



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis comparativo sobre las primeras grabaciones de *Recuerdos de la Alhambra* (1927-1935)

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Aitana Izquierdo Verdú

Director/a del TFG: Ignacio Rodes Biosca

Especialidad: Guitarra

Grado Superior de Música

Curso académico

2025– 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este estudio ofrece un análisis musical comparativo centrado en las primeras grabaciones históricas de *Recuerdos de la Alhambra*, la obra más célebre del compositor y guitarrista Francisco Tárrega, englobando así el período comprendido entre 1927 y 1935. El trabajo se contextualiza en una etapa de profunda transformación y consolidación de la guitarra clásica dentro del ámbito de la música de concierto, acontecimiento que coincidió con el desarrollo de la industria discográfica en España.

A través de una metodología basada en la recopilación documental, la catalogación y el análisis interpretativo y formal, el estudio contrasta las grabaciones de Andrés Segovia, Rosa Rodés y María Luisa Anido, con el objetivo principal de desglosar como cada intérprete aborda aspectos técnicos e interpretativos como la agógica, el tratamiento del trémolo, la articulación, la ornamentación y las dinámicas, considerando al mismo tiempo la influencia de la estética del alhambrismo y los antecedentes históricos de la técnica del trémolo.

De esta manera, se realizará, en primer lugar, un recorrido por el contexto histórico de la guitarra a principios del siglo XX y la aparición e impacto en la sociedad del gramófono. Seguidamente, se abordará la figura de Francisco Tárrega y los antecedentes de *Recuerdos de la Alhambra* para poder determinar un análisis formal completo de la pieza. Por último, tras presentar a los intérpretes, se procederá a abordar el punto central del trabajo: el análisis comparativo.

Finalmente, el estudio conecta estas interpretaciones con los criterios interpretativos actuales mediante la comparación con una versión de referencia actual, demostrando así la evolución de la interpretación frente al micrófono y analizando cómo las limitaciones tecnológicas de los primeros discos de 78 rpm condicionaron las decisiones artísticas y estructurales en las grabaciones.

Palabras clave

Recuerdos de la Alhambra, grabaciones históricas, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, María Luisa Anido, Rosa Rodés, alhambrismo, guitarra clásica.

RESUM

Este estudi oferix una anàlisi musical comparatiu centrat en les primeres gravacions històriques de *Recuerdos de la Alhambra*, l'obra més cèlebre del compositor i guitarrista Francisco Tárrega, englobant així el període comprés entre 1927 fins a 1935. El treball es contextualitza en una etapa de profunda transformació i consolidació de la guitarra clàssica dins de l'àmbit de la música de concert, esdeveniment que va coincidir amb el desenvolupament de la indústria discogràfica a Espanya.

A través d'una metodologia basada en la recopilació documental, la catalogació i l'anàlisi interpretatiu i formal, l'estudi contrasta les gravacions d'Andrés Segòvia, Rosa Rodés i María Luisa Anido, amb l'objectiu principal de desglossar com cada intèrpret aborda aspectes tècnics i interpretatius com l'agògica, el tractament del trémolo, l'articulació, l'ornamentació i les dinàmiques, considerant al mateix temps la influència de l'estètica de l'alhambrisme i els antecedents històrics de la tècnica del trémolo.

D'esta manera, es realitzarà, en primer lloc, un recorregut pel context històric de la guitarra a principis del segle XX i l'aparició i impacte en la societat del gramòfon. Seguidament, s'abordarà la figura de Francisco Tárrega i els antecedents de *Recuerdos de la Alhambra* per a poder determinar una anàlisi formal complet de la peça. Finalment, després de presentar als intèrprets, es procedirà a abordar el punt central del treball: l'anàlisi comparatiu.

Finalment, l'estudi connecta estes interpretacions amb els criteris interpretatius actuals mitjançant la comparació amb una versió de referència actual, demostrant així l'evolució de la interpretació enfront del micròfon i analitzant com les limitacions tecnològiques dels primers discos de 78 rpm van condicionar les decisions artístiques i estructurals en les gravacions.

Paraules Clau

Recuerdos de la Alhambra, gravacions històriques, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, María Luisa Anido, Rosa Rodés, alhambrisme, guitarra clàssica.

ABSTRACT

This study offers a comparative musical analysis focused on the earliest historical recordings of Recuerdos de la Alhambra, the most celebrated work of composer and guitarist Francisco Tárrega, encompassing the period from 1927 to 1935. The work is contextualized within a period of profound transformation and consolidation of the classical guitar in the realm of concert music, an event that coincided with the development of the recording industry in Spain.

Through a methodology based on documentary research, cataloging, and interpretive and formal analysis, the study compares the recordings of Andrés Segovia, Rosa Rodés, and María Luisa Anido, with the main objective of detailing how each performer approaches technical and interpretive aspects such as tempo, tremolo technique, articulation, ornamentation, and dynamics, while also considering the influence of Alhambra-inspired aesthetics and the historical antecedents of tremolo technique.

This study will begin with an overview of the historical context of the guitar at the beginning of the 20th century and the emergence and impact of the gramophone on society. Next, it will examine the figure of Francisco Tárrega and the antecedents of Recuerdos de la Alhambra to conduct a comprehensive formal analysis of the piece. Finally, after introducing the performers, it will address the central point of the work: the comparative analysis.

Lastly, the study connects these interpretations with current performance standards by comparing them to a modern reference version, thus demonstrating the evolution of guitar playing and analyzing how the technological limitations of early 78 rpm records influenced the artistic and structural decisions made during the recordings.

Keywords:

Recuerdos de la Alhambra, historical recordings, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, María Luisa Anido, Rosa Rodés, alhambrismo, classical guitar.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2	Estado de la cuestión y fuentes	2
1.3	Objetivos	3
1.4	Metodología y estructura	4
1.5	Dificultades y facilidades.....	5
2.	CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUITARRA A PRINCIPIOS DEL S. XX.	6
2.1	Aparición del gramófono	7
2.1.1	Impacto en la sociedad	8
3.	LA FIGURA DE FRANCISCO TÁRREGA	11
4.	ANÁLISIS DE LA OBRA.....	15
4.1	Antecedentes de la obra	16
4.2	El alhambrismo	19
4.3	Análisis formal.....	21
5.	ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS GRABACIONES	22
5.1	Intérpretes	22
5.1.1	Andrés Segovia.....	22
5.1.2	Rosa Rodés	24
5.1.3	María Luisa Anido	26
5.2	Aspectos técnicos.....	27
5.3	Aspectos interpretativos.....	29
5.4	Tabla comparativa.....	32
6.	CONCLUSIONES	33
	BIBLIOGRAFÍA	35

FONOGRAFÍA	38
WEBGRAFÍA	39
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	41
APÉNDICE DOCUMENTAL	42

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La idea de este estudio surge, principalmente, de mi interés personal por este período concreto de la historia de la guitarra. Un momento en el que el instrumento experimentó un gran proceso de transformación y consolidación dentro del ámbito de la música clásica. Este impulso, además, coincidió con el desarrollo de la música grabada, lo cual favoreció una mayor difusión de la música de guitarra a través de discos, radio y prensa musical. En este contexto, *Recuerdos de la Alhambra* constituye una obra representativa por su gran relevancia tanto dentro del repertorio guitarrístico como en los primeros discos de música grabada.

A través del análisis comparativo, el objetivo principal de este estudio será observar las diferencias y similitudes de las primeras grabaciones históricas de *Recuerdos de la Alhambra*, las cuales corresponden a María Luisa Anido, Rosa Rodés y Andrés Segovia, atendiendo a aspectos como tempo, flexibilidad rítmica, balance entre melodía y acompañamiento, tratamiento del trémolo, articulación y dinámicas, considerando también su contexto histórico en el que estas grabaciones fueron realizadas.

Además, este trabajo ofrece una oportunidad única para recuperar y evaluar la memoria de la trayectoria discográfica de guitarristas como Rosa Rodés o María Luisa Anido, que, a pesar de que ambas desarrollaron carreras muy fructíferas y con un repertorio amplio y variado, han sido eclipsadas por la extraordinaria y longeva carrera de Andrés Segovia. Pues, según Jorge Ruiz Preciado: «Andrés Segovia es el único guitarrista clásico cuya discografía ha sido objeto de investigación académica» (2023, p. 26).

1.2 Estado de la cuestión y fuentes

Puesto que el eje central del trabajo gira en torno a las grabaciones históricas, el punto de partida de este apartado se centrará en la procedencia de dicho material sonoro. Para este trabajo se han utilizado dos vías de obtención:

Respecto a la de Andrés Segovia, grabada en 1927, y María Luisa Anido, de 1935, se encuentran digitalizadas y accesibles en la plataforma YouTube. Por otro lado, la grabación de Rosa Rodés de 1931 se ha podido conseguir gracias al archivo privado de Ignacio Rodés.

Para poder analizar y comparar estas grabaciones, el estudio se apoya en una gran variedad de fuentes tanto primarias como secundarias:

Dentro de las fuentes primarias, contamos con el manuscrito de *Recuerdos de la Alhambra*, que además contiene notas a mano del propio Tárrega y donde se puede observar el título original de la obra. Este documento se encuentra en la plataforma International Music Score Library Project. En el trabajo también se incluyen dos métodos: el primero es el método de Giacomo Merchi: *Traite des agréments de la musique*, de 1777; el segundo se trata del *Método abreviado de guitarra* de Antonio Cano, de 1852. Ambos documentos se utilizan para demostrar las obras antecedentes en la técnica del trémolo.

Otro documento clave para esta investigación es el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat, pues ha resultado verdaderamente útil para reconstruir las biografías tanto de Francisco Tárrega como de los intérpretes que analizaremos, ya que Prat es una fuente de primera mano que pudo conocer personalmente a todos estos guitarristas y compartir así en su diccionario recuerdos y opiniones, además de recoger una gran cantidad de artículos de prensa de la época. Asimismo, los periódicos de los cuales hemos podido seleccionar artículos de interés han sido: La Crónica, La Cruz, El Diario y el Eco de la Provincia.

El trabajo se complementa con varios documentos gráficos, donde se han incluido fotografías del cartel donde se anuncia la primera grabación de Andrés Segovia en 1927

y de la etiqueta del disco original de Rosa Rodés, pertenecientes al archivo privado de Ignacio Rodes y fotografías de la guitarra Manuel Ramírez que Andrés Segovia utilizó para su grabación, expuestas en el artículo de Amalia Ramírez.

En cuanto a fuentes secundarias, destaca la tesis doctoral de Jorge Ruiz Preciado, *La guitarra en el mercado discográfico español (1926-1939)*, la cual ha servido de apoyo para la contextualización histórica de la guitarra y las primeras apariciones del instrumento en los medios sonoros, además de información sobre los sellos discográficos. De igual modo, los capítulos de Javier Suárez-Pajares «Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo» y «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27», el libro *La guitarra. Origen y evolución de su técnica y procedimientos (1500-1900)*, de Ignacio Rodes y el capítulo «Francisco Tárrega y Alicante: una estrecha relación. Sus discípulos alicantinos», de Ignacio Ramos Altamira, también han resultado una gran fuente para recoger información histórica y biográfica y donde son citados en varias ocasiones a lo largo del trabajo.

1.3 Objetivos

El propósito principal de este trabajo es comparar las distintas versiones a partir de las primeras grabaciones de la obra *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega, tomando en consideración aspectos como la agógica, articulación, trémolo, etc. Para alcanzar esta meta, se plantean los siguientes objetivos específicos:

1. Estudiar el contexto histórico y cultural de las primeras grabaciones de guitarra clásica en España durante las décadas de 1920 y 1930.
2. Valorar el impacto de la industria discográfica a principios del siglo XX.
3. Investigar los antecedentes históricos y la evolución de la técnica del trémolo antes de la obra de Francisco Tárrega.

4. Analizar las características musicales y estéticas de *Recuerdos de la Alhambra* vinculando su estilo con la corriente del nacionalismo y la estética del alhambrismo.

1.4 Metodología y estructura

La metodología empleada en este trabajo se divide en tres aspectos principalmente: la recopilación documental, el análisis musical y la comparación de grabaciones.

1. Recopilación documental: El primer paso consiste en localizar todo el material necesario que pueda ser de utilidad. Para ello, lo principal es conseguir las tres grabaciones históricas. Asimismo, se consultan varias fuentes para obtener toda la información que complementará el trabajo: artículos, vídeos, prensa, tesis, etc.
2. Contexto histórico: Se analiza la posición de la guitarra a principios del siglo XX y su consiguiente transformación junto con la aparición del gramófono y cómo afectó a la sociedad de la época.
2. Análisis de la obra: Se estudia la figura de su compositor Francisco Tárrega, sus antecedentes en el uso del trémolo y las características propias de la corriente estética del alhambrismo.
3. Comparación de grabaciones: Una vez analizado el entorno que envuelve estas grabaciones, se realiza una escucha activa para contrastar cómo Andrés Segovia, Rosa Rodés y María Luisa Anido abordan la técnica y la interpretación de la obra. Por último, se resumen los aspectos más técnicos mediante una tabla comparativa.

1.5 Dificultades y facilidades

A la hora de afrontar esta investigación, han aparecido varias dificultades destacables. En primer lugar, al tratarse de grabaciones pertenecientes a las primeras décadas del S. XX, estas presentan ciertas imperfecciones propias de la tecnología de grabación de la época, lo cual da lugar a limitaciones a la hora de captar el sonido. Estas condiciones han dificultado la identificación de matices de dinámica y articulación. En relación, también ha resultado complejo diferenciar qué aspectos pertenecen a las decisiones interpretativas del guitarrista y cuáles son consecuencia de estas limitaciones tecnológicas. En el contexto de los primeros discos, la capacidad de soporte de estos era bastante reducida, con una duración de 3 minutos por cara, lo que supuso que, en determinados casos, no se respetaran totalmente las indicaciones de repetición de la obra con el fin de incluir la pieza completa en la cara del disco.

Por último, la escasez de información específica disponible sobre Rosa Rodés ha provocado que la reconstrucción de su contexto sea un reto para esta investigación.

En contraposición, ha habido otra serie de factores que han favorecido esta investigación. En primer lugar, ha sido esencial el apoyo de mi tutor Ignacio Rodés, quien ha proporcionado dos grabaciones inéditas correspondientes precisamente a Rosa Rodés, alumna de Miguel Llobet, lo cual ha enriquecido distintos aspectos fundamentales de este trabajo. De igual forma, el acceso a la Biblioteca de Cataluña me ha permitido recoger una gran parte de fuente primaria en cuanto a catalogación de grabaciones de sellos discográficos de la época que se refiere.

Finalmente, la popularidad de la obra ha contribuido a que estas grabaciones históricas de *Recuerdos de la Alhambra*, entre otras, se hayan conservado y difundido hasta la actualidad.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUITARRA A PRINCIPIOS DEL S. XX.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la guitarra experimentó una gran transformación histórica que introdujo el instrumento en las salas de concierto y en el mercado internacional y que provocó la integración de los guitarristas en la vida cultural de la época, dejando atrás el aislamiento artístico en el que habían permanecido durante gran parte del siglo XIX. Es cierto que, a mediados de ese siglo, algunos guitarristas como Trinidad Huerta y Julián Arcas ya habían alcanzado una gran fama internacional que los llevó a dar conciertos por Europa y América. No obstante, el instrumento todavía arrastraba una marcada dualidad entre la música popular y la llamada académica.

Ser guitarrista en el S.XX era más bien como ser gaitero o dulzainero; no era como ser pianista o violinista, porque la enseñanza de la guitarra no se encontraba ni regulada ni codificada como lo estaban las enseñanzas impartidas en el Conservatorio. (Suárez-Pajares, 1997, p. 37)

En este contexto, figuras como Francisco Tárrega y sus contemporáneos fueron decisivas para revitalizar la figura del guitarrista —que se encontraba en decadencia—, pues se amplió el repertorio guitarrístico a partir de transcripciones y obras originales influenciadas por tendencias musicales como el alhambrismo. Sin embargo, el cambio fundamental de este periodo se consolidó con la aparición de la figura del compositor no guitarrista, a partir del cual se comenzó a escribir para este instrumento gracias a la insistencia de guitarristas como Andrés Segovia, Miguel Llobet, Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza.

Podríamos poner el punto de partida de composición de obras por compositores no guitarristas a partir del *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla. En un artículo conmemorando el centenario de dicha obra, Iván Fernández Prieto escribe:

Homenaje pour le tombeau de Debussy constituye, dentro de la historia del repertorio guitarrístico, una clara ruptura con la tradición romántica anterior. El hecho de que Falla, un compositor de renombre no guitarrista compusiera música específicamente para este instrumento, supuso también un aliciente para otros compositores no guitarristas, nacionales y foráneos, a seguir esa línea e incluir la guitarra clásica como instrumento a través del cual investigar y desarrollar las tendencias vanguardistas más contemporáneas. (2020, párr. 10)

Suárez-Pajares también lo ve de la misma forma en «Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27»: «El *Homenaje a Debussy* de Falla es la obra primera y cumbre de este periodo» (1997, p. 41).

Finalmente, hacia 1925, esta etapa de arranque ya se considera consolidada y, por lo tanto, en los siguientes años casi todos los compositores españoles contribuyeron con alguna obra para el instrumento en España.

Aun así, el reconocimiento institucional definitivo no llegó hasta 1935, cuando se decidió por fin incluir la enseñanza de la guitarra clásica como una disciplina oficial en el Conservatorio.

Al mismo tiempo que mejoraba la técnica a través de métodos —como el de Emilio Pujol sobre la Escuela de Tárrega— y se ampliaba el repertorio, la guitarra experimentó un aumento notable en la cantidad de conciertos en teatros y salas antes vetadas para este instrumento, lo que inevitablemente provocó que estos conciertos se internacionalizaran, destacando en ellos Miguel Llobet, Regino Sainz de la Maza y Andrés Segovia.

2.1 Aparición del gramófono

En medio de este apogeo de la guitarra clásica, en 1876, Thomas Alva Edison diseña el fonógrafo, un mecanismo que utilizaba un cilindro y un estilete, ambos unidos a un diafragma, para captar y grabar las vibraciones sonoras. Posteriormente, en 1888, Emilie Berliner patenta el gramófono, un sistema que sustituía los cilindros por discos planos y que, en cuestión de pocas décadas, terminó desplazando el invento de Edison. La gran

ventaja de este nuevo descubrimiento es que dicho disco podía ser fabricado y copiado en serie, un factor determinante en el éxito y la expansión del producto (Mikel, 2013, p. 144).

No fue hasta comienzos del S. XX cuando se empezó a explotar su potencial comercial. En estos primeros años, como es de esperar, el audio presentaba varias limitaciones, principalmente, porque no existía ninguna herramienta que permitiera editar el sonido una vez grabado. Por ello, la única manera de obtener un resultado de calidad aceptable era planeando minuciosamente la colocación física de los músicos frente a la bocina de grabación, una tarea bastante compleja teniendo en cuenta los distintos timbres y volúmenes de cada instrumento, lo que daba lugar a posiciones bastante inusuales en el estudio. Además, los artistas debían adaptar sus obras a la escasa capacidad de almacenamiento de los discos de 78 rpm. «This meant that short pieces were more conveniently recorded (such as songs or brief classical music movements) but if longer pieces were chosen it was necessary to either abridge them or break them up into sections¹» (Marrington, 2021, párr. 7).

2.1.1 Impacto en la sociedad

El nacimiento del disco como un bien de consumo privado transformó completamente la relación entre el público y la música hasta el punto de que la música interpretada tuvo que competir directamente con el mercado de las grabaciones. Además, la democratización de esta música permitió que cualquier persona de clase acomodada pudiera coleccionarla y escucharla cuando quisiese. A partir de este gran acontecimiento, la prensa incrementa notablemente su interés por los asuntos discográficos y nace la crítica discográfica especializada.

¹ Trad. propia del texto original en inglés: «Esto significaba que era más conveniente la grabación de piezas cortas (como canciones o breves movimientos de música clásica), pero si se elegían piezas más largas, era necesario abreviarlas o dividir las en secciones.»

A pesar del gran debate inicial, en el que muchos artistas se opusieron e incluso intentaron prohibir la música grabada, pues su método de obtención de beneficio se estaba viendo cada vez más inestable, otros intérpretes tomaron este progreso tecnológico como una oportunidad para proyectar sus carreras internacionalmente, como, por ejemplo, Sainz de la Maza. Jorge Ruiz Preciado recoge sus palabras para la revista *Crónica*:

El gramófono y la radio, esta última sobre todo, pueden ser los medios más seguros de ganancia que tengan los músicos del porvenir (...) La efectividad cultural es mucho mayor, puesto que la radio tiene un público ilimitado. Los efectos económicos serán más saneados y seguros, el resultado artístico más puro, ya que el intérprete no atenderá al efecto inmediato que determina el aplauso, sino a la mayor eficacia de su labor en la que el micrófono registra impecablemente los menores defectos. (2023, pp. 62-63)

A finales de la década de 1920, la industria experimentó una etapa de gran esplendor impulsada por la llegada de la era eléctrica, caracterizada por una mejor calidad de audio, mayor competencia y un catálogo de música más variado. No obstante, este crecimiento se vio obstaculizado por la Gran Depresión del 29, lo cual se tradujo en una disminución de ventas de discos, que seguían siendo de un coste elevado y que cayeron frente a otro elemento que tomaba cada vez más fuerza y que, además, era de escucha gratuita: la radio. (Ruiz, 2023, p. 53)

En el ámbito radiofónico español, la guitarra clásica comenzó a ganar una presencia estable ya a mediados de la década de 1920. Javier Suárez-Pajares sitúa el primer concierto de guitarra clásica emitido por una estación radiofónica española el 11 de julio de 1924, cuando Emisiones la Libertad programó un concierto del guitarrista Quintín Esquembre, interpretando un *Minueto* de Sor y *Estudio, Pavana y Capricho Árabe* de Tárrega (2009, p. 74). A continuación, poco después interpretaron su programa otros como Juan Crespo, Sainz de la Maza o Daniel Fortea.

A partir de entonces, la radio será un espacio más donde los guitarristas desarrollarán su actividad profesional y artística. (...) Entre enero de 1925 y junio de 1939 actuaron en Radio Barcelona veintidós guitarristas en 123 conciertos, interpretando un total de 603 piezas. La gran mayoría, 119, fueron recitales de guitarra clásica solista ofrecidos en su mayoría por guitarristas del ámbito catalán

Aitana Izquierdo

como Francisco Alfonso, Rosa Rodés, Juan Nogués Pon, Gonzalo González y Antoni Serra. (Ruiz, 2023, p. 74)

Cabe resaltar que, en estos programas de concierto —los cuales respondían a una estructura similar—, el repertorio de Tárrega era casi indispensable y constituía una categoría independiente.

3. LA FIGURA DE FRANCISCO TÁRREGA

Francisco Tárrega nació en la localidad castellonense de Villarreal en 1852, en el seno de una familia humilde. Desde pequeño sufrió problemas de visión a causa de un accidente, acontecimiento que influyó en la decisión de su familia de orientarlo hacia la música. Entre 1874 y 1878 estudió piano, solfeo y armonía en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Aun así, dedicó la mayor parte de su vida al estudio y práctica de la guitarra, la cual todavía no tenía presencia en los centros académicos oficiales.

Uno de los momentos más importantes de su formación fue su contacto con el guitarrista Julián Arcas, quien reconoció su talento y lo animó a continuar sus estudios musicales. Más adelante, Tárrega conoció al luthier Antonio de Torres, constructor relacionado con el desarrollo de la guitarra moderna. Después de esto, se trasladó a Barcelona para continuar formándose y comenzar su carrera como concertista. A partir de entonces realizó giras por diferentes ciudades de España y Europa, entre ellas París y Londres.

La actividad musical de Tárrega puede dividirse en cuatro ámbitos principales: intérprete, transcriptor, compositor y maestro.

Como concertista, desarrolló dos tipos de actividad que estuvieron presentes durante toda su vida: mientras que, por un lado, ofrecía conciertos en teatros y grandes escenarios con programas preparados previamente, al mismo tiempo también eran frecuentes las reuniones de carácter más informal, donde compartía su música de manera más cercana.

De algún modo, a través de su sensibilidad y técnica, logró dignificar y elevar la guitarra a la misma categoría en la que se encontraban instrumentos como el violín y el piano. En 1883, tras escuchar uno de sus conciertos, Antonio Martínez Torrejón, director del periódico *El Eco de la Provincia*, escribió:

Con un instrumento mucho más difícil, a mi pobre entender, oí anoche las armonías más dulces, las voces más celestiales que en instrumento alguno se puede producir. Tárrega con su guitarra hace olvidar a Sarasate, borra de la imaginación el recuerdo de Rubinstein y disipa las armonías del arpa de Esmerada, cuyo eco aún resonaba en nuestros oídos.

Además de su actividad pública, Tárrega también realizaba encuentros musicales privados en los que solía improvisar con la guitarra junto a amigos y alumnos. En el *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat², él mismo recoge algunos momentos que recuerda con su maestro:

Las sesiones abarcaban de las 15 a las 20 horas; invariablemente le encontrábamos tocando, sentado en una silla baja y junto a la mesa que hacía las veces de atril y escritorio. Delante siempre tenía un papel de música, un grosero despertador que chillaba el tic-tac y un paquete de cigarrillos de Alicante. Los primeros minutos los dedicaba a desgranar arpegios, trinos y alguno que otro ejercicio, hasta que el despertador le imponía distinta faz de estudio. Entonces, de vez en cuando, mientras tocaba, un apunte al papel, dos notas, un compás, otro, otro y el ejecutante se desdoblaba en la dualidad del gran tañedor y buen armonista. [...] Los que allí nos reuníamos callábamos, impresionados por el poema que llevaba al pentagrama, mientras las sombras ganaban los ángulos del comedor estrechándonos en la esfumada penumbra de los últimos rayos de sol, hasta que en la falta de luz nos adivinábamos como manchas. (1934, p. 318)

Respecto al contenido de sus conciertos, Tárrega interpretaba programas variados pensados para un público burgués acostumbrado a escuchar música de concierto. Para cautivar a este público, Tárrega combinaba transcripciones de grandes compositores conocidos como Mozart, Beethoven o Chopin junto a sus propias composiciones. Esto le obligó a adaptar recursos musicales de otros instrumentos, especialmente del piano, explorando nuevas posibilidades sonoras y expresivas para la guitarra.

Sin embargo, tal era el punto que estas transcripciones predominaban notablemente frente a las obras originales para guitarra. Esta tendencia no fue un fenómeno aislado, sino algo habitual en esa época debido al contexto de resurgimiento y exploración que vivía el

² Dentro del *Diccionario de Guitarristas*, Tárrega es, con diferencia, el autor a quien Prat le dedica más páginas del libro, donde reúne todo su saber y su crítica visión como su discípulo.

instrumento, observable incluso en los primeros conciertos de Andrés Segovia. Sobre este tema, Prat escribe:

Así se explica que quienes rodeábamos al gran guitarrista, sin conocer como es la natural literatura original de la guitarra, nos entusiasmáramos ante la ejecución de transcripciones que hoy tan mal efecto producen en su mayoría, sean o no de Tárrega. Éramos por consecuencia un auditorio ignorante, y, justo es decirlo, el ejecutante también ignorante, ignorante de la gran literatura guitarrística de nuestro siglo de oro, de Sor, Diabelli, Coste, Carcassi, Giuliani, Legnani, Carulli, Regondi, Mertz y tantos otros que ya mucho antes enriquecieron el instrumento. (1934, p. 313)

A pesar de esta visión crítica, es innegable que, gracias a estas transcripciones, la guitarra consiguió un repertorio respetable y competitivo frente a otros instrumentos con más tradición. Sus conocimientos en armonía, composición y piano le permitieron trasladar la esencia de las obras originales al terreno de la guitarra. En palabras de Marta Tirado: «Las transcripciones de Tárrega traducen al lenguaje guitarrístico la esencia de cada pieza original y son de una elevadísima dificultad técnica, lo que demuestra, una vez más, que las facultades interpretativas de Tárrega debieron ser excepcionales» (2009, pp. 32-33)

Al analizar su influencia pedagógica, aparece recurrentemente el concepto de la Escuela de Tárrega. Aunque nunca dio clases de manera oficial ni con un sueldo fijo, Tárrega formó a una importante generación de intérpretes destacados, tales como Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea o Josefina Robledo. Paralelamente, solía acoger y aconsejar a cualquier aficionado que fuese a él y mostrase interés por el instrumento.

Un patrón que sigue con frecuencia Tárrega y que, por tanto, caracteriza su Escuela, es su preferencia para digitar la mano derecha mediante la sucesión de los dedos anular, medio e índice (*a, m, i*). Este recurso aparece en numerosos pasajes de escalas y arpeggios y lo aplica en ocasiones abarcando casi todas las cuerdas de la guitarra.³

Aunque grandes guitarristas como Giuliani y Aguado ya habían propugnado esta idea, en contraposición a Sor, Tárrega lleva su utilización hasta niveles nunca vistos anteriormente. Ello también tenía un importante precedente en obras en donde

³ Esta preferencia se evidencia en obras como el *Preludio n° 9* o el *Preludio n° 25*

aparecía el trémolo de tres notas con el anular, medio e índice. (Rodes, 2022, pp. 310-311)

Por último, la influencia del piano en su juventud marcó su concepción de la guitarra fue crucial para definir su visión de la guitarra. Tárrega la consideró como un medio para expresar el espíritu romántico de la época gracias a su expresividad y su fraseo. Sobre esto, Ignacio Rodas expone:

En primer lugar, concibe la guitarra a imagen y semejanza del piano, no como instrumento imitador, sino como receptor y trasmisor de un espíritu musical basado en su capacidad de fraseo, posibilidades sonoras y valor melódico. Sin duda alguna, el estudio del piano en sus años de formación musical le llevó a expresar diversas maneras de trasladar este lenguaje y su espíritu a la guitarra. (2022, pp. 303-304)

En conjunto, su labor se centró en dos aspectos principales. Por una parte, perfeccionó la técnica instrumental dando continuidad al repertorio guitarrístico español ampliando su capacidad expresiva. Por otra, demostró que la guitarra es capaz de transmitir ideas musicales que, hasta entonces, se pensaba que eran exclusivas de instrumentos con más prestigio.

En realidad, la figura de Tárrega supone una culminación y epítome de la mejor tradición guitarrística española en donde confluyen los procedimientos más adecuados para llevar al instrumento una nueva dimensión. En este sentido, su trascendencia viene dada por el desarrollo de aspectos instrumentales que, aunque habían sido propuestos años antes, fueron revelados mediante un tratamiento deslumbrante. (Rodes, 2022, p. 303)

4. ANÁLISIS DE LA OBRA

Dentro del nacionalismo musical español, *Recuerdos de la Alhambra* destaca como la obra más célebre de Francisco Tárrega. Como es sabido, su composición estuvo directamente inspirada en los palacios y jardines del conjunto nazarí de Granada. De hecho, según consta en el manuscrito original, la pieza fue fechada el 8 de diciembre de 1899 bajo el título inicial de *Improvisación ¡A Granada! Cantiga Árabe*. En dicho documento, el autor incluyó una dedicatoria para su alumna y mecenas, Concepción de Jacoby, una acaudalada viuda valenciana.

Ambos se habían conocido en Valencia, en el local de Manuel Loscos, comerciante y profesor de guitarra con el que había estudiado Gómez de Jacoby y que organizaba veladas en las que participaba Tárrega cada vez que pasaba por la ciudad. Desde entonces, Gómez de Jacoby financió los viajes de Tárrega por España y le acompañó en una gira por Andalucía. En su paso por Granada, ambos visitaron el recinto de la Alhambra y Tárrega compuso el boceto de su célebre obra *Recuerdos de la Alhambra*. (Ramos, 2020, p. 110)

Las palabras que Tárrega dedicó a Concepción de Jacoby, visibles en el manuscrito, fueron las siguientes:

A mi eximia discípula Sra D^a Conchita G. de Jacoby, su maestro y amigo Francisco Tárrega [...] Ya que no puedo ofrecer a V ofrenda de más valía en el día de su santo, acepte esta mi pobre nota poética impresión que sintió mi alma ante la grandiosa maravilla de la Alhambra de Granada que juntos admiramos. (Tárrega, 1899)⁴

Sin embargo, esta dedicatoria fue suprimida en la edición impresa definitiva debido a la ruptura de su relación comercial en ese mismo año, momento en el cual Jacoby pasó a patrocinar a Miguel Llobet en París. Por esta razón, la partitura publicada finalmente llevó

⁴ Véanse las ilustraciones 12 y 13 del apéndice documental, donde se muestra dicha dedicatoria escrita por Tárrega en el manuscrito original.

el título definitivo de *Recuerdos de la Alhambra* y se dedicó al artista francés Alfred Cottin, con quien Tárrega había entablado amistad en 1897. (Jambou, 2003, p. 241)

En cuanto al contexto que vivía nuestro autor, Francisco Tárrega se sitúa como el líder de una generación de guitarristas que, paradójicamente, fue, según Javier Suárez Pajares, silenciada por la posterior reacción de Andrés Segovia.

Francisco Tárrega (1852-1909) viene a ser la punta de la lanza de una generación muy desconocida porque es la generación contra la que reaccionó con notable violencia un guitarrista de la importancia de Andrés Segovia que dedicó casi el siglo completo de su existencia a legitimarse como el Salvador de la guitarra, dando finalmente lugar a una interpretación mesiánica de la historia y a una visión un tanto distorsionada del estado de la guitarra española en el tiempo en el que surgió como de la nada. Si, de ese tiempo oscurecido de la guitarra, pudo sobresalir la figura de Francisco Tárrega, fue solo gracias a la devoción incondicional que le profesaron discípulos como Miguel Llobet, Daniel Fortea y Emilio Pujol. (2003, pp. 236-237)

4.1 Antecedentes de la obra

A pesar de que *Recuerdos de la Alhambra* es la composición más célebre en la difusión de esta técnica y fue Tárrega quien la popularizó de manera definitiva, ya existían diversos antecedentes en el repertorio de los instrumentos de cuerda pulsada que, muy probablemente, el compositor ya conocía.

El uso de notas repetidas para la melodía se remonta a la época de John Dowland en piezas como *A Fancy*⁵.

⁵ Cabe precisar que, en el caso de *A Fancy*, la línea melódica se encuentra en la voz del bajo, a diferencia de la textura habitual de trémolo romántico durante el S. XIX, donde la melodía suele situarse en la voz superior.



Ilustración 1. Fragmento de *A Fancy* (cc. 40-41), incluido en *The Collected Lute Music of John Dowland* (Poulton y Lam, 1978, p. 235).

Posteriormente, durante el siglo XVIII, aparecen obras que contienen notas repetidas de autores clásicos como Matteo Carcassi en su *Estudio n°7*. Otro ejemplo se encuentra en *Le connois-tu ma chere Eleonore avec Variations* de Giacomo Merchi:



Ilustración 2. Fragmento de *Le connois-tu ma chere Eleonore avec Variations* (Merchi, 1777, p. 35).

Durante el S. XIX, la primera muestra de trémolo nos conduce hacia Trinidad Huerta. Ignacio Rodes añade lo siguiente:

(Huerta) fue el autor del que quizá es el primer ejemplo de trémolo impreso en España, datado en 1840 y que aparece en la primera variación de su obra *Nouvelle Grande Fantasia sur le Thème de la Cachucha Nationale*, op. 64 (2022, p. 280)

El desarrollo de esta técnica continuó con Antonio Cano en su *Método abreviado de la guitarra* (1852), en el que el autor nos ofrece uno de los primeros registros impresos donde el trémolo es definido como un recurso técnico:

Se da el nombre de Trémolo á la prolongación de sonidos que se producen sobre una cuerda, reconcentrando la fuerza a la yema del dedo medio que la pisa y haciendo un movimiento oscilatorio de derecha á izquierda interesando el antebrazo para aumentar las vibraciones al tiempo de pulsar cuerda, pisada (p. 24)

Además, Cano incluye como epílogo de este método un estudio dedicado exclusivamente a la técnica del trémolo. Esta pieza, que el autor presenta simplemente como *Otro Estudio*, es la que Ignacio Rodes vincula directamente con Tárrega al afirmar que «constituye un precedente del famoso trémolo que Tárrega utilizará en *Recuerdos de la Alhambra*» (p. 282).



Ilustración 3. *Estudio n.º 12* (Cano, 1852, p. 47).

Posteriormente, en la década de 1860, el trémolo continuó utilizándose a través de las aportaciones de compositores como Giulio Regondi en *Revêrie* o José Viñas, quien en 1868 publicó su obra *Fantasia original (Capricho a imitación del piano)*; respecto a esta última «no deja de ser curioso que un procedimiento tan guitarrístico como el trémolo sea incluido en una obra que pretende imitar al piano» (Rodes, 2022, p. 289).

Finalmente, en torno a 1872, el recurso aparece en el repertorio de Tomás Damas con la obra *El trémolo. Gran nocturno característico*, asentando el camino que culminaría con la obra de Francisco Tárrega.

4.2 El alhambrismo

El alhambrismo fue un movimiento estético esencial dentro del nacionalismo musical español que nació de la fascinación por el pasado andalusí y la arquitectura de la Alhambra de Granada. Lejos de ser un estilo rígido, significó una fuente de inspiración para los compositores para evocar el exotismo y la nostalgia del misticismo oriental a través de un lenguaje musical nacionalista.

Históricamente, este movimiento cultural apareció a comienzos del siglo XIX impulsado por una serie de obras literarias que se inspiraban en la Granada nazarí, en la Alhambra y en el final del imperio musulmán. En estos textos se idealizaba el pasado andalusí y se exotizaba su imagen mezclando la realidad histórica con la leyenda, siendo ejemplos muy claros de ello *Las Orientales* de Victor Hugo (1829) o *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (1832). (Gil de Gálvez, 2023)

Como cualidad propia del nacionalismo musical español, el alhambrismo reúne una serie de características técnicas y formas muy definidas, las cuales se pueden apreciar perfectamente en *Recuerdos de la Alhambra*:

- Fluctuación entre las modalidades mayor y menor.
- Las composiciones se organizan formalmente de manera simple a través de la repetición de secciones, donde, en la mayoría de los casos, la primera parte comienza en modo menor y la segunda cambia a modo mayor.
- Uso del *rubato*. La propia musicalidad de la obra incita a esta flexibilidad rítmica continua, siendo este recurso característico tanto de la estética alhambrista como de las composiciones románticas.

- Las progresiones por grados conjuntos, que descienden desde la tónica hasta la dominante. En *Recuerdos de la Alhambra*, este recurso se hace evidente justo al final de la primera sección, donde se localiza una cadencia frigia o andaluza a través de los grados VI-V en los compases 18, 19 y 20.



Ilustración 4. Fragmento de *Recuerdos de la Alhambra*, cc. 17, 18, 19 y 20. Edición Orfeo Tracio (1920).

- El uso del intervalo de segunda aumentada para dotar a la música de un color exótico y oriental, tal como ocurre en el compás 13 con el giro melódico de *sib* a *do#*.

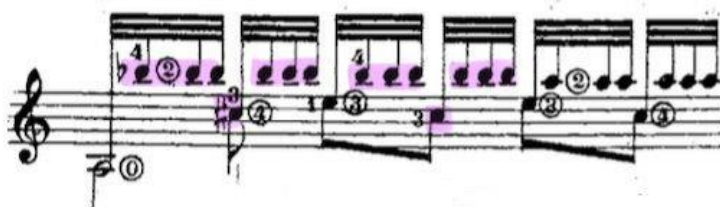


Ilustración 5. Fragmento de *Recuerdos de la Alhambra*, c. 13. Edición Orfeo Tracio (1920).

- Melodía adornada con giros de semitono que sugieren de forma directa el jipío propio del canto flamenco. En la partitura de Tárrega, estas apoyaturas y adornos ornamentales aparecen con frecuencia y destacan especialmente en los compases 11, 15, 19, 27 y 35.

4.3 Análisis formal

Recuerdos de la Alhambra posee una estructura ternaria que responde al esquema formal A-A-B-A-C, incluyendo las repeticiones. De este modo, la obra se divide en tres claras secciones, a la cual se le añade una coda.

En cuanto al ritmo, presenta un compás ternario de 3/4. Es interesante señalar que, aunque Tárrega especificó la expresión de tempo *Andantino* en su manuscrito, en la edición impresa aparece como *Andante*. Aun así, la propia naturaleza de la estética alhambrisa incita al uso del *rubato* característico de las obras románticas. Por otro lado, en su partitura, Tárrega utiliza la textura de fusa de forma constante para la línea melódica, mientras que el bajo realiza las notas en corcheas.

Respecto a la interpretación, el elemento que más le da identidad a esta obra son las dinámicas, que, aunque apenas están especificadas en la partitura, la propia música sugiere los matices dinámicos de cada frase. Tárrega solo empleó reguladores en los cuatro primeros compases de la obra y no volvió a señalar ninguna indicación hasta el final de la pieza, donde introdujo *pp* y *ppp* para los últimos acordes finales, que, en la partitura editada, sustituyó el acorde final por un largo arpeggio en *ritardando*.

La melodía se desarrolla principalmente por grados conjuntos, lo que sugiere un carácter muy lírico. El motivo principal de la obra correspondería a los tres primeros compases, que, posteriormente, se repetirán en el cambio al modo mayor. De manera excepcional, el compositor rompe esta melodía por grados conjuntos, siendo el más evidente el salto ascendente de sexta (*fa*#, *re*) en el compás 26.

5. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS GRABACIONES

5.1 Intérpretes

5.1.1 Andrés Segovia

Nacido en Linares (Jaén) en 1893, Andrés Segovia es considerado el guitarrista más influyente del S. XX (Neri de Caso y Monge, 2004, p. 147). A pesar de que tuvo relación con Miguel Llobet y otros discípulos de Tárrega, su formación fue prácticamente autodidacta; aprendió a tocar la guitarra de forma casi oculta y en contra del deseo de su familia, que prefería que estudiase piano o violonchelo, instrumentos de los cuales recibió varias clases, aunque sin despertar mucho interés en el joven Segovia. Esta tenacidad de su juventud marcó un carácter fuerte y ambicioso y propuso sacar la guitarra del ambiente popular para consolidarla definitivamente en las grandes salas de conciertos de todo el mundo.

Aunque nunca llegó a conocer a Tárrega en persona —pues falleció cuando Segovia era aún adolescente—, empleaba con frecuencia en sus conciertos sus transcripciones y obras originales. Sin embargo, Segovia siempre buscó construir su propio camino y mirar hacia el futuro de la guitarra. Así lo dicta en sus propias palabras: «Me siento feliz de no haber conocido a Tárrega; pues, de haberlo conocido, quizá no sería lo que soy» (Prat, 1934, p. 291)

El inicio de la trayectoria del guitarrista en Madrid estuvo marcado por el encuentro con el célebre luthier Manuel Ramírez en su taller en 1913. Segovia, quien por aquel entonces era un joven guitarrista en busca de una nueva guitarra que atendiera sus exigencias de su incipiente carrera, acudió a la tienda de Ramírez con la intención de alquilar la mejor de sus guitarras, una práctica inusual en este instrumento.

A pesar de la incredulidad inicial del luthier y de un recibimiento condicionado por el aspecto y la vestimenta de Segovia, Ramírez accedió a facilitarle la mejor guitarra que tenía.⁶

La maestría técnica y la sensibilidad musical de Segovia impresionaron a los presentes, entre quienes se encontraba José del Hierro, catedrático de violín del Real Conservatorio, quien le dijo:

¡Bravo, muchacho! Me gusta tu temperamento, tus dotes expresivas y tu facilidad técnica. Lástima que esas facultades queden estériles en esa isla pequeñita que es la guitarra. Bella, si quieres, pero solitaria e inculta, donde ningún talento busca domicilio y a donde vas tú a desterrar el tuyo. ¿Quieres variar de instrumento? Aún eres joven...El violín te hará famoso. (Guitarras Ramírez, 2019, 4:37)

A lo que Segovia respondió:

Gracias, maestro. Temo que sea demasiado tarde para pasarme a otro instrumento. Además, le aseguro que no podría traicionar a mi guitarra. Ella me necesita, el violín no. Compare usted el linaje de ambos instrumentos y adivinará lo que quiero decir. Si músicos de mediano talento como un Merula o un Fontana no hubieran, hace siglos, aplicado su amor y su trabajo al violín, éste no sería hoy el príncipe de los instrumentos de arco. (Ramírez, 2018)

Conmovido por la determinación del joven y la belleza de su interpretación, Manuel Ramírez tomó una decisión: «¡Tuya es la guitarra, muchacho! Llévala contigo mundo adelante y que tu trabajo la haga fértil...Por lo demás no te apures; págamela sin dinero». (Guitarras Ramírez, 2019, 6:30)

Esta sería, pues, la guitarra utilizada para su primera grabación en 1927, en Londres, interpretando *Recuerdos de la Alhambra* bajo el sello de La Voz de su Amo.

⁶ Véase la ilustración 14 del apéndice documental, donde se encuentra una fotografía de la guitarra y su etiqueta.



Ilustración 6. Catálogo con el anuncio de la primera grabación de Andrés Segovia. Archivo Ignacio Rodés.

5.1.2 Rosa Rodés

Rosa Rodés i Mir (1906-†?), conocida también en las fuentes de la época como Rosita Rodés, fue una destacada guitarrista de la escuela catalana de la primera mitad del S. XX. Nacida en Barcelona, inició su formación musical bajo la tutela del concertista Miguel Mas, para posteriormente perfeccionar sus estudios con Miguel Llobet. La actividad concertística de Rodés se desarrolló principalmente en Cataluña y el resto de España, registrándose también actuaciones internacionales relevantes, como su gira por Alemania en 1928.

Con regular concurrencia celebróse anoche, en el Moderno, el segundo concierto del presente curso, que corrió a cargo de Rosa Rodés, guitarrista. [...] la distinguida artista, discípula del maestro Llobet, que a sus encantos de mujer une un gran sentimiento artístico, nos deleitó interpretando con mucho sentimiento las obras del programa, especialmente las de faceta andaluza, como *Recuerdos de la Alhambra*, de Tárrega. (*La Cruz*, 1931, p. portada)

Otro testimonio, esta vez de A. Bufquin en *La Vie en París*, tras escucharla en la capital francesa. Posteriormente fue publicado por el periódico *El Diario* en 1935:

Al escuchar a Rosita Rodés, se asombra uno de su técnica deslumbrante y de la sonoridad, de una dulzura incomparable, que saca de su instrumento; su modo de tocar mantiene al oyente bajo su encanto. Al contrario de su gran compatriota Segovia, Rosita Rodés tuvo la feliz idea de no hacernos escuchar más que obras escritas específicamente para la guitarra y había excluido de su programa toda transcripción.

A pesar de la escasez de estudios e investigaciones específicas sobre su carrera, la documentación de archivo demuestra su relevancia, pues el 20 de diciembre de 1936, gracias a su participación en el Festival Homenaje a la Mujer⁷, se convirtió en la primera mujer guitarrista en actuar como solista en el Palau de la Música Catalana. Asimismo, Rodés se mantuvo en activo durante la guerra civil de 1936, ofreciendo recitales que confirman la continuidad de su carrera.

Los primeros años de actividad del Palau únicamente actuó la barcelonesa Rosa Rodés, en 1936, participando junto a otros músicos en un concierto benéfico de homenaje a la mujer. Unos años más tarde volvería en solitario. Con el tiempo, la presencia femenina en el Palau ha ido aumentando y han pasado por el escenario grandes damas de la guitarra. (Ribera y Grassot, 2020)

Su grabación data de 1931 y fue publicada por el sello discográfico Odeón. La guitarra que le acompañó la mayor parte de su carrera fue construida por el luthier Francisco Samplicio.

⁷ Véase la ilustración 11 en el apéndice documental, donde se incluye la portada de dicho concierto.



Ilustración 7. Etiqueta del disco de *Recuerdos de la Alhambra* interpretado por Rosa Rodés. Archivo Ignacio Rodés.

5.1.3 María Luisa Anido

Isabel María Luisa Anido (1907-1996), conocida también como «La Gran Dama de la Guitarra», destaca en la historia de la música por su doble faceta de intérprete y compositora en el S. XX. Nacida en Argentina, mostró un gran talento prodigioso desde su infancia, lo que la llevó a formarse con Domingo Prat, quien obviamente la cita con cariño en su diccionario, siendo lo siguiente lo primero que escribe sobre ella:

El glorioso nombre alcanzado por esta excelsa guitarrista, y mi intervención como maestro, hace que use de mi delicadeza, como en otros casos más modestos, remitiéndome a transcribir opiniones ajenas, pues lógico es que llamado un juez a juzgar a sus propios hijos, pocas faltas o ninguna les encontraría (1934, p. 29)

Posteriormente, se convirtió en la discípula más apreciada de Miguel Llobet, alumno directo de Tárrega. Juntos realizaron giras de conciertos memorables y realizaron cuatro grabaciones datadas en 1929 tocando a dúo, las cuales constituyen uno de los primeros dúos de guitarra grabados. La compenetración entre ambos era tal que la crítica de la

época destacaba la imposibilidad de distinguir quién tocaba cada parte. De esta forma, Anido se abrió paso con gran éxito en las salas de conciertos internacionales en una época en la que el ámbito de la guitarra clásica estaba compuesto casi en su totalidad por hombres.

La guitarra que se escucha en la grabación probablemente se trata de una de las célebres guitarras construidas por Antonio Torres y que perteneció a Francisco Tárrega, encargada por su padre cuando ella tenía tan solo 11 años⁸. La grabación consta de 1935 y fue publicada por el sello discográfico Odeón, al igual que Rosa Rodés.

5.2 Aspectos técnicos

En cuanto al ataque y la articulación de la mano derecha, se observan tres enfoques diferentes:

Siguiendo el orden del año de grabación, podemos apreciar que el trémolo de Andrés Segovia tiene una intención puramente melódica, lo que supone que prioriza la línea superior por encima de las demás. Su ataque es directo y nítido, criterio que comparte Rosa Rodés, aunque, en su grabación, la guitarrista lo lleva a un punto más extremo. Observamos un ataque bastante más directo que, incluso, puede llegar a desequilibrar en algunos momentos el balance entre la melodía y el acompañamiento, sin diferenciar ninguna jerarquía entre ellos. La propuesta más distintiva entre las tres grabaciones se percibe en la de María Luisa Anido, quien opta por un equilibrio más homogéneo y difuminado entre las líneas, aunque, en contraposición a Rosa Rodés, Anido lo hace dotando la interpretación de un carácter muy diferente. Utiliza un trémolo constante y

⁸ Véase la ilustración 15 del apéndice documental, donde se encuentra una fotografía de María Luisa Anido con la guitarra Torres.

definido, pero que, en varias ocasiones, altera su velocidad según las necesidades expresivas de cada frase.

Respecto a la mano izquierda, destacamos el gran *glissando* que aparece entre los compases 25-26 y que va desde la nota *fa#* hasta el *re* y viceversa.



Ilustración 8. Fragmento de *Recuerdos de la Alhambra*, cc. 25 y 26. Edición Orfeo Tracio (1920).

En este aspecto, las grabaciones de Segovia y Rodés son muy similares: en la bajada al *re*, se aprecia un *glissando* bastante directo, aunque sin marcarlo en exceso. En cambio, tras una pequeña respiración, vuelven al *fa#* mediante otro *glissando* mucho más suave y que, además, cumple una función: reestablecer el *tempo* original para salir de dicha respiración. En la grabación de Anido, el *glissando* de subida y de bajada es prácticamente idéntico, pues marca mucho menos la respiración del compás 26 que mencionábamos.

Por último, en cuanto a la ornamentación, resaltan las apoyaturas en el bajo de los compases 54 y 55. En este caso, los tres intérpretes coinciden en marcar esta apoyatura, aunque es mucho más clara y notable en las grabaciones de Andrés Segovia y María Luisa Anido.

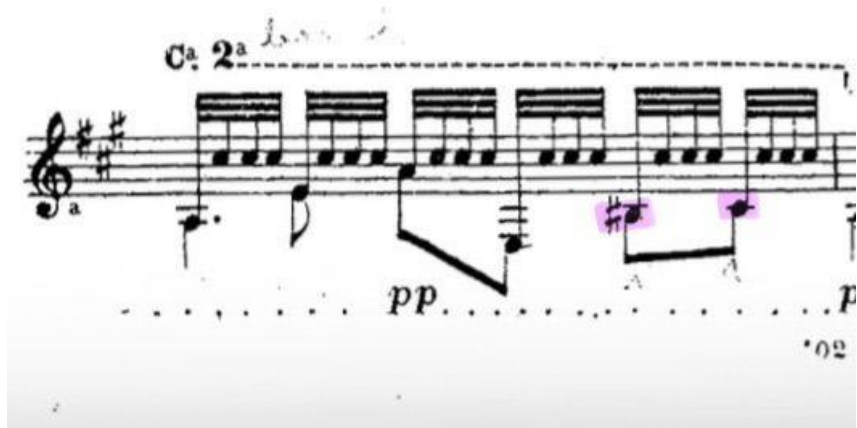


Ilustración 9. Fragmento de *Recuerdos de la Alhambra*, c. 55. Edición Orfeo Tracio (1920).

5.3 Aspectos interpretativos

Este bloque analiza y compara cómo gestiona cada intérprete los elementos expresivos de la obra, principalmente el *tempo*, fraseo y dinámicas.

El elemento diferenciador principal entre las tres versiones radica en el uso del *tempo* y del *rubato*. La grabación de Rosa Rodés es, con bastante diferencia, la que lleva el *tempo* más rápido y se caracteriza por una direccionalidad muy definida, en la que apenas hay flexibilidad. Esta rigidez difiere de las versiones de Segovia y Anido, donde el *rubato* toma más protagonismo. En el caso del primero, mantiene un *tempo* general relativamente estable, aunque introduce flexibilidad en momentos puntuales, como, por ejemplo, al inicio de la obra, donde emplea un pequeño *ritardando* apoyado en la primera nota del bajo, evitando así una entrada abrupta; otro ejemplo se encuentra en los compases 7 y 8, donde se aprecia una pequeña bajada de velocidad. Sin embargo, la intérprete que más explota este recurso es María Luisa Anido, cuya versión destaca por una velocidad claramente menor y un carácter general mucho más lírico e íntimo. Despliega un fraseo mucho más flexible, lo cual provoca una constante sensación de expansión y contracción del discurso musical.

Observamos, además, que, en el uso de respiraciones, Andrés Segovia las sitúa solamente entre final y comienzo de cada frase, sin hacerlas notar mucho, simplemente para darle sentido al discurso musical. Estas respiraciones entre frases son algo más notorias al ejecutar las segundas repeticiones de las secciones. Por otro lado, respecto a la grabación de Anido, no solo separa las frases mediante respiraciones amplias, que, en ocasiones, rozan incluso el *ritardando*, sino que además introduce pausas también entre semifrases, logrando así una interpretación mucho más expresiva. En el otro extremo se encuentra Rosa Rodés, que, aunque da paso a las frases bajando ligeramente el *tempo*, no se ha encontrado ninguna respiración en toda la obra, lo que demuestra la definida direccionalidad en su interpretación.

Respecto al uso de dinámicas, se aprecian tres esquemas diferentes: en la grabación de Andrés Segovia, cada frase musical comienza en *forte*, impulsada por la acentuación del bajo, y decae progresivamente a través de un regulador descendente, acabando la frase en *piano* hasta llegar a la siguiente, marcando el bajo en *forte* de nuevo. De esta forma crea un constante efecto de sorpresa. En el caso de Rodés, puesto que el motor expresivo de su interpretación no radica en la flexibilidad del tempo, lo transmite mediante las dinámicas, las cuales son bastante notorias, aunque la guitarrista no sigue ningún esquema como tal, sino que atiende a lo que la propia musicalidad de la obra sugiere. De esta forma, también le da sentido al discurso musical para poder separar las frases, introduciendo en varias ocasiones un *piano súbito* al inicio de cada frase. Por su parte, Anido coincide con Segovia en la acentuación de los bajos al comienzo de cada frase. Sin embargo, el enfoque de su propuesta interpretativa permanece ligado a la agógica.

Por último, aunque en las tres grabaciones se puede apreciar el *ritardando* del final de la obra, cada uno lo aborda de una forma distinta. Para empezar, en la partitura original se indica que el *ritardando* empieza en el segundo tiempo del c.54 y se extiende hasta el final c. 55.

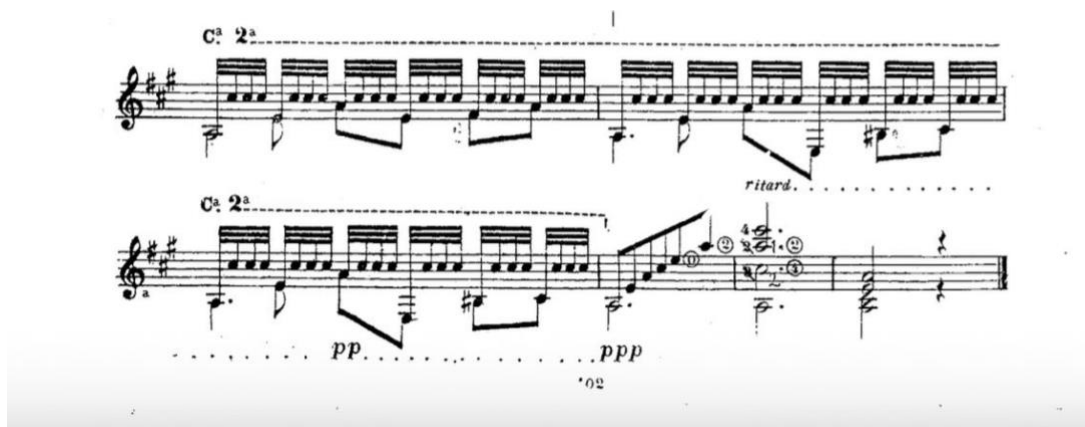


Ilustración 10. Últimos compases de *Recuerdos de la Alhambra*. Edición Orfeo Tracio (1920).

Cabe destacar que la única grabación que respeta tanto la indicación como el *tempo* es la de Rosa Rodés; en la de Anido observamos que extiende ese *ritardando* algo más de lo que está escrito, aunque, por su enfoque expresivo y el simple hecho de que se trata de los últimos acordes, es una elección que se integra de manera natural en el cierre de la obra. En cuanto a Andrés Segovia, no respeta la medida de blanca con puntillo situada en el c. 57. Dado que resultaría verdaderamente extraño que se tratase de un error del intérprete, se propone la hipótesis de que la causa radica en la limitada durabilidad de los discos de aquella época, la cual rondaba los 3 min, siendo esta una forma de poder garantizar la inclusión completa de la pieza en la grabación.

En conclusión, a pesar de que las tres interpretaciones fueron grabadas con pocos años de diferencia, podemos apreciar cómo cada guitarrista le otorga a la obra un carácter general diferente: la grabación de Andrés Segovia se puede definir como una versión de gran calidad estructural, donde tanto los recursos técnicos como expresivos se utilizan bajo un criterio ordenado y sistemático. De carácter más íntimo, la interpretación de María Luisa Anido antepone la expresividad de la obra sobre todo lo demás a través de un uso flexible del *tempo*. Por último, la propuesta de Rosa Rodés se desmarca de ambas por su rigidez formal, ofreciendo una versión directa y uniforme que prioriza la continuidad del discurso musical por encima de las concesiones expresivas.

5.4 Tabla comparativa

	Andrés Segovia	Rosa Rodés	María Luisa Anido
Año de grabación	1927	1931	1935
Discográfica	La Voz de su Amo	Odeón	Odeón
Guitarra	Manuel Ramírez	Francisco Sampilcio	Antonio Torres
Duración	3:13 min	2:47 min	5:09 min
Tempo	90	105	80
Arranque de la obra	No directo	Directo	No directo
Carácter general de la obra	Expresivo y elegante	Enérgico y directo	Expresivo y lírico
Respiraciones	Entre frases	Sin apenas respiraciones	Entre semifrases

Tabla 1. Análisis comparativo sobre las tres grabaciones de *Recuerdos de la Alhambra*.

6. CONCLUSIONES

Adentrarse en las primeras grabaciones de *Recuerdos de la Alhambra* provoca un choque con las ideas preconcebidas que tenemos sobre nuestro instrumento. No existe un solo modo de entender a Tárrega, y estas grabaciones son la prueba irrefutable de que, dentro de una obra a simple vista sencilla en su armonía y estructura como *Recuerdos de la Alhambra*, existe un abanico de opciones en su interpretación, incluso siendo estas relativamente próximas, pues todas caben en una misma década.

Otra certeza que nos deja este trabajo es la necesidad de hacer una revisión en la historia tradicional para otorgar el reconocimiento correspondiente a las guitarristas de las décadas de 1920 y 1930, pues la narrativa de este período ha priorizado la figura de Andrés Segovia, presentándolo como el responsable de llevar la guitarra hacia las salas de concierto. Sin embargo, el análisis sobre las grabaciones de Rosa Rodés de María Luisa Anido demuestra que las mujeres guitarristas no solo formaban parte activa del ámbito concertístico, sino que, al igual que Andrés Segovia, poseían un dominio técnico y una madurez musical plenamente consolidados. Además, el hecho de que Rosa Rodés fuese una de las primeras intérpretes en actuar de forma solista en el Palau de la Música Catalana y que promoviese en sus conciertos las obras compuestas originalmente para guitarra, confirma que el resurgimiento del instrumento fue un proceso donde participaron muchos guitarristas.

Por último, el contraste de estas grabaciones históricas frente una interpretación de referencia actual, como es la del guitarrista David Russell, permite constatar la evolución de los criterios estéticos y técnicos que definen la obra hoy en día. A diferencia del rápido *tempo* de Rodés, de los marcados bajos de Segovia o de los grandes *rubatos* de Anido, la versión de David Russell plantea un enfoque mucho más equilibrado que denota calma y madurez. El *tempo* que utiliza se asemeja más a la propuesta de María Luisa Anido, aunque visto desde otro carácter. Aun así, el *rubato* en Russell no desaparece, sino que se vuelve más sutil y contenido que en las grabaciones analizadas. También es notable la evolución en el control del balance de líneas melódicas: mientras que las interpretaciones

de Segovia y Anido tienden a acentuar ciertos bajos, la actual busca el total equilibrio donde ninguna resalta por encima de las demás. En definitiva, se observa que los primeros intérpretes que difundieron la obra priorizaban un carácter contrastado y virtuosístico, mientras que en la versión actual de Russell se prima el equilibrio y la claridad.

Sin embargo, sería impropio no considerar que el gran avance tecnológico que ha sufrido el ámbito de la grabación ha provocado una nueva forma de interpretar frente al micrófono. Las grabaciones actuales aseguran una fidelidad casi perfecta del sonido producido y la interpretación, circunstancia que dista por completo de las condiciones de aquel período. Por tanto, es importante considerar que es muy probable que muchas de las acentuaciones de notas, ataques forzados y decisiones de *tempo* fuesen ejecutados exclusivamente para la grabación debido a las limitaciones y las necesidades que requería el sistema de grabación de la época para poder obtener un registro de calidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, J. (2008). *Música y radiodifusión: los primeros años (1923-1936)*. Universidad de La Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=605264>
- Biblioteca de Catalunya. (2025). *Catàlegs de discos de 78 rpm*. [Conjunto de datos]. Unitat de Sonors i Audiovisuals.
- Bilbao, M. (2013). *Discos Regal. Aproximación a la historia de un sello discográfico pionero en España (1923-1935)*. Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/70824>
- Cano, A. (1852). *Método Abreviado de Guitarra*. Edición Zozaya.
- Efstathopoulos, Y. (2024). *La guitarra universal de Falla: el material del compositor como inspiración para prácticas interpretativas, la estética del homenaje y de otras obras de la generación del 27'*. Universidad de Ioannina.
- Filarmonica de Tarragona. (15 de diciembre de 1931). *Roseta Rodés*. La Cruz. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.
- Jambou, L. (2003). *La musique entre France et Espagne*. Presses Paris Sorbonne.
- Manzanera, A. (s. f.). *Antonio Cano y Currela (Lorca, 1811-Madrid, 1897). Guitarrista ilustre*. https://www.lorca.es/pdf/cultura/revista_clavis/clavis_10/cap-5.pdf
- Marrington, M. (2021). The Classical Guitar in the Early Period of Recording. En *Recording the classical guitar* (pp. 62-84). University of York St John. <https://doi.org/10.4324/9781315149134-5>

- Melgarejo, P. D. (2015). La discografía de Andrés Segovia a través de la revista «Gramophone». *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 9, 208-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6360374>
- Pajares, J. S. (1997). Aquellos plateados años: la guitarra en el entorno del 27. *Dialnet (Universidad de La Rioja)*, 35-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1294035>
- Prat, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras*. Romero y Fernández.
- Preciado Ruiz, Jorge. (2023) *La guitarra clásica en el mercado discográfico español (1926-1939)*. [Tesis doctoral, Universidad de La Rioja]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=32449>
- Real Academia Española (s.f.). Cultura. En el *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de mayo de 2025, de <https://www.rae.es/tdhle/alhambrismo>
- Rodes Biosca, I. (2020). La guitarra y Alicante. Una historia de futuro. *Instituto Alicantino de Cultura. Revista Canelobre*, 71.
- Rodes, I. (2022). *La guitarra: origen y evolución de su técnica y procedimientos (1500-1900)*. Instituto Juan Andrés.
- Tárrega, F. (1899). Recuerdos de la Alhambra. (Manuscrito). IMSLP.
- Tárrega, F. (1920). Recuerdos de la Alhambra. (Orfeo Tracio). IMSLP

Tirado, M. (2009). Quaderns d'aplicació didàctica i investigació. *IES Francesc Ribalta*.
Revista Ribalta, 16, 23-35.

FONOGRAFÍA

Canal JAZZ CRAZY (23 de junio de 2022). “*Tremolo Study*” – *Andrés Segovia (1927)*.

[Archivo de vídeo]. <https://youtu.be/QzZ-BwBcbJk>

Canal MARÍA LUISA ANIDO - TEMA. (13 de enero de 2019). *Recuerdos de la*

Alhambra. [Archivo de vídeo]. <https://youtu.be/Nlao2ee8Tvk?is=s1yhD3GeT3D1cqSl>

Rodés, Rosa (1931). *Recuerdos de la Alhambra*. Odeón. Archivo Ignacio Rodes.

[Grabación gramófono].

WEBGRAFÍA

Canal GUITARRAS RAMÍREZ. (31 de mayo de 2019). *Anécdota de Andrés Segovia // Story of Andrés Segovia*. [Archivo de vídeo].
https://youtu.be/dY5g0XIDlos?si=5_VNnc4AiZ7-wWQn

Gil de Gálvez, J. (26 de enero de 2023). *La Alhambra, de lo árabe, andaluz y español*. <https://www.melomanodigital.com/la-alhambra-de-lo-arabe-andaluz-y-espanol/>

Gutiérrez, D. (21 de octubre de 2015). *Discografía completa de Andrés Segovia*. <https://discografiacompletadeandressegovia.blogspot.com/2015/10/segovia-discografia-completaen-estudio.html?m=1#more>

Prieto, I. (10 de septiembre de 2020). *Cien años de una de las obras más importantes para guitarra del siglo XX*. <https://lasoga.org/cien-anos-de-una-de-las-obras-mas-importantes-para-guitarra-del-siglo-xx/>

Ramírez, A. (28 de julio de 2022). *Puntadas históricas (C.7): La Manuel Ramírez de Andrés Segovia y los talleres artesanos*. [Puntadas históricas \(C.7\): La Manuel Ramírez de Andrés Segovia y los talleres artesanos | Guitarras Ramírez](#)

Ribera, M. y Grassot, M. (octubre 2019- gener 2020). *La Guitarra al Palau (1910-1940)*. https://www.cedoc.cat/ca/la-guitarra-al-palau-1910-1940_22581

Ripoll, J. R. (Anfitrión). (s.f.). *La Alhambra Sonora* [Podcast]. CaixaForum:
<https://caixaforumplus.org/p/la-alhambra-sonora>

Sánchez, E. (Anfitrión). (2023). *Temas de música – La guitarra: Siglo XX* [Podcast].
RTVE: https://rtve-mediavod-lote3.rtve.es/resources/TE_STEMASD/mp3/1/8/1681569079781.mp3

Silver, J. (1 de abril de 2019). *Jack Silver, Pt. 2: Recorded Treasures*.
<https://www.guitarsalon.com/blog/jack-silver-pt-2-recorded-treasures/>

Zamora, J. (5 de febrero de 2024). *Una lágrima por Francisco Tárrega*. <https://www.melomanodigital.com/una-lagrima-por-francisco-tarrega/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Tabla 1. Análisis comparativo sobre las tres grabaciones de <i>Recuerdos de la Alhambra</i>	32
Ilustración 1. Fragmento de <i>A Fancy</i> (cc. 40-41), incluido en <i>The Collected Lute Music of John Dowland</i> (Poulton y Lam, 1978, p. 235)	19
Ilustración 2. Fragmento de <i>Le connois-tu ma chere Eleonore avec Variations</i> (Merchi, 1777, p. 35).....	19
Ilustración 3. <i>Estudio nº12</i> (Cano, 1852, p. 47).....	20
Ilustración 4. Fragmento de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , cc. 17, 18, 19 y 20. Edición Orfeo Tracio (1920).....	22
Ilustración 5. Fragmento de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , c. 13. Edición Orfeo Tracio (1920).....	23
Ilustración 6. Catálogo con el anuncio de la primera grabación de Andrés Segovia. Archivo Ignacio Rodés.....	26
Ilustración 7. Etiqueta del disco de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> interpretado por Rosa Rodés. Archivo Ignacio Rodés.....	28
Ilustración 8. Fragmento de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , cc. 25 y 26. Edición Orfeo Tracio (1920).....	29
Ilustración 9. Fragmento de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> , c. 55. Edición Orfeo Tracio (1920).....	30
Ilustración 10. Últimos compases de <i>Recuerdos de la Alhambra</i> . Edición Orfeo Tracio (1920).....	33

APÉNDICE DOCUMENTAL



Il·lustració 11. Programa del festival *Homenatge a la Dona* en el Palau de la Música Catalana (1936). Centre de documentació Orfeo Català.



Ilustración 12. Primera página del manuscrito original de *Recuerdos de la Alhambra*, por Francisco Tárrega (1899).



Ilustración 13. Última página del manuscrito original de *Recuerdos de la Alhambra*, por Francisco Tárrega (1899)



Ilustración 14. Etiqueta de la guitarra perteneciente a Andrés Segovia, construida por el luthier Manuel Ramírez. Archivo de Guitarras Ramírez.



Ilustración 15. María Luisa Anido con su guitarra Torres. *La guitarra, su historia fomento y cultura*, p. 8 (1922)



Ilustración 16. Viñeta Summers sobre la historia de Andrés Segovia y Manuel Ramírez. Archivo Guitarras Ramírez. Parte I.



Ilustración 17. Viñeta Summers sobre la historia de Andrés Segovia y Manuel Ramírez. Archivo Guitarras Ramírez. Parte II.