Hugens y Acosta.³¹⁷ Las mismas que habían iniciado la guerra de las exclusivas. Parece que Ureña lanza estas acusaciones como respuesta a la operación de las exclusivas que coincide que iniciaron esas dos empresas. Publica otra carta similar en otro diario un día más tarde, esta vez diciendo que se hace eco de la voz pública.³¹⁸ Se abre con estas cartas otra polémica y una catarata de acusaciones y desmentidos.

Sobre la producción de copias, es muy probable que la acusación de Ureña no fuera del todo justa. Quizás se ofreciera en los dos gabinetes el servicio de copia de cilindros, puesto que no sería raro que contaran con algún pantógrafo que era un dispositivo común entre los profesionales. Pero comercializar las copias sería otro asunto más complicado de ejecutar. La calidad de las copias realizadas en 1900 en España, con pantógrafo o utilizando copia acústica era muy baja y difícilmente se podrían vender los cilindros producidos así. Hay varias razones para poner en duda que se comercializaran copias de cilindros.

La primera razón es la declaración de los mismos empresarios acusados en respuesta a la demanda de los artistas.³¹⁹ Hugens y Acosta desmienten la noticia y niegan tajantemente que vendan copias. Ya lo hacían en su catálogo, donde incluso acusan a otros por realizar esas prácticas de copia fraudulenta. Viuda de Aramburo, sin embargo, afirma que no vende copias por la sencilla razón de que no ha conseguido hacerlas con suficiente calidad. Pero que en cuanto resuelvan los problemas técnicos lo harán sin duda. Según su forma de entender este asunto, una vez que el artista impresiona un cilindro y se le paga,

³¹⁶ “Los artistas y el fonógrafo”, *La Época*, (Madrid, 14-II-1900), p. 3.

³¹⁷ “Los artistas y el fonógrafo”, *La Época*, (Madrid, 15-II-1900), p. 2.

³¹⁸ “Comunicado”, *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 16-II-1900), p. 2.

³¹⁹ “Impresiones”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-II-1900), Año I, p. 52.

la empresa puede hacer con él lo que se le antoje. Con estas declaraciones y defendiendo esta posición, no parece que tenga ningún sentido sostener que la acusación de Ureña fuera acertada. Si lo fuera, la casa de Aramburo no ganaría nada negándolo, siendo que defendía el derecho a vender copias.

Por otro lado y como ya mencioné en el capítulo anterior, sí que conocemos cilindros copiados en Viuda de Aramburo como, por ejemplo, el de Concha Segura. Se trata de una copia de un cilindro original de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta estuchado con etiqueta de la casa de Aramburo y con un sonido pobre y reverberado que delata la copia. Más evidente se hace que se trate de una copia cuando se escucha el anuncio inicial que se conserva completo. Si he dicho que no vendían copias, ¿a qué corresponde este ejemplo? Seguramente se trata de una copia realizada en la casa de Aramburo por encargo de algún cliente. Es decir, sí que podrían ofrecer el servicio de copia de cilindros, pero no con el fin de comercializarlos. Esto es, en mi opinión, lo más probable.

Resuelto el tema de las exclusivas, con las nuevas reglas de acceso a las obras mediante pago de derechos y aclarada también la polémica de las copias generada por la demanda de los artistas, quedan claras las reglas del mercado de fonogramas producidos en España. Los cilindros impresionados habrán pagado los derechos a los autores, a los artistas se abonan honorarios teniendo en cuenta el número de cilindros que impresionan de una vez y, por último, los cilindros a la venta serán originales, debiendo indicar claramente cuando se trate de copias. Esas son las tres reglas que rigen y condicionan el mercado de cilindros españoles. Los precios de venta serán dependientes de este modelo de negocio, puesto que la imposibilidad de producir masivamente copias hace imposible diluir el coste de la grabación.

Una de las cosas que más llama la atención al revisar los catálogos y anuncios de los primeros años de los gabinetes fonográficos es la variabilidad y la posible falta de criterio al establecer el precio de cada cilindro. Para un mismo intérprete, podemos encontrar diferencias de hasta el cien por ciento en las tarifas según la casa que lo anuncia. Además de esas diferencias en función del establecimiento, también las encontraremos en los

precios medios por los que se vendían en cada ciudad. Comparando catálogos ya vemos como en Valencia el precio del cilindro grabado era considerablemente más alto que en Madrid. En las dos ciudades se grababan y por tanto se trata de producción local y ventas directas de los gabinetes, es decir, no hay más intermediarios o canales complejos de comercialización que justifiquen el incremento de márgenes. La única explicación, por tanto, es la presión de la competencia, limitada a tres o cuatro gabinetes en Valencia, pero mucho más fuerte en Madrid.

En el catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta encontramos una explicación de los precios que justifica los mismos basándose principalmente en los honorarios de los artistas. Defienden que no es posible ofrecer cilindros de voces de ópera como la Darclée, la Fons, la Galvani y otras a un precio de seis u ocho pesetas. Tampoco se podría pedir a las de zarzuela como Concha Segura o Lucrecia Arana que cantasen ante el fonógrafo por dos pesetas. Queda así clara la justificación de que el precio está condicionado principalmente por los honorarios de los artistas. Este criterio es lógico en un mercado en el que solo se venden originales y como ya he dicho en varias ocasiones, se trata de un esquema de precios ineludible que aplicaron todos los empresarios para poder vender originales. A las copias, por supuesto y como vamos a ver enseguida, no aplica este sistema.

A partir de ahí es donde encontramos las diferencias de criterio al cambiar de gabinetes o ciudades. Por ejemplo, para una artista reconocida internacionalmente como Josefina Huguet, que ya había cosechado éxitos en escenarios tan importantes como el teatro de la Scala de Milán, encontramos un precio de catálogo en el catálogo de Hugens y Acosta de 15 ptas. por cilindro mientras que, en Valencia, en Puerto y Novella el precio de sus grabaciones asciende a 25 ptas.³²⁰ Los dos catálogos son de 1900, por lo que no cabe suponer que hubiera un cambio en temporal en los precios de mercado.

³²⁰ *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*, 1900, p. 37; *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VI-1900), Año I, p. 229.

En Madrid parece que en 1900 el mercado estaba más consolidado puesto que los precios apenas variaban en función del establecimiento. Un ejemplo es el de los cilindros del prolífico Mochuelo, que tanto en la casa de Hugens y Acosta como en la de Fono-Reyna se vendían al mismo precio de 5 ptas. Por supuesto que había variaciones en los precios de los catálogos, pero no tan abultadas como cuando se comparan con otras ciudades. Un cilindro del tenor Aineto tenía un precio que variaba de 6 a 7,50 ptas. según la casa de Madrid que lo vendía, pero el orden de magnitud, como se ve, era parecido.

Las diferencias de precios se hacen mucho mayores en ciudades más pequeñas. Si encontramos grandes diferencias entre gabinetes comparables de Madrid y Valencia, también las vemos entre los distintos gabinetes de esta última ciudad. La cantaora flamenca Julia Rubio grabó al menos en dos gabinetes valencianos. En el de Hercules Hermanos se vendían sus cilindros a 3,50 ptas y en el de Puerto y Novella a 6. Una diferencia muy grande para una competencia local.

También encontramos diferencias similares en Bilbao. Los cilindros del Mochuelo que ya hemos visto que en los gabinetes de Madrid costaban 5 ptas. se vendían ahí a 7, grabados en el comercio local. Pero en Bilbao encontramos una práctica que no se ve reflejada en otros sitios de España. Se trata de la venta de cilindros replicados de las mismas grabaciones que se vendían los originales. La casa Viuda de Ablanedo realizaba copias, probablemente con pantógrafo, que obviamente eran de mucha menor calidad. Menos volumen de sonido, más ruido y menos rango dinámico, lo que es inevitable al tratarse de copia mecánica. Los mismos cilindros de el Mochuelo que vendían a 7 ptas. tenían un precio de 2,40 cuando se trataba de primera copia, es decir, copiados directamente del original. En las etiquetas del estuche aparece la marca $1^{a''}$. Todos los cilindros con esa marca que he podido estudiar tienen el mismo precio, lo que demuestra que la producción de copias consigue desacoplar el precio de venta de los honorarios de los artistas. En la misma casa se venían también segundas copias, marcadas como $2^{a''}$ y

con un precio fijo de 1,50 ptas. Una vez más, totalmente desacoplado de la categoría del artista.³²¹

El precio de 1,50 ptas. que ofrecía Viuda de Ablanado por las segundas copias parece ser el límite inferior que se podía conseguir para obtener un margen industrial razonable. Es la misma cifra objetivo que se propuso alcanzar el gabinete valenciano Pallás y Compañía cuando pretendía construir un sistema para grabar veinte cilindros al mismo tiempo.³²² En este precio se habría diluido el coste de honorarios del intérprete para que la parte más significativa fuera el material, el procedimiento y, en menor medida, los derechos de las obras.

El precio de los materiales fue un factor determinante para definir ese precio mínimo por cilindro. Hasta 1900 no se contó con industria nacional que fabricara los cilindros de cera en blanco para las grabaciones. Por lo tanto, los primeros años y en especial 1899 que parece ser el de la gran explosión de consumo y popularización de los fonógrafos privados y familiares, se dependió de la importación de Estados Unidos y Francia, principales fabricantes en el mundo. Todos los cilindros conservados que he podido analizar y se pueden datar sin duda como anteriores a 1900, incluidas las grabaciones privadas de José Corrons en las que figura la fecha exacta en que se hicieron, parecen ser fabricados por Edison atendiendo a la forma y el formato de espiral interior.³²³

Los aranceles que se aplicaban a la importación de fonógrafos, repuestos, accesorios y fungibles eran altos y podían multiplicar el precio final de los productos. A principios de

³²¹ “Fondo Familia Ybarra. Colección de Cilindros”, ERESBIL, 2009, <https://www.eresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2476&lang=es> (fecha de consulta: 20-IV-2022).

³²² “Gabinetes fonográficos Españoles. Sres. Pallás y Compañía de Valencia”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-IX-1900), Año I, p. 296.

³²³ La forma de la espiral que tienen rayada los cilindros en el interior se puede utilizar para diferenciar los fabricantes: *Edison Brown Wax Cylinders how to identify 1888-1902*, The North American Phonograph Company, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2yM2OvEn0O8> (fecha de consulta: 30-IV-2022).

1900 hubo cambios en la regulación y en la aplicación de aranceles que castigaron de forma directa la importación de estos materiales. Los empresarios y aficionados denunciaban este cambio como una estocada mortal al sector del fonógrafo que había comenzado a tener cierto desarrollo. Como ejemplo de hasta qué punto se encarecieron los fungibles, si antes de la aplicación de la nueva norma se importaban lotes de 500 cilindros en blanco por 15 ptas., la nueva situación elevaba el coste a 387 ptas. Los fonógrafos, por otro lado, pagaban un arancel ligeramente superior al valor original, es decir, duplicaban sobradamente el precio. Fonógrafos sencillos que costaban en origen 25 ptas. pagaban 48 ptas. de arancel. Si a ese precio se le suma un margen comercial, se tiene un precio final que multiplica al menos por cuatro el inicial.³²⁴

Los empresarios del sector presentaron en común una queja al ministro Raimundo Fernández Villaverde solicitando que se rebajaran los aranceles de los fonógrafos y accesorios y se resolviera que los cilindros en blanco tuvieran consideración de cera labrada, lo que habría de aligerar de forma significativa las cargas. Debemos tener en cuenta que, desde el año anterior, cuando se nombró a Villaverde ministro, se había iniciado lo que iba a ser una importante reforma tributaria y la reorganización de la Hacienda pública.³²⁵ Los cambios drásticos y subidas de tasas no eran, por tanto, unas medidas específicas para el nuevo sector de la fonografía, sino que se englobaban en un proyecto de reforma mucho mayor. Esa fue la razón de que la demanda de los empresarios no fuera atendida salvo en el detalle de los cilindros en blanco. La Reina Regente del Reino, en nombre del Rey, desestimó cualquier rebaja de aranceles de fonógrafos y accesorios, pero sí que admitió el cambio de los cilindros en blanco que pasarían a ser considerados materia obrada. Esto es, cera mineral o vegetal labrada.³²⁶ Pese a que el cambio era importante para los cilindros, la respuesta no fue bien recibida por aficionados y empresarios. Ya se habían anunciado los inicios de producción de las primeras fábricas de cilindros españolas, lo que hacía mucho menos relevante el precio de importación. Sin

³²⁴ “¡¡Qué barbaridad!!”, *El Cardo*, (Madrid, 22-I-1900), p. 14.

³²⁵ IGLESIAS SUÁREZ, A., “El factor del 98: la Hacienda española entre la unificación fiscal y el Plan de Estabilización 1845-1959”, en CAYUELA FERNÁNDEZ, J.G. (coord.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Universidad de La Habana, pp. 877-878.

³²⁶ “Una Real Orden”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-II-1900), Año I, pp. 4-5.

embargo, para los aparatos, que no contaban con alternativa de fabricación nacional, se mantenían los aranceles altos.

El tercer y último elemento que compone los costes variables de los fonogramas, una vez tenidos en cuenta los derechos y los materiales, es el de los honorarios de los intérpretes. Para los cilindros originales, que ya hemos visto que eran la inmensa mayoría de los producidos en España, este capítulo suponía la más grande de las partidas. No nos han llegado datos concretos de contratos firmados entre artistas y gabinetes fonográficos, pero hay algunas reglas que se aplicaban y patrones que podemos deducir con las noticias que tenemos. En la respuesta que publicó Álvaro Ureña a las demandas de los artistas aclara que los demandantes se equivocan al acusar de fraude a los empresarios cuando les ponen dos bocinas enfrente para grabar dos cilindros al mismo tiempo. Según Ureña, se olvidan de que siempre «cobran algo más por fonograma».³²⁷ Siendo que en el mismo texto acusa de grabar copias a un par de gabinetes, el hecho que de sepa a ciencia cierta que las prácticas de los empresarios coinciden en la forma de pagar a los artistas en función del número de bocinas implica que existían ciertos usos compartidos por todas las empresas en cuanto a la forma de remunerar a los artistas. Se pagaba por sesión basándose en el número de cilindros que se impresionaban. Que los artistas hubieran, además, presentado una queja al ministerio de Fomento de forma genérica, sin denunciar a una casa fonográfica en concreto, también demuestra que las formas de contratación y las prácticas de los distintos empresarios venían a ser equivalentes.

En el catálogo de la casa de Hugens y Acosta se hace referencia directa a los precios de los cilindros y a la implicación de los honorarios que se pagan a los artistas en función de su categoría. En la explicación se pone el ejemplo de de Lucrecia Arana, seguramente la más popular de las artistas del teatro de la Zarzuela del momento. Sus cilindros aparecen en el catálogo con un precio de 10 ptas. y en el texto de introducción a la sección de cilindros se dice que para poderlo ofrecer por 6 ptas. la artista tendría que estar dispuesta a cantar por 2 ptas.

³²⁷ UREÑA, A., “Comunicado”, *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 16-II-1900), p. 2.

*A ver si la Lucrecia Arana, la Conchita Segura, la Lázaro, La Prete y otros estrellas (sic) de nuestras zarzuelas se prestan para ir á cualquier gabinete fonográfico á cantar por 2 pesetas.*³²⁸

Más concreto es el dato que tenemos sobre honorarios para la contratación del bajo Uetam en 1900 por la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna. Francesc Mateu Nicolau, conocido por su nombre artístico Uetam, era un bajo con éxito internacional y muy reconocido. Aunque no tenemos hoy el dato concreto del precio al que se vendieron los cilindros que grabó, podemos hacer una analogía con los que esa casa vendía ese mismo año los tenores Eurico Giordano y Julián Biel, ambos también con carreras internacionales y con popularidad entre el público español. Sus cilindros se vendían entre 15 y 20 ptas. Además de esta referencia, tenemos los precios de algunos artistas de primera fila del catálogo de Hugens y Acosta, cuyos cilindros se vendían entre 25 y 50 ptas. Veamos hasta qué punto estos precios se justificaban con los honorarios del artista.

La negociación entre el gabinete fonográfico y el bajo mallorquín se inició con una carta enviada por Juan Dessy Martos, el director general, el 3 de septiembre en la que le invita a grabar algunos cilindros. Su amigo, el también bajo Vidal, le ha recomendado y ha dado buenas referencias. Lo interesante es que el mismo día le envía otra carta su amigo Vidal en la que le explica la oportunidad de negocio que supone y le aconseja que, dada su categoría como artista, debería pedir como remuneración no menos de 30 ptas. por cada cilindro grabado. En concreto, le aconseja exigir que se graben no menos de cien cilindros y que cada vez que cante una romanza que no dure más de dos minutos deberá ganar seis duros. A ese coste hay que sumar el que implica el cumplimiento de otras condiciones, como la libre elección de pianista por parte del cantante, el derecho a negarse a que haya público durante las grabaciones y algunas otras.³²⁹ Recordemos que muchos gabinetes grababan con público en la sala que normalmente pagaba una peseta por sesión, reduciendo así el coste final.

³²⁸ “El arte fonográfico”, en *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta*, Madrid, 1900, p. 33.

³²⁹ MARTORELL VALESPÍR, P., *Uetam. Biografía del Baix Francesc Mateu Nicolau.*, Palma de Mallorca, Edición Documenta Balears, 2018, pp. 65-66.

Está claro, con esos datos, que buena parte del precio final del cilindro original correspondía a la imputación directa de los honorarios del artista y los gastos de grabación cuando, por ejemplo, traía un pianista elegido por él. El porcentaje del precio que corresponde a este capítulo sería siempre más del cincuenta por ciento. Además de este y los otros dos costes variables, que ya hemos visto que son los pagos de derechos y el coste del material, hay que tener en cuenta que la producción estaría sometida a un buen número de costes fijos: alquiler del espacio del establecimiento, nóminas de los trabajadores, inversiones en aparatos e instalaciones, fabricación de estuches e impresión de etiquetas, publicidad y otros. Si el margen con el que trabajaban se situaba, por ejemplo, alrededor de un diez por ciento del precio de venta final, se completaría con esto la estructura de costes hasta el precio de tarifa.

Un modelo de negocio como este debió tener algunas implicaciones importantes en cuanto a las estrategias de los empresarios. Si el peso de la remuneración a los intérpretes era tan significativo, cualquier esfuerzo de la empresa por mejorar la negociación con los artistas tendría mucho más efecto en el negocio que las mejoras tecnológicas o de procesos. Los beneficios que pudieran obtenerse de esos esfuerzos siempre serían insignificantes en comparación a una rebaja porcentual de los honorarios de los artistas. No es de extrañar, por tanto, que los gabinetes españoles no realizaran grandes inversiones para la industrialización de la producción y otras mejoras. Su apuesta y defensa de las grabaciones originales los llevaría a basar casi totalmente sus estrategias de negocio en la selección de artistas y contratos, puesto que de ahí obtendrían los resultados.

En ese sentido, no será hasta 1902 cuando aparezca la primera empresa fonográfica que proponga una innovación realmente efectiva para mejorar económicamente los precios de producción, pero, eso sí, manteniendo el negocio de los cilindros originales. Se trata de La Fonográfica Madrileña, que se estableció en ese año con un sistema de grabación que registraba simultáneamente 4 u 8 cilindros, dividiendo el coste de forma muy importante. Pero se demostrará que 1902 es ya muy tarde para seguir defendiendo las

grabaciones originales. El gramófono había penetrado en el mercado y normalizado la comercialización de copias.

IV. LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Coprotagonistas del fenómeno de la primera aparición del mercado fonográfico en España, junto a los empresarios, fueron los artistas que registraron sus voces e interpretaciones. Orquestas, bandas, cantantes, instrumentistas, actores y narradores registraron su arte en los finísimos surcos sobre la cera. El nuevo negocio de las grabaciones les brindó la posibilidad de contar con una nueva fuente de ingresos que si para algunos fue anecdótica, en otros casos significó una oportunidad de desarrollo profesional tan importante o más que los escenarios. Muy pocos fueron los que llegaron a abandonar en la práctica los recitales y conciertos para dedicarse solo a las grabaciones como profesión durante esos años. Este último fenómeno solo se dio entre algún actor o narrador y unos pocos cantantes de música tradicional española. Son los únicos de los que podemos hablar como estrellas del fonógrafo puesto que llegaron a deber su fama y reconocimiento a los cilindros de cera que vendían más que a sus actuaciones. Entre las voces líricas, que suponen con diferencia la mayor parte de las grabaciones, no se llegó a producir ese fenómeno y el valor y categoría se ligaba a los éxitos conseguidos en sus carreras en los teatros.

Dejando aparte las grabaciones que se realizaron durante la época de los salones de audiciones fonográficas, que no estaban destinadas a su comercialización, los primeros cilindros que se grabaron no fueron musicales. Por la obvia razón de que era mucho más sencillo grabar voces solas aplicadas directamente a la bocina del fonógrafo, la primera oferta de fonogramas españoles consistía en lecturas de poemas o fragmentos de literatura. El pionero de los gabinetes fonográficos, José Navarro, afirmaba que fue el maestro Domínguez el primero en lanzarse a grabar cilindros comerciales. El empresario ya había grabado antes voces de actores para la exhibición de su fonógrafo en la instalación del *Salón del Heraldo de Madrid*, pero parece ser que fue este narrador de

cuentos el que estrenó el gabinete fonográfico que puso en marcha en la calle Jovellanos entre 1894 y 1895.³³⁰

IV.i Los artistas de las grabaciones no musicales: actores, cuentistas y excéntricos

El maestro Domínguez fue una de las figuras más populares del fonógrafo. Grabó al menos en siete gabinetes diferentes por todo el país. En casi todas las colecciones históricas que se conservan aparecen varios de sus cilindros. Solo en los fondos de la Biblioteca Nacional hay once ejemplares catalogados.³³¹ Había sido profesor en una escuela de Jerez antes de mudarse a Madrid donde se dedicaba a dar lecciones a niños de la alta sociedad durante el día desde hacía ya más de treinta años. De noche ofrecía sesiones de cuentos andaluces o agitanados en casas particulares y debió de tener cierta popularidad por esta actividad. Cuando empieza a grabar los cilindros tiene ya alrededor de sesenta y cinco años. Antes de cilindros comerciales ya grabó cuentos para los espectáculos científicos del salón fonográfico de Pertierra.³³² Se decía que conocía más de cinco mil cuentos distintos, todos ellos cómicos.³³³ Dado el éxito que tuvieron sus grabaciones pasó a dedicarse únicamente a grabar sus cuentos en cilindros de cera que debieron de venderse con mucha facilidad. Se trataba de un producto barato – 4 ptas. por cilindro en catálogos de Madrid– y mucho más fácil de grabar que las interpretaciones musicales. Siguió grabando cilindros hasta el final de los gabinetes fonográficos. Había cumplido ya los 70 años y seguía figurando en los catálogos de los gabinetes.

Algunos de los cuentos, cuando se trataba de chistes o chascarrillos escatológicos o eróticos, se marcaban así en las etiquetas a modo de advertencia con la palabra *Verde*. Son los cuentos verdes, que debieron de ser del agrado de muchos y protagonistas en

³³⁰ RUIZ LLANOS, F., “El primer fonógrafo que se oyó en España”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 14-I-1930), p. 9.

³³¹ *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España*, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> (fecha de consulta: 7-V-2022).

³³² “Entre bastidores”, *El liberal*, (Madrid, 18-VI-1894), p. 4.

³³³ “Gabinetes fonográficos españoles”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-V-1901), Año II, p. 169.

algunas reuniones sociales alrededor del fonógrafo. El pintor alcoyano Fernando Cabrera Cantó (1866-1937) immortalizó en un óleo una escena de un grupo de aldeanos escuchando uno de esos cuentos verdes sonando en un fonógrafo. El cuadro, con el explícito título *Un cuento verde* llamó la atención en una exposición celebrada en Murcia en 1900.³³⁴ Esto demuestra que se trata de una escena bien reconocida por el público.



Ilustración 33. “Un cuento verde”, óleo sobre lienzo de Fernando Cabrera Cantó, fotografía publicada en “Boletín Fonográfico”, Valencia, 20-V-1900.

Los cuentos graciosos del maestro Domínguez no fueron los únicos cilindros cómicos ni las únicas parodias de tipos regionales. Las recopilaciones de cuentos y chascarrillos andaluces y aragoneses gozaban de popularidad durante esos años y eran siempre claras candidatas para enriquecer los repertorios de cara a las sesiones de grabación. A los usuarios del fonógrafo les gustaba contar con estos cilindros en sus colecciones puesto que no hay que olvidar que se trataba de un aparato lúdico que podía ser usado en reuniones familiares y sociales. Cada uno de esos cuentos era un seguro de éxito en esos casos.

El éxito de Domínguez con los cuentos andaluces fue imitado por muchos. Uno de ellos fue el famoso cantaor José Acosta, también conocido como El Sevillano, del que hablaré

³³⁴ “Un cuento verde”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-V-1900), Año I, p. 149; El éxito del cuadro y la forma tan realista en que representa la escena de una audición fonográfica hizo que la revista también la utilizara, al terminar el año, como imagen de la portada del primer volumen, correspondiente al Año I.

más adelante. Por otro lado, cambiando los tipos andaluces por los aragoneses, encontramos grabaciones de cuentos baturros que también eran del gusto del público. Tanto la jota como cualquier tema aragonés y, más concretamente, relacionado con Zaragoza, gozaba de cierta simpatía del público por el prestigio que adquirió la ciudad en la guerra de la independencia hacía casi un siglo. El conocido personaje noble y terco vestido de baturro ya estaba instalado en el ideario nacional a la vista de las colecciones de cuentos que se publicaban y grababan.

Los dos representantes de los cilindros de cuentos baturros, también llamados a veces baturradas, son dos escritores bien conocidos por sus publicaciones. El primero, Alberto Casañal Shakery (1876-1943), fue un humorista y escritor costumbrista muy popular en la sociedad zaragozana en la primera mitad del siglo XX. Aunque nacido en San Roque, Cádiz, era considerado zaragozano puesto que se mudó siendo todavía niño.³³⁵ La ciudad todavía lo recuerda y un paseo lleva su nombre. Sus cuentos y poemas baturros tuvieron bastante éxito y algunos de ellos los grabó en cilindros en un gabinete de Zaragoza. Se conserva al menos uno de ellos en la Biblioteca Nacional.³³⁶

El segundo de los que grabaron cuentos baturros fue un procurador a los tribunales aficionado al fonógrafo y habitual colaborador de la revista Boletín Fonográfico de Valencia, José Serred. Escribía en esa publicación la sección “para el fonógrafo” que consistía en cuentos o monólogos para ser grabados por los aficionados. Grabó en el gabinete valenciano Hijos de Blas Cuesta cilindros de monólogos, diálogos, risas y similares. También cantó para grabar la versión española de la canción *The Laughing Coon* que había popularizado el americano George W. Johnson. La traducción y adaptación al español se conocía por *La risa* y fue registrada en muchos gabinetes por otros tantos artistas. Sin duda fue el primer éxito fonográfico internacional.

³³⁵ GARCÍA TEJERA, M DEL C. (ed.), *Almáciga de olvidos. Antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, p. 119.

³³⁶ Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, *Cuentos baturros de Alberto Casañal*, CL/182, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000046288> (fecha de consulta: 7-V-2022).

Serred se fue especializando, como escritor y como intérprete, en las grabaciones fonográficas. Publicó un libro con una colección de cuentos especialmente adaptados a la duración del fonógrafo.³³⁷ Tras sus colaboraciones con el gabinete valenciano, grabó para la *Compañía Francesa del Gramophone*.³³⁸

Si el maestro Domínguez fue indiscutiblemente el intérprete más importante de cilindros no musicales, no hay duda de que la obra más popular en esa categoría fue *Oratoria fin de siglo*, escrita por Antonio Jiménez Guerra y estrenada en el Teatro Lara en 1896. Se trata de una colección de monólogos en verso y prosa que a pesar de estar escrita para ser interpretada en el escenario, encontró en el fonógrafo el mejor acomodo y la mayor difusión. El mismo actor para quien se había escrito y que estrenó la obra, José Santiago, grababa cilindros con los monólogos para la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta. La popularidad de estos textos hizo que muchos otros actores también registrasen en otros gabinetes los mismos monólogos. No obstante, los cilindros de José Santiago siempre fueron los más populares y se le identificó con los personajes del libro. Algunos números como *Forense*, *Anarquista* y *Sermón* son títulos muy habituales en las colecciones de cilindros. Aunque el actor no abandonó los escenarios y compaginó la grabación de cilindros con sus actuaciones, José Santiago también fue de los que más tarde seguiría grabando y registraría discos de la marca Zonophone con números, otra vez, de *Oratoria fin de siglo*.

Hubo más actores que impresionaron cilindros no musicales. Mayoritariamente se trataba de cuentos o parodias. En muchos casos eran anónimos y no se identificaban ni en las etiquetas ni en los anuncios de los cilindros. Así es, por ejemplo, el caso de los cilindros cómicos que grabó en Barcelona la *Óptica Corrons*. Se trata de parodias teatralizadas, a veces con hasta tres voces diferentes. Un buen ejemplo es el cilindro *La serenata de*

³³⁷ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 15-I-1901), Año II, p. 18.

³³⁸ En el catálogo de 1907 aparecen nueve discos de cuentos y monólogos grabados por el Sr. Serred. *Catálogo*, Compañía Francesa del Gramophone, 1907, pp. 9-10.

Shubert (sic) archivado en la Biblioteca Nacional.³³⁹ Otros sí que eran actores conocidos, pero solo he podido saber en qué gabinete grabaron porque parece ser que no han sobrevivido cilindros para estudiar. Es el caso de Matilde Rodríguez y su marido Pepe Rubio, ambos actores del Teatro Larra, que grabaron para la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna.

Una categoría más de artistas del fonógrafo que no siempre grababan cilindros musicales eran los llamados excéntricos. Imitadores de animales, virtuosos del silbido, actores capaces de reír durante minutos para conseguir la risa del público y otras curiosidades. Conforman un tipo de grabaciones que fueron muy habituales también durante las primeras décadas de los discos de gramófono. Sin duda, la mejor representación que se encuentra entre las grabaciones españolas es Carlos Lamas.

El portugués Charles Lamas, que era su verdadero nombre, aparece en los escenarios españoles en 1894. Se anuncia su espectáculo en el que imita el sonido de los instrumentos musicales y es capaz de cantar una romanza al tiempo que la acompaña con la orquesta simulada.³⁴⁰ Al año siguiente recorre el país actuando en varias ciudades y cosecha grandes éxitos y críticas en las que los reporteros se confiesan asombrados por su capacidad de imitar los sonidos como si fuera un fonógrafo.

Y voy a tomarla con Monsieur Charles Lamas. Este ciudadano súbdito de S.M. Fidelísima el Monarca lusitano, es una especialidad, cosmopolita.

Su garganta no es tal si no una especie de almacén de sonidos que emite con maestría suma. Al aparecer en escena mudándose repentinamente trajes adecuados, lo mismo canta enlazando las notas desde el bajo más profundo al más agudo falsete, que imita los sonidos del violín, clarinete, trompa, viola, etc., etc. é imita los chillidos de diferentes animales.

³³⁹ *Catálogo BNE*, La serenata de Shubert [Grabación sonora], CL/383, SONCD/976(134), <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=MM9hSdij4C/BNMADRID/167481606/9> (fecha de consulta: 7-V-2022).

³⁴⁰ *El Imparcial*, (Madrid, 14-VI-1894), p. 4.

Su trabajo es perfecto y llama la atención aquel en que parodiando [sic] un cuarteto de ópera, lo mismo canta de bajo y barítono como de tenor y tiple.

Sus canciones, sobre todo la romanza de tiple, y los couplets franceses, son graciosísimos y promueven la hilaridad del público por los ademanes con que este excéntrico las acompaña.

Nada tiene, pues, de extraño que al aparecer en escena sea recibido con nutrida salva de aplausos y que durante la exhibición de su extraordinaria habilidad reciba continuadas ovaciones y que se le hagan repetir casi todos sus números.

En suma Lamas ha sido una excelente adquisición para el amigo Casto Casielles.³⁴¹

Competía Lamas con el célebre imitador Leopoldo Frégoli, al que muchos actores imitaban, produciéndose el curioso fenómeno de que se vendían cilindros con imitaciones de Frégoli, es decir, imitaciones de un imitador. Si bien el mérito de Lamas difería del de Frégoli por centrarse el primero en la perfecta imitación de sonidos en lugar de las puestas en escena del segundo que impresionaban por la rapidez con la que cambiaban los personajes que parodiaba. Los cilindros que se han conservado de Carlos Lamas muestran cómo, efectivamente, replicaba el sonido de instrumentos y animales.³⁴²

De los artistas conocidos que grabaron este tipo de contenido, la siguiente es una relación que indica las fonográficas en las que lo hicieron. A la vista de estos datos parece evidente que solo el maestro Domínguez se convirtió totalmente en un profesional del fonógrafo. El resto mantuvo su actividad tradicional combinándola con la que les permitía el nuevo medio pero de forma esporádica.

Lamas, Carlos - Cómico excéntrico

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

³⁴¹ *Revista gallega*, (La Coruña, 22-XII-1895), nº 41, p. 6.

³⁴² *Catálogo BNE*, Cilindros CL/198 y CL/158,

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=H5riYqt1du/BNMADRID/10771563/5/0> (fecha de consulta: 7-V-2022).

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Maestro Domínguez - Cuentos gitanos

Gabinete Fonográfico de Villasante

José Navarro

Lacaze - Óptico

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Ablanedo e Hijo

Viuda de Aramburo

Maestro Paredes - Cómic

La Fonográfica Madrileña

Rodríguez, Matilde - Actriz, narración

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Rubio, José

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Serred Mestre, José - Cómic

Hijos de Blas Cuesta

Thous - Cómic

Hércules Hermanos

Pallás y Compañía

Sr. Valiente - Cómic

José Navarro

IV.ii Los artistas del flamenco y otras músicas populares españolas

Si entre los actores y contadores de cuentos hemos visto que el maestro Domínguez fue el que consiguió más fama y más identificación con el fonógrafo, su *alter ego* en ese

sentido y en el mundo del flamenco fue el Mochuelo. También se dedicó por completo a impresionar cilindros en muchos gabinetes diferentes de toda España y también, como Domínguez, se encuentran esos fonogramas en prácticamente todas las colecciones. Como ejemplo, en los fondos de la Biblioteca Nacional se conserva el mismo número de ejemplares de cada uno de estos dos artistas.³⁴³

El sevillano Antonio Pozo Millán (1868-1937), conocido por su apodo el Mochuelo, sigue siendo hoy un referente del cante flamenco clásico y suele estar presente en las discotecas de los aficionados al género. Se han reeditado sus grabaciones en formatos digitales y, por supuesto, están disponibles en las plataformas de *streaming* en Internet. Es muy probable que su categoría artística haya sido eclipsada por la inmensa cantidad de grabaciones antiguas, en cilindros de cera y discos de gramófono, que se publicaron. Sus cilindros y discos aparecen en todas las colecciones y, tal vez por eso, no sean tan apreciados como merecen. Tampoco era su estilo muy hondo ni virtuoso como otros de su época, pero el dominio de todos los palos de flamenco y también de muchos otros cantes del país demuestran una técnica sobresaliente. Además de los tradicionales palos de flamenco cantaba jotás aragonesas, canciones montañesas y otros estilos dotándolos siempre de un aire a flamencado.

Había empezado a cantar en público antes de los diez años y a esa edad ya compartía escenario con grandes cantaores y bailaoras.³⁴⁴ Todavía sin ser conocido por su alias, cantaba junto al Breva, Félix Magan y la que también era aún una niña Salud Rodríguez, la famosa bailarina flamenca. A la guitarra acompañaba el célebre Manuel Rodríguez, el ciego, padre de Salud y del guitarrista Joaquín que más adelante acompañará al Mochuelo en la grabación de muchos cilindros. Corría el año 1886 y la comunidad de flamencos, payos y gitanos, que una década más tarde inmortalizará su arte en los surcos de cera empezaba a forjar fama.

³⁴³ Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, *op. cit.*

³⁴⁴ CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Salud Rodríguez, la «zapateadora» prodigiosa”, *Flamencas por derecho*, Sevilla, 2013, <https://www.flamencasporderecho.com/tag/maria-vargas-la-macarrona/> (fecha de consulta: 10-V-2022).

En el 92 ya era conocido como el Mochuelo y compartía escenario con uno de los más grandes del momento, Francisco *Fosforito* Lema, quien también grabará en el fonógrafo.³⁴⁵ En esa última década del siglo también comparte escenario con grandes figuras. Es un habitual de los conciertos de cante y baile en Madrid y goza de buenas críticas. A mitad de esa década empieza a dedicarse principalmente a grabar en gabinetes fonográficos. Su voz y su estilo son óptimos para ello y tanto los empresarios como el público valoran lo bien que suenan sus cilindros.

Probablemente fuera su extrema dedicación a la fonografía y el inevitable relativo alejamiento del ambiente de los escenarios lo que le hizo perder reconocimiento a su arte y ser menos recordado años más tarde. Pese a la fama de la que gozó y de haber acompañado en espectáculos a los más grandes, apenas se le menciona en la literatura sobre la historia del flamenco hasta finales del siglo XX. El Mochuelo quedó así identificado más con el fonógrafo que con el cante flamenco. Ya empezó a ocurrir durante la época en la que el movimiento fonografista estuvo más activo. Así, se podía leer:

[...] todos conocemos al Mochuelo, el profesor de “cante flamenco y fonográfico”, como el buen Antonio pone en sus tarjetas. No hay casa en que él no imporeione, ni grabador que no posea sus cilindros.

*Hay mucha oferta, y por tanto el Mochuelo baja en el Mercado. En cambio, si una sola casa los tuviese, ¡cuál sería el precio de los cilindros del popular “cantaor”!*³⁴⁶

Que esa dedicación al fonógrafo y la idoneidad de la voz de Antonio Pozo para las grabaciones podía ser un arma de doble filo que al mismo tiempo que le hacía triunfar con los cilindros dejaba de hacerlo en los escenarios ya lo apuntó alguna revista de la época. Se acusaba al nuevo invento y al comercio de fonogramas de conformar una alternativa para el público que preferiría escuchar al cantante en su casa en lugar de «ir a

³⁴⁵ “Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 25-V-1892), p. 3.

³⁴⁶ “Sobre la originalidad de los cilindros”, Boletín Fonográfico, *El Cardo*, (Madrid, 30-III-1901), p. 1.

un establecimiento maloliente, y con pésima concurrencia».³⁴⁷ En ese último comentario sobre el ambiente de los cafés que ofrecían los espectáculos de canto y baile flamenco se asoma otra de las peculiaridades de esa categoría de arte tan de moda en el momento.

Los artistas del flamenco, en su mayoría, siendo muy apreciados por la afición que generaron en las ciudades al género, no dejaban de antojarse gente de baja clase y malos modales. La rudeza de los cantaores y bailaores que llegaban del campo andaluz, muchos de ellos gitanos, suponía algo así como el sacrificio que debía soportar el aficionado para disfrutar de su música. No solo fue el comentario de la revista *Alrededor del mundo* que dejaba claro que el ambiente se consideraba nauseabundo, también en otras publicaciones encontramos referencias a esta cuestión.

El Mochuelo, por otra parte, pertenecía al poco numeroso grupo de cantaores flamencos que se distinguían del resto por su buena presencia y modales, hasta el punto de no parecer lo que era, un músico flamenco. De la misma forma que el gran Antonio Chacón, del que se elogiaba la pinta de gran señor, también del joven Mochuelo se comentaba su comportamiento y buen vestir. Así, por ejemplo, leemos en el Boletín Fonográfico:

*«El Mochuelo, otro cantaor cuyo retrato será otra decepción para el que no conozca á Antonio Pozo. Antes de verle, me figuraba yo al Mochuelo un hombre ya de algunos años, bizco ó tuerto, ó por lo menos con un ojo “regaño”, con la boca torcida y algún arañazo en la cara, y cuando le ví, me figuré que era un estudiante del colegio de Vacaciones eclesiásticas.»*³⁴⁸

También pertenecía a este grupo de cantaores payos y señoritos José Barea (el Berea), que comparaban en este sentido con el Mochuelo y Chacón: «Otro cantador del género andaluz, que como el Mochuelo y el Chacón, cuyos retratos publicamos en uno de nuestros números anteriores, no tiene trazas de cantador flamenco.»³⁴⁹

³⁴⁷ DE PALACIO, R., “Los flamencos”, *Alrededor del mundo*, (Madrid, 21-11-1901), n. 129, pp. 325-326.

³⁴⁸ “Por lo flamenco”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-V-1900), Año I, pp. 157-158.

³⁴⁹ “José Barea (el Berea)”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-VII-1900), Año I, p. 206.

Antonio Pozo se convirtió así en la primera estrella musical del fonógrafo en España ofreciendo al público el acceso a esos cantes flamencos que tan de moda estaban sin la necesidad de imbuirse en los ambientes rudos que no eran del gusto de muchos burgueses. La popularidad del flamenco fue enorme en los años del cambio de siglo. A la vista de que todas las colecciones de cilindros contaban con algunos dedicados al flamenco, se deduce que era aceptado en todos los ambientes, todas las clases sociales y gustos artísticos.³⁵⁰ Si lo castizo, lo racial y lo cañí que representaba el flamenco fue la culminación del cultivo del gusto por lo español que se inició cien años antes con los *majos* y *monolos* que tan bien retrató Goya, el Mochuelo era la versión más burguesa de ese mundo. Su estilo limpio y ligero unido a una voz con la que conseguía unas grabaciones de mucha calidad le convirtieron en la voz del flamenco para muchos.

Fue el único que se anunciaba a sí mismo como «profesor de canto fonográfico», una categoría que él definió y a la que solo él perteneció. La presentación de Antonio Pozo como profesor de canto flamenco y fonográfico figuraba en su tarjeta, en sus propios anuncios en prensa y en las referencias de algunos gabinetes fonográficos que ofrecían sus grabaciones. Realmente se había especializado en grabar y la calidad de sus cilindros no se debía solo a lo bien que se impresionaba su voz sino al dominio de la técnica que consiguió. El control de los *fortes* y *pianos* de la voz, la compensación de estos con la gestión de la distancia a la bocina para evitar estridencias, la modulación de los filados y melismas, etc. Todo lo que debía tener en cuenta para que un cilindro quedara bien impresionado y se distinguiera por su calidad lo dominaba.

En 1901 se decía que había grabado más de treinta mil cilindros, cifra que bien podría ser correcta y que significa que durante los cuatro o cinco años de movimiento fonográfico, registró diariamente decenas de canciones. En 1930, José Navarro, el que había sido empresario pionero del fonógrafo, lo recordaba contando que en una ocasión, para

³⁵⁰ Las colecciones originales de cilindros conocidas contienen flamenco en todos los casos. No he localizado colecciones, en ningún lugar del país, que puedan considerarse completas o semicompletas, que no cuenten con varios ejemplares.

aprovechar las horas que le quedaban antes de que se hiciera efectivo un contrato con otra compañía que incluía una cláusula de exclusividad, estuvo más de doce horas seguidas grabando gran parte de su repertorio ininterrumpidamente.³⁵¹

Tras el fenómeno de los cilindros, graba muchos discos para la compañía del gramófono y la casa Odeon. Tanto en solitario como a dúo con la que fue su compañera sentimental, Encarnación *La Rubia* Santisteban, siguió siendo el rey de las grabaciones de flamenco hasta bien entrado el siglo XX. En sus discos monofaciales se encuentran las primeras grabaciones de palos como la javera, las serranas y las rondeñas.³⁵² Pese a que semejante fama y tan frenética actividad tuvo que rendirle un beneficio económico notable, en su madurez pasó penurias y murió durante la guerra civil, huido de Madrid, sirviendo como guarda en una finca privada. Su éxito se empezó a desvanecer conforme finalizaba la época de los cilindros y las primeras grabaciones para el gramófono. Coincidió también con el fin de los cafés cantantes y el auge general del flamenco.

Antonio Pozo es, por todo ello, la mejor representación de lo que significó el fonógrafo para el flamenco y viceversa. A sus 60 años se publicó un reportaje sobre su figura que incluía una breve e interesante entrevista. Ya era una gloria casi olvidada y aparecía su fotografía sirviendo como camarero en un café. Afirmaba haber llegado a ganar sueldos de veinte duros diarios y cobrar hasta siete mil quinientas pesetas por la impresión de una sola matriz de disco. El que había sido ídolo de multitudes y que había iniciado su carrera con el célebre Silverio Franconetti también cuenta cómo fue el primer flamenco en presentarse a cantar ante el público bien vestido y sin vara.³⁵³ Pero quizás en esto último no tiene en cuenta a otras grandes figuras.

José Barea (el Berea) fue también un reconocido cantaor que se distinguía por no parecerlo y que fue muy activo grabando para el fonógrafo. Hasta cuatro gabinetes

³⁵¹ RUIZ LLANOS, F., “El primer fonógrafo que se oyó en España”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 14-I-1930), pp. 8-9.

³⁵² CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A., “Aproximación retrospectiva de la vida y obra de Antonio Pozo: El Mochuelo: patrimonio cantaor”, *Música del Sur*, Granada, 2009, n. 8., pp.125-131, espec. p. 128.

³⁵³ “Cincuenta años o la vida de un cantaor”, *La Estampa*, (Madrid, 11-IX-1928), p. 19.

distintos de Valencia y Madrid anunciaban cilindros con su cante. En el 96 ya compartía escenario con el gran Antonio Chacón (1869-1929), otro famoso flamenco de buena presencia y querido especialmente por el público urbano de Madrid que también fue estrella del fonógrafo.³⁵⁴

Si el Mochuelo fue el más popular, quien más se dedicó al fonógrafo y del que más cilindros podemos encontrar hoy, el jerezano Antonio Chacón tiene el honor de haber sido el más cotizado. En los catálogos de cilindros, los suyos alcanzaban precios superiores a algunos tenores y barítonos líricos, más del doble de los precios de otros cantaores como el Mochuelo. Según la tarifa de los catálogos de la casa de Hugens y Acosta en Madrid y la de Hijos de Blas Cuesta en Valencia sus cilindros se cotizaban entre las 12 y las 15 ptas. por encima de figuras como Fidela Gardeta, Sr. Cabello, el bajo Sr. Vidal y otros clásicos de los cilindros.

Con su voz limpia y atiplada que modulaba con facilidad fue el preferido por la afición madrileña y no tuvo rivales en los últimos años del siglo. Con él había empezado la revolución del canto andaluz y se decía que fue el primero en cobrar un sueldo de veinte pesetas por cantar, que era el doble de lo que conseguía cualquier otro. Fue el gran señor del flamenco al que aportó una elegancia que no se conocía hasta entonces. No solo su presencia y vestimenta le diferenciaban, sino que también su forma de cantar vocalizando se alejaba de lo corriente. No se prodigaban los andalucismos exagerados y, por ejemplo, en lugar de expresiones como *mare der viento* cantaba claramente *madre del viento*.³⁵⁵

El hecho de que los tres cantaores flamencos seleccionados por la más importante de las casas fonográficas, la de Hugens y Acosta, en el catálogo de 1900 fueran el Mochuelo, el Berea y Antonio Chacón parece dejar clara esa predilección del público general por ese perfil de cantaor con más pinta de señor o señorito y un estilo más refinado.

³⁵⁴ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, (Madrid, 13-XII-1896), p. 3.

³⁵⁵ FERNANDO EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, Sevilla, Libros con duende, p. 37.

Bien diferenciados de la imagen impoluta de esos tres, se encontraban la mayoría de los flamencos, lo que no les impidió grabar y vender cilindros, puesto que así lo hicieron muchos. Esa aprensión por el ambiente flamenco que ya hemos visto antes se aprecia en otras noticias y en el tratamiento que de ellas hacían los distintos periódicos. Obviamente, las publicaciones que tenían una línea editorial más conservadora fueron las más críticas con estos artistas. Tampoco acompañaba a la fama que tenían la frecuencia con la que sus nombres se veían enredados en noticias de altercados y escándalos propias de bajos fondos. Encontramos un buen ejemplo en el tratamiento que se dio de la noticia de un crimen en el que se vieron envueltos los miembros de un grupo flamencos en la provincia de Gerona. También eran artistas del fonógrafo bien conocidos, sobre todo en Valencia.

Los cilindros grabados en Valencia por Sebastián Muñoz Fernández (el Gayarre Chico), acompañado a la guitarra por Pascual Aguilar Cebedo (el Chato de Valencia), eran muy apreciados por los aficionados. El Gayarre Chico, también llamado Gayarrito, fue un cantaor que llegó a tener fama y reconocimiento de la afición y al que se le atribuye un estilo propio de malagueña.³⁵⁶ El Chato de Valencia, como guitarrista, también era bien conocido por acompañarle a él y a otras voces flamencas, como Julia Rubio. Ambos, que eran pioneros en las grabaciones fonográficas, se vieron involucrados en el que se llamó *crimen de Llagostera*.

El 26 de junio de 1898 habían llegado cuatro artistas bailaores y cantaores para actuar en el casino de Llagostera, Gerona. Eran Sebastián Muñoz (Gayarre chico), Juan Aguilar (el Chato de Valencia), Juana Aguilar y Fermina Pérez. Por la tarde, llegó a la ciudad un quinto sujeto que «por cuestión de faldas trabose de palabras con uno de la compañía y no bastando esto, salieron a relucir las navajas, recibiendo este último tres tremendas heridas a consecuencia de las cuales falleció a los pocos momentos».³⁵⁷ El Chato fue detenido y acusado de homicidio, aunque en el juicio que se celebró a inicios del siguiente año salió absuelto pues se demostró que actuó en legítima defensa. En ciertos periódicos

³⁵⁶ MARTÍN BALLESTER, C., “Es hora de ponerle rostro a Gayarrito”, *El Arqueólogo Musical*, 1-IV-2003, <http://www.elarqueologomusical.es/2013/04/es-hora-de-ponerle-rostro-gayarrito.html> (fecha de consulta: 12-V-2022).

³⁵⁷ “Crimen en Llagostera”, *El Correo de Gerona*, (28-VI-1898), p. 2.

que mantenían una clara editorial conservadora la noticia se publicó con una redacción bastante tendenciosa que demuestra el rechazo que cierta parte de la población sentía por los ambientes de cante y baile flamencos. En concreto, el diario tradicionalista *El Norte* publicó:

Según versión recogida en el lugar del suceso, parece ser que el interfecto noticioso de que su muger se hallaba en Llagostera en compañía de un “prójimo” y que junto con otra “pareja” de su clase formaban dos de “cante y baile” acompañándose mutuamente a la guitarra con las consabidas palmas, castañuelas, pataítas y ¡oleyá!, ganándose así “honradamente” la vida en un café de la citada población. No siendo del agrado del marido que su cara mitad se “ocupara” de cosas tan “honestas y decentes”; fue supónese que para llevar á la oveja descarriada al redil del matrimonio. Sin duda no le parecería bien al “marido suplente” ó sea “per accidens” quedarse sin novia y quebrado en su negocio puesto que se lió con el marido de derecho y le quitó de enmedio de cuatro puñaladas.

Suponemos que esta vez “no continuaría” el baile. (sic)³⁵⁸

Ante esa redacción, llena de ironías y acusaciones gratuitas de inmoralidades, queda patente como para muchos los flamencos representaban a una clase falta de moral y sumida en el vicio. Sin embargo, eso no quitaba popularidad y reconocimiento a los artistas. El Chato y Gayarre chico siguieron contando con el favor del público y grabando cilindros en Valencia. Seguirían formando pareja musical en el escenario bien entrado el siglo XX.

Como no podía ser de otra forma, el único gabinete fonográfico de Andalucía identificado, la casa Casares de Granada, registró las voces de algunas figuras de ese flamenco de raíz más pura. Sin embargo, son muy pocos los cilindros de Casares que se han conservado y por tanto hay que suponer que serán muchas las voces perdidas. Ahí impresionó cilindros Dolores la gitana, también llamada la gaditana, que tenía gran fama

³⁵⁸ “Noticias locales y regionales”, *El Norte*, (Gerona, 29-VI-1898), p. 3.

desde mediados de siglo.³⁵⁹ También lo hizo Cayetano Muriel Reyes, el Niño de Cabra (1870-1947), que obtuvo cierto prestigio a raíz de los elogios que recibió de Antonio Chacón.

Es muy posible que hubiera otros gabinetes fonográficos que grabasen flamenco en el sur del país. En la Biblioteca Nacional se conservan algunos cilindros que parecen demostrarlo, aunque no he podido confirmar que se trate en todos los casos de grabaciones profesionales. En concreto, hay tres cilindros entre los que se encuentra también uno de Dolores la Gitana cantando Malagueñas que es, por otra parte, el único que contiene un anuncio claro al inicio y nombra la casa de Sánchez Flores. De ese gabinete no he encontrado más referencias. Las grabaciones son técnicamente buenas y parecen profesionales, pero queda la posibilidad de que se trate de registros particulares.

La afición al flamenco en Valencia también se ve reflejada en las grabaciones de los gabinetes locales. Al parecer fue José Barea (el Berea), del que ya he hablado antes, el que popularizó el género en esa ciudad.³⁶⁰ Si fue así, consiguió que la afición arraigara y que los empresarios del fonógrafo tuvieran en cuenta el género. Los cuatro gabinetes que estuvieron activos tuvieron una producción de flamenco importante, no tanto en volumen como en calidad de los intérpretes. Impresionaron cilindros de Manuel Reina (Canario Chico), Julia Rubio, José Acosta (el Sevillano) y, como hemos dicho antes, el Mochuelo, Antonio Chacón, Dolores la gitana y Sebastián Muñoz (Gayarre Chico). Además de estos renombrados flamencos, aparecen en los catálogos los nombres de otros menos conocidos.

Pero no solo los artistas llamados flamencos grababan ese estilo. Algunas voces de la zarzuela y el género chico se animaban eventualmente a grabarlo. Especialmente en Valencia encontramos este tipo de cilindros. Esto demuestra hasta qué punto fue popular este tipo de cantes. Las grabaciones de estos artistas van desde algunas ejecuciones muy

³⁵⁹ NÚÑEZ, F., “Lázaro Quintana con Dolores la Gitana”, *El Afinador de Noticias*, 2012, <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2012/06/lazaro-quintana-con-dolores-la-gitana.html> (fecha de consulta: 15-V-2022).

³⁶⁰ “José Barea (el Berea)”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-VII-1900), Año I, p. 206.

canónicas, incluyendo acompañamientos de guitarra y palillos, hasta otras con acompañamiento de piano y que son claramente arreglos de malagueñas, guajiras y otros palos para voz lírica. En este capítulo encontramos, por ejemplo, a la sevillana Juana Benítez, tiple que grabó flamenco en el gabinete de Pallás pero que era conocida por sus actuaciones en el mundo de la zarzuela. Se decía de ella que, aunque no tenía una voz con gran volumen, era elástica como ninguna y capaz de interpretar con éxito los papeles más complicados en las situaciones más difíciles.³⁶¹

También encontramos este tipo de grabaciones de temas flamencos arreglados para piano y voz en la producción de la barcelonesa óptica Corrons. Buenos ejemplos son las malagueñas que grabó la Sra. Martínez y las peteneras de la Srta. García. Además de la voz y el piano graban a veces jaleos y aplausos para ambientar, pero se distinguen bien de las grabaciones de los flamencos de estilo más puro.³⁶² En la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta también hicieron este tipo de grabaciones, aunque, en este caso, protagonizadas por artistas reconocidas. Un ejemplo son los cilindros de malagueñas, tangos y jotas con la voz de Luz García Senra, quien formó parte del plantel del Teatro Lara y fue más tarde primera tiple del Teatro Cómico.

De todos los que grabaron flamenco en los gabinetes fonográficos españoles –que he podido localizar hasta 84 artistas diferentes contando cantaores, bailaores y guitarristas– destacan algunos por su alta producción y por haberlo hecho en numerosas casas. El caso del Mochuelo es paradigmático por llegar a grabar hasta en doce gabinetes de cinco ciudades distintas. Ningún otro fue tan activo, aunque algunos también destacan por su alta actividad. José Acosta (el Sevillano) grabó en seis gabinetes diferentes, el Berea en cuatro, el mismo número que Manuel Reina (Canario Chico).

La siguiente es una relación de los artistas del flamenco que grabaron en el fonógrafo que he podido identificar hasta ahora. En ella se indica para cada uno en qué gabinetes impresionó.

³⁶¹ “Juana Benítez”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia), Año I, p. 172.

³⁶² Catálogo de cilindros, Sala Barbieri, Biblioteca Nacional de España, Cilindros CL/401 y CL/267.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Acosta, José (El Sevillano) - cantaor

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

José Navarro

V. Corrons e Hijo

Sociedad Artístico-Fonográfica

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Aguilar Cabedo, Pascual (El Chato de Valencia) - guitarrista

Puerto y Novella

Hércules Hermanos

Aguilera, Paco - cantaor

La Fonográfica Madrileña

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Amalia - cantaora

José Navarro

Ángel el de Baeza - guitarrista

Álvaro Ureña

Antonia (La Malagueña) - cantaora

Hijos de Blas Cuesta

Arcos - cantaor

Sánchez Flores

Barcia, Rafael - guitarrista

José Navarro

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Barea, José (El Berea) - cantaor

Hijos de Blas Cuesta

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Benítez, Juana - cantaora

Pallás y Compañía

Borrull, Miguel (El Valenciano) - guitarrista

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Chacón, Antonio - cantaor

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Centro fonográfico comercial de Manuel Moreno Cases

Dolores (La Gaditana) - cantaora

Hijos de Blas Cuesta

Dolores la gitana - cantaora

A. Casares Aceituno

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sánchez Flores

El Bollero - cantaor

Viuda de Ablanedo e Hijo

El Cano - guitarrista

José Navarro

Viuda de Aramburo

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

José Navarro

Encarnación (La Rubia) - cantaora

José Navarro

Viuda de Aramburo

Álvaro Ureña

Escaño, Adela - cantaora

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Fajardo, Juan - cantaor

Sánchez Flores

Srta. García - tiple

V. Corrons e Hijo

García Senra, Luz - tiple

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Garrido, Juan - cantaor

Sánchez Flores

González, Carmen - cantaora

Puerto y Novella

Joaquín el hijo del ciego - guitarrista

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Aramburo

La Adela - cantaora

José Navarro

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

La Filo - cantaora

José Navarro

Lema Ullet, Francisco (Fosforito) - cantaor

Centro fonográfico comercial de Manuel Moreno Cases

López, Manuel - guitarrista

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Manuel el Sevillano - cantaor

A. Casares Aceituno

Sra. Martínez - tiple

V. Corrons e Hijo

Marco, Carmen - cantaora

Hércules Hermanos

Maruja la Trianera - cantaora

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Muños Fernández, Sebastián (Gayarre chico) - cantaor

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

José Navarro

Niño de Cabra - cantaor

A. Casares Aceituno

Viuda de Aramburo

Pollo de Lucena - cantaor

Gabinete Fonográfico de Villasante

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Pozo, Antonio (El Mochuelo) - cantaor

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

A. Casares Aceituno

Lacaze - íptico

Comisariato

La Fonográfica Madrileña

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Gabinete Fonográfico de Villasante

José Navarro

Viuda de Aramburo

Centro fonográfico comercial de Manuel Moreno Cases

Viuda de Ablanedo e Hijo

Rafael (El Moreno de Jerez) - cantaor

A. Casares Aceituno

Rafael de Córdoba - guitarrista

José Navarro

Reina, Manuel (Canario Chico) - cantaor

Puerto y Novella

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Álvaro Ureña

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Rentel - cantaor

Álvaro Ureña

Rubio, Julia - cantaora

Hércules Hermanos

Puerto y Novella

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sierra, Francisco - cantaor

Sánchez Flores

Viana, Antonio - cantaor

Viuda de Aramburo

Queda claro que el flamenco encontró en el fonógrafo un importante aliado para su difusión. Al mismo tiempo, el incipiente sector de la fonografía contó con un contenido novedoso que muy probablemente se dio a conocer para muchos gracias a los cilindros de cera. Al fin y al cabo, el consumo de contenidos con el fonógrafo era, como lo es hoy, una actividad familiar. Que hubiera aficionados que frecuentasen los cafés cantante no habría tenido el mismo efecto de difusión que la posibilidad de reproducirlo en casa. Para muchos españoles, las seguidillas y malagueñas les eran conocidas a través de los números de zarzuela. Una experiencia radicalmente diferente a la que ofrece la audición de la interpretación de un flamenco acompañado de guitarra y palmas o castañuelas.

Los años de los gabinetes coincidieron con un momento muy alto del flamenco en las capitales. Los cilindros que aún pueden escucharse son una ventana que permite hacerse una ligera idea de cómo eran aquellos espectáculos y cómo cantaban los artistas. Digo ligera idea puesto que no puede compararse el resultado de una grabación en el fonógrafo con lo que pudo ser el canto en directo de cualquiera de los cantaores que he enumerado antes. Hay que tener en cuenta que para grabar se cantaba ante una bocina, cuidando la posición y distancia para no producir distorsiones, absteniéndose de hacer movimientos y gestos bruscos, guardando distancia fija con la guitarra y, sobre todo, sin público ni compañía alrededor. Muchas limitaciones y muchas condiciones son para pensar que el resultado pueda ser algo más que parecido. No obstante, cada cilindro representa la oportunidad de acercarnos lo más posible al fenómeno del flamenco en los años del cambio de siglo.

Ese ambiente que se ha inmortalizado en cera fue efímero y unas décadas después era solo un recuerdo para los más mayores. Esto hace, además, que las grabaciones de los cilindros y los primeros discos de gramófono sean insustituibles para documentar ese mundo en el que el flamenco fue una afición intensa. Fernando el de Triana recordaba en su libro cómo al coincidir Antonio Chacón cantando en el café Silverio y Francisco Lema (Fosforito) en el Burrero, los empresarios de los dos establecimientos tuvieron que ponerse de acuerdo para no coincidir en los horarios, para permitir «verdaderas bandadas de aficionados» recorriendo el trayecto entre los dos cafés para ir a disfrutar de uno después de oír a otro.³⁶³

Por supuesto, además del flamenco, también se grababan otras músicas tradicionales y populares españolas. Desde los cantos gallegos y toques de gaita hasta cantos valencianos, pasando por zorricos –o zortzikos–, canciones montañesas, sardanas y jotas. De ellos, solo las jotas y en especial las aragonesas eran populares de forma general en toda España y suelen encontrarse en las colecciones históricas. Los demás cantos regionales se vendieron casi únicamente de forma local en los gabinetes de las capitales de provincia. Una excepción a esto la conforman los cilindros que grabó el gaitero de Libardón, que era muy popular.

La jota aragonesa sí que era popular en todo el territorio y así lo demuestra que figura en todos los catálogos y casi todos los gabinetes la grabaron. Ni mucho menos existía una afición a la jota comparable con la del flamenco. No estamos hablando de un ambiente jotero en Madrid o Barcelona, ni de espectáculos continuados como los de los cafés flamencos. Se puede decir que la jota aragonesa, como estilo de canto, tenía tirón e interesaba, pero no se vivía una euforia a su alrededor ni había una comunidad de aficionados en cada capital. Así, aunque el número de cilindros que se pueden encontrar con jotas es relativamente grande, en su mayoría se trata de jotas de zarzuelas o arreglos de estilos de jota aragonesa para piano y voz, similares a los que he comentado antes de palos de flamenco.

³⁶³ FERNANDO EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, op. cit., p. 35.

Los únicos tres jotos de estilo que he localizado, que se dedicaron a grabar jotas en gabinetes fuera de Aragón son Benito Álvarez, Blas Mora (1861-1938) y Juanito Pardo (1884-1944). Este último, además, debió de grabar muy pocos cilindros y solo se conserva uno en el que no canta, sino que acompaña a la guitarra a una jotosa, una tal *Reina de la jota*.³⁶⁴ Blas Mora, que había ganado el primer Certamen Oficial de Jota Aragonesa en Zaragoza,³⁶⁵ fue contratado por la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta para impresionar su repertorio. Sus cilindros se vendían, en 1900, a 8 ptas., precio que es notablemente alto y a la altura de las grandes figuras del flamenco y de muchos artistas de la zarzuela.³⁶⁶

En Valencia fue contratado Benito Álvarez por la casa Hijos de Blas Cuesta y ya figura en el catálogo de 1899. Jotoso notable y reconocido en Zaragoza, debió de afincarse en Valencia y mantener lazos con la ciudad puesto que su carrera estuvo ligada a ella durante años. Fue uno de los protagonistas, junto a Juanito Pardo, de la multitudinaria Fiesta de la Jota que se celebró en Valencia en 1901.³⁶⁷ Lamentablemente, no parece haber sobrevivido ninguno de los cilindros con su voz.

El caso de Juanito Pardo, aunque hay pruebas de que participó en grabaciones en el gabinete de José Navarro y se conserva al menos una en la que toca la guitarra, es similar puesto que no se conservan cilindros en los que cantase. No obstante, la producción discográfica inmediatamente posterior de este jotoso fue grande y de esta forma la pérdida de los cilindros que dejara no es tan grave.

El resto de artistas de la jota aragonesa que grabaron lo hicieron en Zaragoza y para lo que parece ser el consumo local de la ciudad. Se conservan cilindros grabados por Balbino Orensanz (1872-1936), director del Orfeón Zaragozano y maestro de muchos jotosos.³⁶⁸

³⁶⁴ Cilindro grabado en la casa de José Navarro, con etiqueta “Edison-Bettini”, colección privada del autor.

³⁶⁵ BARREIRO BORDONABA, J. Y MELERO, J. L., *La jota, ayer y hoy*, Zaragoza, Prames, 2005.

³⁶⁶ *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta*, Madrid, 1900, p. 70.

³⁶⁷ “La feria de Valencia”, *La Ilustración española y americana*, (Madrid, 8-VIII-1901), pp. 2-3.

³⁶⁸ Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri, cilindro CL/299.

Un estudioso de la jota que no destacaba por sus interpretaciones sino por sus conocimientos. También grabó algún cilindro Santiago Lapuente (1858-1937), otro gran maestro de joteros que les acompañaba a la guitarra, aunque de sus grabaciones en cera solo se conserva una etiqueta con su nombre sobre la tapa de un estuche.

El reducido número de joteros que impresionaron cilindros no debe llamar a engaño. No es que fuera un género poco apreciado. Se grabaron y vendieron muchos cilindros de jotas, pero casi siempre interpretadas por contraltos y barítonos de ópera y zarzuela. La jota aragonesa ya era entonces habitual en los repertorios de las voces líricas. No solamente grababan las jotas que aparecían en números de zarzuela sino también jotas de estilos tradicionales. Como ejemplo, en el catálogo de la casa de Hugens y Acosta aparece la jota aragonesa en los repertorios de Fidela Gardeta, Emilio Cabello, los coros del teatro de la Zarzuela y también del Mochuelo que, pese a ser un flamenco, grabó un buen número de jotas aragonesas en cilindro y disco.

Del resto de músicas regionales son muy pocos los nombres de artistas que tuvieran una significativa proyección nacional salvo el caso del famoso gaitero de Libardón, Ramón García Tuero (1864-1932). Antes de realizar las grabaciones para discos de gramófono que son bien conocidas, impresionó también cilindros en la Fonográfica Madrileña alrededor de 1902.³⁶⁹ Su popularidad era notable tanto en España como en muchos países de Hispanoamérica. Incluso en Cuba se utilizaba su fama para anuncios publicitarios.³⁷⁰ Eso le hace figurar aparte como un caso especial que no es comparable a los artistas locales de música regional.

Mucho más modesta y con proyección limitada a la región era la producción de cilindros de cantos vascos de la casa Viuda de Ablanedo en Bilbao. La colección histórica de cilindros de cera del *Fondo Familia Ybarra* incluye cilindros interpretados por los señores Arriaga, Bordes, Ercilla y Hermosa que contienen zortzicos y otras canciones

³⁶⁹ Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, Canteros de Covadonga [Grabación sonora], <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046113> (fecha de consulta: 16-V-2022).

³⁷⁰ *Diario de la Marina*, (La Habana, 21-XII-1900), p. 4.

tradicionales tanto en español como vascuence.³⁷¹ Algo parecido encontramos en los catálogos de los gabinetes valencianos que ofrecían en sus catálogos y anuncios cilindros de El Churret y Evaristo, Maravilla y Carabina interpretando cantos valencianos y, en especial los populares *El u y el dos* y *El u y el dotes*.

La siguiente lista enumera los artistas que grabaron principalmente música tradicional española distinta al flamenco con la indicación de las casas fonográficas correspondientes.

Álvarez, Benito - Canto Jota Aragonesa

Hijos de Blas Cuesta

Arriaga - Canto Vasco

Viuda de Ablanedo e Hijo

Gabinete Fonográfico Universal. Almacén de Pianos. Enrique García.

Bordes - Canto Vasco

Viuda de Ablanedo e Hijo

Canuto - Canto Jota Aragonesa

Viuda de Aramburo

Carabina - Cantos Valenciano

Puerto y Novella

El Baturrico - Canto Jota Aragonesa

Álvaro Ureña

³⁷¹ Fondo Familia Ybarra, <https://www.cresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2489&lang=es>
(fecha de consulta: 16-V-2022).

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

El Churret y Evaristo - Canto Valenciano

Pallás y Compañía

Ercilla - Canto Vasco

Viuda de Ablanedo e Hijo

Gaitera de Navas Savria - Gaita Gallega

Castro

García Tuero, Ramón (Gaitero de Libardón) – Gaita y Canto Gallegos

La Fonográfica Madrileña

Hermosa - Canto Vasco

Viuda de Ablanedo e Hijo

La Burillo - Canto Jota Aragonesa

La Orienta

La reina de la jota - Canto Jota Aragonesa

José Navarro

Lapiente, Santiago - Guitarra Jota Aragonesa

La Oriental

Maravilla - Canto Valenciano

Hércules Hermanos

Puerto y Novella

Montoliu, Vicente e hijo (dulzaineros de Tales) – *Dulzaina*

Hércules Hermanos

Mora, Blas - Canto Jota Aragonesa

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Orensanz, Balbino - Canto Jota Aragonesa

La Oriental

Pardo, Juanito - Canto Jota Aragonesa

José Navarro

Villabella - Canto Vasco

Viuda de Ablanedo e Hijo

IV.iii Música instrumental: bandas, solistas y virtuosos

Dejando aparten los guitarristas, gaiteros y otros instrumentistas de músicas regionales a los que me he referido en el apartado anterior, encontramos una interesante variedad de orquestas, bandas y solistas que grabaron desde piezas clásicas hasta toques militares pasando por arreglos de algunas conocidas romanzas de zarzuela.

Si hay una constante en la música instrumental que ofrecían la práctica totalidad de casas fonográficas es una oferta amplia de música de banda. Pese a que en una banda se involucra, obviamente, a más personas y el coste de honorarios sería mayor, la potencia de un conjunto de instrumentos de metal es suficiente para impresionar de una sola vez un buen número de cilindros en otros tantos fonógrafos. Un gabinete podía colocar tantos aparatos como tuviera disponibles para formar una batería de bocinas enfrentada a la formación. Esto hacía que los cilindros con música de banda fueran relativamente económicos. Por ejemplo, en el catálogo de la casa de Hugens y Acosta se asigna un precio de 10 ptas. a los cilindros grabados por profesores de la Banda de Alabarderos y 6 ptas. a los de la Banda de Ingenieros.³⁷²

³⁷² *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta*, Madrid, 1900, pp. 77-74.

Muchas bandas militares y civiles participaron en grabaciones con repertorios variados, pero sin ninguna duda la más popular y valorada en la época fue la Banda del real cuerpo de alabarderos, conocida como Banda de Alabarderos. Su origen se remonta a mediados siglo XVII. Conocida con distintos nombres durante su historia, como Banda de música del Cuerpo de Guardias de la Reina, Banda Republicana, Banda de música del jefe del Estado y, actualmente, Guardia Real. Es la agrupación musical decana de la ciudad de Madrid.³⁷³

El único gabinete que grabó a esta banda fue la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta. Según se indica en el catálogo de 1900, la dirección de la banda corre a cargo del maestro Ventura Ochoa, que era el director artístico del laboratorio. El precio de estos cilindros era de 10 ptas., el más alto en Madrid para una banda.

Tras los años del movimiento fonográfico, la banda grabará muchos discos para gramófono. En la base de datos del centro de historia y análisis de la música del King's College de Londres se cuentan 105 referencias distintas.³⁷⁴

La competencia de Hugens y Acosta, la Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna, también contaba desde 1899 con una prestigiosa banda en exclusiva. Se trata de la Banda del Regimiento del Rey, dirigida por Emilio Borrás. Esta formación había obtenido el primer premio en el último concurso celebrado de bandas militares. Sus cilindros se vendían a un precio de 8 ptas. por unidad. Durante la última etapa de los gabinetes, en 1902, cuando Fono Reyna casi había dejado de grabar originales, grabaron también en La Fonográfica Madrileña.

No fue la única banda en grabar en esta última casa, también contaban con su propio plantel de músicos para sus grabaciones y con un director de reconocido prestigio. El

³⁷³ SANTODOMINGO MOLINA, A., *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

³⁷⁴ AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, Londres, King's College London, 2009, https://charm.cch.kcl.ac.uk/discography/search/disco_search.html (fecha de consulta: 22-IV-2022).

maestro Gasola dirigía la Banda de la Fonográfica Madrileña que registró muchos cilindros y acompañó a muchas voces de ópera y zarzuela. Esta empresa grabó muchos cilindros en los que el acompañamiento es orquestal en lugar de un arreglo para piano, que era lo más común.

El mismo maestro Gasola dirigió también formaciones orquestales para la casa de Hugens y Acosta.

De la Banda de Ciudad Rodrigo, cuyo nombre completo era Banda de cazadores de Ciudad-Rodrigo, podemos encontrar numerosas referencias en la prensa a partir de la década de 1880. Debió de ser, por tanto, muy activa y participar en muchos y muy notables eventos. Se trataba de una banda militar, de un batallón de cazadores de montaña, que dirigió Isidoro Chapí, militar de carrera y hermano del compositor Ruperto Chapí. Esta formación grabó en el gabinete de Ávaro Ureña de Madrid. Aunque se han encontrado cilindros de la banda en estuches de la casa barcelonesa Viuda de Corrons e Hijo, se trata de reutilización de estuches. Es habitual encontrar cilindros en estuches que no corresponden al original y que crean confusión cuando se ha escrito el contenido en la etiqueta.³⁷⁵

La Banda de Ingenieros también realizó muchas grabaciones a la vista de los cilindros que se conservan. El nombre completo era Banda del Cuerpo de Ingenieros de Madrid. Esta agrupación militar es, también, una de las más nombradas en Madrid y que participa en más eventos públicos. La formación que graba cilindros está formada por 40 profesores dirigidos por el gerundés Arturo Saco del Valle (1869–1932), compositor y director de orquesta. Fue compañero de estudios de Ruperto Chapí. Dirigió también otras bandas como la Municipal de San Sebastián. Desde 1914 hasta su muerte fue catedrático del conjunto instrumental del Conservatorio de Madrid.

³⁷⁵ Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, Sala Barbieri, cilindro CL/398.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

La Banda de Ingenieros grabó cilindros para la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, con precio de catálogo 6 ptas., así como para la casa Viuda de Aramburo. Más adelante, grabaron al menos un disco para el gramófono con el título *Corrida de toros*.³⁷⁶

Las bandas que he podido identificar en las grabaciones en cera son las siguientes.

Banda de Ciudad Rodrigo

Álvaro Ureña

Banda de Ingenieros – dirigida por Arturo Saco del Valle

Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta

Viuda de Aramburo

Banda de La Fonográfica Madrileña

La Fonográfica Madrileña

Banda de Alabarderos

Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta

Banda del Regimiento de Córdoba

A. Casares Aceituno

Álvaro Ureña

Banda del Regimiento de Guadalajara

Hércules Hermanos

Puerto y Novella

Banda del Regimiento de Mallorca

Pallás y Compañía

³⁷⁶ Catálogo de la Compañía Francesa del Gramófono, 1907, p. 8.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Banda del Regimiento de Tetuán

Pallás y Compañía

Banda del Regimiento de Vizcaya

Hijos de Blas Cuesta

Banda del Regimiento del Rey

Sociedad Anónima Fonográfica – Fono Reyna

La Fonográfica Madrileña

Otros tipos de formaciones musicales, como rondallas y orquestas, también grabaron cilindros, pero en menor número. La gran potencia sonora de las bandas las convertía en la fuente sonora perfecta no solo para conseguir los mejores resultados acústicos sino para poder aumentar la producción haciendo registro simultáneo en varios fonógrafos. Los instrumentos de metal hacían posible el registro de notas graves con mucha mejor respuesta que cualquier otro instrumento puesto que compensaban la muy baja respuesta del sistema para esas frecuencias bajas con la mayor potencia. Situando las tubas en primera línea y colocándolas en la posición correcta para proyectar el sonido hacia las bocinas se conseguía compensar en buena parte el filtro de paso alto que constituían los sistemas de grabación y reproducción.

Los instrumentos de percusión, de pulso y púa, madera, viento y similares presentaban muchas más dificultades a la hora de grabar. Por un lado, la proyección del sonido, esto es, de las ondas de presión, es más difusa o menos direccional. Por eso la potencia que recoge una bocina de fonógrafo es siempre una fracción menor de toda la potencia emitida. Este es un problema bien conocido por los lutieres que todavía hoy experimentan con soluciones para integrar en formaciones musicales instrumentos de distintas familias. Muchos instrumentos desarrollados en el siglo XX, como las guitarras de *jazz* con tapa arqueada, responden a esta necesidad mejorando la proyección del sonido en una dirección. De la misma forma se experimentó en la época para mejorar las grabaciones de los instrumentos. Un buen ejemplo lo forman los modelos de instrumentos de cuerda con resonadores y bocinas. Aunque no he encontrado ninguna prueba de que se llegaron

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

a utilizar en los gabinetes españoles, fueron habituales en las grabaciones en los Estados Unidos y después serían adoptados por bandas de jazz para competir con el potente sonido de los metales y percusiones. En el Museo de la Música de Barcelona se expone, por ejemplo, un violínfono que consiste en la adaptación de un violín dotándolo de un diafragma resonador metálico con caja de resonancia y bocina (Ilustración 34).



Ilustración 34. Vilonófono expuesto en el Museo de la Música de Barcelona. Fotografía del archivo de contenido libre Fundación Wikimedia.

Especialmente complicada era la grabación de guitarras y rondallas. El sonido de las cuerdas pulsadas está formado por un primer ataque que alcanza la amplitud máxima que decae de forma rápida, quedando sostenido el sonido durante muy poco tiempo. El rango dinámico del fonógrafo hace muy difícil y casi imposible registrar los matices. Una grabación correcta del pulso inicial, dentro del rango dinámico y en la zona lineal, implica casi siempre que el sutil sonido del decaimiento de la nota no sea perceptible al reproducir el fonograma. En los cilindros de flamenco, que son numerosos y casi siempre acompañados por guitarra, se puede escuchar claramente cómo al estar diseñados los fonógrafos para que el rango dinámico y la respuesta en frecuencias sean óptimas para la voz humana, la guitarra se escucha con dificultad y pierde la mayor parte de los detalles.

Para los violinistas, este último problema solo afectaba a los pizzicatos y algunos matices del final de las notas, pero el sostenimiento de las notas del instrumento ayudaba mucho a la hora de grabar solos. Son dos los reputados violinistas que grabaron cilindros. Ambos

fueron niños prodigio que alcanzaron fama y en los que se depositaron esperanzas de contar con una nueva generación de *sarasates*.

Adelina Domingo Pons (1883-1905) era una niña natural de la valenciana localidad de Benifaió. Nacida en una familia humilde, hija de un clarinetista que dirigió la Banda de Bomberos de Valencia, destacó desde niña por sus dotes musicales. Con esfuerzos considerables para la familia, la mandaron a estudiar a Madrid con el maestro Monasterio. Pronto ganó el premio Nilson, una pequeña beca para ayudar a artistas pobres. Destacó en el conservatorio de la capital obteniendo varios premios y menciones.³⁷⁷

A los doce años ya se le reconocía como niña prodigio y era habitual en recitales y sesiones musicales de la alta sociedad. Un ejemplo es la sesión musical celebrada en el círculo valenciano La Señera en la que compartió protagonismo con Luisa García Rubio que ese mismo año se presentaba en sociedad como tiple.³⁷⁸

Como artista consagrada, realiza giras internacionales con gran éxito acompañada al piano por su hermana. Pronto, también, ofrece conciertos en escenarios tan importantes como el Wissner Hall de Nueva York. La juventud de la nueva estrella solía ser exagerada en los anuncios y en la prensa para atraer al público. Así, en casi todas las referencias que podemos encontrar en la prensa le restan dos años de edad para aumentar el mérito y mantener en el público la consideración de niña prodigio. Murió cuando solo tenía veintidós años, dejando así inacabada la que podría haber sido una larga carrera de éxitos.³⁷⁹ Se afirmaba que Sarasate había dicho de ella «Esta chiquilla, puede decirse que empieza por donde yo he acabado».³⁸⁰

³⁷⁷ PICAZO GUITIERREZ, M., “Adelina Domingo. La pequeña violinista prodigio de Valencia.”, Descubrir la Historia, 2020, <https://descubrir lahistoria.es/2020/06/adelina-domingo-la-pequena-violinista-prodigio-de-valencia/> (fecha de consulta: 29-V-2022).

³⁷⁸ “Academias, Ateneos y Sociedades”, *La Época*, (Madrid, 5-XI-1896), p. 3.

³⁷⁹ PICAZO GUITIERREZ, M., “Adelina Domingo...”, *op. cit.*

³⁸⁰ “Adelina Domingo”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-III-1900), Año I, p. 74.



Ilustración 35. Adelina Domingo, retrato publicado en el Boletín Fonográfico, (Valencia, 5-III-1900).

Adelina Domingo grabó cilindros de violín solo y acompañado de piano en la casa Hijos de Blas Cuesta de Valencia. El repertorio que se indica en el catálogo, formado por composiciones clásicas de virtuosismo, es variado e incluye desde piezas de Sarasate hasta de Chipin, pasando por algunas escritas por su maestro, Jesús Monasterio.

El otro niño prodigio del violín, que ya mencioné en el capítulo anterior, que dejó sus interpretaciones en los surcos de cera es Manuel Viscasillas Bernal (1882-1963), hijo de Eduardo Viscasillas (1848-1938), diplomático y músico de gran fama en ambas facetas. Este, el padre, había sido secretario de la Academia Española de Bellas Artes de Roma y rector del Colegio Español de San Clemente de Bolonia. Como compositor obtuvo un premio la Exposición Internacional de Música de Bolonia en 1888.³⁸¹ Una carrera, sin duda, exitosa que detendría abrupta e intencionadamente para dedicarse a apoyar la carrera de violinista de su hijo Manuel cuyo talento como prodigio musical descubrió y quizás había creado él mismo.

³⁸¹ “Viscasillas Blanque, Eduardo”, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20349, (fecha de consulta: 29-V-2022).

Manuel Viscasillas Bernal obtuvo una dispensa de edad para ingresar en el Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II de Barcelona. A los diez meses ya había terminado los estudios de violín de primera clase. También, como Adelina Domingo, fue alumno de Jesús Monasterio y se le escuchó en varios salones y veladas musicales. En el 89, a sus siete años, tocó el violín en el Palacio Real ante los monarcas. No sería la única vez que su violín sonó para el rey de España. A los diecisiete tocó para Alfonso XIII en su cumpleaños.

De la mano de su padre y acompañado al piano en muchas ocasiones por él, cosechó muchos éxitos en Italia y Austria. Obtuvieron premios y reconocimientos importantes. También en Suiza y Francia se rindieron ante el niño de diez u once años que tocaba tan admirablemente. En Londres conseguía grandes aplausos cuando interpretaba obras de aires españoles. Antes de cumplir los doce años se había convertido en un concertista reconocido internacionalmente.

Compaginó sus estudios de música con los de derecho hasta licenciarse en la Universidad de Zaragoza. A partir de esos años dejó de brillar como virtuoso y su carrera musical se torna menos exitosa, sin dejar de mantener el prestigio y reconocimiento. Fue concertistas y primer violín en el Liceo de Barcelona.³⁸²

Viscasillas grabó cilindros con su repertorio de piezas de virtuosismo en la Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna, Madrid. Los anuncios de este establecimiento utilizaban el prestigio del intérprete como principal reclamo, con letras destacadas: «MAGNÍFICOS SOLOS DE VIOLÍN DEL EMINENTE **VISCASILLAS**».³⁸³ También grabó cilindros con piezas para violín y piano en la Sociedad Fonográfica Española. Pese

³⁸² VISCASILLAS VÁZQUEZ, C., “Manuel Viscasillas Bernal”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/37660/manuel-viscasillas-bernal>, (fecha de consulta: 29-V-2022).

³⁸³ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-X-1900), Año I, p. 332.

a que no he encontrado ningún anuncio ni noticia de esta última casa que lo indique, en diciembre de 1900 se enviaron muestras de las grabaciones a la revista *El Cardo*.³⁸⁴

Estos dos virtuosos son los únicos violinistas identificados que grabaron cilindros como solistas. Aparte de las obras para piano, las de violín fueron, por otra parte, las más habituales dejando al resto de instrumentos como algo excepcional. Por ejemplo, solo hay evidencias de un clarinetista que registrara solos. Se trata de José Neri, un concertista del que ya hay noticias de que acompañara a la Banda Municipal de Barcelona en 1895.³⁸⁵ En el 96 fue nombrado clarinete solista de esa formación.³⁸⁶ Impresionó cilindros en la Sociedad Artístico-Fonográfica de Barcelona. De los instrumentos de madera de orquesta es el único del que tenemos noticias.

Otro intérprete que fue un caso único con su instrumento es el Sr. Güell, acordeonista que grabó en La Fonográfica Madrileña. Pasa lo mismo con la guitarra, instrumento que pese a ser muy popular en España casi todas las grabaciones que se hicieron fueron cilindros de flamenco, jota u otras músicas regionales. El único guitarrista clásico que conocemos que con seguridad grabó cilindros comerciales es Simón Ramírez, del que se ha localizado al menos un cilindro de la casa Viuda de Aramburo, Madrid, que contiene uno de los estudios para guitarra de Sort. Más discutible es que la grabación de la colección de García Montejano, con una pieza interpretada por Tárrega sea realmente un cilindro comercial y no una grabación privada.

Dejando aparte algunas curiosidades como las grabaciones de solos de corneta y cornetín, que por ser instrumentos muy potentes en sonido conseguían resultados muy buenos en cuanto a la calidad de la grabación, son los pianistas los que más grabaciones hicieron. Por una parte, están presentes en la mayor parte de los cilindros acompañando a voces u otros instrumentos. Por otra, también grabaron piezas para piano solo. En casi todos los casos se trata de pianistas profesionales que ejercieron de lo que hoy se llama músicos de

³⁸⁴ “Fonogramas recibidos en nuestra redacción”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-XI-1900), p. 3.

³⁸⁵ “Crónica local”, *La Dinastía*, (Barcelona, 23-I-1895), p. 3.

³⁸⁶ “En la casa consistorial”, *La Dinastía*, (Barcelona, 11-XI-1896), p. 1.

estudio. Cada gabinete fonográfico contaba con al menos un profesor para acompañar a los artistas y, eventualmente, registrar sus propios cilindros.

En la casa valenciana Hijos de Blas Cuesta, por ejemplo, contaban con José Bellver, distinguido pianista del Café de España. Ejercía como director artístico del gabinete, además de pianista. Como compositor era autor de alguna obra que figuraba en el catálogo, como *Trist Record*, una romanza religiosa valenciana.³⁸⁷ Aunque no fue intérprete ni compositor de fama, musicó alguna zarzuela que llegó a estrenarse en Valencia.³⁸⁸ En el gabinete, se dedicaba también a hacer los arreglos de las piezas musicales para adaptarlas al fonógrafo, especialmente por la duración.³⁸⁹ Este es un detalle muy interesante puesto que la práctica totalidad de los cilindros contienen arreglos de las obras interpretadas. Pese a que en la época se vendían en gran cantidad las partituras de arreglos para piano y voz de las zarzuelas y canciones de moda, para el fonógrafo se hacían algunos cambios que son perceptibles, sobre todo, cuando recortan la duración de la pieza por las limitaciones del soporte. Era previsible que hubieran sido los directores artísticos y los profesores pianistas de los gabinetes quienes se encargaban de esos arreglos. La evidencia de que Bellver lo hiciera en Valencia puede generalizarse para suponer que era lo habitual en el resto de las casas de grabación.

El maestro Sr. Armengol fue el pianista de la Sociedad Artístico-Fonográfica de Barcelona. Acompañó a voces líricas tan notables como la Huguet y Constantí.³⁹⁰ También registró solos para piano de los que todavía se conservan ejemplares en los cilindros del Fondo Familia Ybarra en ERESBIL con piezas de Chabrier, Albéniz y otros.³⁹¹

³⁸⁷ *Catálogo de fonogramas de Hijos de Blas Cuesta*, Valencia, 1-I-1899, p. 16.

³⁸⁸ “Música para el fonógrafo”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-III-1900), Año I, p. 74.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ “Noticias”, *La música ilustrada hispano-americana*, (Barcelona, 24-IV-1899), p. 10.

³⁹¹ *Fondo Familia Ybarra, Colección de Cilindros*, ERESBIL,

<https://www.eresbil.eus/web/ybarra/Pagina.aspx?moduleID=2499&lang=es> (fecha de consulta: 2-VI-2022).

En la casa de Pallás y Cía, Valencia, el pianista de cabecera era Carmelo Bueso, un profesor de piano y también profesor de escuela que había sido maestro de coros y maestro concertador en algunas compañías de zarzuela.³⁹² De él sí que conocemos sus méritos previos a incorporarse en la compañía y parece ser que el mayor reconocimiento lo había conseguido con su actividad de docente. Seguramente este era el tipo de perfil de la mayor parte de los pianistas de gabinetes en todo el país. En la también valenciana Puerto y Novella grabó Juan Cortés, que era organista en una iglesia. En esa misma empresa también grabó José María Lluch, condiscípulo del anterior que también ejercía de violinista acompañando al maestro Goñi. Ninguno de ellos, en suma, se puede decir que fuera concertista ni mucho menos famoso. El perfil de pianista en los gabinetes era el de un profesor titulado en el conservatorio con buen oficio y capacidad de lidiar con la adaptación de algunas partituras.

Entre los pianistas que esporádicamente grabaron cilindros sin formar parte de los gabinetes fonográficos tampoco encontramos figuras de renombre. Así como para el violín, la figura de Viscasillas era bien reconocida como concertista, no aparece en los catálogos y cilindros un pianista equivalente. En todo caso, sí que encontramos el caso de una niña prodigio en Granada. Ahí, en la casa de Casares, grabó una joven Paulina Valenzuela. El cilindro que se conserva en la Biblioteca Nacional es de formato *Concert* que solo se vendió hasta 1902.³⁹³ Eso parece indicar que Paulina lo registró de niña. Los estudios de piano los finalizó en 1915, obtuvo entonces el primer premio del Conservatorio de Madrid y tenía «brillantísimo» éxito con sus conciertos como el celebrado en el Centro Artístico de Granada.³⁹⁴

Por último, hay que hacer referencia también a las formaciones musicales: orquestas de cámara, agrupaciones de cuerda, ocarinistas, etc. Algunas de ellas, que grababan mayoritariamente cilindros instrumentales y corales de temas de zarzuela y ópera, estaban

³⁹² “Carmelo Bueso Beltrán”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-IV-1900), Año I, p. 120.

³⁹³ Catálogo BNE, Biblioteca Nacional de España, cilindro CL/217, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=EU8zaPieAN/BNMADRID/247061696/5/0> (fecha de consulta: 2-VI-2022).

³⁹⁴ “Hablando un rato”, *Mundo gráfico*, (Madrid, 25-VIII-1925), p. 26.

formadas por profesores de las orquestas de compañías de teatro que podían grabar acompañados de miembros del coro. En esta categoría tenemos, por ejemplo, al grupo de artistas del Teatro de la Zarzuela, que grabaron en el gabinete fonográfico de la Óptica Villasante de Madrid; los artistas del Teatro Apolo, que lo hicieron en La Fonográfica Madrileña y los artistas del Teatro Real, en esa misma compañía. Estos últimos, posiblemente grabaron también en la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, en El Graphos y en Viuda de Aramburo, puesto que en esas casas lo hicieron los coros del Teatro Real.

De entre las formaciones orquestales de Madrid, una de las más activas fue la del maestro Gasola. Éste era un director de orquesta que también compuso la música de alguna obra del género chico.³⁹⁵ Se hizo cargo de orquestas en compañías de zarzuela como la del teatro Circo de Colón en el 95.³⁹⁶ Habitual director de orquesta en bailes sociales y otros eventos, mantuvo una orquesta que grabó en la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta. Una de las especialidades, muy populares en la época, eran los *conciertos sacros*. Así se llamaban a las interpretaciones de piezas musicales, normalmente instrumentales sin voz ni coros, que eran adaptación de música sacra o tenían alguna relación con la oración. Por ejemplo, en esa categoría se interpretaba muchas veces el *Ave María* de Gounod, o la pieza homónima de Schubert.³⁹⁷

Después de grabar cilindros en esa casa, en 1902 dirigió la orquesta de la Fonográfica Madrileña. En este caso no se trataba solo de piezas orquestales, sino que la formación que dirigía el maestro Gasola acompañaba a muchos cantantes líricos. La mayor parte de los cilindros de zarzuela y ópera de ese gabinete tienen acompañamiento de pequeña orquesta en lugar del más habitual piano solo.

³⁹⁵ Había compuesto la música de *Cris-Fané, o el tío de la castaña*, caricatura cómico-lírica de «Miss Helgett» con texto de José Zaldívar: “Desde mi butaca”, *El día*, (Madrid, 20-III-1893), p. 2.

³⁹⁶ “Teatros”, *El Correo Militar*, (Madrid, 2-XI-1895), p. 2.

³⁹⁷ Esas dos *Ave María* eran ya lo suficientemente populares como para identificar las melodías como música sacra pese a que en su origen no lo eran. Pronto se popularizaron con arreglos y textos que las convierten en oraciones cantadas.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

La relación de intérpretes de música instrumental y coral, sin incluir a los de música tradicional que ya he tratado antes, es la siguiente.

Sr. Alonso - Piano

A. Casares Aceituno

Sr. Armengol - Piano

Sociedad Artístico-Fonográfica

Bellver, José - Piano

Hijos de Blas Cuesta

Bueso, Carmelo - Piano

Pallás y Compañía

Cortés, Juan - Piano

Puerto y Novella

Sr. Cuervos - Piano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Domingo, Adelina - Violín

Hijos de Blas Cuesta

Sr. Garrigues - Piano

A. Casares Aceituno

Maestro Gasola - Director

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

La Fonográfica Madrileña

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sr. Güell - Acordeón

La Fonográfica Madrileña

Sr. Loriente - Piano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Lluch, José María - Piano

Puerto y Novella

Sr. Nori - Clarinete

Sociedad Artístico-Fonográfica

Sr. Peña - Piano

A. Casares Aceituno

Sr. Rodríguez - Corneta

Viuda de Ablanedo e Hijo

Ocarinistas Garzón - Ocarinas

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Ochoa, Ventura - Piano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Orquesta de Profesores de la Sociedad de Conciertos

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Ramírez, Simón - Guitarra clásica

Viuda de Aramburo

Rivas, Concepción - Piano

Castro

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sexteto Montero

A. Casares Aceituno

Tárrega, Francisco - Guitarra clásica

A. Casares Aceituno

Valenzuela, Paulina - Piano

A. Casares Aceituno

Viscasillas Bernal, Manuel - Violín

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Capilladel Sacro Concierto

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Artistas del Teatro Real - Coro

La Fonográfica Madrileña

Artistas del Teatro de la Zarzuela

Gabinete Fonográfico Óptica Villasante

Artistas del Teatro Apolo

La Fonográfica Madrileña

Coro del Teatro Apolo

Álvaro Ureña

Música del Rey

Álvaro Ureña

Orfeón Eco de Madrid

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Quinteto de la Sociedad de Conciertos Berni

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Capilla del Sacro Concierto

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

IV.iv Las voces de ópera en los cilindros de cera españoles

Los cilindros de números de zarzuela y de ópera, junto con los de canciones españolas y napolitanas interpretados por actores y cantantes líricos tienen un interés especial por cuanto documentan el gusto español de aquellos años. En todas las colecciones y archivos son los más numerosos y variados. Reflejan el gusto por el teatro lírico en España que era, en esos años, el entretenimiento más popular. El protagonismo se lo llevaba, con gran diferencia, la zarzuela. El número de teatros activos con funciones de zarzuela y género chico era enorme y el ritmo al que se estrenaban nuevas obras apabullante. Repasando la lista de nuevas obras en los boletines de la Sociedad de Autores Españoles de los años 1901 y 1902, teniendo en cuenta además que no todos los compositores y escritores pertenecían a esa sociedad, se comprueba que como media había un estreno diario en el país.³⁹⁸

La ópera gozaba también de popularidad si bien el número de representaciones, teatros y compañías era considerablemente menor. La gran diferencia entre las dos categorías es que, salvo unas pocas excepciones, como *Marina*, los autores españoles, tanto escritores como compositores, se dedicaron de lleno al mundo de la zarzuela. Mundo que, por otra parte, era compartido con los países hispanoamericanos, a los que se solían referir entonces como las repúblicas americanas. Las óperas que se programaban en los teatros suponían por tanto una apertura cultural a Europa y al extranjero en general. Las obras de Puccini, Verdi, Meyerbeer y Rossini, por citar algunos ejemplos, alcanzaban gran popularidad y las melodías de sus arias y oberturas eran bien conocidas por todos.

³⁹⁸ Boletín de la Sociedad de Autores Españoles, Año 1901.

He podido identificar hasta 104 intérpretes de ópera que grabaron en los gabinetes españoles. Entre ellos se encuentran algunas figuras importantes de la escena, incluso artistas de talla internacional bien reconocidos en todo el mundo. Obviamente no todos eran de tanta categoría y veremos a continuación como encontramos artistas de todos los niveles de popularidad. Eran, la mayor parte de ellos, españoles y el número de extranjeros que registraron arias de ópera en casas fonográficas españolas es tan pequeño que queda como anecdótico.

La aparición del negocio de los cilindros grabados permitió a algunos cantantes con trayectorias importantes, que ya estaban llegando al final de su carrera, revitalizar ese final de la actividad canora haciendo valer su fama y experiencia. El que mejor ejemplariza este perfil de intérprete es, probablemente, el tenor Lorenzo Abruñedo. La obra de Baltasar Saldoni, del año 1881, ya habla de él como un primer tenor de mucho mérito y fama. Casi veinte años más tarde lo encontramos grabando cilindros y anunciado por los gabinetes como reclamo para dar categoría a sus cilindros. Había nacido en Oviedo, de donde marchó a estudiar canto a Barcelona, Valencia y Granada. Discípulo de Ronconi, pronto viaja a Milán donde estudia con José Guierli. Al año siguiente de llegar a esa ciudad ya es contratado por teatros de Cagliari y Mantua. También recibe enseguida una oferta del Teatro Real de Madrid que acepta y regresa a España. Debuta como primer tenor con *Un Ballo In Maschera* de Verdi el 8 de enero de 1866 y desde entonces tiene una carrera de éxitos como primer tenor absoluto en los principales teatros del país.³⁹⁹ Durante el final de una larga carrera de éxitos y reconocimientos, graba cilindros en varios gabinetes de Valencia con un repertorio en el que destaca la ópera italiana. Solamente he localizado una pieza de zarzuela en su repertorio grabado: la romanza de *Jugar con fuego*. Además de sus cilindros interpretando arias, también grabó dúos con el bajo Alfredo Pappi, la contralto Srta. Dal-Corso, la también contralto Srta. Obiol y la soprano Enriqueta Bianchini. Todos ellos voces de prestigio en el momento. Los precios de sus cilindros variaban según el gabinete entre 7 y 13 ptas y, para los dúos,

³⁹⁹ SALDONI, B., *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 1881, p. 322.

hasta 15 ptas. Los gabinetes valencianos en los que grabó fueron Hércules Hermanos, Pallás y compañía y Puerto y Novella.

Por el rango de precios de sus cilindros, está claro que Abruñedo ya no se encontraba en el momento más alto de fama. Aquellos que sí que grabaron durante su etapa de máximo reconocimiento vieron como el precio de sus grabaciones llegaba a triplicar con facilidad esos importes. De entre los catálogos de cilindros, la figura del barítono Napoletón Verger (1844-1907) era la más reconocida a la vista de los precios de cada cilindro. En el catálogo de Hugens y Acosta se marcan con 50 ptas. por unidad. Un precio siete veces mayor que el más barato de los cilindros de Abruñedo.

Napoleone Verger, italiano, nacido en Palermo, tuvo en su juventud una carrera meteórica que le llevó a formar parte de los considerados como mejores tenores del mundo junto a Gayarre, Masini, Stagno y algunos otros. Pero su carrera en la escena se vio truncada por una enfermedad que le produjo una parálisis. El periodo de recuperación, en el que quedó postrado, fue largo y ya no regresó a los teatros. En su lugar se dedicó a la enseñanza y fue maestro de notables cantantes como Matilde de Lerma, María Galvani, Torres y el mismísimo Tabuyo. También impartió sus clases de música y canto en la real casa.⁴⁰⁰ Pertenecía a una familia de grandes voces operísticas, no obstante, a su muerte, su hijo Carlos Verger Fioretti destacaba ya como un gran pintor. Aunque hoy es recordado más por su obra gráfica como grabador y cartelista, fue un fantástico retratista que cultivó la pintura costumbrista y su obra figura, entre otros, en el Museo del Prado de Madrid. Los cilindros de Verger destacan por un repertorio muy italiano, con abundancia de canciones napolitanas, de Tosti o Rotoli.

El caso de Verger es paradigmático porque pese a que sus grabaciones eran las más valoradas, su fama no se debía, como cabría esperar, a su situación de éxito en los teatros sino al prestigio que obtenía como maestro de grandes voces, profesor de canto de la alta sociedad y un pasado, ese sí, de éxitos internacionales. No hay que olvidar que el mercado de cilindros presentaba distorsiones de valor y precio notables, tal y como hemos visto en

⁴⁰⁰ “Napoleón Verger”, *El Liberal*, (Madrid, 28-I-1907), p. 5.

el caso de algunos flamencos. Artistas favoritos del público aparecían en cilindros grabados a precios notablemente más bajos que otros no tan reconocidos. El Mochuelo es un buen ejemplo de cómo el precio estaba más condicionado por el número de grabaciones que hacía que por méritos artísticos. Quizás el caso de Napoleón Verger sea parecido, aunque en sentido inverso. Es posible que el precio de sus grabaciones no reflejase una preferencia tan clara de los aficionados.

En todo caso, en el negocio de venta de fonogramas, los de Verger competían con grandes figuras de la escena operística internacional. Aineto, Biel, la Galvany y la Huguet son algunos ejemplos de voces de primer nivel cuyos cilindros descollaban en precio en cualquier catálogo. Todos ellos en activo sobre los escenarios españoles y extranjeros y que estuvieron simultáneamente también activos en los gabinetes de grabación. Casi todos, además, se convertirían después en estrellas del gramófono.

Uno de estos divos era Julián Biel Gómez (1869-?), el tenor zaragozano. Había causado admiración al público desde su presentación en los Jardines del Retiro con *La Africana* de Meyerbeer, haciendo gala de una voz potente y clara en alto grado.⁴⁰¹ Solo un mes más tarde se hablaba de él como «una nueva estrella en el firmamento del arte» y la crítica, ante el apabullante éxito ante el público, elucubraba sobre si era o no un éxito demasiado rápido y debería el tenor ir a Italia a estudiar para consolidarse como uno de los mejores. Pero incluso aquellos que ponían en duda su nivel artístico afirmaban que:

Confieso que después de Gayarre, no he oído á ningún tenor cantar el andantino del cuarto acto de L'Africana como lo canta Biel en cuanto á lo que á caudal de voz se refiere; y creo muy difícil que el brindis de Cavallería rusticana haya producido mayor efecto, desde que Mascagni escribió su única ópera aclimatable, que el obtenido anoche en el teatro Moderno. Tanto es así, que después de escuchar ambos números musicales en el antiguo salón de la Alhambra, he aplaudido de verdad y como no lo había hecho desde hace mucho

⁴⁰¹ “Jardines del Buen Retiro”, *El Día*, (Madrid, 13-IX-1899), p. 3.

*tiempo, lo cual demuestra que he formado parte de la masa común que, con verdadero entusiasmo, saluda el amanecer de un día de esperanzas.*⁴⁰²

El catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta en la que se presenta a Biel como distinguido tenor de ópera cuyos cilindros se venden a 30 ptas. –los segundos más caros solo por detrás de Verger– se publica pocos meses después. Es decir, en un momento de éxito temprano del tenor. Su carrera no fue muy larga ni su éxito se mantuvo mucho tiempo. Pero analizado en perspectiva, en su momento las grabaciones de Biel tenían la consideración de ser de las mejores. Es importante, eso sí, corregir algunos datos erróneos que aparecen en muchos resúmenes biográficos de Julián Biel. El primero es que, como he comentado y referenciado antes, su presentación en la escena de Madrid ocurrió en 1899 y no en 1900 en el Teatro Real como se ha dicho en alguna ocasión.⁴⁰³ El segundo y mucho más importante para esta tesis, es que en el momento que graba cilindros lo hace como artista novel pero consagrado y de éxito. Biel ya es un triunfador de la ópera en Madrid cuando empieza a impresionar la cera y de ahí el alto precio asignado a sus cilindros. Esto desdice la afirmación de que realizó las grabaciones para sobrevivir porque todavía no había obtenido éxito con su voz.⁴⁰⁴ Existe o ha existido la creencia popular de que las grandes figuras de la música no se prestaban a grabar en los inicios de la fonografía, dejando esta actividad para los menos reconocidos. Como podemos ver en este análisis de artistas no solo no es cierto, sino que, muy al contrario, las figuras relevantes del momento fueron, como cabe esperar, las más demandadas por los empresarios.

⁴⁰² “El tenor Biel”, *El Día*, (Madrid, 23-X-1889), p. 1.

⁴⁰³ El dato erróneo sobre la aparición de Biel en los escenarios españoles aparece en el artículo: BARREIRO BORDONABA, J., “Julián Biel”, *Javier Barreiro*, 2010, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2010/05/06/julian-biel/> (fecha de consulta: 14-VI-2022).

⁴⁰⁴ La afirmación incorrecta aparece en un resumen biográfico que presenta otras inconsistencias en la interpretación de los datos: “Biel, Julián”, *Gran Enciclopedia Aragonesa, El Periódico de Aragón*, 2003, actualización 2006, http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20068 (fecha de consulta: 14-VI-2022).

La carrera de Julián Biel se vio interrumpida 19017 por enfermedad, pero antes disfrutó de gran éxito en todo el mundo. Desde Italia a Argentina recorrió los principales teatros en los que conseguía éxitos enormes. Grabó en dos gabinetes madrileños: en la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta y en la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna. También hay cilindros suyos grabados en Granada por la casa Casares. Como muchos grandes divos, más tarde grabó discos para la casa Gramophone con el nombre usado en Italia, Giuliano Biel, y un repertorio plagado de arias brillantes italianas como *Il Trovatore* y *Cavalleria Rusticana*.

Como Biel, otros divos españoles con reconocimiento internacional se lanzaron a cantar a la bocina del fonógrafo. Ramón Blanchart (1860-1934) ya había pisado los escenarios de Milán, Londres y San Petersburgo, como bien indica el catálogo de Hugens y Acosta. Era uno de los barítonos más valorados desde su debut en el Liceo de Barcelona interpretando el personaje Valentín de la ópera *Faust*. Llegó a Madrid en 1883 para cantar *Les Huguenots* en el Real, donde obtuvo un importante éxito. Es el cantante español que ostenta el record en número de representaciones en las que ha cantado en ese teatro.⁴⁰⁵ Muy pronto llegó el reconocimiento internacional. Cantó en los mejores teatros de Italia, incluida la Scala de Milán. También en Inglaterra, Rusia, Estados Unidos y muchos otros. El único gabinete en el que grabó fue el de Hugens y Acosta, Madrid.

Este éxito incipiente de los artistas que les hacía conseguir fama en poco tiempo era relativamente habitual. Unos, como Biel, conseguían fama nacional casi instantáneamente y otros, como el caso de Francisco Viñas, alcanzaban un éxito igualmente arrollador pero restringido a alguna región o ciudad. Viñas fue un aventajado alumno del conservatorio de Barcelona que en febrero de 1888 hizo su debut en el Liceo con partitura de Wagner.⁴⁰⁶ Solo un año después se gana el favor del público valenciano que se rinde ante su interpretación de *Lohengrin*. En esa ciudad se convirtió en una leyenda. El gabinete de Puerto y Novella consiguió contratarle para impresionar nada

⁴⁰⁵ TURINA GÓMEZ, J., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 540.

⁴⁰⁶ “Crónica local y regional”, *La Dinastía*, (Barcelona, 6-II-1888), p. 1.

menos que mil cilindros.⁴⁰⁷ Durante el verano de 1900 el tenor se instaló en Valencia para cumplir con semejante encargo, que seguramente le implicaría casi dos meses de trabajo cantando ante el fonógrafo.

Uno de los barítonos que aparecen también en el catálogo de Hugens y Acosta con un precio notablemente más alto que la media es el renteriano Ignacio Tabuyo (1863-1947). Afamado tanto por la calidad de su canto, que le llevó a debutar en Milán con *La favorita* en 1888, como por su faceta de compositor de canciones y algunas piezas instrumentales.⁴⁰⁸ Los temas vascos y, en especial, una colección de zortzicos fueron –y algunos siguen siendo– tremendamente populares. Entre otros destaca su arreglo de La del pañuelo rojo con letra de Mario Halka. Tabuyo grabó tanto cilindros de arias de ópera como de canciones vascas, incluidas muchas de sus composiciones. El repertorio indicado en el catálogo combina piezas de Wagner, Puccini o Bellini con el *Gernikako Arbola* y una lista de zortzicos cantados en vascuence.⁴⁰⁹

También las voces femeninas más notables y valoradas estuvieron presentes en los salones de grabación de las casas de Madrid y otras capitales. María Galvani (1872-1927), natural de Cádiz y cuyo nombre real era María Galván, era en aquel momento la preferida del público como bien refleja en el precio de sus cilindros, que en la casa de Hugens y Acosta era de 20 ptas. La Galvani o la Galvany, puesto que su nombre aparecía escrito de las dos maneras, era una Soprano de coloratura que no tuvo rival en el mundo en cuanto a virtuosismo y flexibilidad de la voz. Conseguía un grado de agilidad prodigioso que se hacía aún más impresionante por lo extenso de su tesitura. Era capaz de cantar el Fa5 manteniendo el timbre de la voz y el volumen. Una verdadera acróbata del canto. Sus grabaciones, todavía hoy, se antojan imposibles o sobrenaturales. Está claro que el gusto por ese tipo de canto ha ido perdiendo interés, pero en la época del fonógrafo era muy codiciado y valorado por el público.

⁴⁰⁷ “Noticias”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-VII-1900), Año I, p. 206.

⁴⁰⁸ *Ignacio Tabuyo, cantante y compositor*, ERESBIL, https://static.errenteria.eus/web/eu/herria/artxiboa/Oarso/oarso1983/116_119-ignacio.pdf (fecha de consulta: 17-VI-2022).

⁴⁰⁹ *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta*, 1900, p. 46.

Había sido pupila de Napoleón Verger y desde su debut en Cartagena protagonizando *Lucia di Lammermoor*, su carrera fue un continuo rosario de éxitos. Muy pronto fue contratada por el Teatro Real de Madrid. En 1901 actúa por primera vez en Milán, después en Rusia, Argentina y su fama internacional crece hasta lo más alto.⁴¹⁰ María Galvani grabó muchos cilindros en el gabinete madrileño y también figura en algunos de la casa Casares de Granada. Pero será después, olvidada la época de los cilindros de fonógrafo, cuando sus numerosas grabaciones realizadas entre 1903 y 1908 para la compañía Gramophone la convierten en una de las primeras grandes estrellas del disco. Sus arias y dúos con Titta Ruffo y otros grandes cantantes se reeditaron bajo las marcas Gramophone, Victor y La Voz de su Amo hasta mediados del siglo XX.

Obviamente, la Galvani no fue la única representante femenina de primer nivel en las grabaciones. Le acompañaron en los gabinetes otras sopranos y contraltos de ópera españolas de éxito. Después de ella, la soprano más cotizada era Josefina Huguet Salat que, de hecho, contaba con una trayectoria internacional similar. Debutó en el 88 en el Liceo interpretando a Micaela en *Carmen*.⁴¹¹ Una década después canta ante las bocinas de los fonógrafos figurando como tiple del Teatro Real tras haber recorrido el mundo cosechando éxitos en escenarios tan exigentes como La Scala de Milán o San Petersburgo. Ambroio Thomas, el autor de *Mignon*, llegó a afirmar que «las otras cantan Mignon, la Huguet es Mignon».⁴¹² Sus cilindros eran bastante más económicos que los de la Galvani puesto que esta última era en ese momento la estrella indiscutida. No obstante, las 15 ptas. por cilindro que le asignaba el catálogo de Hugens y Acosta estaban muy por encima del resto de voces femeninas. Los cilindros que grabó para Puerto y Novella se vendían a 25 ptas. Dejó su voz grabada en cera en al menos cuatro gabinetes españoles diferentes. En su ciudad natal, Barcelona, grabó para la Sociedad Artístico-Fonográfica. En Valencia, como ya he dicho, para Puerto y Novella, donde también grabó dúos con el Sr. Papi. En Madrid, su voz la registraron las casas Sociedad Fonográfica Española de

⁴¹⁰ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J., *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Acento Editorial, 1997, pp. 153-156.

⁴¹¹ “Teatro del Liceo”, *La Vanguardia*, (Barcelona, 18-XII-1888), p. 3.

⁴¹² *Catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta*, p. 37.

Hugens y Acosta y Viuda de Aramburo. Con la aparición y popularización del gramófono grabará también numerosos discos para la casa Gramophone.

Con estos ejemplos se evidencia que en la actividad fonográfica participaban artistas de la máxima categoría en la escena española. Los gabinetes más grandes e importantes, como hemos visto en el caso de Hugens y Acosta, se aseguraban de contar en su catálogo con fonogramas interpretados por estas estrellas. Pero, a la vista de las pocas unidades que aparecen en las colecciones, la producción no debió de ser muy alta para estos cilindros que eran notablemente más caros que el resto. La mayor parte de los que encontramos hoy contienen voces de ópera de artistas notables y conocidos por el público, que figuraban en nómina de las compañías de los teatros de ópera como el Liceo o el Real, pero que no se consideraban los más eminentes en ese momento. El precio de la producción artesanal y unitaria de los cilindros hacía que los más escuchados y vendidos no fueran los de los intérpretes preferidos. Un fenómeno que hoy se nos antoja curioso, acostumbrados como estamos a que los mejores artistas sean, obviamente, los más escuchados y de los que más grabaciones se venden.

Sabemos, por algunas noticias, que todavía había un mercado más exclusivo de cilindros. Grabaciones tan codiciadas y escasas que ni siquiera aparecían en los catálogos ni se tienen noticias en prensa de ellas. El caso mejor documentado de este canal de distribución exclusivo de grabaciones es el de los cilindros de Uetam. En capítulos anteriores ya he hablado de estos cilindros que grabó en la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna. Hasta ahora solo se ha localizado uno de ellos conservado y con un sonido aceptable. Lo que importa aquí de esas grabaciones es que conocemos cuándo y cómo se realizaron. Probablemente en un número cercano al centenar. Las cartas que le enviaron desde la casa fonográfica y las que le escribió el también bajo Vidal animándole a grabar, documentan bien todo un proceso de contratación y producción. Pero en ninguno de los catálogos ni anuncios de la empresa aparece indicación alguna de la existencia de esos cilindros. No se ofrecieron al público general. Se distribuyeron directamente a clientes importantes del gabinete madrileño. Antes de que Uetam regresara a Mallorca de su viaje a Madrid que hizo para impresionar en el gabinete, la empresa ya le practicó la liquidación de honorarios. También le facilitó una relación de los clientes

que habían adquirido los cilindros con su voz. En esa lista aparecían nombres tan ilustres como la duquesa de Benavente o los maestros Bretón y Chueca. Un total de treinta personas compraron la totalidad de la producción.⁴¹³

Esto demuestra que para las grabaciones más exclusivas existió un canal de distribución igual de exclusivo. De ahí hay que deducir que no podemos pretender conocer con certeza quienes fueron los artistas que grabaron cilindros comerciales, puesto que los más importantes debieron de hacerlo sin que quede evidencia escrita ni siquiera en los catálogos. Solo cuando se localizan, estudian e identifican algunas unidades concretas podemos confirmar que algunos artistas importantes participaron del movimiento fonografista. De hecho, la veracidad de las grabaciones de Uetam había sido puesta en duda por muchos coleccionistas y estudiosos hasta que se localizó el cilindro original de la casa Fono-Reyna.

Pero la mayor parte de las grabaciones de ópera que se conservan están interpretadas por artistas que, si bien eran profesionales reconocidos y en algunas ocasiones con cierta fama entre los aficionados, no pueden considerarse grandes figuras como los anteriores. En total he podido identificar a 104 intérpretes de ópera diferentes que impresionaron cilindros comerciales. Algunos de ellos se podrían considerar también intérpretes de zarzuela, puesto que cultivaron los dos géneros al menos ante la bocina del fonógrafo. Es por eso que en esos casos la clasificación ha atendido al número de cilindros de cada estilo que se conocen o, si aparecen en algún catálogo, a la mayor especialización en el repertorio.

Si los gabinetes más importantes y con mayor capacidad de contratación conseguían añadir a las grandes figuras de la escena a sus catálogos, otros empresarios más modestos apostaban por artistas noveles y, especialmente, por nuevas promesas que destacaban en su debut. Son muchos los ejemplos de empresarios que captan a artistas locales prometedores. Un buen ejemplo es el caso de Felipe Argulló Pitarch, quien había debutado en 1898 en Valencia con un éxito importante y en solo dos años interpretando

⁴¹³ SANMARTÍN PEREA, J., *UETAM, el mejor cantante...*, op. cit., p. 259.

ópera y zarzuela consiguió que se le considerase uno de los pocos actores que comprendían e interpretaban bien papelas tan difíciles como Gaspar en *Les cloches de Corneville*, el Agoféff en La Guerra Santa y Williams en *El Anillo de Hierro*. En 1900 grababa para la casa de Pallás y Compañía de Valencia.⁴¹⁴ Su fama duró poco, pero grabó cilindros en la época en que gozó de ella.

Mucho más importante fue el tenor Lamberto Alonso y Torres (1863-1929). No he podido localizar ninguno de los cilindros que grabó, pero el hallazgo de uno de ellos sería interesante para poder comprobar la calidad de una voz que en su día causó gran admiración. Su carrera en la ópera fue breve por decisión propia ya que abandonó los escenarios casi totalmente al poco de empezarla. Sufría de animadversión a los escenarios y a cantar al público hasta el punto de no poder continuar con la carrera más prometedora de todas las del momento para un tenor español.

Alonso y Torres debutó en el Teatro Real de Madrid *Les Pêcheurs de Perles* para sustituir nada más y nada menos que a Julián Gayarre. Disfrutó inmediatamente de un enorme éxito y un reconocimiento del público que le consideraba, no solo el sustituto, sino el sucesor de Gayarre. Pero, como he dicho antes, por su animadversión a los escenarios abandonó los teatros. Solo esporádicamente volvería a cantar en público, como en el estreno del *Himno de la Exposición Regional de Valencia* de 1909 ante el rey Alfonso XIII.⁴¹⁵ Pese a ello, el tenor grabó un repertorio de más de seis piezas en cilindros de la casa Hijos de Blas Cuesta que se anunciaban a un precio de 12 ptas. Algunas de las arias que impresionó fueron *Celesta Aida* y la *Cavatina de Il barbiere di Siviglia*.

Tras el abandono de los escenarios, tuvo numerosas propuestas con ofertas económicas espectaculares. Al parecer, una noche cantó *Aurora* en Barcelona, pero volvió al día siguiente a Valencia a pesar de la fortuna que le ofrecía el empresario. El ministro de Hacienda, Juan Navarro Reverter, le hizo llamar a Madrid y le presentó a Guillermo

⁴¹⁴ “Felipe Argulló Pitarch”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-III-1900), Año I, p. 87.

⁴¹⁵ BRINES, R., “El tenor Alonso estrenó el himno regional”, (*Levante – el mercantil valenciano*, 3-XI-2008), <https://www.levante-emv.com/valencia/2008/11/03/tenor-alonso-estreno-himno-regional-13371935.html> (fecha de consulta: 19-VI-2022).

Morphy y Ferriz de Guzmán, conde de Morphy, que como historiador, compositor y musicólogo juzgó su voz como comparable a la de Julián Gayarre y le propuso un contrato para tres años pagándole cincuenta mil pesetas al año. Lo rechazó y volvió a su pueblo, Godella. En la prensa le calificaban como criminal del arte por haber privado al público de la única voz que podía sustituir al gran Gayarre.⁴¹⁶

Además de tenor, tenía formación como pintor y en 1900 ya había recibido dos medallas y una condecoración en exposiciones nacionales y envió obra a la exposición de París. Cultivó la pintura con éxito, aunque seguramente menos del que habría llegado a tener como tenor. Era discípulo de Ignasi Pinacho y Camarlench, que le influyó en su estilo. Alonso tuvo y tiene un gran reconocimiento como pintor costumbrista y hay obra suya en Museo del Prado –*El primer pantalón*– y en salones de varias instituciones públicas como el ayuntamiento de su pueblo natal. En cuanto a su voz, parece ser que solo quedó registrada en cilindros de la casa Hércules Hermanos de Valencia y debió de tratarse de pocos cilindros a la vista de que no aparecen ejemplares en ninguna colección.

A este grupo de cantantes de ópera emergentes que fueron grabados por el fonógrafo cuando conseguían sus primeros éxitos, pertenece el aragonés Marino Aineto Castro (1873-1931). Barítono que debutó en Madrid con la obra *Les Huguenots* en 1898. Al año siguiente canta *Rigoletto* en el Real y en 1900 *La bohème*.⁴¹⁷ Estos primeros años de carrera son en los que grabó cilindros en cuatro gabinetes diferentes. Aparece en el primer catálogo de Hugens y Acosta con indicación de precio a 6 ptas. por cilindro. Un precio bajo para un barítono de ópera. En el repertorio también incluye piezas de zarzuela, género que cultivará también durante el resto su carrera. Los otros gabinetes en los que grabó fueron la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna, Viuda de Aramburo, ambas de Madrid, y la casa Casares de Granada.

⁴¹⁶ “Lamberto Alonso”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-II-1900), Año I, pp. 56-57.

⁴¹⁷ BARREIRO BORDONABA, J., “Marino Aineto”, *Javier Barreiro*, 2010,

<https://javierbarreiro.wordpress.com/2010/08/21/ayneto-marino/> (fecha de consulta: 19-VI-2022).

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Aineto desarrolló una importante carrera internacional como barítono tras la época del fonógrafo y también como empresario. Creó su propia compañía con la que recorrió Europa y América. Grabó numerosos discos de gramófono, al menos 61 matrices identificadas, de ópera, zarzuela y piezas populares.⁴¹⁸

La contralto Regina Álvarez, natural de la localidad asturiana de Salas, también acababa de ser descubierta por el público de Madrid donde debutó en los Jardines del Buen Retiro cantando, junto a Julián Biel, *Il Trovatore*. Le achacaban mucho talento, hermosa voz, irreprochable escuela escénica y de canto y un corazón de artista. Era una joven atractiva y con lo que los aficionados llamaban «ángel».⁴¹⁹ Alrededor de 1900, a sus 24 años, grabó cilindros en la casa de José Navarro y en la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna, en Madrid.



Ilustración 36. Regina Álvarez, retrato aparecido en El Heraldo de Madrid, 22-IX-1899, p. 1.

Otros cantantes de ópera que participaron en grabaciones, dignos de destacar son los siguientes:

⁴¹⁸ *Ibidem.*

⁴¹⁹ “Regina Álvarez”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 22-IX-1899), p. 1.

La soprano Carmen Asenjo, que ya aparece en 1885 en programas del Teatro Apolo de Madrid como segunda soprano acompañando a Anna Demayer.⁴²⁰ Grabó cilindros en Pallás y Compañía, Valencia. Su repertorio incluye, además de famosas arias de ópera italiana, la canción española *La Partida*, del compositor zaragozano Fermín María Álvarez.

Pilar Bárcenas, contralto, aparece en el catálogo de Hugens y Acosta con un precio de 8 ptas. por cilindro. También grabó en Valencia, en el gabinete de Hijos de Blas Cuesta, donde el precio ascendía a 9 ptas. Formada en canto en el conservatorio de Madrid, discípula de la Sra. Cepeda, debutó en el 94 en el Príncipe Alfonso con *La Gioconda* junto a Kupfer y Leonardi.⁴²¹ En los años del fonógrafo formaba parte de la compañía Barrillaro y Velasco, en la que se le consideraba que demostraba una preparación musical digna de ejecutar las óperas más exigentes.⁴²² En 1918 sufrió un accidente de tren, junto a otros artistas de la compañía de Gonzalo Agustino, que la dejó gravemente herida y puso fin a su carrera.⁴²³

Rafael Bezares Cabello (?-1922), tenor. Uno de los más prolíficos en cuanto a grabación de cilindros y, por ello, de los que más ejemplares se conservan hoy. Inició su carrera en la ópera y más tarde, a principios de siglo, se pasaría a la zarzuela manteniéndose hasta 1921 en activo sobre los escenarios, un año antes de su muerte. Se sabe que estuvo a punto de ser fusilado en México, aunque no está clara cuál fue la razón de su condena. En la época del fonógrafo llegó a grabar en seis gabinetes distintos de Madrid, Valencia y Bilbao. También grabó después un buen número de discos. Sin duda, la voz lírica española que más grabaciones hizo en aquellos años.

⁴²⁰ “Teatro Apolo. Representacione de ópera italiana verificadas en el mes de abril de 1875”, <https://docplayer.es/89835769-Teatro-de-apollo-verificadas-en-el-mes-de-abril-de-1875.html> (fecha de consulta: 19-XII-2021).

⁴²¹ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 30-III-1894), p. 2.

⁴²² *El Día*, (Madrid, 9-V-1901), p. 3.

⁴²³ “Información general de provincias”, *El Sol*, (Madrid, 28-VIII-1918), p. 4.

La italiana de nacimiento Enriqueta Bianchini, que solo grabó en Valencia, vino a hacer carrera en la ópera en España después de haber estudiado en Milán, debutado en Masalombarda y haber recorrido los escenarios de América. Fue discípula del maestro Leoni.⁴²⁴ Grabó en los gabinetes de Pallás y Compañía y Puerto y Novella. Grabó, además de arias en solitario, dúos con el Sr. Bordogni y con Lorenzo Abruñedo.



Ilustración 37. Enriqueta Bianchini, retrato publicado en el Boletín Fonográfico, Valencia, Año I, p. 188.

El tenor Bernardino Blanquer tenía un perfil modesto en el mundo de la ópera.⁴²⁵ Fue uno de los intérpretes de ópera que tras unos años de carrera con papeles secundarios se pasó a la zarzuela. Pero grabó y vendió muchos cilindros. Es posible que su carrera sobre el escenario no brillase, como dije antes que había ocurrido con el flamenco Antonio Pozo (El Mochuelo), por su dedicación al fonógrafo. De hecho, en la misma época que grababa cilindros ya empezó a grabar discos de la casa Gramophone. Los suyos son de los primeros discos Berliner interpretados por una voz lírica española. Seguramente fue en el año 1901. La numeración de discos Gramophone del Spanish Catalog para voz masculina lleva una numeración 625xx. El último disco de esa serie que aparece en el catálogo de 1901 es el 62592. Blanquer grabó la salida de tenor de *Marina* que tiene el número de

⁴²⁴ C. B., “Enriqueta Bianchini”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VI-1900), Año I, p. 188.

⁴²⁵ MOREDA, E., *Inventing the Recording... op. cit.*

matriz 62595 y la salida de *La Tempestad* con número 62598. Por lo tanto, debieron de ser impresionadas muy poco después de editar el catálogo.

Adelina Colombini, cuyo nombre real era Adelina Gil, era una soprano en el inicio de su carrera cuando grabó para la Sociead Anónima Fonográfica Fono-Reyna de Madrid. Se acababa de graduar en el conservatorio en 1898 logrando el primer premio de piano de su promoción. Desde su debut en Bilbao con la compañía del Real, cantando *Lucrecia Borgia*, consiguió un reconocimiento internacional por su excelente voz.⁴²⁶ En el catálogo de esa sociedad fonográfica, sus cilindros alcanzaban un precio de 10 ptas. por unidad.

En algunas ocasiones los gabinetes más modestos recurrían a artistas principiantes con muy buena formación. La casa Pallás de Valencia, por ejemplo, contrató en 1899 a Avelina Coronas, que se encontraba finalizando sus estudios de canto. Grabó ahí cilindros de ópera y, aunque se le propuso grabar también zarzuela, se negó porque no se consideraba con dominio suficiente del repertorio. La carrera de esta soprano muy pronto empezó a desarrollarse en el mundo de la Zarzuela, ganando el favor del público, entre otras cosas, por su bonita figura con la que se ganaba la simpatía de todos.⁴²⁷ Sin embargo, no hay constancia de que grabase romanzas de zarzuela o género chico.

Otra de las figuras que se destacaban en los catálogos de cilindros es María de la Concepción Dahlander Francés, que ya figura en 1899 con su nombre artístico, Concha Dahlander, como miembro del plantel del Teatro.⁴²⁸ Tuvo éxito de público y crítica tras su debut en el Teatro Principal de Valencia con *Samson et Dalila*.⁴²⁹ Compartió

⁴²⁶ BARTOLOMÉ, P., “La diva universal que triunfó en la ópera”, *El Día de Córdoba*, (Córdoba, 25-II-2018), https://www.eldiadecordoba.es/cordoba/diva-universal-triunfo-opera_0_1221777955.html (fecha de consulta: 15-II-2022).

⁴²⁷ Avelina Corona finalizó los estudios en la Escuela Nacional de Música y Declamación en 1899 con calificación de sobresaliente y accesit en el concurso de canto al año siguiente. *La Correspondencia de España*, (Madrid, 5-VIII-1889), p. 3; *La Correspondencia de España*, (Madrid, 30-VI-1890), p. 2. Las grabaciones en el gabinete valenciano las realizó en el 99, unos meses antes de obtener la nota máxima: “Avelina Corona”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-II-1900), Año I, p. 57.

⁴²⁸ *El Mundo Naval Ilustrado*, (Madrid, 1-X-1899), Año III, p. 376.

⁴²⁹ *La Época*, (Madrid, 23-XI-1899), p. 3.

escenarios con Fidela Gardeta, Avelina Carrera, Francisco Viñas y muchos otros. Fue una de las artistas que más simpatía recibía del público. Llegó a cantar, junto a Tabuyo, ante la familia real.⁴³⁰ Lamentablemente su carrera se vio truncada cuando abandonó los escenarios por casarse con el aristócrata y ministro de Marina D. Amalio Gimeno y Cabañas (1852-1936), conde de Gimeno. A partir de entonces, la ahora señora de Gimeno solo dejaría oír su canto en celebraciones y reuniones de la alta sociedad.⁴³¹ Dejó cilindros grabados en gabinetes de Valencia y Madrid, marcados con precios de 12 y 10 ptas. respectivamente.



Ilustración 38. Concha Dahlander, Actualidades, (Madrid, 17-XII-1901), p. 6.

Concha Dahlander no fue la única diva que abandonó los escenarios por causa de su matrimonio. Las carreras femeninas solían truncarse por esta razón muy a pesar de las preferencias del público. Muchas grandes voces femeninas brillaron pocos años por no tener trayectorias más largas. Esto explica en parte la diferencia de valor que tenían los cilindros a favor de los cantados por tenores y barítonos.

⁴³⁰ “Noticias de palacio”, *La Época*, (Madrid, 24-XI-1906), p. 2.

⁴³¹ “Del gran mundo”, *La Mañana*, (Madrid, 7-VI-1915), p. 2.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

En muy pocas ocasiones los gabinetes grabaron voces de cantantes extranjeros que estuvieran de gira por España. Una de las excepciones es el caso de Europa Dal Corso. Esta mezzo-soprano formaba parte de la compañía italiana de ópera que actuó en el Teatro Apolo de Valencia en 1899 para estrenar *La Bohème*. Cantó para el fonógrafo durante su estancia en la ciudad y también formó parte de forma efímera de la compañía del teatro Apolo junto con la Huguet y otros artistas españoles e italianos.⁴³² Tras esa temporada, vuelve a Italia y también ahí graba cilindros. Sus fonogramas eran tan apreciados que una casa de Buenos Aires le ofreció impresionar 7.000 cilindros por una suma de 31.000 pesos oro más los viajes de ida y vuelta a Italia.⁴³³ El de Puerto y Novella es el único gabinete español donde impresionó. Los cilindros de esa casa con su voz se vendían a 20 ptas. También grabó dúos con Lorenzo Abruñedo, con precio de 15 ptas.



Ilustración 39. Europa Dal Corso, Boletín Fonográfico, Valencia, Año II, p. 137.

De otras sopranos que grabaron tenemos mucha menos información pese a que los pocos datos que se pueden encontrar en las hemerotecas demuestran que se trataba de profesionales de primera categoría y, a veces, con el prestigio de carreras muy consolidadas. Un caso claro es el de Enriqueta de Baillón Marinoni. En 1869 ya figuraba

⁴³² “Apolo”, *Las Provincias*, (Valencia, 7-X-1899), p. 2.

⁴³³ “Europa Dal Corso”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-IV-1901), pp. 136-137.

como prima-donna en el Liceo de Barcelona.⁴³⁴ Eso es casi veinte años antes de las grabaciones. También fue primera donna en la compañía Opera Italiana que actúa en 1988 en el Teatro Principal de León.⁴³⁵ En la época del fonógrafo, pese a ese historial, ya no tenía la consideración de máxima categoría como para ser la estrella del Liceo. En su lugar, la encontramos sustituyendo a otras primeras damas en compañías de provincias. En agosto de 1888 sustituyó a la alicantina Luisa Fons Ruiz que se retiraba por una grave enfermedad. La reemplazó en la obra *Somnámbula* de Bellini, en Badajoz.⁴³⁶ Grabó en la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna, con precio de cilindro de 7,50 ptas.

El último ejemplo de cantante de ópera que citaré aquí para ilustrar quienes fueron los intérpretes que participaron en el movimiento fonografista, es el tenor Luis Iribarne O'Connor (1868-1928). Nacido en Almería en el seno de una familia importante, fue educado en canto por su madre, Alicia O'Connor. Su gran voz le llevó a ser habitual en los escenarios del Liceo de Barcelona y el Real de Madrid. En Almería se le recuerda con el nombre de la calle Tenor Iribarne. También grabó en la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna.

Hubo, obviamente, muchos más artistas de ópera que grabaron cilindros. Como ya he dicho antes, he podido identificar a un total de 104 de los cuales es muy posible que algunos no estén correctamente identificados por alguna de las siguientes razones. Aquellos que grabaron tanto ópera como zarzuela los he asignado a la categoría de la que tengo conocimiento de que haya más cilindros o de que tuvieran más repertorio. Es posible que esta decisión distorsione la realidad y que haya incluido como intérprete de ópera a quien principalmente se dedicara a la zarzuela y viceversa. También puede haber incoherencias en la asignación de voces. Especialmente complicado es acertar en muchos casos sobre si la tesitura era de tenor o barítono, o bien soprano o contralto. No solo por el hecho de que en la carrera de muchos artistas al madurar cambiaran la tesitura. También está el hecho de que en la prensa nos encontramos con que califican como tiple tanto a

⁴³⁴ SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1881, tomo IV, p. 25.

⁴³⁵ *La Crónica de León*, (León, 15-VI-1881), p. 3.

⁴³⁶ *El Orden*, (Badajoz, 15-VIII-1888), p. 3.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

sopranos como a contraltos. Esto último es más habitual en el mundo de la zarzuela, pero también se da en la ópera. En otros casos la única información que he tenido para clasificar es la audición de cilindros. Cuando se tienen muy pocas muestras, con este sistema es fácil caer en errores. Asignar una voz a un intérprete cuando solo se tiene una grabación de *La donna e mobile*, por ejemplo, es realmente arriesgado. En varios casos he preferido dejar esa asignación sin indicar.

Teniendo esto en cuenta, a continuación, se enumeran los intérpretes de ópera indicando en qué gabinetes grabaron.

Lorenzo Abruñedo, Tenor

Hércules Hermanos

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

Felipe Agulló Pitarch, Bajo

Pallás y Compañía

Marino Aineto Castro, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Viuda de Aramburo

A. Casares Aceituno

Desamparados Alabán, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

Lamberto Alonso y Torres, Tenor

Hijos de Blas Cuesta

Regina Álvarez, Contralto

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

José Navarro

Srta. Asenjo, Soprano

Pallás y Compañía

Pilar Bárcenas, Contralto

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Pedro Barcini, Tenor

Hércules Hermanos

Enrique Beltrán, Tenor

Puerto y Novella

Srta. Berruezo, Soprano

Pallás y Compañía

Sebastián Bezares, Tenor

Pallás y Compañía

La Fonográfica Madrileña

Viuda de Ablanedo e Hijo

Viuda de Aramburo

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Enriqueta Bianchini, Soprano

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

Julián Biel, Tenor

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

A. Casares Aceituno

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Ramón Blanchart, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Bernardino Blanquer, Tenor

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

La Fonográfica Madrileña

Luisa Bonnetti, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Bordagni, Bajo

Puerto y Novella

Sr. Calvera

Viuda de Aramburo

Srta. Carrión, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Aníbal Chequini , Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Coll, Bajo

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Adelina Colombini, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Constantí, Tenor

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases
Sociedad Artístico-Fonográfica

Avelina Corona, Soprano

Pallás y Compañía

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Srta. Corti, Soprano

Puerto y Novella

Concha Dahlander, Mezzo-soprano

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Europa Dal Corso, Mezzo-soprano

Puerto y Novella

Enriqueta de Baillón, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Facundo Domínguez, Bajo

Hijos de Blas Cuesta

José Dubois, Bajo

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sra. Escolano

José Navarro

Adela Fernández García, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sr. Ferrer, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sr. Fochsi, Bajo

V. Corrons e Hijo

Elena Fons de Angioletti, Contralto

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sr. Franco, Tenor

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Ablanado e Hijo

Sociedad Artístico-Fonográfica

José Fuster, Bajo

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Ramona Galán, Contralto

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

A. Casares Aceituno

María Galvany, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

A. Casares Aceituno

Luisa García Rubio, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Álvaro Ureña

Sra. García Soler

José Navarro

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Fidela Gardeta, Contralto

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

A. Casares Aceituno

José Navarro

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Eurico Giordano, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

José Gomis, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Gabriel Hernández, Barítono

Puerto y Novella

Srta. Homs, Soprano

V. Corrons e Hijo

Josefina Huguet, Soprano

Puerto y Novella

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Aramburo

Sociedad Artístico-Fonográfica

Luis Iribarne O'Connor, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Roberto Jarbó, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Emma Krestmar, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sr. León

José Navarro

Viuda de Aramburo

Viuda de Ablanedo e Hijo

Abulker Leoni, Bajo

Álvaro Ureña

Anita Lopeteghi, Soprano

Puerto y Novella

La Fonográfica Madrileña

Sr. Losada

Viuda de Ablanedo e Hijo

Francisco Mateu (Uetam), Bajo

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Giacobo Modesti, Barítono

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Moratilla

José Navarro

V. Corrons e Hijo

Roberto Navarri, Bajo

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Srta. Obiol, Contralto

Puerto y Novella

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Carmen Ortega, Contralto

Hijos de Blas Cuesta

Manuel Ortiz Keysser, Bajo

Hijos de Blas Cuesta

Enrico Pacheco, Barítono

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Juan Palou, Barítono

Puerto y Novella

José Navarro

Alfredo Papi, Bajo

Puerto y Novella

Srta. Pardi, Soprano

La Fonográfica Madrileña

Bibiana Pérez

Viuda de Ablanedo e Hijo

Francisco Pertierra, Tenor

Pallás y Compañía

Puerto y Novella

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

José Navarro

Viuda de Aramburo

Emma Petrozky, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Srta. Pianchini, Soprano

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases

Sr. Puchades, Bajo

Puerto y Novella

Srta. Ramírez

Viuda de Ablanedo e Hijo

Juan Reyna (probablemente Juan Dessy Martos), Barítono

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Ripio

José Navarro

Emma Ristcher, Contralto

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Rodríguez, Tenor

Puerto y Novella

Sr. Romero

Viuda de Aramburo

Viuda de Ablanedo e Hijo

Juan Romeu, Barítono

Hijos de Blas Cuesta

Viuda de Aramburo

Srta. Rossi

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

La Fonográfica Madrileña

Enriqueta Routes, Contralto

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Francisco Sales, Tenor

Pallás y Compañía

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sr. Salvador

Viuda de Aramburo

Inés Salvador, Soprano

Puerto y Novella

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Aramburo

Sr. Santullano

José Navarro

Concha Sanz, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

Aida Saroglia, Soprano

Puerto y Novella

Srta. Scalera, Soprano

Puerto y Novella

Ester Silva, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Lorenzo Simonetti, Tenor

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Francisco Souza, Barítono

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Srta. Spaghardi

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Ángelo Spagliardi, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Luis Sribarne, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Ignacio Tabuyo, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

José Tauci, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Torres, Bajo

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Victorina Urrutia, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Vallrrosoll

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases

Sr. Varela

Viuda de Ablanedo e Hijo

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Luisa Vela, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

María Vendrell, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

Napoleón Verger, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Antonio Vidal, Bajo

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Hijos de Blas Cuesta

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Francisco Viñas, Tenor

Puerto y Novella

IV.v Zarzuela y género chico

También entre los intérpretes de zarzuela que grabaron en los gabinetes encontramos algunas primeras figuras. El prestigio de los artistas de las compañías de zarzuela no era tan alto como el de los más importantes de la ópera con proyección internacional, pero sí que contaban con el favor del público y algunos llegaban a cotas altísimas de popularidad. Es importante recordar que las compañías de zarzuela en muchos casos hacían las américas y en los países hispanoamericanos los actores de éxito gozaban de fama internacional.

Ya hemos visto antes, al analizar la época de los salones fonográficos y las audiciones, que algunos de los primeros cantantes en registrar cilindros eran artistas de zarzuela. Uno de ellos fue Lucrecia Arana (1867-1927), que en esos años de pioneros grabó cilindros

para las audiciones de la instalación del fonógrafo de Francisco Pertierra.⁴³⁷ La contralto pionera del fonógrafo, natural de Haro, fue una de las voces más valoradas del Teatro de la Zarzuela.

Había debutado en el Teatro Price de Madrid en 1887 cantando *La mascota*. Desde 1896 se mantuvo en el Teatro de la Zarzuela y ahí estrenó *Gigantes y cabezudos*, zarzuela especialmente escrita para que ella cantase el papel protagonista. También *La viejecita* se había compuesto para ella. Este reconocimiento de los más notables compositores de zarzuela es compartido por el público y la crítica. Fue una de las voces del canto lírico más respetadas de España. Tras una carrera llena de éxitos, abandonó los escenarios para contraer matrimonio en 1908.

Grabó cilindros en la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, que se anunciaban en el catálogo a un precio de 10 ptas. También registró números de zarzuela en la Sociedad Anónima Fonográfica y en uno de los más desconocidos gabinetes de Madrid, el gabinete Castro. Más tarde grabará discos de gramófono. En el catálogo de música española de El Gramophone es la única artista que aparece retratada y para la que se indica un precio de los discos de 10 ptas., significativamente superior al resto de discos.



Ilustración 40. Lucrecia Arana, Catálogo de la Compañía Francesa del Gramófono, 1907, p. 7.

⁴³⁷ “Espectáculos”, *El Liberal*, (Madrid, 25-V-1894), p. 3.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Lucrecia no era la única actriz y cantante en su familia, pero sí la más notable. Su hermano Pablo también formaba parte del Teatro de la Zarzuela como bajo. Igual que ella grabó cilindros, aunque no en los mismos gabinetes sino en la casa de José Navarro en Madrid.⁴³⁸

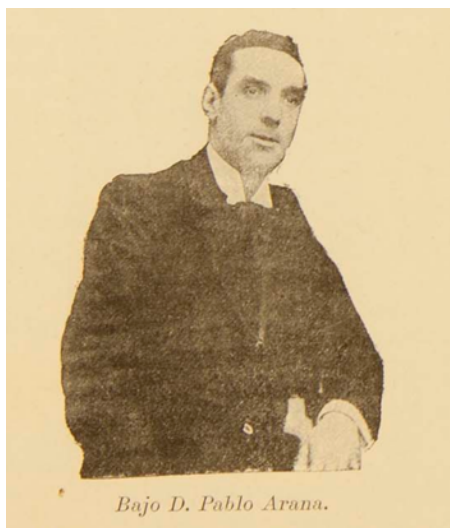


Ilustración 41. Pablo Arana, Boletín Fonográfico, Valencia, Año II, p. 188.

De la misma manera que Arana, con una carrera ya consolidada desde la década anterior, encontramos a otra popular estrella de la zarzuela cantando ante la bocina del fonógrafo. En este caso se trata de Leocadia Alba (1866, 1952), tiple de zarzuela nacida en Valencia. Hija del actor Pascual Alba, se inició como tiple de zarzuela en el Teatro Martín de Madrid donde debutó con *Buenas noches, señor Don Simón* de Barbieri. Viajó de gira a América y regresó a España en la década de los 80, cuando tenía alrededor de veinte años. A partir de 1908 dejará de cantar para desarrollar una exitosa carrera como actriz dramática.⁴³⁹ Los cilindros que puedan conservarse serían el único legado sonoro de su época de cantante lírica y actriz de zarzuela. Únicamente grabó en la casa de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, Madrid. En el catálogo se indica un precio de 8 ptas. por cilindro.

⁴³⁸ La única referencia a los cilindros grabados por Pablo Arana se encuentra en: “Artistas que impresionan actualmente en el gabinete de José Navarro de Madrid”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-VI-1901), Año II, pp. 187-188.

⁴³⁹ “Un siglo de teatro en una sola familia de actores”, *Blanco y Negro*, (Madrid, 26-III-1960), p. 57.



Ilustración 42. Caricatura de Leocadia Alba, *La Novela Teatral*, 24-V-1917, año II, n° 18.

Como hemos visto que ocurría con los cantantes de ópera, también en el caso de la zarzuela las compañías no contrataban solamente a las figuras más reconocidas por carreras sólidas y consolidadas, sino que hubo muchos cantantes noveles que empezaban a destacar en el escenario y, al mismo tiempo, participaron en grabaciones fonográficas. Una de ellas fue la jovencísima Teresa Bordás, que había debutado en Valencia con solo quince años en 1897.⁴⁴⁰ Fue contratada en seguida por la compañía del Teatro Parish de Madrid y en 1898 figura como tiple junto a Marina Gurina.⁴⁴¹ Debutó con esta compañía en octubre de ese año para interpretar Marina. Se decía de ella que tenía «una voz de timbre delicadísimo y de extenso registro; emite con soltura, frasea correctamente y dice con sentimiento...».⁴⁴² Aparece en el catálogo de Hugens y Acosta de 1900 con un precio de 8 ptas. por cilindro.

⁴⁴⁰ “Teresa Bordás”, *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*,

<http://memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30858> (fecha de consulta: 23-VI-2022).

⁴⁴¹ *El Mundo Naval Ilustrado*, (Madrid, 15-IX-1898), Año II, p. 425.

⁴⁴² *El Globo*, (Madrid, 1-X-1898), p. 2.



Ilustración 43. Teresa Bordás, postal de la UNION POSTALE UNIVERSELLE.

Como Teresa Bordás, Amalia Campos iniciaba su carrera sobre los escenarios de Madrid en esos últimos años del siglo. Su trayectoria fue contraria a la de muchas otras cantantes de su época puesto que abandonó el género ínfimo para pasar al género chico. Debutó como bailarina la víspera de reyes del 99.⁴⁴³ Actuaba en el Casino Music-Hall de Madrid junto a su hermana Elvira en un programa de variedades en el que además del baile también cantaba.⁴⁴⁴ Es en esta primera época cuando graba para la empresa fonográfica granadina de Casares Aceituno. Más tarde formaría parte de la Compañía de Teatro Cómico con la que estrenó *Cuadros al fresco*, de Gerónimo Giménez. También estrenó *Music-Hall*, de Calleja y Lleó. Terminaría su carrera como miembro del plantel del Teatro Apolo de Madrid, actuando junto a María Palou, entre otras. En la prensa hablaban de ella como una mujer bella y castiza. Se publicaron numerosas postales y estampas con fotografías suyas y algunas se distribuyeron con las revistas de teatro. En algunas de esas postales aparece con pose pícaro y sensual reflejando esa primera época de revista.

⁴⁴³ “Correo de espectáculos”, *El Globo*, (Madrid, 6-I-1899), p. 2.

⁴⁴⁴ “Casino Music-Hall”, *La Unión Católica*, (Madrid, 9-I-1899), p. 2.



Ilustración 44. Amalia Campos, tarjeta postal, TG, Madrid.

No siempre el artista que deseaba cambiar de categoría, digamos que de abajo a arriba, lo conseguía. Una de las cantantes que grabaron en la casa de José Navarro, la valenciana Josefina Chaffer se propuso, tras un éxito inicial en la zarzuela, convertirse en soprano de ópera.⁴⁴⁵ En esa época graba cilindros en la casa de José Navarro en Madrid. Había debutado en la compañía del teatro Parish con Marina, en la capital, y consiguió desde el primer día grandes aplausos.⁴⁴⁶ Pero su intento de ascender a los escenarios operísticos no fructificó. Probablemente el continuo reconocimiento que conseguía con la zarzuela significó un freno para tomar la decisión de abandonar el éxito conseguido. La Chaffer se mantuvo muchos años en la primera fila de la zarzuela. Más de treinta años después, en 1932, se cuenta con ella para eventos tan innovadores como el de acompañar con su voz a la película muda *Las Carceleras* de José Busch.⁴⁴⁷

Con estos ejemplos presentados, podemos hacernos una idea de cómo los artistas que participaron en las grabaciones fonográficas no tenían un perfil determinado ni se trataba de una actividad reservada para ninguna categoría específica de artista. Todo el ambiente

⁴⁴⁵ *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-V-1901), Año II, p. 169.

⁴⁴⁶ “Parish”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 18-XII-1899), p. 3.

⁴⁴⁷ “De nuestros corresponsales”, *Arte y Cinematografía*, (Madrid, 30-XI-1932), p. 39.

de la zarzuela, de las compañías, teatros, zarzuela grande y chica. De todo, absolutamente de todo, encontramos algún ejemplo entre los cilindros que impresionaron. Son los más numerosos con diferencia, por encima de la ópera, el flamenco, la música de banda y demás contenidos que he ido presentando. En muchas colecciones históricas encontramos que los números de zarzuela suman más cilindros que el resto. Un ejemplo es el caso de los cilindros de la colección de Tarazona, de la familia Lasa, en la que la zarzuela supone más de tres cuartas partes del total.

Una producción tan alta de cilindros, consecuencia de la gran demanda del público español, fue el detonante para que algunos de los artistas se convirtieran en altamente prolíficos en lo fonográfico. No abandonaron los teatros, pero a la vista del elevado número de ejemplares que se conservan se puede suponer que grabaron miles de cilindros. Eso supone meses de dedicación al fonógrafo. Ejemplos de estos cantantes que dejaron tantas grabaciones son Amparo Cardenal, Jesús Valiente y Emilio Cabello (1870-?). Este último, barítono de ópera en un inicio y que luego alternó el género con la zarzuela, era uno de los protagonistas del lujoso catálogo de Hugens y Acosta. Sus cilindros se marcaban a 8 ptas. la unidad, por encima del precio de los de Aineto o Blanquer. Grabó mucha zarzuela, algunas canciones españolas e italianas y, como excepción, alguna pieza de ópera. Además del gabinete indicado, en Madrid también grabó en Viuda de Aramburo y más tarde en la Fonográfica Madrileña. También existe un cilindro con etiqueta del comercio de Prudencio Sánchez Benito de Salamanca. En el capítulo I hablaré también de alguna grabación no comercial que hizo este barítono en Barbastro. Algo así como uno de los primeros cilindros de un artista grabados en vivo, en una actuación con público, en España. Fue, sin duda, uno de los prototipos de artista del fonógrafo.

Amparo Cardenal y Jesús Valiente, tiple y barítono, formaron una pareja de dúos de zarzuela muy prolífica en el gabinete de Puerto y Novella. Aquella era una tiple de zarzuela con formación musical pero que no se dedicó profesionalmente al teatro lírico. La única carrera profesional que conocemos es su actividad en los estudios fonográficos que, por otra parte, fue muy intensa. El hecho de que no se dedicara a las representaciones en el escenario se debía a las estrecheces del ambiente del teatro no encajaban con su carácter: «... su especial manera de ser se rebela contra las miserias y pequeñeces de

bastidores ...». ⁴⁴⁸ Es uno de los pocos ejemplos claros de artista dedicada exclusivamente al fonógrafo con una producción importante y que llegó a tener cierta fama entre los compradores de cilindros. Además de Valencia, también grabó en gabinetes de Madrid como la casa de José Navarro y la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna. Grabar en distintos gabinetes de diferentes ciudades cuando no se cuenta con fama ni méritos previos más que los cilindros vendidos es todo un hito que no se repite con ningún otro artista.



Ilustración 45. Amparo Cardenal, Boletín Fonográfico, Año I, p. 86.

Cardenal registró muchos cilindros en solitario y otros tantos cantando a dúo e incluso tercetos. Con Jesús Valiente grabó la mayor parte de ellos. Es un caso cercano al suyo. Valiente sí que había debutado en el teatro e iniciado una carrera como barítono sobre el escenario. Pero con el fonógrafo abandonó las compañías de zarzuela y se dedicó por entero a cantar ante la bocina. Al parecer fue uno de los primeros en ser contratados por un gabinete fonográfico en Madrid y antes de acudir a Valencia contratado por Puerto y Novella había grabado ya más de siete mil cilindros. ⁴⁴⁹ De los gabinetes madrileños en los que grabó, he podido confirmar que lo hizo en el Bazar de la Unión. También grabó en Barcelona para la óptica Corrons.

⁴⁴⁸ “Señorita Cardenal”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-III-1900), Año I, p. 86.

⁴⁴⁹ “Jesús Valiente”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VI-1900), Año I, p. 189.



Ilustración 46. Jesús Valiente, Boletín Fonográfico, Año I, p. 189.

Se puede decir que Cardenal y Valiente, además de un dúo de éxito en el catálogo de Puerto y Novella, eran lo que hoy llamamos cantantes de estudio. Dedicados al completo al fonógrafo participan más que los demás en colaboraciones con otros artistas. Así, además de los dúos de esta pareja, Amparo Cardenal grabó también junto al Sr. Pérez y a Edelmira Guerrero. Con ellos también lo hizo Valiente y ambos, también, formando tríos. Además, Valiente registró dúos con Lola Millanes y con el Sr. Mars. La mayor parte de estas grabaciones de varias voces se realizaron en Valencia, en Puerto y Novella o, por lo menos, son las mejor documentadas puesto que en los anuncios y catálogo de la casa las indican. En otros gabinetes fonográficos, aunque se grabaron cilindros de dúos y tercetos, no solían indicarlo en los catálogos.

Moreda trata este tema en un subcapítulo titulado *Artistas de la grabación*. Ahí identifica a un conjunto de cantantes, casi todos ellos de zarzuela, que tienen en común el hecho de que conocemos su actividad ante el fonógrafo, pero no hay evidencia de que se tratara de artistas que estuvieran desarrollando al mismo tiempo una carrera profesional en los teatros o salas de concierto.⁴⁵⁰ Aunque esta autora califica a todos ellos como aficionados —*amateur*—, pero los perfiles no son todos comparables.

⁴⁵⁰ Subcapítulo: “Recording Artists?”, MOREDA, E., *Inventing the Recording..., op. cit.*

Habíamos visto antes como algunos empresarios como José Navarro produjeron grabaciones contratando a alumnas de maestros de canto y piano. Ese dato es objetivo y confirma cómo, efectivamente, entre las grabaciones de cilindros comerciales hubo una parte que la protagonizaron esos *amateurs* a los que se refiere Moreda. Lo difícil es identificar de entre todos los que no frecuentaban los escenarios, cuáles eran profesionales y cuáles no. En concreto y por poner ejemplos claros, no podemos calificar de aficionada a Cardenal ni mucho menos a Valiente. Se trata de dos cantantes muy activos en los gabinetes que viajaron a distintas ciudades para grabar gran número de fonogramas. Recordemos que grabar mucho, aquí, significa dedicar temporadas largas a este trabajo. Que a Amparo Cardenal no se le conozca relación con compañías de zarzuela ni teatros sino solo algunos pequeños recitales y conciertos en ambientes sociales reducidos, no significa que no se hubiera convertido en una profesional de canto. Cantó para el fonógrafo, eso sí. Más evidente es el caso de Jesús Valiente, que cuando decide dedicarse por completo a las grabaciones abandona una incipiente carrera profesional en el teatro. Clasificar por igual estos casos junto a los de las grabaciones esporádicas de unas alumnas de canto puede dar una idea equivocada de cómo fue la realidad.

Todavía con menos criterio se podría calificar como aficionada a Blanca del Carmen, artista que grabó en tres gabinetes distintos de tres ciudades diferentes. No solo eso, sino que tanto profesionalizó su trabajo como cantante de estudio que después grabaría también para la compañía de Edison y para discos de la casa Gramophone.⁴⁵¹ Pero lo cierto es que tal y como apunta Moreda el número de artistas que impresionaron cilindros sin que fueran profesionales no es despreciable. En casi todos los casos se trata de colaboraciones locales con un solo gabinete fonográfico, como los casos vistos de la casa de José Navarro.

De los vistos antes, es interesante el dato de que Jesús Valiente grabara junto a Lola Millanes, quien por otra parte también lo hizo con otros artistas de la casa Puerto y Novella de Valencia. Esta fue una artista de la que solo encontramos evidencias de haber

⁴⁵¹ Blanca del Carmen aparece a partir de 1903 en los anuncios de discos de la casa Gramophone: “Los grandes artistas en el Gramophone”, *El Imparcial*, (Madrid, 13-IV-1903), p. 7.

impresionado cilindros en esa casa, incluyendo los mencionados dúos con Valiente y otros con el Sr. Figuerola. Pero debió de grabar muchos cilindros y tal vez también en otros gabinetes. Según una nota en el Boletín Fonográfico, esa empresa tenía disponible todo su repertorio en cilindros, lo cual, tratándose de una tiple con más de quince años de profesión a la espalda, significaría un buen número de cilindros, aunque solo hubiera grabado una unidad por cada romanza.⁴⁵² Dolores Millanes (?-1906) era ya primera tiple cómica en una compañía de zarzuela que actuaba en Valencia en 1882.⁴⁵³ Era una actriz de carácter muy querida por el público que fue ganando fama e incorporándose en compañías cada vez más importantes. En 1894 ya hacía las américas con gran éxito estrenando *La verbena de la paloma* en Buenos Aires.⁴⁵⁴ En 1890 volvía a triunfar en Buenos Aires ante un público que la recordaría por muchos años con devoción como a una gran estrella. Ese año interpretaba *Certamen Nacional* con un éxito indiscutible.⁴⁵⁵

En muchas crónicas de teatro encontramos referencias al encadenamiento de aplausos que conseguía del público. Antes de su gira americana, en la crónica de su debut en Zaragoza, en 1897, coincidiendo con el inicio del movimiento fonografista, se dijo que «Al arte, el cual *debe de ser de su familia* por el cariño con el que le trata, une la gracia y el *aquel* que gana al público y le entusiasma».⁴⁵⁶ En Valencia, donde grabó y todo indica que era su ciudad natal, se contaba con ella como personalidad ilustre para eventos públicos como, por ejemplo, la recogida de llaves de toriles en el paseíllo de las corridas de toros.⁴⁵⁷ También años después de su paso por Argentina le recordaban con cariño y añoraban aquellas representaciones: «Si Lola Millanes volviera á Buenos Aires, si volviera a cantar *Certamen nacional*...».⁴⁵⁸

⁴⁵² “Fonogramas recomendados”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-I-1900), Año I, p. 14.

⁴⁵³ *Crónica de la Música*, (Madrid, 4-X-1882), p. 211.

⁴⁵⁴ “El estreno de *La verbena de la paloma* en Buenos Aires”, *Heraldo de Madrid*, (Madrid, 17-XII-1928), p. 6.

⁴⁵⁵ *La España artística*, (Madrid, 15-IV-1890), p. 3.

⁴⁵⁶ “El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 3-X-1897), p. 4.

⁴⁵⁷ “Por la patria, en Valencia”, *El Enano*, (Madrid, 27-V-1898), p. 3.

⁴⁵⁸ “Cariño... no hay mejor café...”, *Caras y caretas*, (Buenos Aires, 30-VI-1906), p. 60.

Solo dos meses después de ese último recuerdo publicado en Buenos Aires, Lola Millanes había muerto trágicamente en el hundimiento del vapor Sirio, con bandera italiana, que hacía la ruta entre Génova y los puertos de Argentina. Es decir, perdió la vida cuando viajaba de nuevo a cantar ante su público porteño. Fue una catástrofe marítima en la que perecieron por ahogamiento cientos de viajeros. El 4 de agosto de 1906 la nave tocó fondo frente al cabo de Palos, Cartagena. La horrorosa noticia paralizó casi instantáneamente el país. Para hacernos una idea de hasta qué punto fue así vale el ejemplo de Cartagena, donde durante el descanso de una corrida de toros se informó al público de la noticia e inmediatamente un grupo de aristócratas, ayudados por los toreros, recorrieron los palcos hasta llenar los capotes de donativos para las víctimas. Además, el torero Bienvenida renunció al sueldo en favor de los desgraciados. Cuando, además, se supo la identidad de algunas víctimas mortales y los pormenores de sus últimos momentos, aún fue más impactante la tragedia.⁴⁵⁹

Ya he mencionado antes que la Millanes era una actriz de carácter. Parece ser que no solo lo era como actriz. En la desesperación de ver que se hundía el buque pidió al maestro Hermoso que le prestara su revólver para terminar con la situación: «me dijo con acento varonil: Maestro, yo no quiero morir ahogada; deme usted un revólver y me pegaré un tiro».⁴⁶⁰ En un principio las noticias fueron confusas y en algunos periódicos argentinos se afirmó que había salvado milagrosamente la vida. Pero no fue así. Murió junto con alrededor de otros 350 pasajeros entre los que se encontraban desde el Obispo de San Pablo de Brasil hasta un grupo de emigrantes pasando por muchos viajeros de primera que no se despertaron de su siesta. La muerte repentina de la actriz en un momento de gran popularidad la convirtió en una leyenda de la que casi se ha perdido su voz. Solo he localizado un cilindro hoy de los muchos que tuvo que grabar. Probablemente sea el único que se conserva.

⁴⁵⁹ “Horrorosa catástrofe marítima”, *El Correo Español*, (Madrid, 6-VIII-1906), pp. 1-2.

⁴⁶⁰ “Horrorosa catástrofe marítima”, *El Correo Español*, (Madrid, 9-VIII-1906), p. 1.



Ilustración 47. Cilindro de Lola Millanes interpretando "Niña Pancha". Colección de Mariano Gómez Montejano.

Si la voz de la Millanes está a punto de perderse totalmente por quedar un solo cilindro localizado, lo mismo ocurre con muchos otros artistas que forman parte de la historia del teatro lírico español. En capítulos anteriores se ha mencionado un cilindro de Concha Segura (1875-1973) que es excepcional por tratarse de una copia de un fonograma de la Sociedad Fonográfica Española replicado, probablemente de forma ilegal, en la casa Viuda de Aramburo. Obviamente, por ser copia, el sonido es débil y de poca calidad, con problemas de reverberación. Pero se trata también de la única grabación que he podido encontrar de la que fue una artista revelación en los últimos años del XIX desde su debut en el 94.⁴⁶¹ De una familia de artistas de la escena, compartió su carrera y el escenario durante varios años con su hermana Paca. Pero la fama de Concha llegó mucho más lejos. En su ciudad natal, Yecla, el teatro principal lleva su nombre y todavía hoy se le recuerda. Encandiló al público del Teatro de la Zarzuela hasta que abandonó los escenarios por causa de una afección de garganta. Primero fue un abandono temporal para reponerse, pero como tantas otras estrellas femeninas de la zarzuela y la ópera en España, al prometerse en matrimonio dejó definitivamente el canto en 1901.

⁴⁶¹ *La Dinastía*, (Barcelona, 26-XI-1894), p. 1.



Ilustración 48. Concha Segura, Archivo General Región de Murcia.

Afortunadamente de muchos otros actores y cantantes de zarzuela y género chico sí que tenemos un número algo mayor de cilindros y, en algunos casos, grabaron después discos de gramófono. Los que lo hicieron podemos decir que salvaron sus voces, puesto que la producción de discos era suficientemente grande como para que se puedan encontrar algunos ejemplares de casi todas las matrices. Carmen Sanchís (1875-1953), por ejemplo, solo impresionó cilindros en La Fonográfica Madrileña en 1902 y es probable que no se conserve ningún ejemplar. Sin embargo, después grabó para el gramófono pese a que, en 1903, como Segura y tantas otras, interrumpe su carrera profesional al contraer matrimonio. Se casó con el político Antonio Jaén Morente (1879-1964). Aunque en este caso podemos celebrar que retomara su carrera al separarse de su marido poco después. Grabó para la casa Odeon alrededor del año 1918. Su voz y técnica son notables especialmente en el disco con la interpretación de la *Canción veneciana* de la zarzuela *El carro de sol*. También graba después para la casa Discos Fadas.

Lo mismo ocurre con Marina Gurina, fantástica tiple que cantó y grabó desde jotas aragonesas hasta arias de ópera. Tenía una voz clara y mucha agilidad, pudiéndose calificar en algunas grabaciones como soprano de coloratura. En 1898 ingresa en el plantel de la compañía Parish para empezar una rápida carrera de éxitos.⁴⁶² Debutó con

⁴⁶² “De teatros”, *El País*, (Madrid, 10-IX-1898, p. 2.

el estreno de *El rey que rabió*.⁴⁶³ Dos años después ya era un estrella de la zarzuela y los periódicos y revistas le dedicaban artículos. Incluso en una ocasión se utilizó su imagen para ilustrar con una fotografía el poema *Los ojos verdes* de Pedro Barrantes.⁴⁶⁴ Al año siguiente, 1901, la compañía organiza su consagración y leemos en la prensa:

CIRCO DE PARISH.- Mañana sábado se verificará en este teatro el beneficio de la hermosa y aplaudida tiple Srta. Marina Gurina, con un programa variado y escogido, que será de atracción y completo agrado para el público.

*Como la distinguida tiple cuenta con tantas simpatías, no es dudoso el suponer que á su fiesta artística acudirá numerosísima concurrencia.*⁴⁶⁵



Ilustración 49. Fotografía de Marina Gurina ilustrando un poema de Pedro Barrantes publicado en "Vida Galante", 21-XII-1900.

En esa época ya había grabado cilindros para la Sociedad Anónima Fonográfica Fono-Reyna de los que todavía no he localizado ninguna unidad que haya sobrevivido. En cambio, tenemos la suerte de que solo un año después grabara una serie de discos para la compañía Gramophone que podemos escuchar hoy. Fueron en total 12 matrices que publicó The Gramophone and Typewriter Ltd., grabados en Barcelona. Una vez más, esta popular tiple abandona la escena cuando se casa con un abogado de su ciudad natal,

⁴⁶³ “Teatro Parish”, *El Liberal*, (Madrid, 13-X-1898), p. 2.

⁴⁶⁴ *Vida galante*, (Madrid, 21-XII-1900), p. 6.

⁴⁶⁵ “De teatros”, *El País*, (Madrid, 1-III-1901), p. 3.

Valencia. Murió en Játiva, en 1931 cuando la prensa todavía la recordaba como la famosa tiple que era.⁴⁶⁶ Es otro de los casos de protagonistas del movimiento fonografista del que se han perdido todos los cilindros. Al menos su voz, gracias a los discos, se ha preservado.



Ilustración 50. Marina Gurina, "Comedias y comediantes", 1-VII-1910.

Idéntico es el caso de Felisa Lázaro (1867-1930), actriz que empezó en la zarzuela como tiple y que después se convertiría en referencia del teatro dramático y pionera del cine español. Aparece en el catálogo de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta con un precio de 8 ptas. por cilindro y un repertorio de zarzuelas que incluye *Gigantes y cabezudos* y *La Viejecita*. No parece que se hayan conservado cilindros de esta actriz y cantante, pero sí que contamos con discos de la casa Gramophone que grabó en Madrid, probablemente entre 1902 y 1903 puesto que el número de referencia de su disco *De Cádiz al Puerto (Valverde) – Sevillanas de la Bata* tiene número de catálogo G.C.-63706. Fue popular como actriz cómica y se le recuerda por su papel en la película *La verbena de la Paloma* de 1921, dirigida por José Buschs.

Para la compañía Gramophone también grabó Pura Martínez. De ella sí que se conservan algunos cilindros grabados en Barcelona, en la óptica Corrons. Los cilindros que he podido localizar de esta artista de zarzuela son interpretaciones de jotas aragonesas y algún palo de flamenco, siempre con acompañamiento de piano. Cuando graba discos

⁴⁶⁶ "Información de provincias", *Ahora*, (Madrid, 7-XI-1931), p. 10.

también lo hace con un repertorio de jotas. Pero fue una tiple cómica activa de la época. Formó parte de las compañías del Teatro de la Zarzuela y del Teatro Eslava. Al parecer fue la primera en introducir en el género chico la canción afluamencada.⁴⁶⁷ Ese dato concuerda con el hecho de que las grabaciones que hizo fueran, no de repertorio de zarzuela sino de flamenco y jota. A principio del siglo XX hizo las américas con una gira triunfal en la que cosechó grandes éxitos.



Ilustración 51. Pura Martínez, Tarjeta postal con fotografía iluminada, CT.

De los que solo se conserva un cilindro o, todavía peor, la parte audible de un cilindro deteriorado, podríamos hacer una relación con varias decenas de nombres. La mayor parte de ellos son artistas anónimos o prácticamente desconocidos. Pero también los hay que eran cantantes notables de las compañías más importantes. Manuel Guerra fue un importante tenor que figuró durante años en plantilla del Teatro de Zarzuela donde estrenó Gigantes y cabezudos, La viejecita y La tempranica.⁴⁶⁸ Un currículum y una tarjeta de presentación importante para que actualmente se le haya olvidado y solo se conserve un cilindro con su voz cantando un fragmento del terceto de *Marina*. Eso sí, con la fortuna de que está digitalizado y bien mantenido en la Biblioteca Nacional.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ “Pura Martínez”, *Nuestra zarzuela*, <http://nuestra-zarzuela.blogspot.com/2016/12/pura-martinez.html> (fecha de consulta: 2-VII-2022).

⁴⁶⁸ “Gabinetes fonográficos españoles”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 30-V-1901), Año II, p. 168.

⁴⁶⁹ *Biblioteca Digital Hispánica*, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046422> (fecha de consulta: 2-VII-2022).



Ilustración 52. Manuel Guerra, tenor del Teatro de la Zarzuela, Boletín Fonográfico, 30-V-1901.

Fueron muchos más los que grabaron zarzuela y género chico. Los ejemplos que he presentado aquí son una buena muestra de los distintos perfiles de artistas y nos ayuda a valorar los fonogramas que produjeron. Otros, quizás no tengan tanto interés en cuanto a su grado de significación en la historia cultural que reflejan los cilindros de fonógrafo, pero en el momento en que grabaron sí que merecían interés. En este sentido cabe mencionar el caso de Juan Robles Vega, barítono de zarzuela que antes lo había sido de ópera con tal éxito que al oírle, la infanta Isabel le otorgó una pensión de la que seguía disfrutando en 1900, dedicado de lleno a la zarzuela y a grabar cilindros en Valencia y en Madrid. Grabó en Hércules Hermanos, Pallás y Compañía y en Viuda de Aramburo.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ “Juan Robles Vega”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-III-1900), Año I, p. 75.



Ilustración 53. Juan Robles Vega, Boletín Fonográfico, 5-III-1900.

Mucho más curioso es el caso del barítono Leopoldo Lasantas (?-1900). Se trata de un actor de zarzuela de oficio que no obtuvo nunca reconocimientos especiales. De hecho, para ser contratado por alguna compañía, en 1889 fue él mismo el que se anunciaba en la prensa ofreciéndose para integrarse en el plantel de algún teatro.⁴⁷¹ Ingresó en el Teatro Apolo como barítono cómico.⁴⁷² Después creó junto a Julio Ruiz una compañía de lírica que inició su andadura en el Teatro Zorrilla de Valladolid.⁴⁷³ Tras una década de carrera como actor y barítono, murió por un trágico accidente sobre el escenario. En octubre de 1900 se encuentra actuando en el Teatro Pignatelli de Zaragoza. Coincide sobre el escenario con su hermano Miguel, también actor de zarzuela. En una escena, Miguel tiene que disparar un arma contra su hermano. La pistola de mano está cargada, obviamente, con corcho. La mala suerte hizo que una esquirla de corcho le provocase una pequeña herida. Se le hizo una cura y volvió a su domicilio. Pero la herida se había infectado de tétanos y murió a los pocos días.⁴⁷⁴ Obviamente, la noticia conmocionó al mundo de la escena y es seguro que los pocos cilindros que grabó en las casas Viuda de Aramburo de Madrid y en Viuda de Ablanedo en Bilbao adquirieron un nuevo interés por contener el recuerdo y la voz del actor que fortuitamente había sido

⁴⁷¹ *La Justicia*, (Madrid, 17-8-1889), p. 3.

⁴⁷² *El Herald de Madrid*, (Madrid, 30-9-1891) p. 3.

⁴⁷³ *La España Artística*, (Madrid, 20-I-1892), p. 1.

⁴⁷⁴ *El Día*, (Madrid, 23-X-1900), p. 2.

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

ejecutado sobre el escenario, ante el público, por su propio hermano. Uno de los casos de sucesos que superan a cualquier relato de ficción.

La relación siguiente es una enumeración completa de los artistas que grabaron zarzuela y he podido identificar. Se señala para cada uno en qué gabinetes fonográficos lo hizo.

Amparo Alabau

Hijos de Blas Cuesta

Luisa Alarcón

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Alba

José Navarro

Leocadia Alba, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Srta. Alcázar, Soprano

Sociedad Artístico-Fonográfica

Blanca Aldasoro, Soprano

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Lucrecia Arana, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Fonograma Castro

Pablo Arana, Bajo

José Navarro

Victoria Benimeli

Viuda de Aramburo

Blanco-Frégoli

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Teresa Bordás, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Vicente Bueso, Barítono

Puerto y Novella

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Emilio Cabello, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

La Fonográfica Madrileña

Viuda de Ablanedo e Hijo

Prudencio Santos Benito

Amalia Campos, Soprano

A. Casares Aceituno

Concepción Carceller

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Amparo Cardenal, Soprano

Puerto y Novella

José Navarro

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Francisco Cervera

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Josefina Chaffer

José Navarro

La Fonográfica Madrileña

Sr. Cruz, Barítono

La Fonográfica Madrileña

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sr. Cubas

Viuda de Ablanedo e Hijo

Sr. Cuevas

Viuda de Ablanedo e Hijo

Blanca del Carmen

Viuda de Aramburo

Viuda de Ablanedo e Hijo

V. Corrons e Hijo

Carmen Domingo Sanchís, Soprano

La Fonográfica Madrileña

Antonio Domingo, Barítono

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Hijos de Blas Cuesta

Elisa Entrena, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Viuda de Ablanedo e Hijo

Sra. Escalona

La Fonográfica Madrileña

Viuda de Aramburo

Sr. Fernández García

La Fonográfica Madrileña

José Navarro

Juanita Fernández

V. Corrons e Hijo

Sr. Figuerola, Tenor

Puerto y Novella

Srta. Franco, Soprano

José Navarro

Srta. García, Soprano

Pallás y Compañía

Pilar García Pinedo

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Luz García Senra, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Srta. Giménez, Soprano

Sociedad Artístico-Fonográfica

Srta. Gisbert, Soprano

Pallás y Compañía

Sr. González

José Navarro

Manuel Guerra

José Navarro

Edelmira Guerrero, Soprano

Puerto y Novella

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Marina Gurina

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Mariano Gurrea, Tenor

Hijos de Blas Cuesta

Luis Hernández, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Pedro Lanuza, Tenor

Hijos de Blas Cuesta

Felisa Lázaro, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Eloísa López Marán

Viuda de Aramburo

La Fonográfica Madrileña

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Josefa López, Soprano

Hijos de Blas Cuesta

Ricardo Máiquez

José Navarro

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Mars

V. Corrons e Hijo

Marsal, Barítono

V. Corrons e Hijo

Sr. Martínez

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases

Pura Martínez, tiple

V. Corrons e Hijo

Blanca Matrás

José Navarro

Julia Mesa

José Navarro

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Emilio Mesejo

José Navarro

Dolores Millanes (Lola Millanes), Soprano

Puerto y Novella

Srta. Miralbán, Soprano

Puerto y Novella

Ascensión Miralles

Viuda de Aramburo

Álvaro Ureña

Adrián Mondragón

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Sr. Mont

V. Corrons e Hijo

Montás

V. Corrons e Hijo

Sra Morales

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sra. Morán

Viuda de Aramburo

Sr. Moreno, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Álvaro Ureña

Sr. Navarro

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases

Grandes Almacenes de El Siglo

Viuda de Ablanedo e Hijo

Casa Erviti

Viuda de Aramburo

Elena Nieves, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Álvaro Ureña

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

Concepción Oliver, Soprano

José Navarro

Srta. Ortega, Soprano

José Navarro

Esteban Palou, Tenor

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Clotilde Perales

José Navarro

Luisa Pérez

José Navarro

Pilar Pérez, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Álvaro Ureña

Elías Peris, Bajo

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Bonifacio Pinedo Martínez, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

La Oriental

Rosario Pino

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Matilde Pretel, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Sociedad Anónima Fonográfica - Fono Reyna

Irene Prunera

V. Corrons e Hijo

Antonio Puchol Ávila, Tenor

Pallás y Compañía

Hércules Hermanos

Srta. Raso

Viuda de Aramburo

Sr. Redondo

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

José Navarro

Juan Reforzo

La Fonográfica Madrileña

Eugenia Ripoll

José Navarro

Juan Robles Vega, Barítono

Hércules Hermanos

Pallás y Compañía

Viuda de Aramburo

Sr. Routens

Viuda de Ablanedo e Hijo

Sr. Rovira

La Fonográfica Madrileña

Srta. Sabater, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Carlota Sanford, Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

Concepción Segura (Concha Segura), Soprano

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

José Sigler, Barítono

Sociedad Fonográfica Española - Hugens y Acosta

José Navarro

Vicentita Silvestre, Soprano

Pallás y Compañía

Hércules Hermanos

Jesús Valiente, Barítono

Puerto y Novella

Bazar de la Unión

V. Corrons e Hijo

Julia Velasco, Soprano

José Navarro

Sr. Velo, Tenor

LOS ARTISTAS DEL FONÓGRAFO

A. Casares Aceituno

Matilde Verdecho, Soprano

Hércules Hermanos

V. MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE GAYARRE.

En un estudio como este sobre los inicios de la fonografía en España no puedo dejar de analizar cómo, durante todo un siglo, se han mantenido ciertas creencias sobre la existencia de grabaciones extraordinarias que pudieran haber sobrevivido y estén pendientes de localizarse. Muchas de estas existieron y tenemos evidencias que lo demuestran. Las referencias que hemos visto en el apartado *II.iii Los años de los salones fonográficos y las audiciones* sobre las grabaciones de Sagasta, Castelar y otros personajes notables no dejan lugar a dudas. Los cilindros con sus voces eran reales y se exhibieron en público en muchas ocasiones. Pero, al parecer, no se ha conservado ninguna colección original de la época de los salones fonográficos. Todas las que he podido localizar y estudiar están formadas a partir de 1895, con fonogramas producidos en gabinetes fonográficos. De los anteriores, de esos cilindros que grababan Hugens y Pertierra y que tanto dieron que hablar en la prensa, parece que no queda ninguno. En caso de hallarse esas primeras grabaciones podríamos recuperar la voz del Royo del Rabal, el legendario jotero zaragozano, la de Leopoldo Frégoli, la actriz María Tubau, el ministro Moret, el premio Nobel José Echegaray y, por supuesto, los mencionados Emilio Castelar y Práxedes Mateo Sagasta.

Pero es alrededor de los personajes más legendarios donde encontramos más mitos de grabaciones perdidas o pendientes de encontrar en el fondo de algún arcón polvoriento. En la excelente biografía del bajo Uetam (Francisco Mateu), Sanmartín habla de unas grabaciones que en el momento de publicar la obra se consideraban perdidas si es que se hubieran llegado a realizar.⁴⁷⁵ El desconocimiento de muchos sobre cómo eran y cómo funcionaban los fonógrafos y los cilindros ha hecho crecer la confusión y hacer poco creíbles las historias sobre aquellas grabaciones. Sanmartín, por ejemplo, dice:

⁴⁷⁵ SANMARTÍN PEREA, J., *Uetam. El mejor bajo cantante ...*, op. cit., pp. 257-259.

... Edison había agregado a sus innumerables inventos este nuevo descubrimiento en 1877, que consistía en unos cilindros de cera, recubiertos con papel de estaño a los que una aguja haciendo contacto, ponía en acción.

[...]

Hubiera sido un gran hallazgo poder encontrar, no decimos alguno de aquellos rodillos, puesto que ello no es posible puesto que aquellos eran de cera, pero sí la matriz de los mismos y con los procedimientos tan avanzados hoy en radio poder trasladar la voz del gran Uetam a los discos modernos. La misma suerte sufrió la voz de Gayarre, que también había impresionado algunos rodillos.⁴⁷⁶

En estas pocas líneas se demuestra, en primer lugar, que el autor no conoce cómo es un cilindro de fonógrafo, confunde el fonógrafo *tinfoil* con el de cilindros de cera y no sabe que los cilindros de cera sobreviven y pueden escucharse todavía. La información que ofrece sobre las grabaciones para Fono-Reyna son correctas, pero la imprecisión de la descripción técnica ha llevado a muchos considerarlo falso. Años más tarde de la publicación de esa biografía se encontró uno de esos cilindros y quedó así demostrada la veracidad de la historia. Como esta, muchas otras voces cuyas grabaciones se ponían en duda se han recuperado hasta hoy. Pero en todos los casos, como de Uetam, se trata de cilindros grabados y vendidos en gabinetes fonográficos durante lo que he llamado movimiento fonografista.

En la cita anterior de la biografía de Uetam, Sanmartín afirma que Julián Gayarre también grabó cilindros. No ofrece ninguna referencia ni cita que sustente la afirmación, pero el hecho de que se haya demostrado cierta la historia de las grabaciones del bajo, ¿por qué no creer en las del tenor? Los supuestos cilindros grabados por Gayarre han sido siempre la principal leyenda de la fonografía española. Son tantos los que defienden que existieron como quienes lo niegan, aunque no he encontrado en ningún texto un análisis profundo sobre las evidencias de una u otra cosa. Moreda recoge en su magnífica obra un par de referencias sobre supuestos cilindros de Gayarre, pero no profundiza en el tema. Sin

⁴⁷⁶ *Ibidem.*

embargo, aporta lo que creo que es el comentario más certero cuando dice «En cualquier caso, dado que no ha sobrevivido ningún cilindro, no se puede llegar a conclusiones más sólidas.». ⁴⁷⁷ Me propongo aquí tomar el testigo que deja ella y, sin dar por seguro todavía que no haya sobrevivido ningún cilindro, acercarme en lo posible a alguna conclusión más sólida.

Como primer paso, al recopilar lo escrito sobre las grabaciones de Gayarre, encuentro que casi todos los textos modernos que las mencionan cometen el mismo error que hemos visto antes en la biografía de Uetam escrita por Sanmartín. Hablan de los cilindros, rollos, rodillos y láminas de forma incoherente, sin conocimiento técnico alguno de los aparatos ni de sus posibilidades. Así, Martín de Sagarmínaga dice en su diccionario de voces:

... a finales de los años ochenta del pasado siglo, una revista publicó la extraordinaria noticia de que la voz de Gayarre había sido captada en una lámina de plata, de la que se regalarían copias a los espectadores... ⁴⁷⁸

Queda claro que la noticia es muy poco creíble porque implicaría que hubiera existido una tecnología de replicación de láminas de fonógrafo *tin foil* y, lo que es peor, que las láminas se distribuyeran y reutilizaran. O el autor habla de láminas cuando debería hablar de cilindros, pero esto también implicaría que se hicieran copias en de los cilindros de cera demasiado pronto. Técnicamente no se sostiene la noticia y seguramente el autor malinterpretó algo que leyó en un antiguo periódico. De hecho, cuando más tarde se le preguntó en qué publicación lo había encontrado, reconoció que no lo recordaba.

Entre quienes hemos negado durante mucho tiempo la posibilidad de que Julián Gayarre hubiera grabado para el fonógrafo de cilindros de cera, además de esas incoherencias, el argumento principal con el que se defiende esa tesis es el hecho de que muriera al inicio del año 1890. El *Perfected Phonograph* de Edison aparece solo dos años antes en los

⁴⁷⁷ Fragmento traducido por el autor de: MOREDA, E., “The phonographic demonstration as a genre”, *Inventing the Recording... op.cit.*

⁴⁷⁸ MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J., *Diccionario de cantantes ...*, op. cit., p. 165.

MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE GAYARRE.

Estados Unidos y no llega a Europa hasta 1889, año en el que tuvo gran protagonismo durante la Exposición Universal de París. La ventana de tiempo es muy reducida. ¿En qué evento pudo encontrarse Gayarre ante un fonógrafo y en disposición de grabar? El tenor estuvo en activo sobre el escenario hasta el último mes de su vida, en plenitud de facultades y disfrutando de una fama inmensa. Si alguien hubiera recogido las voces más famosas del momento, sin duda habría contado con la de Gayarre, pero no había estudios de grabación ni técnicos que se dedicaran en Europa a grabar. ¿O sí?

Sí. En el año 89 sí que hubo alguien con capacidad de grabar a los músicos más notables y, de hecho, lo hizo. Adelbert Theodor Edward Wangemann (1855-1906) ingresó en la plantilla de empleados de Thomas A. Edison en el laboratorio de West Orange en 1888. Un año importante en el lanzamiento del nuevo fonógrafo de cilindros de cera. Al año siguiente, en 1889, fue el encargado de organizar las audiciones en la exposición de París y realizar alguna grabación a la sombra de la torre Eiffel. Edison le envió ahí, cuando la exposición ya se había iniciado, a causa de los malos resultados iniciales que estaba consiguiendo. Theo Wangemann, como era conocido por todos, había nacido en Berlín, en el seno de una familia de músicos alemanes. Él mismo tenía formación musical, compuso algunas obras y ofreció recitales de piano.⁴⁷⁹

Lo más interesante de la presencia de Wangemann en Europa en 1889 es que recibió envíos de cilindros en blanco para ser grabados con voces y música europeas. Fueron 2.400 y 4.000 las unidades que recibió en sendos envíos.⁴⁸⁰ Un total de 6.200 que se dedicó con esmero a grabar durante su viaje. De ellos, se han recuperado solo 17 al hallarlos en una caja de los archivos del legado de Edison. Entre ellos figura la voz de Otto von Bismark (1815-1898), piezas para piano de Emánuel Moór interpretadas por el

⁴⁷⁹ FEASTER, P., “Theo Wangemann Biography”, *Thomas Edison. National Historical Park New Jersey.*, 2012, <https://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/theo-wangemann-biography.htm> (fecha de consulta: 14-VII-2022).

⁴⁸⁰ ROSEN, R. J., “Edison's Files Reveal the Only Known Voice Recording of Someone Born in the 18th Century”, *The Atlantic*, 2012, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/01/edisons-files-reveal-the-only-known-voice-recording-of-someone-born-in-the-18th-century/252283/> (fecha de consulta: 15-VII-2022).

mismo autor, melodías rusas por las célebres hermanas Tacianu y otras curiosidades. Theo había seleccionado a los músicos y personalidades más notables, pero de sus cilindros, han sobrevivido muy pocos. Como ejemplo de la categoría de artistas que seleccionaba, también grabó –y se conserva un cilindro– a Johannes Brahms tocando al piano una de sus composiciones.⁴⁸¹

De esta forma, tenemos en París y eventualmente desplazándose por Europa, al primer técnico de grabaciones con el encargo de recoger miles de muestras de los mejores artistas. No hay ninguna evidencia ni noticia de que se desplazara a España, pero sí que las hay de la visita de Gayarre a París durante la exposición. En concreto se anunciaba para el 15 de mayo su presencia y que cantaría varias veces números de *L'Africaine* y *La Favorita*.⁴⁸² El tenor, además, no era hombre que se limitara a las representaciones de óperas en los mejores escenarios. Incluso durante los años de más fama mantenía su presencia en eventos sociales, recitales privados y fiestas como la celebrada en casa de los marqueses de Sierra-Bullones el 12 de mayo del 89.⁴⁸³ También actuó en palacio en un concierto al que acude el gobierno de la nación al completo.⁴⁸⁴ Con esto parece que se demuestra su disposición para participar en eventos oficiales y privados. Estando en la exposición tanto él como el fonógrafo de Edison y sabiendo el interés por recoger las mejores voces de Europa en cilindros, las probabilidades de que grabara algunos cilindros se nos antojan muy elevadas.

Tenemos entonces evidencias de que la oportunidad de que grabase existió. Para confirmar que lo hizo deberíamos contar con la prueba de la existencia de alguno de los cilindros. Las noticias comentadas antes ya se han mostrado de poca credibilidad debido a las incoherencias cronológicas y técnicas. Pero no son las únicas. Quizás el mayor problema sea que quienes las redactaron lo hacían de memoria o *de oídas*. Sin embargo,

⁴⁸¹ BERGER, J., *Brahms at the Piano*, Stanford University,

<https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/brahms.html> (fecha de consulta: 15-VII-2022).

⁴⁸² "Ecos teatrales", *La Época*, (Madrid, 1-V-1889), p. 4.

⁴⁸³ *El Día*, (Madrid, 8-V-1889), p. 3.

⁴⁸⁴ *El Correo Militar*, (Madrid, 9-V-1889), p. 2.

en la prensa de la época podemos leer referencias mucho más concretas y con datos que en muchos detalles son coherentes.

La primera referencia directa a alguien que afirma poseer las grabaciones del tenor roncalés es una noticia que apareció en la prensa de todo el mundo en 1892. Para la exposición de Chicago se anuncia que se presentará un reloj fonográfico diseñado por un ingeniero-relojero llamado Sr. Villaneuve, de Nueva York. En lugar de dar campanadas hará sonar arias de ópera. Se especifica que los intérpretes de las arias son Rosa Garás, Gayarre y el bajo Bandauresque.⁴⁸⁵ La noticia se replica con pocas variaciones en muchos periódicos nacionales y extranjeros. Todos ellos coinciden cuando especifican las óperas: Lohengrin, tal como se canta en Bayreut; *Faust*, con las voces de Patti y del tenor De Resque; *Guillaume Tell*, cantado por Faere y *Les Huguenots* por Rosa Garán, Gayarre y el bajo Randauresque. Ninguno de los periódicos pone en duda la veracidad de las grabaciones. En Francia, sin embargo, sí que hay alguno que da por hecho que es imposible que existan. Los argumentos que dan, de todas formas, no son muy convincentes puesto que se basan en que Gayarre está muerto y Fauré dejó de cantar Guillermo Tell mucho antes de la invención del fonógrafo.⁴⁸⁶ No tienen en cuenta que Gayarre sí pudo grabar antes de morir y que aunque Fauré no cantara aquella obra en esas fechas sí que pertenecería a su repertorio.

La noticia del reloj fonográfico quedaría en una anécdota de dudosa veracidad si no fuera porque dos años después podemos leer en prensa una crónica en la que el autor afirma haber escuchado la voz de Gayarre en un fonógrafo en Londres.⁴⁸⁷ Al año siguiente también encontramos la narración de una escucha uno de sus cilindros. Se trata de una narración en rima en la que afirma que gracias al fonógrafo ha podido conocer la voz del gran Gayarre. En la misma sesión, escucha la voz del difunto presidente de Francia, Carnot. Este dato es importante porque es coherente y coincide con otras noticias posteriores. Que en la colección de cilindros convivieran los de Gayarre con los de Carnot

⁴⁸⁵ *El Criterio*, (Madrid, 20-IX-1892), p. 3.

⁴⁸⁶ *La Lanterne*, (París, 29-IX-1892), p. 3.

⁴⁸⁷ CUENCA CREUS, V., “El tren expreso”, *El Bien Público*, (Mahón, 7-III-1894), p. 2.

no parece extraño si se trata de grabaciones hechas en la exposición de París.⁴⁸⁸ Coincide con otro periódico de la misma fecha que afirma que «se oye a Gayarre cantando *La donna e mobile* en la inauguración del fonógrafo instalado en la calle Correo número 10 de Santander». Es una instalación con audífonos para 36 personas pero que solo tiene disponibles 18. Se escuchan ahí las voces de Gayarre y Carnot.⁴⁸⁹ El empresario que ha instalado el fonógrafo es el Sr. Giliardi.⁴⁹⁰ Unos días después se habla de otro cilindro de Gayarre en el que canta *Gli Hugonotti*.⁴⁹¹

En 1897 se escucha un cilindro de *La Favorita* cantado por Gayarre en la sociedad El Fomento de Bañolas.⁴⁹² Por último, en el 99 se celebra una audición de fonógrafo con cilindros de Gayarre para los socios de la Sociedad Coreográfica Mirobrigüense.⁴⁹³ Ni en estas ni en las audiciones anteriores hubo en momento alguno denuncia de fraude o falsificación. Son muchas celebraciones de sesiones públicas para escuchar la voz del gran Gayarre, la voz más inimitable y famosa. Por lógica y por probabilidad, muchos de los que asistieron a esas audiciones conocían como era el canto del tenor. Si todas las sesiones que se anunciaban en prensa hubieran sido fraudulentas, ¿cómo es posible que ningún asistente lo denunciara?

Después de recopilar esta información y sabiendo que, con toda seguridad, habrá más por localizar en las hemerotecas, no puedo sino reconocer que las evidencias de las grabaciones de Gayarre existen y son sólidas. Si se trató de imitaciones o falsificaciones que engañaron al público, quizás habría que buscar las pruebas de que fue así. Lo cierto es que si he dado por ciertas las grabaciones de muchos personajes notables basándome en las noticias de prensa, no sería lógico tomar por falsas las crónicas de audiciones que se estuvieron repitiendo de forma constante durante toda una década.

⁴⁸⁸ AMADÍ, “Panorama”, *La Atalaya*, (Santander, 12-VII-1895), p. 3.

⁴⁸⁹ *El Cantábrico*, (Santander, 12-VII-1895), p. 1.

⁴⁹⁰ *El Correo de Cantabria*, (Santander, 12-VII-1895), p. 2.

⁴⁹¹ *La Atalaya*, (Santander, 24-VII-1895), p. 2.

⁴⁹² *Boletín Republicano de la provincia de Gerona*, (Gerona, 24-IV-1897), p. 3.

⁴⁹³ *El Clarín*, (Ciudad Rodrigo, 29-I-1899), p. 3.

MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE GAYARRE.

Si la leyenda de los cilindros de Gayarre genera controversia, no lo hace menos el cilindro supuestamente interpretado por Francisco Tárrega. El compositor y guitarrista que revolucionó para siempre el instrumento es el intérprete que muchos afirmamos que grabó el cilindro ya comentado antes y mostrado en la Ilustración 30. Perteneciente a la colección particular de Mariano Gómez Montejano y adquirido en Granada como parte de un lote de cilindros de gran formato, modelo *Concert*, que procedían del gabinete granadino de Casares.

En este caso, hay pruebas a favor y contra de que el intérprete sea el mismo autor. Por un lado, el anuncio del cilindro deja claro que la obra es «Gavota para guitarra **por** Don Francisco Tárrega». De todos los cilindros que he podido escuchar, la preposición *por* siempre se usa para designar al intérprete o intérpretes. Cuando se nombra al autor, que no es lo habitual, se utiliza la palabra *de*. Pero, por supuesto, esta no es una prueba concluyente. Hay otros detalles del cilindro que hacen dudar. Para empezar, es más que posible que no se trate de una grabación comercial. El sonido es malo y con mucha reverberación. Las grabaciones de los gabinetes fonográficos eran mucho más profesionales incluso al decir el título. El gabinete de Casares se distingue también por la calidad del sonido de sus grabaciones. Como, además, el estuche no viene con una etiqueta de gabinete, creo que es lógico concluir que se pueda tratar de una grabación privada. Un fonógrafo modelo *Concert* era un aparato grande, pesado y muy caro. No estaba al alcance de cualquier aficionado. ¿Pudo Fernando Tárrega ofrecer una interpretación a la guitarra en el domicilio particular de algún ciudadano de Granada de la alta sociedad? Esta puede ser la explicación más lógica.

Si así fuera, se explica también que la voz del anuncio no coincide con ningún otro cilindro comercial y que hay un espacio de tiempo muy largo entre el anuncio y el inicio de la interpretación. No estaríamos hablando de estándares de los cilindros comerciales. Además, si realmente se tratara de una grabación privada, podemos imaginar a quien dice el anuncio leyéndolo directamente de la partitura. Aquí es donde empieza de verdad la controversia. En las partituras se podría haber empleado la preposición *por* para referirse al autor. Para confirmar este punto he buscado partituras de Tárrega intentando confirmar el uso de *por*. Aunque he localizado algunas, ninguna de ellas se trata de una composición

MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE GAYARRE.

propia sino de un arreglo o una transcripción. Por tanto, de momento, queda abierta la cuestión sobre ese cilindro.

MITOS Y REALIDADES. LAS LEGENDARIAS GRABACIONES DE
GAYARRE.

VI. TÉCNICAS DE GRABACIÓN

Vistos quienes fueron los protagonistas de la producción de fonogramas, empresarios y artistas, y cómo se gestó y desarrolló rápidamente ese efímero tejido empresarial y comercial de pioneros que anticipaban la industria discográfica, analizaremos ahora cuáles eran los sistemas de grabación. Cómo funcionaban los gabinetes fonográficos. Qué sistemas empleaban para sortear las muchas limitaciones que la tecnología de los fonógrafos de cera imponía y hasta qué punto fueron capaces de superarlos. No es fácil ponerse en la situación de las personas que manejaban los aparatos ni de los que hablaban, cantaban o interpretaban con instrumentos ante las bocinas. Observando el fenómeno más de cien años después es fácil que mentalmente construyamos analogías con los sistemas de grabación que usan micrófonos eléctricos, sistemas electrónicos de tratamiento de señal y capacidades de mezclas de sonido de varias fuentes. Nada de eso existía y nada de eso debería ser considerado. Las diferencias entre las grabaciones con amplificación eléctrica que conocemos y las de las grabaciones acústicas es enorme.

La forma más sencilla de describir aquellos sistemas, con el fin de que el lector valore las técnicas que se usaron y comprenda los porqués, es exponer el funcionamiento y los problemas que presentaba para obtener buenos resultados. Entenderemos de esa forma que las capacidades limitadas de los fonógrafos no solo implicaban un trabajo técnico de los operarios sino también una adaptación por parte de los artistas. Es decir, el contenido sonoro de un cilindro interpretado por Lucrecia Arana no era, ni mucho menos, un registro fiel de cómo cantaba la soprano ante el público. Lo que podemos esperar de la escucha de esos registros es el resultado de la Arana cantando ante una bocina de una forma algo distinta. Debía cumplir con muchos condicionantes. Para grabar correctamente el artista debía limitar el rango dinámico de su interpretación. También tenía que cuidar la posición y postura para asegurar que siempre proyectaba la voz directamente al centro de la bocina. Con el objeto de no saturar y producir distorsiones, la distancia a la bocina tenía que

respetarse y muchas veces debía moverse adelante y atrás conforme los pasajes pianos y fuertes aparecían en la interpretación. La pronunciación de ciertas consonantes tenía que modularse para no generar, por ejemplo, con las letras p y s, pulsos demasiado fuertes que generaban distorsiones. En resumen, grabar bien era un arte compartido por los técnicos y los intérpretes y estos, para no arruinar el fonograma resultante, tenían que adaptar su canto o su habla al nuevo medio.

Recordemos que Antonio Pozo (El Mochuelo) se anunciaba en su tarjeta y en anuncios de la prensa como *profesor de canto fonográfico*. Nadie tenía más experiencia que él ante la bocina y nadie dominaba tanto la voz y la técnica para que sus impresiones fueran perfectas. Por esa razón era el preferido de muchos gabinetes. Que se ofreciese a enseñar a cantar ante el fonógrafo es una clara evidencia de que no era lo mismo cantar frente al público que para una bocina de latón. No podemos saber hoy cómo sonaba el Mochuelo en directo. Quizás podía extender más la voz o matizar más los pasajes suaves o fuertes. Quién sabe. Lo que conocemos es el resultado de un proceso de adaptación de su estilo de canto a un escenario diferente.

Por eso no sería justo juzgar a aquellos artistas solo por sus grabaciones ni tampoco lo sería en absoluto compararlos con quienes grabaron pocas décadas después con medios mucho más avanzados que no les obligaban a cambiar tan radicalmente su forma de interpretar.

VI.i La física del sonido aplicada al fonógrafo

La grabación acústica, en la que no se cuenta con dispositivos de amplificación de la señal, ni mecánicos ni eléctricos, y la impresión de las ondas en los surcos de cera presentan varios problemas para el registro óptimo de la señal sonora. Antes de enumerarlos, explico a continuación de forma sencilla y evitando tecnicismos algunos conceptos físicos involucrados en el proceso.

Llamo aquí **señal** a la vibración física que en el aire produce el sonido y que se transmite a través de medios mecánicos, viajando por la bocina y excitando la membrana a la que imprime una vibración equivalente. Esa vibración representada en el tiempo como un

surco con valles y colinas que labra el estilite grabador es la señal grabada. El dibujo del surco, las subidas y bajadas que imprimirá a la punta lectora a la misma velocidad que se usó al grabar, representa una onda que en situación ideal sería igual a la del sonido original. Las colinas y valles podrán ser más o menos grandes consiguiendo mayor o menor potencia de sonido, pero si la forma de la onda es equivalente en todo excepto en la potencia, diremos que la grabación es perfecta. El sonido que se podría llegar a conseguir al reproducir en situaciones ideales sería igual en todo al original con la única excepción del volumen o potencia, como ya he dicho. Por lo tanto, si la forma de la onda se conserva la grabación será perfecta, pero en los sistemas reales, lejos de los modelos ideales, no se conservará idéntica.

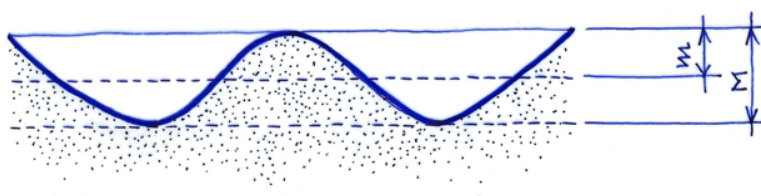


Ilustración 54. Vista longitudinal de un surco grabado. Dibujo original de Antonio Estepa.

Cualquier diferencia entre la forma de la señal de sonido original y la que se ha impreso en el surco se llama **distorsión**. Por tanto, una onda se grabará sobre el cilindro con más o menos volumen, pero con una forma determinada. Hay muchos fenómenos físicos que impiden que la grabación sea perfecta y por tanto siempre encontraremos grados de distorsión. Cada fenómeno físico que produce una distorsión modificará la onda final en un aspecto diferente. Cuando me he referido antes a las limitaciones de la tecnología, me refería principalmente a estos fenómenos, los que impiden que la grabación sea perfecta y que son, por otra parte, inevitables.

A pesar de que la onda resultante represente las vibraciones captadas, el sonido que obtendremos al reproducir una grabación nunca será igual al original y las distorsiones que la modifican pueden ser detectadas y medidas. El sentido del oído humano no detecta muchos de esos cambios y para otros la sensibilidad es muy relativa. Cambios en el sonido como diferencias de fase entre las frecuencias o atenuaciones de ciertos tonos, solo se

perciben mediante comparación. Un ejemplo para comprobarlo es actuar sobre los controles de tono, graves y agudos, en los sistemas de sonido. Haciéndolo, modificamos notablemente el sonido, pero continuamos identificando perfectamente las fuentes que lo crearon. Sigue presentándose para el oyente como una reproducción fiel al original.⁴⁹⁴

En lo que sigue, expondré cuáles son las principales distorsiones y problemas de las grabaciones, cuáles eran las causas y cómo se mitigaban aplicando distintas técnicas en los gabinetes fonográficos.

Por **rango dinámico** entendemos la diferencia entre la potencia de sonido más grande que puede grabarse sin que se genere una deformación considerable de la onda y la potencia mínima requerida para que la señal que se grabe pueda reproducirse. Dicho de otra manera, es el rango que va, para un sonido determinado, del volumen mínimo al máximo.⁴⁹⁵ Los sonidos demasiado débiles no son capaces de actuar sobre el estilete con suficiente fuerza y los muy fuertes encontrarán límites en la deformación de la membrana, en la resistencia de la cera y en la profundidad del surco. Esto hará que la señal grabada no sea como el sonido original al faltar esos matices débiles o fuertes. El límite de rango dinámico significa, por tanto, una distorsión en la grabación.

En el caso de los cilindros de cera, el rango dinámico del sonido original que podían registrar era muy estrecho por varias razones. Las más evidentes son los límites de la vibración de la membrana y los que se refieren al tamaño de las ondulaciones que se graban en el surco sobre la cera. Por aclarar esto último, en un surco labrado con una

⁴⁹⁴ En los últimos años, mediante la aplicación de algoritmos de inteligencia artificial se ha llegado incluso a calcular cuál será la calidad percibida de un sonido cuando se degrada y distorsiona: KENDRICK, P., JACKSON, I.R., LI, F.F., FAZENDA, B.M. Y COX, T.J., “Perceived audio quality of sounds degraded by non-linear distortions and single-ended assessment using HASQI”, *Journal of the Audio Engineering Society*, 63, 2015, pp. 698-712.

⁴⁹⁵ CAMPBELL, D.R., *Aspects of Human Hearing. Frequency Range, Masking, Critical Band.*, Advanced Audio Signal Processing, University of Paisley, School of Computing, <http://media.paisley.ac.uk/~campbell/AASP/Aspects%20of%20Human%20Hearing.PDF> (fecha de consulta: 8-VII-2022).

profundidad media x , ninguna onda con montes mayores a x podrá grabarse, puesto que no hay material más allá de la superficie de la cera. En la otra dirección, hacia el interior del cilindro, la onda debería de ser simétrica en forma y, pese a eso, la resistencia del material, que es cada vez mayor también por la forma del estilete, impone un nuevo límite. En la Ilustración 55 se representa la vista frontal de un surco sobre la superficie del cilindro. La profundidad de ese surco en su punto medio A representa el límite de amplitud de la onda que puede grabarse. Cuando vibra la membrana y por tanto el estilete que araña la cera y dibuja ese surco, al subir y bajar, hará que esa profundidad A disminuya y aumente respectivamente. Pero como la profundidad nunca será menor que cero, se presenta un límite claro para la amplitud A , que a su vez lo impone al volumen o la potencia del sonido que se obtiene al reproducir la grabación.

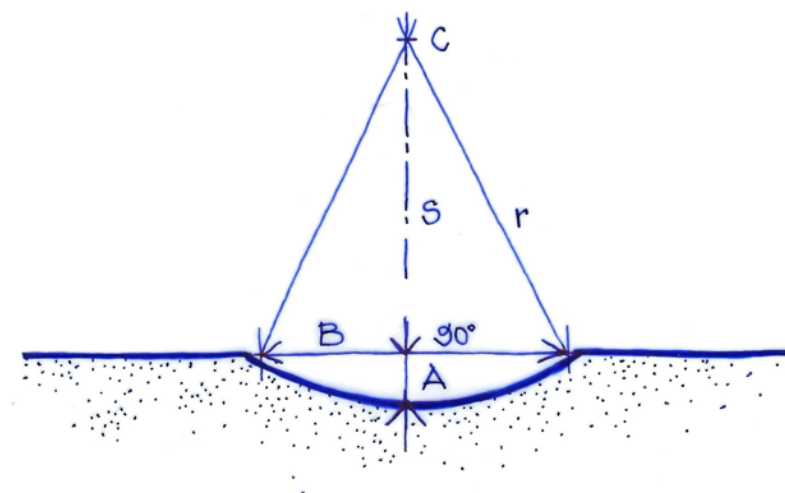


Ilustración 55. Vista transversal del surco grabado. Dibujo original de Antonio Estepa.

Dado que el volumen del sonido en la reproducción no depende solo de la amplitud de las ondas grabadas, sino que también es proporcional a la velocidad de la punta lectora al recorrer el surco, acelerar el giro del cilindro a un número mayor de revoluciones por minuto era la solución más empleada. Otro método que se utilizó mucho menos frecuentemente es el de utilizar cilindros más grandes, de mayor radio. La velocidad de recorrido sobre la superficie del surco, manteniendo igual la velocidad de giro, es proporcional al radio. Los modelos *Concert* de Edison, que prácticamente doblaban el radio del cilindro, se lanzaron en 1899 y fueron introducidos en el mercado como un

producto de lujo y máxima calidad. Las grabaciones que empleaban este formato fueron escasas tanto por su precio como por el poco tiempo que estuvieron disponibles esos aparatos, que aparecieron cuando el movimiento fonografista ya había avanzado y el estándar de cilindros de dos minutos estaba muy consolidado.

La limitación del rango dinámico se debe entender y tener en cuenta tanto en lo referente a los límites en el sonido original, es decir, el sonido que puede ser grabado, como en el sonido que puede reproducirse. En otras palabras, un fonógrafo puede grabar la interpretación de un instrumento con un rango, entre los pianísimos y fortísimos, determinado. Al reproducir, la diferencia de potencia entre esos mismos pianísimos y fortísimos será con toda seguridad menor. Lo que me lleva a presentar otra distorsión que es habitual.

No hay que dar por hecho que toda distorsión, esto es, todas las modificaciones del sonido que hacen que la onda grabada difiera de la original, sean indeseables. En el caso de la **compresión del sonido** su efecto es claramente beneficioso puesto que permite aumentar el rango dinámico del sonido original y esta ventaja compensa con creces la pérdida en calidad. De hecho, el oído humano no detecta fácilmente el efecto de la compresión si no es por comparación directa. La compresión ocurre porque la intensidad de la respuesta no es proporcional a la de la entrada. Por ejemplo, si tenemos un sonido y lo repetimos con el doble de potencia (3 decibelios más), podríamos esperar que la onda dibujada en la cera fuera doblemente pronunciada. Lo cierto es que no es así exactamente y la onda resultante, aunque es mayor, lo es en menor proporción a la del sonido original. El beneficio de este fenómeno es que, aunque el fonógrafo no sea capaz de reproducir distintos sonidos en un rango de volúmenes muy grande, sí que puede grabarlos y al hacerlo registrarlos en un rango menor. Las diferencias de potencia sonora de los distintos sonidos son, por tanto, más sutiles de lo que fueron en el sonido original.

En las grabaciones y reproducciones de cilindros de fonógrafo la compresión es un efecto inherente al sistema. En los sistemas actuales de grabación, tanto los analógicos como los digitales, la compresión suele producirse de forma deliberada y con sistemas avanzados desarrollados para controlarla. Para entender algunas de las razones de por qué se

comprime el sonido a un rango dinámico menor, pensemos en la vibración de la membrana del diafragma y en la dureza de la cera. La membrana en reposo estará sometida a una tensión. Un sonido, que es una vibración en el aire en forma de onda de presión, ejerce una fuerza que desplaza el centro de la membrana en un sentido y en el otro y, por eso, aumenta la tensión. Cuanto más aumenta la tensión más fuerza deberá ejercer el aire para deformarla. Por tanto, a más potencia de sonido, más resistencia ofrece la membrana a deformarse. El resultado es que el desplazamiento de la membrana y del estilete no será tan amplio. Se ha producido una compresión en la señal.

Ocurre otro tanto con el efecto del estilete en la cera. En la Ilustración 55 vemos que el surco tiene forma de segmento circular. Hacer más profundo el surco implica aumentar su anchura. Si sumamos que la resistencia de la cera será cada vez mayor al intentar profundizar y que al ensancharse el surco se reparte la presión en más superficie y también costará más hundir el estilete, entendemos que de nuevo se obtendrán señales grabadas comprimidas con respecto a la onda original.

Otra característica del sistema de grabación es la **respuesta en frecuencia**. Cualquier sonido, cualquier onda sonora, puede descomponerse como suma de muchas ondas de distintas frecuencias. La voz de un tenor emitiendo una nota do_4 (C5 en notación anglosajona) estará formada por una onda con frecuencia de 523,251 hercios, que es la frecuencia que corresponde a esa nota, más un número indeterminado de otras ondas con frecuencias mayores. Esas otras ondas de frecuencia más aguda, los armónicos, y el volumen de cada una es lo que produce que cada tenor tenga una voz distinta. Es el timbre del sonido. La misma diferencia que nos permite distinguir el sonido de un violín y el de un clarinete, aunque estén tocando la misma nota. Pues bien, cuando el fonógrafo registra el sonido es más sensible a unas frecuencias que a otras. Se produce una distorsión de la onda porque de todas las frecuencias que componen el sonido se grabarán con más intensidad unas que otras.

Los fonógrafos y, más concretamente, la parte que llamaban *el micrófono*, que estaba formado por la bocina, la caja de resonancia, la membrana y la punta lectora o grabadora, se diseñaban para tener una buena respuesta para las frecuencias más presentes en la voz

humana. La forma de la bocina y la tensión de la membrana definen y limitan el rango de frecuencias a las que responderá. Una membrana más tensa, como parece obvio pensar, será más sensible y transmitirá más fácilmente los sonidos agudos, es decir, las altas frecuencias. Lo contrario ocurrirá con una membrana con poca tensión. Los fonógrafos ofrecían un rango estrechísimo de frecuencias útiles. Al estar regulados para la voz humana, para grabar el sonido de un contrabajo se requería un instrumento que produjera un volumen enorme. Los armónicos más altos de las voces y los instrumentos, esto es las frecuencias más altas que caracterizan su timbre, se pierden de forma inevitable en la grabación. Esto también modifica el sonido haciendo que pierda brillantez. El efecto es similar al que conocemos bien en el sonido de los teléfonos analógicos antiguos. Casi todas las voces sonaban parecidas, puesto que al perderse los armónicos se eliminan diferencias de timbre. Otro ejemplo, si colocamos las manos formando una bocina delante de la boca, escucharemos como nuestra voz, por el efecto de esa bocina, pierde frecuencias altas en favor de las medias. Es el mismo efecto de las bocinas del fonógrafo que recogían el sonido.

La respuesta en frecuencia tiene un impacto muy grande en la percepción de la calidad del sonido. Nuestro oído distingue los ruidos y sonidos e identifica las fuentes por su timbre, que ya sabemos que se compone de frecuencias. Es la sensibilidad a las frecuencias en lo que se basa el oído humano y cuando algunas de estas faltan o son atenuadas lo interpretamos como falta de fidelidad al original. Una vez más, la velocidad de grabación y lectura es crítica para obtener mejor respuesta en frecuencia. En un caso ideal, todas las frecuencias deberían registrarse y reproducirse con la misma atenuación. El sistema debería ser transparente a las frecuencias. Sin embargo, todo sistema tiene una respuesta en frecuencia característica que le hace responder mejor a un rango de frecuencias determinado y atenúa las frecuencias más bajas o altas.

La manera más sencilla de entender las causas de la reducción en la respuesta para frecuencias bajas es imaginar una nota muy baja, que se identifica por una vibración muy lenta. Ese movimiento lento del aire actúa con menos violencia, menos potencia, sobre la membrana y por tanto no actuará sobre el estilete con la fuerza necesaria para ahondar el surco. Por otra parte, los movimientos muy rápidos y violentos, que corresponden a

frecuencias altas encontrarán dificultad para transmitirse al estilete y hacer que se mueva tan violentamente cuando tiene que vencer la resistencia del material. Habrá un rango de frecuencias, dependiendo de la dureza de la cera, la tensión de la membrana y la velocidad de giro del cilindro, que se transmitirán con más facilidad. Obviamente, se fabricaban los aparatos y los cilindros de forma que ese rango coincidiera con las frecuencias más características de la voz humana que, por otra parte, coincide con la tesitura de muchos instrumentos musicales solistas.

Pero, además del decaimiento de respuesta para altas frecuencias que se puede esperar por la naturaleza de los materiales, hay otro fenómeno que pone un límite concreto a la frecuencia más alta que puede grabarse. En la Ilustración 56 se puede observar como el estilete grabador se apoya en la superficie formando un ángulo β con la tangente al cilindro. El corte oblicuo del extremo del estilete atacará la superficie labrando la cera con una inclinación α con respecto a la perpendicular a la superficie. Ese ángulo α debe ser cercano a cero para optimizar el corte.

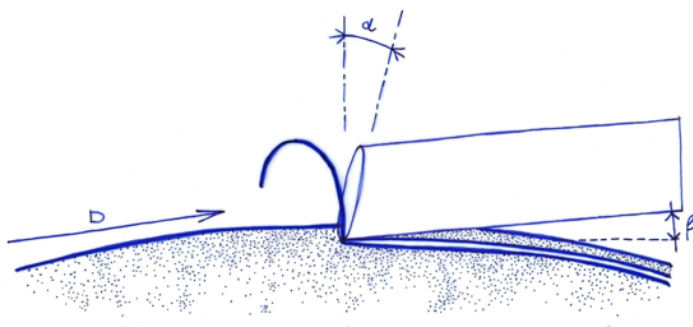


Ilustración 56. Estilete recorriendo la superficie del cilindro e impresionando un surco. Dibujo original de Antonio Estepa.

La impresión de las ondas en el surco ocurre porque mientras el estilete recorre la superficie la vibración de la membrana le transmite una fuerza vertical F , ver Ilustración 57. En esa figura vemos cómo el surco tienen en un punto dado una pendiente α .

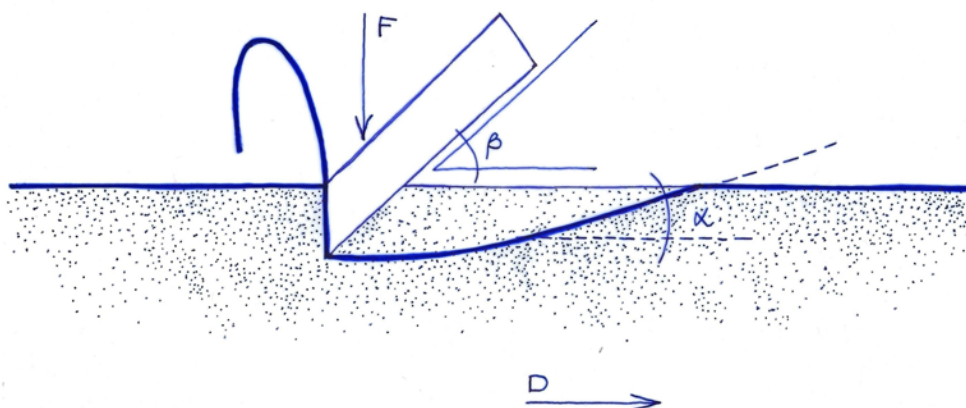


Ilustración 57. Grabación dentro del rango de frecuencias. Dibujo original de Antonio Estepa.

Si la frecuencia es muy alta, el estilete deberá subir y bajar muy rápidamente, encontrando que, al profundizar en el surco, el ángulo del propio estilete puede ser igual o menor que el de la pendiente del surco que corresponde a esa frecuencia. En la Ilustración 58 vemos cómo se produce el colapso porque el estilete tropieza con el surco de forma que no es posible registrar un tono más alto.

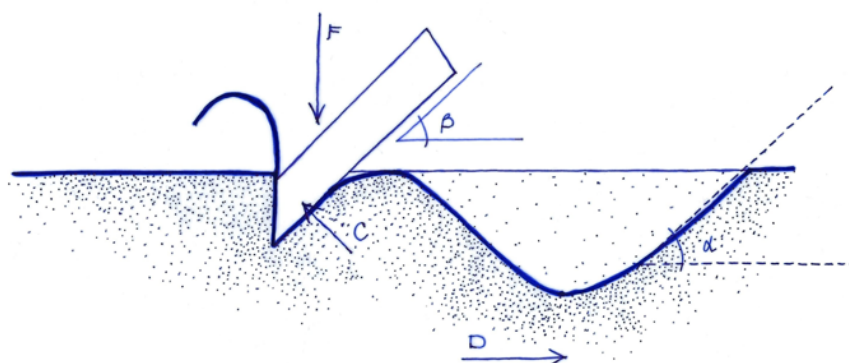


Ilustración 58. Grabación en el límite alto de frecuencia. Dibujo original de Antonio Estepa.

Otra distorsión característica es la que llamamos **relación señal/ruido**. El mecanismo del fonógrafo produce ruidos que inevitablemente pueden llegar a grabarse junto al sonido original que grabamos. Además, el propio estilete grabador, por muy afilado y perfecto que sea, roza constantemente con la cera y la fricción produce, otra vez, ruido. La cera, por otra parte, no es perfectamente lisa. Además de los montes y valles del surco que representan el sonido grabado habrá irregularidades que producirán ruido de fricción al

reproducir. El porcentaje de sonido final que corresponde al ruido en lugar de a la señal es lo que llamamos relación señal/ruido. Una de las consecuencias de ese ruido de fondo característico del fonógrafo –como también lo hay característico de los discos y de las cintas de magnetófono– limita de nuevo el volumen mínimo de grabación. Si grabamos un sonido demasiado tenue, el resultado se confundirá con el ruido de fondo. Por tanto, el rango dinámico efectivo disminuirá todavía más.

Por último, entre las distorsiones del sonido que ocurren en las grabaciones y reproducciones de sonido de los cilindros, podemos nombrar las **fluctuaciones de frecuencia**. Es el efecto que ocurre por la inconsistencia de la velocidad de paso de la punta lectora o grabadora por el surco del cilindro. La velocidad debería ser constante y estaba relativamente bien resuelto el control del giro del cilindro. Sin embargo, cualquier deformación del cilindro de cera o desvío del eje de giro hace que la velocidad de paso por el surco varíe y produzca lo que hoy se llaman efectos *wow* o *flutter*. Este problema era irrelevante en la época puesto que los aparatos tenían suficiente precisión y los cilindros eran perfectamente cilíndricos, sin deformidades relevantes. El problema aparece ahora, ciento veinte años después, cuando encontramos que los cilindros que han sido almacenados en posición horizontal, al estar hechos de cera, que es un material muy blando y maleable, se han deformado ligeramente tomando la forma de un cilindro elíptico ligeramente chafado. Esta es la razón por la que cuando escuchamos hoy cilindros digitalizados los cantantes parecen desafinar constantemente como un vibrato desagradable.⁴⁹⁶

Aunque en casi todos los casos anteriores de distorsiones he hablado de un sistema de grabación, hay que tener en cuenta que en el momento de la reproducción del sonido los efectos son análogos, prácticamente los mismos. Por tanto, se suman las distorsiones del proceso de grabación a las de la reproducción. El ruido de fricción que se produce al

⁴⁹⁶ Un ejemplo de este problema lo podemos escuchar en el cilindro grabado por la Música del Regimiento de Vizcaya interpretando la marcha trinfal de *Aida*, de la casa Hijos de Blas Cuesta, Valencia. La digitalización de este cilindro se puede escuchar en: *Biblioteca Digital Hispánica*, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046405> (fecha de consulta: 4-VII-2022).

grabar se suma al que genera después la cabeza lectora. Lo mismo ocurre con los otros efectos presentados.

Como muestra de las limitaciones en las grabaciones, observemos las siguientes ilustraciones. En la Ilustración 59 se representa el histograma con los niveles de frecuencias en un inicio de un cilindro instrumental. Corresponde a los surcos iniciales sin voces ni instrumentos y que, por tanto, todo el sonido corresponde al ruido de fondo. Principalmente es ruido por la fricción de la aguja en la superficie de cera deteriorada por el paso del tiempo. Vemos cómo los niveles para todas las frecuencias son muy similares y varían en un máximo de 9 decibelios. Es lo que se llama ruido blanco por estar formado por vibraciones aleatorias de todas las frecuencias, análogo a la luz blanca que contiene todos los colores. El límite de la medida en los 20.000 hercios corresponde a la frecuencia máxima impuesta por el sistema digital con calidad de *Compact Disc* que se empleó para hacer la muestra.

En la Ilustración 60 observamos las frecuencias presentes en un fragmento grabado por una banda que incluye desde notas bajas de una tuba hasta notas muy altas de un pícolo. Es fácil ver cómo el sonido de la orquesta se suma a la base de las frecuencias del diagrama anterior. Por debajo de los 200 Hz no hay presencia importante de sonido grabado ni tampoco por encima de los 5.000 Hz, puesto que los niveles se confunden con los del sonido de fondo. Podemos comprarlo con el gráfico de frecuencias de la Ilustración 61 que representa el sonido de un fragmento similar, de la misma obra, grabado por una banda con tecnología digital y calidad CD. En este último caso, todo el espectro de frecuencias disponible para el muestreo estándar de 44,1 KHz es utilizado por la señal de grabación sin existir ruido de fondo apreciable.

TÉCNICAS DE GRABACIÓN

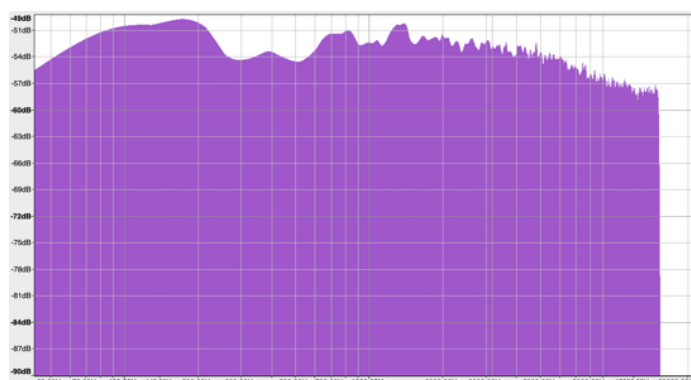


Ilustración 59. Diagrama de niveles de las frecuencias del ruido de fondo del cilindro "España" CL/298 de la Biblioteca Nacional de España.

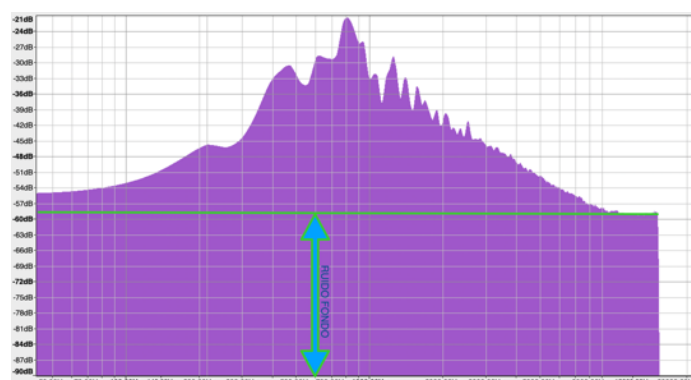


Ilustración 60. Histograma de frecuencias de un fragmento orquestal con indicación de los niveles de ruido de fondo, cilindro CL/298, Biblioteca Nacional de España.

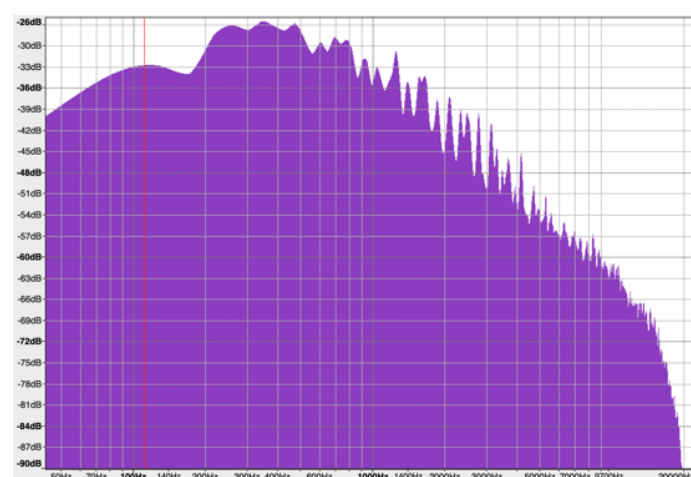


Ilustración 61. Histograma de frecuencias de un fragmento orquestal, grabación digital.

Pese a que el ruido de fondo que hemos analizado se debe en parte al deterioro del material que genera un elevado ruido de fondo que no estaría presente en los cilindros de la época, se puede observar también cómo los armónicos de las frecuencias altas decaen más

abrutamente debido a los problemas de respuesta en frecuencia mencionados anteriormente.

VI.ii Los sistemas de producción en los gabinetes fonográficos

Las pocas fotografías y descripciones que tenemos de los salones de impresión de las casas fonográficas sirven para ilustrar las distintas soluciones que se emplearon para obtener el mejor sonido posible en las grabaciones. Pese a que no todos los gabinetes las aplicaron siempre de igual forma, eran pocas las variaciones que podían realizar en cuanto a disposición de los elementos del salón, fuentes de sonido, etc.

La Ilustración 13 que muestra el gabinete de José Navarro en pleno funcionamiento sirve de ejemplo por tratarse de una vista general de salón mientras se graba a un cantante acompañado de piano, lo que por otra parte constituye la formación musical más frecuente en los cilindros. La disposición del instrumento y el cantante se repetirá en todos los gabinetes. Para vencer el problema del rango dinámico del sonido que se graba, esta disposición es muy importante, puesto que una distancia mayor de alguno de las fuentes o un cambio en la posición, que proyecte el sonido en una dirección de forma oblicua, podría convertir la onda en demasiado débil para ser grabada con calidad. Todos los instrumentos y fuentes, incluidas las voces, deben emitir el sonido frontalmente y dirigido de forma directa hacia la bocina. La altura de la fuente sonora debe coincidir con el eje de simetría de la boca de la bocina. En la fotografía vemos como el piano ha sido colocado sobre una tarima para, con la elevación, situar el centro de las cuerdas que producen la vibración a la altura del fonógrafo. A esa misma altura y colocándose entre el piano y el fonógrafo, el cantante se coloca de forma que su cabeza, su boca, esté a la altura del centro de la bocina.

La distancia del piano al fonógrafo, que solía ser de entre un metro y un metro y medio, es la ideal para que los pulsos, el ataque, de las notas no saturen la grabación. Una vez más, la potencia debe quedar en el rango dinámico correcto. El cantante cuenta con esa distancia entre el fonógrafo y el piano para desplazarse hacia adelante y hacia atrás para compensar los pasajes con voz más débil o fuerte respectivamente, esto es, los *pianos* y *fortes* de la interpretación.

Vemos en la misma imagen a José Navarro operando sobre el fonógrafo que en este caso es un modelo *Edison Concert*. Recordemos que estos modelos utilizan un cilindro de mayor tamaño, con un radio casi doble al tamaño estándar. De esta forma se dobla la velocidad lineal de paso del estilete grabador y se amplía el rango de frecuencias, el volumen y la calidad final. Tanto este fonógrafo que está siendo utilizado en la grabación como el de formato estándar que aparece en la fotografía a la derecha, están dotados de diafragmas Bettini.

Aparecen en la imagen dos personas que parecen estar escuchando la interpretación como público. No hay constancia de que Navarro permitiera como otros gabinetes el acceso al público durante las impresiones. Podría tratarse de personal de la compañía o de otros intérpretes que esperan su turno. En muchos cilindros de canción tradicional y de algunos números de zarzuela aparecen aplausos y ovaciones al final y, en el flamenco y las jotas, jaleos y ánimos. Quizás esa sea la razón de la presencia de público en esta imagen.

La disposición del piano, sobre una tarima, y el intérprete se repite en otras fotografías. En la Ilustración 62 se muestra una vista parcial de la sala de grabación de la casa de Hagens y Acosta de Madrid. Como en la anterior, el piano está situado sobre una tarima para elevar el centro de las cuerdas, foco del sonido, a la altura del fonógrafo. Curiosamente es el único gabinete que he podido encontrar con el piano colocado contra la pared, puesto que el sonido se proyecta más directamente por la parte trasera. Esta vez sí que vemos alrededor de la escena de grabación al público. Este gabinete ofrecía acceso al público con un precio de entrada de una peseta para asistir a sesiones de grabación.



Ilustración 62. Salón de impresiones de la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta. Catálogo SFE HyA, p. 96.

En Valencia, la casa Hércules Hermanos usa una configuración del gabinete similar a la de José Navarro. La Ilustración 63 muestra la disposición de dos fonógrafos con ambas bocinas enfocadas hacia la trasera de un piano de cola. Entre el piano y las bocinas se colocaría el cantante. Ya he comentado antes y hemos visto cómo la práctica de colocar dos fonógrafos para grabar simultáneamente dos cilindros en la misma toma era habitual en algunos gabinetes. Este es un buen ejemplo y por cómo está instalado parece que era la forma de grabar normal de la casa. Las bocinas están sustentadas por sirgas que penden del techo, supuestamente para evitar la transmisión de ruido que pudiera aparecer con un soporte al suelo. Este es el único caso en el que he encontrado esta solución que, por otra parte, permite usar bocinas más grandes que de otra forma necesitarían soportes o perchas que podrían transmitir vibraciones. Los fonógrafos son modelos de Edison con motor eléctrico y se puede observar en la base de la mesa el sistema de baterías. También se ve el cable eléctrico que alimenta a los fonógrafos y sube por el lado derecho de la mesa. En la fotografía aparece a la derecha una estructura de madera con mecanismos de engranajes, poleas y transporte que parece de gran potencia pero que no he podido identificar su misión. Julien Antón afirma que se trata de un sistema eléctrico de pantógrafos para copiar cilindros, pero ni los mecanismos encajan con esa afirmación ni existían entonces pantógrafos tan avanzaos.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ ANTON, J., “Techniques d’enregistrement”, *Phonorama*, <https://www.phonorama.fr/techniques-d-enregistrement.html> (fecha de consulta: 10-VII-2022).

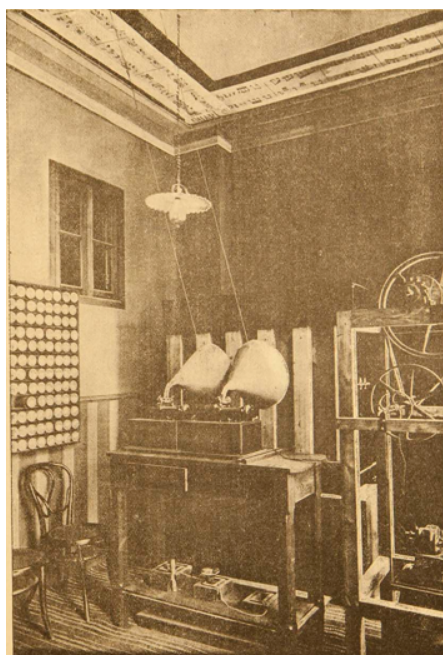


Ilustración 63. Gabinete fonográfico de Hércules Hermanos, salón de impresionar. Boletín Fonográfico, Año I.

Encontramos esta misma disposición en casas francesas y americanas. Solo en Valencia he podido identificar dos gabinetes que añadían un sistema más avanzado para la captura del sonido del piano. Se trata de los gabinetes Puerto y Novalla y Pallás y Compañía. Seguramente la innovación de debe a Pallás, puesto que creó antes el gabinete y se le conocía como técnico avanzado. Ambas casas usaban una enorme bocina acoplada directamente a la trasera del piano que funcionaba como guía de ondas para aprovechar toda la potencia del sonido del instrumento. En el punto de encaje en el diafragma, se unía en un codo el final de esta bocina con el de una bocina estándar para la voz del cantante. La Ilustración 64 muestra cómo funcionaba el sistema. En este caso hay dos bocinas para poder grabar dúos. Nótese que la segunda bocina no es funcional cuando solo hay un intérprete, puesto que la voz llegaría oblicua y casi sin potencia. La posición frontal y directa hacia el centro de la bocina debía mantenerse siempre.

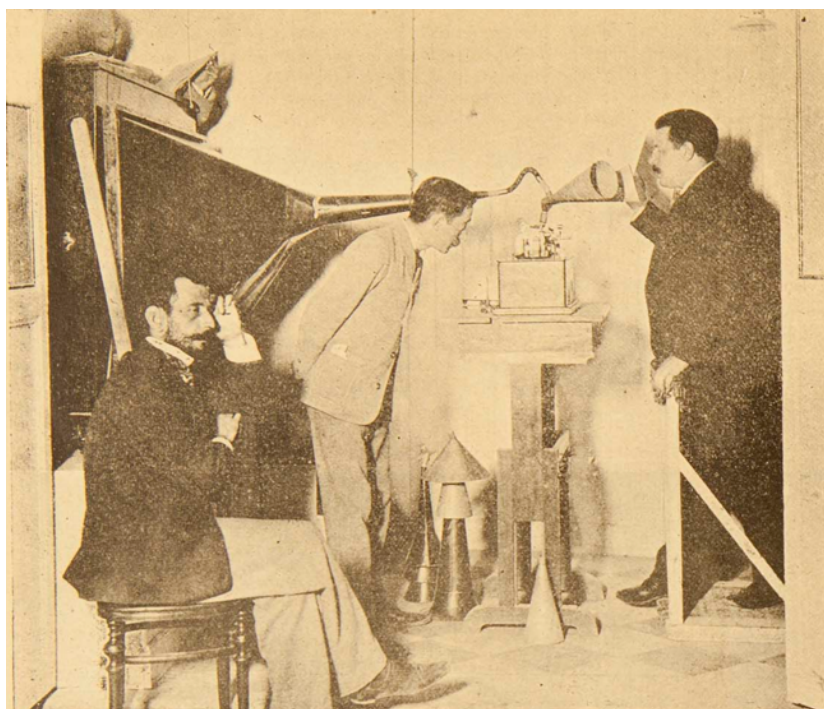


Ilustración 64. Sala de impresión de Puerto y Novella. Sesión de grabación del tenor Francisco Pertierra. Vicente Gómez Novella aparece de pie, en el centro, vigilando el fonógrafo.

Aunque existen fotografías de formaciones instrumentales, como bandas de vientos y percusión, posando junto a un fonógrafo, no he encontrado ningún ejemplo de imagen de una grabación de este tipo en un gabinete español. Para entender cómo se conseguía grabar una interpretación de toda una banda, observemos la Ilustración 65. La banda se ha dispuesto en una grada que permite que cada instrumentista proyecte el sonido hacia las diez bocinas de otros tantos fonógrafos colocadas en batería. Dado que las frecuencias más graves son más difíciles de registrar por las limitaciones de la respuesta en frecuencia y que, además, esos sonidos de notas bajas pierden más potencia con la distancia, las tubas se colocan más cerca de los aparatos. También los instrumentos de notas muy agudas y débiles se ponen más cerca que las trompetas y trombones. Como ocurre con los cantantes, también para estas formaciones se debe observar la colocación y orientación de los instrumentos con el fin de conseguir que proyecten en la dirección correcta.

En este sentido, es muy interesante un artículo que se publicó en 1901 en el *Boletín Fonográfico* de la revista *El Cardo* y que era un resumen de otro aparecido antes en una revista italiana equivalente, publicada en Milán, la *Rivista Fonografica Italiana*,

publicada a partir de 1900.⁴⁹⁸ La compañía editora era la Anglo-Italian Commerce Company, que sin duda usaba la publicación para la difusión del fonógrafo y de sus fonogramas. El artículo en cuestión consiste en una serie de recomendaciones sobre la colocación de los instrumentos frente al fonógrafo para obtener las mejores impresiones. El texto que al reproducirse en España contiene alguna anotación añadida, dice así:

Un clarinete debe estar a la distancia de un pie. Un violín ó un banjo debe colocarse tan cerca como sea posible en el embudo mismo. Los dúos de hacen por lo general cilindros fuertes y claros.

La guitarra y la mandolina no dan resultados satisfactorios, excepto las que hace la The Anglo-Italian (y los de por acá).

Un xylophon debe ponerse tan cerca como sea posible, con la octava alta más cercana que la baja. Haciendo cilindros de banda ú orquesta colóquense los instrumentos bajos, como los fagots, trombones, etc., á una distancia de cinco pies del embudo.

Los cornetines deben estar á 15 pies próximamente; los demás instrumentos deben colocarse dentro de esa distancia; por ejemplo: flautas, de cinco á seis; tambor, de cuatro á cinco, y muchas veces es mejor suprimirlo; pues su sonido no sale exactamente y perjudica á la impresión de los demás intrumentos.

⁴⁹⁸ En la enciclopedia del sonido grabado recopilada por Hoffmann se indica 1900 como el año de inicio de la publicación de *Rivista Fonografica Italiana*: HOFFMANN, F. ed., “Sound Recording Periodicals”, en *Enciclopedia of Recorded Sound*, Vol I (A-L), 2005, Nueva York, Routledge. ; Sin embargo, tengo que poner en duda el dato puesto que he localizado el volumen correspondiente al segundo año de la publicación en el *Fondo Giuseppe Buonincontro*:

https://books.google.es/books/about/Rivista_Fonografica_Italiana.html?id=abo0ygEACAAJ&redir_esc=y
(fecha de consulta: 22-VII-2022).

*Conviene que las cornetas de última fila estén más elevadas; de modo que, tocando por encima de los demás ejecutantes, las ondas sonoras lleguen bien al cilindro.*⁴⁹⁹

Es además muy útil elevar dos ó tres pies sobre el pavimento el piano, de modo que caiga á igual altura que la cabeza del cantante, etc., etc.



Ilustración 65. Grabación de una banda en la empresa de Edison en Estados Unidos. Boletín Fonográfico, Año II.

Como vemos, las imágenes coinciden con lo visto en los capítulos anteriores sobre la capacidad de registrar múltiples cilindros en una sola toma. Si lo habitual era usar un solo fonógrafo, en el capítulo III vimos que algunos gabinetes usaban dos aparatos para doblar la producción. No más. Las formaciones en batería de fonógrafos estaban reservadas para fuentes sonoras muy potentes como bandas de vientos, tal y como acabamos de ver.

Sin embargo, en 1899 ya se utilizaban en Francia aparatos más evolucionados para impresionar lotes de cilindros en una sola interpretación. Habíamos visto en el subcapítulo II.viii como el gabinete de Pallás y Compañía habían intentado instalar un sistema que permitiera grabar hasta veinte cilindros simultáneamente. Ese proyecto no prosperó y según todos los datos que tenemos, la producción de cilindros se siguió

⁴⁹⁹ CILINDRIQUE, “Cosas de fonógrafo”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-VII-1901), p. 2.

haciendo en España de forma artesana. Tenemos que esperar hasta 1902, cuando se pone en marcha la empresa La Fonográfica Madrileña que cuenta como novedad con un sistema capaz de impresionar los cilindros en lotes de ocho. No sabemos cómo era ni cómo funcionaba el sistema, pero sin duda sería similar a los que se habían puesto en marcha empresarios franceses unos años antes.

La mejor muestra de un sistema de producción múltiple de cilindros originales es el grabado que se reproduce en la Ilustración 66. Fue publicado en 1900 en el *Boletín Fonográfico* aunque ya el año anterior había aparecido en la revista francesa *L'Illustration*.⁵⁰⁰ Sin duda la imagen corresponde a alguna empresa francesa, probablemente Pathé o Ullman, que ya en esos años exportaban en gran número a España con precios mucho más bajos de los nacionales. Es obvio que al menos inicialmente la calidad de producción no podía ser tan buena como el uso de una bocina dedicada a un solo cilindro. Puede ser que los cilindros franceses, criticados por los españoles por tener menos calidad y pensaban que eran copias, fuesen en realidad producidos de esta manera y se tratase de grabaciones originales.

En el grabado podemos ver cómo se ha configurado un sistema multicilindro que muy probablemente utilizara un solo motor para reducir vibraciones y sincronizar los mandriles. El sonido se lleva a cada diafragma con tubos de goma cortos que no perderían mucha potencia. Si fueran fonógrafos separados, la longitud más larga de los tubos implicaría pérdidas de volumen y otros efectos indeseados. Es un sistema ingenioso de producción que reducía los costes a una novena parte, puesto que son nueve o diez cilindros los que aparecen en este caso.

Que en España no se pusieran en marcha sistemas como este pudo deberse también a la falta de capacidad de fabricación de aparatos de precisión. Francia contaba con una gran industria relojera alrededor de París y eso permitió hacer realidad diseños complejos que

⁵⁰⁰ El grabado se empleó en la portada de un número con la leyenda a pie de imagen “Bajo, tenor y tiple impresionando un terceto”: *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-IX-1900), Año I, p. 273; el año anterior este mismo grabado aparecía con la leyenda *Le trio de “Faust”* en: “Une usine à musique”, *L'Illustration*, (Paris, 19-VIII-1899), pp. 123-125.

seguramente habrían significado costes muy altos para los empresarios españoles. No obstante, como he dicho, La Fonográfica Madrileña contará con un sistema similar un par de años después, lo que le permitirá competir con los cilindros fabricados en serie de Pathé y con los primeros producidos con moldes de Edison. También, no lo olvidemos, en 1902 había que competir con el gramófono y los discos que, por fin, empezaban a popularizarse entre los consumidores.

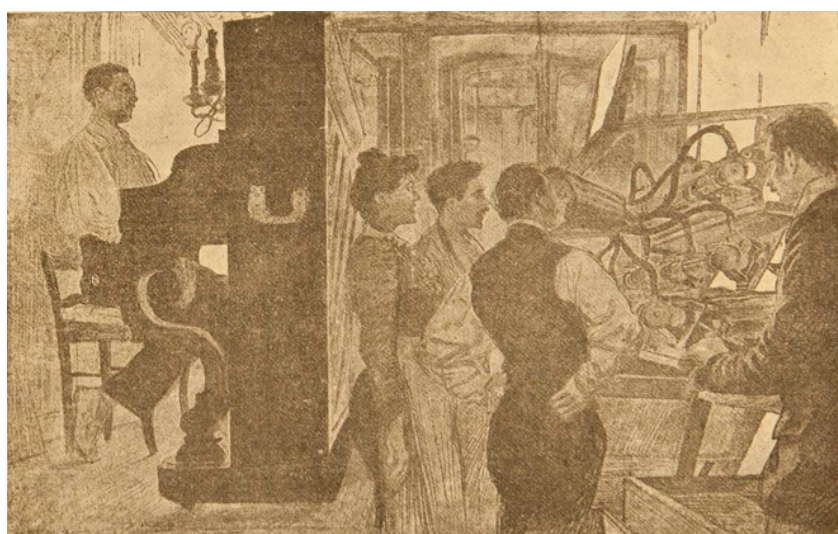


Ilustración 66. Grabación de un terceto en múltiples fonógrafos simultáneamente.

Chamoux, en su tesis doctoral, recoge algunas declaraciones de los que fueron protagonistas en Francia de las primeras grabaciones fonográficas. Entre ellas, es ilustrativa la forma en que el cantante Constantin le Rieur describe cómo tenía que mantenerse a un palmo de la bocina y regular él mismo la distancia, alejándose o acercándose, según cómo percibía el eco del propio pabellón. Es decir, los intérpretes aprendían a controlar el volumen y la distancia utilizando su oído como sistema de regulación.⁵⁰¹ En la misma obra, se recogen testimonios del cantante Charlus explicando las dificultades e incomodidades que se sufrían en las grabaciones, principalmente cuando la sala estaba repleta de músicos y el calor se hacía insufrible. También describe con cierto humor cómo para poder grabar a dúo con una cantante, ambos debían hacer esfuerzos para lograr estar juntos ante la bocina en el punto exacto.

⁵⁰¹ CHAMOUX, H., *La difusión de l'enregistrement sonore ...*, op. cit., p. 180.

Sobre las grabaciones en varios cilindros simultáneos, como en el grabado comentado antes, cita una entrevista realizada en 1947 al instrumentista Horace Hurm. En ella podemos leer:

Horace Hurm: [...] Fue el Sr. Spohn que era director, jefe del departamento de la tienda del Louvre, quien tuvo la idea de unir dos fonógrafos por medio de un tubo acústico [...], uno reproductor, el otro grabador.

*Jean Thévenot: [...] Y si no me equivoco de antemano, otro investigador, el Sr. Vives, había tenido la idea más banal pero interesante de hacer grabaciones simultáneas sobre diez fonógrafos cuyas bocinas apuntaban hacia los intérpretes. Todavía se trataba de procedimientos rudimentarios y se puede decir que la década de 1890 estuvo marcada por el uso de cilindros de un solo registro.*⁵⁰²

He hablado del rechazo a los cilindros copiados por parte de los empresarios y del público español durante el movimiento fonografista. Pese a ello, no debemos olvidar que la máquina de copiar, es decir, el pantógrafo de cilindros de cera existía y debió de estar disponible para los gabinetes. En 1899 ya se comercializaban modelos, aunque no he podido localizar ningún anuncio ni elemento de catálogo que pueda demostrar que se vendieron en España. No obstante, el hecho de que sí que haya podido encontrar algunos cilindros que habían sido copiados, como el ya mencionado anteriormente de Concha Segura y las declaraciones que hizo la casa Viuda de Aramburo afirmando que estaban intentando resolver los problemas de copias de cilindros para comercializarlas, demuestran que dichos aparatos estuvieron presentes en las empresas fonográficas. La Ilustración 67 muestra uno de estos aparatos, un modelo de Edison que puede colocarse sobre la caja de un fonógrafo modelo *Spring Motor* o el *Model C* para transmitir el movimiento. También se vendían mesas con movimiento a pedales, similares a las de las máquinas de coser, para impulsar a estos aparatos o afeitadoras de cilindros que se usaban para volver a alisar un cilindro grabado y dejarlo en blanco nuevamente.

⁵⁰² Traducción del autor. *Ibidem*.

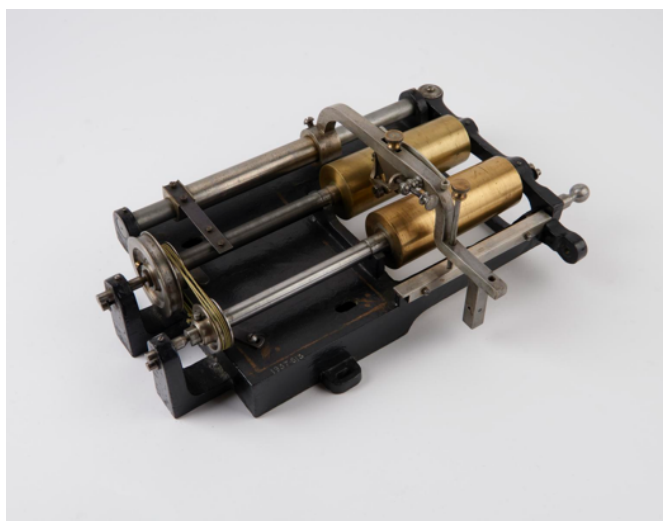


Ilustración 67. Duplicador de cilindros de Edison, 1897. Colección de Science Museum Group.

Por su parte, Bettini diseñó un sistema de pantógrafo movido por motor eléctrico que ya aparece fotografiado en 1900 en un número del Boletín Fonográfico de Valencia.⁵⁰³ El sistema, a diferencia del más común uso de un balancín que lee en un extremo y graba en el otro, emplea una pieza intermedia sólida entre los cilindros que transmite directamente el movimiento. El sistema necesitaría mucha más precisión en los ajustes, algo común en casi todos los aparatos de Bettini, que permitían y exigían un ajuste fino de contrapesos y posiciones.

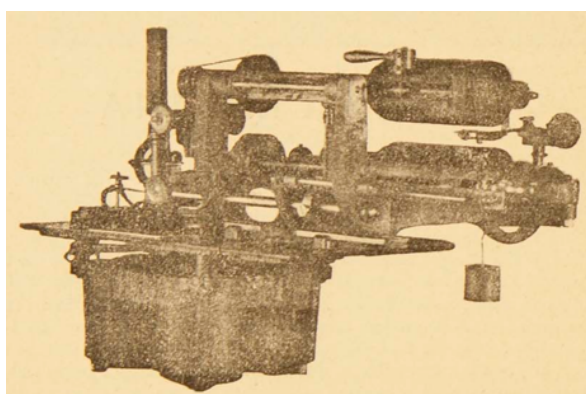


Ilustración 68. Pantógrafo de Bettini. Boletín Fonográfico, Año I, p. 260.

⁵⁰³ “Un gran adelanto”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VIII-1900), Año I, p. 260.

Seguramente, estos mecanismos para duplicar cilindros y para borrarlos, los utilizarían los comercios para ofrecer el servicio a los clientes. Si fuera así, los cilindros copiados que esporádicamente se encuentran en las colecciones serían copias privadas encargadas por los usuarios.

Al estudiar los inicios de la fonografía, los cambios tecnológicos suceden tan rápidamente que es muy peligroso hacer comparaciones de realidades alejadas en el tiempo o geográficamente. Cuando Moreda afirma que los gabinetes fonográficos españoles eran autosuficientes e independientes de Edison y sus compañías para la producción de fonogramas y compara esta situación con otros países, como India, que dependía de la tecnología de Pathé, comete un error al no considerar el concepto tecnológico al que se refiere en cada caso.⁵⁰⁴ Los productores de India necesitaban a Pathé para producir copias en grandes cantidades. Tanto cilindros como discos. En ese caso está hablando de dos cosas que no son comparables. Los gabinetes españoles no dependían de Edison o Pathé sencillamente porque no producían copias masivamente. Si lo hubieran hecho, por supuesto que habrían necesitado tecnologías especiales. Tal vez, entonces, la tecnología sería española, puesto que sabemos que Pathé contrató a un mecánico español para desarrollar su tecnología.⁵⁰⁵ Si el negocio de las copias se hubiera impuesto en España, lo más lógico es pensar que habría sido aquí donde evolucionara la producción industrial.

En el caso de que hubiera tomado referencias equivalentes, habría llegado a la conclusión de que las situaciones eran iguales. Es decir, debería haber comparado la producción de India a partir del 99 y de la mano de la tecnología de Pathé con la producción masiva de cilindros y discos de artistas españoles que empiezan en las mismas fechas a grabar en compañías italianas y francesas como veremos en el capítulo I.

⁵⁰⁴ Eva Moreda compara la dependencia de la producción fonográfica en India de la compañía Pathé, a partir de 1899 y para fabricar cilindros y discos en masa, con la independencia de los gabinetes españoles que producían cilindros originales desde antes de 1897: MOREDA, E., “Gabinets fonográficos and early commercial phonography in Madrid”, en *Inventing the Recording... op. cit.*

⁵⁰⁵ Me refiero aquí a Luis Casares, el mecánico contratado por Pathé Frères para desarrollar un sistema industrial de copias de cilindros. Ver II.iii Los años de los salones fonográficos y las audiciones.

VII. LOS AFICIONADOS Y LAS GRABACIONES PRIVADAS

Los usuarios de los fonógrafos constituyen el tercer colectivo de protagonistas del movimiento fonografista. No puedo dejar de analizar cuál fue el papel de estos en la evolución del mercado de fonógrafos y cilindros. Desde que se inicia la venta de aparatos destinados a los hogares, encontramos evidencias de que los primeros compradores tenían un comportamiento muy activo ante la novedad que representaba la posibilidad de grabar y reproducir sonido. Fue un fenómeno muy distinto a la actitud pasiva del consumidor de discos o de música grabada que caracteriza el mercado discográfico de los últimos cien años. Quienes empezaron a comprar estos objetos durante la última década del siglo XIX mostraban una actitud muy activa y experimentaban con el invento de forma sistemática. Recordemos que el fonógrafo graba y reproduce, lo que lo convierte en un artefacto mucho más interactivo que el gramófono o el tocadiscos.

Una buena descripción del ambiente formado por los aficionados a los fonógrafos en los primeros años del movimiento la encontramos en un artículo sobre la nueva afición de los valencianos, en 1899:

Si este artículo no fuese ya largo y pesado, hablaría de los progresos que hacen los aficionados; diría que el ingeniero Sr. Gordillo ha conseguido fabricar cilindros con una pasta inmejorables; que el capitán de artillería Sr. Trenor ha inventado un nuevo diafragma que puede competir con el Bettini; que el diputado provincial D. Teodoro Izquierdo ha conseguido dar mayor sonoridad y claridad al diafragma Standard; que el Sr. Garcés de marcilla ha construido un fonógrafo para cilindros de cuádruple diámetro que los que hoy se venden; que el Dr. Bayarri ha sustituido las bocinas

*usuales por otra de su invención, que aumenta la intensidad de la voz y evita las estridencias; pero no quiero herir la modestia de estos señores, y hago punto.*⁵⁰⁶

Queda clara en esa descripción que algunos casos que hemos visto antes, como el invento del diafragma de Tomás Trénor visto en el capítulo I no fueron aislados, sino que pertenecían a un ambiente de experimentación constante por parte del colectivo de pioneros del fonógrafo. Los que se llamaban a sí mismo fonografistas.

Las dos publicaciones dedicadas al fonógrafo en la época, el *Boletín Fonográfico* de Valencia y la sección *Boletín Fonográfico* de la revista *El Cardo*, incluyen de forma habitual consejos para conseguir mejores grabaciones y, muy ilustrativo, cuentos para el fonógrafo. Esto es, selecciones de narraciones cortas pensadas para la duración de un fonograma para ser grabado por divertimento por los lectores. Es obvio que muy pronto fue la posibilidad de consumir música grabada el principal atractivo de poseer un fonógrafo, pero no olvidemos que al inicio la posibilidad de grabar y experimentar con el sonido era tanto o más atractiva para el público.

Aquellos primeros dueños de fonógrafos conformaron las primeras colecciones privadas de cilindros. En ellas no solo encontramos los cilindros de música y narración comerciales grabados por artistas en los gabinetes, sino que siempre hay una pequeña porción de grabaciones privadas. Escenas familiares, canciones, poemas, chistes o experimentos. Estos cilindros representan mensajes encapsulados que ya traté en un artículo publicado en 2020 y que parte de su información utilizo a continuación para analizar las grabaciones privadas en cilindros de cera.⁵⁰⁷

Analizaré a continuación dos clases de grabaciones privadas realizadas por los fonografistas. El primer tipo corresponde a fonogramas con contenido privado, escenas familiares o mensajes que en su origen carecerían de interés fuera del ámbito privado de

⁵⁰⁶ TORRES ORIVE, M., “La afición de moda. EL FONÓGRAFO.”, *Las provincias*, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

⁵⁰⁷ MARRO GROS, G., “Mensajes sonoros en las grabaciones domésticas ...”, *op. cit.*

quien los registra. Las segundas serán las grabaciones artísticas realizadas en privado, tanto en el ámbito familiar como en reuniones sociales. Los dos tipos de cilindros aparecen con cierta asiduidad cuando se estudian colecciones históricas.

VII.i Grabaciones triviales privadas

Muchos de los cilindros de grabaciones privadas contienen conversaciones familiares, poemas u oraciones. Aunque en algunos se adivina la intención de dejar un recuerdo sonoro o un mensaje para el oyente, en casi todos los casos da la impresión de que se trata de un divertimento. Son grabaciones realizadas por el puro impulso de experimentar con el aparato. Un impulso lúdico comprensible ante la novedad del fonógrafo.

Veamos varios ejemplos de cilindros con este tipo de grabaciones pertenecientes a tres colecciones históricas:

- Colección Corrons. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.
- Colección de Don Pedro Aznar. Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Colección Lasa. Colección particular. Tarazona, Zaragoza.

Grabaciones domésticas de José Corrons

El que fue responsable de la casa fonográfica más activa de Barcelona, la Óptica Corrons (V. Corrons e Hijo), dejó una pequeña colección que incluía siete cilindros con grabaciones familiares que han sido conservados hasta la actualidad por su descendiente, la escritora y música Gloria Corrons de Bonne. Los cilindros guardan el sonido y voces de escenas de la familia que el propio empresario quiso que quedasen registradas. Actualmente, estos cilindros se conservan en la Biblioteca de Cataluña.⁵⁰⁸

La recuperación y datación de estos fonogramas fue realizada por el autor, incluyendo la digitalización en el estudio de Henri Chamoux (L'Archeophone) en París. El sonido conseguido de alguno de los cilindros es algo pobre y con mucho ruido de fondo debido al deterioro del material. La cera usada para fabricar los cilindros se descompone con el

⁵⁰⁸ ULLATE I ESTANYOL, M., "El col·leccionisme discogràfic ...", *op. cit.*

tiempo y es uno de los principales problemas para su conservación y recuperación del sonido.

Los siete cilindros contienen conversaciones, cuentos y canciones. Todos son del formato estándar llamado de dos minutos.

Cilindro 1. Conversación con papá. 1988.

Contenido en un estuche original de la casa Corrons con la etiqueta de V. Corrons e Hijo sobre la que aparece una leyenda manuscrita: Conversación con papá, enero 1898 † en octubre 1899. El sonido es pobre, con ruido de fondo intenso, pero las voces son reconocibles aunque, en algún pasaje, poco inteligibles. Los dos adultos, José Corrons y Joaquín Corrons, hablan en catalán durante toda la grabación.



Cilindro y tapa del estuche “Conversación con papá” de las grabaciones de José Corrons

Este cilindro es, sin duda, el más importante de la colección por varios motivos. El primero es la fecha tan temprana, enero de 1898. Estamos en los primeros meses de la comercialización importante de fonógrafos en España. Antes de estas fechas solo existía un comerciante establecido que mantuviese, de forma consolidada, un negocio de venta de productos fonográficos.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ CANUT REBULL, R., “El Boletín Fonográfico...”, *op. cit.*, p. 23.

El segundo motivo es ser la grabación en catalán más antigua que se conoce. De hecho, todos los cilindros con voces habladas de esta colección contienen voces en lengua catalana, con la sola excepción de alguna canción o poema. También, todos ellos, coinciden en que las etiquetas, incluyendo las leyendas manuscritas, se presentan en perfecto castellano. Es decir, la familia Corrons utilizaba el catalán hablado y el castellano escrito en todas las ocasiones.

El estuche y etiqueta de este cilindro, como el del resto de la colección, es original de la casa Corrons pero posterior a la grabación. Hay dos detalles que así lo indican: el primero es que la etiqueta del cilindro es de la época Viuda de Corrons, pero el cilindro es, obviamente, anterior. El segundo es que, en las leyendas manuscritas, tanto en este cilindro como en otros que veremos, añade una cruz con la fecha de defunción la persona cuya voz se graba. Lógicamente, esa leyenda tiene que ser posterior a la grabación.

Cilindros 2 y 3. Cuentos

Estos dos cilindros tienen la misma etiqueta que el anterior, también posterior a la grabación. Las dos con leyendas manuscritas en las que se lee *Cuento de el cargol y la tortuga como nos explicaba papá † recitado por Pepe Corrons 1899* y *Cuento de la cabreta como nos lo explicaba papá †. Recitado por Pepe Corrons 1899* respectivamente. Contienen cuentos tradicionales en catalán. Una vez más, los títulos escritos en español en la etiqueta. La voz de José Corrons es bastante nítida y se entiende bien, con un acento barcelonés muy marcado. Como curiosidad, en las leyendas, pese a estar escritas en castellano, tienen palabras en catalán. Las dos grabaciones son perfectas muestras de narración de cuentos populares de transmisión oral.

Cilindro 4. Vals para piano.

El cuarto cilindro contiene una interpretación de un vals al piano. No se anuncia título ni intérprete durante la grabación. Se acostumbraba a anunciar en la misma grabación la obra que se interpretaba, pero en este caso no se hace. El sonido es muy bueno y

probablemente sea una de las grabaciones de piano de la época con mejor sonido.⁵¹⁰ El sonido percusivo del piano exige un rango dinámico muy amplio, lo que hace complicado registrar los matices del sonido. Seguramente estas grabaciones se realizaron con el “micrófono Corrons” que se anunciaba constantemente por parte del negocio.

Cilindro 5. Décimas.

Escena familiar de recitación de poemas, algunos de tema navideño, posiblemente grabado en Navidad. José Corrons introduce uno a uno a los niños. La leyenda manuscrita dice *1905 Diciembre. Décimas recitadas por Joaquín 6 ½ años, María 5 años, Pepito 3 años. Corrons y Pascual.*

Está grabado en 1905, fecha en la que la Óptica Corrons ya no grababa cilindros originales. Probablemente sea por eso que utiliza un estuche y etiqueta de otro comerciante. En ese año ya habían aparecido en el mercado los cilindros de cera negra que se fabricaban con moldes en serie, como los discos que se estampan a partir de una misma matriz. Muchos de los gabinetes que habían desarrollado el negocio de los cilindros artesanos fueron abandonando la actividad alrededor de ese año. Incluso la más importante empresa del país dedicada a esta industria, la Sociedad Fonográfica Española, inicia su cierre en 1905 y en 1906 ya anuncia la liquidación de todas las existencias.⁵¹¹ La popularización de los discos, en detrimento del formato de cilindros, era ya evidente.

Cilindro 6. Me gustan todas.

Este es un interesante cilindro de los grabados por pura diversión. Corrons canta el estribillo ligeramente modificado de la zarzuela *El joven Telémaco* de José Rogel Soriano, con libreto de Enrique Pérez Escrich. Aunque en la partitura original la canción habla de una rubia que le gusta más que otras, en esta interpretación cambia al plural y repite, así, una y otra vez el estribillo:

⁵¹⁰ Los cilindros de la colección Corrons fueron digitalizados por el Dr. Henri Chamoux, de la Universidad Paris-Sorbonne, en su laboratorio de París. En el informe de las grabaciones anotó *this one is of an amazing sound quality!*

⁵¹¹ *Diario ABC*, (Madrid, 7-VI-1906), p.2.

Me gustan todas, me gustan todas

Me gustan todas en general

Pero las rubias, pero las rubias

Pero las rubias me gustan más

Corrons canta con voz cómica, casi imitando a la forma de cantar de un borracho. Entre algunas de las repeticiones del estribillo saluda exagerando aún más lo grotesco de la voz.

Este pasaje de *El joven Telémaco* dio lugar a muchas versiones como canción popular a ambos lados del Atlántico. En 1937 y 1946, en un estudio sobre la música tradicional hispana en Nuevo México, se recogen dos versiones diferentes de esta canción que vuelven a variar ligeramente el texto.⁵¹²

Cilindro 7. Noche de pulmonía.

Leyenda manuscrita: *Mercedes Corrons 2 años, noche de pulmonía a consecuencia del sarampión 1899.*

Este último fonograma contiene un diálogo con su hija mientras está enferma de pulmonía. Una escena familiar que es buen ejemplo de las grabaciones domésticas que se encuentran en colecciones históricas.

Tras analizar los cilindros y contenido de estas grabaciones privadas de la familia Corrons podemos concluir que, pese a tratarse de registros triviales que no tendrían valor fuera del hogar, constituyen un patrimonio importante por ser las voces en catalán más antiguas registradas. Además, documentan el interés que el propio José Corrons, que fue uno de los protagonistas de los inicios de la fonografía, tiene en las grabaciones y experimentaciones. Eso sin contar con que suponen un documento extraordinario que muestra formas de hablar, entonaciones, acentos y expresiones tal y como se utilizaban hace más de ciento veinte años en un entorno familiar.

⁵¹² MENDOZA, V. T., R. DE MENDOZA, V., *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 394.

Grabaciones domésticas de la familia Lasa, Tarazona.

Los cilindros de la familia Lasa, en Tarazona, provincia de Zaragoza, se conservan junto con un modelo temprano de Edison Home Phonograph en 1899. Todos los cilindros de la colección fueron adquiridos, en su día, en dos únicos comercios: la casa Corrons de Barcelona y Puerto y Novella de Valencia. Se trata de una colección histórica bien conservada en la que están presentes los números de zarzuela y género chico, ópera y flamenco, además de algunas piezas instrumentales grabadas por bandas. También se conserva con la colección y en buen estado el fonógrafo. El número de cilindros estándar de dos minutos es de 40.

Conservados junto a la misma colección hay treinta cilindros de tamaño mayor, de los denominados Pathé Salon o Stentor. Éstos son de cera negra y claramente posteriores a los mencionados antes puesto que se fabricaron a partir de 1905 y hasta 1914. También entre ellos hay cuatro grabaciones privadas que se distinguen porque se trata de cilindros de cera marrón. En la era de los cilindros negros, fabricados ya con molde en grandes cantidades, los cilindros que se vendían para grabar seguían siendo de cera marrón puesto que era la cera más blanda. En tres casos el cilindro está abierto, esto es, está rajado y no se puede reproducir, aunque admite reparación futura. El cuarto, que sí que se puede reproducir, contiene una grabación de una romanza de zarzuela. Lamentablemente, en el anuncio no se distingue ni el título ni el intérprete.

Dado que los descendientes del propietario original, y custodios actuales de la colección, no han podido asegurar que este segundo conjunto hubiera pertenecido al mismo propietario, el estudio se centra únicamente en los cilindros estándar de dos minutos que acompañan al fonógrafo Edison Home. De las grabaciones privadas encontradas entre ellos, que son un total de siete, se seleccionan a continuación tres de ellas.

Cilindro 1. Velada de fin de siglo.

En un estuche azul, sin etiqueta, se lee una anotación a lápiz: *Visita de la familia Martínez 31 de diciembre de 1900*. El sonido del cilindro es bueno, con voces reconocibles, aunque no todas están grabadas con suficiente potencia.

Es, sin duda, el cilindro más interesante de la colección por tratarse de la noche de cambio de siglo. No conocemos otros documentos sonoros de ese evento y en este caso es perfectamente audible y contiene mensajes con deseos de prosperidad para el siglo XX. Una auténtica cápsula del tiempo sonora.

La grabación se inicia con la voz del anfitrión, que explica que la familia Martínez, de visita en la última nochevieja del XIX, va a ser tan amable de dejar un recuerdo en el fonógrafo. A continuación, cada uno de los miembros de la familia Martínez se acerca a la bocina del fonógrafo para dejar con su voz una felicitación o deseos para el nuevo siglo.

Las deficiencias en la grabación en algunos pasajes y el lógico deterioro parcial de los surcos han obligado a realizar múltiples escuchas para poder completar la siguiente transcripción del cilindro. Para realizarla he contado con la ayuda de Javier Barreiro Bordonaba –entre paréntesis se identifica a los posibles protagonistas–:

ANFITRIÓN: Velada de fin de siglo.

Tengo el gusto de invitar a nuestros queridos amigos los señores de Martínez para que, honrándonos en esta visita, tengan la bondad de dejarnos un pequeño recuerdo en este fonógrafo.

INVITADO (Sr. Martínez): Respondiendo gustoso a la invitación de mi querido amigo José María, tengo el gusto de expresar que deseo vivamente termine la obra sólida y elegante que construye y que por más que su vida sea eterna, sea todavía mayor y más grande y feliz la de sus habitantes.

INVITADA (Sra. Martínez): Deseo que se mejore de sus achaques y que nos diga [...] se restablezca con un beso de su salud quebrantada.

INVITADA (hija de los señores Martínez): Nada tengo que añadir a lo dicho por mis papás que deseo [...] de corazón se restablezca enseguida [...] También me animará mucho que a doña Alicia no le repitan los reumas y otras

INVITADO (hijo de señores Martínez): [...] besos a todos

LOS AFICIONADOS Y LAS GRABACIONES PRIVADAS

INVITADA (madre del Sr. o Sra. Martínez): Ruego de corazón que el niño Jesús honre con todas las gracias necesarias a toda esta familia.

INVITADA (muy tenue, casi no se oye): Felicidades por el nuevo siglo

INVITADO (padre del Sr. o Sra. Martínez): Para el próximo siglo que empieza mañana les deseo a todos gran felicidad.

ANFITRIONA (Sra. Martínez): Agradezco mucho los buenos deseos de ustedes y doy las gracias por tan agradable visita

ANFITRIÓN: Con la copa de champán en la mano y la amabilidad que estos señores nos han ofrecido, brindo por la prosperidad de Tarazona y por la de España.

(Aplausos, bravos y risas)

Cilindro 2. Conversación entre Pepe y Sebastián

En este caso, la anotación a lápiz sobre el cilindro indica que se trata de *Impresiones por Papá, Eufrasia, Esteban, etc.* La grabación contiene solamente voces de distintos personajes adultos presentándose o haciendo algún chiste. La razón para haber sido seleccionado como muestra de interés es que en algunas partes de la grabación se hace referencia al propio fonógrafo de la siguiente forma:

“Pepe, diga usted a los hermanos que [...] iremos con el fonógrafo a dar una actuación de conciertos porque ha costado mucho y es necesario sacar la inquina. Después de que se canse la gente en Malón iremos a Novallas y a Monteagudo [...] no vayan a hacer otros conciertos [...]”

Aunque no hay ninguna evidencia de que esos planes se llevaran a cabo y se realizaran audiciones públicas, queda al menos la constancia de lo novedoso que resultaba el fonógrafo en ese momento en una zona rural como los alrededores de Tarazona.

Cilindro 3. Garabatos en nochebuena.

La nota a lápiz, en este caso, indica que se trata de *Garabatos fabricados en casa*. Es un cilindro que contiene una grabación realizada en la nochebuena de 1899 que, por algún motivo que se desconoce, está dedicado a uno de los miembros de la familia. Es curioso el término *garabato* usado para referirse a lo variado e improvisado del registro.

“Veinticuatro de diciembre de mil novecientos noventa y nueve. En obsequio a Fermina vamos a grabar este cilindro con algunos garabatos. Programa: Primer número, coplas del día por la beneficiada...”

A continuación, la beneficiada canta unos villancicos. Se presentan después dos números más del programa, todos ellos a base de esas coplas del día de nochebuena.

Aunque hay algunos cilindros más de grabaciones triviales en esta colección histórica, no son tan interesantes ni por su contenido ni por la calidad de las grabaciones. Algunos son casi inaudibles. No obstante, esta muestra de tres piezas da idea del interés que tienen este tipo de grabaciones por documentar, de forma sonora, una época, un ambiente y una sociedad de los pueblos y ciudades de España. En concreto y en este caso, la Tarazona del cambio de siglo.

Grabaciones domésticas de Pedro Aznar, Barbastro.

La colección de Pedro Aznar, actualmente conservada en la Biblioteca Nacional de España, ha sido ya estudiada con anterioridad. También se ha digitalizado el contenido y publicado en formato de CD el contenido musical de algunos de sus cilindros.^{513 514}

En esta ocasión se analizan las grabaciones domésticas que se encuentran en esa colección que perteneció a un personaje de la burguesía de provincias que estuvo involucrado en el

⁵¹³ RANERA SÁNCHEZ, D. y CRESPO ARCÁ, L., “Paleografía sonora...”, *op. cit.*

⁵¹⁴ BARREIRO, J. Y MARRO, G., *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón...*, *op. cit.*

movimiento regeneracionista de Joaquín Costa, de quien siguió el consejo de fundar la Cámara Agrícola del Alto Aragón.⁵¹⁵

De los 159 cilindros que componen la colección, once son grabaciones caseras. Aunque de ellas hay dos que nos cabe la duda, por la calidad de las interpretaciones y la grabación, de que se trate de copias hechas desde cilindros comerciales. La mayor parte está formada por interpretaciones familiares de jota aragonesa cantada con acompañamiento de piano, guitarra o rondalla.



Algunos cilindros en sus estuches, de la colección de Pedro Aznar

La presencia de la jota aragonesa en esta colección es importante. Tanto por la parte de los cilindros comerciales como en la de los grabados en casa. Incluso en los cilindros que comienzan con conversaciones o chistes se incluye al final una copla de jota cantada. Es curioso, sin embargo, que en la colección Lasa que se ha presentado antes, pese a tratarse también de un ejemplo de colección histórica aragonesa, la jota tradicional no está presente.

En el caso de esta colección, la mayor parte de las grabaciones caseras están registradas sobre cilindros comerciales que se han borrado para volver a grabarse. Es lo que se llama cilindro afeitado, puesto que normalmente se utilizaba una cuchilla para eliminar los

⁵¹⁵ EGEA BRUNO, P. M., “Cartagena en el desastre del 98: clase media y regeneración política”, en *Anales de la Historia Contemporánea*, 14, 1999, pp. 225-237, espec. p. 233.

surcos y dejar lisa la superficie, preparada para una nueva grabación. La destrucción de los cilindros originales, en alguna ocasión, es lamentable. Incluso hay un cilindro que conserva el anuncio inicial de una interpretación de María Galvany en los primeros surcos para, a continuación, contener una copia casera de un cilindro cómico.



Ejemplo de cilindro regrabado. En la misma etiqueta se ha tachado el contenido original y escrito el nuevo. Originalmente era una grabación comercial realizada por un tenor profesional. Se ha sustituido por una grabación doméstica.

Aparte de las jotas, que ya de por sí resultan interesantes para cualquier estudioso del tema, el resto de registros contienen nada más que conversaciones, chistes y monólogos que a veces no tienen ningún sentido y parecen haber sido realizados por pura diversión. El conjunto de todos ellos, no obstante, ofrece una instantánea de la vida social y familiar en Barbastro en el cambio de siglo. Teniendo en cuenta que en varios casos se han reutilizado cilindros comerciales, se puede suponer que esas grabaciones privadas son bastante posteriores a las que reemplazan. A la vista de los estuches y etiquetas, las grabaciones originales se pueden datar entre 1898 y 1903. Por tanto, lo más probable es que algunas de las grabaciones privadas sean algo posteriores a esas fechas.

Algunos de estos cilindros se comentan a continuación. Se utiliza la numeración del catálogo de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional.

CL/372 Cuento “En la estación de Pedrola”

Este es uno de los cilindros que se recuperó y publicó en el disco-libro *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón*.⁵¹⁶ Con una calidad de sonido aceptable, se trata de un monólogo cómico que interpreta a un baturro en una estación de tren. Todo en ella le llama la atención y no entiende los adelantos del mundo moderno. Se vendieron en la época muchos cilindros con grabaciones de cuentos andaluces y gitanos y, poco después, con el fonógrafo, también se grabaron cuentos baturros.

CL/322 Jota

Interpretado por tres amigos: Gómez, Planas y Aznar.

Cilindro que registra unas jotas interpretadas por rondalla y voz. Aunque la rondalla de acompañamiento parece correcta, la interpretación vocal es desafinada y desacompasada. El único interés es el hecho de tratarse de una grabación social de tres amigos de la sociedad Barbastrina interpretando jota aragonesa en una época en que llegó a tener enorme popularidad y difusión.

CL/323 Chiste escatológico

La curiosidad de esta pieza está en el hecho de haber sido grabado un cilindro roto. Esto es, tras romperse un cilindro y que solo quedara la mitad utilizable, se regrabó con voces cómicas. El inicio es un chiste que se anuncia así:

... cilindro pequeñín rajado y todo “pa” poner una animalada...

Efectivamente, el contenido es un chiste de muy mal gusto seguido de varios gritos, rimas y palabras sin sentido. De fondo se escucha una voz femenina ofendida por lo que ha oído.

CL/250 Salve

Oración cantada por grupo de mujeres con acompañamiento de guitarra. En español.

⁵¹⁶ BARREIRO, J. Y MARRO, G., *Primeras grabaciones fonográficas ...*, op. cit., p. 46.

Otros cilindros familiares de la colección: cantos con acompañamiento de piano de arias de ópera (Mefistófeles) y guajiras cubanas.

VII.ii Grabaciones artísticas privadas

Ya he tratado en el capítulo anterior la posibilidad de que el único cilindro atribuido a Francisco Tárrega sea una grabación privada. Si lo fuera, estaríamos ante un buen ejemplo de grabación artística privada. No son muy numerosas las que han sobrevivido hasta hoy. Los aficionados no tenían muchas oportunidades de que algún artista interpretara para ellos y pudieran grabarle. Registrar en un cilindro una interpretación pública era harto imposible con los medios de entonces. Recordemos que el cantante debía colocar la cabeza a un palmo de la bocina y mantenerse inmóvil para conseguir un buen fonograma. Pese a estos problemas, sí que se hicieron grabaciones artísticas en privado. En unos casos obviando los problemas técnicos y consiguiendo así grabaciones muy deficientes. En otros casos teniendo acceso a la dedicación en privado del artista. Esto último estaría al alcance de muy pocos, pero veremos luego un buen ejemplo de quien pudo recopilar interpretaciones de los cantantes y pianistas más célebres del momento. En privado y para su colección particular.

Un ejemplo de cilindro de grabación artística privada que está digitalizada y disponible en línea es la versión de los cuplés de Gedeón cantados por Emilio Cabello en el casino Círculo La Amistad de Barbastro.⁵¹⁷ El cilindro pertenece a la colección de Pedro Aznar y se supone que la grabación la realizó él mismo. Al no contar con una instalación profesional de grabación y siendo que el barítono canta hacia el público y no directamente a la bocina, la calidad del sonido es paupérrima, aunque audible. El anuncio inicial «Cuplés cantados por el Sr. Cabello: Gedeón» sí que se escucha perfectamente y demuestra que quien habla lo está haciendo correctamente hacia la bocina y a la distancia correcta. Podemos imaginarnos a Pedro Aznar manipulando el fonógrafo en la sala en la

⁵¹⁷ “Cuadros disolventes... como chico de la prensa”, *Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España*, CL/381, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000046412> (fecha de consulta: 18-VII-2022).

que canta Cabello ante el público. En el cilindro se registra el sonido del piano, del barítono y del público coreando el estribillo de la pieza:

*Yo todo lo huelo, yo todo lo sé
Tengo un semanario que vale por tres
Y tengo narices de perro pachón
Porque Gedeón, porque Gedeón
En España es el periódico de menor circulación*

Una de las curiosidades del cilindro es que una vez que termina la interpretación y los aplausos la grabación se detiene, pero el resto del cilindro se aprovecha para hacer una grabación casera del estribillo del cuplé. Parece la misma voz que en el anuncio, Pedro Aznar, con un sonido muy bueno. Una muestra más de cómo se utilizaban los cilindros y las grabaciones de forma lúdica, sin pretender que las grabaciones trascendieran del ámbito familiar incluso cuando se trataba de un artista notable.

Durante la sesión de Cabello en el Círculo La Amistad, Pedro Aznar registró otra pieza más. En este caso no he sido capaz de transcribir el título porque, pese a que el sonido es bueno, la pronunciación es confusa.⁵¹⁸ Se de otros cuplés cuyo texto comienza así:

*Tenemos en Zaragoza un servicio de tranvías que [...]
Siempre está descarrilando y antes de montar en ellos te tienes que confesar.
[...]*

Como en el caso anterior, al terminar la interpretación se escuchan los aplausos del público y esta vez la ovación del fonografista diciendo «¡Bravo Cabello! Cantas como un hombre.».

⁵¹⁸ “Cuplés de ...?”, *Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España.*, CL/382, <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000046410> (fecha de consulta: 18-VII-2022).

Son muy pocos los cilindros con grabaciones privadas de este tipo que recogen actuaciones en directo. La dificultad para registrar el sonido en esas circunstancias era mucha y el resultado, como en estos dos ejemplos, siempre de baja calidad sonora. Tanto que no solo son escasas las grabaciones de este tipo en España sino en todo el mundo. Los pocos registros en cilindros de cera de interpretaciones en vivo que tienen un grado aceptable de calidad –y aquí la tolerancia del oyente es siempre generosa– fueron realizados utilizando equipos profesionales bastante sofisticados. Como ejemplos, podemos citar los famosos cilindros de Mappleson, bibliotecario del Metropolitan Opera House de Nueva York.⁵¹⁹ Se trata de algo más de un centenar de cilindros de cera grabados entre 1901 y 1903 que contienen actuaciones de voces de ópera que se habrían perdido si no fuera por estas muestras. Para hacer las grabaciones Mappleson utilizó bocinas de más de tres metros de longitud con bocas de casi un metro de diámetro. Un equipo que está muy lejos de lo que un aficionado podría tener y transportar al casino de su ciudad para grabar un concierto.

Otro caso muy diferente es el de la colección Regordosa-Turull que pertenece actualmente a los fondos de la Biblioteca de Catalunya. Se trata de una colección histórica de trescientos cincuenta y ocho cilindros de cera, formada en su día por el empresario Ruperto Regordosa Planas (1867-1918). Conservada y expuesta en un impresionante mueble de madera diseñado expresamente para clasificar los cilindros, fue adquirida por la Biblioteca de Catalunya en 2000.⁵²⁰

La colección incluye cuatro fonógrafos y algo de documentación: algunas fotografías, lista de cilindros, un catálogo de cilindros y la lista original de fonogramas. El contenido de los cilindros es el esperado en una colección de Barcelona. Ya vimos como el público catalán consumía el mismo tipo de música, las mismas categorías, que el resto de los españoles, aunque con más peso para los números de ópera en detrimento de los de zarzuela. En concreto, en este caso encontramos un 42,5% del contenido formado por

⁵¹⁹ “The Mapleson Cylinders”, *The New Yorker*, (Nueva York, 9-XII-1985), pp. 36-37.

⁵²⁰ “Col·lecció de cilindres de cera Regordosa-Turull”, *Biblioteca de Catalunya*, 2000, <https://www.bnc.cat/esl/Fondos-colecciones/Busca-Fondos-y-colecciones/Col-leccio-de-cilindres-de-cera-Regordosa-Turull> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

arias y otros fragmentos de ópera. Solo el 14,8% corresponde a cilindros de zarzuela y género chico. Seguramente una colección equivalente de Madrid contendría entre el 25 y el 30% tanto de zarzuela como de ópera. Pero estoy hablando de forma muy general y de colecciones ideales. El resto de la colección está formado por otras categorías: coros, música regional gallega y asturiana, cuplés franceses, música instrumental, flamenco y otros.⁵²¹

La colección Regordossa-Turull es probablemente la más interesante de todas las españolas que se conservan. Por un lado, algunos de los cilindros que la forman son de altísimo valor. Valga como ejemplo que tres de ellos contienen improvisaciones al piano del gran compositor Isaac Albéniz (1860-1909). Son las tres únicas grabaciones conocidas del compositor como intérprete. Pero lo que me trae aquí la colección y su relación con este capítulo es que se trata de un caso excepcional al contar con un número de grabaciones artísticas privadas muy alto. Aunque hay controversia sobre cuál es el número total de estos cilindros, probablemente más de la mitad no son comerciales sino o bien producidos en el ámbito privado o bien grabados de encargo para Regordossa. Aquí se incluyen esas tres piezas de Isaac Albéniz, que nunca grabó cilindros comerciales y que, por tanto, son los únicos que contienen interpretaciones suyas al piano.

Todos los cilindros de la colección están guardados en estuches azules que debió de encargar el dueño por motivos puramente estéticos para exponerlos en el mueble de madera mencionado antes. Eso hace que sea más difícil distinguir cuáles son o no son comerciales. Aunque en muchos casos contamos con las voces de los anuncios al inicio del cilindro que mencionan el gabinete donde se impresionaron, debemos recordar que

⁵²¹ ULLATE I ESTANYOL, M., “Albéniz, flamenco and other rarities within the Regordossa-Turull collection”, *Biblioteca de Catalunya*,
<https://www.google.com/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiUgYCSn4z5AhUzgc4BHRMqC2YQFnoECBQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.bnc.cat%2Fcontent%2Fdownload%2F101705%2F1562648%2Fversion%2F1%2Ffile%2FAIb%25C3%25A9niz%252C%2Bflamenco%2B and%2Bother%2Brarities%2Bwithin%2Bthe%2BRegordossa-Turull%2Bcollection.pdf&usg=AOvVaw32G58-yXXZYW5EzBV2GPOI> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

en Barcelona se producían muchos cilindros *marca blanca* que no contienen esa información. Así que solo se anuncia la obra y, en casi todos los casos, el intérprete. ¿Cómo saber entonces cuáles son las grabaciones privadas?

El hecho de que haya cilindros de obras dedicadas a Regordossa y que los anuncios del inicio presenten una voz débil que claramente no es profesional, puesto que los profesionales de los gabinetes tenían una técnica de anuncio muy clara, con voz muy alta para asegurar que se escucharan claramente, es una pista importante para hacer una primera estimación. También es indicativo el hecho de que en esos cilindros el uso del fonógrafo durante la grabación no es el común en los gabinetes. Se puede escuchar un silbido que se modula desde un tono más agudo a más grave. Esto indica que el sistema de inicio de la grabación que se usó fue el de posar el estilete sobre el cilindro cuando está en reposo y a continuación accionar el motor del fonógrafo. Los profesionales conocían bien el efecto y por eso los cilindros comerciales no tienen ese silbido inicial. Primero ponían en marcha el fonógrafo y a continuación posaban el estilete. Estos detalles y, en algunos casos, el contenido del cilindro es lo que puede indicarnos cuáles son las grabaciones realizadas por el mismo coleccionista.

Pero lo sorprendente es que, tratándose de grabaciones privadas, tienen un sonido realmente bueno. La calidad del audio es comparable a los mejores cilindros comerciales de la época. Recordemos que para conseguir una buena impresión en la que se escuchan con un nivel aceptable tanto el piano como la voz del cantante se debía contar con una disposición de la sala muy concreta. En los gabinetes colocaban los pianos sobre tarimas. Si los cilindros que parecen privados de la colección Regordossa lo son realmente, entonces tuvo que contar con un equipamiento sumamente complejo para un particular. Habría que investigar en este punto si hay alguna evidencia de que contara con bocinas de gran tamaño para recoger el sonido del piano o bien si había habilitado una sala de impresiones como las de los gabinetes.

Ullate presenta algunos datos cronológicos para datar las grabaciones. Todo indica que algunas de las más relevantes se realizaron en 1906.⁵²² Como es lógico y previsible, la actividad de los particulares registrando grabaciones privadas se prolongó en el tiempo más allá de la existencia de gabinetes fonográficos. En la colección Aznar, el hecho de que algunos de los cilindros comerciales se borrarán para hacer grabaciones privadas también lo demuestra. Las grabaciones artísticas privadas son muy escasas y, al contrario de las de los gabinetes comerciales, se extienden varias décadas en el tiempo.

Tenemos otro ejemplo de grabación artística privada tardía, la del escritor Marcos Rafael Blanco-Belmonte recitando un poema propio. En un estuche en el que la leyenda de la etiqueta dice *A. Vázquez y Cía. Málaga* encontramos la grabación del poema ¡España!, aunque en el cilindro lo titulan ¡Patria!⁵²³ Se trata de uno de los poemas de la obra *La patria de mis sueños* que se publicó en 1912. Aunque sea posible que se trate de una versión anterior a la publicación, algo que explicaría el cambio del título, parece claro que se trata también de una grabación muy posterior al movimiento fonografista y a la época de los gabinetes. Los particulares siguieron usando sus fonógrafos para hacer este tipo de registros por mucho tiempo, al parecer.

Hay otros ejemplos de cilindros que demuestran que los fonógrafos, aunque fuera excepcionalmente, seguían utilizándose para grabar algunos cilindros. Recordemos que el fin del movimiento fonográfico está principalmente provocado por la aparición del gramófono y los discos. Los pocos que siguieron utilizando fonógrafos empezaron a consumir los cilindros negros hechos con moldes, que no se grababan con el mismo aparato. De esta manera, el fonógrafo y los cilindros de cera marrón quedaron como el único sistema que permitía la grabación privada de forma fácil. Podemos hacer una analogía con los magnetófonos de bobinas y *cassettes* que convivieron con los discos de vinilo y CD. Un formato alternativo que permitía grabar y, con muchas limitaciones,

⁵²² ULLATE I ESTANYOL, M., “Biblioteca de Catalunya Highlights 110-year old cylinder recordings”, International Association of Sound Audiovisual Archives, 2013, <https://www.iasa-web.org/biblioteca-de-catalunya-highlights-110-year-old-cylinder-recordings> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

⁵²³ “¡Patria!”, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046448> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

copiar grabaciones. Entre los fonogramas de la colección de Mariano Gómez Montejano se encuentran al menos dos ejemplos de cilindros que contienen música copiada de discos publicados a partir de 1907. Son dos grabaciones del tenor Enrico Caruso, una en solitario y otra a dúo con la soprano Frances Alda. Es bien sabido que antes de los discos con la compañía Victor, Caruso grabó tres cilindros para la Anglo-Italian Commerce Company en 1903. Fueron publicados por la casa Pathé en cera negra y se vendieron en grandes cantidades. En Italia se vendieron bajo la marca AICC, pero se trata de la misma serie producida por Pathé. Si se encontraran cilindros de Caruso en cera marrón serían anteriores a esos tres. Se trataría seguramente grabaciones directas y dado el interés que genera el gran tenor italiano entre los aficionados y coleccionistas, la noticia del hallazgo tendría gran repercusión. Pero las piezas que contienen los cilindros de Gómez Montejano son, con toda probabilidad, copias acústicas de discos de gramófono. De hecho, coinciden los títulos e intérpretes. Además, el sonido es muy pobre y uno de ellos se corta a mitad, lo que demuestra que no es una grabación comercial. También es curioso que los dos se han grabado aprovechando cilindros comerciales que tuvieron que borrarse previamente. Por tanto, se trataría de un aficionado que reutiliza viejos cilindros de su colección para grabar música desde un gramófono. Estaríamos ya, al menos, en el segundo lustro del nuevo siglo, puesto que se trata de discos de gramófono publicados a partir de 1906.



Ilustración 69. Cilindro regrabado que contiene el sonido de un disco de gramófono, “La Favorita (Donizetti) – Spirto gentil” por Caruso, publicado en 1906. Colección de Mariano Gómez Montejano.

Entre los cilindros comerciales y estas grabaciones privadas queda una categoría perteneciente al primer grupo que entra en cierto aspecto en el ámbito de lo privado. Se trata de los cilindros dedicados, algo que debía de ser factible encargar a las casas

fonográficas, pero de lo que apenas encontramos ejemplos. Las que ofrecían acceso al público a la sala de grabaciones y siendo que se impresionaban los cilindros de uno en uno, no tendrían mayor problema en que algunas unidades incluyeran una dedicatoria por parte del artista. Quizás tuviera un precio, pero no he encontrado evidencias de que ese servicio se ofreciera en catálogos o anuncios.

La colección Aznar incluye uno de estos fonogramas con la voz de Luisa García Rubio, que era entonces soprano del Teatro Real, e Impresionado en la casa Álvaro Ureña de Madrid.⁵²⁴ Hay que tener en cuenta que se trata de una cantante de ópera de prestigio, que pese a tener una trayectoria profesional de no más de tres o cuatro años, había ingresado en el Real y aparece en el catálogo de Hugens y Acosta con una tarifa de 10 ptas. por cilindro. Precio similar al de otras grandes voces femeninas de la ópera como Ramona Galán, Fidela Gardeta y Avelina Corona.

Pues bien, la artista impresionó un cilindro dedicado exclusivamente al cliente, Pedro Aznar, y convirtiéndolo así en un fonograma privado, pese a tratarse de una grabación comercial. En el sonido del cilindro se puede percibir cuál fue el proceso de grabación. Es obvio que las posibilidades de edición del sonido en un cilindro eran muy pocas. No era posible, por ejemplo, insertar un fragmento o eliminarlo de un cilindro grabado. Mucho más complicado habría sido modificarlo. Esto es, si se intentara volver a colocar el estilete sobre el surco para modificar el sonido grabado con una nueva impresión, lo que se obtiene es una mezcla de las dos grabaciones con muy pocas posibilidades de controlar el nivel de cada una. Por tanto, los cilindros debían grabarse de una sola toma, de principio a fin. El único efecto especial que podían aplicar era el de pausar el fonógrafo y volver a activarlo, para así grabar dos secuencias separadas. Pero el estilete seguiría grabando un surco continuo.

⁵²⁴ Catálogo Biblioteca Nacional de España, Sede Recoletos, *Frou-Frou [grabación sonora]: vals*, CL/302, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=r2VUhv47cm/BNMADRID/103421503/9> (fecha de consulta: 20-VII-2021).

Ese fue el sistema usado para registrar la dedicatoria de la García Rubio. El audio comienza con el consabido anuncio por una voz masculina: «Vals Frou Frou por la distinguida Señorita García Rubio, impresionado en la casa Ureaña, Madrid». Tras eso, la artista se acerca a la bocina y dice «Tengo mucho gusto en dedicárselo al Señor Aznar para su colección». En ese momento el fonógrafo se detiene, supuestamente para que la diva se colocara correctamente y preparase a cantar. La pausa del cilindro produce en el resultado un silbido que al reproducirse se modula desde una nota baja a una más aguda. Estos sonidos de tipo soplido o silbido que modulan hacia un tono más o menos agudo son siempre indicación de cuándo el fonógrafo se ha pausado o arrancado a girar respectivamente.

El cilindro en cuestión es el único que he localizado con este tipo de dedicatoria. Quedaría por resolver si alguno de los dedicados en la colección Regordossa-Turull haya sido producido en un gabinete comercial. No lo parece y más bien se trata de grabaciones privadas. Lo interesante de este caso es que se trata de una intérprete notable y reconocida. Luisa García Rubio, que en este cilindro canta una versión de la famosísima canción Frou-Frou compuesta por Henri Chatau, consiguió el reconocimiento de la crítica incluso antes de su debut sobre el escenario. Tras la velada de presentación de la soprano en sociedad, dos meses antes de subir al escenario por primera vez, la prensa reaccionaba de la siguiente manera.

El domingo se celebró una agradabilísima velada íntima en casa del agente de Bolsa Sr. Mumbert. El objeto de la reunión era oír cantar a la bella señorita Luisa García Rubio, que posee una magnífica voz de soprano, de gran extensión y volumen y muy bien timbrada, especialmente en el registro alto, cuyas notas ataca con sorprendente seguridad. La señorita García Rubio, que piensa dedicarse a la escena, frasea admirablemente, y no es aventurado predecir [...] triunfos [...]. Cantó el aria de Inés de La Africana; El dúo de El Profeta y el de tiples de Gioconda, acompañada por Jesusa Peñalver. Rindiose también culto a la música

*española en dos bellísimas canciones y a la diosa Terpsícore no se la relegó al olvido.*⁵²⁵

Tras esa presentación, debutó en el Teatro del Buen Retiro el 21 de junio de 1896 cantando *L'Africaine* de Meyerber. El cilindro dedicado a Pedro Aznar se debió de impresionar tres o cuatro años más tarde.⁵²⁶

Como vemos, el papel de los fonografistas aficionados fue activo. No se limitaron a conformar colecciones y ser, así, meros clientes de las casas fonográficas. La naturaleza del fonógrafo como máquina que graba y reproduce les permitía experimentar activamente. Las dos publicaciones dedicadas al fonógrafo incluían secciones orientadas precisamente a esa experimentación del usuario: concursos para elegir el fonograma mejor grabado, selección de cuentos para impresionar en casa, sección de correspondencia para intercambiar experiencias y conocimientos, etc.

⁵²⁵ *La Correspondencia de España*, (Madrid, 22-IV-1896), p. 2.

⁵²⁶ *El País*, (Madrid, 20-VI-1896), p. 4.

VIII. EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

Es obvio, después de todo lo visto hasta aquí, que el movimiento fonografista fue un episodio efímero, que tras una vorágine de actividad y generación de empresas alrededor del comercio de grabaciones y fonógrafos empezó a decaer de forma perceptible en 1901 y que, tras algún último esfuerzo de ciertos empresarios por recuperar la vitalidad del sector, en 1905 podía darse por totalmente finalizado.⁵²⁷ No obstante, las causas del declive ya estaban presentes para quien quisiera prever el futuro desde hacía varios años.

Varias fueron las causas para que esto sucediera, pero podemos resumirlas en una sola que es evidente cuando se analiza la evolución que tuvo la fonografía en España en comparación con el progreso a nivel global. En este país se consolidaron modelos de negocio, desde la forma de producción hasta la distribución, que no podían ser de ninguna manera compatibles con los avances que en los mismos aspectos se alcanzaban en países vecinos.

Cronológicamente, debemos analizar en primer lugar el efecto que tuvieron las importaciones de cilindros franceses e italianos que progresaban más y más en el desarrollo de la producción en masa y los diferentes modelos de negocio para la distribución del contenido. En segundo lugar, estudiaremos la llegada al mercado,

⁵²⁷ Incluso las publicaciones dedicadas al fonógrafo reconocen esta decadencia del negocio. En octubre de 1901 ya se afirma que «En Valencia, donde la fonografía había llegado a un desarrollo que hace honor a nuestro país, nada se hace, y el comercio que antes tenían, apenas si hoy puede notarse (sic)». *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-X-1901), p. 2. La referencia del fin del movimiento en 1905 la he tomado de la fecha de liquidación de la más emblemática de las empresas españolas del sector, la Sociedad Fonográfica Española, heredera de la que fundaron Hugens y Acosta.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

difusión y popularización del gramófono, un aparato alternativo al fonógrafo que, aunque en un principio era despreciado por los fonografistas por el sonido deficiente, la ingente cantidad de ruido de fondo y lo poco desarrollado que estaba su sistema de motor, sus ventajas se impusieron poco a poco hasta minar el mercado de cilindros originales.

Recordemos que durante el desarrollo del movimiento fonografista imperó la defensa de los cilindros originales, artísticos, artesanos y presentados con lujo y pompa. Que los franceses hubieran iniciado la producción en masa y consiguiesen precios mucho más bajos para los cilindros no alertó al sector. Al contrario. Las opiniones sobre aquellos cilindros importados eran críticas y se repetían en prensa constantemente. Podemos leer afirmaciones como las siguientes.

*Los fonogramas franceses y americanos que se venden a 1,5 y a 2 francos, son una buena prueba de ellos [se refiere copias]: casa hay en París que ha inundado el mundo con fonogramas reproducidos, que podría pagarse por no oírlos.*⁵²⁸

*Pocos serán los aficionados al fonógrafo que no hayan oído algunos cilindros franceses de esos que cuestan un par de francos (dos más de lo que valen), [...].*⁵²⁹

*Lo que sí digo y sostengo, es que italianos, franceses norteamericanos y demás, deben aprender a hacer cilindros de las casas españolas que con orgullo verdaderamente patriótico anunciamos en esta revista.*⁵³⁰

Solo con estos comentarios queda claro que todos eran conocedores de la situación, que existía un mercado pujante en el extranjero basado en la producción en serie, bien utilizando sistemas múltiples de grabación como el que hemos visto en la Ilustración 66 o bien usando máquinas de replicar cilindros como los pantógrafos de Edison, Ilustración 67, Bettini, Ilustración 68 y otros similares.

⁵²⁸ “Un gran adelanto”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VIII-1900), Año I, p. 260.

⁵²⁹ “Marcelle Bréville”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-X-1900), Año I, p. 312.

⁵³⁰ CILINDRIQUE, “Para todos, sabios e ignorantes”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-XII-1900), p. 2.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

A partir de 1901 se plantea por primera vez la cuestión como una encrucijada. Un problema que había que aclarar y decidir: defender los originales o dar por bueno el mercado de copias. Así, un industrial del sector, de quien no he podido identificar a qué empresa corresponde, escribe al director de la revista *El Cardo* en estos términos: «[...] nosotros los industriales podemos sellar nuestros cilindros y venderlos respondiendo de *su originalidad*, o bien declarar al comprador que son copias o reproducciones, y en este caso vender los cilindros a 1,75 pesetas, como hacen los franceses con toda esa ridícula pacotilla que largan al público indocto. [...] ALEJANDRO P. MIRS». El director de la revista, el marqués de Alta Villa, le responde, un tanto ambiguamente, que se debe hacer una instancia al ministro de Bellas Artes para que se legisle esta nueva aplicación y explotación de la música en la que da por hecho que se cometen fraudes que conviene evitar.⁵³¹

Pero mientras los empresarios y usuarios, animados ambos por la prensa, siguen defendiendo un modelo de negocio que no admite la industrialización de lo que consideran un arte, la importación de cilindros de las casas Pathé, Ullman, Anglo-Italian Commerce Company y otras no dejan de crecer. En Barcelona, donde ya vimos como el sector de la fonografía era mucho más pragmático y abierto que el de Madrid y Valencia, contagiado en gran medida por el mayor consumo de cilindros de ópera producidos en el extranjero, los comercios estuchan y etiquetan con sus propias marcas y logotipos estos fonogramas que los madrileños afirman que son pacotilla. Quizás lo fueron al inicio, allá en el año 1898, pero a partir de 1900, tras las grandes inversiones de Pathé que ya vimos en su momento y para las que participó el español Casares, las cosas eran bien diferentes. La calidad de esos cilindros que llegaban a España con un precio que era una fracción del de los producidos en los gabinetes era realmente buena. Buenos ejemplos de ello son algunos de los cilindros de la Anglo-Italian Commerce Company que se encuentran en la

⁵³¹ EL MARQUÉS DE ALTA VILLA, “Fonografía. Una carta y una respuesta.”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 8-I-1901), pp. 2-3.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

Biblioteca Nacional de España y que pueden escucharse en línea a través de la Biblioteca Digital Hispánica.⁵³²

Mientras la fonografía española se negaba a rendirse a la evidencia de la necesidad de enfocar el negocio en la producción masiva, la distancia entre ambos modelos se incrementa. En ese escenario, aparece la noticia de que la Anglo-Italian Commerce Company, empresa bien conocida por los aficionados por sus cilindros de ópera, se dispone a contratar a artistas españoles para incorporar la zarzuela y otros géneros nacionales a su catálogo.

La compañía Anglo-Italiana, de Milán, anuncia que ha contratado artistas españoles para hacer el repertorio de aquí.

*¿Quiénes serán esas joyas que merezcan tal distinción? Pero, por de pronto, esto significa una gran torpeza por parte de los cilindristas españoles, que así se dejan arrebatar el mercado, con sus miserias y discordias, e ignorancia típicas no pocas veces.*⁵³³

Esto sucede en el verano de 1901. El mercado español de cilindros originales, que ya estaba decayendo, va a sufrir un descenso de actividad muy notable. La noticia de la incursión de una gran empresa italiana marca el principio del final del movimiento. La Anglo-Italian no viene para competir con los pequeños gabinetes españoles, acude al mercado español para conseguir su cuota de lo que va a ser un mercado mucho más global y sofisticado. Después le seguirán Pathé y Gramophon. Será muy poco después. La historia se escribe mes a mes. Es fácil imaginar la sensación de impotencia que sentirían

⁵³² Un buen ejemplo de cilindro importado de la AICC, pese a tener mucho ruido de fondo debido al deterioro del material y bajo volumen por el desgaste, es el de la interpretación de *O mio Fernando* de *La Favorita* por Elisa Mattiuzi: “La favorite... O mon Fernand!”, *Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España*, CL/285, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046447> (fecha de consulta: 18-VI-2022).

⁵³³ CILINDRIQUE, “De fonogramas y otras cosas”, *Boletín Fonográfico*, El Cardo, (Madrid, 8-VIII-1901), p. 3.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

empresarios como José Navarro, Álvaro Ureña o José Corrons al ver como los cilindros con grabaciones de artistas nacionales como el bajo Vidal aparecen en el mercado con un precio de peseta y media mientras a ellos les costaba esfuerzo producirlos por menos de cinco. El mismo artista. La misma obra.

El discurso de los cilindros artísticos originales y la perfección de las impresiones, así como la calidad artística del sonido de los gabinetes se enfrenta ahora cara a cara con la realidad del mercado global. Un mercado avanzado, industrializado y desprendido de boatos innecesarios. El negocio de los cilindros grabados se ha convertido, sin que los españoles lo previeran, en lo que hoy conocemos como un sector de *commodities*. La principal diferencia para tener éxito en el mercado será el precio, dado que las unidades producidas por distintas compañías son equivalentes para el consumidor.

La Anglo-Italian Commerce Company, esa empresa milanesa editora de la revista *Rivista Fonografica Italiana*, había estado exportando cilindros a España en los últimos años. Cilindros de cera marrón que los empresarios, sobre todo en Barcelona, vendían con sus propias marcas, estuches y etiquetas. Una de las características de estos cilindros es que en el anuncio solo se dice el título de la obra, el locutor no indica ni el autor ni quién es el intérprete. A cambio, los cilindros se acompañaban de estampas con la imagen de los artistas. Cuando se trataba de dúos o tríos, se añadía una estampa por cada uno. En algunas ocasiones esta cartulina era un aparte, pero en otras la encontramos pegada a los laterales del estuche.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO



Ilustración 70. Cilindro de la Anglo-Italian Commerce Company, con marca A.I.C.C. en la estampa. Fotografía del autor.

Este detalle sobre los cilindros de la Anglo-Italian Commerce Company (AICC) es relevante porque a partir de 1901 encontramos algo especial en sus productos que parece indicar que la compañía italiana no solo contrató a intérpretes para producir música española sino que pudo adquirir los fondos fonográficos de algún gran gabinete. La prueba que evidenciaría esta teoría es que aparecen muchos cilindros de este fabricante que por la locución inicial parecen grabados en España. El locutor no tiene ningún acento ni deje extranjero. Pero después de decir el título de la obra, se escucha lo que parece la inserción de una grabación leída por un extranjero diciendo la marca «Anglo-Italian Commerce Company». El sonido es diferente, con más ruido y que no está impresionado en la misma toma. Lo más probable es que se trate de una edición del cilindro, es decir, que esa marca de la empresa italiana se ha insertado más tarde, después de la grabación. De aquí que quepa suponer que se trata de la producción de algún gabinete español que los italianos editaron para cambiar la marca. Esto es lo más probable puesto que esa

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

lectura de la marca del anuncio no aparece en otros cilindros de la AICC.⁵³⁴ Todavía más, en algunos de las grabaciones que incluso se publicaron más tarde en cera negra y producción con moldes, la inserción del anuncio de la marca italiana llega a superponerse al principio de la música, lo que demuestra que se trata de una inserción posterior.⁵³⁵

La compañía italiana había establecido acuerdos con la francesa Pathé Frères y lo haría a continuación con la compañía Zonophone. Entre los coleccionistas, la AICC es popular por haber sido la que grabó los famosos tres cilindros de Caruso que se comercializaron con tres marcas distintas. En cilindro de cera con las marcas AICC y Pathé Frères, en disco bajo la marca Zonophone. Por tanto, la organización que acudió a la conquista del mercado hispano, y empleo el término hispano porque les permitiría vender música de zarzuela también en América, traía una nueva forma de entender la distribución de grabaciones. Un nuevo modelo de negocio mucho más evolucionado.

Los cilindros de la empresa milanesa, incluidos los de música española, empezaron a mostrar un grabado sobre la cera, en un borde, que indicaba no solo su marca sino también las iniciales P.F. Así se indicaba que la producción de copias había sido realizada por Pathé Frères. Los italianos usaban la tecnología francesa para producir en masa. Esos cilindros convivieron con los que estaban etiquetados como Pathé en los estuches, por tanto se vendían bajo ambas marcas.

Cuando Pathé Frères lanzó al mercado sus cilindros de mayor diámetro, los cilindros *Salon*, también en este formato se comercializaron las grabaciones de música española bajo ambas marcas.

⁵³⁴ Un buen ejemplo de cilindro editado por la AICC que parece ser original de algún gabinete español es: “La revoltosa... la de los claveles dobles”, *Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España*, CL/3, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046303> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

⁵³⁵ Muestra de este efecto de superposición del anuncio de la marca AICC sobre la música: “El barberillo de Lavapiés... cómo nació en la calle de la Paloma”, *Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España*, CL/20, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046313> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO



*Ilustración 71. Borde de un cilindro en formato Salon de la Anglo-Italian Commerce Company producido en cera negra con moldes por Pathé Frères (marca **P.F.**). Romanza de "El Cabo Primero", intérprete español no indicado. Fotografía del autor.*

Por si la invasión industrial italiana con soporte tecnológico francés fuera poco, al mismo tiempo que esto ocurría el gramófono mejoraba su calidad y popularidad, aunque los aficionados españoles mantenían su devoción por los cilindros. La principal crítica al gramófono era el sonido chillón que producía la aguja de acero. A cambio, sí que se reconocía su sonido mucho más potente que el del fonógrafo. Sin duda, esta capacidad de producir sonido con más potencia fue la que animó a Edison a lanzar los fonógrafos de formato *Concert*, es decir, cilindros de gran tamaño que pudieran competir en volumen sonoro con el gramófono. En 1900 leemos:

*Los cilindros grandes para fonógrafo o grafófono tienen la gran ventaja de producir tanta sonoridad como las planchas del gramófono, sin el inconveniente gravísimo – hasta ahora no remediado– de los chirridos que causan al roce con la aguja de éste con los discos.*⁵³⁶

⁵³⁶ “Los cilindros grandes”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-VIII-1900), Año I, p. 262.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

Ese año algunos gabinetes empiezan a comercializar el nuevo aparato. Álvaro Ureña en Madrid e Hijos de Blas Cuesta en Valencia son los pioneros que combinan en sus catálogos los discos con los cilindros. Pero las ventas del nuevo aparato eran muy bajas y no pasaba de ser una curiosa alternativa al fonógrafo. Los modelos de gramófono eran todavía muy primitivos. No contaban con un sistema motor con control de velocidad tan desarrollado como los aparatos de cilindros. Además, aquellos primeros discos que se estampaban estaban hechos de caucho vulcanizado endurecido, un material con el que no se conseguían buenos resultados. A principios de 1901 el mal funcionamiento del gramófono en el mercado es una realidad bien conocida:

El gramófono, con sus chillonas placas de “cauchoud”, que había adquirido cierta preponderancia, ha decaído bastante, pues no puede competir con el aparato de Edison, ni con los diafragmas Bettini ni con los cilindros de cera.⁵³⁷

Parece ser que los problemas de sonido no fueron el único obstáculo que tuvo que vencer el invento de Berliner. Los empresarios españoles no estaban interesados en promocionarlo ya que sus mayores ingresos provenían de la producción y venta de cilindros grabados. El gramófono rompía ese modelo de negocio. Como un caballo de Troya, su aparición traía un veneno letal para los gabinetes. Los discos se producían en fábricas con prensas y matrices que eran únicas. Con una única impresión de un disco maestro se conseguían planchas de acero con las que estampar cientos de miles de copias. Definía una industria diferente y una nueva realidad. Para el gramófono no servía el debate de los cilindros originales y las copias. Todo eran copias. Todo era válido. Leemos en *El Cardo* a finales de 1900:

El gramófono viene pegando; como sonoridad es realmente prodigioso y en la reproducción de bandas es notabilísimo.

Pero si no todas las voces, por buenas que sean, tienen siempre condiciones fonográficas; si no todos los efectos músicos gratos al oído pueden ser

⁵³⁷ “El mercado fonográfico”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 15-I-1901), Año II, p. 14.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

*reproducidos con éxito en el fonógrafo, más difícilmente lo han de ser en el gramófono, cuyos explotadores no quieren vender el derecho de impresionar, y, por lo tanto, el comercio tiene que atenerse á lo que ellos hacen, bueno ó malo y bonito ó feo.*⁵³⁸

El autor de esas líneas parece obviar o no conocer bien la realidad de la producción de discos de gramófono. No es que las grandes compañías no permitiesen la producción de discos a otros. La barrera consistía en el altísimo listón de inversiones y tecnología que había que salvar para hacerlo. Seguramente la idea de quien lo escribe es que los empresarios independientes pudieran hacer grabaciones y que luego las compañías fabricasen discos. Refleja así el sentimiento de impotencia de los gabinetes fonográficos apegados a la producción artesanal de cilindros.

A partir de esa forma de pensar, se crea otro discurso en defensa del fonógrafo frente al gramófono: «Ahora que, como los inventores explotan la cuestión de sus placas, es decir, su impresión, el repertorio no es ni puede ser el que los aficionados tendrían si en cada país hubiera una ó varias casas autorizadas para hacer impresiones.». ⁵³⁹ Aunque no fuera del todo cierto que no se pudieran producir discos, sí que acierta al señalar que el gran problema del gramófono no es otro que la falta de títulos disponibles. Aunque los modelos de aparatos evolucionaran y el nuevo material de los discos de piedra resolvieran los problemas de calidad de sonido, la disponibilidad de cilindros, de artistas y repertorios, significará para el fonógrafo la prevalencia en el mercado, una inercia que costará varios años vencer.⁵⁴⁰ Pero que sería derrotada cuando se dispusiera de catálogos de discos que compitieran con los cilindros.

Mientras no hubiera discos disponibles, quedaba un resquicio para replicar el negocio de los cilindros originales aplicado al gramófono. A través de la entrevista a José Navarro publicada en 1930 sabemos que la casa Viuda de Aramburo producía discos de grabación

⁵³⁸ “Aquí y fuera de aquí”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-XI-1900), p. 2.

⁵³⁹ “El fonógrafo y el gramófono”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

⁵⁴⁰ El término *disco de piedra* se utilizó más adelante para referirse a los discos fabricados con áridos pulverizados –principalmente pizarras– conglomerados con goma laca.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

directa.⁵⁴¹ Se trataría de discos de celuloide o cera que podrían grabarse con un equipamiento especial. El problema de estos discos es que, al ser el material blando para poder ser impresionado, no permitiría muchas reproducciones ya que la aguja de acero del gramófono y la fuerza que ejerce desgastarían los surcos con rapidez. No nos ha llegado ninguno de esos discos de grabación directa. Sin duda las razones son la poca durabilidad que tenían y la probable baja popularidad.

Pero pese a la ventaja que ofrecía la disponibilidad de cilindros el negocio de los fonógrafos que tanta vitalidad había tenido hasta 1900 decaía muy notablemente a partir del primer año del nuevo siglo hasta el punto de haberse detenido prácticamente del todo la producción de la mayor parte de gabinetes. En Valencia, por ejemplo, se detuvieron las grabaciones ese año.⁵⁴²

Nos encontramos entonces al inicio del siglo XX con tres fenómenos que operan al unísono y forman la tormenta perfecta que provocará la disrupción del mercado. La primera es la decadencia de los gabinetes y recesión en las ventas de cilindros. Entre otras cosas por falta de renovación de la oferta. La segunda, la aparición de cilindros importados de música española, con artistas también españoles, principalmente de la AICC y Pathé. Por último, la irrupción del gramófono y los discos que lentamente se van conociendo y difundiendo.

Aunque el gramófono pecaba de falta de discos con títulos de zarzuela y música española en general, en el catálogo publicado en Londres en 1901 de la compañía Gramophone ya se incluye una pequeña sección de música española.⁵⁴³ No es muy extensa, pero la presencia de algunos artistas del fonógrafo en la relación deja claro cuál va a ser el futuro. En cuatro medias páginas, puesto que la otra mitad está ocupada por ilustraciones, aparece un repertorio formado por 31 piezas instrumentales interpretadas por una banda militar sin identificar, 15 cuentos del maestro Domínguez y 74 piezas vocales desde flamenco

⁵⁴¹ RUIZ LLANOS, F., “El primer fonógrafo ...”, *op. cit.*

⁵⁴² *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-X-1901), p. 2.

⁵⁴³ “Spanish Catalogue”, *Gramophone Record Catalog*, Londres, Gramophone Company, 1901, pp. 76-79.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

hasta zarzuela, pasando por jota, revista y otros. Los intérpretes de estas piezas son: El Mochuelo, Sr. Cruz, Sr. Barrycoa, Sr. Medel, José Guillot, Srta. Urrutia, Sra. Martínez (seguramente Pura Martínez) y Sra. García. Como vemos, varios de los artistas del fonógrafo más emblemáticos, como el maestro Domínguez, El Mochuelo y Pura Martínez han empezado ya las grabaciones de discos. Seguirán haciéndolo en lo que sigue.

Al año siguiente, en 1902, La Fonográfica Madrileña protagoniza el último episodio digno de mención del movimiento fonografista. Con su sistema de producción en lotes de hasta ocho cilindros originales de una sola interpretación, consigue competir con la vorágine de cilindros importados y discos. La empresa debió vender mucho a la vista del número de cilindros que todavía se conservan hoy. Pero duró poco. Eran los últimos meses en que la producción de originales en cera marrón tendría opciones en el mercado.

En 1903 aparecen los cilindros fabricados con moldes. Ahora ya no solo el gramófono impone la producción industrial. También ocurre con los cilindros. Edison había presentado el año anterior sus *Gold-Moulded Cylinder* fabricados con una cera negra mucho más dura que dio lugar a modelos de fonógrafos específicos, con diafragmas mucho más pesados, que apoyaban con fuerza la punta lectora en el surco, casi como el gramófono. Producían un sonido mucho más potente y sí, estos sí que podían hacer frente a los discos.⁵⁴⁴ También otros fabricantes como Columbia inician la producción de cilindros con moldes, aunque esta empresa lo hizo inicialmente utilizando la tradicional cera marrón.

Los nuevos cilindros negros permitirán a Edison dominar el mercado de los fonogramas y no será hasta 1912 cuando el mayor productor de discos en los Estados Unidos, Victor Talking Machine Company, consiga superar en unidades vendidas a sus cilindros.⁵⁴⁵ Además, la evolución de los fonógrafos y cilindros seguiría progresando con la aparición de formatos de cuatro minutos *Amberol* y fabricación con celuloide. Pero la historia no

⁵⁴⁴ “Edison Gold-Moulded Cylinders (1902–1912)”, *UCBS Cylinder Audio Archive*, Santa Barbara, University of California Santa Barbara Library, <https://cylinders.library.ucsb.edu/history-goldmoulded.php> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

⁵⁴⁵ KLINGER, B., *Cylinder Records: Significance, Production, and Survival...*, *op. cit.*

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO

fue así en España. El consumo de cilindros iba a caer de forma drástica mucho más rápidamente.

En 1903 aparecen en periódicos y revistas anuncios de promoción de los discos de gramófono con nuevos artistas y catálogos. El lenguaje cambia y ya no se anuncia el gramófono como un aparato maravilloso que canta en alto. Por fin, los protagonistas de la publicidad son el repertorio de obras y el elenco de artistas. Es la prueba de que el nuevo sistema ha madurado y puede sustituir al fonógrafo. Artistas que habían brillado en el fonógrafo comienzan a aparecer en los catálogos: Aineto, Huguet, Blanca del Carmen, Sr. Martínez, Marina Gurina y otros.⁵⁴⁶ Detrás de esta promoción está la Compañía Francesa del Gramófono, empresa licenciada por la Gramophone Company que crea una línea de producción de música española con catálogo diferenciado.

A los gabinetes y sus salas de impresión con acceso público solo les quedaba cerrar, cambiar el negocio y convertirse en distribuidores de discos o liquidar y disolver las sociedades. El movimiento fonografista había terminado definitivamente y empezaba con fuerza la industria discográfica. Un sector más internacional, más industrializado y mucho menos exclusivo. El catálogo de música española de la Compañía Francesa del Gramófono de 1907 consolida esta nueva situación. El elenco de artistas con Lucrecia Arana, la Huguet, Bezares, Escalona, Colombini y muchos otros certifican el relevo. También aparece José Santiago, con su repertorio de piezas de *Oratoria fin de siglo*.⁵⁴⁷ Solo se echa en falta ahí al Mochuelo y al maestro Domínguez. Habían grabado para la Gramophone pero también se apaga su estrella. Con el gramófono vendrán artistas que les sustituyan.

⁵⁴⁶ Anuncio a media página: “Los grandes artistas en el GRAMOPHONE”, *El Imparcial*, (Madrid, 13-IV-1903), p. 7.

⁵⁴⁷ *Catálogo de la Compañía Francesa del Gramófono*, 1907.

EL GRAMÓFONO, LAS IMPORTACIONES Y EL FINAL DEL MOVIMIENTO FONOGRAFICO



Ilustración 72. Portada del catálogo de la Compañía Francesa del Gramófono, 1907.

IX. UN PATRIMONIO NACIONAL EN PELIGRO EN LA ERA DIGITAL

Queda como legado del movimiento fonografista el patrimonio formado por los cilindros que han sobrevivido. Por la particularidad de España, podemos asegurar que en su mayoría se trata de piezas excepcionales y únicas. Es muy difícil estimar cuántas se pudieron llegar a producir, pero basándose en las cifras declaradas por los grandes empresarios es muy improbable que se superase el orden de magnitud de los cientos de miles. En ningún caso se habría conseguido una producción que se contase por millones. Si se compara con las cifras que ya manejaba Pathé en Francia en 1899 se entiende que los pocos ejemplares que nos han llegado son todos insustituibles y valiosos.

He titulado este capítulo por analogía al documento del panel nacional de preservación de grabaciones de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (National Recording Preservation Board of the Library of Congress) publicado en 2010.⁵⁴⁸ En la introducción de esa obra se enumera una serie de claves que evidencian lo poco que se conoce de la cuestión. Se trata de un estudio que incluye todo tipo de grabaciones, hasta las realizadas en la era digital, así que muchos de los puntos no corresponden al contenido de esta tesis. No obstante, algunos sí que son aplicables al caso de los cilindros españoles si se traducen los datos a este escenario:

- Muy pocas instituciones tienen aparatos para poder reproducir las grabaciones. Se requieren instrumentos adecuados que no dañen los soportes y personal que conozca el uso de los fonogramas.

⁵⁴⁸ *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age.*, Washington DC, Council on Library and Information Resources & The Library of Congress, 2010.

- Se conoce poco de lo que realmente se conserva y se puede localizar. Además de la pérdida de las grabaciones se pierde la información sobre las mismas. Se trata de algo más que la pérdida de sonido, lo que desaparece es una pieza de nuestro patrimonio sociocultural.
- Las colecciones en manos privadas son muchas veces más completas, coherentes y documentadas que las que están en manos públicas. Los coleccionistas suelen interesarse por géneros concretos.
- La financiación y dedicación a la conservación de las grabaciones está descentralizada. En este punto, el documento americano recuerda que la preservación del sonido grabado es un objetivo nacional. Es obvio que en España no es ese el caso. Nos encontramos así con un fenómeno histórico nacional cuyo legado queda a merced de intereses regionales, tradicionalmente politizados o ideologizados, que distorsionan el significado del patrimonio.
- Se deberían invertir recursos no solo en la recuperación de colecciones específicas sino también en el desarrollo de técnicas y metodologías que permitan a las instituciones compartir los contenidos.

Tras haber realizado el estudio de los materiales que ha requerido esta tesis y basándome en las dificultades que he encontrado, puedo valorar cuáles son las deficiencias en la conservación del legado del movimiento fonográfico. Si tuviera que ordenar en función de la importancia y urgencia las distintas acciones que se deberían realizar para la protección del patrimonio formado por los cilindros españoles, sin duda lo haría de esta manera:

1. Recuperación y restauración de las piezas. Limpieza y acondicionamiento de los materiales para detener su deterioro. Recordemos que se trata de un material que se deteriora por el solo paso del tiempo.
2. Documentación del origen y conservación de la información sobre las colecciones históricas. La pérdida de esta traza supone la eliminación de información muy interesante.

3. Recuperación del contenido sonoro cuando sea posible. Estudio previo del sistema de lectura requerido. Aplicación de métodos que respeten el soporte.
4. Documentación gráfica (fotografías) de los soportes y documentos adjuntos. Muy pocas bases de datos de las que ofrecen los archivos públicos ofrecen material gráfico. La inspección de los cilindros y estuches ofrece mucha información que, a veces, es de más interés que el contenido sonoro.

IX.i Conservación de los materiales

La cera de la que están hechos los cilindros es un material tan frágil que podemos considerar milagroso que todavía podamos escuchar un buen número de ellos. Sin duda son solo una pequeña fracción de los que hubo. Pero es tan poco predecible que varias generaciones de una familia los hayan conservado que cualquier aparición de nuevo material debería implicar acciones de conservación inmediatas. Chamoux cuenta como en algunas entrevistas de recogida de datos sobre colecciones le contaron que en los años 30 muchas amas de casa utilizaron los cilindros, diluidos en trementina, para encerar el parqué de las casas.⁵⁴⁹ En la mayoría de los casos ni siquiera les dieron ese uso y se deshicieron de esos estuches con tubos de cera inservibles mandándolos a los vertederos. ¿Por qué no iban a hacerlo? Muchos hemos presenciado cómo los discos de gramófono y los vinilos se tiran como inservibles sin tan siquiera analizar antes si alguno de ellos es digno de conservación. Las pocas colecciones que se libraron de abrillantar el suelo o acabar en la basura han sido, solamente, guardadas –para no utilizar el verbo conservar–. Los estuches y cilindros almacenados en armarios han sufrido durante todo un siglo el envejecimiento del material, disociación de componentes, polución de hongos y hasta mordiscos de roedores.

Aunque anteriormente, en los Estados Unidos, se habían utilizado otros materiales como cera de los cilindros, los que usaron los gabinetes fonográficos españoles son de un material similar a la cera que es, en realidad, un jabón metálico. Cada fabricante usaba una fórmula distinta. En España se usaron cilindros fabricados por Édison, Pathé, alguna otra fábrica francesa y, por supuesto, los dos fabricantes españoles: Canals & Corrons en

⁵⁴⁹ CHAMOUX, H., *La difusión de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque...* op. cit., p. 32.

Barcelona y Fiol y Vilar en Valencia. Todos ellos son principalmente hechos de jabón metálico compuesto de ácido esteárico, estearato de aluminio y estearato de sodio. Podría encontrarse, con mucha menor probabilidad, algún cilindro que usara cera mineral (parafina). Al estar hechos de materiales de origen orgánico la estabilidad es muy baja. Cuando se localiza una nueva colección, se puede prever que alrededor de la mitad serán ya inaudibles.

El principal problema de los cilindros es la presencia de manchas de aspecto sedoso, como moho. Están formadas por capas del propio material que, a modo de exfoliación, se van separando del resto por causa de mohos orgánicos, de cambios bruscos de temperatura y humedad o por el mero paso del tiempo en el que ocurre alguna reacción de precipitación de material suspendido en el material. Cualquiera que sea la causa, implica un deterioro de la capa exterior del cilindro y, por tanto, del surco. Se trata de un daño irreparable. Los surcos afectados por este moho lo están para siempre.

Existe cierta controversia entre coleccionistas y conservadores de cilindros sobre la naturaleza de ese moho tan común. La pregunta es si realmente se trata de un moho orgánico o es solo material que debido a la pérdida de homogeneidad sale a la superficie y se desintegra. Chamoux procedió a investigar el fenómeno para determinar que en varias muestras analizadas con el moho fresco, el fenómeno se debía efectivamente a mohos orgánicos de la familia *Aspergillus*.⁵⁵⁰ Pero también encontró un fenómeno que no tenía origen orgánico, la eflorescencia. Se llama así al fenómeno por el que un material, al perder su humedad y secarse la superficie, produce una capa pulverizada blanquecina. Es decir, los dos fenómenos se unen para producir el mismo efecto: la pérdida de la capa exterior del cilindro. En el momento en que el grosor de esa capa perdida es del orden de magnitud de las ondas grabadas en el cilindro el sonido se pierde definitivamente. Incluso, aunque la capa sea muy fina, produce un ruido de fondo que a veces inutiliza el poco sonido original que queda.

⁵⁵⁰ CHAMOUX, H., *La difusión de l'enregistrement sonore en France à la Belle Èpoque...* op. cit., p. 33.

El último deterioro que se puede observar y que produce también un enorme ruido de fondo es el de la cristalización del material, que debería ser amorfo.⁵⁵¹ Esta es la causa por la que algunos cilindros que aparentemente están libres de mohos y eflorescencias, es decir, que no tienen esas manchas blanquecinas características, tienen un sonido muy malo.

Como vemos, la conservación –y aquí ya no utilizo el verbo guardar– de los cilindros es un desafío complejo técnicamente. Hemos hablado solo del soporte de la grabación, que es el cilindro de cera, pero recordemos que cada pieza está también formada del estuche, etiquetas y, a veces, cartulinas o pliegos. El problema no es solo que todos y cada uno de esos objetos puedan deteriorarse, sino que muchos de ellos pueden ser reservorios de esos mohos que atacan al cilindro. También, la acidez del cartón y otras características químicas pueden producir reacciones en la cera. Cualquier material que no se haya fabricado expresamente para conservación podría convertirse en un enemigo de los fonogramas.

En la Biblioteca Nacional de España se realizó en 2009 un estudio para determinar las condiciones adecuadas para conservar los cilindros. El enfoque del estudio tenía por objetivo tanto capturar y proteger el contenido sonoro como el carácter museístico de la pieza formada por estuche, cilindro y demás. Lo que sigue a continuación es un resumen del estudio que hicieron y conclusiones a las que llegaron.⁵⁵²

Se realizó un análisis de los sistemas de conservación y almacenaje que aplicaban a los materiales similares en otros archivos públicos alrededor del mundo. En la enumeración inicial de los problemas de conservación, ya aparecen algunos de los riesgos de deterioro de los que he hablado. En concreto, se centra el informe en resolver cinco puntos:

- Reparación de cajas deterioradas

⁵⁵¹ *Ibidem.*

⁵⁵² CRESPO ARCÁ, L. y FERRERO JIMÉNEZ DE CASTRO, L., *Evaluación y determinación de las condiciones adecuadas para la mejor conservación de los soportes y cajas protectoras individuales del fondo de cilindros de cera del departamento de música y audiovisuales*, Documento interno de la Biblioteca Nacional de España, 2009.

- En el caso de estuches metálicos limpieza de corrosión y posible aplicación de resina para evitar la propagación al cilindro.
- Remoción de los algodones que suelen envolver los cilindros, que son reservorio de microorganismos y humedades.
- Realización de fundas protectoras cuando es necesario por estar el cilindro desprotegido.
- Estudiar por separado cada caja de las que tienen forro interior.

Ante todo esto, la primera decisión para diseñar un sistema de conservación sería la de mantener o no el cilindro guardado en su estuche original. Obviamente se reducirían ciertos riesgos si se usan estuches especiales, pero la separación de ambas partes de cada pieza acarrea nuevos problemas. La consulta sobre cómo actúan otras instituciones ofreció los siguientes datos.

La Biblioteca de Catalunya conserva los cilindros en cajas diseñadas por el Taller de Encuadernación siguiendo recomendaciones internacionales. El diseño está basado en el almacenamiento del cilindro en posición vertical para evitar roces. Aunque no lo indica en el informe, también se evita la deformación del cilindro por efecto de la gravedad.

La colección de cilindros de la Universidad de California se guarda también en contenedores especiales cuando el daño o el riesgo lo requieran. No obstante, en el caso de que el estado de la pieza sea bueno, se conserva el cilindro en su caja original puesto que si las condiciones ambientales son estables no hay razón para pensar que un ataque químico o biológico pueda ocurrir.

El museo de Ueno, en Tokyo, utiliza para el almacenamiento cajas de cartón libres de ácido de calidad museo. Los adhesivos interiores también son libres de ácido. Como los californianos, también mantienen los estuches originales cuando no hay focos de corrosión ni hongos. Añaden recubrimientos de papel libre de ácido y esponjas para evitar el movimiento de los cilindros.

Con esas referencias, la biblioteca decidió actuar de la siguiente forma:

- Mantener el conjunto de caja y cilindro como unidad mientras se puedan asegurar las condiciones ambientales correctas y estables.
- Vigilancia sistemática de esas condiciones ambientales.
- Colocación vertical de los cilindros.
- Retirada de telas y algodones en mal estado y sustitución por tela extra suave nueva.
- Reparación de cajas originales manteniendo todos los elementos significativos.
- Se descarta la opción de colocar los cilindros sin protección en los pernos de las cajas por diferentes motivos. Los principales son riesgos mecánicos y mayor peligro de tocar la superficie con las manos al acceder a cada uno.

De esta forma y en colaboración con una empresa fabricante de cajas de cartón y otros sistemas de embalaje y ordenación se procedió a confeccionar cajas, llamadas *Clamp Shell*, con capacidad de albergar varios cilindros. Al mismo tiempo, para cada cilindro se confecciona una caja individual en cartón de 1mm de grosor con cartón de calidad museo (*Premier*). Los materiales con que se confeccionan tanto las cajas individuales como las *Clamp Shell* se asignan según sus cualidades técnicas de archivo. Lo mismo con el material que se empleará como tela para envolver los cilindros.

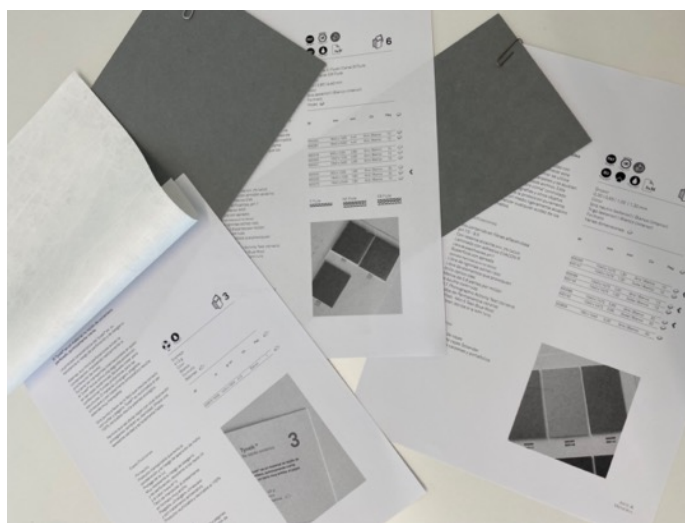


Ilustración 73. Muestras de materiales y fichas de características para la confección de los embalajes utilizados en la Biblioteca Nacional de España para conservar los cilindros de cera.

IX.ii Catalogación

Todos los cilindros de la Biblioteca Nacional de España son catalogados y están disponibles en el catálogo general que puede consultarse en línea.⁵⁵³ La biblioteca utiliza un sistema de catalogación de materiales sonoros específico basado en el formato MARC 21, en las Reglas de Catalogación españolas y la edición consolidada de la ISBD.⁵⁵⁴ Se gestiona el catálogo con la herramienta *Symphony*, un software estándar de mercado producido por la empresa SirsiDynix.

De los campos de que consta la catalogación, quizás es en la sección 5XX donde más oportunidades de mejora podemos encontrar. Se trata de los campos de notas que pueden contener mucha información técnica útil y sería interesante que en un futuro algunos campos fueran codificados. Me refiero aquí, por ejemplo, al campo 505, relativo al formato, o al 533 sobre reproducción.

⁵⁵³ <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> (fecha de consulta: 25-VII-2022).

⁵⁵⁴ “MANUAL DE PROCEDIMIENTO PARA LA CATALOGACIÓN DE GRABACIONES SONORAS EN EL SISTEMA INTEGRADO DE GESTIÓN BIBLIOTECARIA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA”, Servicio de Registros Sonoros y Departamento de Música y Audiovisuales, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2019, versión 6.

El anillo de hierro. Romanza [Grabación sonora]
Marqués, Miguel 1843-1918
Otro número de clasificación:
5
Autor personal:
Marqués, Miguel (1843-1918)
Título uniforme:
[El anillo de hierro. Lágrimas mías en dónde estáis]
Título:
El anillo de hierro. Romanza [Grabación sonora]
Publicación:
Madrid (Barquillo, 3 dup.) : Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, [entre 1898 y 1901]
Descripción física:
1 cilindro (2 min, 25 seg.) ; 5,5 x 10,8 cm
Nota general:
Duración tomada de la copia digital proporcionada por el anterior propietario
Nota general:
Nivel parcial de catalogación
Intérprete:
Sra. Morales ; acompañamiento de piano
Fuente de adquisiciones:
Comprado a Mariano Gómez Montejano; Madrid; 2008
Nota tit. y men. res:
Título tomado de la etiqueta del envase

Ilustración 74. Ejemplo de registro de catálogo de un cilindro de la Biblioteca Nacional de España.

Un buen número de los cilindros están digitalizados y se puede acceder al archivo digital de audio a través de un enlace a la Biblioteca Digital Hispánica. El punto muy mejorable aquí es el de la falta de información gráfica, imágenes. Para el estudio de los cilindros, la fotografía de los estuches y el del propio cilindro es crucial. En el catálogo no se suelen indicar datos importantes como, por ejemplo, si se trata de un original o una copia. Algo que es evidente para el investigador a la simple vista de una fotografía.

IX.iii Recuperación del contenido

No es objeto de esta tesis el estudio de la tecnología de recuperación del contenido sonoro de las grabaciones antiguas. No obstante, he recopilado cuáles han venido siendo las utilizadas por los archivos públicos que custodian estos materiales en España y, también, añadido un resumen del estado del arte en cuanto a la digitalización y procesado de las señales de audio.

Volviendo al ejemplo de la Biblioteca Nacional de España, podemos encontrar al menos dos ejemplos de sistemas de digitalización utilizados entre los cilindros cuyos archivos de sonido están disponibles a través de la Biblioteca Digital Hispánica. El primero es el sistema empleado por Mariano Gómez Montejano y que corresponde a la digitalización de los cilindros que provienen de su colección. Utilizó inicialmente un fonógrafo Edison Spring Motor que posteriormente modificaría para dotarlo de un motor eléctrico. Un diafragma original Edison con diámetro de la membrana grande, de las series lanzadas para los cilindros *Gold-Moulded* se usó para captar el sonido y proyectarlo con una bocina estándar. Frente a la bocina colocó un micrófono de tipo cardioide, *Shure SM57*, con el que obtuvo la señal que se procesaría por un conversor analógico-digital. Es decir, empleó para la digitalización de los cilindros un reproductor original de la época. De esta forma, el sonido obtenido es el más fiel al que se tenía en su época. Hay que considerar que todo el sistema de grabación, ajustes de los diafragmas, bocinas y demás, se hacían para obtener el mejor resultado cuando el cilindro se reproducía con un fonógrafo de la misma época. Por tanto, el sistema de Gómez Montejano es respetuoso con ese factor.

Para no modificar los parámetros y ajustes de la grabación, en la toma de esos cilindros no se ajustó la velocidad del fonógrafo. Tampoco se procesó la señal con ningún tipo de ecualización, reducción de ruidos o *declicking*. Los archivos que hoy se pueden escuchar en las páginas web de la BDH son, por tanto, grabaciones crudas (*raw*) que deberían ser procesadas para ajustar la velocidad y, en algunos casos, aplicar procesos de *denoising*.⁵⁵⁵ Pese a eso, los resultados son audibles. Gran parte del filtrado de frecuencias y ruidos lo ha realizado el propio fonógrafo al reproducir.

Frente a este sistema que usa fonógrafos mecánicos de época, encontramos los sistemas más avanzados de lectura de cilindros usando cápsulas magnéticas de las diseñadas para tocadiscos modernos. Con este sistema tenemos varias ventajas teóricas. La más

⁵⁵⁵ Podemos escuchar en línea estas digitalizaciones en las que la necesidad de ajuste de velocidad es evidente. Sin embargo, otros problemas como el ruido de fondo están bien controlados al haber utilizado el fonógrafo original que, por la naturaleza de sus componentes, ya filtraba ciertas frecuencias. Un ejemplo es: “Imitación de animales”, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046450> (fecha de consulta: 24-VII-2022).

importante es que necesitan una presión entre la punta lectora y el cilindro muy débil. El rozamiento es mínimo y por tanto el desgaste del cilindro es despreciable. Por otro lado, la respuesta en frecuencia es mucho más lineal y capaz de captar tonos extremos. Sobre este último punto cabe discutir la conveniencia de la captación de frecuencias que están fuera del espectro de las que recogían los sistemas de grabación. Por esta razón, los resultados, antes de aplicar filtros, tienen mucho más ruido de fondo y artefactos sonoros.

La colección Aznar se digitalizó en 2007 utilizando un aparato *Archeophone* diseñado y construido por Henri Chamoux.⁵⁵⁶ El sistema utiliza un brazo de desplazamiento tangencial que se desliza automáticamente por la presión lateral que ejerce el surco sobre la punta lectora. Se trata de un sistema con el que se construyeron tocadiscos tangenciales en la década de 1980 y que tiene la precisión necesaria para los discos microsurco. Por tanto, el paso de avance –distancia o separación entre las espiras de dos vueltas consecutivas del surco– no es fijo y no necesita ningún ajuste especial para leer cilindros con distintos pasos como los *amberol*.



Los resultados de estas digitalizaciones hechas con el Archeophone están disponibles en línea a través de la BDH sin ningún tipo de procesado. Como he dicho antes, con este sistema se obtiene mucho más ruido indeseable por usar cápsulas magnéticas muy

⁵⁵⁶ https://www.archeophone.org/archeophone_caracteristiques.php (fecha de consulta: 24-VII-2022)

sensibles y con amplia respuesta en frecuencia. Sí que está ajustada la velocidad en casi todas las muestras.⁵⁵⁷

Ambos sistemas de reproducción del contenido para proceder a la digitalización tienen algunos problemas difíciles de solventar. Tratamos con materiales envejecidos y deteriorados que, además, tienen surcos desgastados por el uso. Es ahí precisamente, en el estado del surco donde se condiciona el resultado, pero aparecen oportunidades de mejora. El punto de apoyo de la punta lectora, que tiene una forma esférica, en las paredes del surco depende del tamaño exacto, esto es, del radio de la esfera. Rara vez las paredes del surco están totalmente desgastadas y usando diferentes puntas se puede encontrar el punto *sweet spot* que conserva el máximo de información de la onda. La Ilustración 75 muestra el efecto cuando se utilizan tres tamaños diferentes de la punta lectora.

⁵⁵⁷ Ejemplo de estas muestras digitales: “Aida... Morir! si pura e bella”, Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, CL/276, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046459> (fecha de consulta: 24-VII-2022).

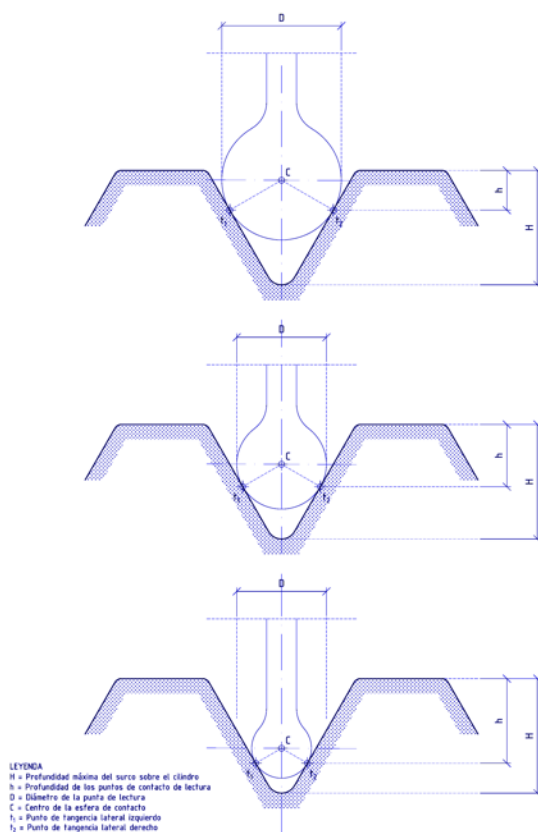


Ilustración 75. Diferentes apoyos de la esfera de la punta lectora en distintos puntos de las paredes del surco en función del diámetro. Corte frontal del surcos de un cilindro.

Nuevas tecnologías se están desarrollando que son muy esperanzadoras para leer con la máxima fidelidad no solo esos surcos que todavía conservan trazas de sonido sino también los que han sufrido el deterioro de la descomposición del material. Hasta ahora todos los sistemas de reproducción se basan en el movimiento mecánico y el recorrido del surco por una punta lectora en contacto con las paredes de este. De esa manera lo que obtenemos es el movimiento de la punta lectora siguiendo un apoyo. Pero ¿podría hacerse una lectura de toda la pared del surco? Y aún más, ¿sería posible hacerlo sin ejercer contacto ni desgaste con la cera? Esto es lo que se consiguió en el proyecto de recuperación del sonido de unas láminas de fonógrafo *tinfoil* cuyos resultados se publicaron en 2009.⁵⁵⁸ Se utilizó un sistema de lectura de la superficie de los surcos

⁵⁵⁸ BEWLEY, N., “Play the Un-playable: Tinfoil Recording Recovered by the Sound Archive Project”, *IASA Journal*, no. 39, 2009, pp. 85-88, espec. p. 87.

utilizando el reflejo de un haz LASER para obtener un escaneo de la superficie del material en los surcos. Un algoritmo programado obtiene a partir de esa información la señal de audio correspondiente.

La ventaja de una lectura óptica como esta, además de evitar el desgaste mecánico del material, es que se podría ajustar para leer incluso la superficie que se encuentre bajo el moho u otras irregularidades, seleccionar en cada fragmento del cilindro la parte de pared de surco que mejor conserve el sonido, etc. Se abren muchas posibilidades con esta tecnología. Si sirvió para recoger el sonido de una lámina *tinfoil*, que supone un desafío mucho mayor que el de cualquier cilindro de cera, sin duda podría ser aplicada a nuestro caso.

La siguiente frontera en lo concerniente a la recuperación del sonido, una vez que se ha digitalizado, es la aplicación de procesos digitales de manipulación de la señal para filtrar ruidos, reconstruir el balance de frecuencias y mejorar en lo posible los niveles. La aplicación del procesado digital de la señal es un punto muy controvertido y son muchas las voces que defienden que no debe hacerse y solo se debería conservar el archivo original digitalizado sin filtros ni procesos añadidos. Creen, los que defienden esa postura, que lo digitalizado es el sonido fiel y original. Se olvidan de que lo que en realidad han recogido es el resultado de múltiples modificaciones y distorsiones de la señal original. Tanto durante la grabación como la reproducción, las características de los materiales empleados imponen sus límites y cambian la señal de la misma forma que podría hacerlo un filtro o proceso digital. Por tanto, somos muchos los que defendemos que la aplicación de procesos digitales a la muestra digital es válida y necesaria.

Hasta hoy los tres sistemas básicos que se han utilizado para la mejora del sonido digitalizado, normalmente cuando se preparan publicaciones para el público, son:

- Sistemas de reducción de ruido basados en análisis de frecuencia y que usan algoritmos de inteligencia artificial.
- Procesos llamados *declicking* que manipulan digitalmente la señal ahí donde se encuentran pulsos característicos de irregularidades del surco.

- Ecualizadores gráficos.

Pero esto son solo los procesos más básicos. Con los procesadores de señal actuales (*Digital Signal Processor*, DSP), las manipulaciones posibles son casi ilimitadas. Peter Copeland recoge los sistemas posibles de procesado de grabaciones acústicas, no solo las de los cilindros de cera sino también de los discos de gramófono hasta 1925, incluyendo los efectos que revierten a aquellos que fueron producidos en la grabación. Así, por ejemplo, se plantea el procesado que anule los efectos no deseados de las reverberaciones del sonido en el interior de la bocina o, incluso, corregir la falta de frecuencias graves.⁵⁵⁹ Si añadimos a estos sistemas la potencia de cálculo de los ordenadores actuales y el desarrollo en sistemas de redes neuronales, podemos pensar también en mejora de la resolución de la señal e incluso añadir armónicos perdidos.

Una demostración anónima de la técnica que consiste en añadir armónicos perdidos, utilizando alguna suerte de inteligencia artificial, para recuperar el sonido original se ha publicado en Internet. Se trata de la reconstrucción del sonido a partir de láminas de papel obtenidas con el phonoautógrafo de Schott. Es decir, sonido grabado antes de la invención del fonógrafo. Lo interesante es que no solo se extrae el sonido a partir del dibujo de la onda, sino que se aplican cinco fases de procesado para eliminar ruidos filtrar el sonido. Como paso final se añade al sonido los armónicos que se esperaría de una voz humana. Tras ello, el resultado es espectacular y parece la grabación moderna de una mujer cantando.⁵⁶⁰ Aparece aquí un conflicto ético. Al haber añadido armónicos, lo que se obtiene no es el sonido que se grabó sino uno equivalente. Tal vez no son los armónicos que tenía la voz de la mujer que habló o cantó ante el phonoautógrafo. Si se aplicara este sistema con las voces del fonógrafo, ¿obtendríamos la voz de los artistas u otras voces posibles?

⁵⁵⁹ COPELAND, P., *Manual of analogue sound restoration techniques*, Londres, The British Library, 2008, pp. 249-275.

⁵⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=znKNQXo58pE> (fecha de consulta: 24-VII-2022).

Queda mucho trabajo por hacer para recuperar el rico patrimonio sonoro que nos ofrecen los cilindros. Instituciones y coleccionistas son responsables de que no se pierda lo poco que ha quedado de esos inicios de la fonografía en España. Con los datos que he podido recoger, estimo que más de la mitad de los cilindros originales que se conservan se encuentran hoy en manos de coleccionistas privados. De entre ellos, la colección que formó Mariano Gómez Montejano, hoy en manos de sus herederos, y la que custodia Carlos Martín Ballester, suman varios miles de piezas muy interesantes que no se pueden obviar al hacer un estudio como este. La de Gómez Montejano ya fue parcialmente entregada a la Biblioteca Nacional de España y sería deseable que lo fuera por completo para asegurar su custodia y recuperación.

X. CONCLUSIONES

Del estudio realizado y por toda la información expuesta, se deduce que los inicios de la fonografía en España tuvieron un gran dinamismo, comparable y coherente con el que el fonógrafo generó en todo el mundo. Un dinamismo en el que participaron artistas, empresarios y usuarios hasta desarrollar un mercado, un sector de la fonografía bien definido y diferenciado del de los países vecinos.

La gran popularidad de la zarzuela y el flamenco permitieron que el negocio de la música grabada se desarrollase de forma casi exclusivamente nacional. Limitando las importaciones a los aparatos de grabación y reproducción y los fungibles. Los fonogramas, sin embargo, se produjeron mayoritariamente en España. Solo los cilindros de ópera italiana y francesa se importaron en un número relevante. La cultura musical española, compartida claramente en todo el territorio nacional y en gran medida con las repúblicas americanas, se convirtió en una defensa clara del mercado que permitió a los empresarios evitar la competencia de las importaciones.

Esta independencia en el territorio tuvo como consecuencia que las casas productoras de fonogramas no se vieran forzadas a modernizar e industrializar sus negocios. La producción artesana de originales se impuso en todas las ciudades. Solamente Barcelona, donde el consumo de ópera era mayor en detrimento de la zarzuela, existieron modelos de negocio avanzados y orientados a la producción y distribución masiva. En el resto de las ciudades españolas, el modelo de negocio que imperó fue el del taller o gabinete productor y comercializador. No encontramos en esos años conglomerados empresariales o cadenas de distribución. Tampoco creación de sociedades complejas. Solamente en Barcelona, como he dicho, pudo existir una separación entre empresas productoras y distribuidoras.

Hubo, por tanto, una obsesión por la calidad de las grabaciones y una falta de interés por desarrollar una producción masiva. Encontramos, sin embargo, entre los emprendedores,

CONCLUSIONES

inventores y empresarios algunas personas notables que sin ninguna duda tuvieron la capacidad económica y las influencias en los negocios, la política y la banca como para haber promovido la industrialización del sector. Estoy hablando aquí de empresarios que eran miembros de las familias más adineradas y mejor situadas de la sociedad española. Personas que fueron capaces de modernizar sectores básicos de la economía del país. En Valencia, Tomás Trénor se involucró en negocios fonográficos durante un tiempo, pero no perseveró. Él y su familia, en esa época, eran protagonistas de una tecnificación del campo y la ganadería muy importante. Modernizaron la agricultura, pusieron en marcha fábricas innovadoras de piensos y muchos otros negocios.

En la ciudad condal encontramos un caso similar en la familia Rosillo. Aquellos que trajeron a España el impulso económico y modernizaron las finanzas con La Equitativa y la Fundación Rosillo. Uno de ellos también fue emprendedor en el mundo de la fonografía durante unos meses entre 1898 y 1899, cuando el fonógrafo encandiló a las familias acomodadas de todo el país. Tampoco perseveró y abandonó el negocio siendo que tenía capacidad sobrada por su solvencia económica y técnica. Sin embargo, siguió dedicándose al desarrollo del negocio de los seguros, los reaseguros y las grandes inversiones.

En Madrid tampoco encontramos al gran empresario y al inversor que dieran el paso de impulsar la fonografía hacia un modelo industrial. No faltaron en el sector aristócratas, industriales y otros personajes acaudalados y con espíritu y capacidad empresariales. Pero eso no cambió el modelo de negocio. Como si el progreso industrial fuera a ensuciar la actividad artística, se rechazaba. Se tenía un gran mercado, en un país poblado y con posibilidad de exportación a América. ¿Qué ocurría en España para que no se reaccionara como en Francia o Italia?

Seguramente fueron muchos factores que entraron en juego para que así fuera. El que parece más evidente es el llamado fracaso de la revolución industrial en España, aunque

CONCLUSIONES

sería más oportuno hablar de retraso y no de fracaso.⁵⁶¹ Es significativo que, en la época del fonógrafo, cuando ocurría en el mundo la conocida como segunda revolución industrial, hayamos encontrado personajes tan notables de las industrias y finanzas más básicas. Parece reflejar cómo el país estaba retrasado en el aspecto de la modernización y la industrialización de los bienes de consumo, como era el fonógrafo, todavía estaba por llegar. Algo así como si se tuviera que concluir la primera revolución industrial antes de que la industria, el comercio y la cultura de los consumidores asumieran ese segundo envite.

De esa forma, no se trataría solo de un problema de inversión o desarrollo industrial. La cultura entera del país no sería proclive a ciertas modernizaciones. El país galo y vecino sí que contaba con un desarrollo de todo un entramado industrial para producir mecanismos de precisión, aparatos de fotografía, los primeros electrodomésticos, etc. Todo un entramado industrial que lleva consigo la existencia de talleres especializados en producir piezas, flejes, tornillería, engranajes y tantos otros componentes. Los fabricantes de relojes de los alrededores de París fabricaban los llamados *pendule de Paris* gracias a la existencia de toda esa red de fabricantes, talleres subsidiarios, forjas, fundiciones, etc. Que con la aparición del fonógrafo empezaran a producir aparatos fue, por tanto, fácil y predecible. El caso de España es muy diferente, ni existía ese desarrollo de un sector que pudiera dar soporte a una industria nueva de objetos mecánicos para el consumo ni la cultura de empresarios y clientes operaba desde esas coordenadas.

El aspecto cultural parece, a la vista de esa situación, tan limitante como lo son el económico, empresarial e industrial. Había un desfase en España con la revolución industrial y varias asignaturas pendientes de modernización. Solo un siglo antes sobre el país pesaba la realidad de un imperio que se acercaba a su definitiva decadencia. La población era mayoritariamente rural y la sociedad, incluso en las ciudades, reflejaba esa naturaleza de herencia imperial, tradicionalismo y apego al campo y al pueblo de origen.

⁵⁶¹ Las razones y consecuencias del retraso de España ante la revolución industrial, pese a la vocación inicial de ser una de las naciones que la encabezarán, está ampliamente analizado en la obra de Nadal: NADAL, J., *El fracaso de la revolución industrial en España, 1814-1913*, Esplugues de Llobregat, Ariel Historia, 1975.

CONCLUSIONES

En ese ambiente, los emprendedores del fonógrafo se comportaron como se esperaba que se comportasen. Modelos sencillos. Como quien instala un taller de fabricación de zapatos con venta al público, los gabinetes fonográficos abrieron al público locales donde ofrecerles lo que producían en las trastiendas. Tan simple como eso. Por qué lanzarse a construir grandes fábricas, como hicieron los Pathé, en lugar de mejorar la finura del producto y los terciopelos del mostrador. En los comentarios sobre este tema que encontramos en los boletines fonográficos queda patente esta forma de pensar.

En cuanto al gusto artístico y musical de los españoles, tenemos en el legado de los cilindros producidos durante el movimiento fonografista la mejor de las instantáneas. Una muestra clara de las preferencias que, si se acompaña de la documentación que aportan los boletines fonográficos, define sin resquicios el mundo del teatro y la música de la época. Como conclusión fundamental podemos asegurar que existía una clara cultura musical española. Aquí tengo que reiterar que es una y solo una. Analizando las colecciones llama la atención como desde Bilbao hasta Sevilla, pasando por Valencia, Zaragoza, Barcelona y Madrid, los gustos y las modas son compartidos por todos. No hay ninguna evidencia de que existieran unas culturas musicales diferenciadas. Ni catalana ni madrileña ni vasca. Todos consumían ópera y zarzuela y a todos les apasionaba el flamenco. También la jota aragonesa tuvo cierta popularidad, pero no es comparable a esas dos categorías.

Las músicas regionales, como es lógico, salvo algunas excepciones están presentes solo en colecciones locales. Canciones montañesas en Santander. Cantos Vascos en Bilbao. Canciones valencianas, claro, en Valencia. Pero el flamenco se compartía en toda España. La constancia con la que en cada colección que se localiza aparecen algunos cilindros de este género es llamativa. La fama de los cantaores andaluces era reciente. El género se tuvo que difundir a gran velocidad y lo más seguro es que el fonógrafo ayudara a que así fuera. Vimos como no todo el público de las ciudades estaba dispuesto a acudir a los lugares donde se podía disfrutar del cante jondo. Es lógico pensar que el hecho de que hubiera cilindros disponibles de esos cantes de los que tanto se hablaba diera a conocer por fin los distintos palos y cantantes a las familias que tenían fonógrafo.

CONCLUSIONES

El negocio de las grabaciones tuvo que significar para esos cantaores una oportunidad económica muy importante. También para los intérpretes de zarzuela y ópera, pero en este caso la actividad de los teatros era enorme. A las voces líricas no les faltaban oportunidades en un país en el que de media se estrenaba una obra al día. Pero para los flamencos, los escenarios eran muchos menos. Los cafés cantantes de Madrid se contaban con los dedos de una mano y los de toda España quizás con los de dos. En esa situación y ante un aumento enorme de la popularidad de esos cantes, los cantaores que acudieron a los gabinetes hicieron su agosto. Cabe preguntarse si el conocimiento del flamenco habría sido el mismo sin el fonógrafo.

El hecho de que la fonografía española fuera literalmente barrida por las empresas extranjeras a principios del siglo XX deja un legado muy definido y diferenciado del movimiento fonografista. Los de los gabinetes españoles son, en su inmensa mayoría, distintos de los posteriores y excepcionales por esas diferencias. Se trata de grabaciones originales y artesanales. Fruto de producciones muy reducidas. No es de extrañar que, entre los coleccionistas, el precio en el mercado de un cilindro español alcance precios más de diez veces mayor al de los producidos en Francia, Inglaterra o los Estados Unidos.

Como patrimonio cultural el valor es incalculable. Como objetos museísticos, históricos, serían comparables a los incunables. El hecho de que se trate a la vez de un patrimonio sonoro que documenta un importante capítulo de la música española aumenta aún más ese valor. En los surcos de los cilindros se guardan las voces de sopranos, tenores, bajos, actores, narradores, interpretaciones de instrumentistas y curiosidades que merecen ser recuperadas y puestas a la disposición de los ciudadanos como documentos de su historia y cultura.

El primero de los objetivos que enumeré en la introducción a esta tesis se refería precisamente a este punto, el valor patrimonial de las primeras grabaciones comerciales. Llegado el punto de las conclusiones, debo ampliar el foco de ese objetivo para abarcar no solo los fonogramas comerciales sino el conjunto completo de las colecciones históricas que, como hemos visto, incluyen también grabaciones familiares y privadas.

CONCLUSIONES

Teniendo eso en cuenta es fácil resumir cuáles son las razones principales del valor de los cilindros que se han conservado hasta hoy.

En primer lugar, tienen un valor museístico como piezas insustituibles que representan tanto la tecnología como el gusto artístico de un momento histórico muy relevante para España. Estos incunables de la fonografía deberían generar un interés de las instituciones equivalente a esas primeras ediciones de libros tras la aparición de la imprenta de tipos móviles. Los que quedan son pocos, únicos y testigos del nacimiento de una tecnología llamada a cambiar la forma de consumir la música y otras artes sonoras.

Como documentos de la historia del comercio y la tecnología se trata de un legado de gran interés que permite estudiar la creación y desarrollo de un nuevo sector industrial y comercial dirigido al consumo final. Hay que recordar aquí que el entramado del movimiento fonografista involucró la tecnología, el arte y el comercio por igual. Que al mismo tiempo que los intérpretes reaccionaban participando en las grabaciones de los gabinetes fonográficos, se disputaban los derechos y privilegios de las obras. Que de esas disputas iniciales provocadas por el fonógrafo se desarrolló en el siglo XX el entramado legal y comercial de los derechos de compositores, intérpretes y otros creadores. Cada cilindro que se conserva ofrece en sus surcos, el material con que se fabricó, el estuche donde se guarda y las etiquetas que lo decoran un capítulo de esta historia de la proto-discografía española.

El valor del contenido sonoro es el más evidente y seguramente el que menos hay que defender. Son innumerables las voces que podemos recuperar de los cilindros que no están disponibles en ningún otro medio. Voces de grandes cantantes de zarzuela y ópera. Cantantes de música tradicional, desde el flamenco hasta las muñeiras, la música de las regiones españolas está representada en las colecciones que quedan. Todo este sonido es de interés para quien se interese por la historia de nuestro teatro lírico, de los cantes de España y de las grandes figuras de cada una de estas categorías.

Pero como documentos históricos, los cilindros también ofrecen información de la sociedad española del momento. Estudiando las colecciones históricas se descubren

CONCLUSIONES

patrones de los gustos del público en cada región. Ya he comentado antes que a la vista de las que he estudiado, no hay evidencia alguna de que en el país existieran distintas culturas en lo musical y escénico. El gusto era compartido en todo el territorio. La zarzuela y la ópera son las protagonistas siempre y en todas las colecciones. Aunque de otras obras y artículos parece deducirse una influencia grande de las culturas locales, especialmente en Barcelona, para diferenciarla del resto, no puedo decir que sea perceptible al estudiar los materiales. Cualquier colección localizada en Cataluña contiene más flamenco, zarzuela, cuentos gitanos, jotas y monólogos que música catalana. Ocurre lo mismo en Bilbao, en Valencia y en el resto de las ciudades. Las grabaciones en otra lengua que no sea el castellano son muy escasas y, por supuesto, siempre restringidas a colecciones locales.

Eso no quita para que uno de los aspectos más interesantes de los cilindros sea la presencia, aunque sea en muy poca cantidad, de voces en catalán, vasco o gallego. Representación de Zortzicos y sardanas, jotas y muñeiras, que forman un mosaico colorido de lo que, eso sí, parecía ser una cultura musical y artística única y compartida en España. Que existía un sentimiento regional bien arraigado es indiscutible. Como también lo es que es en Barcelona y Bilbao donde más evidentemente se presenta.

El legado de los fonografistas de esos años del cambio de siglo es, en definitiva, una muestra insustituible de cómo reaccionó un país como España ante la aparición de la fonografía. Un país en decadencia con un retraso notable en cuanto a su modernización en comparación con los vecinos del norte. Una cultura musical muy rica y en gran parte compartida con toda Hispanoamérica. Unas capacidades industriales y comerciales importante, pero arraigadas a métodos y tradiciones que empezaban a quedar obsoletos en los países que eran locomotora de la segunda revolución industrial.

En la era de la información y las comunicaciones, cuando el sector de la industria discográfica se tambalea para reinventarse ante el envite de la música en *streaming* y la decadencia de los soportes físicos, es importante considerar el principio, cómo se gestó y empezó a construir el complicado negocio de la música, los discos, las compañías y los derechos. Antes del fonógrafo no había nada y hubo que inventarlo todo. Son muchos los

CONCLUSIONES

convenios sociales que damos por absolutos. Pero hace un siglo hubo que inventarlos. La sociedad, los artistas y las empresas tuvieron que convenir cuál es el derecho de un autor ante una grabación, de un intérprete, del gabinete que lo grabó. Qué derechos asistían para hacer una copia. Qué valor tiene la grabación original y si es distinto al que tiene una copia, siendo que el sonido es el mismo. Si observáramos el cambio a la distribución de música en línea desde la perspectiva del momento en que apareció el fonógrafo, llegaríamos sin duda a conclusiones muy diferentes puesto que nos faltaría el legado de más de cien años de fonografía. Todo empezó, en España, con el efímero movimiento fonográfico.

REFERENCIAS

X.i Archivos y manuscritos

AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, Londres, King's College London, 2009,
https://charm.cch.kcl.ac.uk/discography/search/disco_search.html (fecha de consulta: 22-IV-2022).

Archivo de la Sociedad General de Autores Españoles [SGAE], Actas de la Sociedad de Autores Españoles, (Madrid, 16-VI-1899).

SGAE, Boletín de la Sociedad de Autores Españoles, 1901.

Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España, <http://bdh.bne.es> (fecha de consulta: 31-VII-2022).

Catálogo General, Biblioteca Nacional de España,
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>, CL/64, CL/318, CL/319, CL/92, CL/320, CL/292, CL/182, CL383, CL/198, CL/158, CL401, CL/267, CL/299, CL/393, CL/717, CL/381, CL/382, CL/302 (...).

“Col·lecció de cilindres de cera Regordosa-Turull”, *Biblioteca de Catalunya*, 2000,
<https://www.bnc.cat/esl/Fondos-colecciones/Busca-Fondos-y-colecciones/Col-leccio-de-cilindres-de-cera-Regordosa-Turull> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

CORRONS, J., *Memorias manuscritas de José Corrons*, conservadas por sus descendientes sin referencia de archivo.

Fons de cilindres sonors, Biblioteca de Catalunya,
<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/sonorbc> (fecha de consulta: 22-II-2022).

Fondo Familia Ybarra. Colección de cilindros., ERESBIL,
<https://www.eresbil.eus/web/ybarra/presentacion.aspx> (fecha de consulta: 22-II-2022).

The Thomas A. Edison Papers Digital Edition, Rutgers School of Arts and Sciences,
<https://edisondigital.rutgers.edu> (fecha de consulta: 2-II-2022).

X.ii Catálogos y documentación comercial

Catálogo, Compañía Francesa del Gramophone, 1907.

Catálogo de cilindros impresionados, Madrid, Sociedad Anónima Fonográfica, 1899, p. 3.

Catálogo de fonogramas, Valencia, Hijos de Blas Cuesta, 1-I-1899.

Catálogo de Fonógrafos y Fonogramas de Hércules Hermanos, Valencia, Droguería de San Fernando, 1900?.

Catálogo, Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Madrid, 1900.

Cartel anuncio: Gran Teatro Isabel la Católica de Granada, Biblioteca Universidad de Granada, 1880, C-49-17(89).

Gramophone Record Catalog, Londres, Gramophone Company, 1901.

X.iii Hemeroteca

(en orden de aparición en la obra)

“El fonógrafo en España”, *La Academia*, tomo IV, num 15, (Madrid, 30-X-1878), p. 254.

“Semana Histórica”, *La Academia*, (Madrid, Año III, Tomo V, núm. 6, 15-II-1879), p. 3.

“El Fonógrafo”, *El Teléfono Catalán*, Barcelona, Año I Núm. 21, 25-V-1879, pp. 1,4.

“Noticias locales y generales”, *El Comercio*, (Valencia, 5-VI-1879), p. 2.

“Edición de la noche”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 17-VI-1879), p. 2.

Crónica de Cataluña, año XXXIII, num 157 (Barcelona, 5-IV-1886), p. 2.

L’Union Agricole, 7e Année, N 43, 1890, p. 3.

El Día, (Madrid, 10-II-1882), p. 3.

Diario oficial de avisos, (Madrid, 7-V-1882), p. 2.

La Época, (Madrid, 18-VIII-1882), p. 4.

“El Fonógrafo”, *El Día*, (Madrid, 19-VIII-1882), p. 3.

La Época, (Madrid, 2-VIII-1882), p. 3.

La Correspondencia de España, (Madrid, 17-IX-1882), p. 17.

Boletín Mensual de la Asociación de Ingenieros Industriales, No. 3., Barcelona, mayo 1878.

Boletín Fonográfico [y Fotográfico], (Valencia, 15-I-1901), Años I y II.⁵⁶²

RUIZ LLANOS, F., “El primer fonógrafo que se oyó en España”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 14-I-1930), pp. 8-9.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 29-X-1893), p. 4.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 25-XI-1892), p. 3.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 3-XII-1893), p.3.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 12-XII-1893), p. 4.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 1-II-1894), p. 4.

Heraldo de Madrid, (Madrid, 17-III-1894), página 4.

El Diario de Murcia, (Murcia, 27-V-1896), p. 3.

El Diario de Murcia, (Murcia, 21-VII-1896), p. 3.

El Diario de Murcia, (Murcia, 14-IX-1896), p. 2.

La Correspondencia de España, (Madrid, 22-IX-98), p.2.

El Ateneo, (Alicante, 10-VIII-1896), p. 8.

El Ateneo, (Alicante, 10-VII-1896), p. 10.

La Iberia, (Madrid, 16-IV-1864), p. 4.

⁵⁶² Múltiples citas de esta publicación en toda la tesis. Incluyo aquí una única referencia, como documento vaciado.

El Día, (Madrid, 25-III-1894), p. 4.

La Iberia, (Madrid, 25-III-1894), p. 1.

“El Fonógrafo”, *La Ilustración Nacional: revista literaria, científica y artística*, (Madrid, 30-VI-1894), Tomo II, Año XV, núm. 18, pp. 282-283.

La Iberia, (Madrid, 13/01/1895), p. 3.

El Liberal, (Madrid, 25/05/1894), p. 4.

La Correspondencia de España, (Madrid, 15/02/1895), p. 4.

La Correspondencia de España, (Madrid, 27/03/1895), p.3.

La Unión Católica, (Madrid, 18-VI-1894), p. 2.

El Adelanto, (Salamanca, 14/06/1902), p. 2.

La Voz Montañesa, (Santander, 28/04/1882), p. 3.

La Correspondencia de España, (Madrid, 15/04/1887), p. 4.

Diario oficial de avisos, (Madrid, 19/05/1888), p. 1888.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 14/07/1894), p. 4.

La Dinastía, (Barcelona, 30/09/1896), p. 2.

Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos, (Córdoba, 21/03/1894), p. 3.

El Noticiero Balear, (Mallorca, 07/09/1894), p. 3.

El Guadalete, (Jerez de la Frontera, 07/03/1896), p. 2.

El Bien Público, (Mahón, 04/10/1895), p. 3.

La Correspondencia de España, (Madrid 19-X-1897), p. 2.

La Correspondencia de España, (Madrid 24-X-1897), p. 2.

La Época, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

El Globo, (Madrid, 03-II-1897), p. 2.

Blanco y Negro, (Madrid, 22-V-1897), p. 23.

Blanco y Negro, (Madrid, 30-I-1897), p. 20.

La Correspondencia de España, (Madrid, 27-X-1898), p. 4.

El Correo de España, (Madrid, 14-X-1894), p. 14.

El Graduador, (Alicante, 27/03/1897), p. 3.

La Ilustración, (Madrid, 30-VI-1894), p. 285.

AMADÍS, “Panorama”, *La Atalaya: diario de la mañana*, Año III, núm. 909, (Santander, 12-VII-1895), p. 3.

La Correspondencia de Alicante, (Alicante, 29-III-1897), p. 2.

La Época, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

La Correspondencia de Alicante, Año XIV, Núm. 3969, (Alicante, 11-II-1897), p. 2.

La Correspondencia de España, (Madrid, 24-X-1897), núm. 14.506, p. 2.

Diario de la Marina, (La Habana, 18-XI-1897), Año LVIII Número 276 Edición de la tarde, p. 4.

El Cardo, (Madrid, 29-X-1897), p. 14.

El Cardo, (Madrid, 4-II-1898), p. 8.

Flores y Abejas, (Guadalajara, 22-III-1898), p. 6.

El Cardo, (Madrid, 22-X-1901), p. 15.

La Correondencia de España, (Madrid, 12-III-1897), p. 1.

“Desde la corte”, *El Isleño*, (Palma de Malloerca, 2-VIII-1897), p. 1.

El Globo, (Madrid, 3-II-1897), p. 2.

La Época, (Madrid, 24-II-1897), p. 3.

Electrón, (Madrid, 25-II-1896), p. 3.

“Boletín Fonográfico”, *El Cardo*. (Madrid, 15-XI-1900), p. 4.

Caras y Caretas, (Buenos Aires, 14-IV-1900), núm. 80, p. 38.

El Nuevo Alicantino : Propiedad y Órgano Oficial del Círculo Católico de Obreros, (Alicante, 7-III-1895), Año I, núm. 54, p. 3.

El nuevo alicantino : Propiedad y Órgano Oficial del Círculo Católico de Obreros, (Alicante, 14-VIII-1896), Año II, núm. 465, p. 1.

La Correspondencia de España, (Madrid, 12-III-1900), p. 4.

Torres Orive, M., *Las Provincias*, (Valencia, 2-XII,1899), Año XXXIV, p. 2.

TORRETA, S., “Uetam, La voz murió hace un siglo (I)”, *Diario de Mallorca*, (Palma de Mallorca, 15-V-2013), <https://www.diariodemallorca.es/palma/2013/05/15/uetam-voz-murio-siglo-i-3908804.html> (fecha de consulta: 15-III-2022).

Ilustración Musical Hspano-Americana, (Barcelona, nº 34, 4-V-1889), p. 2.

Aragón Artístico, (Zaragoza, 20-X-1889), p. 2.

Blanco y Negro, (Madrid, 31-I-1897), p. 20.

Blanco y Negro, (Madrid, 20-XI-1897), p. 2.

Caras y Caretas, (Buenos Aires, 14-IV-1900), n. 80, p. 38.

La Correspondencia de España, (Madrid, 31-VII-1899), p. 3.

“Peligros legales para la industria nacional”, *El Liberal*, (Madrid, 3-VII-1903), p. 2.

El liberal, (Madrid, 9-VII-1903), p. 3.

Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros, (Madrid, 25-VII-1897), p. 16.

La Época, (Madrid, 21-IX-1899), p. 3.

La Época, (Madrid, 5-I-1900), p.3.

La correspondencia militar, (Madrid, 6-III-1900), p. 3.

El Imparcial, (Madrid, 12-X-1900), p. 3.

La Correspondencia Militar, (Madrid, 12-X-1900), p. 2.

La correspondencia militar, (Madrid, 23-V-1900), p. 3.

La Discusión, (Madrid, 29-VII-1881), p. 4.

El Cardo, (Madrid, 11-II-1898), pp. 11 y 15.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 6-V-1902), p.4.

La Época, (Madrid, 5-I-1900), p.3.

La Época, (Madrid, 17/03/1900), p. 3.

El Cardo, (Madrid, 22-VIII-1900).

La Época, (Madrid, 20-IX-1900), p. 3.

“Fonogramas recibidos en esta redacción - Boletín Fonográfico”, *El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

La Vanguardia, (Barcelona, 20-XI-1898), p.3.

La Vanguardia, (Barcelona, 13-XI-1951), p. 13.

Industria e Invenciones, (Barcelona, 22-IV-1899), p. 7.

La Vanguardia, (Barcelona, 2-III-1899), p. 2.

La Vanguardia, (Barcelona, 14-IX-1900), p. 3.

“Entre bastidores”, *El liberal*, (Madrid, 18-VI-1894), p. 4.

Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial, (Madrid, 1-VII-1901), p. 432.

“Exposición de París”, *La Vanguardia*, (Barcelona, 24-II-1900), p. 7.

La Vanguardia, (Barcelona, 13-I-1901), p. 3.

El Noticiero Universal, (Barcelona, 20-VIII-1900), p. 1.

La Vanguardia, (Barcelona, 9-XI-1900), p. 8.

La Vanguardia, (Barcelona, 4-XII-1901), p. 8.

“Boletín Fonográfico”, *El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

“Fonogramas recibidos en esta redacción”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-XII-1900), p. 3 y (8-I-1901), p. 3.

La Iberia, (Madrid, 19-XI-1885), p. 3.

“Noticias generales”, *El Día*, (Madrid, 14-XII-1885), p. 2.

La Justicia, (Madrid, 28-XI-1888), p. 2.

“Lances de honor”, *La Gran Vía*, (Madrid, 24-VI-1894), pp. 12-13.

TORRES ORIVE, M., “La afición de moda. El fonógrafo.”, *Las Provincias*, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

“Firma de guerra”, *El Correo Militar*, (Madrid, 15-XI-1897), p. 3.

Las Provincias, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

Las Provincias, (Valencia, 11-VII-1899), p. 2.

Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos, (Córdoba, 21-XI-1901), Año LII, Núm. 15327, p. 4.

“Teatro Eldorado”, *La Época*, (Madrid, 8-VII-1900), p. 2.

“Teatro Eldorado”, *El liberal*, (Madrid, 8-VII-1900), p. 3.

El Diluvio, (Barcelona, 18-III-1895), edición de la mañana, p. 3.

“Cuestión fonográfica”, *El Cardo*, (Madrid, 8-I-1900), p. 17.

“Los artistas y el fonógrafo”, *La Época*, (Madrid, 14-II-1900), p. 3.

“Los artistas y el fonógrafo”, *La Época*, (Madrid, 15-II-1900), p. 2.

“Comunicado”, *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 16-II-1900), p. 2.

“Impresiones”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 20-II-1900), Año I, p. 52.

“¡¡Qué barbaridad!!”, *El Cardo*, (Madrid, 22-I-1900), p. 14.

UREÑA, A., “Comunicado”, *La Correspondencia Militar*, (Madrid, 16-II-1900), p. 2.

El Imparcial, (Madrid, 14-VI-1894), p. 4.

Revista gallega, (La Coruña, 22-XII-1895), nº 41, p. 6.

“Noticias de espectáculos”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 25-V-1892), p. 3.

“Sobre la originalidad de los cilindros”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-III-1901), p. 1.

“Cincuenta años o la vida de un cataor”, *La Estampa*, (Madrid, 11-IX-1928), p. 19.

“Sección de espectáculos”, *El imparcial*, (Madrid, 13-XII-1896), p. 3.

“Crimen en Llagostera”, *El Correo de Gerona*, (28-VI-1898), p. 2.

“Noticias locales y regionales”, *El Norte*, (Gerona, 29-VI-1898), p. 3.

“La feria de Valencia”, *La Ilustración española y americana*, (Madrid, 8-VIII-1901), pp. 2-3.

Diario de la Marina, (La Habana, 21-XII-1900), p. 4.

“Academias, Ateneos y Sociedades”, *La Época*, (Madrid, 5-XI-1896), p. 3.

“Fonogramas recibidos en nuestra redacción”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-XI-1900), p. 3.

“Crónica local”, *La Dinastía*, (Barcelona, 23-I-1895), p. 3.

“En la casa consistorial”, *La Dinastía*, (Barcelona, 11-XI-1896), p. 1.

“Noticias”, *La música ilustrada hispano-americana*, (Barcelona, 24-IV-1899), p. 10.

“Hablando un rato”, *Mundo Gráfico*, (Madrid, 25-VIII-1925), p. 26.

“Desde mi butaca”, *El Día*, (Madrid, 20-III-1893), p. 2.

“Teatros”, *El Correo Militar*, (Madrid, 2-XI-1895), p. 2.

“Napoleón Verger”, *El Liberal*, (Madrid, 28-I-1907), p. 5.

“Jardines del Buen Retiro”, *El Día*, (Madrid, 13-IX-1899), p. 3.

“El tenor Biel”, *El Día*, (Madrid, 23-X-1889), p. 1.

“Crónica local y regional”, *La Dinastía*, (Barcelona, 6-II-1888), p. 1.

“Noticias”, *Boletín Fonográfico*, (Valencia, 5-VII-1900), Año I, p. 206.

“Teatro del Liceo”, *La Vanguardia*, (Barcelona, 18-XII-1888), p. 3.

“Regina Álvarez”, *El Heraldo de Madrid*, (Madrid, 22-IX-1899), p. 1.

La Correspondencia de España, (Madrid, 30-III-1894), p. 2.

El Día, (Madrid, 9-V-1901), p. 3.

“Información general de provincias”, *El Sol*, (Madrid, 28-VIII-1918), p. 4.

La Correspondencia de España, (Madrid, 5-VIII-1889), p. 3.

La Correspondencia de España, (Madrid, 30-VI-1890), p. 2.

El Mundo Naval Ilustrado, (Madrid, 1-X-1899), Año III, p. 376.

La Época, (Madrid, 23-XI-1899), p. 3.

“Noticias de palacio”, *La Época*, (Madrid, 24-XI-1906), p. 2.

“Del gran mundo”, *La Mañana*, (Madrid, 7-VI-1915), p. 2.

“Apolo”, *Las Provincias*, (Valencia, 7-X-1899), p. 2.

La Crónica de León, (León, 15-VI-1881), p. 3.

El Orden, (Badajoz, 15-VIII-1888), p. 3.

“Espectáculos”, *El Liberal*, (Madrid, 25-V-1894), p. 3.

“Un siglo de teatro en una sola familia de actores”, *Blanco y Negro*, (Madrid, 26-III-1960), p. 57.

El Mundo Naval Ilustrado, (Madrid, 15-IX-1898), Año II, p. 425.

El Globo, (Madrid, 1-X-1898), p. 2.

“Correo de espectáculos”, *El Globo*, (Madrid, 6-I-1899), p. 2.

“Casino Music-Hall”, *La Unión Católica*, (Madrid, 9-I-1899), p. 2.

“Parish”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 18-XII-1899), p. 3.

“De nuestros corresponsales”, *Arte y Cinematografía*, (Madrid, 30-XI-1932), p. 39.

“Los grandes artistas en el Gramophone”, *El Imparcial*, (Madrid, 13-IV-1903), p. 7.

Crónica de la Música, (Madrid, 4-X-1882), p. 211.

“El estreno de *La verberna de la paloma* en Buenos Aires”, *Heraldo de Madrid*, (Madrid, 17-XII-1928), p. 6.

La España artística, (Madrid, 15-IV-1890), p. 3.

“El teatro en provincias”, *La Correspondencia de España*, (Madrid, 3-X-1897), p. 4.

Por la patria, en Valencia”, *El Enano*, (Madrid, 27-V-1898), p. 3.

“Cariño... no hay mejor café...”, *Caras y Caretas*, (Buenos Aires, 30-VI-1906), p. 60.

“Horrorosa catástrofe marítima”, *El Correo Español*, (Madrid, 6-VIII-1906), pp. 1-2.

“Horrorosa catástrofe marítima”, *El Correo Español*, (Madrid, 9-VIII-1906), p. 1.

La Dinastía, (Barcelona, 26-XI-1894), p. 1.

“De teatros”, *El País*, (Madrid, 10-IX-1898), p. 2.

“Teatro Parish”, *El Liberal*, (Madrid, 13-X-1898), p. 2.

Vida galante, (Madrid, 21-XII-1900), p. 6.

“De teatros”, *El País*, (Madrid, 1-III-1901), p. 3.

“Información de provincias”, *Ahora*, (Madrid, 7-XI-1931), p. 10.

La justicia, (Madrid, 17-8-1889), p. 3.

El Heraldo de Madrid, (Madrid, 30-9-1891) p. 3.

La España Artística, (Madrid, 20-I-1892), p. 1.

El Día, (Madrid, 23-X-1900), p. 2.

”Ecos teatrales”, *La Época*, (Madrid, 1-V-1889), p. 4.

El Día, (Madrid, 8-V-1899), p. 3.

El Correo Militar, (Madrid, 9-V-1899), p. 2.

El Criterio, (Madrid, 20-IX-1892), p. 3.

La Lanterne, (París, 29-IX-1892), p. 3.

Cuenca Creus, V., “El tren expreso”, *El Bien Público*, (Mahón, 7-III-1894), p. 2.

Amadís, “Panorama”, *La Atalaya*, (Santander, 12-VII-1895), p. 3.

El Cantábrico, (Santander, 12-VII-1895), p. 1.

El Correo de Cantabria, (Santander, 12-VII-1895), p. 2.

La Atalaya, (Santander, 24-VII-1895), p. 2.

Boletín Republicano de la provincia de Gerona, (Gerona, 24-IV-1897), p. 3.

El Clarín, (Ciudad Rodrigo, 29-I-1899), p. 3.

CILINDRIQUE, “Cosas de fonógrafo”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 30-VII-1901), p. 2.

“Une usine à musique”, *L’Illustration*, (París, 19-VIII-1899), pp. 123-125.

TORRES ORIVE, M., *La afición de moda. EL FONÓGRAFO.*, *Las Provincias*, (Valencia, 30-VI-1899), p. 2.

“The Mapleson Cylinders”, *The New Yorker*, (Nueva York, 9-XII-1895), pp. 36-37.

La Correspondencia de España, (Madrid, 22-IV-1896), p. 2.

El País, (Madrid, 20-VI-1896), p. 4.

Boletín Fonográfico, El Cardo, (Madrid, 15-X-1901), p. 2.

CILINDRIQUE, “Para todos, sabios e ignorantes”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-XII-1900), p. 2.

EL MARQUÉS DE ALTA VILLA, “Fonografía. Una carta y una respuesta.”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 8-I-1901), pp. 2-3.

CILINDRIQUE, “De fonogramas y otras cosas”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 8-VIII-1901), p. 3.

“Aquí y fuera de aquí”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 15-XI-1900), p. 2.

Boletín Fonográfico, El Cardo, (Madrid, 15-X-1901), p. 2.

“El fonógrafo y el gramófono”, *Boletín Fonográfico, El Cardo*, (Madrid, 22-XII-1900), p. 2.

“Los grandes artistas en el GRAMOPHONE”, *El Imparcial*, (Madrid, 13-IV-1903), p. 7.

X.iv Bibliografía

ALEKSANDROVIĆ, V., "Analog/digital sound. National Library of Serbia digital collection of 78 rpm gramophone records.", *Review of National Center for Digitization*, n. 12, 2008.

ALMQUIST, S. G., "Sound recordings and the library", en *Occasional papers*, University of Illinois at Urbana-Champaign. Graduate School of Library and Information Science, no. 179, 1987.

ANSOLA, T., "El fonógrafo en Bilbao (1894-1900). Una aproximación", *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 3, 1988, pp. 265-276.

ANTON, J., *Henri Lioret. Un horloger pioner du phonographe.*, París, Cercle d'Information et de Recherche sur l'Enregistrement du Son CIREs, 2006.

ANTON, J., "Les reproducteurs Systeme Bettini", *Phonorama*, <https://www.phonorama.fr/reproducteurs-systeme-bettini.html> (fecha de consulta: 27-III-2022).

ANTON, J., "Techniques d'enregistrement", *Phonorama*, <https://www.phonorama.fr/techniques-d-enregistrement.html> (fecha de consulta: 10-VII-2022).

ARACIL, A., ASENSIO CAÑADAS, M.S., MORALES JIMÉNEZ, I., *Música Mecánica. Los inicios de la fonografía.*, Sevilla, Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.

ARROLLO, M., NAHM, G., "La Sociedad Española de la Electricidad y los inicios de la industria eléctrica en Cataluña", en Capel, H., *Las tres Chimeneas. Implantación industrial, cambio tecnológico y transformación de un espacio urbano barcelonés*, Barcelona, FECSA, 1994.

BARREIRO BORDONABA, J., “Julián Biel”, *Javier Barreiro*, 2010, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2010/05/06/julian-biel/> (fecha de consulta: 14-VI-2022).

BARREIRO BORDONABA, J., “Marino Aineto”, *Javier Barreiro*, 2010, <https://javierbarreiro.wordpress.com/2010/08/21/ayneto-marino/> (fecha de consulta: 19-VI-2022).

BARREIRO BORDONABA, J. Y MELERO, J. L., *La jota, ayer y hoy*, Zaragoza, Prames, 2005.

BARREIRO, J. Y MARRO, G., *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón. 1898-1903 Una colección de cilindros de cera*, Zaragoza, Coda Out Edición – Gobierno de Aragón, 2007.

BARTOLOMÉ, P., “La diva universal que triunfó en la ópera”, *El Día de Córdoba*, (Córdoba, 25-II-2018), https://www.eldiadecordoba.es/cordoba/diva-universal-triunfo-opera_0_1221777955.html (fecha de consulta: 15-II-2022).

BERGER, J., *Brahms at the Piano*, Stanford University, <https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/brahms.html> (fecha de consulta: 15-VII-2022).

BEWLEY, N., “Play the Un-playable: Tinfoil Recording Recovered by the Sound Archive Project”, *IASA Jornal*, no. 39, 2009, pp. 85-88.

BRINES, R., “El tenor Alonso estrenó el himno regional”, (*Levante – el mercantil valenciano*, 3-XI-2008), <https://www.levante-emv.com/valencia/2008/11/03/tenor-alonso-estreno-himno-regional-13371935.html> (fecha de consulta: 19-VI-2022).

CABALLERO ESPERICUETA, M., “Editores, compositores y libretistas líricos en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid”, *Historia Digital*, XVIII, 31, 2018.

CAMBELL, D.R., *Aspects of Human Hearing. Frequency Range, Masking, Critical Band.*, Advanced Audio Signal Processing, University of Paisley, School of Computing, <http://media.paisley.ac.uk/~campbell/AASP/Aspects%20of%20Human%20Hearing.PDF> (fecha de consulta: 8-VII-2022).

CANUT REBULL, R., “El Boletín Fonográfico. Crónica del fonógrafo en Valencia.”, en *Quadrivium – Associació Vallenciana Musicologia*, num. 3, 2012, pp. 20-31.

CARRASCO MÁS, S., *TFG Puesta en valor de la colección de cilindros de cera del Museo de Historia de la Telecomunicación Vicente Miralles Segarra*, Valencia, Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales - Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

CHAMOUX, H., *La difusión de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque. Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque. Thèse doctoral en histoire contemporaine*, Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2015.

CHAMOUX, H., “La production des cylindres chez Pathé”, *Bulletins des adhérents de l'AFAS, Association Française des archives orales sonores et audiovisuelles*, num. 14, automne 1999, <https://journals.openedition.org/afas/88> (fecha de consulta 01/04/2021).

CHAMOUX, H., *les page de l'Archeophone*, <https://www.archeophone.org> (fecha de consulta: 13-2-2022).

CHEN, P., "The Entiti-Relationship Model – Toward a unified view of data", *ACM Transactions on Database Systems*, 1976, Vol. 1, Issue 1, pp. 9-36.

CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, A., “Aproximación retrospectiva de la vida y obra de Antonio Pozo: El Mochuelo: patrimonio cantaor”, *Música del Sur*, Granada, 2009, n. 8., pp.125-131.

COPELAND, P., *Manual of analogue sound restoration techniques*, Londres, The British Library, 2008.

CRESPO ARCÁ, L. y FERRERO JIMÉNEZ DE CASTRO, L., *Evaluación y determinación de las condiciones adecuadas para la mejor conservación de los soportes y cajas protectoras individuales del fondo de cilindros de cera del departamento de música y audiovisuales*, Documento interno de la Biblioteca Nacional de España, 2009.

CRUZADO RODRÍGUEZ, A., “Salud Rodríguez, la «zapateadora» prodigiosa”, *Flamencas por derecho*, Sevilla, 2013, <https://www.flamencasporderecho.com/tag/maria-vargas-la-macarrona/> (fecha de consulta: 10-V-2022).

DE BRUCHARD, M., “The phonoautographe”, *The historic website of the Foundation Napoleon*, <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/objects/edouard-leon-scott-de-martinvilles-phonautographe/> (fecha de consulta: 26-II-2022).

DE PALACIO, R., “Los flamencos”, *Alrededor del mundo*, (Madrid, 21-11-1901), n. 129, pp. 325-326.

DEOCAMPO, N., *Spanish Influences on Early Cinema in the Philippines*, Mandaluyong, Filipinas, Anvil Publishing, 2017.

EGEA BRUNO, P. M., “Cartagena en el desastre del 98: clase media y regeneración política”, *Anales de la Historia Contemporánea*, 14, 1999, pp. 225-237.

EDISON, T. A., “The perfected phonograph”, *The North American Review*, vol 146, no. 379, 1888, pp. 641-650.

FEASTER, P., “Theo Wangemann Biography”, *Thomas Edison. National Historical Park New Jersey.*, 2012, <https://www.nps.gov/edis/learn/photosmultimedia/theo-wangemann-biography.htm> (fecha de consulta: 14-VII-2022).

FERNÁNDEZ DURÁN, D., “Experimentos de Santiago Ramón y Cajal en el campo de la fonografía: el fonógrafo y el microfonógrafo”, *Nasarre*, núm. 35, 2019, pp. 151-167.

FERNANDO EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, Sevilla, Libros con duende.

FRAPPÉ, G., *Histoire de Pathé Frères*,
<http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/Pathe3.htm> (fecha de consulta 01/04/2021).

GARCÍA TEJERA, M DEL C. (ed.), *Almáciga de olvidos. Antología parcial de poesía gaditana. Siglos XIX y XX.*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999, p. 119.

GELATT, R., *The Fabulous Phonograph: From Tin Foil to High Fidelity.*, Philadelphia, J. B. Lippincott Company, 1955.

GITELMAN, L., *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing the Technology in the Edison Era.*, Palo Alto, CA., Estados Unidos, Stanford University Press, 1999.

GÓMEZ MONTEJANO, M., *El fonógrafo en España. Cilindros españoles.*, Madrid, Mariano Gómez Montejano, 2005.

GONZÁLEZ DE LA LASTRA, L., “Instrumentos científicos antiguos en el Instituto San Isidro. Recuperación y contextualización.”, *ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, Vol. 187-749 mayo-junio 2011, Madrid, 2011.

GONZÁLEZ FREIRE, J. M., “Isidro Sinesio Delgado García”, Real Academia de la Historia, <https://dbe.rah.es/biografias/5548/isidro-sinesio-delgado-garcia> (fecha de consulta: 14-IV-2022).

GUILLEMIN, A., *Mundo Físico*, Barcelona, Montaner y Simón, 1883.

HABER, C., “Playing back the 1878 St. Louis Edison Tinfoil Record”, *Lawrence Berkeley National Lab*, http://irene.cornell7.net/Tinfoil_files/MISCI-Edison-2012-POST.pdf (fecha de consulta: 20-XII-2019).

IGLESIAS SUÁREZ, A., “El factor del 98: la Hacienda española entre la unificación fiscal y el Plan de Estabilización 1845-1959”, en CAYUELA FERNÁNDEZ, J.G. (coord.), *Un siglo de España: centenario 1898-1998*, Universidad de La Habana, pp. 877-878.

JIMÉNEZ GUERRA, A., *Oratoria fin de siglo – Monólogo en verso y prosa*, 11ª Edición corregida y aumentada, Madrid, S. Velasco, 1913.

KENDRICK, P., JACKSON, I.R., LI, F.F., FAZENDA, B.M. Y COX, T.J., “Perceived audio quality of sounds degraded by non-linear distortions and single-ended assessment using HASQI”, *Jornal of the Audio Engineering Society*, 63, 2015.

KLINGER, B., *Cylinder Records: Significance, Production and Survival.*, Washington, Library of Congress, 2007, <https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/klinger.pdf> (fecha de consulta: 25-II-2022).

LAHERA AINETO, C., “La recepción de la zarzuela en la barcelona de 1898”, en *Revista Catalana de Musicologia*, Barcelona, 2013, vol. VI, p. 113-133.

LASHERAS PEÑA, B., *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900.*, Santander, Universidad de Cantabria. Departamento de Historia moderna y contemporánea., 2009.

LÓPEZ LORENZO, M.J., “El Archivo de la palabra”. *Boletín ANABAD, Madrid, Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas.*, núm 1, 2014.

MARRO GROS, G., “Mensajes sonoros en las grabaciones domésticas sobre cilindros de cera. Tres casos de estudio (1898-1905).”, *adComunica*, jul. 2020.

MARTÍN BALLESTER, C., “Es hora de ponerle rostro a Gayarrito”, *El arqueólogo musical*, 1-IV-2003, <http://www.elarqueologomusical.es/2013/04/es-hora-de-ponerle-rostro-gayarrito.html> (fecha de consulta: 12-V-2022).

MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, J., *Diccionario de cantantes líricos españoles*, Madrid, Acento Editorial, 1997.

MARTORELL VALESPIR, P., *Uetam. Biografía del Baix Francesc Mateu Nicolau.*, Palma de Mallorca, Edicion Documenta Balears, 2018, pp. 65-66.

MENDOZA, V. T., R. DE MENDOZA, V., *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 394.

MOISAND, J., “Teatro e identidades populares: Madrid y Barcelona, finales del siglo XIX”, en GARCÍA CARRIÓN, M. y VALERO, S. (eds.), *Tejer identidades: socialización, cultura y política en época contemporánea*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 293-297.

MOLA, GARCÍA ÁLVAREZ Y PASO, A., *La luna de miel*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1900, p.27.

MOREDA, E., *Inventing the Recording. The phonograph and national culture in Spain. 1877-1914.*, Nueva York, Oxford University Press, 2021.

MORTON JR., D. L., *Sound Recording. The Life Story of a Technology.*, Baltimore, Meriland, Estados Unidos, The John Hopkins University Press, 2004.

MUÑOZ DUATO, J., *Vicente Gómez Novella 1871-1956*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 400.

NADAL, J., *El fracaso de la revolución industrial en España, 1814-1913*, Esplugues de Llobregat, Ariel Historia, 1975.

NEWVILLE, L. J., "Development of the Phonograph at Alexander Graham Bell's Volta Laboratory", *Musseum of History and Technology, United States National Museum Bulletin*, 218, Paper 5. Washington D.C., The Project Gutenberg, 2009.

NEWVILLE, L. J., "Contributions from the Museum of History and Technology paper 5: Development of the Phonograph at Alexander Graham Bell's Volta Laboratory.", *Bulletin of the United States National Museum*, 1959.

NÚÑEZ, F., "Lázaro Quintana con Dolores la Gitana", *El Afinador de Noticias*, 2012, <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2012/06/lazaro-quintana-con-dolores-la-gitana.html> (fecha de consulta: 15-V-2022).

PAPELL, J., QUÍLEZ, J. L., *La historia de Valls: Extractes de les 'Anotaciones de la Historia de Valls por un vállense, anno MDCCCLXXXIV'*, Valls, Edicions Cossetània, 1999.

PÉREZ PUCHE, F., "Valencia apasionada por el fonógrafo de Edison", *Las Provincias*, Valencia, (Domingo, 26-IX- 2021), <https://www.lasprovincias.es/fiestas-tradiciones/valencia-apasionada-fonografo-20210926002557-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.lasprovincias.es%2Ffiestas-tradiciones%2Fvalencia-apasionada-fonografo-20210926002557-ntvo.html> (fecha de consulta: 15-I-2022).

PICAZO GUITIERREZ, M., “Adelina Domingo. La pequeña violinista prodigio de Valencia.”, Descubrir la Historia, 2020, <https://descubriralahistoria.es/2020/06/adelina-domingo-la-pequena-violinista-prodigio-de-valencia/> (fecha de consulta: 29-V-2022).

RAMÓN Y CAJAL, S., “El fonógrafo y el microfonógrafo”, *La Naturaleza*, núm. 22, 8-VII-1903, pp. 292-293.

RANERA SÁNCHEZ, D. y CRESPO ARCA, L., “Paleografía sonora. Los cilindros sonoros en la Biblioteca Nacional de España. Descripción y estudio. Criterios de Conservación”, *Boletín DM. Asociación Española de Documentación Musical*, núm. 14, pp. 50-80, 2010.

RIERA, J., “Uetam, la voz murió hace un siglo”, *Diario de Mallorca*, (Palma de Mallorca, 15-V-2013), <https://www.diariodemallorca.es/palma/2013/05/15/uetam-voz-murio-siglo-i-3908804.html> (fecha de consulta, 10-I-2022).

RITTAUD-HUTINET, J., *Les frères Lumière: l'invention du cinema*, Paris, Flammarion, 1995.

ROSEN, J., “Research Play Tune Recorded Before Edison”, *New York Times*, 27 marzo 2008, <https://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html> (fecha de consulta: 15-I-2021).

ROSEN, R. J., “Edison's Files Reveal the Only Known Voice Recording of Someone Born in the 18th Century”, *The Atlantic*, 2012, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/01/edisons-files-reveal-the-only-known-voice-recording-of-someone-born-in-the-18th-century/252283/> (fecha de consulta: 15-VII-2022).

RUBERY, M., *Audiobooks, Literature, and Sound Studies.*, Londres, Routledge, 2011.

SALDONI, B., *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 1881.

SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La sociedad de autores españoles (1899-1932)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 15, 2002, pp. 206-207.

SÁNCHEZ GARCÍA, R., “La propiedad intelectual en España, 1847-1936”, *Hispania*, vol. 62, num. 212, 2002, pp. 993-1019.

SÁNCHEZ MIÑANA, J., LUSA MONFORTE, G., “De músico a óptico: Los orígenes de Francesc Dalmau i Faura, pionero de la luz eléctrica y el teléfono en España”, *Actes d’historia de la ciencia i de la técnica*, Nova Època, Volum 2(2), 2009, p. 87-98.

SANMARTÍN PEREA, J., *Uetam. El mejor bajo cantante de su tiempo.*, Gráficas Miramar, Palma de Mallorca, 1952.

SANTODOMINGO MOLINA, A., *La Banda de Alabarderos (1746-1939). Música y músicos en la Jefatura del Estado*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016.

SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial: Desde Los Orígenes*, Madrid, Siglo XXI Editores, 19ª edición, 2004.

SCHOEHERR, S. E., Charles Summer Tainter and the Graphophone, 2019, <https://web.archive.org/web/20040810065125/http://history.sandiego.edu/gen/recording/graphophone.html#group02> (fecha de consulta: 4-III-2022).

SHAMBARGER, P., “Cylinder Records: An Overview”, *ARSC Journal*, Vol. 26, num. 2, 1995, pp. 133-161.

SISTO EDREIRA, R., “Los gabinetes científicos. El gabinete de física”, en *Gallaecia Fulget: (1492-1995). Cinco séculos de historia universitaria*, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

TURINA GÓMEZ, J., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 540.

ULLATE I ESTANYOL, M., “El col·leccionisme discogràfic i la Discoteca de la Universitat de Barcelona: un maridatge històric que demana continuïtat”, *Sonograma*, Barcelona, Associació Webdemusica.org, edició 23 d’Abril de 2015.

ULLATE I ESTANYOL, M., “Albéniz, flamenco and other rarities within the Regordosa-Turull collection”, *Biblioteca de Catalunya*,
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUK-EwiUgYCsn4z5AhUzgc4BHRMqC2YQFnoECBQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.bnc.cat%2Fcontent%2Fdownload%2F101705%2F1562648%2Fversion%2F1%2Ffile%2FAlb%25C3%25A9niz%252C%2Bflamenco%2Band%2Bother%2Brarities%2Bwithin%2Bthe%2BRegordosa-Turull%2Bcollection.pdf&usg=AOvVaw32G58-yXXZYW5EzBV2GPOI> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

ULLATE I ESTANYOL, M., “Biblioteca de Catalunya Highlights 110-year old cylinder recordings”, International Association of Sound Audiovisual Archives, 2013,
<https://www.iasa-web.org/biblioteca-de-catalunya-highlights-110-year-old-cylinder-recordings> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

VALL, X., “The phonograph in Barcelona (1877-1880): Technology and ideological controversies”, *Quaderns d’Història de l’Enginyeria*, Volum XIII, 2012, pp. 255-286.

VISCASILLAS VÁZQUEZ, C., “Manuel Viscasillas Bernal”, *Real Academia de la Historia*,
<https://dbe.rah.es/biografias/37660/manuel-viscasillas-bernal> (fecha de consulta: 15-III-2022).

WELCH, W. L., BURT, L. B. S., *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of Recording*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1994, p. 37.

WERKE, T., *The Tefifon tape player*, 2018,
<https://soundandscience.de/instrument/tefifon-tape-player> (fecha de consulta: 27-III-2022).

YOUNG, P., *Person to Person: The International Impact of the Telephone*, Cambridge, Granta Editions, 1991.

“Adolfo Fo”, *El Grímh. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico.*, 24-III-2015,
https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9772&Itemid=677&lang=es (fecha de consulta: 15-III-2022).

“Biel, Julián”, *Gran Enciclopedia Aragonesa, El Periódico de Aragón*, 2003,
actualización 2006, http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20068
(fecha de consulta: 14-VI-2022).

“Edison Gold-Moulded Cylinders (1902–1912)”, *UCBS Cylinder Audio Archive*, Santa Barbara, University of California Santa Barbara Library,
<https://cylinders.library.ucsb.edu/history-goldmoulded.php> (fecha de consulta: 22-VII-2022).

“Edison had a little lamb (1927)”, *The Public Domain Review*,
<https://publicdomainreview.org/collection/edison-reading-mary-had-a-little-lamb-1927>
(fecha de consulta: 9-XII-2019).

“Emerenciana Wehrle” en *Diccionari Biogràfic de Dones*, Barcelona, Associació Institut Joan Lluís Vives, http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=4092 (fecha de consulta: 22-XII-2019).

“History of the cylinder phonograph”, *Library of Congress*,
<https://www.loc.gov/collections/edison-company-motion-pictures-and-sound-recordings/articles-and-essays/history-of-edison-sound-recordings/history-of-the-cylinder-phonograph/>, (fecha de consulta: 1-XII-2019).

“INNOCENZO MANZETTI”, <http://www.chezbasilio.org/manzetti.htm> (fecha de consulta: 3-III-2022).

“Letter from Edison Speaking Phonograph Co, James Redpath to Henry Palmieri, June 22nd, 1878”, *Rutgers School of Arts and Sciences*,
<https://edisondigital.rutgers.edu/document/D7832ZAM#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-465%2C-48%2C1644%2C955> (fecha de consulta: 20-XII-2021).

“MANUAL DE PROCEDIMIENTO PARA LA CATALOGACIÓN DE GRABACIONES SONORAS EN EL SISTEMA INTEGRADO DE GESTIÓN BIBLIOTECARIA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA”, Servicio de Registros Sonoros y Departamento de Música y Audiovisuales, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2019, versión 6.

“Poblaciones de hecho desde 1900 hasta 1991”, *Instituto Nacional de Estadística*,
<https://www.ine.es> (fecha de consulta: 30-III-2022).

“Pura Martinez”, *Nuestra zarzuela*, <http://nuestra-zarzuela.blogspot.com/2016/12/pura-martinez.html> (fecha de consulta: 2-VII-2022).

“Ramón Blanco y Erenas”, *EcuRed: Enciclopedia Cubana*,
https://www.ecured.cu/Ramón_Blanco_y_Erenas (fecha de consulta: 9-XII-2019).
LÓPEZ CASIMIRO, F., “Ramón Blanco Erenas, capitán general de Cuba y la masonería”, *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, núm 17, 2009, pp. 109-122.

“Search: Bargeon”, Rutgers School of Arts and Sciences,
<https://edisondigital.rutgers.edu/item?search=bargeon#?c=&m=&s=&cv=&xywh=93%2C224%2C660%2C383> (fecha de consulta: 27-II-2022).

“Teatro Apolo. Representaciones de ópera italiana verificadas en el mes de abril de 1875”, <https://docplayer.es/89835769-Teatro-de-apollo-verificadas-en-el-mes-de-abril-de-1875.html> (fecha de consulta: 19-XII-2021).

“Teresa Bordás”, *Biblioteca Digital Memoria de Madrid*, <http://memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=30858> (fecha de consulta: 23-VI-2022).

“Trenor. La Exposición de una gran familia burguesa.”, Universidad de Valencia, 2009, <https://www.uv.es/cultura/c/docs/exptrenor09cast.htm> (fecha de consulta: 18-III-2022). *American Voices*, http://www.historicalvoices.org/amvoices/view_audio.php?kid=63-246-1C0 (fecha de consulta: 7-XI-2019).

“Vicente Gómez Novella”, <https://dbe.rah.es/biografias/67047/vicente-gomez-novella> (fecha de consulta: 31-III-2022).

“Viscasillas Blanco, Eduardo”, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=20349, (fecha de consulta: 29-V-2022).

Early Sound Recording Collection and Sound Recovery Project, National Museum of American History, <https://americanhistory.si.edu/press/fact-sheets/early-sound-recording-collection-and-sound-recovery-project> (fecha de consulta: 20-XII-2019).

Edison Brown Wax Cylinders how to identify 1888-1902, The North American Phonograph Company, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=2yM2OvEn0O8> (fecha de consulta: 30-IV-2022).

Guía de Zaragoza 1896 á 1897, Zaragoza, Manuel Jóven Gascón.

Guía de Zaragoza 1897 á 1898, Zaragoza, Manuel Jóven Gascón.

Guía de Zaragoza 1900, Zaragoza, Ricardo Fortún Sofí.

Zaragoza. Guía del viajero. 1900, Zaragoza, Tipografía de "La Derecha".

Guía práctica de Valencia, Valencia, Librería de Ramón Ortega, 1898, p. 228.

H.Res.269 - *Expressing the sense of the House of Representatives to honor the life and achievements of 19th Century Italian-American inventor Antonio Meucci, and his work in the invention of the telephone*, Congreso de los Estados Unidos de América, 2002, <https://www.congress.gov/bill/107th-congress/house-resolution/269/text> (fecha de consulta: 3-III-2022).

Salamanca en el ayer, <https://www.salamancaenelayer.com/2014/12/francisco-pertierra.html> (fecha de consulta: 01/04/2021).

The First Book Of Phonograph Records, Internet Archive, 2017, <https://archive.org/details/FirstBookOfPhonographRecords/page/n65/mode/2up> (fecha de consulta: 6-III-2022).

The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age., Washington DC, Council on Library and Information Resources & The Library of Congress, 2010.

XI. ANEXOS

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Casares, Granada

Nombres alternativos: *A. Casares Aceituno* y *Luis Casares*

Marino Aineto Castro, Barítono, Ópera

Sr. Alonso, Pianista

Banda del Regimiento de Córdoba, Banda, Música de banda

Julián Biel, Tenor, Ópera

Amalia Campos, Soprano, Zarzuela

Dolores (La Gitana), Canto tradicional, Flamenco

María Galvany, Soprano, Ópera

Ramona Galán, Contralto, Ópera

Fidela Gardeta, Contralto, Ópera

Sr. Garrigues, Pianista

Manuel el Sevillano, Canto tradicional, Flamenco

Niño de Cabra, Canto tradicional, Flamenco

Sr. Peña, Pianista

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Rafael (El Moreno de Jerez), Canto tradicional, Flamenco

Sexteto Montero, Otros instrumentos

Francisco Tárrega, Otros instrumentos

Paulina Valenzuela, Pianista

Sr. Velo (¿Emilio Velo?), Tenor, Zarzuela

Bazar de la Unión, Madrid

Jesús Valiente, Barítono, Zarzuela

Casa Erviti, Bilbao

Sr. Navarro, Zarzuela

Castro (Fonograma Castro), Madrid

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Lucrecia Arana, Soprano, Zarzuela

Gaitera de Navas Savria, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Jacinta Pacual, Zarzuela

Concepción Rivas, Pianista

Centro fonográfico Comercial de Manuel Moreno Cases, Barcelona

Antonio Chacón, Canto tradicional, Flamenco

Sr. Constantí, Tenor, Ópera

Francisco Lema Ullet (Fosforito), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Martínez, Zarzuela

Sr. Navarro, Zarzuela

Sra. Pianchini, Soprano, Ópera

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Oliva, Otros

Srta. Taberner, Soprano

Vallrosoll, Ópera

Comisariato Internacional de Comercio, Madrid

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

El Graphos, Madrid

Coros del Teatro de la Zarzuela

Gabinete Fonográfico Universal. Almacén de Pianos. Enrique García., Bilbao

Sr. Arriaga, Canto tradicional

Sr. Garcés, Zarzuela

Gabinete Fonográfico de Villasante, Madrid

Artistas del Teatro de la Zarzuela, Zarzuela

Maestro Domínguez, Cómic, Narración

El Pollo de Lucena, Canto tradicional, Flamenco

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Grandes Almacenes de El Siglo, Barcelona

Sr. Navarro, Zarzuela

Sr. Oliva, Otros

Hijos de Blas Cuesta, Valencia

Amparo Alabau, Zarzuela

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Desamparados Alabán, Soprano, Ópera
Lamberto Alonso y Torres, Tenor, Ópera
Antonio (La Malagueña), Canto tradicional, Flamenco
Banda del Regimiento de Vizcaya, Banda, Música de banda
José Barea (El Berea), Canto tradicional, Flamenco
José Bellver, Pianista
Sebastián Bezares, Tenor, Ópera
Miguel Borrull (El Valenciano), Otros instrumentos, Flamenco
Pilar Bárcenas, Contralto, Ópera
Antonio Chacón, Canto tradicional, Flamenco
Concha Dahlander, Mezzo-soprano, Ópera
Dolores (La Gaditana), Canto tradicional, Flamenco
Adelina Domingo, Otros instrumentos
Antonio Domingo, Barítono, Zarzuela
Facundo Domínguez, Bajo, Ópera
Mariano Gurrea, Tenor, Zarzuela
Pedro Lanuza, Tenor, Zarzuela
Josefa López, Soprano, Zarzuela
Carmen Ortega, Contralto, Ópera
Manuel Ortiz Keysser, Bajo, Ópera
Emma Petrozky, Soprano, Ópera
Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco
Juan Romeu, Barítono, Ópera
Concha Sanz Arnal, Soprano, Ópera
José Serred Mestre, Cómico, Narración
Sexteto Goñi
Luisa Vela, Soprano, Ópera
María Vendrell, Soprano, Ópera
Antonio Vidal, Bajo, Ópera
Benito Álvarez, Canto tradicional, Jota

Hércules Hermanos, Valencia

Lorenzo Abruñedo, Tenor, Ópera

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Pascual Aguilar (El Chato de Valencia), Otros instrumentos, Flamenco

Banda del Regimiento de Guadalajara, Banda, Música de banda

Pedro Barcini, Tenor, Ópera

Maravilla, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Carmen Marco, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Vicente Montoliu e Hijo (Dulzaineros de Tales), Otros instrumentos, Otros cantos españoles

Antonio Puchol Ávila, Tenor, Zarzuela

Juan Robles Vega, Barítono, Zarzuela

Julia Rubio, Canto tradicional, Flamenco

Vicentita Silvestre, Soprano, Zarzuela

Sr. Thous, Cómic, Narración

Matilde Verdecho, Soprano, Zarzuela

José Navarro, Madrid

Nombres alternativos: *La Primitiva Fonográfica* y *Cilindros Edison Bettini*

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Alba, Zarzuela

Amalia, Canto tradicional, Flamenco

Pablo Arana, Bajo, Zarzuela

Sra. Areli

Sr. Arena

Rafael Barcia, Otros instrumentos, Flamenco

Amparo Cardenal, Soprano, Zarzuela

Josefina Chaffer, Zarzuela

El Cano, Otros instrumentos, Flamenco

El caro, Otros instrumentos, Flamenco

Encarnación (La Rubia), Canto tradicional, Flamenco

Sra. Escolano, Ópera

Sr. Fernández García, Zarzuela

Srta. Franco, Soprano, Zarzuela

Sra. García Soler, Ópera

Fidela Gardeta, Contralto, Ópera

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Rafael Gil, Tenor, Zarzuela
Sr. González, Zarzuela
Manuel Guerra, Zarzuela
La Adela, Canto tradicional, Flamenco
La Filo, Canto tradicional, Flamenco
La reina de la jota, Canto tradicional, Jota
Sr. León, Ópera
Maestro Domínguez, Cómico, Narración
Blanca Matrás, Zarzuela
Julia Mesa, Zarzuela
Emilio Mesejo, Zarzuela
Sr. Moratilla, Ópera
Sebastián Muñoz Fernández (Gayarre chico), Canto tradicional, Flamenco
Ricardo Máiquez, Zarzuela
Concepción Oliver, Soprano, Zarzuela
Srta. Ortega, Soprano, Zarzuela
Juan Palou, Barítono, Ópera
Juanito Pardo, Canto tradicional, Jota
Clotilde Perales, Zarzuela
Francisco Pertierra, Tenor, Ópera
Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco
Luisa Pérez, Zarzuela
Rafael de Córdoba, Otros instrumentos, Flamenco
Sr. Redondo, Zarzuela
La Reina de la Jota, Canto tradicional, Jota
Sr. Ripio, Ópera
Eugenia Ripoll, Zarzuela
Sr. Santullano, Ópera
Sra. Sarracini, Soprano, Ópera
José Sigler, Barítono, Zarzuela
Sr. Soler
Sr. Soriano, Otros

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Sr. Valiente, Cómico, Narración

Julia Velasco, Soprano, Zarzuela

Regina Álvarez, Contralto, Ópera

La Fonográfica Madrileña, Madrid

Paco Aguilera, Canto tradicional, Flamenco

Artistas del Teatro Real, Zarzuela

Artistas del Teatro Apolo, Zarzuela

Banda de La Fonográfica Madrileña, Banda, Música de banda

Banda del Regimiento del Rey, Banda, Música de banda

Sebastián Bezares, Tenor, Ópera

Bernardino Blanquer, Tenor, Ópera

Emilio Cabello, Barítono, Zarzuela

Sr. Campos, Tenor

Josefina Chaffer, Zarzuela

Sr. Cruz, Barítono, Zarzuela

Carmen Domingo Sanchís, Soprano, Zarzuela

Sra. Escalona, Zarzuela

Sr. Fernández García, Zarzuela

Ramón García Tuero (Gaitero de Libardón), Otros instrumentos

Maestro Gasola

Sr. Güell, Otros instrumentos

Anita Lopeteghi, Soprano, Ópera

Eloísa López Marán, Zarzuela

Srta. Pardi, Soprano, Ópera

Maestro Paredes, Cómico, Narración

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Juan Reforzo, Zarzuela

Srta. Rossi, Soprano, Ópera

Sr. Rovira, Zarzuela

La Oriental, Zaragoza

La Burillo, Canto tradicional, Jota

Sr. Lahuerta, Jota

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Santiago Lapuente, Otros instrumentos

Balbino Orensanz, Canto tradicional, Jota

Bonifacio Pinedo Martínez, Barítono, Zarzuela

Lacaze – Óptico, Zaragoza

Alberto Casañal Shakery, Cómic, Narración

Maestro Domínguez, Cómic, Narración

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Pallás y Compañía, Valencia

Lorenzo Abruñedo, Tenor, Ópera

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco

Felipe Agulló Pitarch, Bajo, Ópera

Carmen Asenjo, Soprano, Ópera

Banda del Regimiento de Mallorca, Banda, Música de banda

Banda del Regimiento de Tetuán, Banda, Música de banda

José Barea (El Berea), Canto tradicional, Flamenco

Juana Benítez, Canto tradicional, Flamenco

Srta. Berruezo, Soprano, Ópera

Sebastián Bezares, Tenor, Ópera

Enriqueta Bianchini, Soprano, Ópera

Carmelo Bueso, Pianista

Avelina Corona, Soprano, Ópera

El Churret y Evaristo, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Srta. García, Soprano, Zarzuela

Srta. Gisbert, Soprano, Zarzuela

Sebastián Muñoz Fernández (Gayarre chico), Canto tradicional, Flamenco

Francisco Pertierra, Tenor, Ópera

Antonio Puchol Ávila, Tenor, Zarzuela

Juan Robles Vega, Barítono, Zarzuela

Francisco Sales, Tenor, Ópera

Vicentita Silvestre, Soprano, Zarzuela

Sr. Thous, Cómic, Narración

Prudencio Santos Benito, Santander

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Emilio Cabello, Barítono, Zarzuela

Antonio Vargas, Otros

Puerto y Novella, Valencia

Lorenzo Abruñedo, Tenor, Ópera

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco

Pascual Aguilar (El Chato de Valencia), Otros instrumentos, Flamenco

Banda del Regimiento de Guadalajara, Banda, Música de banda

José Barea (El Berea), Canto tradicional, Flamenco

Enrique Beltrán, Tenor, Ópera

Enriqueta Bianchini, Soprano, Ópera

Sr. Bordagni, Bajo, Ópera

Vicente Bueso, Barítono, Zarzuela

Carabina, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Amparo Cardenal, Soprano, Zarzuela

Srta. Corti, Soprano, Ópera

Juan Cortés, Pianista

Europa Dal Corso, Mezzo-soprano, Ópera

Sr. Figuerola, Tenor, Zarzuela

Carmen González, Canto tradicional, Flamenco

Edelmira Guerrero, Soprano, Zarzuela

Gabriel Hernández, Barítono, Ópera

Josefina Huguet, Soprano, Ópera

Mosé María Lluch, Pianista

Anita Lopeteghi, Soprano, Ópera

Maravilla, Canto tradicional, Otros cantos españoles

Dolores Millanes (Lola Millanes), Soprano, Zarzuela

Srta. Miralbán, Soprano, Zarzuela

Sebastián Muñoz Fernández (Gayarre chico), Canto tradicional, Flamenco

Srta. Obiol, Contralto, Ópera

Juan Palou, Barítono, Ópera

Alfredo Papi, Bajo, Ópera

Francisco Pertierra, Tenor, Ópera

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Sr. Puchades, Bajo, Ópera

Manuel Reina (Canario Chico), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Rodríguez, Tenor, Ópera

Julia Rubio, Canto tradicional, Flamenco

Inés Salvador, Soprano, Ópera

Aida Saroglia, Soprano, Ópera

Sra. Scalera, Soprano, Ópera

Jesús Valiente, Barítono, Zarzuela

Francisco Viñas, Tenor, Ópera

Sociedad Anónima Fonográfica, Madrid

Nombre alternativo: *Fono-Reyna*

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco

Paco Aguilera, Canto tradicional, Flamenco

Marino Aineto Castro, Barítono, Ópera

Luisa Alarcón, Zarzuela

Blaca Aldasoro, Soprano, Zarzuela

Lucrecia Arana, Soprano, Zarzuela

Banda del Regimiento del Rey, Banda, Música de banda

Julián Biel, Tenor, Ópera

Blanco-Frégoli, Zarzuela

Luisa Bonnetti, Soprano, Ópera

Capilla del Concierto Sacro

Concepcion Carceller, Zarzuela

Amparo Cardenal, Soprano, Zarzuela

Srta. Carrión, Soprano, Ópera

Francisco Cervera, Zarzuela

Aníbal Chequini, Tenor, Ópera

Adelina Colombini, Soprano, Ópera

Enriqueta de Baillón, Soprano, Ópera

Dolores (La Gitana), Canto tradicional, Flamenco

José Dubois, Bajo, Ópera

Adela Escaño, Canto tradicional, Flamenco

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Adela Fernández García, Soprano, Ópera
José Fuster, Bajo, Ópera
Pilar García Pinedo, Zarzuela
Fidela Gardeta, Contralto, Ópera
Eurico Giordano, Tenor, Ópera
José Gomis, Tenor, Ópera
Edelmira Guerrero, Soprano, Zarzuela
Marina Gurina, Zarzuela
Luis Hernández, Tenor, Zarzuela
Luis Iribarne O'Connor, Tenor, Ópera
Roberto Jarbó, Tenor, Ópera
Emma Krestmar, Soprano, Ópera
Manuel López, Otros instrumentos, Flamenco
Maestro Domínguez, Cómico, Narración
Francisco Mateu (Uetam), Bajo, Ópera
Giacobo Modesti, Barítono, Ópera
Adrián Mondragón, Zarzuela
Ricardo Máiquez, Zarzuela
Roberto Navarri, Bajo, Ópera
Elena Nieves, Soprano, Zarzuela
Enrico Pacheco, Barítono, Ópera
Esteban Palou, Tenor, Zarzuela
Francisco Pertierra, Tenor, Ópera
Emma Petrozky, Soprano, Ópera
Bonifacio Pinedo Martínez, Barítono, Zarzuela
Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco
Matilde Pretel, Soprano, Zarzuela
Sr. Pérez Soriano, Otros
Manuel Reina (Canario Chico), Canto tradicional, Flamenco
Juan Reyna (o Juan Dessy Martos), Barítono, Ópera
Emma Ristcher, Contralto, Ópera
Matilde Rodríguez, Narración

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Enriqueta Routes, Contralto, Ópera
José Rubio, Narración
Ester Silva, Soprano, Ópera
Francisco Souza, Barítono, Ópera
Srta. Spaghardi, Ópera
Ángelo Spagliardi, Tenor, Ópera
Luis Sribarne, Tenor, Ópera
José Tauci, Tenor, Ópera
Victorina Urrutia, Soprano, Ópera
Antonio Vidal, Bajo, Ópera
Manuel Viscasillas Bernal, Otros instrumentos
Regina Álvarez, Contralto, Ópera

Sociedad Artístico-Fonográfica, Barcelona

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco
Srta. Alcázar, Soprano, Zarzuela
Sr. Armengol, Pianista
Sr. Constantí, Tenor, Ópera
Sr. Franco, Tenor, Ópera
Srta. Giménez, Soprano, Zarzuela
Josefina Huguet, Soprano, Ópera
Srta. Navarro
Sr. Nori, Otros instrumentos

Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, Madrid

Nombre alternativo: *Sociedad Fonográfica Española y SFE*

Marino Aineto Castro, Barítono, Ópera
Leocadia Alba, Soprano, Zarzuela
Lucrecia Arana, Soprano, Zarzuela
Banda de Ingenieros, Banda, Música de banda
Banda del Real Cuerpo de Alabarderos, Banda, Música de banda
José Barea (El Berea), Canto tradicional, Flamenco
Sebastián Bezares, Tenor, Ópera
Julián Biel, Tenor, Ópera

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Ramón Blanchart, Barítono, Ópera
Bernardino Blanquer, Tenor, Ópera
Teresa Bordás, Soprano, Zarzuela
Miguel Borrull (El Valenciano), Otros instrumentos, Flamenco
Pilar Bárcenas, Contralto, Ópera
Emilio Cabello, Barítono, Zarzuela
Antonio Chacón, Canto tradicional, Flamenco
Sr. Coll, Bajo, Ópera
Avelina Corona, Soprano, Ópera
Coros del Teatro Real
Coros del Teatro de la Zarzuela
Sr. Cruz, Barítono, Zarzuela
Sr. Cuervos, Pianista
Concha Dahlander, Mezzo-soprano, Ópera
Elisa Entrena, Soprano, Zarzuela
Sr. Ferrer, Barítono, Ópera
Elena Fons de Angioletti, Contralto, Ópera
Sr. Franco, Tenor, Ópera
María Galvany, Soprano, Ópera
Ramona Galán, Contralto, Ópera
Luisa García Rubio, Soprano, Ópera
Luz García Senra, Soprano, Zarzuela
Fidela Gardeta, Contralto, Ópera
Maestro Gasola
Josefina Huguet, Soprano, Ópera
Joaquín el hijo del ciego, Otros instrumentos, Flamenco
Carlos Lamas, Cómico
Sr. Loriente, Pianista
Felisa Lázaro, Soprano, Zarzuela
Eloísa López Marán, Zarzuela
Maestro Domínguez, Cómico, Narración
Maruja la Trianera, Canto tradicional, Flamenco

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Blas Mora, Canto tradicional, Jota

Sra. Morales, Zarzuela

Sr. Moreno, Barítono, Zarzuela

Elena Nieves, Soprano, Zarzuela

Ocarinistas Garzón, Otros instrumentos

Ventura Ochoa, Pianista

Orfeón Eco de Madrid

Orquesta de Profesores de la Sociedad de Conciertos, Otros instrumentos

Elías Peris, Bajo, Zarzuela

Emma Petrozky, Soprano, Ópera

Bonifacio Pinedo Martínez, Barítono, Zarzuela

Rosario Pino, Zarzuela

Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Pretel, Zarzuela

Matilde Pretel, Soprano, Zarzuela

Pilar Pérez, Soprano, Zarzuela

Quinteto de la Sociedad de Conciertos Berni

Manuel Reina (Canario Chico), Canto tradicional, Flamenco

Srta. Sabater, Soprano, Zarzuela

Arturo Saco del Valle, Música de banda

Francisco Sales, Tenor, Ópera

Inés Salvador, Soprano, Ópera

Carlota Sanford, Soprano, Zarzuela

José Santiago, Cómic, Narración

Concepción Segura, Soprano, Zarzuela

José Sigler, Barítono, Zarzuela

Lorenzo Simonetti, Tenor, Ópera

Ignacio Tabuyo, Barítono, Ópera

Sr. Torres, Bajo, Ópera

Napoleón Verger, Barítono, Ópera

Antonio Vidal, Bajo, Ópera

Sánchez Flores, -

Sr. Arcos, Canto tradicional, Flamenco
Dolores (La Gitana), Canto tradicional, Flamenco
Juan Fajardo, Otros instrumentos, Flamenco
Juan Garrido, Canto tradicional, Flamenco
Francisco Sierra, Canto tradicional, Flamenco

V. Corrons e Hijo, Barcelona

Nombre alternativo: *José Corrons*

José Acosta (El Sevillano), Canto tradicional, Flamenco
Banda de Ciudad Rodrigo, Banda, Música de banda
Blanca del Carmen, Zarzuela
Juanita Fernández, Zarzuela
Sr. Fochsi, Bajo, Ópera
Srta. García, Canto tradicional, Flamenco
Sra. Homs, Soprano, Ópera
Sr. Mars, Zarzuela
Sr. Marsal, Barítono, Zarzuela
Sr. Martínez, Canto tradicional, Flamenco
Srta. Martínez (¿Pura Martínez?), Zarzuela
Sr. Mont, Zarzuela
Sr. Montás, Zarzuela
Sr. Moratilla, Ópera
Irene Prunera, Zarzuela
Sr. Santapaula, Otros instrumentos, Flamenco
Jesús Valiente, Barítono, Zarzuela

Viuda de Ablanedo e Hijo, Bilbao

Sr. Arriaga, Canto tradicional
Sebastián Bezares, Tenor, Ópera
Sr. Bordes, Canto tradicional
Emilio Cabello, Barítono, Zarzuela
Sr. Cornado, Otros
Sr. Cubas, Zarzuela

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Sr. Cuevas, Zarzuela
Blanca del Carmen, Zarzuela
El Bollero, Canto tradicional, Flamenco
Elisa Entrena, Soprano, Zarzuela
Sr. Ercilla, Canto tradicional
Sr. Franco, Tenor, Ópera
Sr. Hermosa, Canto tradicional
Lasantas, Otros
Sr. León, Ópera
Sr. Lodosa, Ópera
Sr. Lozano
Maestro Domínguez, Cómico, Narración
Sr. Maguregui, Narración
Sr. Martín, Otros
Julián Martínez Villar, Pianista
Sr. Marán, Zarzuela
Sr. Navarro, Zarzuela
Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco
Bibiana Pérez, Ópera
Srta. Ramírez, Ópera
Sr. Rodríguez, Otros instrumentos
Sr. Romero, Tenor, Ópera
Sr. Routens, Zarzuela
Sr. Satur, Otros
Sr. Varela, Ópera
Sr. Villabella, Canto tradicional

Viuda de Aramburo, Madrid

Marino Aineto Castro, Barítono, Ópera
Banda de Ingenieros, Banda, Música de banda
Victoria Benimeli, Zarzuela
Sebastián Bezares, Tenor, Ópera
Sr. Calvera, Ópera

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Canuto, Canto tradicional, Jota
Coros del Teatro de la Zarzuela
Blanca del Carmen, Zarzuela
El Cano, Otros instrumentos, Flamenco
Encarnación (La Rubia), Canto tradicional, Flamenco
Sra. Escalona, Zarzuela
Josefina Huguet, Soprano, Ópera
Joaquín el hijo del ciego, Otros instrumentos, Flamenco
Lasantas, Otros
Sr. León, Ópera
Eloísa López Marán, Zarzuela
Maestro Domínguez, Cómico, Narración
Ascensión Miralles, Zarzuela
Sra. Morán, Zarzuela
Sr. Navarro, Zarzuela
Niño de Cabra, Canto tradicional, Flamenco
Francisco Pertierra, Tenor, Ópera
Antonio Pozo (El Mochuelo), Canto tradicional, Flamenco
Sr. Pérez Soriano, Otros
Simón Ramírez, Otros instrumentos
Srta. Raso, Zarzuela
Juan Robles Vega, Barítono, Zarzuela
Sr. Romero, Tenor, Ópera
Juan Romeu, Barítono, Ópera
Arturo Saco del Valle, Música de banda
Sr. Salvador, Ópera
Inés Salvador, Soprano, Ópera
Sr. Soriano, Otros
Antonio Viana, Canto tradicional, Flamenco

Álvaro Ureña, Madrid

Banda de Ciudad Rodrigo, Banda, Música de banda
Banda del Regimiento de Córdoba, Banda, Música de banda

PLANTEL DE ARTISTAS DE LOS GABINETES FONOGRÁFICOS

Coro del Teatro Apolo

El Baturrico, Canto tradicional, Jota

Encarnación (La Rubia), Canto tradicional, Flamenco

Srta. Esveny, Otros

Luisa García Rubio, Soprano, Ópera

Abulker Leoni, Bajo, Ópera

Ascensión Miralles, Zarzuela

Sr. Moreno, Barítono, Zarzuela

Música del Rey

Elena Nieves, Soprano, Zarzuela

Orquesta Garzón

Pilar Pérez, Soprano, Zarzuela

Manuel Reina (Canario Chico), Canto tradicional, Flamenco

Sr. Rentel, Canto tradicional, Flamenco

Sr. Soriano, Otros

Ángel el de Baeza, Otros instrumentos, Flamenco