Flamenco y discografía antigua: recorrido histórico y situación actual

Carlos Martín Ballester
Especialista en discografía antigua
Presidente del Círculo Flamenco de Madrid

Resumen:
este artículo trata sobre las grabaciones de flamenco realizadas en el periodo comprendido entre 1895 y 1960, sobre las técnicas de grabación y sobre aspectos relacionados con su conservación.

Palabras clave: flamenco, registros sonoros, técnicas de grabación, conservación, grabaciones antiguas.

Flamenco and old discography: historical overview and current situation.

Abstract: this article deals with flamenco recordings made in the period between 1895 and 1960, recording techniques and aspects related with its conservation.

Keywords: flamenco, sound recording, techniques of recording, conservation, old recordings.

Marín Ballester, Carlos. "Flamenco y discografía antigua: recorrido histórico y situación actual". Boletín DM, Año 19 – 2015, pp. [21-30], 2015, ISSN 1888-4814.

El presente estudio se centra en el análisis del flamenco grabado en el periodo del fonógrafo y el gramófono, aproximadamente entre 1895 y 1960. También se analizarán diversos aspectos relacionados con la conservación, colecciones públicas y privadas, y demás cuestiones de interés.

El flamenco como género musical pronto encontró acomodo en la incipiente industria fonográfica, a pesar de que buena parte de los catálogos de las casas grabadoras se centraran en el ámbito de lo clásico: ópera, zarzuela, bandas y orquestas, y algunos solos instrumentales[1].

En torno a 1895 comenzaron las grabaciones flamencas en España en cilindros de cera a nivel comercial, aunque mucho antes aparecieron numerosos registros particulares, bien en cilindro de cera, o en láminas de estaño o plata. El formato de grabación del fonógrafo

[1] Más información acerca del origen y evolución de la discografía antigua en las conferencias del autor: http://www.carlosmb.com/e_media.php?multiabre=4&titulo=More%20about%20Carlos%20Mart%EDn%20Ballester [Consultado en diciembre de 2015]

permitía este tipo de experimentos: bastaba un aparato bien calibrado, una membrana grabadora y algunos cilindros vírgenes para llevar a cabo algún registro flamenco.

La primera noticia de una grabación no comercial aparece en una interesante crónica en *El Diario de Murcia* del 6 de marzo de 1880, donde se describe un acontecimiento en el que un joven llamado Antonio Pozo, y con el sobrenombre de "El Mochuelo", impresiona en un fonógrafo "tinfoil" unas peteneras, ante el asombro general:

> (...) Tuvimos el especial placer anteanoche de admirar el invento más prodigioso de este siglo: el fonógrafo de Edison (...) un cilindro metálico y una lámina de de papel de estaño parecen ser las dos cosas esenciales. Se habla, o se canta, o se ríe sobre la lámina de papel de estaño que da vueltas pegada al cilindro, y la lámina se va quedando con todo lo que oye; se le dan luego vueltas en sentido inverso y repite lo que ha oído, en el mismo tono, con las mismas inflexiones, aspiraciones y cadencias (...) Salió después (...) un gitanillo que le dicen El Mochuelo: cantó encima de la máquina aquello: Quién te puso Petenera; y la máquina no pudo repetir esta copla. Pero le puso papel nuevo de estaño, le dio unos golpecitos y el muchacho le cantó una nueva copla que fue: Ya no vivo yo en la calle, y la dicha máquina salió cantando toda la copla lo mismo que la había dicho El Mochuelo.

Como es lógico, esta lámina de estaño o plata no se ha conservado, pero gracias a la crónica del asombrado periodista[2], hemos tenido conocimiento de tan importante acontecimiento. Como veremos más adelante, Antonio Pozo "El Mochuelo" fue un personaje trascendental en el discurrir de la historia flamenca.

A partir de 1884, por iniciativa de Graham Bell y gracias a sus experimentos junto a Chichester Bell y Charles Summer Tainter, el cilindro de cera se convertiría en el nuevo soporte de grabación, relegando al olvido a la lámina de estaño. A pesar de esto, no sería hasta casi una década después cuando el nuevo formato de grabación comienza a difundirse por España, a través de las exposiciones públicas que realizaron personajes como Pertierra, Armando Hugens o el Marqués de Tovar.

Destacados profesionales y aficionados (de muy diferentes géneros musicales) impresionaron primitivos cilindros, a menudo ante el público, para deleite de los que se congregaban en salones, casinos y otro tipo de espacios. No obstante, hasta ese momento, aún no habían surgido casas comerciales destinadas a la grabación y comercialización de cilindros, con un catálogo de sus producciones y un establecimiento a disposición del aficionado.

Fue en el cénit del siglo XIX cuando varios emprendedores que estaban muy en contacto con los últimos adelantos científicos comenzaron a dar los primeros pasos en este sentido, como fue el caso del ya mencionado Armando Hugens o el laboratorio de Viuda de Aramburo.

[2] Gelardo Navarro, José, *El Flamenco: otra cultura, otra estética,* Dos Hermanas (Sevilla), Portada Editorial, 2003, p. 102.

Sorprendentemente, los comienzos de estas casas comerciales concitaron dos características muy singulares: por un lado, la categoría de los intérpretes seleccionados, y por otro, la calidad de los materiales empleados para la grabación (accesorios y membranas Bettini, fonógrafos Edison, salones acondicionados para la grabación, etc). Por estos y otros muchos factores, la producción local de cilindros de cera en España fue de una extraordinaria calidad, aunque desgraciadamente, la cantidad de los mismos fue muy exigua si se compara con la comercializada en otros países.

Gran parte de la producción de cilindros en Estados Unidos, Francia, Inglaterra u otros países de nuestro entorno se realizó mediante el duplicado de los mismos, bien por el método pantográfico en el que se reproducía un cilindro grabado y automáticamente se recogía este sonido en un cilindro virgen, o bien mediante un máster o molde, realizándose cuantas copias fueran precisas.

Por el contrario, la práctica totalidad de las grabaciones fonográficas realizadas en España se llevaron a cabo mediante el sistema de grabación directa. Es decir, el artista en cuestión se colocaba frente a una serie de fonógrafos, los cuales recogían la interpretación y la impresionaban en los cilindros vírgenes que a tal efecto se habían colocado en los aparatos. De esta manera, por cada pieza musical interpretada, había un número reducidísimo de cilindros a la venta, lo cual es un claro indicativo de lo exclusivo del género, por no hablar de la dificultad de localizar hoy en día este tipo de piezas.

Como señalaba anteriormente, no sería hasta 1895 cuando comienzan a aflorar negocios dedicados a la grabación y comercialización de registros fonográficos. Uno de los que primero puso su atención en el flamenco fue el Gabinete Fonográfico de José Navarro. Entre las grabaciones flamencas realizadas por este pionero, destacan las de José María Celdrán Ibernón, "El Nene de las Balsas", que aunque grabara unas malagueñas en 1895 para el establecimiento de los señores Verdú[3], en Murcia capital, sería en 1896 cuando llevó a cabo una serie de grabaciones más completa[4]. Así decía la crónica de Las Provincias de Levante, el 30 de mayo de 1896:

> Fonógrafo Edisson.
> En este precioso aparato que tiene instalado el Sr. Navarro en la calle de la Platería, habrá cantado esta tarde el popular Nene de las Balsas.
> Este nuevo cilindro que el Sr. Navarro presentará esta noche ha de ser de los que más se pidan en Murcia.

Puedo confirmar, gracias a la reciente localización de dos cilindros, que el cantaor murciano grabó en esa jornada, además de sus legendarias malagueñas, unas seguidillas gitanas. Los precios de estos cilindros fueron de 8 y 7 pesetas, respectivamente[5].

[3] Fernández Riquelme, Pedro: http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=c.419,m.1794&r=ReP-19121-DETALLE REPORTAJES [Consultado en diciembre de 2015]

[4] Rodríguez Peñafuerte, Alberto: http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/12/jose-navarro-en-murcia-1896.html [Consultado en diciembre de 2015]

[5] Ambos cilindros forman parte de la colección privada del autor.

Un caso extremo en cuanto a la peculiaridad y rareza de las grabaciones fonográficas españolas serían aquellos casos en los que el artista interpretó una determinada pieza musical y ésta fue grabada en un solo aparato, llegando incluso a dedicar de viva voz la interpretación al coleccionista o aficionado a la que iba destinada dicha grabación. Uno de los más destacados ejemplos de estas grabaciones de encargo es un cilindro del cantaor flamenco Antonio Chacón con el acompañamiento guitarrístico de Miguel Borrull (padre) en la casa madrileña de Hugens y Acosta, donde dedica unas soleares a un destacado coleccionista de la época[6].

Otra particularidad merecedora de ser destacada era la elevada categoría de los intérpretes: en general los empresarios optaron por reclamar los servicios de artistas afamados, a pesar de los costes que ello pudiera suponer. De esta manera, personalidades flamencas de la talla de Antonio Chacón, Niño de Cabra, Paca Aguilera, El Diana, Antonio Revuelta o Gayarrito, por citar sólo unos pocos, dejaron muestra de su arte en cilindros de muy diversos laboratorios fonográficos.

Por toda España hubo negocios que se interesaron por el incipiente mercado fonográfico, bien dedicándose de manera exclusiva, o bien de manera complementaria a otras actividades anteriores[7]. Entre los establecimientos más sobresalientes, destacaré los siguientes: Hugens y Acosta, Viuda de Aramburo, Ureña, Sociedad Anónima Fonográfica, José Navarro, Gabinete Fonográfico Villasante, Bazar de La Unión, Gabinete Fonográfico de Puerto y Novella, etc.

Como apunté al inicio, de manera paralela a esta incipiente industria fonográfica (cabe señalar que en apenas diez años surgió en el panorama español con inusitada fuerza y acabó desapareciendo en 1906 ante el empuje del disco plano), las casas comerciales ponían a disposición de los clientes cilindros de cera vírgenes para que pudiesen realizar sus propias grabaciones caseras, siempre que contaran con una membrana grabadora. Este factor abre un magnífico campo de estudio para el coleccionista e investigador, dado que ciertos intérpretes que no hicieron grabaciones con fines comerciales para las casas establecidas, sí pudieron realizar algún registro privado para su propio deleite o el de otros aficionados.

Desde los inicios de la flamencología, muy poca atención se ha dedicado a los registros fonográficos, quizá por la dificultad de localizar este tipo de documentos tan primitivos, a pesar de que en el periodo 1895-1905 llegaron a comercializarse varios miles de cilindros de flamenco.

Afortunadamente, las principales instituciones de nuestro país conservan unas cuantas decenas de ejemplares[8], destacando las colecciones del Centro Andaluz de Documenta-

[6] Este cilindro forma parte de la colección privada del autor.

[7] Habitualmente, los emprendedores que decidían introducirse en el novedoso mundo de la fonografía, provenían de actividades que tenían estrechos vínculos con la ciencia.

[8] Las cantidades son aproximadas.

ción del Flamenco (80 ejemplares), la Biblioteca Nacional (20 ejemplares), la Biblioteca de Catalunya (20 ejemplares), o el Centro de Documentación Musical de Andalucía. El resto de la producción se encuentra en colecciones privadas (destacando la del autor con 200 ejemplares), referenciados en catálogos de la época, o directamente ilocalizables. A pesar de todas estas dificultades, a día de hoy he conseguido catalogar 750 grabaciones flamencas en cilindros de cera, con sus intérpretes, títulos, sellos fonográficos, etc. Algunos de los cantaores más destacados serían los siguientes: Antonio Chacón, Juan Breva, Paca Aguilera, Fosforito, Nene de las Balsas, Gayarre Chico, Niño de Cabra, Antonio Revuelta, Manuel El Sevillano, Rafael el Moreno, Canario Chico, Maruja la Trianera, El Berea, Antoñita la Malagueña, Acosta, Lola la Flamenca, Niño del Campo, Rafael Bezares, Julia Rubio, Chato de Valencia, Amalio Cuenca, La Rubia, etc.

El causante principal de que el cilindro de fonógrafo quedara obsoleto como soporte de grabación, fue la aparición de uno nuevo: el disco plano de 78 rpm.

Emile Berliner, alemán de nacimiento, emigró muy joven a los Estados Unidos donde desempeñó oficios muy diversos durante los primeros años de su estancia, hasta que comenzó a experimentar ciertas formas de grabación, con el objetivo de mejorar el resultado que hasta el momento proporcionaba el fonógrafo de Edison. En un primer paso, patentó en 1887 el gramófono como aparato reproductor de discos planos de 78 rpm. En los años sucesivos hubo de resolver algunos de los numerosos inconvenientes que presentaba el nuevo hallazgo, por un lado de tipo mecánico, dado que era complicado mantener estable la velocidad de los motores durante la reproducción, y por otro lado, porque era preciso encontrar materiales más adecuados para la fabricación de los discos. Finalmente, y tras varias pruebas con diferentes materiales como celuloide o caucho, en 1895 decide realizar las estampaciones de los discos en shellac, que era una mezcla de diferentes componentes como pizarra o caliza pulverizada, carbón, fibras de algodón y lubricantes.

Una vez hallado el material adecuado, el disco comenzó a expandirse como soporte, realizándose sesiones de grabación en muy diferentes puntos del planeta. En 1899 fueron enviados a España unos representantes de la marca, con Fred Gaisberg como ingeniero de sonido al frente, para llevar a cabo la primera sesión de grabación en nuestro país, registrando las voces de El Mochuelo, Canario Chico, José Guillot, Niño de Cabra, Niño de la Hera y la Sra. García.

A partir de ese momento, y de manera paulatina, la industria fue introduciendo una serie de cambios y mejoras que redundaron en una mayor calidad de los discos que salían al mercado.

Mientras que en un primer momento se comercializaron discos de 5 y 7 pulgadas (15 y 18 cm respectivamente), al poco tiempo aparecieron los de 10 y 12 pulgadas (25 y 30 cm), con el consiguiente aumento en el tiempo de grabación. Así mismo, la aparición en el mercado del disco de doble cara en 1904, supuso la obsolescencia del disco monofacial al cabo de

unos años. En esa primera etapa, las casas de discos más representativas fueron Gramophone, Zonophone, Odeon, Fonotipia, Homokord, Columbia, Victor, Pathé, Regal, etc.

Entre los artistas flamencos que grabaron en ese periodo, sobresalieron Antonio Chacón, Manuel Torres, Juan Breva, Niño de Cabra, El Mochuelo, Niño de La Isla, Paca Aguilera, Cojo de Málaga, Niño Medina, Escacena o la joven Pastora Pavón. Hablando de la Niña de los Peines, mucho se ha insistido en la idea de que ella inauguró el disco de dos caras o bifacial, algo que debo desmentir categóricamente: cuando el 19 de diciembre de 1909 la cantaora sevillana realizó sus primeras grabaciones bajo la marca Zonophone, otras compañías ya habían comercializado el disco bifacial unos cuantos años antes, como es el caso de Odeon o Favorite Record. Fueron muchos los artistas cuyos discos bifaciales salieron al mercado antes que las diez placas de la Niña de los Peines, por poner unos ejemplos: El Mochuelo, La Rubia, Paca Aguilera, Niño de Triana, Ginés Sánchez, etc.

Como puede deducirse, la política de las compañías discográficas a la hora de comercializar su catálogo de grabaciones, era, cuanto menos, errática. Sorprende que ante la posibilidad de grabar a Juan Breva, uno de los artistas más populares, valorado por aficionados de todas las clases sociales, Zonophone decidiera sacar al mercado tan sólo cinco placas, cuando de otros artistas más minoritarios produjo un número mucho mayor. Circunstancia que se fue repitiendo a lo largo de la historia del sonido grabado entre 1895 y 1960.

Llegados a este punto, mención aparte merece el cantaor sevillano Antonio Pozo El Mochuelo. Durante toda la etapa del fonógrafo y el disco en su versión acústica (anterior a 1925), fue sin lugar a dudas el artista que más registros llevó a cabo: hasta el punto de que se cuentan por cientos los cilindros y placas que impresionó. Más importante aún que el número, y la época en la que los realizó, es la extraordinaria valía de los mismos: de no haber sido por él, numerosos estilos flamencos estarían completamente perdidos. El juicio sobre su estilo cantaor entra dentro del variable mundo del gusto personal de cada aficionado, pero un repaso a su repertorio de cantes, debería despertar la curiosidad de todo aquel que se precie de serlo: alegrías, rondeñas, javeras, cañas, polos, seguiriyas, soleares, peteneras, tangos, malagueñas, guajiras, villancicos, murcianas, granadinas, cartageneras, sevillanas, asturianas, jotas, saetas, aires montañeses…

El catálogo de cantes llevados al surco es, sencillamente, apabullante. La figura del menospreciado Antonio Pozo merece, cuanto antes, una revisión a fondo[9].

Durante las dos primeras décadas del siglo XX, las compañías discográficas fueron enriqueciendo sus catálogos de obra grabada, manteniendo a disposición del público mucho de lo registrado en los años anteriores, e incorporando los discos más recientes.

[9] Una buena parte de la flamencología de la segunda mitad del siglo XX desdeñó con absoluta ligereza la importancia de El Mochuelo, alegando diferentes razones, a cual más peregrina: se olvidaron de que el flamenco es un género musical que lleva mutando desde sus orígenes, por lo que es absurdo pretender que un artista pretérito cante conforme a los gustos y las formas actuales.

Entre estas últimas, han de destacarse las realizadas a Manuel Torres y Diego Bermúdez "El Tenazas de Morón" con motivo del Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada. Son de suma importancia los tres discos legados por el viejo cantaor de Morón, por su condición de transmisor de los añejos cantes de Silverio Franconetti y Paquirri el Guanter, entre otros. Es de destacar, además, que algunos de sus registros venían identificados con los nombres de sus creadores, o recreadores, si se prefiere.

El año de 1925 fue clave para la historia de la música grabada ya que se introdujo el proceso de grabación eléctrica. Hasta ese momento, los registros se realizaban mediante el sistema de grabación acústica: el artista se colocaba frente a una bocina a corta distancia que recogía su interpretación, transmitiendo las vibraciones producidas a la aguja grabadora, la cual imprimía la señal de audio al disco de cera original que haría las funciones de copia maestra. Este proceso conllevaba una serie de limitaciones que afectaban irremediablemente al resultado de la grabación, por un lado, el intérprete se veía sometido a unas condiciones nada placenteras, y por otro, a causa de lo rudimentario del sistema de grabación, los registros se mostraban muy limitados de matices, con una reducida gama de frecuencias. Como señalaba, a partir de 1925, los artistas pudieron llevar a cabo sus grabaciones en estudios mejor acondicionados, frente a micrófonos que recogían su interpretación con una fidelidad muy superior, y en consecuencia, los discos que salieron al mercado tuvieron una calidad de sonido desconocida hasta la fecha.

Gracias a estas innovaciones, y a la paulatina rebaja de los precios, tanto de aparatos como de discos, la industria discográfica entró en una etapa de expansión sin precedentes. A pesar de periodos tan graves como la Segunda Guerra Mundial, o la Guerra Civil a nivel local, el mercado del disco se democratizó, dejando de ser un hábito de las élites más acomodadas para convertirse en un artículo cultural de consumo para todas las clases sociales.

En esta segunda etapa, marcada por la irrupción de la grabación eléctrica, muy distinguidas figuras de la escena musical española pasaron por los estudios de grabación, citaré algunos de los flamencos más destacados: Manolo Caracol, Niño de Marchena, Juanito Valderrama, Tomás Pavón, Angelillo, Antonio Rengel, Canalejas de Puerto Real, Pepe Pinto, Manuel Vallejo, El Gloria, Antonio Mairena, Niña de la Puebla, El Carbonerillo, José Cepero, Manuel Centeno, Gracia de Triana, El Pena Hijo…

El aumento de la demanda de discos y la bajada de precios, propició que junto a estos artistas populares, las compañías grabaran otros intérpretes menos conocidos, que al cabo de los años, se han convertido en cantaores de culto y referencias absolutas en su género. Hablamos de Juanito Mojama, Isabelita de Jerez, Manolo Vargas, Juan El Cuacua, Antonio El Chaqueta o Aurelio de Cádiz, por citar unos pocos ejemplos.

Este nuevo sistema eléctrico, capaz de recoger mejor los matices, impulsó la grabación de solos de guitarra flamenca, que hasta el momento habían sido muy escasos. Hasta esa fecha, unos pocos guitarristas habían realizado registros: Miguel Borrull Castelló (padre),

Amalio Cuenca, Teodoro Castro o Telesforo del Campo. Con el advenimiento del micrófono eléctrico, fueron multitud los guitarristas que pasaron por los estudios para dejar constancia de sus composiciones, entre los más relevantes: Esteban de Sanlúcar, Luis Maravilla, Luis Yance, Manolo de Badajoz, Manolo el de Huelva, Melchor de Marchena, Miguel Borrull Jiménez (hijo), Niño Ricardo, Pepe Hurtado, Ramón Montoya, etc.

Otra de las ventajas del nuevo sistema es que se pudieron grabar sesiones en directo, campo poco explotado, aunque de resultados muy impactantes. Tan solo la compañía Gramófono llevó a cabo algunos intentos, entre los que destaca de manera sobresaliente la grabación de algunos episodios de la Semana Santa de Sevilla del año 1928. En concreto, el viernes 6 de abril, desplegaron una serie de micrófonos en La Campana, suspendidos en el aire, con los que recogieron las saetas interpretadas por la Niña de la Alfalfa, Currito, Mercedes Martín, Manuel Pena y Fernando el Herrero. La sensación envolvente de la grabación, con el rumor del público de fondo, y las saetas cruzándose en el cielo sevillano, fue realmente novedosa para la época.

Es destacable el hecho de que a través de la discografía se puede hacer un análisis bastante atinado del desarrollo experimentado por los cantes que estaban en boga en cada momento. Así, se puede comprobar cómo los tangos, malagueñas o peteneras irrumpieron en el repertorio de los cantaores a finales del siglo XIX, lo mismo que sucedió al inaugurarse el XX con las marianas, garrotines, farrucas… o en los años 30 del siglo pasado con los fandangos personales y las bulerías.

Otro aspecto a resaltar es la producción de discos flamencos de 78 rpm fuera de nuestras fronteras. Francia fue el país europeo donde más registros se realizaron y se publicaron, pero donde más activo se mostró este mercado fue en Sudamérica, con Argentina a la cabeza. Allí grabaron el popular El Mochuelo, Telesforo del Campo, Niño de Granada, Angelillo, Niño de Utrera, El Pena Hijo, Chato de Valencia, Pepe Valencia, Juan Ríos El Canario, y otros muchos.

Estados Unidos fue otro de los lugares donde aparecieron registros flamencos con cierta frecuencia, sobre todo de guitarra solista (Luis Yance, Carlos Montoya, Vicente Gómez, Guillermo Arcos, Sabicas…), pero también de cante y baile, entre los que destacan los discos de Carmen Amaya para la casa Decca de 1941.

A nivel cuantitativo, la discografía flamenca es incomparable respecto al resto de músicas regionales. A falta de completar el estudio discográfico exhaustivo que inicié en el año 1994, puedo adelantar que el número de discos de 78 rpm (conocidos popularmente como discos de pizarra) ronda los 5.000 ejemplares, es decir, unos 9.500 registros flamencos (una parte de los discos eran monofaciales).

Las principales bibliotecas de este país conservan una buena muestra de este legado musical. Destaca la del Centro Andaluz de Documentación del Flamenco con 2400 ejemplares, seguida de la Biblioteca Nacional, el Centro de Documentación Musical de Andalucía,

la Biblioteca de Catalunya, etc. El resto de la producción se encuentra en colecciones privadas, sobresaliendo la del autor con 4500 ejemplares.

Una cuestión trascendental a la hora de transmitir este legado musical a través de los nuevos formatos digitales es la calidad de las producciones. Desgraciadamente, en lo que atañe a la música flamenca, una buena parte de los proyectos de recuperación discográfica se han realizado siguiendo unos criterios de cantidad u oportunidad, más que de calidad. Tan lesivo para el desarrollo de la música flamenca es desconocer lo grabado por los artistas que nos precedieron, como transmitir su obra con unos estándares de sonido deficientes. Abundan las producciones con ruidos de diversa naturaleza, unos a causa del mal estado de la placa empleada para realizar la digitalización, y otros por la agresiva labor de edición realizada en el estudio. Pero no quedan ahí los daños: encontramos cantes mutilados, información errónea, libretos con poca o nula información, etc. Como consecuencia de todo esto, muchos aficionados y profesionales se han mantenido alejados de este tipo de grabaciones, o cuando se han acercado, han manifestado su rechazo por la deficiente calidad de sonido.

Para concluir este recorrido por la historia del flamenco grabado en España en el periodo del fonógrafo y el gramófono, quiero poner de relieve una serie de importantes cuestiones. Hemos de considerar el hecho de que el disco de 78 rpm ha sido el soporte de grabación más longevo hasta la fecha, abarcando un periodo extensísimo de nuestra historia musical, mucho más de medio siglo, y además en unos años en los que algunos de los estilos flamencos registrados estaban en una etapa de nacimiento y desarrollo, o directamente atravesaban por su fase de mayor esplendor.

Por lo tanto, desde cualquier punto de vista, es incuestionable el valor testimonial de lo grabado en ese periodo tan dilatado, y por ende, los soportes utilizados (discos de 78 rpm y cilindros) deberían ser protegidos de manera que las generaciones venideras tuvieran fácil acceso a este rico legado.

Afortunadamente, estos registros no son tan frágiles como pudiera pensarse: ninguno de los soportes desarrollados posteriormente por la industria ha logrado reunir una serie de características que igualen su perdurabilidad. Es llamativa la corta de vida de soportes modernos como cintas magnéticas, de bobina abierta, minidisc, o archivos digitales en todo tipo de formatos (WAV, MP3, etc). Por el contrario, los discos de 78 rpm, y en menor medida, los cilindros de fonógrafo, conservan inalterable la fuente de sonido, incluso en ejemplares con mala conservación.

Finalmente, constatar la necesidad de elaborar una catalogación exhaustiva de grabaciones flamencas en el periodo que nos ocupa. Hasta la fecha, se han realizado recopilaciones más menos superficiales, por citar algunas, la discografía de Arcadio Larrea en su Guía del Flamenco[10], el Apéndice Discográfico de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz con-

[10] Larrea, Arcadio, *Guía del Flamenco* (Madrid), Editora Nacional, 1975.

tenido en su Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco[11], las notas discográficas elaboradas por Manuel Yerga Lancharro para la revista Candil, o la elaborada por Rafael Infante Macías en el Portal Flamenco y Universidad[12]. Como señalaba antes, desde el año 1994 vengo elaborando este trabajo recopilatorio, el cual contiene los siguientes datos: intérprete principal, acompañamiento musical, artistas presentes en la grabación, casa discográfica, referencia de catálogo, referencia de matriz, número de toma, anotaciones secundarias, título del cante, letra del cante, letrista del cante, tipo de edición, tamaño del disco, tipo de etiqueta, fecha de grabación, fecha de comercialización, notas extraídas del audio, dedicatorias o jaleos relevantes, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel. *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco.* Madrid: Cinterco, 1988.
- FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro: http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,419,m,1794&r=ReP-19121-DETALLE_REPORTAJES [Consultado en diciembre de 2015].
- GELARDO NAVARRO, José. *El Flamenco: otra cultura, otra estética.* Dos Hermanas (Sevilla): Portada Editorial, 2003.
- LARREA, Arcadio. *Guía del Flamenco.* Madrid: Editora Nacional, 1975.
- MARTÍN BALLESTER, Carlos. http://www.carlosmb.com/e_media.php?multiabre=4&titulo=More%20about%20Carlos%20Mart%EDn%20Ballester [Consultado en diciembre de 2015].
- *PORTAL del Flamenco y Universidad.* http://flun.cica.es/index.php/grabaciones/base-datos-grabaciones [Consultado en diciembre de 2015].
- RODRÍGUEZ PEÑAFUERTE, Alberto: http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/12/jose-navarro-en-murcia-1896.html [Consultado en diciembre de 2015].

[11] Blas Vega, José y Ríos Ruiz, Manuel, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* (Madrid), Cinterco, 1988.
[12] Ver: http://flun.cica.es/index.php/grabaciones/base-datos-grabaciones [Consultado en diciembre de 2015]