

MÁQUINAS PARLANTES

EL ARTE DE ATRAPAR EL SONIDO





MÁQUINAS PARLANTES

EL ARTE DE ATRAPAR EL SONIDO

© De los textos: sus autores
© De esta edición: Biblioteca Nacional de España
De las imágenes:
© Biblioteca Nacional de España
© Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu
© Sony Music Entertainment España S. L.
© Javier Barreiro Bordonaba
© Luis Delgado Delgado
© Joaquín Díaz González
© Áurea Domínguez Moreno
© Jaione Landaberea Taberna
© María Jesús López Lorenzo
© Gabriel Marro Gros
© Carlos Martín Ballester
© Bárbara Mur Borrás

NIPO 191-25-020-9 (impreso)
NIPO 191-25-021-4 (PDF)
DL: M-16082-2025
ISBN: 978-84-10383-01-2

Cubierta: Gramófono Pathé modelo Pathéphone 4.
BNE, CE2632
Guardas: Cajas de agujas.
Colección y fotografías: Áurea Domínguez Moreno

Catálogo de publicaciones de la
Administración General del Estado
<https://cpage.mpr.gob.es>



MINISTERIO DE CULTURA

MINISTRO

Ernest Urtasun Domènech

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

Jordi Martí Grau

SUBSECRETARIA DE CULTURA

Carmen Páez Soria

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

DIRECTOR GENERAL

Óscar Arroyo Ortega

DIRECTOR DIVISIÓN CULTURAL

Javier Ortega Álvarez

EXPOSICIÓN

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Del 16 de octubre de 2025
al 8 de febrero de 2026

ORGANIZA

Biblioteca Nacional de España

COLABORAN

Fundación Amigos de la BNE
Fundación ACS

COMISARIADO

Área Domínguez Moreno
María Jesús López Lorenzo

PROYECTO MUSEOGRÁFICO Y DISEÑO GRÁFICO

Estudio BLG

COORDINACIÓN

Área de Exposiciones, BNE

RESTAURACIÓN

Departamento de Preservación
y Conservación de Fondos, BNE

DIGITALIZACIÓN Y FOTOGRAFÍAS

Servicio de Suministros de Documentos
Laboratorio de Fotografía y Digitalización, BNE

CATÁLOGO

EDITA

Biblioteca Nacional de España

COLABORAN

Fundación Amigos de la BNE
Fundación ACS

EDICIÓN CIENTÍFICA

Área Domínguez Moreno
María Jesús López Lorenzo

COORDINACIÓN

Área de Publicaciones
y Actividades Culturales, BNE

TEXTOS

Javier Barreiro Bordonaba
Luis Delgado Delgado
Joaquín Díaz González
Área Domínguez Moreno
Jaione Landaberea Taberna
María Jesús López Lorenzo
Gabriel Marro Gros
Carlos Martín Ballester
Bárbara Mur Borrás

DIGITALIZACIÓN

Laboratorio de Fotografía
y Digitalización, BNE

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Estudio Pep Carrió

EDICIÓN DE TEXTOS

Chusa Hernández Pezzi

FOTOMECÁNICA

La Museoteca

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Monterreina Comunicación, S. L.

ORGANIZA:



COLABORAN:



Ernest Urtasun Domènech

Ministro de Cultura

El patrimonio cultural de un país se construye sobre sus monumentos visibles, sus hitos literarios, sus realizaciones escénicas, pero también desde lo intangible, desde aquello que no se ve: la voz, la música, el sonido. Todo lo que, por su propia naturaleza efímera, ha estado más expuesto al olvido. Guardar ese patrimonio sonoro, protegerlo y compartirlo con la ciudadanía es una tarea esencial de nuestras instituciones públicas. Porque en la música, en la palabra grabada, en la voz que viaja en un disco o en un cilindro, se escribe la historia de un país.

La Biblioteca Nacional de España abre, con esta exposición que ahora presentamos, una puerta al pasado que se escucha. Gracias a una colección de extraordinaria riqueza, seguimos el rastro de cómo la tecnología ha transformado la forma de oír, de relacionarnos con el sonido, de vivir la cultura. Fonógrafos, gramófonos, discos, partituras, anuncios, registros de voz. Todo ello documenta una evolución técnica y es, a su vez, testimonio de una transformación cultural profunda. La música dejó de ser privilegio de unos cuantos para convertirse en algo reproducible, accesible, cotidiano. Esa revolución sonora nos habla de modernidad, de imaginación, y también de equidad en el acceso a la cultura.

Frente a la lógica privatizadora, nuestras colecciones públicas siguen cumpliendo una misión esencial: garantizar que la memoria, incluida la sonora, sea verdaderamente de todas y de todos. No hay futuro compartido sin una memoria compartida. Las instituciones culturales no solo custodian objetos; nos ayudan a comprender quiénes fuimos, quiénes somos y qué

queremos seguir siendo como sociedad. En este contexto, el papel de la música merece una defensa explícita. La música no es un adorno o un mero entretenimiento. Es parte del tejido que une generaciones, expresa lo que no siempre se puede decir y actúa como puente entre lo íntimo y lo colectivo. Preservar sus huellas es también proteger una forma de pensar, de sentir y de vivir en comunidad.

Uno de los grandes aciertos de esta exposición es mostrar no solo los registros sonoros, sino también los propios aparatos que los hacían audibles. Ver un fonógrafo o un gramófono, entender cómo se reproducía un cilindro o un disco de pizarra permite conectar con la experiencia concreta de la escucha en otro tiempo. La tecnología no se presenta aquí como curiosidad, sino como una herramienta para reconstruir contextos, hábitos, sensibilidades. Escuchar el pasado es, por ello, una forma inmejorable de entender el presente.

Óscar Arroyo Ortega

Director de la Biblioteca Nacional de España

Cuando se piensa en la Biblioteca Nacional de España como institución que preserva la memoria, lo primero que evoca suelen ser los libros, pero los sonidos constituyen igualmente nuestro pasado común y nuestra Biblioteca guarda también documentos sonoros, más frágiles quizás, pero no por ello menos poderosos. Entre ellos, voces, músicas, grabaciones que hablan, o mejor dicho, suenan, como testigos de nuestra historia. Con *Máquinas parlantes* hemos querido mostrar al público una fracción quizá menos conocida de nuestro fondo, una colección que forma parte esencial de lo que custodia y difunde nuestra institución: un archivo sonoro que es para todos y todas.

Esta exposición, con un carácter eminentemente didáctico y divulgativo, recorre la historia del sonido grabado en España desde sus orígenes hasta el formato digital. Nos detenemos en las primeras grabaciones en cilindros de cera, en los gramófonos domésticos que llevaron la música a los hogares, en los catálogos comerciales, en las portadas ilustradas, en las voces que aún nos conmueven. La muestra recoge aparatos originales, documentos técnicos, imágenes publicitarias y grabaciones digitalizadas que permiten al visitante no solo ver, sino también escuchar cómo ha cambiado nuestra relación con la escucha y con el sonido.

Queremos agradecer muy especialmente la colaboración de la Fundación Amigos de la BNE y la Fundación ACS, y de todas las instituciones públicas y privadas que han contribuido con préstamos y apoyo a lo largo del proceso. Entre las entidades e individuos que han cedido generosamente sus fondos, queremos

mencionar a la Biblioteca Regional de Madrid, el Museo Etnográfico Joaquín Díaz, ERESBIL – Archivo Vasco de la Música, el Museo de la Escuela de Ingenieros de Telecomunicaciones, el Museo de Ingenios Musicales, el Museo de la Música y la Colección Luis Delgado, el Museo del Traje, Áurea Domínguez Moreno, Carmen García Calatayud, Carlos Martín Ballester y Pedro Martínez. Esta exposición no sería posible sin el trabajo riguroso de quienes han participado en su diseño y ejecución. Nuestro reconocimiento y gratitud a las comisarias de la muestra, las doctoras Áurea Domínguez Moreno y María Jesús López Lorenzo, por su exhaustiva y excelente labor, que nos permite adentrarnos en un tema tan apasionante como poco explorado.

Y en un tiempo donde todo parece inmediato y desechable, volver la mirada, y el oído, hacia estas primeras máquinas parlantes es también un ejercicio de reflexión. Cada uno de los objetos que aquí se muestran encierra una historia: de escucha, de invención y evolución técnica, de transmisión cultural. Mostrar estos fondos es una forma de hacerlos hablar de nuevo, de activar su valor documental, cultural y simbólico. La Biblioteca Nacional de España quiere compartir con orgullo esta parte de su colección. Porque también somos custodios del sonido. Porque entendemos que la historia se transmite no solo a través de lo que se lee, sino también a través de lo que se escucha.

ÍNDICE

17. CONSERVAR EL SONIDO PARA DIFUNDIR LA MEMORIA

Áurea Domínguez Moreno y María Jesús López Lorenzo

35. DE LAS ONDAS AL SURCO

LA LABOR DE CUSTODIA DE LA MEMORIA SONORA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

María Jesús López Lorenzo

51. QUÉ Y CÓMO SE GRABÓ EN LOS INICIOS DE LA FONOGRAFÍA ESPAÑOLA

Javier Barreiro y Gabriel Marro

73. INFANCIA Y FONOGRAFÍA

Luis Delgado

83. LA NUEVA OREJA DE DIONISIO

Joaquín Díaz

89. VIVIR EN COLECCIÓN

Bárbara Mur

**105. PALABRA Y MÚSICA EN LOS REGISTROS SONOROS
DE LA COLECCIÓN CARLOS MARTÍN BALLESTER**

Carlos Martín Ballester

127. DISCOS COLUMBIA, LA PRIMERA DISCOGRÁFICA ESPAÑOLA

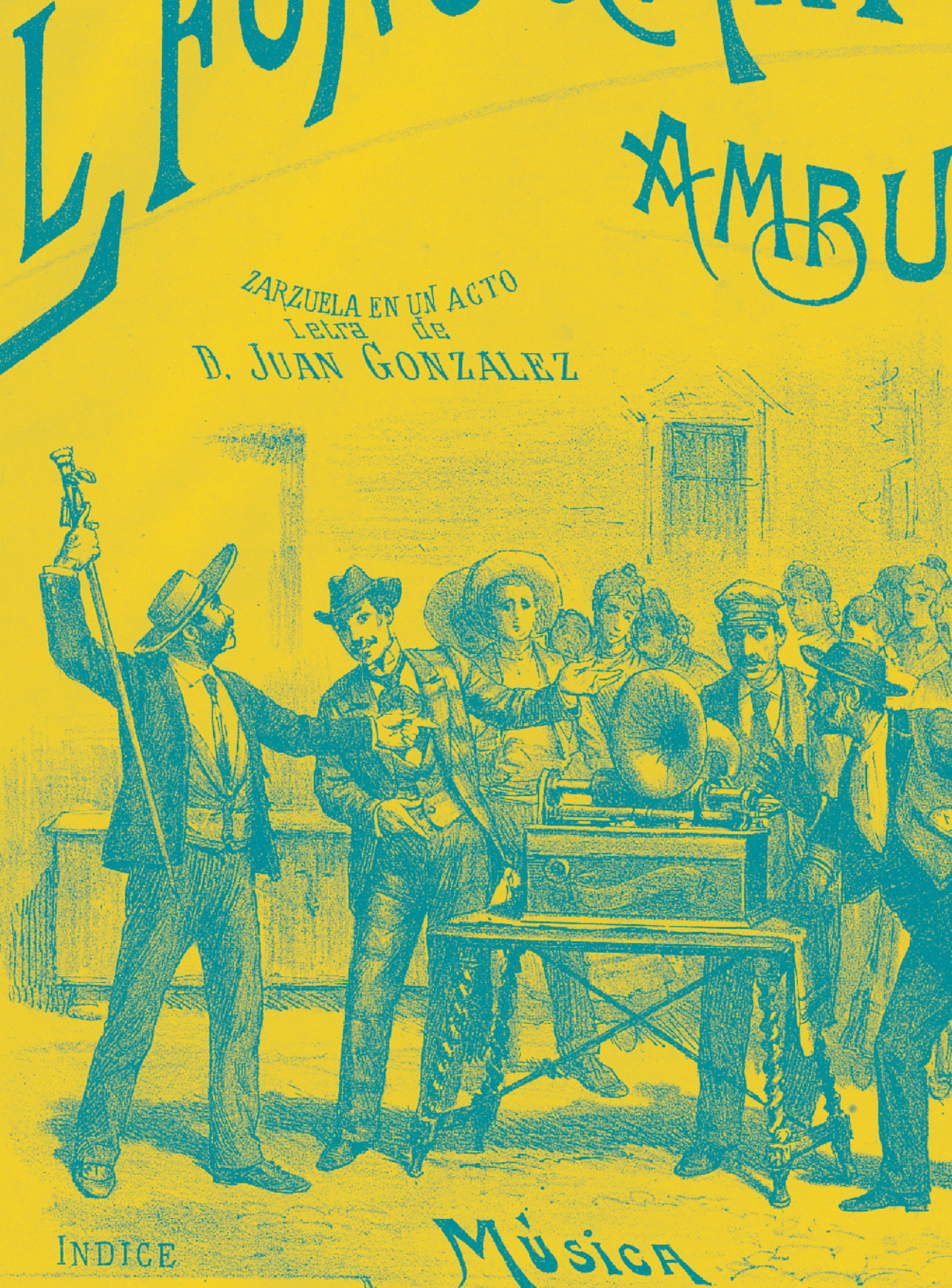
Jaione Landaberea

**151. TECNOLOGÍA DEL SONIDO Y CONSUMO MUSICAL
EL FONÓGRAFO Y EL GRAMÓFONO A TRAVÉS DE LA PUBLICIDAD EN ESPAÑA**

Áurea Domínguez Moreno

175. BIBLIOGRAFÍA

179. LISTADO DE IMÁGENES



CONSERVAR EL SONIDO PARA DIFUNDIR LA MEMORIA

Áurea Dominguez Moreno

Academia de la Música de Basilea, Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes del Noroeste de Suiza (FHNW)

María Jesús López Lorenzo

Servicio de Documentos Sonoros y Audiovisuales, BNE



La Biblioteca Nacional de España custodia, además de libros y manuscritos, también las huellas sonoras de nuestra memoria colectiva e individual. Entre ellas, las primeras grabaciones de voz y música reproducidas por máquinas que, en su día, parecían casi mágicas: los fonógrafos y los gramófonos. Esta exposición rinde homenaje a aquellas máquinas parlantes que, a finales del siglo XIX y principios del XX, revolucionaron la manera en que el ser humano se relacionaba con el sonido. El fonógrafo de Thomas Alva Edison y el gramófono de Emil Berliner no solo marcaron el nacimiento de la grabación y reproducción sonora, sino que abrieron las puertas a una nueva forma de difusión cultural. A través de estos dispositivos, los sonidos, la palabra hablada, los cuentos, la música popular, la zarzuela o los discursos políticos comenzaron a viajar en cilindros de cera y discos de pizarra, democratizando el acceso a la cultura oral y musical.

Reunir en esta exposición tanto las máquinas originales como los catálogos, partituras, prensa y grabaciones históricas conservadas en la Biblioteca Nacional de España nos permite reconstruir el contexto en que surgieron y se difundieron estas tecnologías. Nos invita también a reflexionar sobre el valor del sonido como testimonio histórico y sobre la importancia de su preservación. Esta muestra no solo es un recorrido por objetos mecánicos y soportes antiguos, sino por las voces y músicas que dieron forma a una época. Escuchar el pasado es, también, una manera de comprendernos mejor como sociedad. Por eso, hoy más que nunca, estas máquinas vuelven a sonar.



^ Fig. 1. Fonógrafo modelo Home A fabricado por Thomas Alva Edison en Orange, Nueva Jersey, 1901, y cilindro de cera con su estuche de metal fabricado por Hagens y Acosta, ca. 1900. BNE, CE0246.

Hablar del sonido es también hablar de los dispositivos que lo hacen posible. Durante más de un siglo, nuestra forma de escuchar ha estado mediada por aparatos diseñados para registrar, conservar y reproducir lo efímero. Desde los cilindros de cera hasta los archivos digitales, cada nuevo formato ha transformado no solo la tecnología, sino también nuestra experiencia cotidiana de la música y la palabra. La exposición *Máquinas parlantes* propone un recorrido por esta historia a través de los objetos que le dieron forma, partiendo de una premisa clara: el sonido no es solo contenido, también es soporte. La manera en que hemos escuchado está ligada a cómo lo hemos podido guardar. El fonógrafo, por ejemplo, permitió fijar la voz por primera vez fuera de la memoria. Escuchar una grabación causaba la misma sorpresa que ver una fotografía: lo que antes era irreplicable, ahora podía oírse cuantas veces se quisiera.

Los objetos reunidos en esta muestra no son curiosidades técnicas, sino testigos materiales de una transformación cultural profunda. Un disco de pizarra, una aguja o una carátula ilustrada cuentan historias sobre los gustos musicales de su época, los avances industriales, las estrategias de mercado y las voces que, por primera vez, salieron del ámbito íntimo o presencial para ser escuchadas por otros. *Máquinas parlantes* no es un ejercicio de nostalgia ni una exhibición de tecnología obsoleta. Es una invitación a pensar el sonido como parte central de nuestra historia cultural. En un presente marcado por *podcasts*, audios en redes y asistentes de voz, la exposición muestra que aquella primera revolución sonora sentó las bases del paisaje sonoro actual. Comenzó con el asombro de escuchar la propia voz grabada en un cilindro de cera y transformó para siempre nuestra relación con la memoria.

EL NACIMIENTO DE UNA REVOLUCIÓN SONORA

A finales del siglo XIX, el fonógrafo y el gramófono marcaron el inicio de una revolución cultural: por primera vez en la historia, la voz humana y la música pudieron grabarse, conservarse y reproducirse. Estas máquinas parlantes transformaron radicalmente la manera de escuchar, permitiendo que los sonidos trascendieran el tiempo y el espacio. En un inicio, la posibilidad de fijar la voz en un soporte artificial parecía casi un milagro. La expresión 'máquinas parlantes' para referirse a estos dispositivos surgió precisamente en ese contexto, cuando era necesario encontrar un nombre que describiera algo radicalmente nuevo: dispositivos capaces de capturar la voz humana y reproducirla sin la presencia del hablante. El fonógrafo, con sus cilindros grabables, fue el primer paso. En sus inicios se trataba de una invención casi experimental, destinada a usos administrativos o científicos. Pero pronto comenzó a circular entre quienes podían permitirse el lujo de lo novedoso, convirtiéndose en una rareza fascinante que combinaba ciencia, espectáculo y modernidad.

Antes incluso de la aparición del fonógrafo, existían mecanismos que producían música sin necesidad de intérpretes humanos, como cajas de música gustosamente ornamentadas, organillos, etc. Estos aparatos encantaban por su capacidad de traducir una secuencia mecánica en una melodía reconocible. Pero ninguna de estas máquinas contenía voces o grabaciones de música reales. El verdadero cambio llegó cuando fue posible escuchar a una persona que no estaba presente. La emoción, la entonación, incluso la respiración, podían fijarse en un soporte.

Aquel primer momento de escucha fue, para muchos, algo desconcertante. Escuchar una voz sin cuerpo, un sonido sin fuente visible parecía rozar lo mágico. En las ferias y salones, las demostraciones públicas despertaban reacciones entre el asombro y el desconcierto. La gente se agolpaba para oír cómo un cilindro de cera podía recitar un poema o entonar una canción. Este fenómeno inspiró obras de teatro donde el fonógrafo es un personaje más del elenco, como *El fonógrafo: invento en un acto y en verso* de José del Castillo y Soriano, y zarzuelas como *El fonógrafo ambulante* de Ruperto Chapí.

El fonógrafo de Edison fue el primero en grabar y reproducir sonido mediante un cilindro. Aunque rudimentario, permitía fijar la voz y devolverla con sorprendente fidelidad. Pero era un sistema aún frágil, limitado en duración y de uso algo complejo. Berliner dio el siguiente gran paso con el gramófono, que usaba discos planos y permitió una reproducción más nítida y una producción masiva de grabaciones. La industria fonográfica, tal como hoy la conocemos, comenzó a tomar forma a partir de ese momento. Con el tiempo, las voces que se grababan pasaron de ser experimentos técnicos a ser verdaderos documentos culturales. En un principio, se grababan recitaciones, breves pasajes de ópera o piezas de música popular. Más adelante, las casas discográficas empezaron a registrar también sinfonías, obras de cámara, discursos, copla o narraciones infantiles. A través de esas grabaciones, comenzó a construirse una memoria sonora colectiva. El impacto fue doble: por un lado,



➤ Fig. 2. Gramófono His Master's Voice modelo 103 fabricado por The Gramophone Company Ltd. en Middlesex, Reino Unido, ca. 1925-28. BNE, CE2711.

✓ Fig. 3. Fonógrafo-Graphophone tipo A fabricado por Columbia Phonograph Co. en Washington D.C., 1896, y vendido por Hugens y Acosta en Madrid. BNE, CE2716.





^ Fig. 4. Portada de la partitura *El fonógrafo ambulante: zarzuela en un acto* compuesta por Ruperto Chapí con libreto de Juan González. Madrid, Pablo Martín Editor, 1899. BNE, M/3914.

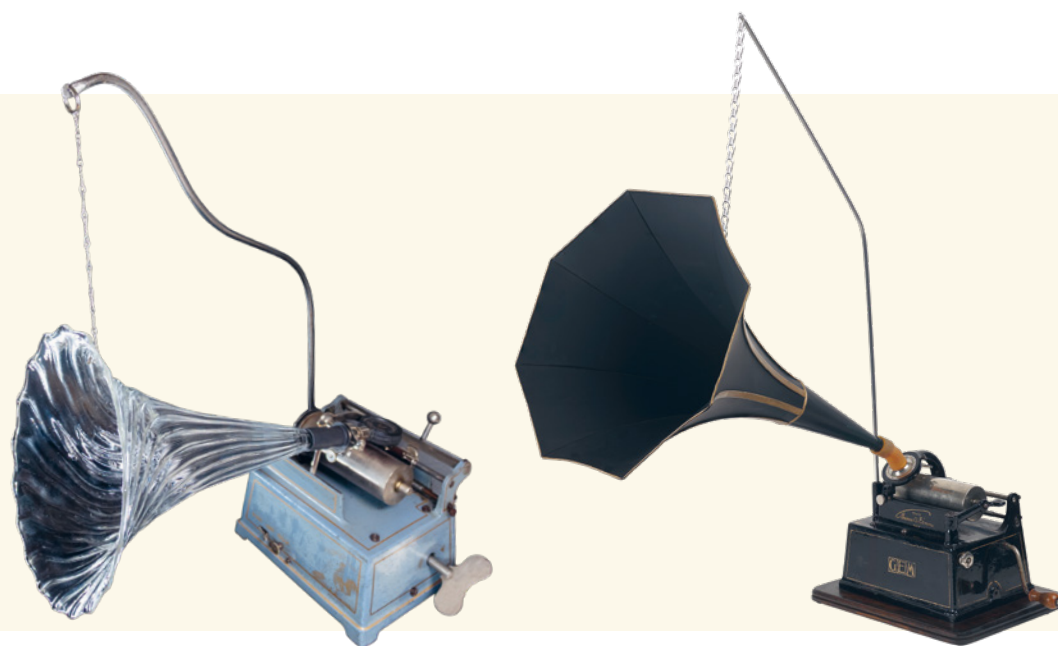
el sonido grabado permitía escuchar a figuras célebres, artistas y políticos, sin necesidad de estar presentes en un teatro o mitin. Por otro, abría la posibilidad de conservar registros que antes se perdían con la voz misma. La fugacidad del sonido había sido, hasta entonces, una condición natural. Con el fonógrafo y el gramófono, esa naturaleza cambió.

Pronto llegaron también las estrategias de difusión. Las marcas que fabricaban los aparatos, como Edison, Columbia o Victor Talking Machine Company, no solo vendían máquinas, sino también un catálogo creciente de grabaciones. La imagen del perro escuchando la voz de su amo desde el altavoz de un gramófono resume bien la mezcla de intimidad, nostalgia y asombro que definía a estas nuevas tecnologías.

En pocas décadas, lo que comenzó como una rareza técnica pasó a formar parte de la vida cotidiana. Las máquinas parlantes dejaron de ser un lujo para convertirse en objetos familiares. Y con ellas, las voces grabadas empezaron a habitar los hogares, los cafés, las escuelas. El sonido, hasta entonces efímero, había encontrado su lugar en la historia.

TECNOLOGÍA AL SERVICIO DE LA CULTURA POPULAR

Los primeros cilindros de cera y discos de pizarra capturaron canciones, discursos, poemas y fragmentos de la vida cotidiana. Gracias a ellos, las formas orales de expresión —como la copla, la zarzuela o el flamenco— encontraron un nuevo vehículo de difusión, llegando a hogares de toda condición y a públicos antes excluidos del acceso cultural. En las ciudades españolas surgieron gabinetes fonográficos, espacios que funcionaban como tiendas, salones de escucha y pequeños laboratorios. Allí se grababan cilindros, se ofrecían demostraciones y se reparaban aparatos. No eran lugares de paso, sino puntos de encuentro para curiosos y entusiastas. La escucha todavía no era una experiencia íntima o cotidiana: era pública, compartida, un acto en cierto modo performativo.



^ **Fig. 5.** Fonógrafo Pathé modelo Le Gaulois en azul grisáceo con bocina de cristal fabricado por la Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision (Pathé Frères) en París, 1901. Colección Áurea Domínguez Moreno.

^ **Fig. 6.** Fonógrafo modelo Gem B fabricado por Thomas Alva Edison en Orange, Nueva Jersey, 1905. BNE, CE2718.

Con el tiempo, el fonógrafo descendió del pedestal. Los fabricantes se dieron cuenta del potencial del nuevo invento e idearon modelos para poder abarcar a un sector más amplio de la población. Esto supuso sobre todo introducir modelos más baratos que permitieron llegar a públicos más amplios. El sonido, que antes había sido privilegio de unos pocos, se volvió accesible. La democratización de la escucha abrió el camino a nuevas formas de diseminación cultural. La música ya no era solo un evento en vivo o una experiencia elitista. Podía repetirse. Podía llevarse a casa.

El gramófono, que reemplazó el cilindro por el disco, consolidó este proceso. Su facilidad de uso y su diseño más estético lo convirtieron en un objeto deseado. Se integró en el mobiliario, se vendió como regalo ideal, se convirtió en símbolo de modernidad. Ya no era necesario saber tocar un instrumento para tener música en casa. Bastaba con colocar la aguja y dejar que el aparato hiciera el resto.



^ **Fig. 7.** Gramófono Pathé modelo Pathéphone 4 fabricado por la Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision (Pathé Frères) en París, ca. 1908-12. BNE, CE2632.

^ **Fig. 8.** Gramófono de sobremesa ensamblado en España y comercializado por la óptica y joyería La Parisienne de Miguel Vidal Ferré en León, ca. 1920-35. BNE, CE0247.

Los fabricantes entendieron rápidamente el valor emocional del sonido grabado. Durante las campañas navideñas, los gramófonos eran presentados como objetos de deseo, envueltos en imágenes de alegría familiar y descubrimiento infantil. Algunos modelos estaban destinados específicamente al público infantil, con discos de cuentos o canciones.

Este es el caso del proyector Cine NIC. Entre 1933 y 1945, la empresa barcelonesa Proyectoras NIC S. A. fabricó una versión con sonido del sistema creado en 1931 por los hermanos Tomás y Josep María Nicolau Griñó. Inspirado en la linterna mágica, el aparato proyectaba imágenes en tiras de papel translúcido que se movían con una manivela. En el modelo Sonoro, de 1933, se añadió un pequeño gramófono que sincronizaba esas imágenes con discos de pizarra grabados con narraciones y efectos. El conjunto, de metal y formato compacto, permitía además guardar las películas y los discos en su interior.



^ **Fig. 9.** Proyector Cine Nic Sonoro fabricado por Proyector NIC S. A. en Barcelona, ca. 1931-45. BNE, CE0342.

└ **Fig. 10.** Playasax con cilindro de papel fabricado por Q•R•S DeVry Corporation en Chicago, ca. 1930-40. BNE, CE0338.

Aprender un idioma, cantar en familia, contar historias: todo eso comenzó a pasar también por una máquina. La música grabada no se escuchaba solamente en silencio o en soledad. Los gramófonos también pusieron a la gente a bailar. En fiestas privadas, salones urbanos o celebraciones populares, estos dispositivos expandieron su función. El sonido se volvió físico. Se bailaba al ritmo de los discos, se compartía la escucha con el cuerpo. La máquina, que al principio había sido un objeto casi mágico, pasó a formar parte del flujo cotidiano del ocio.

A partir de los años veinte, la idea de portabilidad empezó a ganar terreno. La música debía acompañar a las personas, no quedarse fija en un rincón del salón. Aparecieron gramófonos de viaje, modelos compactos que cabían en maletas, cajas plegables e incluso dispositivos del tamaño de un libro. El sonido dejó de estar atado a un lugar.

La evolución técnica no se detuvo. Hasta mediados de los años veinte, las grabaciones eran exclusivamente acústicas. Los músicos se colocaban frente a una gran bocina que recogía el sonido. No había mezclas ni ediciones. Cada toma era definitiva. La introducción del micrófono en 1925 y la grabación eléctrica cambiaron las reglas. Ello permitió registrar matices, equilibrar instrumentos, capturar susurros. La escucha se volvió más compleja. También más íntima.

La industria fonográfica encontró en estas mejoras un campo fértil. Sellos como Columbia comenzaron a operar en España, impulsando una producción local y sistemática. Artistas nacionales, repertorios populares, géneros híbridos. El disco dejó de ser solo un objeto: se convirtió en documento. El sonido comenzó a formar parte del archivo histórico.

> **Fig. 11.** Zoótropo para gramófono (Gramophone Cinema, The Kinephone) fabricado por Hastings Patents Co. en Londres, ca. 1920-30. Montado sobre un gramófono portátil His Master's Voice modelo 101-G fabricado por The Gramophone Company Ltd. en Middlesex, Reino Unido, 1929. Colección Áurea Domínguez Moreno.





^ Fig. 12. Gramófono Guiniphone fabricado por la Guinea Portable Gramophone Co. Ltd. en Londres, ca. 1930. Colección Áurea Domínguez Moreno.

^ Fig. 13. Gramófono ultraportátil modelo Peter Pan con bocina telescópica. El modelo original de la marca Peter Pan estaba ensamblado en Reino Unido con motor suizo. Este ejemplar, que es una copia de la época, está probablemente fabricado en Alemania, ca. 1924-28. BNE, CE2721.

Los nuevos formatos continuaron esta transformación. El hilo magnético, luego la cinta, hicieron posible editar, borrar, corregir. La radio se adaptó a esta lógica. Lo que antes era únicamente en directo pudo diferirse. La reproducción se hizo flexible. El vinilo trajo mejoras técnicas, pero también un giro conceptual: portadas ilustradas, álbumes temáticos, objetos que no solo se oían, sino que se admiraban. Más tarde, las cintas casete permitieron grabar en casa. Volvimos, de algún modo, al principio. Cualquier sonido podía conservarse. El entorno inmediato entraba en la grabación. Con el CD se prometió una fidelidad perfecta, pero pronto llegaron los archivos digitales y con ellos la disolución del objeto. El soporte desapareció, pero la experiencia sonora se expandió. La revolución iniciada por aquellas primeras máquinas parlantes no solo no se detuvo, sino que continúa. Aunque las formas cambien, la pregunta sigue siendo la misma: ¿cómo suena una época?



^ Fig. 14. Gramófono ultraportátil Gipsy-Phonos fabricado en París, ca. 1926. Colección Áurea Domínguez Moreno.

^ Fig. 15. Gramófono ultraportátil Mignonphone fabricado en París, ca. 1925. Colección Áurea Domínguez Moreno.

LA BIBLIOTECA NACIONAL COMO CUSTODIO DEL PATRIMONIO SONORO

Durante décadas, la Biblioteca Nacional ha reunido, catalogado y preservado grabaciones en distintos formatos: cilindros de cera, discos de pizarra, vinilos, casetes, cintas abiertas, CD y archivos digitales. A través de ellos se documenta no solo la evolución tecnológica, sino también la diversidad cultural de España. En sus estanterías reposan voces de artistas célebres y de intérpretes anónimos, emisiones de radio, relatos infantiles, discursos oficiales, grabaciones experimentales y piezas musicales que, de otro modo, podrían haberse perdido.

Este trabajo de conservación implica también una tarea silenciosa pero crucial: la restauración y digitalización de materiales frágiles. Muchos de los soportes más antiguos están dañados por el uso, el tiempo o las condiciones de almacenamiento. Convertirlos en archivos accesibles no es solo un acto técnico, sino un gesto de

responsabilidad hacia el futuro. Escuchar esas grabaciones hoy permite recuperar un fragmento vivo del pasado, con todos sus matices, acentos y particularidades.

La exposición *Máquinas parlantes* reivindica esta labor invisible. Al mostrar los equipos originales junto con los sonidos que producían, conecta el objeto con su función, el aparato con la voz. Defiende, además, el papel de las instituciones públicas como garantes de la memoria colectiva. Porque conservar el sonido es también conservar la forma en que una sociedad se expresa, se emociona y se reconoce a sí misma. La Biblioteca Nacional, en ese sentido, no solo custodia lo que se ha dicho, sino también cómo ha sonado nuestra historia.

LA IMPORTANCIA DE CONSERVAR Y DIFUNDIR

Diversos autores han investigado y difundido la historia del fonógrafo en España, especialmente en lo que respecta a sus primeros años. Entre las contribuciones más destacadas se encuentra el libro *El fonógrafo en España: cilindros españoles* (2005) de Mariano Gómez Montejano, pionero en abordar este tema de forma monográfica. También son fundamentales los estudios publicados en inglés por Eva Moreda Rodríguez, centrados en los gabinetes fonográficos. Los autores que contribuyen con diversos artículos a este catálogo cuentan con amplia trayectoria en publicaciones, conferencias y plataformas digitales. Todos ellos han jugado un papel clave en dar visibilidad a esta historia aún poco conocida.

Este libro reúne aportaciones de autoras y autores que, desde distintas disciplinas y enfoques, iluminan la compleja historia cultural del sonido grabado en España. María Jesús López abre el volumen con un recorrido por los fondos sonoros y las máquinas de reproducción de la Biblioteca Nacional de España. Javier Barreiro y Gabriel Marro se detienen en los inicios de la fonografía española, mientras Luis Delgado explora su impacto en la infancia y la cultura del juguete. Joaquín Díaz, por su parte, reflexiona sobre la transformación de la escucha desde una



^ Fig. 16. La industria fonográfica: grabando un cilindro. *La Ilustración española y americana*. Editorial, 8 de junio de 1907. BNE, AHS/43188.

perspectiva histórica y simbólica. Bárbara Mur aborda el coleccionismo musical como práctica de memoria y autobiografía, y Carlos Martín Ballester nos invita a conocer los registros conservados en su colección, desde cilindros a discos de 78 rpm. Jaione Landaberea reconstruye la historia de Columbia, la primera discográfica española, y Áurea Domínguez analiza cómo la tecnología del sonido y su publicidad redefinieron el consumo musical en la España del siglo XX.

Los capítulos que componen este libro acompañan y amplían la exposición *Máquinas parlantes*, y lo hacen desde perspectivas diversas que ayudan a comprender la riqueza de este patrimonio. Pero más allá del análisis histórico o técnico, el conjunto de textos y piezas aquí reunidos nos recuerda algo esencial: preservar estas máquinas y sus registros no es solo conservar objetos del pasado,

sino cuidar la memoria sonora de nuestra cultura. Cada uno de estos aparatos guarda una forma de escuchar, una relación con la música, una sensibilidad. No solo reproducen sonidos: reproducen contextos, gestos, modos de vida. Hoy escuchamos música en cualquier lugar y momento, pero seguimos necesitando una memoria material del sonido. En este sentido, *Máquinas parlantes* no se limita a mostrar una colección: propone mirar estos objetos como documentos vivos, cargados de historia.

Esta exposición invita a detenerse y afinar el oído. A reconocer que la historia del sonido forma parte de nuestra biografía cultural. Difundir este legado no es un gesto de nostalgia: cada objeto sonoro guarda la huella de una época y la posibilidad de seguir siendo escuchado. Propone otra forma de mirar lo que no se ve, ese trayecto íntimo que va del oído al recuerdo, del objeto al significado. Nos invita a escuchar con atención, a imaginar otras formas de oír y a entender que la historia del sonido también es parte de nuestra biografía cultural.

➤ **Fig. 17.** Gramófono ultraportátil Mikiphone, Sistema Vadász, fabricado por Paillard & Cie. en Sainte-Croix, Suiza, en 1925. BNE, CE0339.

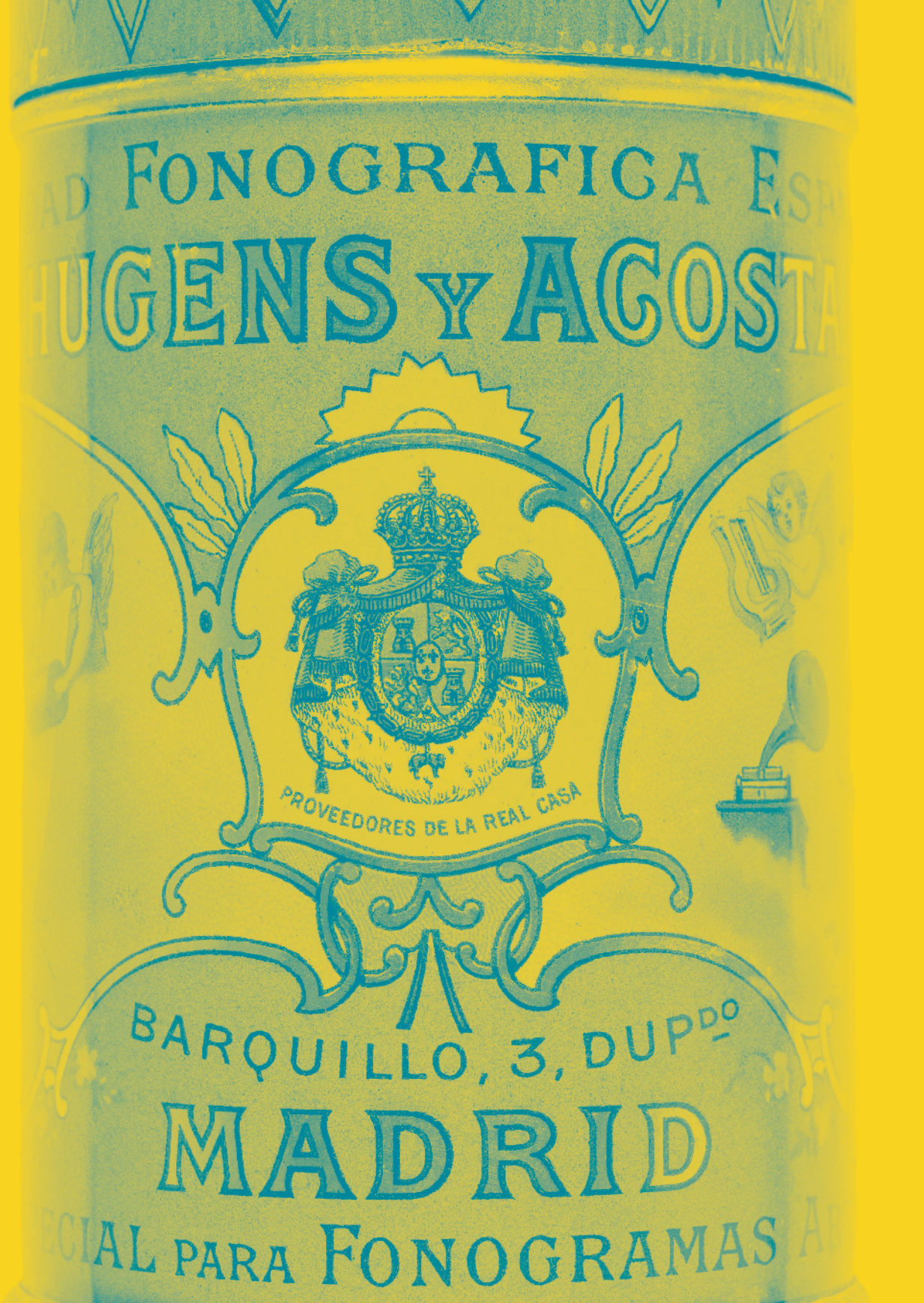


➤ **Fig. 18.** Gramófono La Voz de su Amo modelo 2 fabricado por la Compañía Francesa del Gramophone en Barcelona, ca. 1910. Colección Áurea Domínguez Moreno.



➤ **Fig. 19.** Gramófono ultraportátil Colibrí con funda de viaje de cuero fabricado en Bélgica, ca. 1927. Colección Áurea Domínguez Moreno.





DE LAS ONDAS AL SURCO

LA LABOR DE CUSTODIA DE LA MEMORIA SONORA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

María Jesús López Lorenzo

Servicio de Documentos Sonoros y Audiovisuales, BNE



El vasto y dinámico universo de la Biblioteca Nacional de España (BNE) trasciende con creces la imagen tradicional de un mero depósito de libros. Es un santuario viviente donde la historia, la cultura y la creatividad se conservan en todas sus formas imaginables, y entre sus tesoros más fascinantes y reveladores se encuentra la colección de grabaciones sonoras. Este acervo audible no es solo una curiosidad; es una ventana acústica al pasado y al presente, que resguarda la voz de otras épocas, la evolución de la expresión musical, el eco de discursos trascendentales y la riqueza inmaterial de nuestras tradiciones orales. En el corazón de esta colección, y como testimonio fundamental de la revolución que supuso la captura del sonido, se encuentran las máquinas parlantes: el fonógrafo y el gramófono, ingenios mecánicos que no solo inauguraron la era de la grabación sonora, sino que también democratizaron el acceso a la música y la palabra hablada, transformando para siempre la forma en que interactuamos con el audio.

La historia de la grabación sonora es una saga de innovación y serendipia, que comenzó con la ingeniosa mente de Thomas Edison. En 1877, Edison desveló al mundo el fonógrafo, un dispositivo capaz de grabar y reproducir sonidos en cilindros de cera o papel de estaño. Este invento fue un verdadero hito, una proeza tecnológica que parecía rozar la magia. La BNE, como institución dedicada a la preservación del patrimonio, ha tenido el privilegio de acoger y proteger algunas de las grabaciones más tempranas realizadas con esta tecnología.



^ Fig. 1. Fonógrafo Edison Modelo Home A. Orange, Nueva Jersey, 1901. BNE, CE0246, y cilindro de cera marrón de Cristóbal Oudrid con el Molinero de Subiza y Salve. Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, 1900, BNE, CL/33.

La Biblioteca atesora una colección de 522 cilindros, casi todos ya catalogados y accesibles para consulta. Estas piezas, verdaderas joyas sonoras, se resguardan individualmente en cajas que garantizan su óptima conservación, protegiendo tanto el contenido original como sus envases históricos (Ranera y Crespo 2010, pp. 50-75).

Los cilindros contienen grabaciones auténticas y, en ocasiones, únicas, de intérpretes españoles de finales del siglo XIX y principios del XX. La mayoría fueron producidos por casas fonográficas españolas, como la Sociedad Anónima Fonográfica, la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta, y Viuda de Aramburu, todas con sede en Madrid.

Esta colección es una ventana auditiva al pasado, que ofrece interpretaciones de bandas, orquestas, solistas y cantantes españoles de la época. Entre los tesoros que alberga, encontramos piezas emblemáticas como: la «Gran jota» de *La Dolores*, la «Marcha» de *Tannhäuser*, el pasacalle de *Agua, azucarillos y aguardiente*, el pasodoble *Frasquito* interpretado por la Banda de Ingenieros,

el terceto de *Marina* a cargo del tenor Sr. Bezares, o jotas aragonesas grabadas entre 1898 y 1899 por Balbino Orensanz, con las voces de los joteros más destacados del momento.

Muchos de estos cilindros representan las primeras grabaciones de zarzuelas, y en algunos casos son las únicas que se conservan hasta hoy.

ÓPERA Y FLAMENCO

La ópera también ocupa un lugar preeminente en la colección. Existen cilindros que pertenecen al célebre tenor vasco Constantino, de sellos extranjeros como Pathé y Edison. El resto son grabaciones españolas de las arias y fragmentos más populares de la época. Ejemplo de ello es la ópera *Marina* de Arrieta.

> Fig. 2. Cilindro de cera donde está registrado el fragmento de seguidillas de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta, interpretada por el barítono Juan Reyna. Impresionado por la Sociedad Anónima Fonográfica en torno a 1899. BNE CL/95.



En el ámbito del flamenco, destacan los cilindros de Antonio Pozo, el Mochuelo, quien logró grabar casi todos los estilos del género. Es especialmente relevante la inclusión de las jaberas, un palo prácticamente olvidado del que este registro podría ser el único ejemplar conocido.

UN HITO EN LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL

La colección guarda, además, un elemento didáctico único: uno de los primeros cursos de español por correspondencia para angloparlantes. Titulado *Spanish Gold Moulded Record* (1905), fue editado en veinticinco cilindros por la International Correspondence School de Scranton, Pensilvania, un claro ejemplo de la innovación educativa de principios del siglo XX (Amat y López 2015, pp. 100-123).

La singularidad de estos documentos sonoros radica no solo en su antigüedad, sino también en los desafíos que presenta para su preservación y acceso. Los cilindros de cera son extremadamente sensibles a los cambios de temperatura y humedad, propensos a la deformación y al deterioro físico, lo que exige condiciones de almacenamiento sumamente controladas. La labor de catalogación de estos cilindros implica una profunda inmersión en la historia de la tecnología sonora, una comprensión de las técnicas de grabación de la época y un meticuloso trabajo para desentrañar y documentar cada uno de sus contenidos, a menudo de calidad acústica relativa, pero de inmenso valor histórico. Cada crepitación y cada voz apenas audible en estos cilindros son un testimonio mudo de los inicios de una revolución sonora.

Hoy por hoy, solo existe copia digital de una parte de la colección, proporcionada cuando es el caso por el propietario anterior. Hay que tener en cuenta que los cilindros sonoros provienen de compras a distintos particulares y según su procedencia presentan una casuística diferente —Mariano



► Fig. 3. *Spanish Gold Moulded Record*, curso por correspondencia de español para angloparlantes, editado en 1905 por la International Correspondence School de Scranton, Pensilvania. BNE, CL/226/4.



► Fig. 4. Cilindro fabricado en celuloide por Henry Lioret, entre 1897 y 1900. Contiene *La calesera*, de Sebastián Iradier y Bouligny. BNE, CL/202.

Gómez Montejano (2008), Alberto Mengual (2009), Gabriel Marro Gros (2007), Mariano García Díaz (2000) y Antonio Lillo (2013) —.

Por último, cabe mencionar, la colección de cinco cilindros Lioret. Los cilindros Lioret, junto con los de otras marcas como Pathé, son objetos de colección para entusiastas de la historia del sonido y la tecnología.

EL GRAMÓFONO: LA ERA DEL DISCO Y LA DEMOCRATIZACIÓN DEL SONIDO

Si el fonógrafo de Edison fue el pionero, el gramófono de Berliner, patentado en 1887, representó el siguiente gran salto evolutivo en la historia del sonido grabado. La principal innovación de Berliner fue el uso de discos planos en lugar de cilindros. Inicialmente fabricados con goma laca, estos discos ofrecían una superficie más robusta y, crucialmente, eran mucho más fáciles de producir en masa mediante un proceso de estampado. Esta capacidad de replicación a gran escala fue el factor decisivo que catapultó la grabación sonora desde una curiosidad de laboratorio a un fenómeno cultural global. Fue el gramófono el que verdaderamente llevó la música y la palabra grabada a los hogares, dando origen a la industria discográfica tal como la conocemos hoy.

La colección de la BNE es un reflejo de esta democratización sonora; alberga una asombrosa cantidad de discos de pizarra —los populares discos de 78 rpm— que documentan el florecimiento de géneros musicales, la emergencia de artistas icónicos y la consolidación de las primeras casas discográficas tanto españolas como internacionales. Estos discos de pizarra, con su sonido inconfundible y su sorprendente durabilidad para la época, cubren un espectro temporal y temático amplísimo, que abarca las primeras décadas del siglo XX hasta bien entrada la mitad de dicho siglo.



^ Fig. 5. Disco Berliner con la voz del Mochuelo, grabado en agosto de 1899 en Madrid. BNE, DS/15552/16.

Entre los discos importantes de la colección, hay que destacar los discos de Berliner, grabados en Madrid en agosto de 1899 (peteneras y malagueñas interpretadas por el Mochuelo).

En sus surcos encontramos grabaciones de flamenco y zarzuela, géneros profundamente arraigados en la cultura española, que gracias al gramófono pudieron trascender los escenarios y llegar a un público masivo. También abundan los cuplés y coplas, reflejando la vida social y las costumbres populares. La música clásica encontró una nueva audiencia a través de las interpretaciones grabadas y, por supuesto, el registro de discursos políticos, fragmentos de radionovelas y otras grabaciones documentales ofrecen una perspectiva sonora única de momentos clave de la historia española, como la Segunda República o la posguerra tras la guerra civil.



^ Fig. 6. Disco de pizarra fabricado en 1954 por la Fábrica de Discos Columbia de Juan Inurrieta en San Sebastián. Junto al disco, la hoja de declaración para su registro en el Depósito Legal. BNE, 342/12.

La fragilidad inherente de la goma laca, susceptible a roturas por caídas y a ralladuras que afectaban la calidad del sonido, añade una capa de complejidad a su conservación y manejo. El estudio de estos discos permite no solo rastrear la historia de la música grabada en España, sino también analizar las estrategias de *marketing* de la época, la evolución de los formatos de publicación, la emergencia de la figura del *star system* musical y la recepción cultural del sonido reproducible, que transformó radicalmente la forma en que la gente experimentaba la música y la palabra.

La colección de grabaciones sonoras de la BNE tiene su origen en el decreto del Ministerio de Educación de 13 de octubre de 1938, sobre el Depósito Legal, en la que se legisla, por primera vez, que «las obras musicales y las piezas de gramófono sean objeto de depósito legal» y se establece que el productor fonográfico sea el responsable de depositar los discos para su conservación. Por este motivo, ya desde la época de la guerra civil española, el legislador incluye a las grabaciones sonoras como obras que deben

ser recopiladas y custodiadas para formar parte del patrimonio cultural y documental español. A esta primera legislación le irán sucediendo otras leyes de depósito legal, que han permitido que el catálogo de grabaciones sonoras de la Biblioteca Nacional sea un fiel reflejo de la edición fonográfica española (López 2023, pp. 125-149).

LA EVOLUCIÓN POST-PIZARRA: DEL VINILO A LA ERA DIGITAL

La senda evolutiva de las grabaciones sonoras no se detuvo en el disco de pizarra. La BNE ha continuado coleccionando todos los soportes que lo siguieron, reflejando el incesante avance tecnológico. Los discos de vinilo, introducidos a mediados del siglo XX (los singles de 45 rpm y, crucialmente, los LP o *long plays* de 33 rpm), revolucionaron nuevamente el panorama sonoro. El vinilo, más duradero y capaz de contener una mayor cantidad de música, se convirtió en el formato dominante durante décadas, dando forma a la industria musical moderna. La colección de la BNE en este formato es monumental, abarcando desde la explosión del *rock* y el pop hasta la música de autor, el *jazz*, la electrónica y las grabaciones de campo. En el caso de los documentos en vinilo como las casetes, producidas en España, su origen está ligado, al igual que el resto del material bibliográfico y documental, como hemos visto, a las distintas disposiciones que en la legislación española se han aprobado sobre depósito legal (BOE 1958a, pp. 104-106). El nuevo Reglamento de la BNE de 1957 establece que la antigua Sección de Música, hoy Departamento de Música y Audiovisuales, es la responsable de «conservar, catalogar, clasificar y acrecentar las partituras y libros musicales y las grabaciones de todas clases relativas a música y palabra hablada» (BOE 1958b, pp. 56-60).

Posteriormente, las cintas magnetofónicas, tanto de bobina abierta como las populares casetes, ofrecieron una portabilidad y una capacidad de grabación personal sin precedentes, cambiando los hábitos de escucha y grabación de la gente. Y finalmente, con la llegada del nuevo milenio, los formatos digitales —desde el CD hasta los archivos de audio de alta resolución— han marcado la última transformación, presentando nuevos paradigmas para la distribución y el almacenamiento del sonido. Cada uno de estos formatos ha traído consigo no solo una nueva forma de escuchar y coleccionar, sino también desafíos específicos para su catalogación, conservación a largo plazo y acceso.



^ Fig. 7. Tocabiscos de maleta con amplificador y altavoces, modelo electrófono AG-9144 de Philips Ibérica, S. A. E. COPRESA, Madrid y Barcelona, ca. 1956. Fueron muy populares, especialmente al principio de la década de los años sesenta. Este modelo incorpora un altavoz en la tapa. BNEM, CE2728.

LA LABOR DE CUSTODIA Y PRESERVACIÓN EN LA BNE: CIENCIA Y METODOLOGÍA

La gestión de un archivo sonoro conlleva dificultad, ya que hay que combinar la labor bibliotecaria y archivística con la tecnológica. En el proceso técnico o catalogación de materiales sonoros, no solo hay que identificar el título, el autor o el intérprete principal, sino también un sinnúmero de metadatos adicionales: el compositor, el letrista, los músicos acompañantes, la fecha y lugar de la grabación, el sello discográfico, la matriz y número de catálogo, la velocidad de reproducción y detalles sobre el contenido verbal o musical que a veces no aparecen explícitamente en la etiqueta. La estandarización de estos metadatos es crucial para asegurar la interoperabilidad con otras bases de datos y facilitar la búsqueda precisa por parte de investigadores de todo el mundo. La creación de puntos de acceso lógicos y exhaustivos que permitan recuperar información de manera eficiente es una tarea que demanda una metodología rigurosa y un profundo conocimiento de los lenguajes de indización musical y verbal.

Pero más allá de la catalogación, la preservación a largo plazo es, quizás, el frente más crítico. Muchos de los soportes históricos son inherentemente inestables y susceptibles a la degradación física y química. La «enfermedad del vinilo» (una degradación plástica), la hidrólisis de las cintas magnéticas que las hace pegajosas e imposibles de reproducir o la fragilidad de los discos de pizarra que se rompen con la más mínima caída, son solo algunos ejemplos de los desafíos constantes que enfrenta una fonoteca patrimonial. La obsolescencia tecnológica de los equipos de reproducción también es una amenaza: sin un tocadiscos de 78 rpm en buen estado o un magnetófono de bobina abierta calibrado, una grabación se vuelve inaccesible, por muy bien conservada que esté.

Para mitigar la pérdida irreparable de estos contenidos, la digitalización masiva y de alta calidad se ha convertido en la estrategia fundamental. Este proceso no es meramente una conversión

analógica-digital; implica un conocimiento profundo de la acústica, el uso de equipos de reproducción de alta fidelidad, la calibración precisa para capturar el sonido original sin artefactos y la creación de copias maestras en formatos digitales no comprimidos que garanticen la máxima calidad. Estas «copias de preservación» se almacenan en múltiples ubicaciones seguras, mientras que se crean «copias de acceso» en formatos más ligeros para la consulta pública. La garantía de la integridad de los datos, la gestión de vastos volúmenes de almacenamiento digital seguro y la planificación para futuras migraciones de formato son grandes desafíos en la era digital para la custodia y preservación de este patrimonio (López 2020, pp. 63-70).

OTRAS INSTITUCIONES QUE CUSTODIAN ESTE PATRIMONIO: LA AEDOM, ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL, Y LA COMISIÓN DE ARCHIVOS SONOROS

Estos últimos diez años, la Biblioteca Nacional de España ha coordinado la Comisión de Archivos Sonoros de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Esta comisión está formada por instituciones que conservan documentos sonoros, así como por investigadores y especialistas interesados en este tipo de patrimonio. Junto a la BNE, participan en ella archivos sonoros y fonotecas de distintas comunidades autónomas que comparten el interés por preservar y dar a conocer la riqueza del patrimonio sonoro de nuestro país: Archivo de Navarra; Archivo Sonoro de Galicia; Fonoteca de la Biblioteca de Aragón e Instituto Bibliográfico de Aragón; Biblioteca Nacional de Catalunya; Biblioteca Nacional de España; Biblioteca Regional de Madrid; Fundación Juan March; Radio Nacional de España; Centro de Documentación Musical de Andalucía; ERESBIL – Archivo Vasco de la Música, e Institut Valencià de Cultura (AEDOM):

► Fig. 8. Carrete de hilo magnético, un hito fundamental en la historia de la grabación de sonido, donde está registrado el himno *Els Segadors*. BNE, CHM/1.



El trabajo de la comisión se centra en poner en marcha proyectos y actividades colaborativas de acceso abierto, con el objetivo de formar a profesionales en este ámbito. A través de estas iniciativas, hemos venido compartiendo herramientas y conocimientos que nos han ayudado a mejorar la gestión de nuestras colecciones y la difusión de nuestro legado sonoro con el compromiso de hacerlo más accesible y útil para la sociedad.

Gracias a esta labor conjunta, hemos creado un valioso espacio de colaboración entre las instituciones comprometidas con la conservación de nuestro patrimonio sonoro, lo que nos ha permitido compartir recursos, conocimientos y buenas prácticas. Más aún, la creación de esta fuerte red de apoyo ha promovido la adopción de estrategias comunes para un objetivo compartido: la salvaguarda de nuestra memoria sonora.

LA INVESTIGACIÓN COMO PILAR FUNDAMENTAL DEL PATRIMONIO SONORO

La existencia y la accesibilidad de este invaluable patrimonio sonoro no serían posibles sin una sólida base de investigación especializada. Es la investigación la que informa las mejores prácticas en catalogación, desarrolla nuevas técnicas de preservación y digitalización, estudia la historia de los soportes y las colecciones, y analiza el impacto cultural de las grabaciones. Estudios sobre la historia de las fonotecas en España, la evolución de las técnicas de grabación de campo, los criterios de catalogación para materiales no librarios o las mejores prácticas en la preservación digital de audio son fundamentales para el avance de la disciplina y la optimización de los servicios de la BNE. Este conocimiento especializado es el motor que impulsa la evolución de las estrategias de custodia del patrimonio sonoro.

La difusión y el acceso a este patrimonio son, en última instancia, los objetivos finales de toda esta labor. La BNE trabaja incansablemente para hacer que sus fondos sonoros sean lo más accesibles posible, tanto para investigadores especializados como para el público en general. La creación de plataformas en línea que permitan la audición de grabaciones digitalizadas, la organización de ciclos de conferencias y audiciones temáticas, la participación en proyectos de investigación nacionales e internacionales que utilicen estos fondos y la publicación de estudios que contextualicen y analicen las colecciones son vías esenciales para garantizar que estas voces del pasado y del presente resuenen más allá de las paredes de la institución. Es esta sinergia entre la riqueza del fondo, el rigor de la catalogación, la estrategia de preservación y la visión de los profesionales la que asegura que las grabaciones sonoras de la Biblioteca Nacional de España no solo se conserven, sino que también se comprendan, se valoren y se utilicen plenamente.

En cada surco de un cilindro, en cada vibración de una aguja sobre un disco de pizarra y en cada bit de un archivo digital reside un pedazo de nuestra historia sonora. La BNE, a través de su labor de custodia y la aplicación de la investigación más avanzada, garantiza que este patrimonio vivo continúe siendo un testimonio vibrante de nuestra historia, nuestra creatividad y de la incesante evolución de la forma en que el ser humano ha capturado y compartido el sonido a través de las maravillosas máquinas parlantes.



➤ Fig. 9. Funda de un disco de la colección *Archivo de la palabra* con diseño de Rafael de Penagos. BNE APDS/1_1.



QUÉ Y CÓMO SE GRABÓ EN LOS INICIOS DE LA FONOGRAFÍA ESPAÑOLA

Javier Barreiro

Historiador de la fonografía en España

Gabriel Marro

Universidad San Jorge

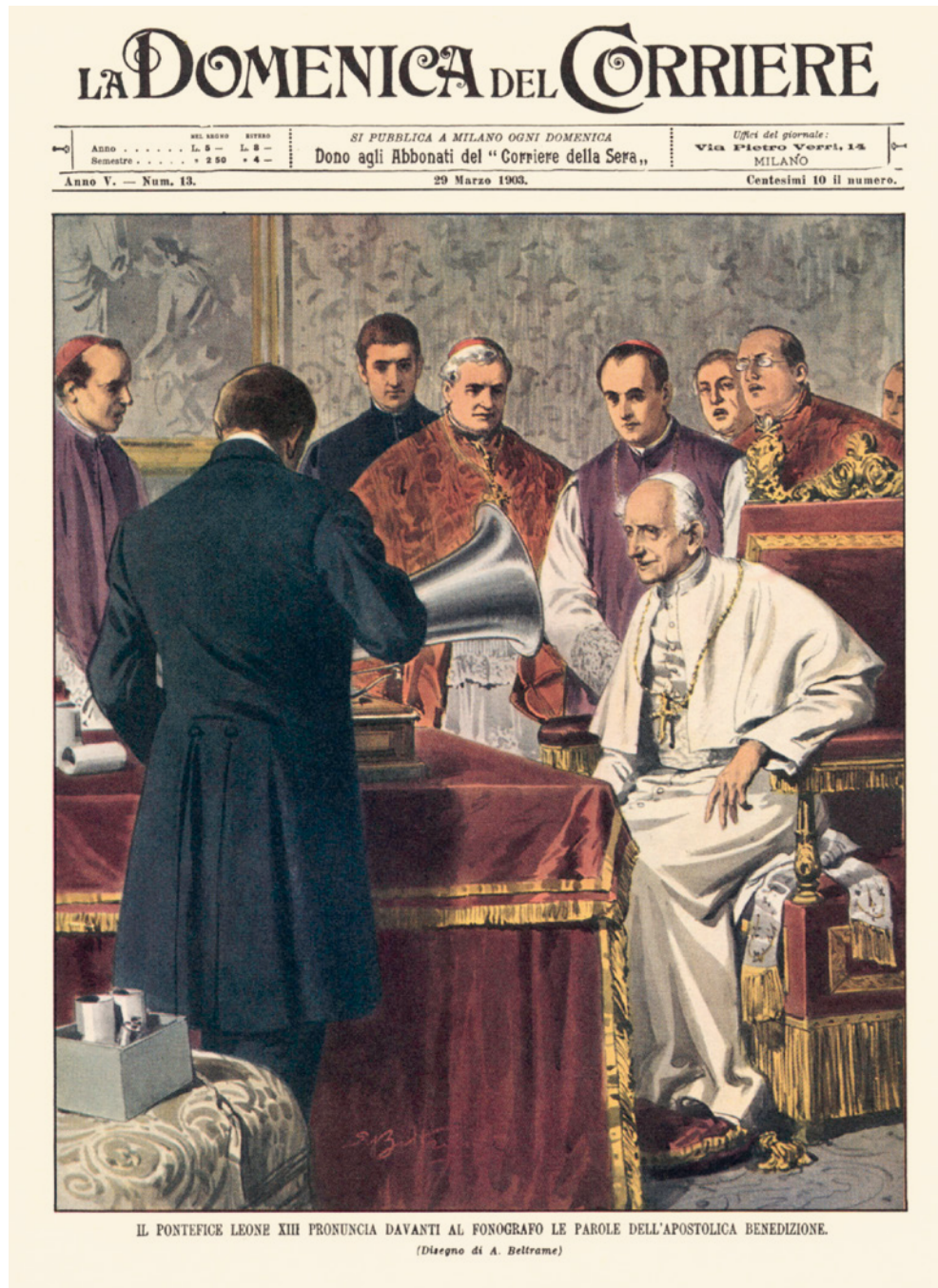


La historia de la humanidad entra en otra dimensión cuando se hace posible conservar la voz — Edison, 1877 —. Lo mismo que, poco antes, se había hecho con la imagen, a partir de la fotografía — Niepce, 1826, y Daguerre, 1837 —. Enseguida la imagen incorporará el movimiento con la cinematografía — Edison, 1894 —¹, a la que inmediatamente se unirá la gran cantidad de cuestiones relacionadas con el pulso real de la convulsa y creativa España, además de la emoción y el vértigo de escuchar las voces de quienes fueron antepasados y compatriotas.

Las implicaciones que supuso el fenómeno del registro sonoro son tan numerosas que es complicado delimitarlas. Una vez verificado el hecho de que las nuevas máquinas parlantes con sus soportes (cilindros, discos, láminas...) eran capaces de reproducir con fidelidad el sonido grabado y llegar un poco más allá de provocar en el público sorpresa, perplejidad y admiración por el «milagro»², se suscitó la reflexión acerca de su utilidad en la vida cotidiana, tanto desde el punto de vista práctico como desde el estético.

1. Las fechas pueden ser discutibles. Hay una enorme bibliografía sobre la primacía en la fecha de los inventos. Proponemos a Edison porque su filmación *Carmencita*, perfectamente conservada con el protagonismo de la bailarina almeriense Carmen Dauset Moreno, famosa en la Nueva York de entonces, es claramente anterior al trabajo de los Lumière.

2. Fuera de academias y ateneos, las primeras exhibiciones públicas privilegiaron la «taumaturgia» de la máquina frecuentemente mostrada en circos, ferias y pabellones festivos.



^ Fig. 1. Achille Beltrame, «León XIII leyendo la bendición en el fonógrafo». *La Domenica del Corriere*. 29 de marzo de 1909. Álbum Archivo Fotográfico, S. L.

Por fin existía la posibilidad de almacenar una memoria de la voz humana, de la música y de cualquier otro sonido. La observación y la economía aconsejaron privilegiar las dos primeras, en cuanto que, a partir de entonces, todo el mundo podría disfrutar —claro que pagando— de cualquier voz, intérprete, orquesta, género musical, etc., emitido y grabado en cualquier parte del mundo. No obstante, enseguida surgieron las aplicaciones que abarcaban gran número de actividades. Entre las más destacables, aquellas en las que la lengua ostentaba el protagonismo.

Así, los estudios fonéticos, en cuya recopilación destacaría años después Tomás Navarro Tomás, pionero de estas investigaciones en el ámbito hispánico y, desde los años treinta, director del Laboratorio de Fonética Experimental en el Centro de Estudios Históricos. Sus materiales, que con grandes dificultades le acompañaron al exilio en los Estados Unidos, aún no han sido recuperados en su totalidad por los responsables de la cultura en España³.

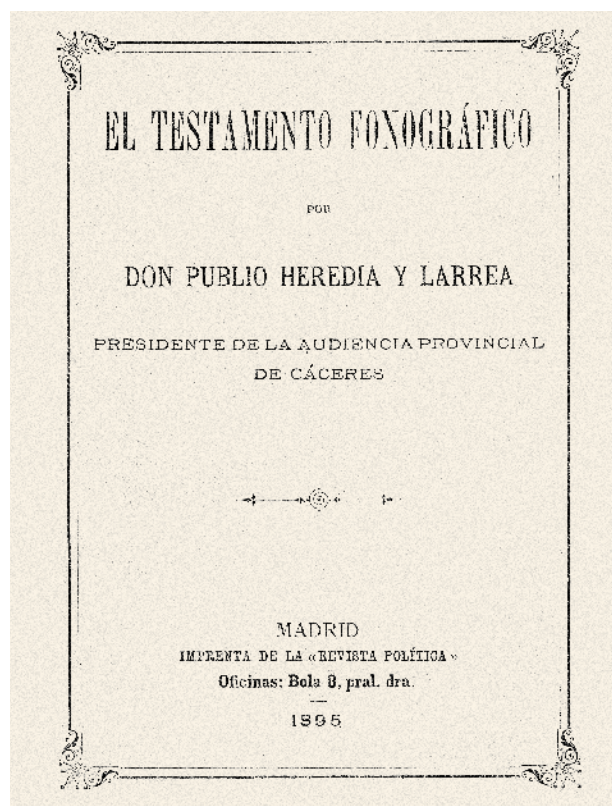
Algo parecido podría decirse de los estudios de gramática histórica, dialectología, etnología y disciplinas afines. Ya los primeros fonógrafos fueron compañeros de los investigadores que recorrieron el mundo para almacenar documentos de las diversas lenguas —algunas ya extinguidas—, dialectos, hablas y cualquiera de sus variantes. En cuanto a los estudios etnológicos y la recogida de refranes, dichos, cuentos, leyendas, romances... no necesita ponderación alguna la utilidad de las máquinas que «escuchaban», registraban y «hablaban» sin necesitar de la electricidad, inimaginable en los recónditos parajes en que se desarrollaban tales trabajos de campo. Es ilustrativo recordar que el viaje de bodas de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri consistió en recorrer los montes y pueblos sorianos de la ruta del Cid, provistos de un burro y un fonógrafo con sus cilindros, en busca de informantes que conocieran y transmitiesen

3. El profesor Manuel Galeote, de la Universidad de Málaga, prepara la edición de *Grabaciones en el exilio y textos de Navarro Tomás*.

romances, adquiridos por tradición oral. Otros investigadores que, cuando estas labores eran todavía insólitas en España, recogieron importante material respondían a nombres tan prestigiosos como Arcadio Larrea, Alan Lomax, Manuel García Matos, Julio Caro Baroja, Joaquín Díaz...

Finalmente, estos aparatos se utilizaron muy pronto para la enseñanza de idiomas. El primer curso español de aprendizaje de la lengua inglesa que incorporaba discos para completar los libros de texto data de 1905. Por esas fechas, se legalizó en varios estados norteamericanos el matrimonio fonográfico: el juez enviaba un cilindro con las preguntas de rigor a los contrayentes que, una vez contestadas se las devolvían, lo que resultaba útil en zonas poco habitadas y de población muy dispersa. El Correo Fonográfico y la Carta Postal Sonora fueron aceptados por la Unión Postal y funcionaron durante algún tiempo (Elías 2015).

► Fig. 2. Publio Heredia y Larrea, *El testamento fonográfico*. Madrid: Imprenta de la Revista Política, 1895.



Aparte de las aplicaciones estrictamente lingüísticas, es bien sabido que Edison pensó que su aparato serviría fundamentalmente como dictáfono, es decir grabador, y, por tanto, sus aplicaciones se dirigirían a la empresa, pero también al periodismo, la criminología, la psicología, el derecho y otras ciencias. Es justo citar al jurista extremeño Publio Heredia y Larrea que en *El testamento fonográfico* (1895) enalteció las posibilidades del fonógrafo para registrar últimas voluntades y otros actos jurídicos.

Desde el principio de su invento, Edison se preocupó de ensanchar el ámbito de las funciones de su fonógrafo. Sabemos de su gran protagonismo en la Exposición Universal de París (1889), en la que los inventos del sabio ocuparon un tercio del espacio ocupado por los Estados Unidos. En el llamado Templo Fonográfico, las máquinas parlantes reproducían los idiomas más usados en Europa Oriental y Occidental y el público podía registrar su propia voz y llevársela a casa, ya con la inequívoca intención de adquirir un buen aparato.

A todas estas funciones que podríamos tildar de científicas, debemos añadir otra, entre lo sociológico y lo recreativo, una de las más populares entre los usuarios. Su empleo como memoria de las voces familiares, registradas habitualmente en fiestas y reuniones privadas, fue muy frecuente, aunque muy pocas nos hayan llegado (Marro 2020). En estas grabaciones encontramos cantos, discursos, chistes, imitaciones, risas... que debieron de ser la alegría de aquellas tertulias y entre las que se han podido encontrar joyas como el rescate del olvidado violinista Pepito Porta⁴.

4. Niño prodigio que apadrinó Sarasate y que fue el discípulo predilecto del belga César Thomson, el profesor de violín más prestigioso de su tiempo. Estos registros fonográficos de Porta (1890-1929) se efectuaron en una fiesta celebrada en septiembre de 1907 en la casa de don Leandro Pérez Esperanza, impresor, editor, librero y teniente de alcalde de la ciudad de Huesca. El propio Leandro Pérez introduce verbalmente al artista, tal como era norma en los cilindros fonográficos y lo acompaña al piano. El violinista de Sariñena interpreta a Saint-Saëns, Sarasate, Bazzini, Donizetti y Chopin, y, según los expertos, este es un documento impagable sobre su precoz virtuosismo (Barreiro 2010).

LA VOZ HUMANA Y LA MÚSICA

Los registros fonográficos más populares serán, sin embargo, aquellos que acogen la voz humana acompañada de música. Nos referiremos fundamentalmente a los cilindros y primeros discos editados en España, dada la imposibilidad de abarcar la enorme cantidad de los que se grabaron en el mundo y lamentando la escasez de estudios y bibliografía sobre las producciones fonográficas españolas⁵, lo que hace difícil contextualizar con precisión muchas de estas piezas, pero siempre puede resultar ilustrativo un primer acercamiento a obras, intérpretes y circunstancias.

En el canto se engloban el teatro lírico (ópera, zarzuela, género chico...), el folclore (flamenco, jota...), los cantos regionales españoles y procedentes de la América hispana y la canción popular (cuplé, pasodoble, habanera...). Todavía una gran cantidad de los intérpretes de estos géneros permanecen desconocidos y a falta de la contextualización de su vida artística, exceptuando el caso del flamenco, junto al que siempre han estado coleccionistas e intelectuales. Su catalogación y estudio es imprescindible para disponer de un panorama mínimo de la fonografía española y sus disciplinas adláteres.

Los monólogos y diálogos fueron muy frecuentes entre finales de siglo y la Gran Guerra. Pueden establecerse varios subgéneros con textos que apenas se conocen hoy y que nos proporcionan informaciones acerca de la vida cotidiana que van más allá de lo que nos ofrecen los textos literarios y periodísticos coetáneos. En ellos se incluyen los de actores de teatro con escenas de su repertorio⁶;

poemas recitados, bien por sus autores⁷ o por otras voces; cuentos humorísticos⁸, o diálogos de índole cómica sobre muy diversos temas⁹. Destacan las imitaciones, entre las que las más divulgadas fueron las de distintos actores que parodiaban voces de oradores o pregones de la época, desde las de políticos como Salmerón o Castelar hasta las de oradores anónimos¹⁰. Fue muy exitosa la soflama anarquista, pero también se editaron las del forense, lírico, místico, ateneísta y, sobre todo pregones callejeros de feriantes y vendedores de diversa laya, rural, de feria... Los textos rara vez correspondían a los actores que los registraban, sino que eran obra de distintos autores teatrales. El más fecundo fue el malagueño Antonio Jiménez Guerra, que desde 1898, con el título de *Oratoria fin de siglo*, publicó este tipo de textos, que alcanzaron muy numerosas ediciones, además de las no autorizadas o «piratas». También hay registros de ventrílocuos (variante de esas imitaciones de voces), a partir de sus numerosas actuaciones en directo con muñecos que se hicieron famosos, fueron muy populares¹¹, y discos de risas: monólogos con carcajadas acompañadas o no de locución que provocaban la risa contagiosa de todos los circunstantes y de los que se grabaron grandes cantidades¹².

5. La investigación ha de afrontarse no solo desde el punto de vista de los expertos en fonografía, sino alentando los estudios interdisciplinares, ya que el aislamiento y el desconocimiento de esta materia acumula muchas décadas. Tampoco ha recibido ninguna atención el Movimiento Fonográfico Español, hoy casi olvidado. Únicamente algunos trabajos de la revista *AEDOM* y algunas monografías aisladas (Gómez Montejano 2005), (Barreiro *et al.* 2022) comparecen en este párrafo.

6. Uno de los intérpretes más populares fue el popular actor Enrique Borrás: «Don Álvaro o la fuerza del sino», «Juan José», Discos Odeon 51728 y 51731.

7. Jackson Veyán, «Retrato de Lucrecia Arana», Gramophone, Catálogo junio 1906; Blanco-Belmonte, poeta cordobés: «Patria».

8. En soporte cilindro, el maestro Domínguez se especializó en cuentos gitanos y grabó muchas decenas de ellos, como «Lola, mi vecina», Catálogo Hugens y Acosta, enero 1901. Otro intérprete prolífico fue el valenciano José Serred.

9. José Serred «Diálogos», Cilindro Hijos de Blas Cuesta (Valencia) enero 1899. Teresa Calvó: «Carnicería modelo» y «Zapatería modernista», ambos en discos Regal.

10. Algunos registros: de intérprete desconocido, «Salmerón», Corrons e hijo, 1900; el Sr. Santiago, Cilindros Hugens y Acosta, Catálogo enero 1900, y el Sr. Cruz, discos Berliner, Catálogo abril 1901, grabaron imitaciones de toda clase de oradores.

11. Sanz «La tiple, don Liborio y el negro» (escena de ventriloquía), Catálogo Gramophone, julio 1912.

12. Solo en el catálogo de la Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta constan cilindros interpretados por Carlos Lamas (excéntrico), Bonifacio Pinedo (actor y barítono), el Sr. Cruz y Mr. Johnson, un afroamericano que vendió miles de cilindros con su famosa creación. Incluso Canario Chico, un artista flamenco, grabó la canción cómica «La risa» para la casa Berliner.

Diversos hechos históricos quedaron recogidos con la grabación de actos políticos, sociales y religiosos, y distintos discursos y alocuciones¹³ entre los que se encuentran las voces de personalidades de las generaciones del 98, 14 y 27 como las de Ramón y Cajal, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Unamuno, J. R. Jiménez, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Alcalá Zamora, Alfonso XIII, Primo de Rivera, Dolores Ibarruri, Queipo de Llano... (*Archivo de la Palabra* BNE y otras donaciones) También se grabaron diferentes episodios históricos: Eugenio Gerardo López, «Ejecución de Ferrer y Guardia», Disco Columbia; «Fusilamiento del excapitán Sánchez», Columbia T868. «Entrada de la Virgen de los Desamparados en su capilla», cilindro de Blas Cuesta, Catálogo enero 1899).

MÚSICA INSTRUMENTAL

Las bandas tuvieron gran protagonismo en los antiguos registros sonoros, tanto porque su potencia de sonido venía muy bien a las primitivas técnicas de grabación como por la frecuencia de sus conciertos en la vida ciudadana de hace más de un siglo. Las más divulgadas fueron sin duda las de la Banda de la Guardia Republicana de París. Entre los primeros cilindros españoles encontramos numerosos títulos interpretados por la Banda de Ingenieros dirigida por Saco del Valle y la de Alabarderos, ambas de la capital, mientras que en la Ciudad Condal la más activa fue la Banda de la Casa Provincial de Caridad.

Igualmente, tuvieron importancia los registros de orquestas y rondallas Además de las actuantes en teatros y otros espectáculos, las casas discográficas formaron sus propias orquestas para mayor comodidad en sus grabaciones. Se editaron centenares de ellas en las diversas marcas. Las más numerosas fueron las editadas por la Orquesta del Gramófono (Gramophone en sus primeros años).

13. Pueden ser en directo, como el discurso del arzobispo de Zaragoza con motivo del Congreso Eucarístico, o los registrados por Eugenio Gerardo López que se citan.

Los solistas instrumentales presentaban mayores dificultades por la menor intensidad de su sonido¹⁴. Así, el instrumento más popular, la guitarra, tenía menos oportunidades que el violín o los instrumentos de viento. El piano estaría en un nivel intermedio.

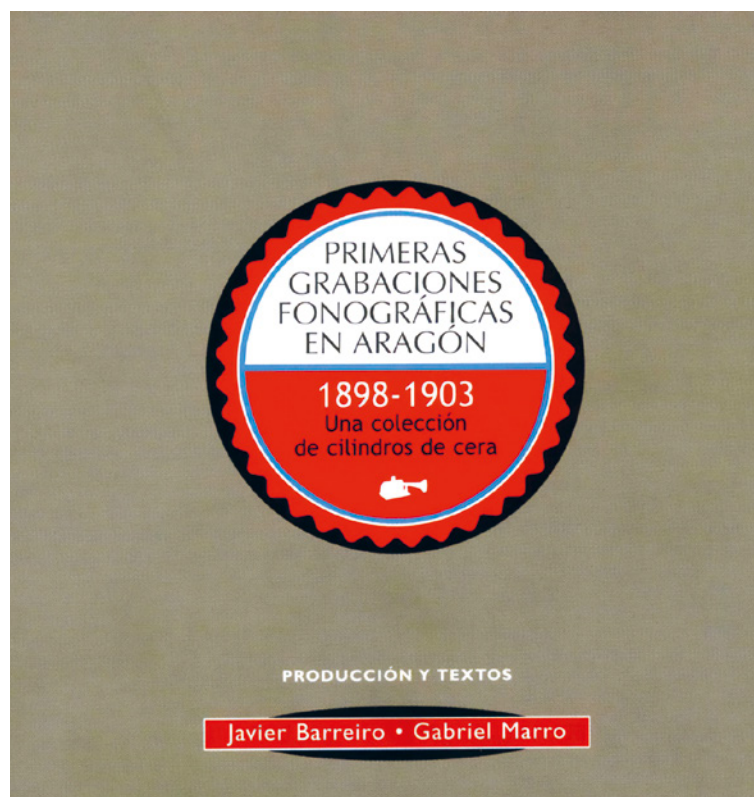
Otros sonidos grabados fueron los producidos por animales, fenómenos de la naturaleza, el cuerpo humano, máquinas...



► Fig. 3. Conjunto de cilindros en su caja.

14. Sin embargo, podemos encontrar auténticas singularidades como la primera grabación conocida de ocarina, que interpretan, con fondo de guitarra, Balbino Orensanz y Anselmo Lahuerta (cilindro La Oriental de Zaragoza, 1898-1899).

► Fig. 4. Javier Barreiro y Gabriel Marro, *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón, 1898-1903*. Una colección de cilindros de cera. (Libro-CD). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2007.



GÉNEROS

La salida al mercado de las máquinas parlantes corresponde a un período enormemente rico en innovaciones técnicas y en el que la vida cotidiana, sobre todo en los núcleos urbanos, cambia con celeridad. Aunque coincide con el advenimiento del cinematógrafo, este tardará unos lustros en alcanzar su enorme popularidad. Fueron el teatro y los espectáculos musicales los que congregaban al público ciudadano, mientras en el agro el espectáculo era el folclore emanado de sus propios habitantes. No olvidemos que el fonógrafo fue un aparato solo al alcance de gente acomodada, aunque las clases populares pudieran conocerlo pronto a través de dichos espectáculos.

Así, los primeros géneros grabados fueron con abrumadora mayoría los relacionados con el teatro musical. En España, la ópera y el bel canto, en cuanto a la música culta, y la zarzuela y género chico, respecto a la popular. A gran distancia vendría el flamenco, cuyo protagonismo en el ocio de la época huelga ponderar¹⁵.

Respecto a los intérpretes, el sevillano Antonio Pozo, el Mochuelo, cantaor flamenco que también tocó otros géneros populares, ostenta el récord absoluto de grabaciones en la época del cilindro e inicios del disco. Excepto para los viejos aficionados al flamenco, dado el abandono en el que durante décadas estuvieron los estudios discográficos en España, hasta principios de este siglo era un personaje casi desconocido. Ya se indicó que las bandas, los coros e intérpretes populares como el maestro Domínguez fueron protagonistas de muy abundantes grabaciones.

Hasta finales del siglo XX todo este patrimonio ha sido sistemáticamente olvidado, marginado y, a menudo, destruido. La desidia o la falta de previsión de las instituciones, casas editoras, archivos musicales, bibliotecas, emisoras, etc. que no supieron archivar y catalogar los soportes sonoros y la documentación en torno a ellos ha sido tan dolorosa como flagrante. Solo recientemente se ha comenzado a acometer una labor didáctica, para poner de relieve la importancia de este patrimonio, incentivando las investigaciones y donaciones y encareciendo su importancia. Las máquinas parlantes, cilindros, discos antiguos, catálogos, contratos, facturas... que puedan conservarse en desvanes, trasteros, viejos almacenes o casas comerciales todavía pueden aportar luz sobre el viejo mundo de la fonografía, por lo que deben conservarse, catalogarse y ser difundidos.

15. Véanse los libros dedicados al género por el gran coleccionista y experto en fonografía Carlos Martín Ballester y el reciente volumen de Juan Carlos Usó (2025).

CÓMO SE GRABABA. LOS PRIMEROS ESTUDIOS DE GRABACIÓN

El comercio de grabaciones sonoras comenzó tan pronto como aparecieron los fonógrafos de cilindros de cera. Estos aparatos resolvían muchas limitaciones que tenían los primeros modelos —los llamados Tinfoil—. La calidad del sonido era claramente mejor. Permitían repetir la reproducción muchas veces antes de que se produjera un desgaste significativo. Utilizaban un formato de cilindro estándar que aseguraba la compatibilidad con cualquier modelo y fabricante de aparatos (Edison 1888). Todas estas mejoras son las que provocan la puesta en marcha de la producción y venta de grabaciones sonoras que suponen un nuevo sector en el comercio de bienes de consumo. Empresarios, técnicos y artistas pioneros del fonógrafo desarrollarán a partir de la última década del siglo XIX una notable actividad fabril y comercial que será precursora de la que hoy conocemos como industria discográfica.

A diferencia de las demostraciones y audiciones anteriores, el comercio de fonogramas exige un nivel de calidad que no es fácil de conseguir con aquellas tecnologías. El protagonista ya no es el fonógrafo, sino el contenido que reproduce. Aquellos empresarios que se lanzan a la producción de grabaciones tendrán que contar con instalaciones especiales y organizar sesiones de grabación que pueden ser muy complejas. Las grabaciones acústicas con aparatos mecánicos no solo implican un trabajo técnico de los operarios sino también una adaptación por parte de los intérpretes. 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 se proyectase la voz directa y perpendicularmente al centro de la bocina. Se movía hacia delante y atrás conforme aparecían pasajes pianos y fuertes en la interpretación. La pronunciación de ciertas consonantes se modulaba para no generar pulsos demasiado violentos que produjeran distorsiones. En resumen, grabar bien era un arte compartido entre técnicos e intérpretes y estos estaban obligados a adaptar su estilo al nuevo medio. Tanto era así que incluso apareció la figura del profesor de canto fonográfico (*El Cardo* 1901).



Fig. 5. «Gabinete de impresiones de José Navarro en la calle Fuencarral 32, Madrid». *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, 30 de mayo de 1901, I (34), 168. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

La figura 5, que muestra uno de los gabinetes fonográficos —como se llamaba a los estudios de grabación— en pleno funcionamiento, sirve de ejemplo por tratarse de una sesión muy común. Un cantante acompañado de piano, la formación musical más frecuente, canta ante la bocina del fonógrafo mientras el fonografista controla la impresión de los surcos. Todos los instrumentos y voces deben proyectar el sonido frontalmente. Por eso, la altura de la fuente sonora tiene que coincidir con el eje de simetría de la boca de la bocina. Vemos cómo el piano se ha instalado sobre una tarima para que el centro de las cuerdas esté al nivel correcto. A esa misma altura, y colocándose entre el piano y el fonógrafo, el cantante también proyecta la voz hacia el mismo punto.

La distancia del piano al fonógrafo, que solía ser cercana al metro y medio, es la ideal para que el ataque de las notas no sature la grabación. El cantante cuenta con esa distancia para desplazarse hacia delante y hacia atrás para compensar los pasajes pianos y fuertes de la interpretación. Esa es la razón por la que en todas las fotografías veremos al cantante con un pie adelantado, preparado para dar un paso hacia delante o hacia atrás.

En Valencia, la casa Hércules Hermanos usa una configuración del gabinete similar a la de José Navarro. La figura 6 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. La práctica de colocar dos fonógrafos para grabar simultáneamente dos cilindros en la misma toma era habitual en algunos gabinetes (Ureña 1900). En esta misma imagen, encontramos algunas innovaciones que todavía hoy se aplican en los estudios de grabación. Para eliminar la transmisión de vibraciones entre las fuentes y los fonógrafos, se ha colocado una alfombra en el suelo y las bocinas están suspendidas del techo.

Algunos gabinetes idearon soluciones creativas para mejorar el sonido del piano. En Valencia, se utilizó una enorme bocina acoplada directamente a la caja de resonancia del piano que funcionaba como guía de ondas para recoger toda la potencia del sonido del instrumento (figura 7).

El cantante francés Constantin Le Rieur describió en una entrevista 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 (Chamoux 2015, p. 180). También contamos con el testimonio del cantante Charlus que relata las dificultades e incomodidades que se sufrían en las grabaciones, principalmente cuando la sala estaba repleta de músicos y el calor se hacía insufrible. Afirma, con cierto humor, que, para poder grabar a dúo con una cantante, ambos debían hacer esfuerzos para lograr estar juntos ante la bocina en el punto exacto.

Producir los cilindros de uno en uno repitiendo la interpretación era muy costoso. De ahí que muchos gabinetes desarrollaran técnicas para obtener más de un fonograma de una sola interpretación. En una entrevista realizada en 1947 al instrumentista Horace Hurm, este explica los procesos rudimentarios que en la década de 1890 se usaban para intentar conseguir duplicados, desde unir dos fonógrafos mediante un tubo acústico hasta colocar baterías de bocinas orientadas hacia los intérpretes, pero reconoce que lo habitual era el uso de cilindros de un solo registro (Chamoux, *ibid.*).

Más complicado era grabar la interpretación de toda una banda u orquesta. En este sentido, es muy interesante el artículo que se publicó en 1901 en la revista *El Cardo*, un resumen de otro aparecido antes en una revista italiana equivalente, publicada en Milán, la *Rivista Fonografica Italiana*. Enumera una serie de recomendaciones sobre la distribución de los instrumentos frente al fonógrafo para obtener las mejores impresiones.

El texto, que al reproducirse en España contiene alguna anotación añadida, dice así (Cilindrique 1901):

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 banjos 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 instrumentos.

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.

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.

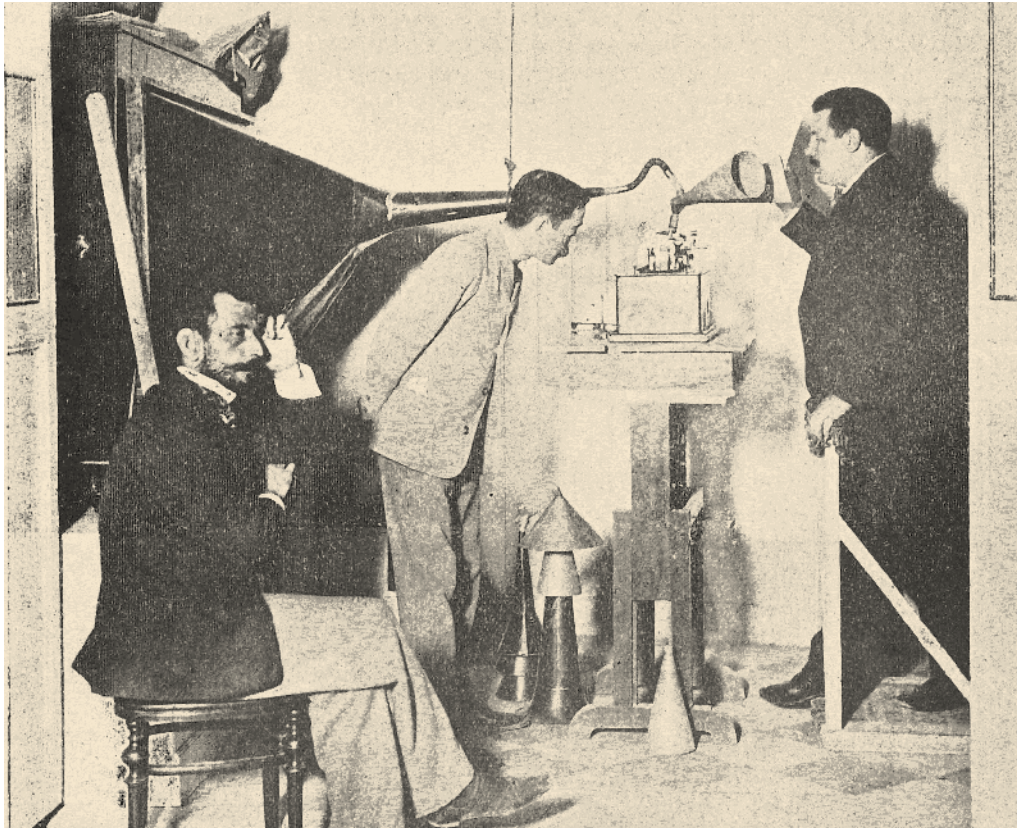
Una banda ofrecía suficiente potencia de sonido para registrar en varios fonógrafos al mismo tiempo. Para una voz, sin embargo, era muy difícil hacerlo con más de dos aparatos (Ureña 1900). Hay que tener en cuenta que el mercado español, hasta la popularización de los discos de gramófono, era esencialmente de grabaciones originales. Apenas se hacían copias y los sistemas para



^ Fig. 6. «Gabinete fonográfico de Hércules Hermanos. Salón de impresionar». *Boletín Fonográfico*. 5 de diciembre de 1900, I (23), 373. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

hacerlo no ofrecían mucha calidad (Klinger 2007). Impresionar varios cilindros con una sola interpretación era la única opción para reducir el coste de producción.

Aquellos sistemas de grabación simultánea en múltiples cilindros evolucionaron rápidamente hasta el punto de que, en 1902, la empresa La Fonográfica Madrileña puso en marcha un sistema que permitía impresionar, para todo tipo de grabaciones, hasta ocho cilindros a la vez (*El Heraldó de Madrid* 1902). De esta forma podía competir con las importaciones de Francia, Reino Unido y Estados Unidos que ya habían puesto en marcha sistemas avanzados para producir copias de cilindros y las fabricaban en serie, tal y como también ocurría con discos de gramófono que, tras algunos avances técnicos, empezaban a suponer una competencia importante.



^ Fig. 7. «Sala de impresión de Puerto y Novella. Sesión de grabación del tenor Francisco Pertierra». *Boletín Fonográfico*. 20 de julio de 1900, I (14), 220. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

Pero el cilindro único y original siempre fue preferido. Los gabinetes fonográficos españoles insistían en la originalidad de sus cilindros e invitaban al público a presenciar las sesiones de grabación. La Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta ofrecía entrada a su sala de grabación por una peseta (SFE 1901). Así demostraba que en su producción no había ningún proceso de copia. Estas sesiones abiertas hicieron que aquellos estudios de grabación fueran conocidos por los aficionados. Tanto es así que ya en 1900 se estrenó con éxito una zarzuela que contaba con una escena que transcurría en un gabinete fonográfico (*Boletín Fonográfico* 1900).

Aunque en España se prefiriesen los cilindros originales a las copias, lo cierto es que el pantógrafo —la máquina de copiar cilindros de cera— existía y debió de estar disponible para los gabinetes. Estos aparatos se podían adquirir como máquinas independientes o como accesorios para el fonógrafo. En todos los casos, el sistema de copiado se basaba en la sincronización del giro de dos cilindros y un sistema balancines que lee los surcos del original y los graba en el otro. Los mejores resultados se conseguían con velocidades de giro lentas, para asegurar que todos los matices de la onda dibujada en los surcos se replicaban. Un proceso muy lento.

Uno de los sistemas para copiar cilindros más avanzados era el que ofrecía el fabricante Bettini. Se trata de un sistema de pantógrafo movido por motor eléctrico que ya estaba disponible antes del cambio de siglo (*La Época* 1900). El sistema, a diferencia del más común uso de un balancín simple, emplea una pieza intermedia sólida entre los cilindros que transmite directamente el movimiento. El sistema necesitaba 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 (figura 8).

A estos sistemas de copiado se suman también accesorios para la reutilización de cilindros. Al estar fabricados con una cera sintética, era posible borrar literalmente los surcos y volver a impresionar una nueva grabación. La forma más popular para hacerlo, usada por los usuarios aficionados, era la de disolver la capa externa del cilindro con trementina para conseguir una nueva superficie lisa. Más rápido y profesional era el sistema de eliminación de cilindros con cuchilla, que requería un accesorio específico. Con él, se eliminaba la capa exterior del cilindro, en la que estaban los surcos.

Cualquiera de estos sistemas de replicación de grabaciones quedó obsoleto en la industria a partir de 1903. Por un lado, la fabricación en serie de discos mediante estampación por presión permitía producir un número ilimitado de copias de cada registro. Por otro, en cuanto a los cilindros de cera, se desarrolló un sistema equivalente de fabricación de copias con moldes. Los primeros cilindros de este tipo fueron producidos por Edison con la marca Gold Moulded Records (Klinger 2007).

A partir de entonces, el sector de la fonografía abandona los sistemas más artesanales de producción que no pueden competir con la nueva industria de producción masiva de copias. Nace, así, la industria discográfica tal y como la conocemos y que todavía hoy mantiene la distribución de música en soportes basados en surcos que guardan la señal analógica.

260

dito y tan rico. Para tomar café, hay que pedirlo helado y aun así se expone uno á que se le abrase la lengua. Casi consuela meter las manos en el fuego, porque está menos caliente que el aire. ¡Qué más! Anteayer se casó una amiga mía; fué á la iglesia muy guapa, con una coronita de azahar, y al poco rato la flor se había convertido en un hermoso ramo de naranjas mandarinas.

¡Y aun hay quien se queja porque está con el agua al cuello!

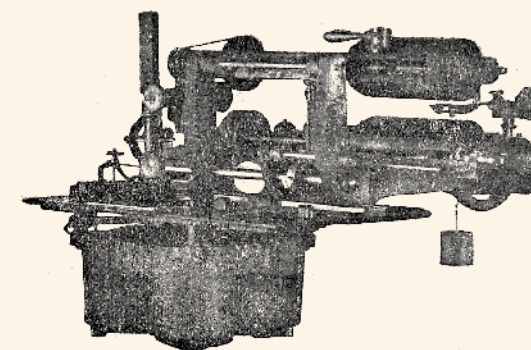
PEDRO PITA

UN GRAN ADELANTO

MÁQUINA BETTINI PARA REPRODUCIR LOS FONOGRAMAS

Como en todo, el problema más grave en el fonógrafo es el económico. Una colección regular de cilindros impresionados, cuesta un ojo de la cara; y el aficionado de poco dinero que no puede renovar ó aumentar su repertorio, acaba por aburrirse de oír siempre lo mismo.

Se ha intentado por algunos, con escaso éxito hasta ahora, la reproducción de los fonogramas, único medio posible de abaratar éstos; pero las pruebas no han resultado bien, pues la huella que el estilete graba en el cilindro que se quiere reproducir es



muy débil, y la impresión se pierde á las pocas audiciones; esto sin contar con el ruido que hacen los fonogramas reproducidos, ni con la aspereza que se nota en los sonidos. Los fonogramas franceses y americanos que se venden á 1,50 y á 2 francos, son una buena prueba de ellos: casa hay en París que ha inundado el mundo con fonogramas reproducidos, que podría pagarse por no oírlos.

Pues bien; el Sr. Bettini, inventor del célebre diafragma que lleva su nombre, ha resuelto el problema de la reproducción por medio de la máquina cuyo grabado damos en esta página. Como pueden ver nuestros lectores, el aparato es sumamente sencillo; entre los dos cilindros, el impresionado y el virgen, que se mueven á la vez y con la misma velocidad, por un pequeño motor eléctrico, está ajustado un doble diafragma; el de oír y el de reproducir; el cilindro impresionado está á la parte de arriba, y el záfiro funciona con bastante soltura para no rayar ni perjudicar la emisión del sonido del fonograma; sobre el cilindro virgen, que es el que aparece en la parte inferior, descansa el estilete del diafragma impresor.

Si el cilindro que se quiere reproducir está bien impresionado, puede utilizarse para la reproducción de muchos centenares de copias, y éstas resultan perfectas, siendo muy difícil, si no imposible, distinguir después cuál es el fonograma original.

^ Fig. 8. «Pantógrafo de Bettini» *Boletín Fonográfico*, 20 de agosto de 1900, I (16), 260. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.



Un aparato marca **“GRAMOLA,”** es el mejor regalo para Navidad y Reyes.

Pida usted suplementos y catálogos á nuestros agentes establecidos en todas las capitales y poblaciones importantes de España, ó bien á la

INFANCIA Y FONOGRAFÍA

Luis Delgado

Museo de la Música de Uruñea



Si bien los orígenes de los juguetes sonoros y los autómatas musicales pueden rastrearse hasta el siglo I con los ingenios de Herón de Alejandría, para los fines de este texto tomaremos un punto de partida más cercano: el año 1882, con la aparición de la Weber Singing Doll (Muñeca Cantante de Weber), precursora de las futuras muñecas parlantes. Según la publicidad de la época, este juguete incorporaba un mecanismo de rollo de papel que funcionaba como un pequeño instrumento musical. Se describía como un dispositivo delicadamente fabricado, resistente a los desajustes y activado por una simple presión que hacía cantar a la muñeca. Pese al entusiasmo inicial, la muñeca solo permaneció en el mercado hasta 1885.

Mientras tanto, Thomas Edison ya había desarrollado su fonógrafo. En 1887, otorgó a W. W. Jacques y L. Bridges una licencia para fundar la Edison Phonograph Toy Manufacturing Co., que fabricó la célebre muñeca fonográfica de Edison. Esta incluía frágiles anillos de cera intercambiables con frases en varios idiomas. Sin embargo, la novedad de que una muñeca pudiera hablar no fue bien recibida por los niños, e incluso se decía que les causaba auténtico terror. Esta reacción limitó su éxito comercial, al igual que ocurrió con otros modelos tempranos como la Bébé Jumeau (1893), equipada con un sistema fonográfico de celuloide desarrollado por Henri Lioret. A esto hay que añadir que la fragilidad de los soportes seguía siendo un obstáculo para el público infantil y, en este sentido, la invención del gramófono de Emile Berliner en 1887 supuso un avance decisivo. Su disco plano era

mucho más resistente que los cilindros, y además permitía una fabricación en serie más accesible y económica. Estos primeros discos de gramófono de Berliner estaban hechos originalmente de una variedad endurecida de caucho vulcanizado llamada ebonita. Pero a partir de la década de 1890, Berliner y sus socios comenzaron a utilizar un nuevo material más adecuado: una mezcla de goma laca (*shellac*), pulverizada de piedra caliza, con aglutinantes naturales (resinas) y negro de humo (carbonilla), todo ello prensado en moldes metálicos. Esta fórmula, con ligeras variantes, se convirtió en el estándar para la mayoría de los discos de 78 rpm hasta mediados del siglo XX.

Los fabricantes alemanes de muñecas Kaimmer & Reindhart, de Waltershausen, incorporaron un sistema fonográfico a sus juguetes, basándose en los discos de Berliner, que se intercambiaban a través de una pequeña ranura, pero ante la complejidad del sistema y vislumbrando el mercado infantil que se abría ante ellos con canciones, cuentos y relatos educativos, a partir de 1890 abandonaron el ámbito de las muñecas y lanzaron al mercado varios gramófonos de juguete, con tracción manual, destinados a este público infantil.

La llegada del sistema fonográfico revolucionó la manera en la que la música, las historias y los sonidos llegaban a las personas. Si bien al principio fue un invento reservado a la alta sociedad y orientado principalmente al ocio adulto, pronto el potencial del gramófono como instrumento educativo y artículo de entretenimiento para la infancia se hizo evidente. Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, el gramófono desempeñó un papel crucial en la formación sonora, cultural y emocional de varias generaciones de niños. Este tipo de contenidos permitía que los pequeños se familiarizaran con la música, la poesía y la lengua, de una manera que hasta entonces no había sido posible fuera de la tradición oral. Como señala el historiador Mark Katz en su libro *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (2010): «el gramófono trasladó la música de la sala de conciertos al ámbito privado del hogar y a la calle, permitiendo que la infancia construyera su relación con el sonido en un entorno íntimo y controlado».

> Fig. 1. Gramófono Nirona.



Pero el sistema de tracción manual era claramente deficiente, porque la velocidad constante, difícil de mantener a mano, era imprescindible en una reproducción musical de calidad mínima. Ante este problema, el mecánico e ingeniero Eldridge Johnson recibió de Berliner el encargo de diseñar una tracción mecánica más estable. Tras probar un modelo manual —del que dijo que «sonaba como un loro parcialmente amaestrado, resfriado y con dolor de garganta»—, se interesó profundamente en su perfeccionamiento. Hacia 1895 ya había desarrollado un prototipo que Berliner adoptó como base para los futuros modelos mejorados, lanzados al mercado en 1897.

Con la creciente popularidad de estos dispositivos, surgieron numerosos modelos destinados al público infantil —como los fabricados por Bingola, Nirona, Pygmola o Chad Valley— y el repertorio grabado se expandió rápidamente. Las grabaciones

incluyeron canciones de cuna, cuentos dramatizados con efectos sonoros y juegos didácticos. Un ejemplo muy relevante fueron las series *Mother Goose Songs*, que comenzaron en 1899 con una grabación del popular cantante Len Spencer para la Berliner Gramophone, y que luego se continuarían registrando por diferentes sellos. En ellas se musicalizaban las rimas infantiles tradicionales anglosajonas.

Entre los aparatos reproductores destinados a la infancia, hay algunos de una originalidad reseñable. Sin incidir demasiado en la calidad de la reproducción como elemento principal, es curioso el pequeño gramófono que la firma alemana de chocolates Stollwerck lanzó al mercado en 1890. Esta casa, especializada en máquinas de venta automática de chocolatinas, se dirigió a Edison para encargarle un sistema que permitiera vender discos de chocolate. Edison respondió eficazmente, y en poco tiempo Stollwerck había comercializado más de 300 melodías. Los niños, después de escuchar los discos en unos mini gramófonos diseñados para ello por la firma Eureka, podían comérselos, por lo que hoy se conservan muy pocas copias y están muy valoradas entre los coleccionistas. En honor a la verdad hay que anotar que los discos eran como las clásicas monedas de chocolate envueltas en papel metálico, sobre el que iba estampado el surco gramofónico.

La tecnología fue avanzando pero, en el ámbito infantil, la fragilidad del soporte seguía enfrentándose al manejo implacable de los más pequeños. La industria respondió diseñando aparatos más resistentes, como los modelos Nirona, fabricados por Nier & Ehmer en la ciudad alemana de Beierfeld. Estos fonógrafos de acero y cobre, lanzados hacia 1925, destacaban por su durabilidad y por su eficaz sistema de amplificación, basado en un brazo corto y una campana cerrada de reflexión indirecta, conocida popularmente como «la tortuga». La calidad mencionada hizo que muy pronto la fábrica cambiara la estética infantil por decoraciones más sobrias, lanzando al mercado varios modelos destinados al mercado adulto.

El siguiente paso de la industria fue la llegada del microsurco estampado sobre un disco de vinilo que, sustituyendo a los robustos discos de 78 rpm conocidos en España como discos de pizarra e incluso como discos de piedra, presentaban más flexibilidad, pero una mayor fragilidad sobre el propio surco. A la par, la industria fonográfica asistía a la incorporación de la electricidad que en los tocadiscos domésticos movería el motor y amplificaría la vibración de la aguja. Aun así, algunos modelos siguieron utilizando la amplificación acústica. El modelo de tocadiscos infantil conocido como Close 'n Play, comercializado en la década de 1960 por la casa norteamericana Kenner, fue probablemente uno de los últimos fonógrafos acústicos producidos en masa. No tenía electrónica amplificadora en su interior, pero incorporaba un sistema de pilas que servían solo para mover el motor del

✓ Fig. 2. Gramófono de sobremesa con motivos infantiles. ca. 1925-35. BNE, CE2720.



Será un placer para Navidades deleitarse con los discos marca

“GRAMÓFONO”

impresionados por los grandes artistas Caruso, Titta Ruffo, Journet, Galli-Curci, Palet, Farry, Sagi-Barba, Navarro, Manén y tantas otras celebridades consagradas mundialmente.

Advertimos que sólo son discos “Gramófono” los que ostentan nuestra marca

“LA VOZ DE SU AMO”

COMPañÍA DEL GRAMÓFONO
SOCIEDAD ANÓNIMA ESPAÑOLA
Balmes, 56 y 58,
Barcelona

Agentes en todas las
capitales y poblacio-
nes importantes
de España.

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN
EL TEXTO, DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO ESTÁ FABRICADO
ESPECIALMENTE PARA “MUNDO GRÁFICO” POR LA “PAPELERÍA ESPAÑOLA”

IMPRESA DE PRENSA GRÁFICA (S. A.)
HERMOSILLA, 97, MADRID

^ Fig. 3. «Será un placer para Navidades deleitarse con los discos marca Gramófono».
Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 24 de diciembre de 1919, 425. BNE, AHS/4320.

giradiscos. El brazo fonocaptor estaba integrado en la tapa, y al abrirla, se colocaba en su posición, listo para reproducir desde el principio del disco: si se levantaba la tapa, se volvía automáticamente al comienzo. Al cerrarla, la aguja tocaba el disco y sonaba a través de la bocina acústica, que tenía unos diez centímetros de diámetro.

Por otra parte, las Ediciones Stock de Barcelona lanzaron en la siguiente década una colección de Cuentos Sonoros en los que no solo no se utilizaba amplificación eléctrica, sino que regresaba a la tracción manual del oyente rechazada por Berliner en sus primeros momentos. Al abrir el libro, el niño se encontraba con una pestaña de cartón que, dotada de una aguja de gramófono, se desplegaba creando una pequeña «bóveda» que servía de caja amplificadora. Bajo ella venía un disco flexible, fijado al interior de la tapa del cuento por su centro, que el lector haría girar con el dedo, escuchando así las voces de los personajes de la historia. Según se avanzaba en la lectura del cuento, una marca indicaba cuándo debía de accionar el pequeño disco para escuchar determinadas frases del relato.

Hemos citado los discos flexibles o Flexidiscs que, desde épocas tan tempranas como los últimos años veinte, comienzan a aparecer en sus primeros formatos experimentales de discos ligeros, prensados en acetato de celulosa. En la siguiente década se popularizarían en Estados Unidos unos pequeños discos estampados en una resina sintética denominada Durium, y se mantuvieron en el mercado semanal de los kioscos con series como *Hit of the Week* (El éxito de la semana). Pronto las grandes firmas, como Peter Pan Records, Walt Disney, Crickets Records, etc., comenzarían a editar cuentos infantiles que incluían discos flexibles, y posteriormente rígidos, que se reproducían en tocadiscos al uso. La Peter Pan Records utilizaba un sistema inverso al mencionado de las Ediciones Stock ya que, en sus discos, una señal acústica advertía al niño de cuándo debía pasar de página para continuar una lectura conjunta con la grabación.

En España, el desarrollo de la fonografía para niños fue más lento. A comienzos del siglo XX, las primeras grabaciones infantiles estaban principalmente destinadas a un público urbano y acomodado. Sellos como La Voz de su Amo comenzaron a editar colecciones de cuentos infantiles en los años veinte y treinta, con la participación en muchos casos de grandes actores del momento. Citemos un solo ejemplo en la grabación de *La Cenicienta* (1931), con narración de la actriz Mercedes Prendes. Durante la Segunda República (1931-1936), hubo un auge de iniciativas culturales y educativas que incluían el uso de medios modernos como el cine y la radio, pero la fonografía aún no se había popularizado entre los niños de nuestro país. Tras la guerra civil, la industria fonográfica se organizó con mayor estructura, pero bajo el sesgo ideológico del nuevo gobierno. Las grabaciones infantiles de los años cuarenta y cincuenta transmitían valores tradicionales, religiosos y nacionalistas, exaltando la patria, la familia y los tópicos de género. La Compañía del Gramófono-Odeon S. A. E. publicó relatos como *El ángel de la guarda* o *La historia de Don Pelayo*, donde se exaltaban figuras religiosas y patrióticas. Estas producciones eran acompañadas a menudo de libretos ilustrados que las hacían más atractivas a los ojos de los más pequeños.

El auge definitivo de los discos infantiles llegó en los años sesenta y setenta, cuando sellos como Belter, Vergara o Movieplay comenzaron a producir en masa, impulsados por el crecimiento económico, la expansión de la clase media y el acceso generalizado a los aparatos reproductores. Las grabaciones de cuentos se convirtieron en parte habitual del entorno doméstico y así, en 1965, aparecieron los populares Comediscos, unos dispositivos a pilas que reproducían discos de siete pulgadas a 45 rpm con solo introducirlos en una ranura, simplificando así su uso para los niños.

Ya a finales de la década de 1970, el tocadiscos infantil fue desplazado lentamente por los reproductores de casetes, de manejo más seguro, y posteriormente, por los reproductores de CD, para dar paso a la desaparición de los soportes físicos que vivimos en la actualidad.

El gramófono infantil, más que un simple juguete mecánico, fue una puerta abierta al mundo de los sueños, a la música y a la imaginación para millones de niños en todo el mundo. A través de sus discos, los pequeños exploraron historias mágicas, aprendieron canciones, descubrieron nuevos idiomas y, sobre todo, forjaron sus recuerdos sonoros de forma imborrable. Más allá de su función comercial, la fonografía infantil constituyó una herramienta cultural, educativa y emocional que acompañó a varias generaciones desde el siglo XIX hasta nuestros días. En sus surcos quedaron grabadas las voces, las melodías y las historias que dieron forma a varias generaciones.



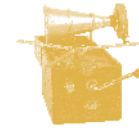
^ Fig. 4. Gramófono Chad Valley.



LA NUEVA OREJA DE DIONISIO

Joaquín Díaz

Fundación Joaquín Díaz

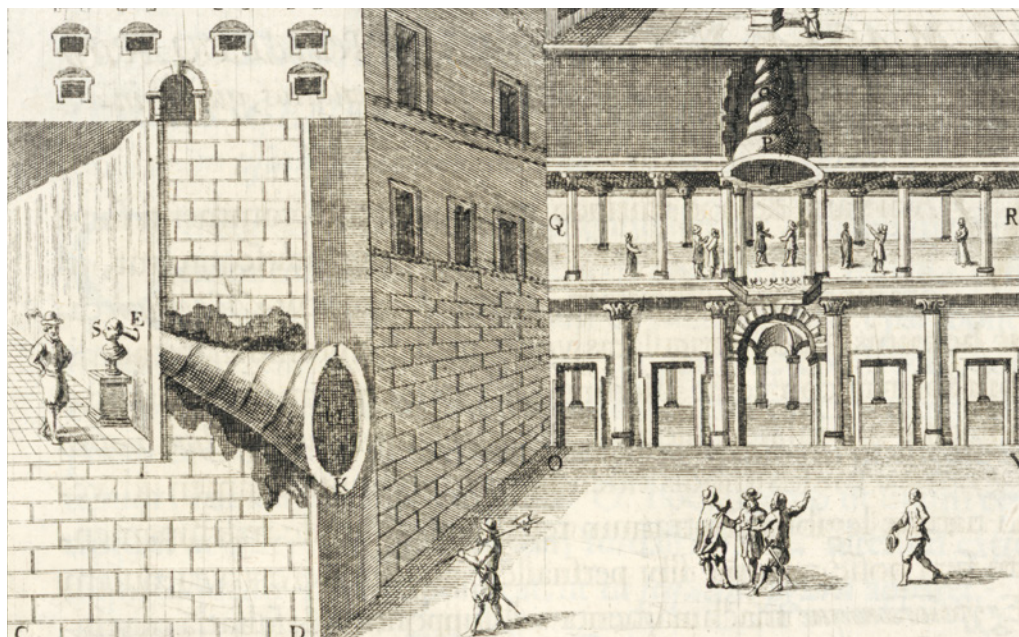


Algunos autores atribuyen a Platón la teoría según la cual la democracia surgió en Grecia cuando se permitió a los ciudadanos opinar sobre las composiciones interpretadas en los conciliábulos musicales. El mismo Platón, efectivamente, había hablado en su obra *Las leyes* de la influencia que el arte musical podía llegar a ejercer sobre las personas y sobre la política, al condicionar el comportamiento y los afectos del individuo. Sin duda conocía el filósofo el partido que, en el terreno práctico, había sacado a una de las leyes musicales —la acústica— su coetáneo Dionisio de Siracusa, el célebre tirano que inventó un artefacto por medio de cuyos tubos era capaz de escuchar todo cuanto decían desde la cárcel sus prisioneros. Esa «oreja de Dionisio» —que así se bautizó en la época el invento— inspiró siglos más tarde a varios creadores un uso más social y menos inhumano de las propiedades de difusión del sonido a través de aparatos que lo transportaban desde el lugar en el que se originaba hasta la oreja humana, aunque esta estuviese verdaderamente distante.

Uno de los más conspicuos sabios del siglo XVII, el jesuita Athanasius Kircher, inventó el *echotectonicum machinamentum*, raro espía fonocámpico que incluyó —con grabado y todo— en el segundo tomo, folio 303 de su obra *Musurgia universalis*. Aparece un invento parecido, un *tubus cochleatus*, en su *Phonurgia nova*, p. 162. No podríamos encontrar un precedente más similar para el popular perrito de La Voz de su Amo: un cono retorcido o *cochleantum* lleva los sonidos y voces desde una concurrida plaza hasta los solitarios salones de un político absolutista que escucha en jarras como preguntándose: «¿Será posible lo que oigo?».

Eso mismo parecían preguntarse muchos españoles cuando en 1865 —años antes de la invención del fonógrafo— vieron que se exponía en muchas capitales españolas una caja misteriosa que producía voz humana y contestaba a preguntas. Aunque su presencia generalmente coincidiese con las ferias, debemos suponer que si estaba en ellas era más por el espectáculo que representaba ver hablar a una caja que por la falta de seriedad de su inventor. Casi dos años antes se había divulgado la noticia de que un profesor de Carabanchel había inventado un instrumento, al que llamaba Tecnofón, que imitaba con perfección todos los sonidos de la voz humana. Por medio de un sistema de teclas en el que estaban representadas las letras del alfabeto y hallándose ese teclado conectado a un montón de fuelles, tubos y conductos que acababan en una boca, una garganta y unos labios artificiales, el ingenioso profesor había cumplido una de las máximas aspiraciones del ser humano, que fue desde siempre la de reproducir facsimilarmente su propia voz. Y esto no solamente por la curiosidad de escucharse o de escuchar a otros, sino por la posibilidad de repetir varias veces lo que se habría registrado previamente.

✓ Fig. 1. Athanasius Kircher, *Phonurgia nova sive Conjugium mechanicum physicum artis & naturae paranympha...* p. 162. BNE, M/222.



Los lingüistas y fonetistas se habían percatado ya en el siglo XIX —ese siglo de los inventos científicos y de la obsesión por las patentes— de que el sistema de signos diacríticos de Jespersen o las aportaciones a la transcripción escrita de Fourmestraux no eran ni exactos ni suficientes. En cualquier caso, lo llamativo —incluso a veces lo vistoso— de tales inventos se percibía en las cada vez más frecuentes descripciones de la prensa local (*El Norte de Castilla* 1875):

En la calle de la Sortija se presentó anteayer una caja parlante del joven Ángel Hernández. Es de raso adornada con pasamanería de oro. Desde sus partes laterales salen dos pequeñas bocinas que son las que reciben el sonido cuando se la pregunta y las que le transmiten cuando aquella contesta. La caja aparece a la vista del espectador colgada de dos alambres hallándose una de sus bocinas pegada a una barandilla que forma cuadrado dentro del que se encuentra el nuevo aparato parlante».

El primer paso hacia el tan deseado descubrimiento ya lo había dado en 1857 Édouard-Léon Scott de Martinville cuando presentó en la Academia de Ciencias de París un proyecto que contenía los principios del fonógrafo. Sin embargo, el avance definitivo lo dieron, por separado, Charles Cros y Thomas Edison cuando en 1877 registraron los sistemas capaces de grabar —lateral o verticalmente— y, lo que es más importante, de reproducir exactamente lo grabado. En el año 1877, Edison culminó ese sueño largamente acariciado por el ser humano: grabar y reproducir su propia voz. La suerte hizo que fuese considerado por la historia el inventor del fonógrafo aun cuando el francés Charles Cros hubiese presentado antes (18 de abril de 1877) a la Academia de las Ciencias de París un pliego que no fue abierto hasta diciembre del mismo año, dando ventaja de ese modo al americano. Lo cierto es que el camino de inventores y científicos en busca de un aparato que fuese capaz de imitar la voz humana antes de poder grabarla, almacenarla y reproducirla fue

tan largo como interesante. En ese recorrido podríamos encontrar autómatas, cabezas parlantes o instrumentos que pretendían no solo producir sonidos similares a los emitidos por la laringe del individuo, sino sorprender, entretener, deleitar y facilitar la ejecución de melodías a cualquier mortal sin necesidad de ser músico avezado. Son conocidos los precedentes del barón húngaro Wolfgang von Kempelen con su Fonoautófono (1788), el checo Robertson con su Fonoaugon (1810) o el ya mencionado barón francés Scott de Martinville con su fononautógrafo (1857). El siglo XIX fue el siglo de las patentes de inventos mecánicos y un período de transición hasta culminar con el fonógrafo de Edison y el gramófono de Berliner, antecedentes de los ingenios que, ya en los tiempos presentes, han llenado de música nuestras casas y nuestra vida. A partir de ese instante y una vez superada la época casi infantil de las meras curiosidades (muñecas parlantes de Edison y Berliner, aparatos con funcionamiento de relojes, etc.) algunos inventores y algunas compañías emprendieron juntos la impresionante y arrolladora carrera en la que todavía estamos empeñados. Será ya en el siglo XX cuando veamos los primeros detalles y anécdotas de la nueva era fónica: por ejemplo, grabar la primera ópera completa —*Ernani* o *El honor castellano*, de Verdi— o reclamar el primer intérprete —Francesco Tamagno— los derechos por discos vendidos. La invención del fonógrafo supuso para el mundo de la música una revolución semejante a la que, siglos antes, introdujo la escritura musical. Creadores e intérpretes tuvieron que aceptar, tarde o temprano, que su obra quedara fijada para siempre en una única versión, con todas las ventajas e inconvenientes que tal hecho podía producir, como pudo verse posteriormente y aún se sigue viendo hoy día. En el campo de la investigación musical y de la musicología, la novedad llegó en un momento en que el descubrimiento de «nuevas músicas», diferentes a las de la vieja Europa, había creado una división entre quienes consideraban el folclore una producción menor, resultado de la tendencia de las clases populares, sobre todo de extracción rústica, a imitar obras de artistas cultivados, y aquellos otros que, admiradores de la depurada síntesis de la

música tradicional, la consideraban un producto esencial de una creación colectiva. El fonógrafo vino a añadir leña a este fuego, incorporando la incógnita de si sería lícito colocar en el mismo nivel los cantos húngaros recogidos por Béla Bartók, por ejemplo, y las expresiones primitivas de los melanesios. Contribuían no poco a este temor las explosivas y sectarias opiniones de algunos músicos o críticos musicales como Hector Berlioz, quien, en ocasiones, había hablado despectivamente de los «aires grotescos» de los chinos o de los «instrumentos estúpidamente abominables» de los hindúes.

Superada esta situación, surgía, sin embargo, la duda de si en esas culturas ágrafas, consideradas exóticas por los románticos europeos, sonaba colectivamente «la gran voz de todos» como denominaba François-Joseph Fétis a la creación común, o si por el contrario la canción, la danza o la expresión musical correspondían a una personalidad excepcional con un concepto musical individual, por tanto.

Quedaba así abierta la posibilidad —creada y perfeccionada en sucesivas evoluciones— no solo de grabar y reproducir la voz o cualquier instrumento, sino de almacenar y archivar todo ese material. Si el patrimonio se crea a partir de lo que uno recibe en herencia o donación de los padres y antepasados, la humanidad se enfrentaba a un extraordinario hecho —la invención y perfeccionamiento de grabadores y reproductores de sonido— que iba a generar un nuevo apartado patrimonial: el fonográfico.

Y es así como, en diferentes tipos de soporte (rodillos primero y discos de baquelita —de goma laca— o de polivinilo después) va surgiendo paulatinamente una industria —esa que acabará en los discos de grabación y lectura digital— cuyo repertorio básico ha posibilitado tanto la simple diversión o el mero entretenimiento como el enriquecimiento artístico o el estudio. Todos conocemos hoy, además, la posibilidad de acceder a cualquiera de esos materiales, por lejano que se halle, mediante ese arcano insondable que es Internet.



VIVIR EN COLECCIÓN

Bárbara Mur Borrás

Museo de Ingenios Musicales



Vivir en colección implica un modo de habitar el mundo. Más allá de acumular objetos, es dar un sentido al tiempo a través de los fragmentos conservados. Según Russell Belk¹ las posesiones son parte de uno mismo y ayudan a definir quiénes somos; en el caso de las colecciones, estas no solo representan gustos o intereses, sino que configuran una narrativa personal donde cada objeto tiene su significado (Belk 1988).

Son muchos los autores que han escrito sobre coleccionismo. Entre ellos está el psiquiatra Werner Muensterberger, que analizó los impulsos emocionales del coleccionista basando su estudio en distintos perfiles y llegando a algunas conclusiones comunes en todos: «cada colección constituye un espejo psíquico y emocional del individuo que la posee».

La historia del coleccionismo se remonta a los orígenes de la humanidad. Desde la prehistoria existen evidencias arqueológicas de cómo poblaciones del Paleolítico y Neolítico guardaban objetos asociados a la magia, la protección y el poder dentro del grupo. En Egipto, los faraones eran enterrados con arte y objetos rituales en busca del orden cósmico eterno, uniendo las motivaciones de carácter religioso con las políticas (legitimación y ostentación del poder como intermediario de los dioses). En la Antigüedad clásica, se daría prioridad al ideal de *paideia* (la educación

1. Russell W. Belk, académico estadounidense especializado en *marketing* de consumo, ha realizado investigaciones sobre el coleccionismo desde perspectivas psicológicas y sociológicas.

y formación del ciudadano), las colecciones serían vistas como una extensión del saber, símbolo de apreciación de la belleza y de distinción intelectual. Los valores dominantes cambiarían en la Edad Media y sería la Iglesia la que marcaría las directrices hacia la sacralidad, quedando atenuado el placer estético frente al afán teocrático. El Renacimiento marcó el resurgir del coleccionismo laico, época de aparición de los grandes mecenas que financiaron la creación artística al mismo tiempo que reunieron importantes colecciones. En los siglos XVII y XVIII continuaron las tendencias del Renacimiento, aprovechando el coleccionismo artístico como instrumento de legislación ideológica y prestigio dinástico. De esta forma, reyes y príncipes siguieron ampliando sus colecciones. La Revolución industrial daría un giro decisivo en la evolución del coleccionismo gracias a los cambios sociales, económicos y tecnológicos. Emergió un coleccionismo burgués y nacieron importantes museos. A lo largo del siglo XX, la democratización del acceso a la cultura, la expansión de centros expositivos y del mercado internacional del arte y, con ello, la idea de las obras de arte como activos financieros, junto con el desarrollo de la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masas, permitieron que floreciera un coleccionismo más diverso, desde el elitista al popular. En las primeras décadas del siglo XXI, el coleccionismo no es solo de objetos físicos, y aparecen nuevas modalidades virtuales e inmateriales, en parte debido a la globalización, digitalización y accesibilidad a la información. También tiene mayor presencia el arte como activismo con una conciencia y compromiso por los debates éticos, legales y medioambientales, entre otros. La historia del coleccionismo continúa imparable, espejo de las transformaciones sociales, económicas y culturales, siguiendo una evolución paralela a los discursos de cada época, porque en el fondo coleccionar es una forma de pensar con objetos y una resistencia al olvido².

2. Susan Stewart (1992) sostiene que coleccionar es una forma de resistir al olvido.

Gracias al interés por el coleccionismo a lo largo de la historia, se ha conservado un valioso patrimonio cultural, entre el que está el relacionado con la música, y así han llegado a nuestros días códices medievales, instrumentos musicales, partituras, grabaciones en diversos soportes (cilindros, discos, cintas magnéticas, casetes, etc.), libros y documentos. Además de este patrimonio musical tangible, ha perdurado otro muy importante, el intangible, con gran variedad de expresiones musicales tradicionales. Uno de los precursores de la musicología fue Giovanni Battista Martini (1706-1784), sacerdote franciscano que creó el primer gabinete musical en Bolonia al modo de los gabinetes de curiosidades desarrollados en el Renacimiento y el Barroco con colecciones privadas en las cortes europeas, pero dedicado en exclusividad a la música.

En la actualidad, el patrimonio musical está protegido por organismos como la Unesco³ que contribuye a su salvaguarda con diversas iniciativas para que las tradiciones musicales continúen siendo una fuente de identidad y cohesión de diversas culturas. También instituciones como museos, bibliotecas, archivos y universidades velan por su conservación con labores de digitalización, restauración, documentación, difusión e investigación. Otros guardianes de la memoria sonora son los coleccionistas privados, quienes, además de grabaciones, preservan instrumentos musicales valiosos por su rareza y antigüedad que han permitido reconstrucciones históricas y la recuperación de interpretaciones únicas.

Si nos preguntamos si un coleccionista nace o se hace, ambas respuestas serían válidas. Desde la infancia desarrollamos la tendencia a reunir, clasificar, conservar y custodiar cromos, monedas, postales..., aquello que por algún motivo nos llama la atención. Pero con el tiempo, el deseo de coleccionar adquiere unas raíces más profundas en las que destacan el interés, el estudio constante y los conocimientos.

3. Dentro del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad reconocido por la Unesco, España cuenta con el flamenco como expresión musical inscrita oficialmente, y actualmente se están llevando a cabo iniciativas para que la jota también se incluya en la lista.



Fig. 1. Museo de Ingenios Musicales, Labuerda (Huesca).

Italo Calvino escribió un cuento, «La aventura de un coleccionista», cuyo protagonista, el señor Tito, un hombre solitario y meticuloso, había dedicado su vida a coleccionar pequeñas cosas aparentemente sin valor. Cada objeto era cuidadosamente clasificado, guardado y contemplado con reverencia, como si contuviera un secreto que solo él sabía descifrar (Calvino 2023). Una visión de recuperación y memoria compartida por los coleccionistas en el mundo real.

Son muchas las motivaciones para crear una colección (culturales, estéticas, sociales, patrimoniales, etc.) pero cada una tiene su propia historia, como si fuera una autobiografía no escrita. En el caso de la Colección Mur, esta fue iniciada por José Luis Mur

Vidaller en la década de los años setenta del siglo XX con dos líneas bien definidas: la fotografía y la música. Entre ambas hay una comunicación y ciertos paralelismos: surgen en el marco de la Revolución industrial en el siglo XIX, con el anhelo de registrar la realidad sensible mediante dispositivos técnicos. Las cámaras fotográficas reflejan la búsqueda del hombre en su deseo de capturar y plasmar la imagen; los aparatos musicales su indagación por grabar y reproducir el sonido. Estos inventos fueron motores de cambio para la sociedad y la modernización. François Arago presentó el procedimiento del daguerrotipo inventado por Louis Daguerre en la Academia de Ciencias de París en 1839; unos años después, en 1877, Thomas Alva Edison registró la patente del fonógrafo.

Si bien la parte de la colección dedicada a la fotografía fue buscada, la de aparatos musicales no respondió a un plan previo y el azar hizo que los objetos se encontraran casi de forma poética. Comenzando con un órgano de Barbarie y una zanfona, nada hacía vislumbrar que a aquellas primeras piezas les seguirían más de trescientas. Sin duda, la esencia de mantener vivas las colecciones es que nunca concluyen, siempre faltará algo, una búsqueda que se convierte en infinita, como indica Philipp Blom en su libro *El coleccionista apasionado*: el momento más puro del coleccionista no es la posesión sino la búsqueda.

En el año 2023 abrió sus puertas el Museo de Ingenios Musicales con el fin de albergar la Colección Mur. Situado en la Plaza Mayor de Labuerda —el pueblo natal de José Luis Mur—, una pequeña localidad de la provincia de Huesca en la comarca del Sobrarbe, una de las regiones más ricas de Aragón en historia, naturaleza y arquitectura. El edificio, del siglo XVII, fue restaurado y reformado para convertirse en museo. A través de sus cuatro plantas sus protagonistas, los ingenios musicales, nos acercan a su historia y nos transportan a otra época. La muestra abarca cronológicamente de 1850 a 1950.

En la planta baja encontramos los aparatos de experimentación con los que científicos buscaban descifrar y fijar el funcionamiento de la vibración de las ondas que producen el sonido. Junto a ellos, los autómatas que, aunque históricamente se remontan a la Antigüedad, a partir siglo XVIII alcanzaron su máxima sofisticación gracias a los avances en relojería, convirtiéndose en verdaderas obras maestras. Figuras animadas capaces de tocar instrumentos o de simular el canto de los pájaros, como las bellas jaulas creadas por Blaise Bontemps, quien se autodenominó «inventor y creador de pájaros que se mueven y cantan en relojes, grupos y cuadros»; las lujosas y delicadas muñecas de Leopold Lambert o la *Bébé Photographe* de Louis Renou que nos recibe de pie detrás de una cámara de cajón con trípode que apunta a una pequeña muñeca posada sobre un taburete. Cuando se le da cuerda suena la música, la fotografía baja la placa fotográfica no expuesta dentro de la cámara, activa el obturador con su mano derecha y, finalmente, levanta la placa terminada, que ahora tiene una fotografía en tono sepia de la muñeca.

Las pianolas se convierten en el deleite de niños y mayores que nos visitan, quienes, sorprendidos, observan cómo se accionan solas las teclas de un piano mecánico que funciona mediante un sistema neumático que lee un rollo de papel perforado donde están indicadas las notas que deben sonar. No es de extrañar que en la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* se relate cómo la llegada de este instrumento a Macondo generó asombro, entusiasmo y un ambiente mágico (García Márquez 2003).

Desde tiempos remotos, el ser humano ha buscado reproducir sonidos sin la intervención directa del intérprete. Esto se materializó con la invención de numerosos instrumentos mecánicos capaces de leer la música escrita en un soporte y de reproducirla cuando recibían un aporte de energía con una manivela o un sistema de motor de cuerda o resorte.



^ Fig. 2. *Bébé Photographe*, autómata musical fabricada por Louis Renou, Francia, ca. 1890.



^ Fig. 3. Máquinas parlantes (fonógrafos y gramófonos) en el Museo de Ingenios Musicales.

En la primera planta del museo nos esperan los instrumentos mecánicos, grandes orchestriones diseñados para sonar como una banda que llenaban los espacios de música sin la necesidad de intérpretes profesionales. Algunos funcionan con cilindros de púas, otros con discos metálicos según época y fabricante; órganos de Barbarie; órganos callejeros, como el *limonaire*, que se colocaba en ferias, plazas y otros lugares públicos para entretenimiento del público; *serinettes*, pequeños órganos de barril cuya función era enseñar melodías a los pájaros; cajas de música que usan cilindros metálicos con púas para hacer sonar las lengüetas metálicas, y otras con discos perforados intercambiables. Estos aparatos fueron algunos de los predecesores del sonido grabado.

El escritor, crítico y coleccionista Mario Praz, en su libro *La casa de la vida*, narra su autobiografía a través de los objetos de su casa, el Palazzo Ricci en Roma, un museo personal donde cada espacio y cada objeto desencadenan recuerdos (Praz 2017).

Al igual que estos ingenios musicales nos trasladan a un tiempo más silencioso en el que disfrutar de la música requería atención y espera, todos tienen algo que contarnos no solo por su valor, sino por su significado.

La segunda planta da paso a las máquinas parlantes. Fueron los primeros dispositivos capaces de grabar y reproducir el sonido. La primera vez que esto ocurrió fue el 21 de noviembre de 1877, cuando Thomas Alva Edison presentó el fonógrafo y declamó las frases de la popular canción infantil *Mary had a little lamb* mientras giraba la manivela para mover el cilindro cubierto de estaño y hacer que su voz emergiera del aparato. En 1878, *The New York Times* describía el fonógrafo como «una máquina que habla» un verdadero logro que marcó una nueva etapa al permitir no solo generar sonidos, sino registrarlos y reproducirlos. Tras este invento Edison fue apodado «el Mago de Menlo Park», y llegó a reunir a lo largo de su trayectoria 1.093 creaciones patentadas.

Tras el fonógrafo, Graham Bell, Chichester Bell y Tainter en los laboratorios Volta perfeccionan el diseño con el Graphophone, que utilizaba cilindros de cera en lugar de estaño y mejoraba la calidad del sonido. Paralelamente, Emile Berliner presentó en 1887 el Gramófono, introduciendo el disco plano como soporte de grabación. Estos inventos provocaron numerosos cambios en la sociedad; sus aplicaciones serían un avance en distintos campos, no solo en el musical sino también en el dictado de cartas, el aprendizaje de idiomas, la lectura para ciegos, los estudios antropológicos y etnográficos⁴, la grabación de los latidos del corazón en el terreno de la medicina, los gramófonos infantiles y las primeras muñecas parlantes en el mundo de la juguetería, la posibilidad de mandar mensajes de voz grabados entre las oficinas de

4. Jesse Walter Fewkes (1850-1930), antropólogo, arqueólogo y escritor estadounidense, en una de sus expediciones utilizó el fonógrafo para grabar la música zuni y de esa forma preservar las lenguas indias y conservar para el patrimonio sonoro las voces de culturas en peligro de desaparición.

los servicios postales⁵ — como ocurrió en Francia —, la introducción del sonido en la industria cinematográfica... Estos fueron algunos de los numerosos usos de estos extraordinarios aparatos.

La llegada del fonógrafo a algunas zonas era anunciada como un espectáculo en el que una máquina hablaba sola. En algunos lugares lo consideraron un artefacto sobrenatural o una caja embrujada, sin duda la voz saliendo de una caja sin cuerpo debió de desafiar las creencias cotidianas. Antes del fonógrafo, el poeta e investigador Charles Cros ya trabajaba en desarrollar una máquina, el paleófono (voz del pasado), que permitiera conservar las voces más allá de la muerte. Aunque nunca consiguió materializarlo, sí presentó una memoria en la Academia de las Ciencias de París meses antes de la aparición del fonógrafo (Cros 1877).

La intensa competencia entre cilindros y discos queda patente en esta segunda planta del museo donde la variedad de fabricantes, marcas y modelos se solapan en el tiempo: Edison, Bettini, Berliner, Pathé, Puck, Lioret, Zonophone, Odeon, Victor Talking Machine, Columbia Graphophon... Fueron muchos los litigios legales y las disputas empresariales entre las compañías que desarrollaban tecnologías para grabar y reproducir el sonido con el fin de conseguir hacerse con el mercado. Incluso la imagen del icónico logotipo de La Voz de su Amo guarda una historia de competencia entre fonógrafo y gramófono. El conocido perro, llamado Nipper, fue real. Tras la muerte de su dueño, Mark Barraud, fue adoptado por el hermano de este, el pintor Francis Barraud. Entre las pertenencias que heredó había un fonógrafo y cilindros que contenían grabaciones de la voz de Mark. Francis observó que el perro permanecía atento al escuchar la voz de su amo emitida por el fonógrafo, y pintó un cuadro con la escena. Cuando terminó la pintura la ofreció a la compañía de Edison sin éxito. Sin embargo, la Gramophone

Company le sugirió que reemplazara el fonógrafo por un gramófono de Berliner. Una vez modificada, la compañía adquirió la pintura y comenzó a usarla como logotipo, extendiéndose luego a su filial estadounidense, RCA Victor.

Estas innovaciones musicales también tendrían repercusiones comerciales, la venta de aparatos, también sus soportes (cilindros y discos), anuncios publicitarios como el de Victor Talking Machine en 1919: «Caruso canta para usted en su propia casa, cuando usted quiera». Este tenor italiano llegó a vender cinco millones de discos en vida. Otra modalidad eran las máquinas que funcionaban con monedas y se ubicaban en espacios públicos, como estaciones, cafés, salones y hoteles. El primer fonógrafo trapagerras llegó de la mano de Louis Glass en 1889. Basado en el de Edison, fue instalado en el salón Palais Royal de San Francisco. En lugar de bocina tenía auriculares individuales y el precio por escucha de canción era de cinco centavos. En el museo destaca Le Concert Automatique, un gramófono tragapeerras que, gracias a su altura y enorme bocina, proporcionaba un sonido fuerte y definido capaz de llenar cualquier salón de baile. El cliente debía escoger un disco del armario numerado, ponerlo en el plato, dar cuerda manual al gramófono y echar la moneda para que la máquina comenzara a sonar. Fueron los antecedentes de las gramolas o las *jukeboxes*.

Si en los inicios estos aparatos musicales eran funcionales, con estructuras de madera, latón y acero, la llegada del siglo XX convertiría los gramófonos en iconos de modernidad combinando arte, tecnología y diseño. Esta transformación estética la encontramos en la tercera planta. Vemos cómo las piezas se integran en el mobiliario, se hacen más compactas, hasta que no sobresalía la bocina, o como la Phonolamp, donde el gramófono queda oculto en una lámpara de salón, convertido en un objeto doméstico. Los movimientos *art nouveau* y *art déco* también influyeron en estos ingenios con propuestas llenas de elegancia y sofisticación.

5. PathéPost fue desarrollado por la empresa Pathé como sistema de mensajería sonora a principios del siglo XX, permitiendo grabar mensajes de voz en discos y enviarlos por correo.

➤ **Fig. 4.** Gramófono Buda (Buddha Phonograph), atribuido a Andia Company, París-Bruselas, ca. 1924.



Algunas curiosidades son los fonógrafos artísticos con forma de Buda, con una escultura integrada en la parte superior como trompeta, que reflejan el gusto por el exotismo asiático de moda en aquella época, o el Palmodian, conocido también como el violín que canta por tener una caja de violín que hace las funciones de brazo reproductor y de trompeta amplificadora; otra de las piezas más especiales es el Maestrophone de 1910, fabricado por la casa suiza Paillard, cuya innovación mecánica destaca porque no llevaba el clásico motor de resorte, sino que iba equipado con un motor térmico (patentado por el escocés Robert Stirling) que mediante un infiernillo de alcohol calentaba una cámara de aire y la expansión de los gases generada por el calor accionaba el mecanismo rotatorio del disco. Este sistema era muy atractivo en especial para salones de baile ya que con una sola carga de alcohol podía llegar a tener hasta doce horas ininterrumpidas de autonomía.

➤ **Fig. 5.** Palmodian o Le Violon qui Chante, patentado por Réginal Herbert Payne, luthier, y Thomas Broadbent, ingeniero; Francia, ca. 1905.



En el lateral izquierdo cuenta con una chimenea de ventilación y en el resto en lugar de madera hay cristal para poder vigilar su funcionamiento. Se conservan muy pocos modelos como este debido a que por fallos en el sistema de combustión muchos acababan ardiendo, de ahí que recibiera como sobrenombre «el quemacasas».

Aunque la mayoría de estos aparatos fueron fabricados en Estados Unidos, Alemania, Reino Unido, Francia y Suiza, también contamos con piezas de fabricación española, como el gramófono Extrafon (1920) de la empresa Teledino, creada por el ingeniero industrial Antonio Banús en Tarragona.

Estos ingenios cambiaron la manera de disfrutar la música en el tiempo de ocio y consiguieron llevarla más allá de los salones y hogares gracias a gramófonos fáciles de transportar en compactas maletas plegables.

A pesar de los intentos de Edison de defender la utilización del cilindro, el disco plano se impuso como estándar comercial.

La evolución de estos ingenios ayudó a la democratización del acceso a la música como entretenimiento doméstico, pues dejaron de ser objetos de lujo exclusivos para la aristocracia y las clases altas. A medida que las tecnologías de reproducción sonora se transformaban en productos de consumo, también empezaron a adquirir un valor simbólico más allá de su función utilitaria.

Nuestro recorrido por las piezas de la Colección Mur se detiene en los aparatos de transición. La llegada de la electricidad, que dejó a un lado lo manual, y el paso del disco de goma laca al vinilo marcan el final de la visita al museo, pero la evolución de la grabación del sonido no se ha detenido nunca. Cada avance incorpora y reescribe lo anterior, manteniendo su marcha inexorable.

El Museo de Ingenios Musicales es una propuesta fascinante que combina música, ciencia, tecnología y arte. La visita de sus cuatro plantas es una invitación a la reflexión en un tiempo en el que vivimos rodeados de sonidos y en el que escuchar música se ha vuelto una actividad invisible e instantánea protagonizada por los dispositivos portátiles y las plataformas digitales, por lo que su fondo supone un acto de memoria frente a la fugacidad del mundo moderno.

Cada colección es una historia detenida en el tiempo, un intento de dar forma a lo que somos mediante lo que amamos. En palabras de Philipp Blom (2013): «El arte no solo se crea; también se colecciona, se venera y se preserva como un puente que conecta el pasado con el futuro».

El coleccionismo de estas máquinas extraordinarias va más allá de la nostalgia hacia lo retro, es una forma de evocación e historia.

Para Walter Benjamin (2015), cada libro de su biblioteca contaba una historia vinculada a su propia vida y al momento de su adquisición, y funcionaba como defensa contra el olvido, «porque

cualquier pasión linda con el caos, pero la de coleccionar lo hace con el caos de los recuerdos». Toda colección necesita contar una historia, revivir el pasado, descubrir la belleza y relacionarse con el tiempo y su propia existencia.

En ocasiones, las colecciones nos sumergen en una parálisis estética, provocando un intenso impacto en el que el tiempo parece detenerse, una experiencia transformadora donde el arte no solo ve, sino que se siente y se vive.



Fig. 6. Gramófono Maestrophone, fabricado por Paillard, Suiza, ca.1910.



PALABRA Y MÚSICA EN LOS REGISTROS SONOROS DE LA COLECCIÓN CARLOS MARTÍN BALLESTER

Carlos Martín Ballester

Investigador independiente en patrimonio sonoro / Colección Carlos Martín Ballester



La Colección Carlos Martín Ballester¹ se inició en el año 1993 con un doble objetivo: recopilar y conservar el patrimonio sonoro del período 1877-1960 registrado en cilindros de fonógrafo y discos de gramófono, y catalogar, investigar, digitalizar y divulgar esos mismos documentos.

Estos objetivos se centran en dos áreas principales:

- **Andalucía y sus diferentes expresiones musicales**, con especial énfasis en el flamenco.
- **Diversos géneros** —en su mayoría no performativos—, que permiten entender la historia de España a través de la política, la literatura, la ciencia, el teatro, la radio, el cine, la infancia, la moda, el deporte, la publicidad, etc.

Con la intención de contextualizar el fondo sonoro y ampliar el conocimiento del mismo, desde el inicio se abrieron otras líneas de adquisiciones e investigaciones:

- **Documentación gráfica y escrita de flamenco (1850-1960)**
 - **Fotografía**
 - › Sobre soporte de papel, metal o vidrio
 - › Imágenes negativas en soportes flexibles
 - **Manuscritos, correspondencia y autógrafos**
 - **Documentación privada de los artistas**

1. En adelante, CCMB.

- Carteles de conciertos
- Obras de arte
- **Historia de la fonografía en España (1877-1960)**
 - **Fonógrafo (1877-1905)**
 - › Catálogos anuales de los gabinetes fonográficos
 - › Documentación interna de los gabinetes fonográficos
 - › Publicidad y cartelería de los gabinetes fonográficos
 - › Aparatos de reproducción
 - **Gramófono (1899-1960)**
 - › Catálogos anuales de las compañías
 - › Suplementos mensuales de las compañías
 - › Documentación interna de las compañías
 - › Publicidad y cartelería de las compañías
 - › Aparatos de reproducción.

Tras más de treinta años, la CCMB ha logrado reunir un incomparable volumen de documentos relacionados con ambos conjuntos: 769 cilindros de fonógrafo, 30.798 discos de 78 rpm, 12.697 documentos gráficos y escritos, 1.503 catálogos y suplementos de las compañías discográficas, etc. De manera paralela, el archivo general de registros sonoros supera los dos mil cilindros de fonógrafo y los cien mil discos de 78 rpm, un número creciente, dado que anualmente las adquisiciones suponen entre un 5 y un 10 % del total.

Un patrimonio de incalculable valor y —en buena medida— ausente en colecciones públicas y privadas que comienza a ser catalogado, digitalizado, y puesto a disposición de investigadores y amantes de nuestra historia.



^ Fig. 1. Edison Standard A Square Top de Viuda de Aramburo con accesorios Bettini, 1899.

1. OBJETIVOS

1.1. LOCALIZACIÓN Y ADQUISICIÓN DE NUEVOS EJEMPLARES

Los cilindros fonográficos que contienen registros vinculados con España son, en su mayoría, únicos: grabaciones directas con unas características diferenciadas de otros documentos análogos. Nuestra producción se caracterizó por no explotar la grabación en serie o pantográfica, ciñéndose a la impresión directa. En algunos casos, también a recoger el acto performativo en varios aparatos, con el consiguiente número de cilindros *hermanos* para comercializar². Por ello, todos los ejemplares que conectan con las dos áreas comentadas son conservados por su singularidad.

2. Incluso en estos casos, la grabación no sería exactamente igual, ya que influirían notablemente las características físicas del aparato, de su membrana grabadora, del material de cada cilindro de cera virgen y, sobre todo, de la posición del aparato en relación con el emisor del sonido.



^ Fig. 2. Gramófono Gramophone con marquetería pintada a mano, 1905.

En el caso de los discos de 78 rpm³ la situación es bien distinta: con la excepción de los discos de grabación inmediata, todos los discos fueron producidos en serie por las compañías, las cuales no conservaron los másteres. Resulta imprescindible acudir a los registros originales para trazar un mapa completo de esa producción discográfica.

Tan importante como la localización de los discos objeto de investigación, es la búsqueda de ejemplares en mejor estado de conservación. La labor, por lo tanto, no finaliza con el hallazgo del registro sonoro que completa una serie o discografía: siempre habrá una posibilidad, por remota que sea, de encontrar un ejemplar mejor conservado que el contenido en la CCMB.

3. Igualmente conocidos como discos de pizarra, de piedra, de gramófono o gramola, planos, etc.

Este proceso comienza con la localización del documento, continúa con su limpieza a mano, y finaliza con un estudio de las características de ambos ejemplares, primero de manera visual y, posteriormente, realizando una escucha comparativa que determine si son idénticos. En el caso de que lo sean, se seleccionaría el mejor conservado. Si por el contrario se hallaran divergencias, se conservarían ambos y se catalogarían especificando esas diferencias. Cuestiones estas que trataremos en los siguientes apartados.

La CCMB se ha nutrido a través de la incorporación de algunos archivos especialmente relevantes: Andrés Agero; Antonio el Bailarín; Antonio el Sevillano; Antonio Grau Dauset; Benno Häupl; Elena Fons; Emilia Benito; Emilio Mezquita; Félix Santillán; Fundación Joaquín Díaz; Jordi Pujol Baulenas; José Blas Vega; José María Gutiérrez Ballesteros, conde de Colombí; José Suárez; Juan Carlos Romero; Luis Callejo; Luis Masats; Lluís Millet; Manuel Vallejo; Pablo Santolaria; Pepe Hurtado; Rudi B. Sazunic o Salvador Lomeña, además de los fondos sonoros de Radio España, Radio Sevilla, Associació Nacional de Radio-difusió, Radio Onteniente, Radio Santander, Radio Jerez, etc.

1.2. CONSERVACIÓN DE TODAS LAS EDICIONES

Cada registro sonoro va asociado, generalmente, a una matriz: un código, frecuentemente alfanumérico, que identifica la grabación de manera exclusiva. Tanto si se trata de una primera edición o una posterior, la matriz permanecerá invariable, salvo excepciones. Por el contrario, el número de catálogo y la denominación de la compañía pueden variar a lo largo de su vida comercial.

En la CCMB aplicamos un criterio claro: conservamos matrices repetidas siempre que hayan sido comercializadas en una edición distinta. Otra cuestión será establecer un límite para que el estudio de la discografía sea compatible con una gestión eficiente de la documentación. Hay varios criterios que nos indican que estamos ante una nueva edición con singularidades suficientes como para ser conservada. La más evidente es un cambio de sello



^ Fig. 3. Disco de 78 rpm de Diego Bermúdez, el Tenazas, 1922.



┐ Fig. 4. Disco de 78 rpm con una locución radiofónica de Gonzalo Queipo de Llano, 1936.

discográfico, por ejemplo: una primera edición en Zonophone y una posterior en Victor. Las modificaciones dentro de una misma compañía son también importantes, en distintos grados: desde un cambio de disco monofacial a bifacial, pasando por una modificación del número de catálogo, por el empleo de distintos colores de etiquetas, o la inclusión de determinados detalles en las mismas. Todas esas etapas son relevantes porque permiten hacer un seguimiento de la matriz, desde que apareció en el mercado hasta que la compañía la eliminó del catálogo.

¿Qué casos no son susceptibles de ser incluidos? Generalmente, los prensajes: estampaciones de una misma matriz con características de etiquetado idénticas. En lo único en que se diferenciarían ambos ejemplares sería en el número de estampación. Este se suele representar por un número romano o natural, más cercano al código de catálogo que al de matriz, y que indica el orden en que se empleó la matriz metálica para fabricar una nueva serie, cuando la anterior estaba agotada o con perspectivas de agotarse. En el caso de la CCMB, siempre conservamos el prensaje más bajo posible, salvo cuando la diferencia de sonido sea



^ Fig. 5. Disco de 78 rpm con una conferencia de Juan de la Cierva, 1934.



┐ Fig. 6. Cilindro de la Sociedad de Conciertos con la *Marcha Real*, el *Himno de Riego* y *La marselesa*, 1899.

notablemente mejor en la posterior⁴. La ecuación prensaje-sonido no es sencilla: en principio, el número de prensaje más bajo implicaría un contacto temprano con la matriz metálica y, por tanto, mayores posibilidades de que ese disco contenga una versión más limpia y sin impurezas. Por otro lado, al ser anterior, hay más posibilidades de que los materiales empleados para la elaboración de la pasta proporcionen una mayor rumorosidad⁵. Igualmente, suele suceder que ejemplares más tempranos hayan sido más reproducidos que los posteriores. En definitiva: es imprescindible la comprobación de los documentos en paralelo.

4. Suele suceder que cuando un prensaje posterior mejora ostensiblemente la calidad sonora, contiene otra serie de diferencias en el aspecto de la etiqueta, por lo que serían conservadas ambas versiones.

5. Evidentemente, en períodos de escasez de suministro de materias primas o reciclaje de discos para pulverizarlos y emplearlos para la fabricación de nuevos ejemplares, no se cumplía ese patrón.

1.3. LOCALIZACIÓN DE TOMAS ALTERNATIVAS

Si en el anterior apartado analizábamos someramente las distintas ediciones de una misma matriz y la pertinencia de su conservación, en este caso estamos ante un proceso bien distinto.

Cuando un intérprete se encontraba en el estudio de grabación, la compañía impresionaba al menos una toma de la pieza musical o hablada. Con frecuencia, la segunda o subsiguientes tomas se realizaban porque la primera no había convencido al intérprete (por razones musicales) o a los ingenieros (por motivos técnicos).

Una vez seleccionada la matriz y toma que se iba a comercializar, se usaba para los primeros prensajes y ediciones, hasta que el disco se retiraba de la venta una vez concluida su vida comercial. Pero cuando las compañías decidían fabricar una nueva tanda partiendo de la misma grabación empleada anteriormente, en ocasiones comprobaban que la matriz metálica o estaba deteriorada, o presentaba algunos defectos, o sencillamente no se localizaba. En esa tesitura, y solo en algunos casos, para no dar por agotado un título con demanda, recurrían a la siguiente toma para la fabricación de nuevos ejemplares. Esta práctica no tendría el más mínimo reproche ya que daba a conocer distintas interpretaciones de un mismo título (a menudo con grandes diferencias), pero sí es criticable porque se comercializaba esa nueva versión empleando el mismo código de catálogo y sin informar a los clientes. Solo un tímido sufijo en el código de matriz advertía de la *novedad*. Esta práctica interna de las compañías, que se mantuvo durante décadas, nos ha proporcionado grandes sorpresas (y emociones) en el proceso de comparación de ejemplares, aparentemente, similares.

1.4. CONSERVACIÓN

Una vez localizado el disco de 78 rpm, se inicia el proceso de limpieza de manera manual y sin intervención mecánica. Salvo en casos como los discos de grabación inmediata, recubiertos con una película y con el interior de aluminio o cristal (que suelen verse afectados por ácido palmítico), los discos de 78 rpm los limpiamos



^ Fig. 7. Carmen Dauset, Carmencita, fotografía original de Napoleon Sarony, 1890.

humedeciendo un paño de algodón que no deje residuos con agua destilada a 20 °C, secando inmediatamente en movimientos circulares y colocando el disco en un *rack* durante veinticuatro horas antes de introducirlo en un sobre nuevo. Finalmente, el disco se colocará en posición vertical. Por su parte, los cilindros de cera se limpian en seco, con un pincel fino y un paño que no deje residuos. Ambos en un ambiente de temperatura y humedad controladas.

1.5. CATALOGACIÓN

La catalogación (y datación) de los registros sonoros es un proceso fundamental. Se relacionan tanto los datos localizados tras un estudio visual del documento, como los recogidos tras su escucha. Los más relevantes serían: intérprete, acompañante, compañía, catálogo, matriz, título, obra, autor, medidas, descripción de la etiqueta (y caja⁶), procedencia, conservación, etc. La datación es otra materia imprescindible en el campo de la investigación. Para ello, nos servimos de los estudios que hemos realizado hasta la fecha⁷, así como de la documentación privada de los gabinetes fonográficos o compañías discográficas, y las ediciones publicitarias que realizaron en forma de catálogos o suplementos, tanto mensuales como anuales.

1.6. INVESTIGACIÓN

Las investigaciones realizadas se centran, esencialmente, en la historia del sonido grabado en España: desde la invención del fonógrafo Tinfoil de Thomas Edison en 1877, pasando por los gabinetes fonográficos, la irrupción del disco de 78 rpm en 1899, y la implantación de las compañías de discos hasta la desaparición del mismo en torno a 1960. Vinculamos ese desarrollo científico y técnico con las manifestaciones musicales y las no performativas, para entender mejor la evolución histórica de nuestro país a lo largo de esos setenta y cinco años.

6. En el caso del cilindro de fonógrafo.

7. Al igual que otros colegas, como es el caso del añorado Alan Kelly, con la compañía Gramophone.



^ Fig. 8. Digitalizaciones de discos de 78 rpm.

1.7. DIGITALIZACIÓN

Esta es una de las fases más determinantes en lo referido a los registros sonoros. Tras diversas experiencias con estudios de sonido externos, diseñamos el nuestro para aplicar todos aquellos procesos que consideramos imprescindibles y que, lamentablemente, no encontramos en la medida que deseábamos. Disponemos de un reproductor para discos de 78 rpm con motor externo, diseñado por Mike Stosich, así como un reproductor CPS1 para cilindros de fonógrafo, creado por John Levin. Para la reproducción de cilindros usamos cuatro combinaciones de cápsulas y agujas realizadas (a medida) por la firma Soundsmith expresamente para este modelo⁸.

8. Tenemos el placer de contar con el prototipo del CPS1 (ejemplar 0).



^ Fig. 9. Exposición
*El flamenco en la dramática
luna negra*. Ateneo
de Madrid, 2024.

El resto de procesos hasta llegar a la fuente sonora definitiva, podemos resumirlos en que buscamos la mayor fidelidad posible con la grabación original. Tanto a través de la selección de la velocidad correcta de reproducción⁹, como de las diversas curvas de ecualización, y de las infinitas combinaciones de cápsulas y agujas para la reproducción de discos de 78 rpm.

1.8. DIVULGACIÓN

Las labores de localización, salvaguarda, investigación, catalogación, datación y digitalización quedarían huérfanas si no tuvieran este feliz epílogo: la divulgación del conocimiento y de los recursos acumulados. Son varias las líneas que desarrollamos: publicaciones, conferencias, artículos, exposiciones, etc¹⁰.

9. Los discos de 78 rpm grabados por el sistema acústico, previo al eléctrico, giraban a velocidades muy dispares. A partir de 1926 comenzó a estabilizarse la velocidad en el entorno de las 78 rpm.

10. Recomendamos a las personas interesadas que visiten la página coleccioncarlos-martinballester.com.

2. SECCIONES

2.1. FLAMENCO Y MÚSICAS VINCULADAS A ANDALUCÍA

2.1.1. Consideraciones generales. El estudio del flamenco (y del resto de músicas más o menos vinculadas) a través de la historia de la fonografía es una labor tan apasionante como inabarcable, dado que puede hacerse un recorrido por el devenir del género a través de miles de documentos sonoros, desde los primeros cilindros de fonógrafo de 1896 hasta los últimos discos de 78 rpm de 1960. Esta área fundamental de la CCMB está compuesta por 16.709 discos de 78 rpm, 526 cilindros de fonógrafo, 12.697 documentos gráficos y escritos, así como 227 obras de arte.

2.1.2. Flamenco. Están representados la totalidad de cantaores, guitarristas y bailaores que impresionaron su arte, con la gran mayoría de sus discografías completadas: Antonio Chacón, Manuel Torres, la Niña de los Peines, Tomás Pavón, Manolo Caracol, El Gloria, Niño de Cabra, Cojo de Málaga, Manuel Vallejo, Niño de Marchena, Aurelio de Cádiz, Paca Aguilera, Juanito Valderrama, Isabelita de Jerez, Niña de la Puebla, Angelillo, Ramón Montoya, Niño Ricardo, la Argentina, Vicente Escudero, etc. En la actualidad, conforman esta sección 8.794 discos de 78 rpm, 345 cilindros de fonógrafo, 12.697 documentos gráficos y escritos de flamenco, además de 227 obras de arte (fundamentalmente óleos, acuarelas y dibujos). Entre estas últimas, destacan autores como Adolfo del Águila y Acosta, Augusto Fernández Sastre, Balamero Romero Ressendi, Carlos González Rajel, Eduard Jener, Emilio Grau Sala, Eustaquio Marín Ramos, Francisco Moreno Galván, Francisco Sancha, Gaspar Camps, Gustavo Bacarissas, Helios Gómez, Jaime Bagaría, Joan Cardona, Joaquim Xaudaró, Joaquín Araújo y Ruano, José Carlos de Luna, José Manuel Capuletti, José Ribera Blázquez, Manuel Ruiz Guerrero, Pere Clapera, Pere Creixams, Pere Ysern, Rafael de Penagos, Ramón López Morelló, Ricard Canals, Ricard Opisso, Roberto Domingo, Sigfrido Burmann o Vicente Escudero.

2.1.3. Canción española. Esta sección la componen 2.891 discos de 78 rpm, tanto de cuplé y canción de naturaleza andaluza, géneros en boga en los años diez y veinte del pasado siglo, como de canción española o copla, protagonistas de la escena en las décadas posteriores. Destacan nombres como Conchita Piquer, Juanita Reina, Estrellita Castro, Lola Flores, Pastora Imperio, Amalia Molina, La Argentinita, Antoñita Moreno, Imperio Argentina, Conchita Martínez, Pepe Blanco, Luisa Ortega, Pilar García, Carmen Morell, etc.

2.1.4. Guitarra clásica. Las fronteras entre los géneros que conocemos hoy bajo las denominaciones de «Guitarra flamenca» y «Guitarra clásica», eran bastante más difusas a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, que lo experimentado posteriormente. Por ello, es fundamental el estudio de las discografías de guitarristas *clásicos* como Andrés Segovia, Miguel Llobet, Regino Sainz de la Maza, Daniel Fortea, Emilio Pujol, Guillermo Gómez, Ángel Barrios, María Luisa Anido, Julio Martínez Oyanguren, etc. El fondo está compuesto por 573 discos de 78 rpm y 23 cilindros de fonógrafo. Entre estos últimos, destaca la serie impresionada por Luis y Simón Ramírez¹¹.

2.1.5. Rondallas y conjuntos de pulso y púa. Familia de grabaciones de elevado interés y prolífica en hallazgos. Formada por 181 discos de 78 rpm y 9 cilindros de fonógrafo, destacan las grabaciones de la Rondalla Usandizaga¹², la Rondalla Cauvilla Prim, Rondalla Candela, etc.

2.1.6. Carnaval gaditano. Las músicas propias del carnaval de Cádiz, tanguillos, pasodobles y cuplés tienen una especial relación con el flamenco, especialmente la primera de ellas. Encontramos en este apartado 78 discos de 78 rpm y 12 cilindros de fonógrafo, interpretados tanto por cantaores como por coros: Conjunto Hércules, Conjunto Gades, Antonio Pozo, el Mochuelo; Acosta, Manolo Vargas, etc.

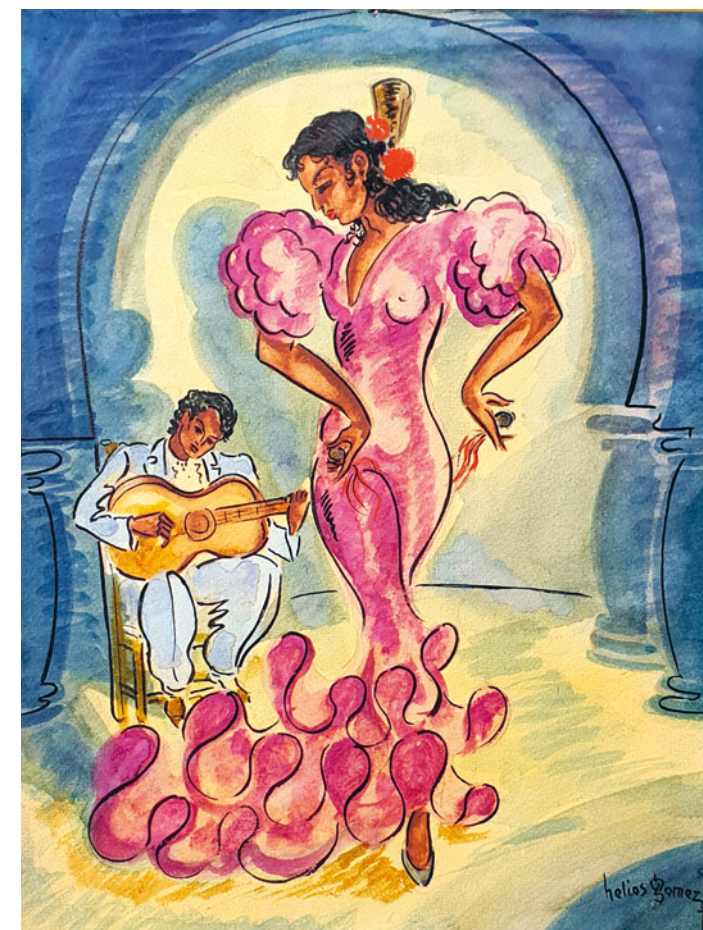
2.1.7. Música clásica de inspiración andaluza. En esta sección encontramos un total de 4.192 discos de 78 rpm y 137 cilindros de fonógrafo. Algunos ejemplos: *Tres piezas de aire popular flamenco* por José Cubiles; *A Granada*, por Esperanza Clasenti; *Malagueña que cantan y bailan en la huerta* por María Gay; *Panaderos* por la Banda del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos de Madrid; *Córdoba* por la Orquesta Sinfónica del Gramófono; *Canto a Sevilla* por Lola Rodríguez de Aragón y Joaquín Turina; *El baile de Luis Alonso* por la Banda Municipal de Barcelona; *Polo gitano* por la Orquesta Sinfónica de Madrid; *Corpus en Sevilla* por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia; *Romances et villancicos espagnols du 16 siècle* por María Cid y Emilio Pujol, etc.

11. *Vid.* guitarrasramirez.com/es/cilindros-fonograficos-luis-simon-ramirez (última consulta: 1 de julio de 2025).

12. Esta rondalla tiene registrada la única pieza atribuida al célebre Paco de Lucena, titulada *Bolero* y grabada en 1928 para la casa Edison (cat. 60.069).

2.2. ESPAÑA A TRAVÉS DE LA PALABRA Y LA MÚSICA

2.2.1. Consideraciones generales. El estudio de la historia de nuestro país se ha abordado desde multitud de áreas, pero es evidente que no se ha dedicado la suficiente atención a un campo tan desconocido como revelador: los registros sonoros realizados en el período del fonógrafo y el gramófono, entre 1877 y mediados del siglo XX, un período histórico tan extenso como convulso para la sociedad española. Este grupo heterogéneo de documentos sonoros, que van desde la política hasta la literatura, pasando por la ciencia o las músicas vernáculas españolas, está compuesto por 14.089 discos de 78 rpm y 243 cilindros de fonógrafo.



► Fig. 10. Helios Gómez, «Bailaora y guitarrista». Técnica mixta sobre papel.

2.2.2. Política. Conjunto de 546 discos de 78 rpm relacionados con distintos períodos de nuestra historia: Primera y Segunda República, Guerra de África, Pérdida de las colonias, Dictadura de Primo de Rivera, Golpe militar de 1936, Franquismo, etc.

2.2.2.1. Conjunto de 127 discos de propaganda de naturaleza fascista grabada tras el golpe militar de 1936, fundamentalmente en el sello Columbia, y en otras etiquetas subsidiarias, como el Departamento Nacional de Propaganda (Servicio Nacional de Radiodifusión y Cine) del Frente de Juventudes. Algunos ejemplos relevantes serían los siguientes: José Antonio Primo de Rivera (discurso en español, inglés y francés), Francisco Franco (discurso «Alocución a la nueva España»), dos álbumes «Vidas ilustres»¹³ dedicados a los héroes del bando sublevado (recitados por Fernando Fernández de Córdoba¹⁴), Coros de la Academia José Antonio, Coros del Frente de Juventudes, Orquesta y Coros del S.E.U., Raimundo Fernández Cuesta, Coros del Orfeón Donostiarra, Plácido Domingo¹⁵, Banda del Requeté de Navarra, Banda del Regimiento San Marcial n.º 22 de Burgos, Banda Municipal de San Sebastián, etc.

2.2.2.2. Conjunto de 32 discos de diversas compañías y de grabaciones privadas, todas de contenido fascista, entre los que destacan: Gonzalo Queipo de Llano (discurso desde la Capitanía General de Sevilla el 21 de noviembre de 1936), Francisco Franco (discurso de 1956: «No seremos los Boabdiles del siglo XX [...]»), Diego Salas Pombo¹⁶ (varios discursos del 10 de junio de 1956), etc.

2.2.2.3. Conjunto de 53 discos de exaltación republicana, entre los que destacan una pequeña selección de discos antifascistas grabados a finales de 1936 en Barcelona¹⁷, además de: Francesc Macià (discurso del 9 de septiembre de 1932), grabaciones de las Brigadas Internacionales realizadas en Barcelona durante la guerra civil, etc.

13. Dedicado, firmado y fechado uno de ellos por el autor de dichas *hagiografías bélicas*: Juan Hernández Petit.

14. Que fue el responsable de leer los partes durante la guerra, que se emitían por la radio, incluyendo la celeberrima comunicación del 1 de abril de 1939.

15. Se trata del padre del tenor Plácido Domingo.

16. Vicesecretario general de Falange, ostentó otros cargos relevantes.

17. De cortísima tirada, se registraron piezas como: *Hijos del pueblo*, *¡A las barricadas!*, *La marselesesa*, *La internacional*, *Milicianos de España*, *Bandera roja*, *La joven guardia*, *Himno a la juventud universal*, etc.

2.2.2.4. Grupo heterogéneo de 334 discos de contenido político: Alfonso XIII (discurso de 1924), Miguel Primo de Rivera (varios discursos de 1923 y 1925), Dámaso Berenguer (discurso de 1930), un disco de Fernando de los Ríos para el Centro de Estudios Históricos (*Archivo de la palabra*), etc.

2.2.3. Himnos. Conjunto de 204 discos de 78 rpm con todo tipo de himnos vinculados con España, tanto nacionales, regionales, como de cualquier otra naturaleza.

2.2.3.1. Himnos nacionales: 57 discos con distintas grabaciones de la *Marcha Real* (antigua Marcha de Granaderos), tanto orquestales, como cantados en sus distintas versiones; 38 discos con diferentes versiones del *Himno de Riego*, mayoritariamente cantados. Destacan cinco grabaciones en cilindro de cera, incluyendo el documento sonoro más antiguo de ambos himnos, impresionado en la Sociedad Fonográfica Española de Hugens y Acosta.

2.2.3.2. 109 discos con himnos variados: *El Segadors* por el Coro Catalunya Nova (primera versión en disco Berliner de 1900), *Himno al aborro*, *Himno a Jaén*, *Himno de los Exploradores Españoles*, *Himno a la Virgen del Pilar*, *Boy Scouts barceloneses*, *Himno a la Guardia Civil española*, *Himno de la Exposición de Sevilla*, *Himno del Campo*, *Himno de los Artilleros*, *Himno a Huesca*, *Himno al Hispano Club*, etc.

2.2.4. Ciencia. Conjunto de 47 discos: conferencia de Juan de la Cierva en cuatro discos de grabación inmediata de 1934 (impresionados en Barcelona); *El raid del Plus Ultra* por Ramón Franco; *Naturopath* (Himno naturista); un disco de grabación privada con una conferencia de Ramón y Cajal; discos de Leonardo Torres Quevedo, Ramón y Cajal y de Ignacio Bolívar para el Centro de Estudios Históricos (*Archivo de la palabra*), etc.

2.2.5. Literatura. Conjunto de 77 discos de 78 rpm: álbum del Patronato de Misiones Pedagógicas con doce discos; álbum de León Felipe con tres discos recitando *Otra vez el viento* y *De Antofagasta a La Paz* (entre otras); álbum de Rafael Alberti con doce discos recitando a Jorge Manrique y Luis de Góngora (entre otros); tres discos comerciales de Jacinto Benavente y uno grabado en Radio Nacional (*Conferencia para mujeres*: edición especial); los cinco discos de Federico García Lorca con la

Argentinita (más sus reediciones posteriores); catorce discos de Azorín, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Menéndez Pidal, Unamuno, Manuel B. Cossío, Hermanos Álvarez Quintero, Valle Inclán, Palacio Valdés, Concha Espina, Jacinto Benavente, Ortega y Gasset, Miguel Asín y Vicente Medina para el Centro de Estudios Históricos (*Archivo de la palabra*); un disco de Ernesto Jaumeandreu recitando *La historia*; un disco de Luis Fernández Ardavín recitando *Manolita Rosas*; un disco de Rafael Duyos interpretando *El paso de las Marías*; cuatro discos de Ramón García Larrea recitando a Machado y Cervantes (entre otros); tres discos de José Jackson Veyán y uno de Rafael de León recitando sus obras; la discografía completa de José González Marín recitando a Alberti, Cavestany, Rueda o Machado, etc.¹⁸.

2.2.6. Teatro. Conjunto de 286 discos de 78 rpm: tres discos de Lola Membrives interpretando *Bodas de sangre*; un disco de Margarita Xirgu para el Centro de Estudios Históricos (*Archivo de la palabra*); tres discos de Eduardo Marquina recitando su obra; álbum homenaje a los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero con Catalina Bárcena, Rosario Pino, María Guerrero y Antonio Vico (entre otros); dos discos de Federico Moreno Torroba recitando *Azabache*; además de un amplio catálogo de discos de diversos actores interpretando las obras fundamentales de nuestra escena: Ricardo Calvo, Alejandro Ulloa, Casimiro Ortas, Enrique Borrás, Francisco Morano, etc.

2.2.7. Cine. Conjunto de 659 discos de 78 rpm de cientos de películas, tanto españolas como internacionales, fundamentalmente de las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo pasado: *El Relicario*, *Casablanca*, *Blancanieves y los siete enanitos*, *Candilejas*, *Marcelino, pan y vino*, *Bienvenido Mister Marshall*, *Laura*, *Gilda*, *El Mago de Oz*, entre otras.

2.2.8. Radio. Conjunto de 55 discos de 78 rpm: *Canciones navideñas* por el Orfeo Català de Barcelona dirigido por Lluís Millet, *Lepe Speaker* por Lepe, *Anuncios Radio* por Antonio G. Pavón, discos variados por José Toresky y José Miret, más una selección de efectos de sonido para las emisiones radiofónicas.

18. Incluido el disco que grabó en Nueva York para la Casa de España en apoyo al golpe militar de 1936.

2.2.9. Publicidad. Conjunto de 620 discos de 78 rpm de diversos sellos discográficos: Columbia, Querol, Publifono, Reclamfon, Delfos, Gramófono, Odeon, Ideas, Parlophon, CID o Regal: *Ante Castellana*, *Tulipán*, *Mariquita Pérez*, *Ante La Asturiana*, *Fino La Ina*, *Mistol*, *Fundador*, *La Casera*, *Anticariol*, *La Lechera*, *Tintes Iberia*, *La Estrella*, *Diez Minutos*, *Marbú*, *Okal*, *Gisela*, *Galletas Fontaneda*, *Colacao*, *Orión*, etc.

2.2.10. Religión. Conjunto de 183 discos de 78 rpm. Álbum de tres discos con *Cantos Gregorianos de Montserrat* (La Voz de su Amo), *Ave María* por María Paz Urbietta, *Himno a la Parroquia* por el Coro del Seminario Conciliar de Madrid, *Venid y vamos todos* por la Schola Cantorum del Seminario Pontificio de Comillas, *Baile al Santísimo* dedicado al «Ilustrísimo Cabildo de la Catedral de Sevilla», *Cantos gregorianos* por la capilla RR. PP. Carmelitas Descalzos de Burgos, *A la Santísima Virgen de Aránzazu* por Martín, así como álbumes y discos de «La Música en el Vaticano» (impresionados en la Basílica de San Pedro de Roma).

2.2.11 Militar. Conjunto de 227 discos, entre los que podemos destacar: *Comandante Martín* por la Academia Militar de Suboficiales, *Legionarios y Regulares* por la Banda de Ingenieros de Madrid, *La batalla de los Castillejos* por la Banda Regimiento Wad-Ras de Madrid; *En las trincheras del Riff* por Alarcón, Gonzalito, Mariner y Córdoba; *Millán Astray* por la Banda del Regimiento de Badajoz; *Examen militar* por Calero, Iturmendi y Villegas; *La canción del legionario* por la Banda del Tercio La Legión, etc.

2.2.12. Feminismo. Conjunto de 32 discos de Berta Singerman, Catalina Bárcena, Teresa Daniel recitando *¡Viva España!* (Miss España 1932), *Saludo* de Pepita Samper (Miss España 1929), Marcos Redondo cantando *A la mujer española*, etc.

2.2.13. Deportes. Conjunto de 73 discos. *¡Gora Uzkudun!* por la Banda Municipal de Barcelona; *Polirritmo dinámico del jugador de fútbol* por Berta Singerman; *Himno del Tenerife F.C.*; *¡Hala Madrid!* por Roviralta; *Samitier* por Planas; *Los Leones Rojos* por Pablo Hertogs; *Himno al Atlético de Bilbao* por los Cinco Bilbaínos; *No sé por qué* de Rina Celi, etc.

2.2.14. Tauromaquia. Conjunto de 354 discos de 78 rpm con pasodobles taurinos, dedicados a figuras relevantes del toreo, o incluso representaciones de una corrida de toros en cilindro de cera: *Gallito* por la Banda Parlophon, *Belmonte* por la Banda de la Primera Legión de Tropas de Aviación,

Luis Miguel Dominguín por Casas Augé, *Bombita* por la Banda Gascón, *Manolete y Gitanillo de Triana* por la Banda del Regimiento de Infantería Jaén n.º 25, *Machaquito* por la Banda Odeon, *Miguelito Litri* por Pilar Lorengar, *Mi emoción al ver a Arruza* por Marcos Redondo, *Despedida* por Rafael Gallo y Manolo Caracol, o *Fandangos* por Luis Miguel Dominguín.

2.2.15. Infantil. Conjunto de 574 discos de 78 rpm con canciones y cuentos infantiles de compañías Columbia, Odeon o La Voz de su Amo: *El soldadito de plomo*, *Pinocho*, *El gato con botas*, *Caperucita Roja*, *La lechera*, *Los tres osos*, *El burro flautista*, *La rana encantada*, *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Simbad el marino*, *Alicia en el país de las maravillas*, etc.

2.2.16. Ventriloquía. Conjunto de 46 discos de 78 rpm de Francisco Sanz, Eugenio Balder, Martín, Toresky, Iscle Pérez, etc.

2.2.17. Humor. Esta área y la anterior fueron muy populares a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Encontramos 331 discos de 78 rpm: Fernando Aguirre, Rafael Díaz, Rafael Arcos, Ángel Zapata, Guillén, Carmen Valor, Kap y Kua, Los Villasiul, Luis Estesio, Alady, Tip y Top, etc. También destacan los 43 cilindros de cuentos interpretados por el Maestro Domínguez, entre otros intérpretes.

2.2.18. Firmados. Conjunto de 223 discos de 78 rpm: Andrés Segovia, Sebastián Albalat, Fernando Moraleda, Cecilio Navarro, Xavier Cugat, Rafael Duyos, Francisco Alonso, Juan Martínez Abades, Enric Morera, Tomás Bretón, Marcos Redondo, Luis Fernández Ardavín, Joan Manén, Manolo Caracol, Cayetano Renom, Rafael Calleja, José López Silva, Juan Alós, Mercedes Serós, Joaquín Turina, Rafael Alberti, Enrique Jardiel Poncela, Pepe Pinto, Pau Casals, Pedro Muñoz Seca, Carmen Amaya, Mario Visconti, Carlos Gardel, etc.

2.2.19. Privadas. En esta sección encontramos 449 discos y cilindros realizados por intérpretes reconocidos y anónimos: álbum de doce discos de Carmen Vázquez; disco firmado y numerado por Frederic Mompou; *Los babilonios* por la Compañía Mariano Madrid; *Vesti la giubba* por José Rotea; *La damma de picche* por Francisco Espinós; *La Puerta del Sol* por el Conde de Plasencia; *Romance de cuna* por Elvira Riba Plá (dedicada a Margarita Xirgu); *Las tres cosas del tío Juan* por el Conde de Cerragería, entre otros.

2.2.20. Muestras. Conjunto de 897 discos de 78 rpm de muestra (no comerciales) de Francisco Sanz, Delmira Amorós de Mir, Alady, Txis-tularis de Rentería, Emilio Vendrell, Orquesta del Teatro del Liceo, Celia Gámez, Marcos Redondo, Jorge Sepúlveda, Carmen Flores, Banda Municipal de Madrid, Lorenzo González, Cobla La Principal de La Bisbal, Bella Dorita, Felisa Herrero, Regino Sainz de la Maza, Rogelio Baldrich, Miguel Fleta, Fidela Campiña, Orfeón Donostiarra, Antonia Mercé, la Argentina, la Niña de los Peines, etc.

2.2.21. Navidad. Conjunto de 389 discos de 78 rpm: *Cantemos al Niño* por Aurelio Zori; *Al son de los panderos* y *Arre borriquito* por los Coros Infantiles de las Escuelas Municipales de Madrid; *Villancicos políticos* por Paco Galleguito; *Girad pastores* por los Cantores de Madrid; *Jesúsín* por Marcos Redondo; *Villancicos populares* por el Orfeo Laudate, etc.

2.2.22. Regionales: En esta sección se encuentran un conjunto de 7.817 discos y 87 cilindros pertenecientes a las distintas comunidades autónomas (excluida Andalucía¹⁹). Destacan entre estos últimos, una serie de 27 cilindros del fondo Andrés Agero de Gata (Cáceres), recogidos entre 1895 y 1900, que contienen diversas manifestaciones culturales relacionadas con la villa de Gata: correspondencia hablada de la propia familia Agero, las campanas de la iglesia parroquial del pueblo, o numerosos registros de la Banda Municipal de Gata.

19. Véase 2.1.



DISCOS COLUMBIA, LA PRIMERA DISCOGRÁFICA ESPAÑOLA

Jaione Landaberea

ERESBIL – Archivo Vasco de la Música



El nacimiento de la industria discográfica en España se remonta a finales del siglo XIX, con la aparición de los primeros gabinetes fonográficos, que se centraban en la comercialización de cilindros y fonógrafos. Ahora bien, aquellos establecimientos que quisieron sobrevivir pronto orientaron su negocio hacia la venta de gramófonos y discos, anticipando el cambio tecnológico que marcaría el futuro de la música grabada.

El desarrollo de la industria del disco empezó a comienzos del siglo XX. Una de las primeras compañías en establecerse en España fue la Gramophone Company, que desde 1899 organizaba expediciones para registrar el repertorio musical local. En 1912 estableció su propia fábrica en Barcelona (Jones y Baró 1995, p. 37). Más tarde otras discográficas siguieron su ejemplo, como la compañía francesa Pathé, que inauguró una planta en Pasajes, Gipuzkoa, en 1916 para poder continuar la producción y distribución de sus discos desde un país neutral durante la Primera Guerra Mundial (Landaberea 2013).

Sin embargo, el gran punto de inflexión en esta incipiente industria llegó en 1923 con la creación de la Columbia Graphophone Company en San Sebastián. A diferencia de sus predecesoras, esta fue la primera compañía discográfica española financiada íntegramente con capital nacional, sin ser filial de la homónima británica o estadounidense. La Columbia donostiarra, fundada por Juan Inurrieta, marcó el inicio de una etapa clave en la historia de la industria musical en España.



LOS ANTECEDENTES: LA FAMILIA INURRIETA Y LOS PRIMEROS NEGOCIOS

^ Fig. 1. En el centro, sentados y numerados, los miembros del Orfeón Donostiarra que grabaron con Homophon. *Novedades*, 10 de marzo de 1912.

Durante la primera década del siglo XX, San Sebastián vivió una notable transformación urbanística que la convirtió en el destino predilecto de la realeza y su corte. Este prestigio atrajo a un turismo de alto nivel, favoreciendo el florecimiento de un comercio refinado, a la altura de los gustos de la alta burguesía. A ello se sumó la condición de neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial, que llevó a numerosas personalidades europeas a buscar refugio al sur de los Pirineos huyendo del conflicto. Esta afluencia de visitantes ilustres no solo consolidó la fama de la ciudad, sino que también impulsó su desarrollo comercial e industrial.

La familia Inurrieta hunde sus raíces en la comarca del Goierri, en el corazón de Gipuzkoa. En 1888 se trasladó a San Sebastián, instalándose en el número 1 de la calle General Echagüe, en el recién inaugurado ensanche oriental de la ciudad, a escasa distancia del bullicioso Mercado de la Brecha. Allí comenzaron su andadura gestionando dos puestos de venta de pollos, frutas y hortalizas. Con el tiempo su comercio adquirió prestigio y los Inurrieta lograron convertirse en proveedores de la Real Casa.

En los primeros años del siglo XX, los hermanos Antonio y Juan Inurrieta comenzaron a diversificar sus iniciativas empresariales y compaginaron diferentes actividades. Desde una oficina instalada en la propia residencia familiar, actuaron como representantes de la compañía de navegación Zuid America Line, al tiempo que ejercían como comisionistas de la prestigiosa Compañía Francesa del Gramophone, encargándose de la distribución de sus discos y fonógrafos. Esta etapa de intensa actividad culminó en noviembre de 1908 con la apertura del conocido comercio de los Hermanos Inurrieta en el número 5 de la calle Guetaria.

En los primeros años de vida del comercio, Antonio y Juan centraron su actividad en la venta de instrumentos musicales, gramófonos, discos y otros aparatos novedosos para la época. Ya en 1909 se anunciaban como concesionarios de los reconocidos pianos Hillgartner de Berlín, y poco después comenzaron a registrar sus propias marcas para accesorios de gramófonos e instrumentos, cada vez más presentes en la prensa. En 1913 representaban en exclusiva los aparatos Mercedes; en 1915, promocionaban los auto-pianos de la marca El Kastonome, junto con otros modelos —de 65, 88 notas y combinados—; y en 1917 incorporaban también las pianolas Fischer a su catálogo.

Juan Inurrieta sentía una gran fascinación por lo que él llamaba «la música enlatada». Antes de dedicarse por completo a la fabricación de discos, financió el viaje que, el 18 de diciembre de 1911, realizaron varios miembros del Orfeón Donostiarra junto a su director, Secundino Esnaola, a Berlín para grabar una serie de canciones populares vascas. Estas grabaciones fueron publicadas en enero del año siguiente por la casa Homophon de Berlín y se vendieron en su establecimiento de la calle Guetaria. Años más tarde, en 1916, tras el exitoso debut de la cupletista menorquina Pilar Alonso en el Salón Miramar de San Sebastián, Juan la contrató para grabar algunas de las canciones de su repertorio, también destinadas a la venta en su tienda.

En 1917, Juan Inurrieta se asoció con Salustiano Loinaz, propietario de la fábrica Pathé de Pasajes, que había comenzado su actividad el año anterior, y que también dirigía un negocio similar al de los hermanos Inurrieta en la calle Prim de San Sebastián. Juntos adquirieron un terreno en el barrio del Antiguo con la intención de construir una nueva fábrica para la explotación del Pathéfono (Landaberea 2013). Paralelamente, en el establecimiento de la calle Guetaria comenzaron a venderse discos y aparatos Pathé fabricados en Pasajes.

Por otro lado, a mediados de la segunda década del siglo XX, emergió un nuevo modelo de consumo masivo, impulsado por la posibilidad de adquirir productos mediante pagos a plazos. En este contexto, en enero de 1917, Juan Inurrieta fundó la Sociedad Hispano Americana Inurrieta y Compañía, con sede en la avenida de la Libertad número 27, dedicada a la venta —tanto a plazos como al contado con atractivos descuentos— de pianos, rollos perforados y otros artículos musicales. Para 1918, la empresa ya contaba con agencias en Madrid y Barcelona, y antes de su disolución, el 27 de septiembre de 1923, había establecido sucursales en otras diecisiete capitales de provincia. Entre sus iniciativas destacaba la comercialización de rollos perforados bajo su propia marca, Ideal, diseñados para pianos mecánicos de ochenta y ocho notas, aunque también ofrecían, bajo pedido, rollos de sesenta y cinco notas. Estos rollos, algunos valorados en más de diez pesetas, se fabricaban en la Fábrica de Rollos Victoria de Barcelona, propiedad de Joan Baptista Blancafort, quien había iniciado su negocio en 1905. El catálogo de Ideal incluía desde arreglos de sinfonías, óperas o zarzuelas hasta una amplia selección de música de salón, géneros que gozaban de gran popularidad en la época.

Sociedad Hispano-Americana

Edificio Social: Avenida de la Libertad, 27. SAN SEBASTIAN

A cuantas personas les interesen estos artículos, pueden dirigirse a esta Sociedad solicitando catálogos de los mismos.

ENVÍOS GRATIS

GARANTÍAS

Ningún comprador se compromete a nada, interin no haya recibido el género pedido y lo haya aceptado. Si no agrada, puede devolverse dentro de los ocho días.

20, 25, hasta 33 meses de crédito

Increíbles facilidades para el pago

AGENCIAS:

MADRID.....	Encarnal, 20.
BARCELONA.....	Fontanella, 18.
SEVILLA.....	Francos, 33.
MÁLAGA.....	Castelar, 21.
CÓRDOBA.....	Claudio Marcelo, 5.
CADIZ.....	J. G. de Arboleda, 8.
ALICANTE.....	Sagasta, 17.
BILBAO.....	Plaza Nueva, 3.
SANTANDER.....	Paseo de Pereda, 21.

No confundid nuestra Casa con ninguna similar
20, 25, hasta 33 meses de crédito

Para pedir nuestros catálogos utiliceis estos boletines

Sociedad Hispano-Americana

Apartado de correos 97. SAN SEBASTIAN

Don.....

Reside en.....

Provincia de.....

Calle de..... núm.....

psos..... deuen recibir un catálogo de.....

M. G. 146

▲ Fig. 2. Anuncio de la Sociedad Hispano-Americana. *Mundo gráfico*, 23 de noviembre de 1921.

LA COLUMBIA GRAPHOPHONE COMPANY S. A. E. DE SAN SEBASTIÁN

El 17 de enero de 1923, Juan Inurrieta, como representante de la Sociedad Hispano Americana Inurrieta y Compañía, firmó un contrato con la Columbia Graphophone Company Limited de Londres, por el que se les nombraba agentes únicos y exclusivos de la Columbia en España para la fabricación y venta de los aparatos y discos de la marca durante un período de diez años, renovables en las mismas condiciones para otro período de diez años mediante comunicación enviada a Columbia seis meses antes del vencimiento de ese plazo. En el contrato se estipulaba que, si así lo hacía, Columbia consentiría la renovación del acuerdo.

Pocos meses más tarde, el 30 de agosto de 1923, Juan Inurrieta fundó, junto con otros dos socios, la Columbia Graphophone Company en San Sebastián, cuyo objetivo era: «la fabricación y venta de los discos marca Regal y Columbia, así como también las máquinas parlantes y gramófonos y sus accesorios en España y posesiones».

No obstante, la Columbia Graphophone Company de San Sebastián no solo inició la fabricación de discos a partir de las matrices proporcionadas por la compañía británica —o aquellas que, a través de esta, pertenecían a su homóloga estadounidense—, sino que, tan solo tres meses después de su constitución, el 30 de noviembre de ese mismo año, presentó en la sociedad Euskal Esnalea de San Sebastián sus primeros discos de música vasca, recientemente grabados (*La Constancia* 1923). Esta rapidez en la puesta en marcha del proceso productivo no resulta, sin embargo, sorprendente, puesto que Juan llevaba tiempo preparándose, antes incluso de la fundación oficial de la empresa. Desde la firma del contrato con la compañía británica, había comenzado a adquirir el equipamiento técnico necesario para la producción de discos, como lo demuestra el anuncio publicado en la prensa en abril de ese año, en el que solicitaba la compra de una prensa excéntrica («Prensa excéntrica» 1923).

➤ Fig. 3. Egun Batean Loyolan, uno de los primeros discos vascos fabricados en 1923.



Durante sus primeros años de actividad, la Columbia Graphophone Company de San Sebastián recurrió a los canales de distribución previamente establecidos por la extinta Sociedad Hispano Americana, que poco a poco fue ampliando. En junio de 1924, los discos de la marca Regal, fabricados por Columbia, comenzaron a comercializarse en Madrid, concretamente en la calle Hortaleza número 2, con grabaciones de reconocidos intérpretes como Barrientos, Boninsegna, Lázaro, Stracciari o Casals. Poco después, se distribuían por todo el Estado los discos de la zarzuela *La Bejarana* que bajo el sello Regal había lanzado el 19 de julio de ese mismo año. Aún en 1925, la publicidad de estos discos seguía haciendo referencia a la Sociedad Hispano Americana de San Sebastián.

El primer catálogo general de la Columbia Graphophone Company, publicado en 1924 —cuando ya se habían editado catorce suplementos—, ofrecía principalmente un amplio repertorio instrumental, con numerosas grabaciones de música de bandas y orquestas de baile —que traían los modernos ritmos de *jazz* a la Península—, orquestas de concierto, diversas agrupaciones

y solistas, además de un gran número de grabaciones de célebres cantantes líricos. La mayoría de estos discos se fabricaron a partir de matrices suministradas por la casa británica y, a través de esta, por la estadounidense, lo que garantizaba un catálogo sólido y de calidad.

Sin embargo, lo verdaderamente novedoso de esta edición residía en un apartado que el catálogo mismo describía como «lo que hasta ahora faltó»: una cuidada selección de música popular española, hasta entonces ausente o escasamente representada. Entre las grabaciones más destacadas figuraban varias piezas de flamenco interpretadas por artistas como Antonia Martínez, Sale-rito; la Niña Romero, la Flamenca; Antonio Pozo, el Mochuelo; Niño de Granada; Telesforo del Campo; Juan Ríos, Canario, y Fernando, el Valencia. El catálogo también incluía jotas, tanto en solitario como a dúo, con nombres como Felisa Asensio, la Reina de la Jota, y Aurelio Ruiz. La música asturiana estaba representada por Jesús García Abad; Marcial García; José Martínez, Botón; José Menéndez, Cuchichi, así como Aurelio Ruiz y Ramón García, el Gaitero de Libardón, quienes además interpretaban cantos montañeses. Completaban la muestra del folclore los cantos catalanes de Andrea Fornells, la música de la Cobla Barcelona, los cantos vascos de Gabriel Olaizola, Celestino Aguirresarobe y el Orfeón Donostiarra, junto con interpretaciones de *trikitixa* por las agrupaciones de Guipúzcoa y de Zumárraga. Como complemento, el catálogo introducía también cuplés interpretados por la bilbaína Jesusilla Unamuno, así como canciones de Pilar Arcos y de la joven Conchita Piquer, que comenzaba a ganar notoriedad.

Del mismo modo, Juan hizo una clara apuesta por nutrir su repertorio más clásico con artistas españoles. El 21 de febrero de 1925, Inurrieta firmó un contrato exclusivo de cinco años con el tenor Hipólito Lázaro, que en 1926 fue flexibilizado a petición del artista. El catálogo de 1924 ya publicitaba diez discos de Lázaro, pero fue en el de 1926 donde su figura cobró protagonismo, destacándose su nombre y fotografía en la portada como «el mejor

Los discos eléctricos
REGAL
 y las grafonolas
Viva-tonal
 son la alegría
 del hogar
 moderno

Ventas al contado
 y a plazos

COMPANÍA COLUMBIA (Sucursal)
 Guetaria 5 - Casa Inurrieta - Tel. 10-317

▲ Fig. 4. Publicidad de discos Regal. San Sebastián, 20 de enero de 1931.



^ Fig. 5. *Revista Columbia*, junio-julio de 1933.

tenor del mundo» y «legítimo sucesor de Gayarre». Ese catálogo incluía seis nuevos discos con fragmentos de ópera y canciones españolas y latinoamericanas, reflejando la orientación artística de Juan de combinar repertorio internacional con música popular de raíz hispana.

En lo que respecta al repertorio internacional, la compañía española se vio favorecida por los contratos exclusivos firmados por la Columbia británica y estadounidense, lo que le permitió distribuir en exclusiva para el mercado español las grabaciones de destacados cantantes de la época, como María Barrientos, Elvira Hidalgo o José Mardones.

Todas estas primeras grabaciones acústicas se realizaron a 80 rpm, velocidad que se mantuvo hasta la introducción del procedimiento eléctrico Viva Tonal patentado por la Western Electric, que adoptó la nueva velocidad de 78 rpm.

Durante este período, las grabaciones eran realizadas por ingenieros de sonido británicos, que recorrían el territorio español con equipos móviles. La selección del repertorio corría a cargo de Juan Inurrieta, en colaboración con José Fernández Grados, director artístico de la compañía. Ambos visitaban los teatros y encargaban la grabación de las obras que habían tenido mayor éxito. En ocasiones, incluso asistían a los ensayos previos al debut. Esta iniciativa, al igual que otras emprendidas en esos años, respondía al deseo de construir un buen catálogo de música española, apostando por los artistas locales y repertorios de tradición nacional. De esta forma, en la década de los treinta, se grabaron numerosos álbumes y selecciones de zarzuelas, como *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda*, o *La verbena de la Paloma*, con voces de artistas de la talla de Marcos Redondo, Sélica Pérez Carpio, Felisa Herrero, Mercedes Capsir, Emilio Vendrell o Faustino Arregui, entre otros muchos.

Además de su intensa labor discográfica, la Columbia donostiarra emprendió, durante esa década, iniciativas de gran calado cultural. En diciembre de 1931, sus técnicos se desplazaron al

Centro de Estudios Históricos, donde instalaron un laboratorio con el propósito de conservar, en forma sonora, las voces de algunas de las mentes más brillantes del panorama intelectual español. Así nació el *Archivo de la palabra*, un ambicioso proyecto que se prolongó durante tres años y dio como fruto la edición de veinte discos repartidos en dos series (Navarro 1932). La primera recoge las voces de Azorín, Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Ramón Menéndez Pidal, Santiago Ramón y Cajal, Miguel de Unamuno, Niceto Alcalá Zamora, Manuel B. Cossío, los hermanos Álvarez Quintero y Ramón del Valle-Inclán. La segunda serie da testimonio oral de figuras también ilustres como Armando Palacio Valdés, Concha Espina, Jacinto Benavente, José Ortega y Gasset, Miguel Asín, Leonardo Torres Quevedo, Fernando de los Ríos, Ignacio Bolívar, Vicente Medina y Margarita Xirgu.

Una de las iniciativas más destacadas de Inurrieta, por su carácter pionero, fue el reconocimiento del potencial pedagógico del gramófono. En 1930, donó a la Biblioteca Musical Circulante un aparato reproductor y un extenso catálogo de discos en préstamo, con el objetivo de facilitar el acceso a materiales sonoros para la formación musical de los estudiantes. Para el aprendizaje de idiomas, en los años treinta, Regal ofrecía métodos de inglés, francés y alemán, y tras la guerra civil, fundó el sello Poliglophone, especializado en la enseñanza de idiomas a distancia, en colaboración con CCC (Centro de Cursos por Correspondencia) de San Sebastián, que se consolidaba como referente en la educación no presencial.

Como parte de sus innovaciones, en marzo de 1933, Columbia presentó en su revista los primeros discos de 33 1/3 rpm, conocidos como discos microsurco o de larga duración. Estas grabaciones, con fantasías y selecciones de zarzuelas, estaban interpretadas por la orquesta de la propia compañía, bajo la dirección del maestro Montorio, director de la casa durante once años. Posteriormente, se incorporaron dos discos más de este formato: uno nuevamente a cargo de la orquesta dirigida por Montorio, y otro interpretado por la Banda Columbia, ambos con repertorio



^ Fig. 6. Discos eléctricos Regal. *Suplemento* n.º 104, septiembre de 1932.

similar. A pesar de que esta innovación ofrecía una mayor duración por cara, los discos microsurco no lograron captar el interés del público. Como consecuencia, Columbia se vio obligada a abandonar su producción y a retomar la fabricación de los tradicionales discos de surco ancho.

Otro de los rasgos distintivos de esta compañía fue el especial cuidado en la edición de sus catálogos. Desde sus inicios al frente del comercio de la calle Guetaria, Juan Inurrieta apostó decididamente por la publicidad como herramienta clave para impulsar la venta de sus productos, estrategia que mantuvo también en la promoción de los discos Regal. Los catálogos del sello se distinguieron por sus portadas modernas, muchas de ellas ilustradas por Rafael de Penagos, uno de los artistas más destacados del estilo *art déco* en España. Penagos no solo dio imagen a estos catálogos, sino que también diseñó algunos de los carteles publicitarios de la compañía. En las cubiertas se aprecia con claridad el estilo inconfundible de la «mujer Penagos». Este estilo, que representaba a la mujer moderna —elegante, segura y cosmopolita—, se convirtió en herramienta de seducción comercial. Las bellas ilustraciones de Penagos proyectaban una forma de vida moderna vinculada al producto. Con esta estrategia publicitaria, Inurrieta presentaba su sello Regal como un artículo atractivo, de moda y distinción.

Por otra parte, esta imagen de *glamour* y modernidad contrastaba con los cada vez más intensos conflictos laborales en un contexto marcado por la crisis económica y las crecientes reivindicaciones de los trabajadores por conseguir mejores condiciones de trabajo en las fábricas. Las huelgas que sacudieron San Sebastián al comienzo de la década de los años treinta también alcanzaron la fábrica de Juan Inurrieta, donde la mayoría de la plantilla estaba compuesta por mujeres, quienes participaron activamente en las luchas obreras de la época.

A esto se sumaba otro desafío que las casas discográficas debieron afrontar en los años treinta: la difusión no autorizada de discos de gramófono por parte de las emisoras de radio. Esta práctica no solo perjudicaba a la industria fonográfica, sino también a los derechos de autores e intérpretes. La Columbia, consciente de la complejidad del conflicto, abogaba por alcanzar acuerdos entre las partes que permitieran proteger tanto la obra musical como los intereses económicos de todos los involucrados (*Revista Columbia* 1933).

En este convulso contexto, el 17 de enero de 1933, expiraba el contrato suscrito con la Columbia londinense, que desde marzo de 1931 formaba parte de EMI (Electric and Musical Industries Ltd.) tras su fusión con la Gramophone Company. Al no haberse notificado por escrito la voluntad de prórroga por parte de la Columbia donostiarra, el acuerdo no fue renovado. Posteriormente, los responsables de la sociedad donostiarra trataron de retomar el acuerdo, aunque sin éxito.

A partir de ese momento, la compañía británica prohibió el uso de su nombre comercial y de las marcas bajo su propiedad, además de exigir la devolución de todas sus matrices. Como consecuencia, la Columbia Graphophone Company S. A. E. se vio obligada a dejar de utilizar el sello Regal en sus discos, por tratarse de una marca registrada de la casa londinense. No ocurrió lo mismo con el nombre Columbia, que la filial española había adquirido por cuenta propia y registrado formalmente en enero de 1934.

El 16 de junio de 1935 se celebró una Junta General Extraordinaria en la que se acordó la disolución de la sociedad, resolución que se formalizó el 30 de junio y quedó registrada en octubre de ese mismo año. Con ello, Juan puso fin a su labor como director gerente, cargo que había desempeñado desde la fundación de la compañía hasta su cierre, en un momento en que la empresa contaba con más de un centenar de trabajadores.



^ Fig. 7. Juan Inurrieta, primero por la izquierda, en Nueva York en 1947. Archivo M.^a Cruz Goñi Pagola.

LA FÁBRICA DE DISCOS COLUMBIA

Tras la disolución de la Columbia Graphophone Company, se procedió a la subasta de los bienes de la compañía. Salieron a la venta las fincas urbanas, la instalación completa para la fabricación de discos, incluyendo las matrices, y todas las radios y gramófonos en propiedad de la empresa.

El 2 de marzo de 1936, Juan Inurrieta formalizó ante notario la adquisición de todos los activos de la antigua sociedad anónima, incluyendo patentes, marcas, contratos, matrices fonográficas, maquinaria y utensilios de fabricación. Con este paso emprendió su andadura en solitario y marcó, bajo su liderazgo, el inicio de una nueva etapa en la industria discográfica en España.

Ese mismo año se publicó el primer catálogo general de la nueva empresa, que recopilaba todas las grabaciones realizadas hasta finales de diciembre de 1935. Gran parte de las referencias ya habían salido anteriormente al mercado bajo la marca Regal, pero

ahora se reeditaban con el sello *Columbia*, utilizando matrices que eran propiedad de la empresa donostiarra. Con ello, Inurrieta garantizaba la continuidad de su catálogo.

La Fábrica de Discos Columbia realizaba todos los procesos de producción en sus propias instalaciones, organizadas en distintos departamentos. Contaba con una imprenta para la fabricación de etiquetas y fundas de los discos, así como con una sección de química dedicada a la creación de matrices fonográficas. En la zona de baño de matrices también se fabricaban agujas para gramófonos. Además, la fábrica disponía de una sala de impresión donde se grababan las piezas musicales más populares, completando, de esta forma, toda la cadena de producción del disco.

Tras el golpe de Estado de 1936, la Fábrica de Discos Columbia mantuvo su actividad, aunque su catálogo fue modificado significativamente. Se retiraron del repertorio himnos republicanos como *La Internacional* y el *Himno de Riego*, presentes antes de la entrada de las tropas sublevadas en San Sebastián el 12 de septiembre.

Durante la guerra, la Jefatura Nacional de Propaganda se estableció en San Sebastián por su cercanía a la frontera francesa y su industria papelera, que le ofrecía la infraestructura necesaria para la impresión de publicaciones. La fábrica Columbia se integró a la labor propagandística del régimen franquista, grabando en sus instalaciones el himno falangista *Cara al sol*, publicado en mayo de 1938 con una etiqueta especial con el emblema de la Falange. Gracias a la proximidad con Burdeos, se pudieron importar las materias primas necesarias para la fabricación del disco, cuya matriz de grabación se conservaba desde el año anterior (Cadenas 1975, p. 19).

En este contexto, en 1937, el catálogo comenzó a llenarse de himnos y marchas afines al nuevo régimen. Aparecieron piezas como el himno italiano *Faccetta nera* (ref. 4126), *Giovinezza*, el himno de los Balillas (ref. 4129), los himnos de los Cruces de Fuego y de los nazis alemanes (ref. 4129), el himno de los legionarios, la marcha militar *San Marcial* (ref. 4135), *El caudillo*, de



^ Fig. 8. Himno de la J.A.P., publicado por Columbia en 1937.

Cotarelo y Arozamena (ref. 4135), el himno de la J.A.P. (ref. 4136), el de la Guardia Civil (ref. 4138), el himno a Cristo Rey y el oficial de la Juventud Católica Española (ref. 4141), el dedicado a la Virgen del Pilar y el de la juventud femenina de Acción Católica (ref. 4142), así como el himno de la Guardia Cívica de San Sebastián, obra de Sistiaga y del marqués de Valenzuela (ref. 4144) (*Hoja Oficial del Lunes* 1937).

Muchas de estas grabaciones propagandísticas fueron interpretadas por la Banda del Requeté de Navarra, tanto en solitario como en colaboración con agrupaciones corales como el Orfeón Pamplonés y los Coros de las Margaritas de Pamplona. También participaron la Banda Municipal de San Sebastián, dirigida por Regino Ariz, el Orfeón Burgalés y el Orfeón Donostiarra.

A pesar de la escasez de medios, el año 1938 siguió marcado por la actividad propagandística en la fábrica Columbia. La Delegación de Propaganda de la Falange en Guipúzcoa impulsó la serie *Archivo de la Voz Nacional Sindicalista*, cuyo objetivo era registrar las voces de dirigentes y ministros del régimen. El primer disco de esta colección, publicado en mayo, incluía un discurso

de Raimundo Fernández Cuesta, secretario nacional del partido, dirigido expresamente a «los proletarios españoles» (*La Voz de Guipúzcoa* 1938). Poco antes, en marzo, el Orfeón Donostiarra había grabado —a petición del gobernador militar— el himno de artillería (*Unidad* 1938). Paralelamente, Nemesio Otaño se dedicó ese mismo año a la preparación de un álbum de marchas militares encargado por el ejército, destinado a su difusión en las emisoras del bando franquista. Dicho trabajo sería entregado por la Columbia en enero de 1939.

Finalizada la guerra, la empresa entró en una etapa de expansión. Se renovó buena parte de la maquinaria destinada a la fabricación de discos y comenzaron a multiplicarse las ofertas de empleo. Se demandaban perfiles muy diversos: niqueladores, albañiles, fresadores, torneros, pulidores, químicos y mecanógrafas. Paralelamente, la planta se amplió y se construyeron nuevos edificios.

En pleno transcurso de la Segunda Guerra Mundial, el 18 de mayo de 1943, Juan firmó un contrato con la compañía Decca de Londres, donde su hijo Enrique había realizado sus prácticas como ingeniero tras completar su formación académica. Tras este período de aprendizaje, Enrique regresó a España para incorporarse a la empresa familiar y trabajar junto a su padre. Se comenzó a incorporar al catálogo de Columbia la producción de las matrices de la Decca londinense: desde grabaciones populares, como las registradas por Bing Crosby, Edmundo Ros o Paul Whiteman, hasta ediciones completas de obras clásicas interpretadas por la Orquesta Filarmónica o la Sinfónica de Londres.

Mientras consolidaba a lo largo de la década un repertorio internacional de alta calidad, la compañía continuó también con su compromiso de difusión de la música más autóctona. En el marco de esta política, además de la abundante producción de música popular dirigida por Nicasio Tejada, el catálogo incorporó el descubrimiento y promoción de nuevos grupos, como el exitoso conjunto vocal Los Xey, quienes comenzaron, a principios de

los años cuarenta, a registrar un volumen significativo de grabaciones para la firma, aún en el formato de surco ancho. El éxito cosechado por el quinteto animó a la compañía, ya en los años cincuenta y en microsurco, a encargar al grupo Los Iruñako la grabación de repertorio popular vinculado a las fiestas de San Fermín, hasta entonces ausente del panorama discográfico.

Mención aparte merece el amplio repertorio de zarzuelas publicadas bajo el sello Alhambra de la compañía, gracias al acuerdo firmado en 1951 entre Enrique y Ataulfo Argenta. Estas grabaciones fueron realizadas en el Teatro Monumental de Madrid, elegido personalmente por Enrique, quien supervisaba estos registros, por su excelente acústica. En 1954 la discográfica fue premiada por la excelente grabación de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, y la *Sinfonía sevillana*, de Joaquín Turina, también bajo la dirección de este maestro (*La Voz de España* 1954).

> Fig. 9. Portada del álbum *Las Golondrinas* dirigida por Ataulfo Argenta. Alhambra MCC 30016/17, por cortesía de Sony Music Entertainment España.

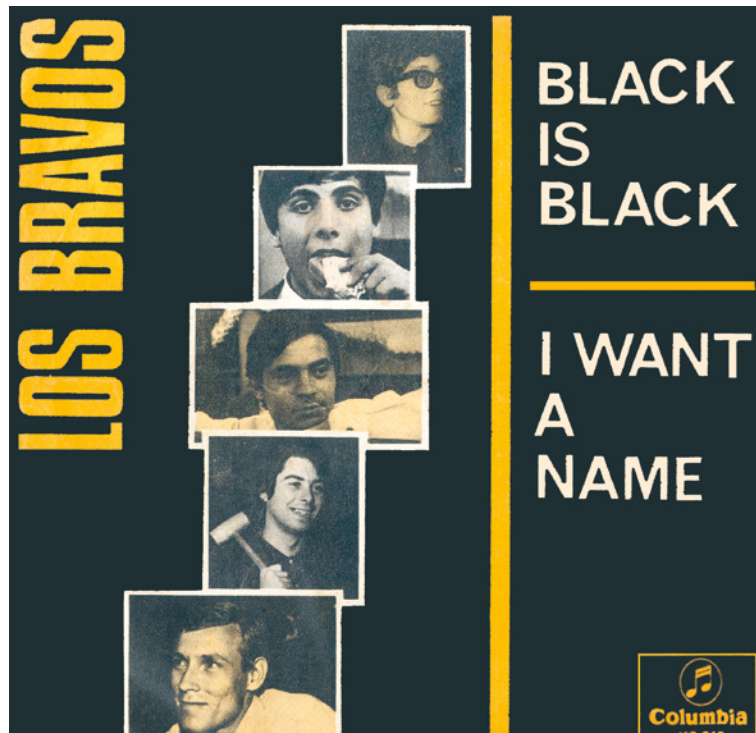


El 20 de mayo de 1957, la Fábrica de Discos Columbia trasladó su sede social a Madrid, estableciéndose en la calle del Barco número 36. Pocos meses después, en ese mismo lugar, puso en marcha un nuevo estudio de grabación. Con ello, la compañía sumó a su histórico estudio de San Sebastián —ubicado junto a la fábrica de discos y clausurado en los años sesenta— uno nuevo con sede en la capital, que en 1963 se trasladaría a la calle de la Libertad, número 24. Posteriormente, se añadió un tercer estudio en Barcelona, en la calle Gerona 176, dedicado principalmente a la música pop.

Poco después del traslado de la sede a Madrid, el 9 de junio de 1958, Juan falleció tras una enfermedad que lo había mantenido en silla de ruedas durante sus últimos tres años. A partir de entonces, Enrique asumió el liderazgo y dirigió la compañía con gran éxito.

> Fig. 10. Portada del primer sencillo de Julio Iglesias. Columbia ME 446, por cortesía de Sony Music Entertainment España.





➤ Fig. 11. Portada del álbum *Black is Black* de Los Bravos, Columbia, por cortesía de Sony Music Entertainment España.

Durante la década de 1960, la Columbia de Enrique Inurrieta continuó cosechando grandes triunfos mientras mantenía su espíritu innovador. En 1964, introdujo la técnica estereofónica Fase 4, lanzada bajo el sello Decca. Esta tecnología permitía distribuir el sonido de cuatro pistas independientes a través de dos canales estéreo, haciendo posible una experiencia sonora más rica y envolvente.

En cuanto a los éxitos comerciales de la década, destaca el lanzamiento, en 1966, del sencillo *Black is Black*, del grupo Los Bravos, que alcanzó los primeros puestos en las listas de América e Inglaterra. Un logro extraordinario para una producción española en aquel momento. Poco después, en 1968, Columbia publicó *La vida sigue igual*, el primer sencillo de Julio Iglesias, quien acabaría convirtiéndose en la gran estrella de la compañía.

La década de 1970 comenzó con el cierre de la fábrica de San Sebastián, tras un acuerdo con Fonogram, lo que dio paso a una etapa de expansión internacional impulsada por el éxito de Julio Iglesias, artista exclusivo de Columbia. Entre 1973 y 1983, la compañía consolidó su presencia en el mercado latino con la creación de Alhambra Records en América, abriendo oficinas en San Juan de Puerto Rico, Los Ángeles y Miami, y firmando acuerdos estratégicos, como con Phonogram para distribuir a Iglesias en Europa y Oceanía. También representó en América sellos españoles como Belter y Movieplay.

Alhambra amplió su infraestructura con nuevas sedes en Texas y Nueva York, una fábrica en Florida, y en 1977 lanzó el sello Libra, centrado en salsa. En 1978 comenzó a distribuir la línea española de EMI en América, pero la salida de Julio Iglesias a CBS ese mismo año supuso un golpe importante.

A pesar de ello, en 1981, la compañía obtuvo licencias exclusivas de PolyGram y Phonogram para el mercado latino en Estados Unidos, modernizó su planta en Florida y reestructuró su filial. En 1982 cerró sus oficinas en Puerto Rico y Texas, delegando su representación a la venezolana TH. En 1983, pese a la saturación del mercado por las importaciones desde México, Columbia logró duplicar su participación y mantener operativa su división de fabricación (*Billboard* 1983).

Ese mismo año de 1983, se produjo la renuncia de Enrique a todos sus cargos en la compañía. Finalmente, el 30 de octubre de 1986, la Columbia fue extinguida y adquirida por RCA, cerrando así un capítulo clave en la historia de la industria discográfica en España.



TECNOLOGÍA DEL SONIDO Y CONSUMO MUSICAL EL FONÓGRAFO Y EL GRAMÓFONO A TRAVÉS DE LA PUBLICIDAD EN ESPAÑA

Áurea Domínguez Moreno

Academia de la Música de Basilea, Universidad de Ciencias Aplicadas y Artes del Noroeste de Suiza (FHNW)



El desarrollo de tecnologías para captar y reproducir sonido cambió por completo las formas de producción, distribución y consumo musical. Más allá de su dimensión técnica, aparatos como el fonógrafo y el gramófono se convirtieron en utensilios culturales capaces de modificar prácticas sociales, relaciones familiares y modos de representación del hogar. En España la presencia creciente de estos dispositivos en la vida cotidiana no solo transformó la experiencia, casi siempre colectiva, de escuchar música, sino que generó nuevos espacios de participación dentro del universo doméstico.

EL FONÓGRAFO COMO NUEVO OBJETO CULTURAL

El gramófono representa una ruptura con formas anteriores de acceder a la música, porque este aparato permitió llevar la sala de conciertos o la orquesta popular al interior del hogar. Hasta entonces, la música en casa dependía de la interpretación en vivo, casi siempre a cargo de miembros de la familia, particularmente las mujeres jóvenes que aprendían a tocar el piano o a cantar como parte de su formación. Una práctica que respondía a un ideal de domesticidad en el que la música cumplía una función ornamental y moralizante, limitada al espacio íntimo. Con la llegada de la música grabada, esa lógica comenzó a cambiar: el acto musical se volvió en cierta forma más pasivo, porque ya no era necesario saber tocar o cantar, pero, por el mismo motivo, escuchar música pasó a ser mucho más accesible. Estos aparatos no desplazaron del todo a la música en vivo, pero ampliaron



► Fig. 1. «Baile de máscaras». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 14 de febrero de 1917, 31. BNE, AHS/43209.

considerablemente el repertorio disponible y permitieron que familias de distintos estratos sociales tuvieran acceso a géneros y artistas que antes estaban fuera de su alcance. En este sentido, el dispositivo no solo democratizó la escucha, sino que modificó su contexto. La música ya no era únicamente una actividad efímera y localizada, sino un elemento de mercado, disponible bajo demanda, con posibilidades de repetición, selección y control por parte del oyente.



► Fig. 2. «La gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 1 de enero de 1919, 27. BNE, AHS/43209.

Lejos de ser simples receptoras, muchas mujeres ocuparon un lugar activo en la incorporación de estas tecnologías al ámbito doméstico. En su estudio sobre la publicidad en España, Rodríguez Martín muestra cómo los anuncios de música y ocio ayudaron a moldear nuevas formas de consumo y vida urbana (Rodríguez Martín 2021, pp. 141-148). Según la narrativa de los folletos comerciales de la época, como muestra la figura 2, las mujeres no solo decidían qué modelo comprar o qué discos adquirir, sino que se convirtieron en organizadoras de la experiencia

sonora del hogar. En realidad, el peso ideológico burgués de las mujeres como *reinas del hogar* las había hecho responsables del ambiente doméstico, entendido no solo en términos moralizantes, decorativos o funcionales, sino también sensoriales. La música, como parte de ese dominio, pasó a estar bajo su gestión simbólica y material.

Los fabricantes y vendedores de gramófonos entendieron muy pronto esa dimensión. Las estrategias de *marketing* desplegadas en España a comienzos del siglo XX muestran con claridad cómo se construyó a la mujer como consumidora clave de tecnologías sonoras. Las grandes tiendas, especialmente en las ciudades, incluyeron secciones dedicadas a la exhibición de estos aparatos en ambientes que emulaban el salón hogareño. Allí, el gramófono no aparecía como una máquina extraña, sino como un mueble elegante, integrado en el estilo decorativo del hogar burgués. Algunos anuncios sugerían que tener un gramófono en casa podía aumentar el atractivo social o sentimental de una mujer, especialmente de cara al matrimonio. Las escenas idílicas de hogares con música reforzaban ese mensaje: el aparato prometía armonía, refinamiento, incluso romance. Como ha señalado Jonathan Sterne, las promesas de la publicidad suelen resaltar las carencias: la insistencia en la felicidad familiar que acompañaba al gramófono puede leerse, así, como una forma de compensación simbólica, una idealización de la vida doméstica que no siempre coincidía con la experiencia real (Sterne 2003). Pero precisamente por eso funcionaba, porque ofrecía una imagen deseable, como ilustra la figura 3, una versión a la que aspirar en el día a día.

La publicidad de la época refuerza esta imagen. En revistas femeninas y diarios, los anuncios de fonógrafos y gramófonos no solo detallaban aspectos técnicos, sino que mostraban escenas donde una mujer —sola o acompañada— elegía un disco, manipulaba el aparato o lo integraba al mobiliario. Escuchar música se presentaba como un acto íntimo, placentero y ligado al buen gusto, no como una operación técnica. La mujer aparecía como mediadora

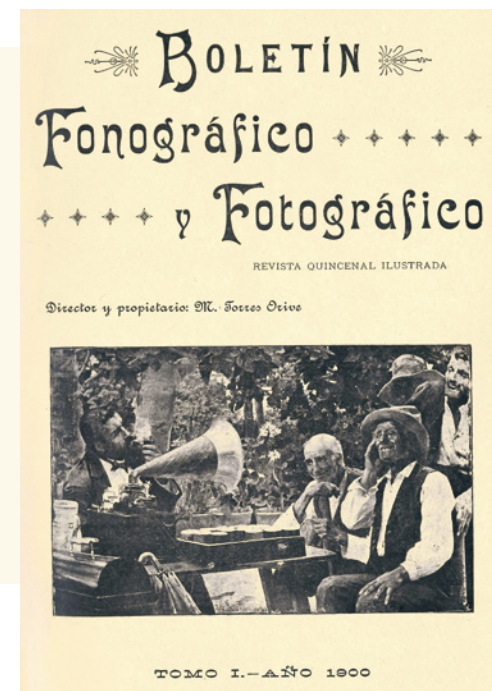
Fig. 3. «De regreso del campo». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 15 de octubre de 1919, 31. BNE, AHS/43209.

➤ Fig. 4. «Con un aparato marca "GRAMOLA" nunca se encuentra usted solo. Hay aparatos marca "GRAMOLA" de distintos precios, que con las agujas y discos marca "GRAMOFONO" dan la reproducción exacta del sonido. COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO S. A. E. Balmes, 56 y 58, Barcelona. Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España. BNE, ZR/1.

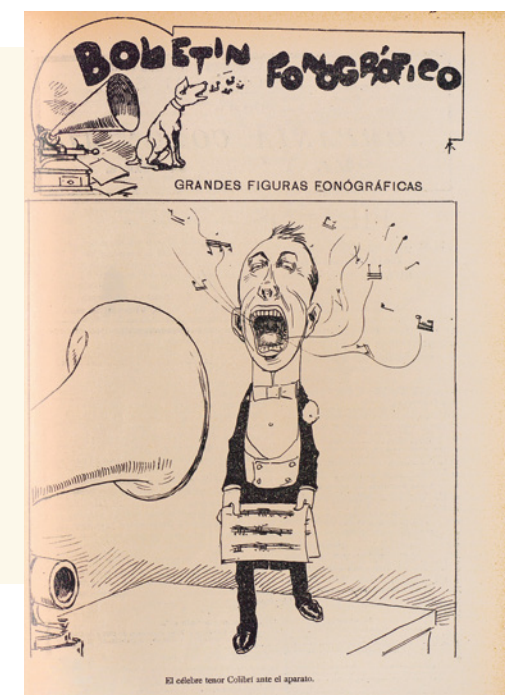


entre la tecnología y la experiencia emocional del hogar. Estos anuncios guiaban el uso del aparato y modelaban costumbres, al otorgar a las mujeres modernas un nuevo poder simbólico: decidir qué música sonaba, cuándo y dónde.

Estas transformaciones, aunque impulsadas por la tecnología, no fueron automáticas ni lineales. Requirieron una traducción cultural donde la publicidad jugó un papel clave. Al observar estos anuncios, se accede no solo a lo que se vendía, sino a los valores y roles de género implicados. Escuchar música estaba cargado de significados sobre el hogar, la feminidad, la clase y la modernidad. Indudablemente la representación publicitaria no coincide con las distintas realidades, pero no por ello deja de reflejar usos, deseos y normativas culturales: al proponer una forma ideal de escuchar música en casa, los anuncios iluminan lo que se consideraba deseable, correcto o moderno. Lejos de



^ Fig. 5. *Boletín fonográfico y fotográfico*, 5 de septiembre de 1900. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, H3D-09-05-26.



⌋ Fig. 6. *El Cardo*. *Boletín fonográfico*. 8 de junio de 1901. BNE, HN/2204.

ser simples curiosidades, estos materiales permiten leer entre líneas la construcción de una sensibilidad sonora de época, en la que las mujeres no fueron simples espectadoras, sino protagonistas activas.

DEL LABORATORIO AL SALÓN: EL FONÓGRAFO Y SUS PRIMEROS USOS EN ESPAÑA

El fonógrafo, primer dispositivo capaz de grabar y reproducir sonido, nació en un entorno técnico y experimental. En sus inicios, fue percibido como una invención científica con aplicaciones posibles en el ámbito empresarial o documental, más que como una herramienta para el ocio. Su llegada a España a finales del siglo XIX mantuvo ese carácter. Las primeras menciones en prensa aparecieron en secciones dedicadas a ciencia o tecnología, a menudo como traducciones de artículos extranjeros que

celebraban el ingenio mecánico del aparato. El fonógrafo no se presentaba aún como un objeto deseable para el hogar, sino como *curiosité*, una rareza fascinante para entusiastas y curiosos.

Este primer período estuvo marcado por un discurso especializado. En ciudades como Valencia y Madrid surgieron publicaciones que funcionaban como foros de intercambio para aficionados y técnicos. *El Boletín Fonográfico* publicado en Valencia en 1900 y 1901 (fig. 5) y una sección especial dentro de la revista de Madrid *El Cardo* (fig. 6) ofrecieron descripciones detalladas de los aparatos, explicaciones sobre su funcionamiento, y recomendaciones de uso.

Se trataba de una comunidad pequeña pero activa, interesada tanto en la tecnología como en sus posibilidades culturales. A través de estos espacios, el fonógrafo se instaló como objeto de conocimiento y solo gradualmente adquiriría valor como producto de consumo. En esas revistas, la publicidad era escasa y dirigida a un público selecto. Se anunciaban gabinetes fonográficos; las tiendas especializadas donde era posible adquirir o admirar estos costosos aparatos, pero no había aún una narrativa publicitaria consolidada. La imagen del fonógrafo como parte del hogar todavía no se había construido. La propia exclusividad del producto, limitado a quienes podían costearlo, contribuyó a mantenerlo durante un tiempo en los márgenes del consumo masivo.

EL GRAMÓFONO Y LA NUEVA SENSIBILIDAD MUSICAL

Con la llegada del gramófono y los reproductores de discos a principios del siglo XX, el consumo musical entró en una nueva etapa. A diferencia del fonógrafo, asociado con una minoría entusiasta de la tecnología, el gramófono se convirtió en un producto de masas, respaldado por campañas publicitarias elaboradas. Esta expansión fue también simbólica: no se pensaba solo como un aparato técnico, sino como un símbolo de modernidad y refinamiento. El gramófono debía ser más que funcional y tendría que integrarse visual y culturalmente en la vida doméstica.



^ Fig. 7. «La gramola será siempre el instrumento preferido». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 7 de noviembre de 1919, 36. BNE, ZR/594.

PARA NAVIDAD Y REYES
 El mejor regalo que podeis ofrecer, es un aparato marca
“GRAMOLA”
 y las colecciones de discos marca
“GRAMÓFONO”
 que proporciona el pasatiempo ideal para las veladas de invierno.

COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO
 SOCIEDAD ANÓNIMA ESPAÑOLA
BALMES, 56 y 58.-BARCELONA
 Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España.

LA VOZ DE SU AMO
 MARCA REGISTRADA

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN
 DE TEXTO, DISEÑO Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO ESTÁ FABRICADO
 ESPECIALMENTE PARA "MUNDO GRÁFICO" POR "LA PAPELERÍA ESPAÑOLA"

DISEÑO DE PRENSA GRÁFICA (S. A.)
 HERMOSILLA, 57, MADRID

^ Fig. 8. «Para Navidad y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 12 de diciembre de 1917, 31. BNE, AHS/43209.

LOS GRANDES ARTISTAS EN VUESTRO HOGAR
 El mejor regalo para NAVIDAD
 las colecciones de discos marca
“GRAMÓFONO”
 Extenso y moderno repertorio en couplets, zarzuelas, óperas y bailes
 Incluye los célebres discos registrados
“LA VOZ DE SU AMO”
 Compañía del Gramófono, Sociedad Anónima Española, Balme, 56 y 58, Barcelona
 AGENTES EN TODAS LAS CAPITALS Y POBLACIONES IMPORTANTES DE ESPAÑA

LA VOZ DE SU AMO
 MARCA REGISTRADA

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN
 DE TEXTO, DISEÑO Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO ESTÁ FABRICADO
 ESPECIALMENTE PARA "MUNDO GRÁFICO" POR "LA PAPELERÍA ESPAÑOLA"

DISEÑO DE PRENSA GRÁFICA (S. A.)
 HERMOSILLA, 57, MADRID

^ Fig. 9. «Los grandes artistas en vuestro hogar». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 18 de diciembre de 1918, 24. BNE, AHS/43209.

Los grandes artistas en vuestro hogar
 Un aparato marca **“GRAMOLA”**
 es el obsequio ideal para REYES
 Si es aficionado a la música, no deje de adquirir
 ese maravilloso instrumento, que, en unión de los
 discos marca **“GRAMÓFONO”**, le familiarizará
 con los más eminentes artistas, coros, bandas y ces
 quejas mundiales
COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO (Sociedad Anónima Española)
BALMES, 56 y 58.-BARCELONA
 Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España.

LA VOZ DE SU AMO
 MARCA REGISTRADA

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN
 DE TEXTO, DISEÑO Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO ESTÁ FABRICADO
 ESPECIALMENTE PARA "MUNDO GRÁFICO" POR "LA PAPELERÍA ESPAÑOLA"

DISEÑO DE PRENSA GRÁFICA (S. A.)
 HERMOSILLA, 57, MADRID

7 Fig. 10. «Los grandes artistas en vuestro hogar, un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono (ilustración original de John T. McCutcheon para un anuncio de la marca Victor Talking Machine en el *Chicago Tribune* en 1913). *Mundo gráfico*, 26 de diciembre de 1917. BNE, AHS/43209.

Las revistas ilustradas y los catálogos de los aparatos de la época ofrecen un testimonio claro de ese giro. En sus páginas, los gramófonos aparecen ya no como máquinas, sino como muebles decorativos. El diseño priorizó en algunos casos criterios estéticos más que técnicos. Por ejemplo, hacia 1910, las bocinas externas, grandes y difíciles de ubicar, fueron reemplazadas por bocinas internas, no tanto por mejoras acústicas como por razones visuales. Las consumidoras preferían modelos discretos, que armonizaran con el mobiliario y no rompieran la atmósfera del hogar. Este cambio lo encabezó la empresa estadounidense Victor, que en 1906 lanzó un modelo con bocina interna y lo rebautizó como Victrola, fusionando su nombre con el sufijo ‘-ola’, en alusión a la Pianola, el popular piano doméstico automático. El éxito de la Victrola marcó una tendencia: otros fabricantes imitaron el formato y también el nombre, adoptando sufijos similares (Grafo-nola, Amberola, Gramola). Así, el gramófono no solo cambió de forma, sino también de identidad. La Gramola, como la representada en la figura 7, ya no era solo un aparato técnico, sino un objeto pensado para encajar con el ideal moderno de hogar.



EL GRAMÓFONO Y SUS PÚBLICOS EN ESPAÑA A TRAVÉS DE LA PUBLICIDAD

^ Fig. 11. «Bailables». Anuncio de la Compañía del Gramófono (ilustración original de Norman Price en *Ladies Home Companion*, septiembre de 1915). *ABC*, 7 de junio de 1916, 28. BNE, HN/1089.

┐ Fig. 12. «La ópera en casa con una Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *La Esfera*, 3 de marzo de 1917, 166, 32. BNE, ZR/130.

A medida que el gramófono se consolidaba como objeto doméstico y símbolo de modernidad, la publicidad desempeñó un papel decisivo no solo para promover su compra, sino para modelar los imaginarios sociales que lo rodeaban. En las primeras décadas del siglo XX, las campañas publicitarias no se limitaron a mostrar un aparato técnico: presentaban un estilo de vida. En revistas ilustradas y catálogos dirigidos a una clientela urbana y alfabetizada, el gramófono aparecía en escenas cuidadosamente compuestas: salones luminosos, mujeres serenas, familias unidas en torno al aparato, como representan las figuras 8 y 9. La música, en ese contexto, era tanto un producto como una promesa.

Inicialmente, estos anuncios apuntaban sobre todo a las clases acomodadas. Los precios del gramófono, especialmente en sus primeras versiones, lo colocaban fuera del alcance de la mayoría.



^ Fig. 13. Catálogo de La Voz de su Amo. Compañía del Gramófono, agosto de 1932. BNE, M.FOLL/480/3.



Fig. 14. «Asalto de máscaras». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 6 de febrero de 1918, 31. BNE, AHS/43209.



Fig. 15. «Bailes, verbenas, festividades». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 19 de junio de 1918, 35. BNE, AHS/43209.



Fig. 16. «No olvide para sus vacaciones un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 15 de mayo de 1918, 30. BNE, AHS/43209.

Fig. 17. «Sus vacaciones serán altamente agradables con un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Blanco y Negro*, 9 de julio de 1916, 43. BNE, ZR/1.

Pero el consumo, como señaló en esta misma época el sociólogo Thorstein Veblen no depende únicamente del poder adquisitivo: funciona también como una práctica imitativa (Veblen 1899). Muchas familias que no pertenecían a las clases entre las que circulaban los bienes de lujo, deseaban acercarse simbólicamente a ese universo de distinción, como estudiaría años más tarde Pierre Bourdieu (Bourdieu 1984). La publicidad de los gramófonos supo canalizar ese deseo cuando comenzaron a circular versiones más asequibles del aparato, modelos simplificados que mantenían parte de su valor simbólico y que se podían comprar a plazos. En ese tránsito interclasista, la publicidad no solo vendía tecnología, sino que enseñaba cómo debía usarse, dónde debía colocarse, quién debía operarlo.

Esta función pedagógica se reflejaba en las campañas publicadas en la prensa española, muchas de las cuales partían de anuncios norteamericanos, como es el caso de los anuncios representados en la figura 10, donde la ilustración original realizada por John McCutcheon es para una campaña de la Victor Talking Machine, o la ilustración de la figura 11, que proviene del ilustrador Norman Price. Compañías como Victor, a través de su filial en Barcelona, La Compañía del Gramófono (también descrita a veces como La Voz de su Amo), replicaron imágenes y eslóganes usados en otros mercados, con leves variaciones.

Sin embargo, la estrategia comercial detrás de estos cambios fue sofisticada. Con el tiempo, comenzaron a incorporar elementos locales: escenas costumbristas, referencias folclóricas y familias españolas en contextos reconocibles. La idea de «llevar la ópera a casa» (fig. 12) se adaptó a propuestas con cantantes flamencas o anuncios de zarzuelas y canciones populares. Los populares bailes de máscaras alrededor de carnavales y repertorios discográficos para verbenas y bailes populares también se generalizan en las campañas de publicidad, como ilustran las figuras 13 y 14. En definitiva, la domesticación del sonido implicaba también una traducción cultural del gusto.

En el AÑO NUEVO seguirá reinando esplendorosamente la supremacía de los discos marca

“GRAMÓFONO”

que exclusivamente impresionan los grandes artistas CARUSO, TITTA RUFFO, LUCRECIA BORI, PARETO, FARRY, PALET, NAVARRO, etc.

COMPAÑÍA DEL GRAMÓFONO, SOCIEDAD ANÓNIMA ESPAÑOLA, Balmes, 56 y 58, Barcelona

Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España.



PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN DE TEXTO, DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO ESTÁ FABRICADO ESPECIALMENTE PARA "MUNDO GRÁFICO" POR LA "PAPELERIA ESPAÑOLA"

IMPRESA DE PRENSA GRÁFICA (S. A.) CALAMONCILLO, 57, MADRID

^ Fig. 18. «En el Año Nuevo seguirá reinando esplendorosamente la supremacía de los discos marca Gramófono». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 31 de diciembre de 1919, 27. BNE, AHS/43209.

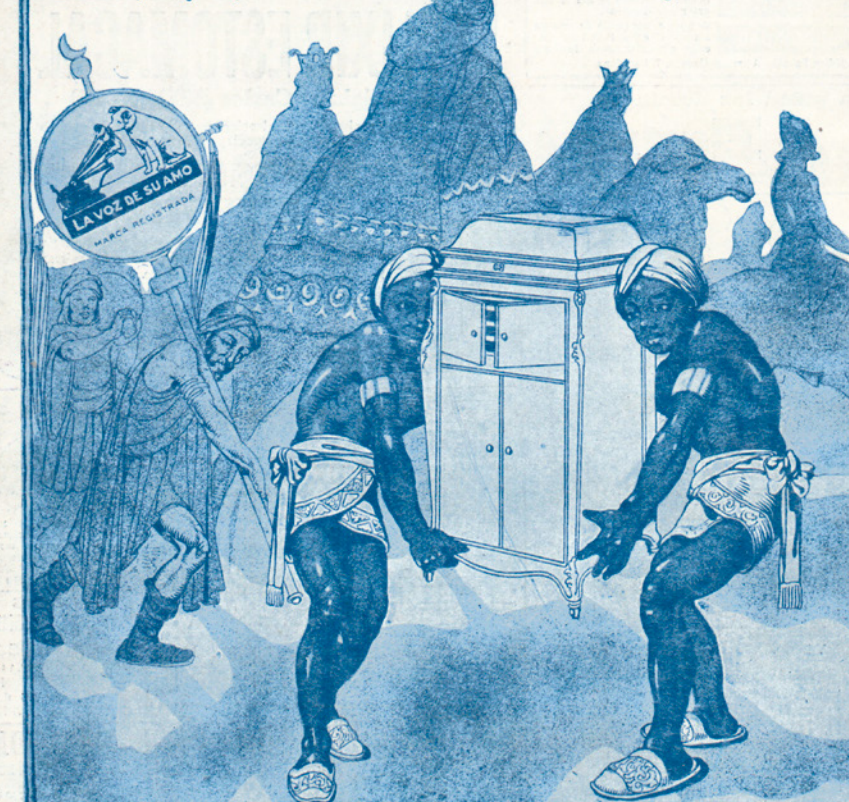
El regalo preferido para reyes será la «GRAMOLA» y la colección de discos marca

“GRAMÓFONO”

Impresionados por los eminentes artistas CARUSO, TITTA RUFFO, DE MURO, LUCRECIA BORI, etc.

COMPAÑÍA del GRAMÓFONO
SOCIEDAD ANÓNIMA ESPAÑOLA
Balmes, 56 y 58, BARCELONA

Agentes en todas las capitales y poblaciones importantes de España



PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN DE TEXTO, DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS

EL PAPEL EN QUE SE IMPRIME ESTE PERIÓDICO, ASÍ COMO TODO EL DE ESTE PERIÓDICO, ESTÁ FABRICADO ESPECIALMENTE PARA ESTA REVISTA POR LA "PAPELERIA ESPAÑOLA"

IMP. "PRENSA GRÁFICA" HERMOSILLA, 57, MADRID

^ Fig. 19. «El regalo preferido para Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 2 de enero de 1920, 44. BNE, ZR/594.



^ Fig. 20. «Navidad: el placer inapreciable de una audición musical en las veladas de invierno». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 22 de diciembre de 1920. BNE, AHS/43209.



^ Fig. 21. «Para Año Nuevo y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 31 de diciembre de 1920, 28. BNE, ZR/594.



^ Fig. 22. «El regalo que con mayor ilusión desea el niño en noche de Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 5 de enero de 1921. BNE, AHS/43209.



^ Fig. 23. «Un aparato marca Gramola es el mejor regalo para Navidad y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *ABC*, 20 de diciembre de 1916. BNE, ZR/1.



^ Fig. 24. «Para Reyes no debe olvidarse un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 2 de enero de 1918, 23. BNE, AHS/43209.



Fig. 25. «El compendio de toda perfección». Anuncio de la Sociedad Hispano-americana. *Mundo gráfico*, 19 de noviembre de 1924. BNE, AHS/43209.

Fig. 26. «Las danzas improvisadas son la mejor diversión». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Blanco y Negro*, 13 de agosto de 1916. BNE, ZR/1.

Otro aspecto interesante es cómo la publicidad expandió los espacios posibles para la audición musical. Aunque el gramófono nació como objeto doméstico, pronto se proyectó más allá de los límites del hogar. Los anuncios lo mostraban acompañando a sus dueños a casas de verano, pícnicos o excursiones. Esta vocación itinerante se consolidó con el desarrollo de modelos portátiles, especialmente tras la Primera Guerra Mundial. Las versiones en forma de maletín, ligeras y fácilmente transportables como el de la figura 17, respondían a una nueva forma de sociabilidad en la que la música grabada se convertía en vehículo de encuentro, distracción o celebración. El sonido dejaba de estar atado al salón y comenzaba a circular, a insertarse en momentos diversos de la vida cotidiana.

En este contexto, las campañas publicitarias funcionaban como verdaderos mapas de uso. Como ya hemos señalado, no solo mostraban el producto, sino que sugerían cuándo, cómo y con quién debía utilizarse. En este sentido, operaban como guías normativas,

Fig. 27. «La eminente cupletista Adelita Lulú». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 10 de abril de 1918. BNE, AHS/43209.

Fig. 28. Catálogo de Parlophon. Los mejores discos, agosto de 1929. BNE, M.FOLL/430/4.

moldeando la imaginación de los usuarios. Un ejemplo particularmente revelador es el de las campañas navideñas, que en España adquirirían una identidad propia. A diferencia de los estadounidenses, centradas en Santa Claus, las publicidades locales incorporaban figuras como los Reyes Magos, adaptando el relato del regalo perfecto al imaginario nacional (figs. 18-24). Estas imágenes, cargadas de simbolismo afectivo, reforzaban la idea del gramófono como obsequio ideal: moderno, elegante, útil y cargado de emociones.

Con el paso del tiempo, las campañas se volverían más específicas. Ya no se trataba solo de replicar patrones extranjeros, sino de responder a un conocimiento más fino del mercado local que pueden incluir guiños, como en la figura 25 donde una mujer admira una puesta de sol representado por un disco en la playa de la Concha en San Sebastián. También se contrata a ilustradores reconocidos, como Rafael de Penagos, para realizar las ilustraciones de catálogos de discográficas como la Columbia.

La especialización hace que se identificaran distintos públicos —madres jóvenes, solteros, estudiantes, familias urbanas— y se diseñaran mensajes diferenciados para cada uno, como representan las figuras 26-28. El gramófono se convirtió así en un producto flexible, capaz de adoptar distintos significados según el contexto: instrumento educativo, estímulo sentimental, herramienta de socialización y sin duda, símbolo de modernidad. La publicidad ayudó a sostener esa multiplicidad, no como contradicción, sino como posibilidad.

En ese proceso, el vínculo entre sonido y hogar se reforzó, pero también se volvió más complejo. El gramófono ya no era solo una fuente de entretenimiento. Era parte de una estética de vida, una manera de organizar el tiempo y el espacio. La música grabada, mediada por campañas cuidadosamente diseñadas, redefinía lo que significaba habitar un hogar moderno. Y aunque la tecnología era la misma en distintos lugares del mundo, sus significados se construían siempre localmente. En el caso español, esa construcción pasó por la intersección entre aspiración de clase, estética burguesa, sensibilidad femenina y tradición cultural. La publicidad, lejos de ser un apéndice de la historia del gramófono, fue uno de sus lenguajes principales.

En conclusión, el fonógrafo y el gramófono no pueden entenderse únicamente como avances técnicos. Su impacto debe pensarse en relación con la vida cotidiana, los espacios domésticos y las subjetividades que ayudaron a moldear. En la España de principios del siglo XX, estos aparatos abrieron un nuevo terreno de intervención para las mujeres, que pasaron de ejecutar música a dirigirla, de aprender partituras a seleccionar repertorios. La tecnología sonora, al instalarse en el hogar, reorganizó silenciosamente las jerarquías de la experiencia musical. Y en ese cambio, las imágenes publicitarias nos ofrecen una ventana privilegiada para observar cómo se negoció esa transformación.



^ Fig. 29. «Máquinas parlantes y discos Odeon: la invicta marca de las grandes creaciones». Anuncio de Roldós y Cía. *Mundo gráfico*, 2 de enero de 1918. BNE, AHS/43209.

De las ondas al surco: la labor de custodia de la memoria sonora en la Biblioteca Nacional de España

AEDOM. <https://sonoros.aedom.org> (fecha de consulta: 27-06-2025).

AMAT TUDURI, María Amparo, y LÓPEZ LORENZO, María Jesús. «La colección de grabaciones sonoras musicales y de palabra hablada de la Biblioteca Nacional de España». *Boletín DM*. 2015, 19, pp. 100-123.

BOE 1958a. Decreto de 23 de diciembre de 1957 por el que se aprueba el Reglamento del Servicio de Depósito Legal. *Boletín Oficial del Estado*. 20 de enero de 1958, 17, pp. 104-106.

BOE 1958b. Orden de 20 de diciembre de 1957 por la que se aprueba el Reglamento de la Biblioteca Nacional. *Boletín Oficial del Estado*. 8 de enero de 1958, 7, pp. 56-60.

LÓPEZ LORENZO, María Jesús. «El papel de la Biblioteca Nacional de España en la preservación y digitalización del patrimonio sonoro». *Documentación de las Ciencias de la Información*. 2020, 43, pp. 63-70. <https://doi.org/10.5209/dcin.67245>.

LÓPEZ LORENZO, María Jesús. «La grabación como obra: el depósito legal de grabaciones sonoras en la Biblioteca Nacional de España». *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2023, 36, pp. 125-149. <https://doi.org/10.5209/cmib.85673>.

RANERA SÁNCHEZ, Dunia, y CRESPO ARCÁ, Luis. «Los cilindros sonoros en la Biblioteca Nacional de España». *Boletín DM*. 2010, 14, pp. 50-75.

Qué y cómo se grabó en los inicios de la fonografía española

BARREIRO, Javier. *Antiguas grabaciones fonográficas aragonesas 1898-1907. La colección de cilindros para fonógrafo de Leandro Pérez*. [Libro-CD]. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2010.

BARREIRO, Javier, y MARRO, Gabriel. *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón, 1898-1903. Una colección de cilindros de cera*. [Libro-CD]. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2007.

BARREIRO, Javier; DELGADO, Luis, y MUR, Bárbara. *Ingenios musicales 1850-1950. Colección Mur*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2022.

Boletín Fonográfico, 1900, I, «Un gran adelanto», p. 260.

CHAMOUX, Henri. «La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914): artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque». Director Bruno Delhoste. Tesis doctoral. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, París, 2015.

CILINDRIQUE. «Cosas del fonógrafo». *El Cardo, Boletín Fonográfico*. 30 de julio de 1901, p. 2.

EDISON, Thomas Alva. «The perfected phonograph». *The North American Review*. 1888, 146 (379), pp. 641-650.

El Cardo, Boletín Fonográfico. 3 de marzo de 1901, p. 1. «Sobre la originalidad de los cilindros».

El Comercio. Valencia. 9 de junio de 1879. Espectáculos.

El Heraldo de Madrid. 6 de mayo de 1902, p. 4.

ELÍAS, Guillermo César. *Historia con voz. Una instantánea fonográfica de Buenos Aires a principios del siglo xx*. Buenos Aires: Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015.

GÓMEZ MONTEJANO, Mariano.

El fonógrafo en España. Cilindros españoles.

Madrid: Industrias Gráficas Caro, 2005.

HEREDIA Y LARREA, Publio. *El testamento fonográfico.*

Madrid: Imprenta de la Revista Política, 1895.

KLINGER, Bill. «Cylinder records: Significance, production, and survival». *Association for Recorded Sound Collections*. 2007, p. 16.

La Época. 8 de julio de 1900. «Teatro Eldorado», p. 2.

MARRO, Gabriel. «Mensajes sonoros en las grabaciones domésticas sobre cilindros de cera. Tres casos de estudio (1898-1905)». *adComunica*. 2010, 20, pp. 353-378.

SFE. *Catálogo de Cilindros*. Madrid: Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, 1901

UREÑA, A . «Comunicado». *La Correspondencia Militar*. 16 de febrero de 1900, p. 2.

USÓ, Juan Carlos. *Historia del ocio nocturno en España. Desde finales del siglo XIX hasta la actualidad*. Córdoba: Almuzara, 2025.

Infancia y fonografía

BATTEN, Joe. *The Story of Sound Recording*. Londres: Rockliff Publishing Corporation, 1956.

DAY, Timothy. *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

DÍAZ, Joaquín, y DELGADO, Luis. *Juguetes sonoros*. Urueña, Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2008.

DUNETON, Claude. *Au plaisir des jouets*. París: Editions Hoëbeke, 2005.

FABRIZIO, Timothy C., y PAUL, George F. *Phonographica*. Pensilvania: Schiffer Publishing Ltd., 1985.

KATZ, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Ángeles: University of California Press, 2011.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2003.

La nueva oreja de Dionisio

El Norte de Castilla. 4 de mayo de 1875.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta...* BNE, M/1976, v.2.

KIRCHER, Athanasius. *Phonurgia nova sive Conjugium mecanico-physicum artis & naturae paranympa...* BNE, M/222.

Vivir en colección

BARREIRO, Javier; DELGADO, Luis, y MUR, Bárbara. *Ingenios musicales 1850-1950. Colección Mur*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2022.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.

BELK, Russell W. «Possessions and the Extended Self». *Journal of Consumer Research*. Septiembre 1988, 15, 2, pp. 139-168, <https://doi.org/10.1086/209154>.

BENJAMIN, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2015.

BLOM, Philipp. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013.

CALVINO, Italo. «La aventura de un coleccionista», *Los amores difíciles*. Madrid: Siruela, 2023.

CROS, Charles. *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe. Comptes Rendus Hebdomadaires des Séances de l'Académie des Sciences*. Tomo 85, n.º 23. París, 1877.

FABRIZIO, Timothy C., y PAUL, George F. *Antique Phonograph Advertising: an illustrated history*. Pensilvania: Schiffer Publishing Ltd., 2002.

FABRIZIO, Timothy C., y PAUL, George F. *Antique Phonograph Gadgets, Gizmos, and Gimmicks*. Pensilvania: Schiffer Publishing Ltd., 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Debolsillo, 2003.

GELATT, Roland. *The Fabulous Phonograph 1877-1977*. Nueva York: Macmillan, 1977.

MUENSTERBERGER, Werner. *Collecting: An Unruly Passion. Psychological Perspectives*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton Legacy Library, 1995.

PEACE, Susan M. *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*. Washington D.C.: Smithsonian Books, 1993.

PRAZ, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Debolsillo, 2017.

STEWART, Susan. *On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1992.

Discos Columbia, la primera discográfica española

Billboard, 58. 17 de diciembre de 1983. «Alhambra Records in Turnaround».

CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Actas del último Consejo Nacional de Falange Española de las JONS (Salamanca, 18-19 de abril de 1937) y algunas noticias referentes a la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda*. Madrid: Ediciones Hidalguía, 1975.

Euzkadi. 17 de abril de 1923. Año XI (3251). «Prensa excéntrica», p. 8.

Hoja Oficial del Lunes de la Provincia de Guipúzcoa. 29 de marzo de 1937. «Discografía: una magnífica colección de discos gramofónicos», p. 4.

JONES, Daniel, y BARÓ I QUERALT, Jaume. *La indústria musical a Catalunya*. Barcelona: Llibres de l'Index, 1995.

La Constancia. 30 de noviembre de 1923. (8409) «Euskal Esnalea: La última conferencia».

La Voz de España. 16 de noviembre de 1954. «La Casa Columbia, premiada», p. 5.

La Voz de Guipúzcoa. 18 de mayo de 1938. «Un disco de gramófono», p. 10.

LANDABEREA TABERNA, Jaione *Los comienzos de la industria discográfica en Euskal Herria*. 2013. <https://www.eresbil.eus/sites/industria-discografica/es/>

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *El Archivo de la palabra del Centro de Estudios Históricos*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932.

Revista Columbia. Marzo de 1933. «*El pleito de las compañías fonográficas y las emisoras de Radio*».

Unidad. 15 de marzo de 1938. «El himno de artillería».

Tecnología del sonido y consumo musical: el fonógrafo y el gramófono a través de la publicidad en España

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

RODRÍGUEZ MARTÍN, Nuria. *La publicidad y el nacimiento de la sociedad de consumo: España, 1900-1936*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2021.

STERNE, Jonathan. *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 2003.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. Nueva York/Londres: The Macmillan Company, 1899.

LISTADO DE IMÁGENES

Conservar el sonido para difundir la memoria

Fig. 1. Fonógrafo modelo Home A fabricado por Thomas Alva Edison en Orange, Nueva Jersey, 1901, y cilindro de cera con su estuche de metal fabricado por Hugens y Acosta, *ca.* 1900. BNE, CE0246.

Fig. 2. Gramófono His Master's Voice modelo 103 fabricado por The Gramophone Company Ltd. en Middlesex, Reino Unido, *ca.* 1925-28. BNE, CE2711.

Fig. 3. Fonógrafo-Graphophone tipo A fabricado por Columbia Phonograph Co. en Washington D.C., 1896, y vendido por Hugens y Acosta en Madrid. BNE, CE2716.

Fig. 4. Portada de la partitura *El fonógrafo ambulante: zarzuela en un acto* compuesta por Ruperto Chapí con libreto de Juan González. Madrid, Pablo Martín Editor, 1899. BNE, M/3914.

Fig. 5. Fonógrafo Pathé modelo Le Gaulois en azul grisáceo con bocina de cristal fabricado por la Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision (Pathé Frères) en París, 1901. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 6. Fonógrafo modelo Gem B fabricado por Thomas Alva Edison en Orange, Nueva Jersey, 1905. BNE, CE2718.

Fig. 7. Gramófono Pathé modelo Pathéphone 4 fabricado por la Compagnie Générale de Phonographes, Cinématographes et Appareils de Précision (Pathé Frères) en París, *ca.* 1908-12. BNE, CE2632.

Fig. 8. Gramófono de sobremesa ensamblado en España y comercializado por la óptica y joyería La Parisiense de Miguel Vidal Ferré en León, *ca.* 1920-35. BNE, CE0247.

Fig. 9. Proyector Cine Nic Sonoro fabricado por Proyector NIC S. A. en Barcelona, *ca.* 1931-45. BNE, CE0342.

Fig. 10. Playasax con cilindro de papel fabricado por Q•R•S DeVry Corporation en Chicago, *ca.* 1930-40. BNE, CE0338.

Fig. 11. Zoótropo para gramófono (Gramophone Cinema, The Kinephone) fabricado por Hastings Patents Co. en Londres, *ca.* 1920-30. Montado sobre un gramófono portátil His Master's Voice modelo 101-G fabricado por The Gramophone Company Ltd. en Middlesex, Reino Unido, 1929. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 12. Gramófono Guiniphone fabricado por la Guinea Portable Gramophone Co. Ltd. en Londres, *ca.* 1930. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 13. Gramófono ultraportátil modelo Peter Pan con bocina telescópica. El modelo original de la marca Peter Pan estaba ensamblado en Reino Unido con motor suizo. Este ejemplar, que es una copia de la época, está probablemente fabricado en Alemania, *ca.* 1924-28. BNE, CE2721.

Fig. 14. Gramófono ultraportátil Gipsy-Phonos fabricado en París, *ca.* 1926. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 15. Gramófono ultraportátil Mignonphone fabricado en París, ca. 1925. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 16. La industria fonográfica: Grabando un cilindro. *La Ilustración española y americana*. Editorial (8 junio 1907). BNE, AHS/43188.

Fig. 17. Gramófono ultraportátil Mikiphone, Sistema Vadász, fabricado por Paillard & Cie. en Sainte-Croix, Suiza, en 1925. BNE, CE0339.

Fig. 18. Gramófono La Voz de su Amo modelo 2 fabricado por la Compañía Francesa del Gramophone en Barcelona, ca. 1910. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

Fig. 19. Gramófono ultraportátil Colibrí con funda de viaje de cuero fabricado en Bélgica, ca. 1927. Colección y fotografía: Áurea Domínguez Moreno.

De las ondas al surco: la labor de custodia de la memoria sonora en la Biblioteca Nacional de España

Pág. 34. Caja metálica y cilindro del Gabinete Fonográfico Hugens y Acosta. BNE, CL/33/2.

Fig. 1. Fonógrafo Edison Modelo Home A. Orange, Nueva Jersey, 1901. BNEM, CE0246, y cilindro de cera marrón de Cristóbal Oudrid con el Molinero de Subiza y Salve. Madrid, Sociedad Fonográfica Española Hugens y Acosta, 1900, BNE, CL/33.

Fig. 2. Cilindro de cera donde está registrado el fragmento de seguidillas de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta, interpretada por el barítono Juan Reyna. Impresionado por la Sociedad Anónima Fonográfica en torno a 1899. BNE CL/95.

Fig. 3. *Spanish Gold Moulded Record*, curso por correspondencia de español para angloparlantes, editado en 1905 por la International Correspondence School of Scranton, Pensilvania. BNE, CL/226/4.

Fig. 4. Cilindro fabricado en celuloide por Henry Lioret, entre 1897 y 1900. Contiene *La calesera*, de Sebastián Iradier y Bouligny. BNE, CL/202.

Fig. 5. Disco Berliner con la voz del Mochuelo, grabado en agosto de 1899 en Madrid. BNE, DS/15552/16.

Fig. 6. Disco de pizarra fabricado en 1954 por la Fábrica de Discos Columbia de Juan Inurrieta en San Sebastián. Junto al disco, la hoja de declaración para su registro en el Depósito Legal. BNE, 342/12.

Fig. 7. Tocadiscos de maleta con amplificador y altavoces, modelo electrófono AG-9144 de Philips Ibérica, S. A. E. COPRESA, Madrid y Barcelona, ca. 1956. Fueron muy populares, especialmente al principio de la década de los años sesenta. Este modelo incorpora un altavoz en la tapa. BNEM, CE2728.

Fig. 8. Carrete de hilo magnético, un hito fundamental en la historia de la grabación de sonido, donde está registrado el himno *Els Segadors*. BNE, CHM/1.

Fig. 9. Funda de un disco de la colección *Archivo de la palabra* con diseño de Rafael de Penagos. BNE APDS/1_1.

Qué y cómo se grabó en los inicios de la fonografía española

Fig. 1. Achille Beltrame, «León XIII leyendo la bendición en el fonógrafo». *La Domenica del Corriere*. 29 de marzo de 1909. Álbum Archivo Fotográfico, S. L.

Fig. 2. Publio Heredia y Larrea, *El testamento fonográfico*. Madrid: Imprenta de la Revista Política, 1895.

Fig. 3. Conjunto de cilindros en su caja. Fotografía: J. Barreiro.

Fig. 4. Javier Barreiro y Gabriel Marro, *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón, 1898-1903. Una colección de cilindros de cera*. (Libro-CD). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2007.

Fig. 5. «Gabinete de impresiones de José Navarro en la calle Fuencarral 32, Madrid». *Boletín Fonográfico y Fotográfico*, 30 de mayo de 1901, I (34), 168. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

Fig. 6. «Gabinete fonográfico de Hércules Hermanos. Salón de impresionar». *Boletín Fonográfico*. 5 de diciembre de 1900, I (23), 373. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

Fig. 7. «Sala de impresión de Puerto y Novella. Sesión de grabación del tenor Francisco Pertierra». *Boletín Fonográfico*. 20 de julio de 1900, I (14), 220. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

Fig. 8. «Pantógrafo de Bettini» *Boletín Fonográfico*, 20 de agosto de 1900, I (16), 260. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Sig. H3D-09-05-26.

Infancia y fonografía

Pág. 72. «Un aparato marca Gramola es el mejor regalo para Navidad y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *ABC*, 20 de diciembre de 1916. BNE, ZR/1.

Fig. 1. Gramófono Nirona. Fotografía: Juan Hormaechea.

Fig. 2. Gramófono de sobremesa con motivos infantiles. ca. 1925-35. BNE, CE2720.

Fig. 3. «Será un placer para Navidades deleitarse con los discos marca Gramófono». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 24 de diciembre de 1919, 425. BNE, AHS/4320.

Fig. 4. Gramófono Chad Valley. Fotografía: Juan Hormaechea.

La nueva oreja de Dionisio

Pág. 82. Athanasius Kircher, *Musurgia vniuersalis siue Ars magna consoni et dissoni in X libros digesta...* BNE, M/1976 v.2.

Fig 1. Athanasius Kircher, *Phonurgia nova sive Coniugium mecanico-physicum artis & naturae paranymphe...*, p. 162. BNE, M/222.

Vivir en colección

Pág. 88. «El compendio de toda perfección». Anuncio de la Sociedad Hispano-americana. *Mundo gráfico*, 19 de noviembre de 1924. BNE, AHS/43209.

Fig. 1. Museo de Ingenios Musicales, Labuerda (Huesca). Fotografía: José Luis Mur.

Fig. 2. Bébé Photographe, autómatas musical fabricada por Louis Renou, Francia, ca. 1890. Fotografía: Javier Broto.

Fig. 3. Máquinas parlantes (fonógrafos y gramófonos) en el Museo de Ingenios Musicales. Fotografía: José Luis Mur.

Fig. 4. Gramófono Buda (Buddha Phonograph), atribuido a Andia Company, París-Bruselas, ca. 1924. Fotografía: Javier Broto.

Fig. 5. Palmodian o Le Violon qui Chante, patentado por Reginal Herbert Payne, lutier, y Thomas Broadbent, ingeniero; Francia, ca. 1905. Fotografía: Javier Broto.

Fig. 6. Gramófono Maestrophone, fabricado por Paillard, Suiza, ca. 1910. Fotografía: Javier Broto.

Palabra y música en los registros sonoros de la Colección Carlos Martín Ballester

Fig. 1. Edison Standard A Square Top de Viuda de Aramburo con accesorios Bettini, 1899. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 2. Gramófono Gramophone con marquetería pintada a mano, 1905. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 3. Disco de 78 rpm de Diego Bermúdez, el Tenazas, 1922. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 4. Disco de 78 rpm con una alocución radiofónica de Gonzalo Queipo de Llano, 1936. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 5. Disco de 78 rpm con una conferencia de Juan de la Cierva, 1934. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 6. Cilindro de la Sociedad de Conciertos con la *Marcha Real*, el *Himno de Riego* y *La marsellesa*, 1899. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 7. Carmen Dauset, Carmencita, fotografía original de Napoleon Sarony, 1890. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 8. Digitalizaciones de discos de 78 rpm. Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 9. Exposición *El flamenco en la dramática luna negra*. Ateneo de Madrid, 2024.
Fotografía: Carlos Martín Ballester.

Fig. 10. Helios Gómez, «Bailaora y guitarrista». Técnica mixta sobre papel.
Fotografía: Carlos Martín Ballester.

**Discos Columbia,
la primera discográfica española**

Fig. 1. En el centro, sentados y numerados, los miembros del Orfeón Donostiarra que grabaron con Homophon. *Novedades*, 10 de marzo de 1912.

Fig. 2. Anuncio de la Sociedad Hispano-Americana. *Mundo gráfico*, 23 de noviembre de 1921.

Fig. 3. *Egun Batean Loyolan*, uno de los primeros discos vascos fabricados en 1923.

Fig. 4. Publicidad de discos Regal. *San Sebastián*, 20 de enero de 1931.

Fig. 5. *Revista Columbia*, junio-julio de 1933.

Fig. 6. Discos eléctricos Regal. *Suplemento* n.º 104, septiembre de 1932.

Fig. 7. Juan Inurrieta, primero por la izquierda, en Nueva York en 1947. Archivo M.ª Cruz Goñi Pagola.

Fig. 8. *Himno de la J.A.P.*, publicado por Columbia en 1937.

Fig. 9. Portada del álbum *Las Golondrinas* dirigida por Ataulfo Argenta. Alhambra MCC 30016/17, por cortesía de Sony Music Entertainment España.

Fig. 10. Portada del primer sencillo de Julio Iglesias. Columbia ME 446, por cortesía de Sony Music Entertainment España.

Fig. 11. Portada del álbum *Black is Black* de Los Bravos, Columbia, por cortesía de Sony Music Entertainment España.

**Tecnología del sonido y consumo musical:
el fonógrafo y el gramófono a través de la
publicidad en España**

Fig. 1. «Baile de máscaras». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 14 de febrero de 1917, 31. BNE, AHS/43209.

Fig. 2. «La gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 1 de enero de 1919), 27. BNE, AHS/43209.

Fig. 3. «De regreso del campo». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 15 de octubre de 1919, 31. BNE, AHS/43209.

Fig. 4. «Con un aparato marca Gramola nunca se encuentra usted solo». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Blanco y Negro*, 10 de diciembre de 1916, 44. BNE, ZR/1.

Fig. 5. *Boletín fonográfico y fotográfico*, 5 de septiembre de 1900. Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, H3D-09-05-26.

Fig. 6. *El Cardo*. *Boletín fonográfico*. 8 de junio de 1901. BNE, HN/2204.

Fig. 7. «La gramola será siempre el instrumento preferido». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 7 de noviembre de 1919, 36. BNE, ZR/594.

Fig. 8. «Para Navidad y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 12 de diciembre de 1917, 31. BNE, AHS/43209.

Fig. 9. «Los grandes artistas en vuestro hogar». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 18 de diciembre de 1918, 24. BNE, AHS/43209.

Fig. 10. «Los grandes artistas en vuestro hogar, un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono (ilustración original de John T. McCutcheon para un anuncio de la marca Victor Talking Machine en el *Chicago Tribune* en 1913). *Mundo gráfico*, 26 de diciembre de 1917. BNE, AHS/43209.

Fig. 11. «Bailables». Anuncio de la Compañía del Gramófono (ilustración original de Norman Price en *Ladies Home Companion*, septiembre de 1915). *ABC*, 7 de junio de 1916, 28. BNE, HN/1089.

Fig. 12. «La ópera en casa con una Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *La Esfera*, 3 de marzo de 1917. 166, 32. BNE, ZR/130.

Fig. 13. Catálogo de La Voz de su Amo. Compañía del Gramófono, agosto de 1932. BNE, M.FOLL/480/3.

Fig. 14. «Asalto de máscaras». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 6 de febrero de 1918, 31. BNE, AHS/43209.

Fig. 15. «Bailes, verbenas, festividades». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 19 de junio de 1918, 35. BNE, AHS/43209.

Fig. 16. «No olvide para sus vacaciones un aparato marca Granola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 15 de mayo de 1918, 30. BNE, AHS/43209.

Fig. 17. «Sus vacaciones serán altamente agradables con un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Blanco y Negro*, 9 de julio de 1916, 43. BNE, ZR/1.

Fig. 18. «En el Año Nuevo seguirá reinando esplendorosamente la supremacía de los discos marca Gramófono». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 31 de diciembre de 1919, 27. BNE, AHS/43209.

Fig. 19. «El regalo preferido para Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 2 de enero de 1920, 44. BNE, ZR/594.

Fig. 20. «Navidad: el placer inapreciable de una audición musical en las veladas de invierno». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 22 de diciembre de 1920. BNE, AHS/43209.

Fig. 21. «Para Año Nuevo y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Nuevo mundo*, 31 de diciembre de 1920, 28. BNE, ZR/594.

Fig. 22. «El regalo que con mayor ilusión desea el niño en noche de Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 5 de enero de 1921. BNE, AHS/43209.

Fig. 23. «Un aparato marca Gramola es el mejor regalo para Navidad y Reyes». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *ABC*, 20 de diciembre de 1916. BNE, ZR/1.

Fig. 24. «Para Reyes no debe olvidarse un aparato marca Gramola». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 2 de enero de 1918, 23. BNE, AHS/43209.

Fig. 25. «El compendio de toda perfección». Anuncio de la Sociedad Hispano-americana. *Mundo gráfico*, 19 de noviembre de 1924. BNE, AHS/43209.

Fig. 26. «Las danzas improvisadas son la mejor diversión». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Blanco y Negro*, 13 de agosto de 1916. BNE, ZR/1.

Fig. 27. «La eminente cupletista Adelita Lulú». Anuncio de la Compañía del Gramófono. *Mundo gráfico*, 10 de abril de 1918. BNE, AHS/43209.

Fig. 28. Catálogo de Parlophon. Los mejores discos, agosto de 1929. BNE, M.FOLL/430/4.

Fig. 29. «Máquinas parlantes y discos Odeon: la invicta marca de las grandes creaciones». Anuncio de Roldós y Cía. *Mundo gráfico*, 2 de enero de 1918. BNE, AHS/43209.

CATALOGACIÓN EN PUBLICACIÓN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Máquinas parlantes : el arte de atrapar el sonido / organiza, Biblioteca Nacional de España ; comisariado, Áurea Domínguez Moreno, María Jesús López Lorenzo ; textos, Javier Barreiro Bordonaba [y otros ocho] . – Madrid : Biblioteca Nacional de España, 2025

184 páginas : ilustraciones (blanco y negro y color) ; 24 cm

Exposición: Biblioteca Nacional de España, Madrid, del 16 de octubre de 2025 al 15 de febrero de 2026

Bibliografía: páginas 175-178

NIPO: 191-25-020-9 (impreso). 191-25-021-4 (PDF)
ISBN: 978-84-10383-01-2

- 1. Sonido-Grabación y reproducción-Historia. 2. Sonido-Grabación y reproducción-Exposiciones.
- 3. Adquisición de manuscritos. 4. Catálogos de exposiciones

I. Domínguez Moreno, Áurea, comisario, autor. II. López Lorenzo, María Jesús, comisario, autor.
III. Biblioteca Nacional de España, entidad responsable, sede.

681.846(091)
681.846(083.824)



Máquinas parlantes fue el término que, a finales del siglo XIX, trataba de nombrar algo radicalmente nuevo: aparatos capaces de fijar la voz o la música para reproducirlas. Aquellos primeros fonógrafos y gramófonos, inventos casi mágicos, marcaron un cambio en la forma de relacionarnos con el sonido. La exposición organizada por la Biblioteca Nacional de España parte de ese asombro inicial y reúne una selección de dispositivos históricos, grabaciones, documentos y material publicitario que revelan una historia cultural del sonido grabado.

El libro que acompaña la muestra amplía esa mirada. A través de distintos enfoques, los textos exploran cómo estas tecnologías transformaron la escucha y la memoria colectiva de un arte de otra forma efímero. A través de sus páginas se detallan tanto la evolución técnica como los eventos sociales y culturales donde sonaban las grabaciones: desde los gabinetes fonográficos a las verbenas populares, pasando por los salones domésticos.

La Biblioteca Nacional de España no es solo depósito de libros, sino también custodio de una valiosa colección de fondos sonoros. Con más de 650.000 registros en soportes diversos, su trabajo de conservación y digitalización permite que sigamos accediendo hoy a esos fragmentos de vida grabada. Preservar lo que suena es, en este contexto, una forma de mantener vivo el recuerdo de cómo se habló, se cantó y se escuchó. Cada máquina parlante guarda una huella que sigue resonando y cada grabación, una forma de entender el mundo a través del sonido.

ORGANIZA:



COLABORAN:

