



JOÃO SILVA

<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-4044-9190>

joasilva92@gmail.com

INET-MD, Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Las primeras grabaciones portuguesas para The Gramophone Company (1900–1908) y la formación de un mercado fonográfico en Portugal*

Early Portuguese Recordings for The Gramophone Company (1900-1908) and the Establishment of a Phonographic Market in Portugal

Este artículo tiene como objetivo estudiar la fonografía en Portugal durante el período comprendido entre las sesiones de grabación de The Gramophone Company, realizadas en 1900, y el primer catálogo portugués importante de la compañía, lanzado en diciembre de 1908. El propósito es rastrear las transformaciones que se produjeron tanto en los propios discos como en los repertorios, así como la segmentación que experimentaron durante esta primera década de la fonografía portuguesa, que llevó a la formación de un mercado fonográfico en el país.

Palabras clave: Sonido grabado, gramofón, Portugal, catálogos, generos musicales.

My article strives to study phonography in Portugal between the 1900 recording sessions for The Gramophone Company and the company's first significant Portuguese catalogue, printed in December 1908. I aim to trace the transformations undertaken in the discs and repertoires along with their segmentation during the first decade of Portuguese phonography, with the establishment of a phonographic market in the country.

Keywords: Recorded sound, gramophone, Portugal, catalogues, genre.

Antes de 1900

La fonografía transformó la relación de las personas con el sonido. La invención del fonógrafo por Thomas Edison en 1877 dio pie al nacimiento de una serie de dispositivos tecnológicos representativos de la modernidad de finales

* Quiero expresar mi agradecimiento a Susana Belchior, Leonor Losa, Isaac Raimundo y Pedro Urbano.

del siglo XIX (Chanan 1995; Gitelman 1999; Sterne 2003; Katz 2010). Sin embargo, los múltiples usos y aplicaciones de estos dispositivos impidieron que se estableciesen inmediatamente como máquinas reproductoras de sonido con finalidades lúdicas (Gelatt 1977; Burt y Welch 1995; Steffen 2005; Gauß 2014). Los primeros fonógrafos fueron utilizados como herramienta de oficina, atracción de feria y curiosidad (Taylor 2007). En 1878, solo unos meses después de la concesión de la patente a Edison, el autor portugués Fonseca Benevides escribió un artículo sobre el fonógrafo para la revista local *O Occidente*¹. En él, mencionaba que un fonógrafo se había exhibido en la sala Scientific American y escribía sobre el funcionamiento y uso del dispositivo como herramienta de dictado en la oficina. Benevides resaltaba el potencial del fonógrafo siguiendo las líneas ya establecidas por Edison. También señalaba sus deficiencias: “En su estado actual, los sonidos reproducidos son mucho más débiles que los primitivos y el timbre se altera con frecuencia”². Este artículo parece ser la primera referencia portuguesa al fonógrafo.

Habría que esperar algunos años —en los que el fonógrafo sufrió asimismo una profunda transformación— para que el dispositivo regresase a la prensa portuguesa, después de que Edison y su equipo introdujesen mejoras y desarrollasen una nueva estrategia de *marketing* (DeGraaf 1995; Thompson 1995). *O Occidente* describió una sesión fonográfica privada en 1889 con el Edison’s Perfected Phonograph³. Después, Carlos Monteiro de Souza mostró el fonógrafo ante un prestigioso público. Souza era representante de Edison en Brasil e hizo escala en Lisboa al regresar de la Exposition Universelle. El público escuchó cilindros de bandas militares, ópera y un concierto para corneta con “la mayor claridad y suficiente agudeza como para poder ser percibido mediante escucha directa, es decir, mediante pequeños tubos de goma colocados en la oreja”⁴. Posteriormente, el fonógrafo “fue utilizado con diferente fortuna como máquina de dictado en oficinas, instrumento científico, juguete y máquina de feria operada mediante monedas, pero, en la década de los 90 del siglo XIX, el éxito todavía estaba por llegar” (Gronow 1983, 54).

Empresarios y entusiastas portugueses como Francisco Santos Diniz y Joaquim Duarte Ferreira desempeñaron un papel fundamental en la fonografía local (Belchior y Losa 2010). A Santos Diniz se le concedieron patentes para “equipos fonográficos” entre 1898 y 1902, que se referían a la marca Audiphone y a mejoras en el gramófono (Portugal 1901, 148). Santos Diniz tenía una tienda en el centro de Lisboa donde vendía bicicletas, instrumentos

¹ Francisco da Fonseca Benevides. 1878. “Actualidades Scientificas: Phonographo fallante de Edison”, *O Occidente*, 15 de abril, 64.

² *Ibid.*: “No estado actual os sons reproduzidos são muito mais fracos que os primitivos e o timbre é frequentemente alterado.” Todas las traducciones son del autor.

³ [Sin firma]. 1889. “Thomaz Edison: Auctor do phonographo”. *O Occidente*, 11 de octubre, 228.

⁴ *Ibid.*

mecánicos, fonógrafos, cilindros, discos y gramófonos, incluido el llamado O Gigante, que debía ser una campana de gramófono desarrollada por Diniz y su hijo Alberto. Santos Diniz también grabó cilindros de artistas destacados hacia 1900⁵. En estas fechas ya estamos cerca de las primeras sesiones de grabación portuguesas de The Gramophone Company realizadas en Oporto en octubre y noviembre de 1900 (Belchior 2010).

Por su parte, Ferreira registró una patente para fabricar y grabar discos y cilindros. Sin embargo, esta fue invalidada por una denuncia de Pinto & Meirelles, una empresa que comercializaba cilindros de cera (Losa 2013, 83-84). Esta medida pudo haber estado relacionada con el interés de las empresas multinacionales por conservar su dominio en el mercado portugués, lo cual hizo que el país dependiera de instalaciones de producción extranjeras hasta la década de 1950 (Losa 2013, 83-84, 197-198). A pesar de las referencias a fonógrafos y cilindros, el mercado portugués se centró en los discos de gramófono, lo que contrasta con la vecina España. Allí, los gabinetes fonográficos jugaron un papel crucial en la popularización de las grabaciones sonoras (Moreda Rodríguez 2021). Sin embargo, su importancia se desvaneció con el auge del disco y el establecimiento de las primeras plantas prensadoras del país. Por otra parte, los cilindros portugueses fueron escasos, pero proporcionaron una base a los procesos de grabación de grandes empresas, como la francesa Pathé, cuya actividad en Portugal analizamos a continuación.

Las sesiones de 1900

Las expediciones fonográficas fueron un componente fundamental de la fonografía temprana. A diferencia del fonógrafo, que permitía grabar y reproducir sonido sin esfuerzo, el gramófono requería de profesionales capacitados para capturar el sonido. Individuos como William Sinkler Darby (1878-1950) desempeñaron un papel decisivo en esta etapa gracias a su dominio del proceso de grabación. Las empresas deseaban lanzar grabaciones tentadoras que hicieran del gramófono un atractivo para los potenciales clientes; para ello, enviaban técnicos por todo el mundo a grabar discos de repertorios variados. Estos expertos recorrían grandes distancias para captar una gran cantidad de música prácticamente inaudita para los oídos occidentales. La innovación tecnológica se fusionaba con la curiosidad, mientras los expertos grababan tanto lo familiar como lo exótico. Ambas categorías, por supuesto, están íntimamente relacionadas y dependen enormemente del contexto: un baile portugués puede resultar familiar para una persona local, pero exótico para un cliente alemán. Este equilibrio inestable fue fundamental para el desarrollo transnacional de la industria musical. En Portugal, los teatros europeos y estadounidenses alimentaron la

⁵ [Sin firma]. 1900. *O Tiro Civil*, 1 de noviembre, 7-8.

demanda de grabaciones proporcionando muchos artistas, ya que el establecimiento transnacional de las multinacionales fonográficas estuvo indisolublemente ligado a la música teatral popular (Silva 2016a).

Sinkler Darby llegó en tren desde Barcelona a la estación de São Bento (Oporto) en octubre de 1900. En los días siguientes, grabó los primeros discos portugueses para The Gramophone Company. La prensa local cubrió su llegada y estancia en la ciudad, durante la cual Darby grabó a artistas locales en el Hotel Francfort. *O Comércio do Porto* afirmó que el motivo de su estancia era “seleccionar algunas de nuestras canciones populares para enriquecer la colección que su gramófono reproduce con fidelidad única”⁶. Por otro lado, *A Voz Pública* afirmó que Darby, de Berlín, “ha ido plasmando en placas varias melodías melódicas [sic] peculiares de nuestro país, elaborando así un verdadero cancionero lusitano para gramófono”⁷. La expedición es anterior al establecimiento de esta corporación en Portugal y refleja la tendencia omnívora de la fonografía temprana de registrar repertorios variados: cuando Sinkler Darby grabó sus discos planos Porto de 7 pulgadas, la objetividad fonográfica se mezclaba con una búsqueda de exotismo. Los periódicos locales anunciaron demostraciones diarias de gramófono que tenían lugar en el Hotel Francfort entre el mediodía y la una de la tarde⁸. Algunos de los intérpretes de las sesiones celebradas en el Hotel Francfort se convirtieron posteriormente en estrellas de la industria discográfica portuguesa, grabando discos para varias compañías durante un largo período. Como los técnicos privilegiaban las voces que se grababan bien, reclutaron a muchos artistas del teatro popular. Varios compositores teatrales trabajaron como agentes para compañías discográficas y establecieron empresas fonográficas, y puede que sus contactos influyesen en su selección. En una época en la que la necesidad de claridad y buena emisión a veces superaba otros aspectos interpretativos, los técnicos eran conscientes de qué sonidos se grababan mejor. Así, “una característica común [de los intérpretes seleccionados] era que eran actores más que cantantes: una dicción clara y una fuerte personalidad escénica eran más importantes que una voz formada” (Gronow y Englund 2007, 291).

Este aspecto se puede apreciar especialmente bien en la interpretación del “Fado Hilário” de Vicenta Polope⁹. Se trata de uno de los primeros fados de la tradición de Coímbra, asociado con el cantante y compositor Augusto Hilário

⁶ [Sin firma]. 1900. “O gramophonio”, *O Comércio do Porto*, 30 de octubre, 1: “Escolher algumas das nossas canções populares para enriquecer a collecção das que o seu gramophonio reproduz com singular fidelidade”.

⁷ [Sin firma]. 1900. “Grammophone”, *A Voz Pública*, 4 de noviembre, 2: “Tem-se encarregado de fixar, em respectivas placas, vários temas melódicos peculiares do nosso paiz, para assim constituir para o grammophone um verdadeiro cancionero lusitano”.

⁸ [Sin firma]. 1900. “Grammophone”, *A Voz Pública*, 6 de noviembre, 3.

⁹ Vicenta Polope. 1900. “Fado Hilário”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2232.

(1864-1896). Polope adopta un enfoque teatral, proyectando su voz sin obstaculizar la claridad de la letra para recrear su presencia escénica. Originaria de Valencia, Polope comenzó su carrera en España como bailarina (Urbano, en prensa). Después de estudiar canto en Italia, Polope se mudó a Portugal, donde se convirtió en una estrella del teatro musical popular. Por otra parte, “Fado Robles” fue una de las primeras canciones escritas por J. R. Robles y publicada en el *Cancioneiro de músicas populares*, colección que abordaré a continuación (Campos y Neves 1898, 76). La cantante Veiga la interpretó en las sesiones de 1900¹⁰. Sin embargo, la letra y el arreglo son muy diferentes a la versión impresa. En la grabación, Veiga da intensidad a la melodía ondulante con *rubatos*, suspensiones y matices dinámicos, y combina la impostación teatral con elementos expresivos asociados a los fados más tradicionales, mostrando la delgada línea que separa el escenario de los lugares habituales de actuación como la taberna, asociada a la autenticidad.

Intérpretes como Duarte Silva (1863-1927) y Acácia Reis desarrollaron importantes carreras discográficas en paralelo con su trabajo en el escenario, donde interpretaban revistas musicales y *cançonetas*. Cuando tuvieron lugar las sesiones de 1900, se encontraban actuando en el Teatro Carlos Alberto de Oporto. Reinaldo Varela (1867-1940) fue un destacado intérprete de la guitarra portuguesa y desempeñó un papel relevante en la transferencia del fado desde su entorno popular lisboeta hacia los salones burgueses y aristocráticos. Por su parte, Júlio Pontes trabajó como pianista en teatros y sociedades de Oporto y alrededores. La Banda da Guarda Municipal do Porto fue una banda militar creada durante la Monarquía Constitucional portuguesa; el régimen político de 1900.

La música de las sesiones de 1900 contrasta con catálogos posteriores de The Gramophone Company, ya que entre sus grabaciones vocales destacan el fado y la música tradicional portuguesa. Esta selección puede indicar que las sesiones de 1900 capturaron lo que Sinkler Darby y sus asociados consideraron representativo de la música del país. En lugar de centrarse en formas de canciones populares que derivaban del mercado transnacional de música de consumo, como la opereta francesa o la zarzuela española, los discos reflejan principalmente lo que percibían como música portuguesa “auténtica”. La búsqueda de autenticidad coexistía con la hegemonía de la música comercial popular que circulaba a nivel transnacional, dominada por géneros cosmopolitas como la opereta o la zarzuela. A esto se añade que los años finales del siglo XIX fueron un período de construcción nacional en Portugal. Mientras el público urbano fascinado con las operetas de Offenbach llenaba los teatros, etnólogos e historiadores se esforzaban por encontrar la esencia del pueblo portugués. Esta aparente contradicción es fundamental para entender la cultura popular como

¹⁰ Sr.ª Veiga. 1900. “Fado do Robles”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2284.

productos de amplia circulación asociados a ambas tendencias. Además, existía una significativa hibridación, ya que las piezas recopiladas por etnólogos positivistas se ajustaban a las convenciones transnacionales de las partituras y se vendían en tiendas de música junto con otros repertorios. Así, muchas grabaciones portuguesas de 1900 contrastan con el estilo característico de la fonografía posterior, que “logró simultáneamente ser local y trascender lo local” (Scott 2008, 44).

Desde que la “revolución de la música popular” integrase repertorios heterogéneos, desde la opereta francesa hasta la *blackface minstrelsy*, estos circularon fluidamente a través de las rutas comerciales (Scott 2008, 7). Adaptar la música local a los mercados transnacionales implicaba llegar a acuerdos, especialmente en la era de la construcción de las naciones. En este contexto, la diversidad ocupaba un papel importante: la música tenía que conservar su “exotismo” al tiempo que se ajustaba a las convenciones del entretenimiento cosmopolita. La selección de piezas que hipotéticamente representaban la identidad portuguesa puede indicar que los discos de 1900 apuntaban a la distribución internacional en lugar del mercado local. Sin embargo, esta supuesta autenticidad a menudo recurría a la música impresa, lo que complica adoptar una perspectiva purista sobre estos repertorios. Por el contrario, las sesiones de grabación capturaban el “exotismo” de la música portuguesa y al mismo tiempo satisfacían los apetitos de un público extranjero que se nutría de la diversidad. Así pues, a pesar de su importancia simbólica, no parece que las sesiones de 1900 funcionaran como catalizador para establecer un mercado fonográfico local, ya que existe un importante desfase temporal entre las sesiones y los primeros catálogos locales, así como el establecimiento de tiendas dedicadas exclusivamente a productos fonográficos (Losa 2013, 48-51).

A continuación analizaré la clasificación empleada en un catálogo en idioma alemán que incluye los discos portugueses grabados en las sesiones de 1900¹¹. Esta publicación es la única fuente coetánea conocida de esta música. Las categorías difieren significativamente entre países, lo cual es representativo de cómo se abordaban los géneros musicales en esta época inicial. Compararé los apartados del catálogo en alemán para comprender el lugar que ocupaban en él los discos portugueses de 1900.

El catálogo comprende grabaciones en francés, italiano, español y portugués. La publicación clasifica las grabaciones francesas en categorías como: “Orquestas militares”, “Orquestas de cuerda”, “Recitaciones”, “Canciones masculinas”, “Canciones femeninas”, “Duetos”, “Solos de corneta”, “Dúo de piano”, “Piano solo”, “Solo de xilófono”, “Cuarteto instrumental”, “Solo de

¹¹ Grammophon. 1900. *Verzeichnis französischer, italienischer, spanischer, portugiesischer Platten*. Berlín: J. S. Preuss.

piccolo” y “Solo de concertina”¹². Dedicar una sección a las “Arias cantadas” divididas por intérpretes, “Poesía”, “Coros” y música de óperas, óperas cómicas y operetas, así como a “Romances y *Méodies*”¹³. El catálogo muestra grabaciones italianas en las categorías: “Orquesta” (a veces dividida por géneros como la marcha, la polka y la obertura), “Palabra hablada”, “Voces masculinas”, “Voces femeninas”, “Duetos”, “Solo de mandolina”, “Arias de ópera” y “Canciones napolitanas”¹⁴. Las grabaciones en español incluyen secciones como: “Orquesta militar”, “Recitación”, “Canciones masculinas”, “Canciones femeninas”, “Duetos”, “Coro”, “Canciones cómicas” y “Bandurria y guitarra”¹⁵.

En comparación con las grabaciones francesas e italianas, el catálogo de 1900 sitúa los discos portugueses en un pequeño número de categorías: “Orquestal”, “Voces masculinas”, “Voces femeninas”, “Canciones a varias voces” y “Solos de piano”¹⁶. Además, las etiquetas se organizan de forma diferente. La sección “Orquestal” está compuesta por las grabaciones de la Banda da Guarda Municipal do Porto y llevan la denominación “Banda” (banda de viento). Las grabaciones vocales se clasifican según la voz de los intérpretes: “Soprano”, “Tenor”, “Barítono” y “Barítono y soprano”. Hay una excepción a esta clasificación. Las grabaciones de la cantante Veiga mencionan “Soprano con acompañamiento de guitarra”. Esta clasificación podría percibirse como una marca de autenticidad y una distinción con respecto al grueso de las grabaciones de las sesiones de 1900, en las que domina el piano; también los discos que Reinaldo Varela grabó en Oporto tenían acompañamiento de piano –más adelante se abordarán las motivaciones que pudieron haber llevado a un destacado intérprete de la guitarra portuguesa a grabar con piano–. Los solos de piano llevaban la etiqueta “Piano”.

Etiquetar los discos según el rango de voz es una práctica común en la fonografía temprana. Esta costumbre puede estar asociada con la grabación de cantantes de ópera, cuyo tipo de voz restringe sus roles y repertorio. Además, ilustra una etapa del negocio discográfico anterior a la división de los repertorios portugueses por género, un proceso que tuvo lugar en el siglo XX. Así, el paso de las primeras grabaciones sonoras de novedad tecnológica a medio de entretenimiento es paralelo a la creación y consolidación de las categorías musicales. Estas eran volátiles y flexibles, y se adaptaban a las transformaciones del repertorio y al significado cultural que les otorgaban los posibles compradores. Estas categorías funcionaron como pautas para la industria y el público, e influyeron en el *marketing* de las primeras grabaciones.

¹² *Ibid.*: 3-10.

¹³ *Ibid.*: 11-18.

¹⁴ *Ibid.*: 19-29.

¹⁵ *Ibid.*: 31-37.

¹⁶ *Ibid.*: 38.

Entre las grabaciones portuguesas de 1900 figuran muchas canciones con el nombre de “fado”. Su heterogeneidad refleja la inestabilidad asociada con el género en el Portugal de fin de siglo. La población empezó a usar “fado” como término genérico para referirse a la canción popular a medida que el género se desarrollaba en comunidades marginales y marginadas de Lisboa. Posteriormente pasó por un proceso de legitimación y saneamiento para hacerlo más aceptable para otros públicos. La asociación de Reinaldo Varela con el rey Carlos I (quien tomó lecciones de guitarra portuguesa con Reinaldo) y el interés de compositores como Alexandre Rey-Colaço (1854-1928) por escribir piezas para piano basadas en el género revelan su circulación en entornos sociales distintos a las tabernas y burdeles de Lisboa. Sin embargo, legitimar el fado no fue sencillo, ya que diferentes estudiosos abordaron el género y sus implicaciones sociales y étnicas. En un período marcado por discursos de decadencia nacional, personas como Alberto Pimentel y Rocha Peixoto presentaron el fado como un síntoma de degeneración (Pimentel 1904; Peixoto 1897). Otros, como Pinto de Carvalho, utilizaron el fado para trazar la historiografía de la Lisboa popular urbana (Carvalho 1903). Los estudiantes de Coímbra adoptaron el fado y llevaron a cabo transformaciones significativas en el género a finales de siglo. Las obras de teatro populares encapsularon los tropos del naturalismo en el Portugal de finales del siglo XIX y utilizaron el fado y la música tradicional para comunicar un sentimiento de autenticidad. Esta constelación heterogénea marcó la integración del fado en el mercado del entretenimiento, ya que los recolectores encontraron canciones llamadas “fado” por todo el país, lo que puede indicar que esta designación estaba ampliamente extendida. Por tanto, el fado era un concepto inestable que atraía y repelía al público al mismo tiempo. Las canciones y piezas para piano tituladas “fado” destacan en las grabaciones de 1900 y reflejan la variedad de música que llevaba esa designación. Al grabar canciones asociadas con Lisboa y Coímbra junto con piezas para piano de Alexandre Rey-Colaço, Sinkler Darby captó el sonido de un género en transformación.

El interés de *fin-de-siècle* por recopilar canciones populares fue fundamental para las grabaciones de 1900. Los positivistas desarrollaron una ciencia del pueblo portugués a través de la etnología y la antropología física (Leal 2000, 2006; Pina-Cabral 1991). Un movimiento nacionalista asociado con el movimiento republicano recopiló datos sobre los portugueses, preparando el terreno para el desarrollo del Estado-nación en lo cultural. La música jugó un papel fundamental en este proceso, ya que ilustraba la diversidad interna. El énfasis en la diversidad regional muestra una profunda transformación en la etnología portuguesa, pasando de una postura que privilegiaba la homogeneidad cultural a una perspectiva que celebraba un Portugal heterogéneo. Los recopiladores de canciones publicaron numerosas obras que contenían música tradicional portuguesa. Sin embargo, muchos se ajustaron al canon

transnacional de partituras destinadas al entretenimiento nacional. Las piezas arregladas para voz solista y piano dominaron el panorama local y presentaron el “auténtico” Portugal al público urbano, convirtiendo la recopilación de canciones en parte de un proceso destinado a educar a los portugueses sobre su país. Gualdino de Campos y César das Neves (1893, 1895, 1898) dirigieron una importante publicación de música tradicional portuguesa: el *Cancioneiro de músicas populares*, publicado en Oporto entre 1893 y 1898, que contiene muchas piezas grabadas por Sinkler Darby en 1900. Esta relación indica la dependencia de los intérpretes de la música impresa disponible para las sesiones, lo que probablemente explica por qué Reinaldo Varela toca predominantemente con piano en lugar de su guitarra portuguesa. Sin embargo, es posible escuchar leves rastros de un instrumento de cuerda rasgueado en dos grabaciones, el “Fado da praia” y el “Fado da Mouraria” (Varela 1900a, 1900b). Además, las piezas recopiladas traspasaban fronteras al ser cantadas por la Sr.^a Veiga, José Brito, Reinaldo Varela o Vicenta Polope, e interpretadas al piano por Júlio Pontes. Como en muchas de las primeras grabaciones, las partituras de piezas teatrales y recopiladas formaron la base de diferentes arreglos, ya que eran una fuente de amplia circulación.

“Coro dos foguetes” forma parte de la opereta *O solar dos barrigas*, estrenada en el Teatro da Rua dos Condes de Lisboa en 1892. El Teatro do Príncipe Real la estrenó en Oporto al año siguiente; fue un gran éxito, ya que la gente cantó el “Coro dos foguetes” durante todo el invierno (Liberal, Pereira y Andrade 2009, 59). Su partitura para voz y piano pasó por varias ediciones, lo que da idea de su éxito¹⁷. La Banda da Guarda Municipal do Porto grabó la pieza en 1900; su disposición reproduce fielmente la partitura, con instrumentos solistas que emulan la voz del cantante y los *tutti* que representan el coro¹⁸. José Brito grabó “Deixa-me falar baixinho”, incluida en el *Cancioneiro de músicas populares* (Campos y Neves 1893, 69). Aparte de una breve introducción al piano y un final basado en la melodía, la grabación, incluido el acompañamiento de piano, sigue de cerca al *Cancioneiro*¹⁹.

Resulta evidente que las grabaciones de 1900 se concentraron en piezas percibidas como “típicamente” portuguesas, lo cual puede indicar que se dirigían al mercado internacional. Sin embargo, hay excepciones. Sinkler Darby grabó algunas canciones teatrales de obras locales, como “Rica prima” (un éxito de la exitosa revista musical *Agulhas e alfinetes*) e himnos portugueses interpretados por la Banda da Guarda Municipal do Porto y Júlio Pontes.

¹⁷ Lobato, Gervásio, D. João da Câmara y Ciríaco de Cardoso. [¿1892?]. *O solar dos Barrigas: Coplas dos foguetes*. Lisboa. Matta Júnior & Rodrigues.

¹⁸ Banda da Guarda Municipal do Porto. 1900. “Coro dos foguetes”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2292.

¹⁹ José Brito. 1900. “Deixa-me falar baixinho”. *The Gramophone Company*. Número de catálogo 2313.

Las secciones francesa e italiana del catálogo de 1900 muestran más categorías que sus homólogas española y portuguesa²⁰. La escala y variedad del repertorio pueden haber dictado este movimiento. Como las secciones francesa e italiana incluían música prestigiosa, como la ópera, esta división anticipa tendencias posteriores en materia de catálogos y sellos. Esta división temprana resultó fundamental para legitimar el sonido grabado al asociarlo con destacados intérpretes de ópera (Suisman 2009, 105-107), y los primeros catálogos presentaban esta división antes de la creación de etiquetas de alta gama, como Red Label. Dado que había pocas grabaciones españolas y portuguesas en el catálogo de 1900 (en comparación con sus homólogos franceses e italianos), y consistían predominantemente en música popular y tradicional, no había gran necesidad de clasificar por género. Además, la situación refleja la relación centro / periferia entre la música percibida como cosmopolita, como la ópera y la opereta que emana de París o Milán, y géneros ibéricos como el flamenco y el fado. Este equilibrio desigual sugiere que los mercados globales para la música popular local con sus resonancias “exóticas” estuvieron integrados en la historia de la grabación sonora desde sus inicios (Taylor 2007a).

Estableciendo un mercado fonográfico en Portugal entre 1900 y 1908

La industria fonográfica comenzó como un proyecto multinacional (Jones 1985). En un período en el que la propiedad industrial limitaba la producción y las ventas de productos fonográficos, grandes empresas como The Gramophone Company y Pathé desempeñaron un papel destacado en la transformación de una novedad tecnológica en un negocio rentable. Empresarios portugueses, como Santos Diniz, Carlos Calderon y José Castello Branco, actuaron como agentes de estas innovaciones y desarrollaron sólidas asociaciones con otras empresas europeas para crear etiquetas portuguesas (Belchior 2011; Belchior y Losa 2010; Losa 2013).

En la década 1900-1910 se registraron varias compañías y sellos portugueses, que remiten a un incipiente mercado fonográfico. Carlos Calderon creó la Sociedade Phonographica Portuguesa aproximadamente en 1904, mientras que José Castello Branco estableció la Sociedade Fabricante de Discos—Disco Simplex C. B. en torno a 1906, al tiempo que pioneros como Santos Diniz abandonaban el negocio (Losa 2013, 62-64; 2023, 100-117). La prematura muerte del hijo de este último, Alberto, en 1903, pudo haber acelerado la liquidación de su tienda en 1907²¹. Santos Diniz, posteriormente, comerció con

²⁰ Grammophon. 1900. *Verzeichnis französischer, italienischer, spanischer, portugiesischer Platten*. Berlín: J. S. Preuss.

²¹ *O Occidente*, 20 de mayo de 1903, 111-112; *Diário de Notícias*, 10 de mayo de 1907.

productos de The Gramophone Company y Odeón, con sede en Alemania. Simultáneamente, The Gramophone Company y Pathé cambiaron sus estrategias abriendo tiendas exclusivas, dando una sacudida al mercado local.

En calidad de multinacional, The Gramophone Company estableció su hegemonía mediante la creación de filiales y sucursales de *marketing* en diversos lugares (como Alemania, Italia, Francia, Rusia, Austria-Hungría y Australia, por ejemplo) y el establecimiento de una red de agentes locales (Martland 2013, 55). De esta estrategia surgió la creación de la Compagnie Française du Gramophone (Compañía Francesa de Gramófonos, Companhia Franceza do Gramophone). En 1898, The Gramophone Company abrió una sala de ventas en París; al año siguiente, Alfred Clark (estadounidense y ex asociado de Edison) se asoció con la empresa. Inicialmente, Clark estableció una agencia de ventas en París, conocida como Compagnie Française du Gramophone (Jones 1985, 80). Luego, como *mánager* y propietario parcial, se hizo responsable de la grabación de artistas y repertorios de los territorios supervisados por la Compagnie. Como resultado de la división regional del mercado europeo, Portugal pasó a formar parte del ámbito de acción de la Compagnie.

En su estrategia portuguesa, la Companhia Franceza do Gramophone / Compagnie Française du Gramophone estableció una tienda en el centro de Lisboa, prestigioso distrito comercial (Losa 2013, 46-57). No duró mucho tras su inauguración en 1906. Además, la empresa desarrolló una duradera y agresiva campaña publicitaria en varias publicaciones periódicas que ya había comenzado dos años antes. Con anuncios de una página, gráficamente atractivos, la Companhia promocionó la tienda de Lisboa y sus agentes en Lisboa, Oporto y Braga.

En la ilustración 1 mostramos un anuncio que menciona las grabaciones de Gramophone de 1904-1905 y usa los dos símbolos de la compañía: el perro Nipper y el ángel del gramófono. Esta representación es similar a la de anuncios de otros países, como España²². Se menciona la música clásica, pero se destacan los discos portugueses que contenían canciones teatrales y piezas instrumentales. Santos Diniz y Carlos Calderon (en Lisboa) y Arthur Barbedo (en Oporto) representaban a la compañía. Además, los anuncios presentaban con frecuencia artistas, repertorios y máquinas. La publicación de atractivos catálogos y suplementos ilustra el crecimiento de la fonografía en Portugal y la transformación de la música grabada²³.

²² Véanse los anuncios de Casa Ureña, de Madrid, en periódicos como *La Época*.

²³ Companhia Franceza do Gramophone. 1905. *Supplemento ao catalogo de discos portugueses*. Lisboa: Companhia Franceza do Gramophone; Companhia Franceza do Gramophone. 1906. *Catalogo das ultimas placas feitas pela Companhia Franceza do Gramophone*. Lisboa; Compagnie Française du Gramophone. 1907. *Répertoire portugais: Disques "Gramophone" & disques "Zonophone" double-face*. S. l.; Companhia Franceza do Gramophone. 1908. *Novo catalogo de discos portugueses*. Lisboa.

111 ILUSTRACAO PORTUGUESA



1904-1905

A **Companhia Franceza do Gramophone** augmenta todos os annos o seu catalogo de discos com outros novos, impressados pelos mais celebres artistas de todo o mundo musical e dramatico, esbaldados dos seus repertorios todos os numeroes que obtiver maior e mais accentuado exito.

A 14 Jao, vesta galeria de celebriedades, cujos nomes honram a **Companhia Franceza do Gramophone**, vem juntar os, como novos elementos de engrandecimento, os nomes:

J. Holman, o mais celebre violoncellista de hoje. **Saint-Saens**, eminente compositor de operas.
M. Guilmant, o mais repatado organista do mundo.

M. M. Afre, Beyle, Nalé, Grasse, M.^{ma} Garden-Dafletye-Lafroy e muitos outros.

MAIS 200

Novos discos portuguezes

DE GRANDE SUCESSO E ENTRE ELLES OS SEGUYNTEs:

<p><i>Sinos de Concorillo e tres vezes del a volta ao mundo</i>, pelo actor Queiroz.</p> <p><i>Magala</i>, pelo sr. Bebocho.</p> <p><i>Um baile de pyros</i>, por Cesar Nunes.</p> <p><i>Polla do Carola</i> a banda, sr.^a Amélia Pereira.</p>	<p><i>Uma madrigala em Fambdes</i>, por Cesar Nunes.</p> <p><i>Fetjo-da</i>, por Cesar Nunes.</p> <p><i>Fado de Montemor</i>, por Ascelino Baptista.</p> <p><i>Estrella Polar</i>, solo de corcetim, por Martins solista da Guarda Municipal.</p>
---	---

O NOVO CATALOGO CONTEM 1.274:763

variedades de discos, comprehendendo todas as classes de musica, cançoes, monologos, operas, operetas, zarzuelas, marchas, por-pauza, etc., etc. Discursos celebres e conferencias mysticas dos homens mais eminentes do mundo.

COMPANHIA FRANCEZA DO GRAMOPHONE

RUA GARRETT. 47. 2.^a

LISBOA

Satisfaz promptamente todos os pedidos que lhe sejam feitos.



AGENTE NO PORTO
ARTHUR BARBEDO—Largo de S. Domingos, 12.1.^a

AGENTE EM BRAGA
MANUEL ANTONIO MANEIRO GOMES

Ilustración 1. Anuncio de la Companhia Franceza do Gramophone. Ilustração Portuguesa, 28 de noviembre de 1904, última página sin numerar (BLX-Hemeroteca Municipal de Lisboa)

Pathé se estableció en Portugal probablemente en 1905 (Losa 2013, 57-59). Al año siguiente publicó un catálogo de artistas, máquinas, repertorios e instalaciones²⁴, su primera publicación conocida sobre Portugal. La empresa, que tenía una tienda en Oporto y una oficina en Lisboa, encarnaba el cosmopolitismo y la sofisticación que irradiaba París, ciudad vista por los portugueses como la capital de la modernidad. Comercializaban fonógrafos, gramófonos, cilindros de fogueo, cilindros grabadores y piezas y accesorios para estas máquinas. Además, Pathé regentaba una sala de grabación de cilindros en Oporto. Para los *masters*, la empresa utilizaba cilindros y transmitía su sonido a discos planos mediante un pantógrafo. En un país donde los cilindros comerciales tenían una presencia ínfima, compañías como Pathé los utilizaban como medio de transición entre las actuaciones en vivo y los discos planos que dominaban el mercado.

Además de las empresas multinacionales, los comerciantes locales desarrollaron importantes estrategias para establecer un mercado fonográfico en Portugal. El desequilibrio entre los enfoques centralizadores y la autonomía local alimentó nuevos modelos de negocio fomentados por los portugueses. Algunos comercializaban las novedades mientras que otros trabajaban en teatros. Sin embargo, un rasgo común de este grupo heterogéneo es que representaban a multinacionales discográficas a nivel local y creaban sellos centrados en la música popular portuguesa. Esta articulación entre emprendedores locales y empresas extranjeras a través de ediciones personalizadas y series mixtas (reflejada en el hecho de que compartían sus números de catálogo entre empresas) resalta la compleja interacción entre agentes europeos en los albores de la fonografía (Belchior 2021, 136).

José Castello Branco importaba bicicletas holandesas y, en torno a 1905, comenzó a comercializar productos fonográficos en su tienda de Lisboa (Belchior y Losa 2010). Registró la marca Discos Simplex CB en 1906 y publicó un catálogo en 1908²⁵. La publicación enumeraba gramófonos, agujas, discos y grabaciones de la marca Simplex de Odeon y Companhia Franceza do Gramophone. Para crear el catálogo de Simplex, Castello Branco probablemente contrató técnicos de grabación que trabajaban para sellos extranjeros y que estaban de gira. Alemania ocupó un lugar destacado en esta iniciativa, ya que varios de los técnicos contratados trabajaban para empresas germanas, y fábricas alemanas imprimían los registros emitidos por Castello Branco. Además, sus discos costaban menos que los de sus competidores multinacionales, lo que convirtió a Simplex en un sello sólido en un período complicado para la industria discográfica y

²⁴ Phonographos Pathé. 1906. *Novo catalogo e repertorio portuguez*. Oporto.

²⁵ Discos Simplex e Odeon. 1908. *Catálogo 1908*. Lisboa: J. Castello Branco.

para Portugal. La industria discográfica internacional fue testigo de importantes transformaciones que impactaron en la fabricación, comercialización y distribución de sus productos. Una crisis en la monarquía portuguesa, que provocó su caída en 1910, y la declaración de insolvencia del Estado portugués en 1892 afectaron a las empresas locales. Sin embargo, en la primera década del siglo XX, en medio de este duro contexto, se establecieron varias empresas y tiendas fonográficas en ciudades portuguesas.

Carlos Calderon es una figura única en esta época. Trabajó como compositor para el teatro de revista, además de representar a la Companhia Franceza do Gramophone en Lisboa. Sin embargo, su apogeo como compositor aún estaba por llegar a principios del siglo XX. Estableció la Sociedade Phonographica Portuguesa en 1901; esta empresa, que poseía una tienda en el centro de Lisboa, comercializaba partituras, fonógrafos y cilindros. En 1906 Calderon y Artur Barbedo unieron sus fuerzas y se asociaron con la alemana Beka (Belchior 2011). Crearon la marca “Ideal” Grande-Beka Records para comercializar música portuguesa. Esta asociación es anterior al registro de la marca Beka en Portugal, a pesar de que los rastros de su actividad datan de 1905 (Belchior 2011). A diferencia de Simplex, Ideal parece haber sido un proyecto de colaboración entre compañías portuguesas y extranjeras que delegaron en Calderon y Barbedo la supervisión de las sesiones de grabación, la selección del repertorio y la distribución de sus discos. Más tarde, Calderon instaló una sala de grabación en el sótano de su tienda de Lisboa, reduciendo su dependencia de técnicos extranjeros y el costo de enviar artistas a grabar en el extranjero (Losa 2013, 69-74). De este modo, estos empresarios se garantizaron un papel destacado en los mercados locales y autonomía comercial frente a la empresa alemana, junto con una distribución justa y compartida de los beneficios.

El catálogo de Gramophone de 1908

A continuación, examinaré el catálogo portugués de 1908 de The Gramophone Company, la publicación más completa sobre su primera década en el país²⁶. La compañía empezó anunciando muchas grabaciones portuguesas nuevas ese año y calificó el repertorio como “verdaderamente típico y original”²⁷. Sus dimensiones y lenguaje indican que su destinatario era el público local. A diferencia de las grabaciones de 1900, que consistían exclusivamente en discos planos de 7 pulgadas (17,5 cm), el catálogo incluía varios tamaños y precios. Esta expansión indica la transformación

²⁶ Companhia Franceza do Gramophone. 1908. *Novo catalogo de discos portugueses*. Lisboa.

²⁷ *Ibid.*: 2: “Repertorio verdadeiramente tipico e original”.

global de la fonografía comercial, que afectó también a Portugal. El disco de doble cara y las nuevas dimensiones (el de 10 y el de 12 pulgadas, 25 y 30 cm) se convirtieron en el estándar de la fonografía internacional. Poco después de las sesiones de 1900, The Gramophone Company se convirtió en The Gramophone and Typewriter Ltd, volviendo a su nombre original en 1907.

La primera sección incluye una lista de *cançonetas* de famosos autores teatrales como Baptista Diniz, escritas “específicamente para el gramófono”. La *cançoneta* era una canción teatral sin estructura fija con estilo narrativo; a menudo consistían en historias divertidas en las que el intérprete interpelaba directamente al público. Así, la *cançoneta* establecía una relación especial entre el escenario y los espectadores. Llenaba cambios de escenario entre actos y el género se hizo muy popular. Muchas eran cómicas, hablaban de la vida cotidiana y se basaban en dobles sentidos e insinuaciones sexuales. El catálogo diferencia las *cançonetas* grabadas de 1908 de sus homólogos teatrales más picantes al enfatizar que las primeras “a pesar de ser alegres, permanecen dentro de los límites de lo que se puede escuchar en las salas más respetables”²⁸. Así, al componer *cançonetas* expresamente destinadas a la grabación, sus autores pudieron haber creado el primer género fonográfico portugués (Silva 2016b).

Un asunto destacable es la migración de la *cançoneta* del escenario al gramófono y su adaptación a la sociabilidad doméstica. Esto plantea preguntas interesantes, ya que la mayoría de los artistas recrearon su descaro escénico al presentarlas. La *cançoneta* está omnipresente en los primeros catálogos de grabaciones portuguesas. El catálogo de Gramophone de 1908 incluye la *cançoneta* “O guarda nocturno”, escrita por Baptista Diniz e interpretada por Eduardo Barreiros²⁹. Una orquesta en la que destacan los vientos acompaña el canto; se alterna la palabra hablada *a capella* con el canto. Esta *cançoneta* capta las observaciones de un vigilante nocturno, en particular su observación de la infidelidad conyugal y las escapadas románticas de hombres y mujeres. Las ingeniosas insinuaciones y los dobles sentidos impregnan la pieza, que evita palabras jergales como el término *cornos* (cuernos), asociado con situaciones de infidelidad que no eran adecuadas para el salón. Al igual que fado, el término *cançoneta* designa sin mucho rigor diversos tipos de canciones significativamente diferentes. Es posible que las compañías utilizaran dicha etiqueta para distinguir estas piezas de los extractos provenientes de obras de teatro como

²⁸ *Ibid.*: 3.

²⁹ Eduardo Barreiros. 1908. “O Guarda Nocturno”. *The Gramophone Company*. Número de catálogo 2-62075.

operetas y revistas. Las canciones escenificadas independientes que contenían una historia completa se volvieron ideales para grabar y los catálogos las anunciaban por separado de las piezas que pertenecían a obras más extensas.

En el listado del catálogo de 1908, a las *cançonetas* les siguen secciones en las que las dos caras del disco contienen repertorio contrastante³⁰. Una contiene un conjunto de “fadros verdaderamente típicos, únicamente acompañados por la guitarra portuguesa” de Thomaz Ribeiro complementados con una *cançoneta* o una canción tradicional portuguesa en la otra cara³¹. Otra sección presenta solos de guitarra portuguesa junto con fados cantados; estos últimos a veces incluyen acompañamiento orquestal. También formaban parte del catálogo “canciones y melodías de diferentes provincias” interpretadas a su “manera absolutamente típica”³². La música de Coímbra, Alentejo y Miño en ocasiones se mezclan con *cançonetas*, fados teatrales, *maxixe* brasileñas o canciones napolitanas. Sigue una pequeña parte con ópera de compositores portugueses y ópera italiana interpretada por cantantes locales³³. La Banda da Guarda Municipal de Lisboa, banda de viento militar, interpreta marchas, polcas, valeses, *maxixes*, mazurcas, himnos y rapsodias³⁴. Una sección de piezas “excéntricas” (monólogos, canciones cómicas, imitaciones) cierra el nuevo repertorio³⁵. El catálogo contiene reediciones de The Gramophone Company y Zonophone, su filial de bajo coste³⁶. El repertorio extranjero incluye bandas de viento y destacados cantantes de ópera y virtuosos, lo que refleja el catálogo transnacional de la compañía, centrado en grabaciones e intérpretes de prestigio³⁷.

Existe escasa continuidad entre los artistas de las sesiones de 1900 y el catálogo de 1908, ya que la mayoría de los participantes de las primeras sesiones permanecieron activos en los circuitos teatrales y militares, pero no desarrollaron una carrera discográfica, debido quizá a la novedad de la grabación, un nuevo producto con poco capital social y menos prestigioso que el escenario. Las empresas competidoras compartían artistas y repertorio, ya que en la década de 1900 la exclusividad era poco común en la música popular. Además, los artistas compartidos por ambas publicaciones interpretaban música diferente. Solo Duarte

³⁰ *Ibid.*: 5-7.

³¹ *Ibid.*: 5-6.

³² *Ibid.*: 7.

³³ *Ibid.*: 10-11.

³⁴ *Ibid.*: 11-12.

³⁵ *Ibid.*: 12-13.

³⁶ *Ibid.*: 16-19.

³⁷ *Ibid.*: 19-32.

Silva y Reinaldo Varela siguieron editando discos en cantidades significativas. Sin embargo, Silva pasó de los fados grabados en 1900 a incluir canciones teatrales, entre ellas numerosas *cançonetas*. Posteriormente grabó discos con repertorios conocidos, compaginando su carrera escénica con las grabaciones. El abanico de artistas y repertorios discográficos se amplió significativamente en menos de una década, pero los artistas teatrales dominaban el repertorio popular en la mayoría de las grabaciones. A pesar de estar divididos por categorías, la mayoría de los discos contenían música variada, lo que puede indicar una estrategia para atender a grandes audiencias. Si se especula a partir del catálogo de 1908, tal vez un disco de doble cara –que contuviese exclusivamente fados instrumentales– tenía un mercado menor que otro que incluyera un fado instrumental y otro cantado.

El catálogo de 1908 destaca como una importante publicación que refleja la estrategia contemporánea de The Gramophone Company. Al diferenciar los discos según el contenido, el tamaño y el precio, refleja las tendencias transnacionales que muchas empresas implementaron cuando la fonografía temprana se estableció como mercado.

Conclusiones

La fonografía temprana sufrió transformaciones significativas entre 1900 y 1908; Portugal es un caso de estudio interesante para comprender la implantación de empresas multinacionales en un pequeño país europeo. El presente artículo demuestra, mediante la comparación de dos significativas fuentes, que este proceso estaba íntimamente ligado a la categorización de la música por géneros. Una división por tipos de voz, con pocas menciones al género, es señal de que la clasificación fue realizada por la industria discográfica. Cuando se trataba de repertorios extranjeros, estos se dividían según las percepciones populares. El catálogo de Gramophone de 1900 evidencia dicha tendencia; dirigida a audiencias extranjeras, su clasificación fue superficial. La participación más intensa de agentes portugueses colocó a los géneros locales, como el fado y la *cançoneta*, en el centro de las divisiones. La necesidad de segmentar lo popular surgió a medida que la mayoría de las compañías portuguesas grababan piezas teatrales y tradicionales. El establecimiento de categorías para diferenciar los tipos de repertorios populares se fusionó con el género musical. Por tanto, las grabaciones fueron fundamentales para difundir y solidificar el fluido concepto de género musical en los albores del siglo XX. Esta clasificación se convirtió en moneda común en Portugal y otros países a medida que la modernidad fonográfica intensificó la presencia del sonido grabado en la vida cotidiana.

La creación discontinua de un mercado discográfico en Portugal fue consecuencia del esfuerzo pionero de la expedición encabezada por Sinkler Darby. Su iniciativa destaca más como una lucha temprana por captar la música portuguesa que como un intento de establecer la fonografía en el país. Sin embargo, el carácter simbólico de la expedición de Darby integró al país en la circulación transnacional de técnicos que grababan la música local. Tras un breve período durante el que se creó y estableció la *Compagnie Française du Gramophone* en Lisboa, otras empresas multinacionales y empresarios locales abrieron tiendas en los distritos comerciales de las ciudades portuguesas. Desarrollaron sus catálogos en torno a la música popular y, al mismo tiempo, comercializaron máquinas y discos, lo que atrajo un interés creciente por los productos fonográficos. Entre 1900 y 1908, las grabaciones sonoras pasaron a formar parte de la vida cotidiana y se alimentaron en gran medida de la música popular portuguesa; pasó de ser una novedad tecnológica a ser un transmisor de entretenimiento grabado. A nivel local, el repertorio de los discos de 1900 es “típico” o “auténtico”. Sin embargo, estas piezas fueron escuchadas como “exóticas” por los clientes internacionales.

Las grabaciones de 1900 no generaron interés local por la fonografía; sin embargo, el fado y la música tradicional pasaron a formar parte de los catálogos discográficos portugueses desde el principio. Más tarde, las canciones teatrales aparecieron recurrentemente en la fonografía temprana, lo que refleja la hegemonía del entretenimiento popular en un nuevo mercado local. Esta transformación también se dio en otros países, en los que la fonografía local estaba en íntima relación con la música popular. Así, somos testigos de un paradigma cambiante asociado con la transformación de la fonografía de una curiosidad a un negocio estable en la primera década del siglo XX, un proceso que generó un mercado complejo de múltiples capas donde estaban en juego intereses contrapuestos. Después de utilizar categorías tempranas, como el tipo de voz, las empresas comenzaron a etiquetar las piezas según el género. Sin embargo, estas agrupaciones son siempre fugaces e inestables cuando se aplican a repertorios de moda y renovables. Comparar la clasificación del repertorio entre países será un paso fundamental para comprender el establecimiento del género musical como una categoría transnacional en el espacio y el tiempo.

Bibliografía

- Belchior, Susana. 2010. “Sinkler Darby’s 1900 Expedition for the Gramophone Company in Portugal”. En *Contributions to the History of the Record Industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, ed. por Pekka Gronow y Christiane Hofer, vol. 5, 9-18. Viena: Gesellschaft für Historische Tonträger.

- . 2011. "The Early Years of Recording in Portugal: Beka". En *Contributions to the History of the Record Industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, ed. por Pekka Gronow y Christiane Hofer, vol. 3, 50-55. Viena: Gesellschaft für Historische Tonträger.
- . 2021. "Immaterial in the Material: a Study on 78rpm Audio Carriers in Portuguese Collections". Tesis doctoral. Universidade Nova de Lisboa. https://run.unl.pt/bitstream/10362/133066/1/Caxeiro_2021.pdf.
- Belchior, Susana, y Leonor Losa. 2010. "The Introduction of Phonogram Market in Portugal: Lindström Labels and Local Traders (1879-1925)". En *The Lindström Project: Contributions to the History of the Record Industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, ed. por Pekka Gronow y Christiane Hofer, vol. 2, 7-11. Viena: Gesellschaft für Historische Tonträger.
- Campos, Gualdino de, y César das Neves. 1893. *Cancioneiro de músicas populares*, vol. 1. Oporto: Tip. Ocidental-Empresa editora César, Campos & C.^a.
- . 1895. *Cancioneiro de músicas populares*, vol. 2. Oporto: Tip. Ocidental-Empresa editora César, Campos & C.^a.
- . 1898. *Cancioneiro de músicas populares*, vol. 3. Oporto: Tip. Ocidental-Empresa editora César, Campos & C.^a.
- Carvalho, Pinto de. 1903. *História do fado*. Lisboa: Empresa da História de Portugal.
- Chanan, Michael. 1995. *Repeated takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music*. Nueva York: Verso.
- DeGraaf, Leonard. 1995. "Confronting the Mass Market: Thomas Edison and the Entertainment Phonograph". *Business and Economic History* 24, n.º 1: 88-96. <https://thebhc.org/sites/default/files/beh/BEHprint/v024n1/p0088-p0096.pdf>.
- Gauß, Stefan. 2014. "Listening to the Horn: on the Cultural History of the Phonograph and the Gramophone". En *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*, ed. por Daniel Morat, 71-100. Oxford / Nueva York: Berghahn.
- Gelatt, Roland. 1977. *Edison's Fabulous Phonograph 1877-1977*. Londres: MacMillan.
- Gitelman, Lisa. 1999. *Scripts, Grooves, and Writing Machines: Representing Technology in the Edison Era*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Gronow, Pekka. 1983. "The Record Industry: Growth of a Mass Medium". *Popular Music* 3: 53-75. <https://doi.org/10.1017/S0261143000001562>.
- Gronow, Pekka, y Bjorn Englund. 2007. "Inventing Recorded Music: The Recorded Repertoire in Scandinavia 1899-1925". *Popular Music* 26, n.º 2: 281-304. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001298>.
- Jones, Geoffrey. 1985. "The Gramophone Company: An Anglo-American Multinational, 1898-1931". *The Business History Review* 59, n.º 1: 76-100. <https://doi.org/10.2307/3114856>.
- Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Leal, João. 2000. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- . 2006. *Antropologia em Portugal: mestres, percursos e transições*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Liberal, Ana Maria, Rui Pereira y Sérgio C. Andrade. 2009. *Casas da Música no Porto: Para a História da cidade*, vol. 1. Oporto: Casa da Música.
- Losa, Leonor. 2013. *Machinas fallantes: a música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: Tinta-da-China.
- . 2023. “The Invisible Voices of the Early Recording Market”. En *Music and the Making of Portugal and Spain*, ed. por Matthew Machin Autenrieth, Salwa El-Shawan Castelo Branco y Samuel Llano, 100–117. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- Martland, Peter. 2013. *Recording History: The British Record Industry 1888–1931*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Ministério das Obras Públicas Comércio e Industria. 1903. *Boletim da propriedade industrial*, 2.ª series. Lisboa: Imprensa Nacional, 6 de julio.
- Moreda Rodríguez, Eva. 2021. *Inventing the Recording: The Phonograph and National Culture in Spain, 1877-1914*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- Peixoto, Rocha. 1897/1997. “O cruel e triste fado”. *Etnográfica* 1, n.º 2: 331–336.
- Pimentel, Alberto. 1904. *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado*. Lisboa: Livraria Central.
- Pina-Cabral, João de. 1991. “A antropologia em Portugal hoje”. En *Os contextos da antropologia*, 11–41. Lisboa: Difel.
- Scott, Derek B. 2008. *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- Silva, João. 2016a. *Entertaining Lisbon: Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.
- . 2016b. “The Portuguese Cançoneta and Early Phonography”. En *Contributions to the History of the Record Industry*, ed. por Pekka Gronow, Christiane Hofer y Frank Wonnemberg, 36–45. Viena: Gesellschaft für Historische Tonträger.
- Steffen, David J. 2005. *From Edison to Marconi: The First Thirty Years of Recorded Music*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Suisman David. 2009. *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Taylor, Timothy D. 2007. “The Commodification of Music at the Dawn of the Era of ‘Mechanical Music’”. *Ethnomusicology* 51: 281–305.
- . 2007a. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- Thompson, Emily. 1995. “Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925”. *Musical Quarterly*, 79, n.º 1: 131–171. <https://doi.org/10.1093/mq/79.1.131>.
- Urbano, Pedro. En prensa. “Vicenta Polope”. En *Porto 1900: As primeiras gravações*, ed. por Susana Belchior. Vila Verde: Tradisom.
- Welch, Walter L., y Leah Brodbeck Stensel Burt. 1995. *From Tinfoil to Stereo: The Acoustic Years of the Recording Industry, 1877–1929*. Gainesville: University Press of Florida.

Discografia

- Banda da Guarda Municipal do Porto. 1900. “Coro dos foguetes”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2292.
- Barreiros, Eduardo. 1908. “O Guardo Nocturno”. *The Gramophone Company*. Número de catálogo 2-62075.
- Brito, José. 1900. “Deixa-me falar baixinho”. *The Gramophone Company*. Número de catálogo 2313.
- Polope, Vicenta. 1900. “Fado Hilário”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2232.
- Varela, Reinaldo. 1900a. “Fado da Mouraria”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2268.
- Varela, Reinaldo. 1900b. “Fado das praias”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2274.
- Veiga, Sr.^a. 1900. “Fado do Robles”. *The Gramophone Company*. Número de matriz 2284.

Traducción del inglés
Eva Moreda Rodríguez

Recibido: 24-4-23

Aceptado: 22-9-23