

por Adrián Rius Espinós

Durante mucho tiempo, la gente que ha interpretado las obras de Tárrega siempre se ha preguntado cómo las debió de tocar el maestro. Sobre todo, tal y como me comentara en cierta ocasión el gran maestro alicantino, ya fallecido, José Tomás, cómo y de qué manera efectuaría Tárrega los **arrastres y portamentos**, denominador común en la práctica totalidad de su obra. Intentando contestarle en aquella ocasión, pasamos gran parte de la tarde dilucidando e imaginando una posible y justa interpretación.

Ahora, gracias a un material inédito obtenido como resultado de una dilatada y fructuosa investigación de más de diez años en torno a la figura del vila-realense, y que culminó con la publicación de varias obras, entre ellas su biografía (más información en el foro de esta web [aquí](#)); voy a intentar exponer cómo y de qué manera debió de interpretar Tárrega sus obras, en la parte que atañe a la ornamentación de las mismas.

## **El arrastre o *glisando* en las obras de Tárrega**

El primer problema con que nos encontramos, cuando hablamos del **arrastre**, es que no existe una forma concreta para escribir cada variedad de sus interpretaciones. Durante años, la mayoría de los guitarristas no ha interpretado adecuadamente qué tipo de **arrastre** se debía utilizar. Ello se debe a que las editoriales de la época no sabían cómo plasmar en el papel pautado la variedad de ellos, utilizando para todos la misma forma. Esta situación se fue agravando a medida que los años pasaban y se reeditaban las obras del maestro, y más aún cuando se publicaron sus obras inéditas sin la supervisión exhaustiva que Tárrega hacía de su producción.

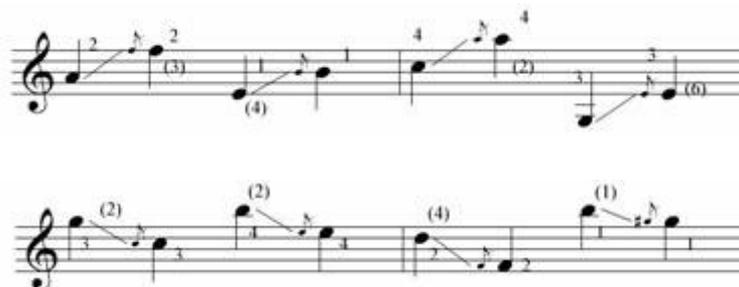
A la hora de una buena interpretación, es preciso conocer qué obras publicó el maestro en vida y cuáles no. Hay que tener en cuenta que muchas de las obras inéditas fueron llevadas a imprenta a partir de una copia o de un apunte, a veces sin haber visto el manuscrito original y sin saber si esa fue la versión que Tárrega tocaba, ya que hizo numerosas adaptaciones más o menos complejas para alumnos y discípulos de todos los niveles.

Aunque algunos guitarristas antecesores y contemporáneos a Tárrega, como fue el caso del ya célebre Dionisio Aguado o el gran virtuoso y discípulo de éste, Florencio Gómez Parreño ([ver nota 1](#)) ya trataran o se

refirieran en sus diversos métodos al **arrastre**, es Pascual Roch, discípulo valenciano de Tárrega, en su *Método Moderno para la Guitarra*, llevando como subtítulo *Escuela de Tárrega*, – en tres volúmenes, editado por G. Schirmer de New York (1921-1924) –, quien entra en detalle en sus distintas variedades, tal y como supuestamente su maestro le enseñara. Al igual que Emilio Pujol, otro discípulo de Tárrega, en su *Escuela Razonada de la Guitarra, basada en los principios de la técnica de Tárrega Vol. 3*, editada por Ricordi en 1954, que también hace referencia al *arrastre* pero de una manera mucho más parca que la que apunta Pascual Roch en su método.

Dice Roch:

*El arrastre se indica por medio de una barra colocada entre dos notas; el dedo señalado pisa la primera y después de pulsada recorre los trastes hasta la otra, haciendo la presión necesaria para que se perciban las cromas. Esta clase de arrastres se ejecuta generalmente con **rapidez**. Tanto los ascendentes como los descendentes pueden llevar en algún caso su correspondiente bajo.*



Pujol, en su definición, clasifica al *arrastre* dentro de la gama de las apoyaturas diciendo:

*Esta apoyatura consiste en ejecutar las dos notas por medio de un arrastre que partiendo de la primera termina en la nota principal. Cuando la apoyatura es breve (de las que se denominan acciacaturas), el arrastre deberá hacerse rápidamente y acentuando la presión sobre la cuerda a medida que se aproxima a la nota principal.*



Extracto de *Rosita* de Tárrega

Como podemos observar, las definiciones de *arrastre* de Roch y Pujol son diferentes: Roch escoge como nota principal la primera del *arrastre*, y Pujol, la segunda. Ambas sirven para nuestros propósitos porque ambas opciones las utilizó Tárrega.

Pujol, en su método, acaba diciendo:

*Cuando dicha apoyatura es de las que toman la mitad de su valor de la nota siguiente, el arrastre se hará sin acentuar la presión al aproximarse a la nota principal y después de dar a la primera, la duración que le corresponde. En ambos casos se ejecutara con flexibilidad para evitar contracciones den la mano o en el brazo.*

Roch va más allá que su condiscípulo y señala las siguientes particularidades del *arrastre* en sus diferentes variedades:

**Arrastre ligado:** Se indica como el anterior, pero el dedo que pisa la primera nota no llega a la segunda, sino que lo hace con otro cayendo con fuerza sobre ella sin pulsarla. Esta clase de arrastre es generalmente **lento** y el efecto es admirable

#### Ascendentes



S  
i  
e  
n  
d  
o  
  
e  
s  
t  
a  
  
l  
a  
  
m  
a  
n

e  
r  
a  
  
c  
o  
r  
r  
e  
c  
t  
a  
  
d  
e  
  
e  
s  
c  
r  
i  
b  
i  
r  
s  
e  
:



En los tres casos el dedo nº 1 no pasa del fa natural: no se levante el dedo del arrastre al caer el otro sobre la nota.

Descendentes



Siendo esta la manera correcta de escribirse:

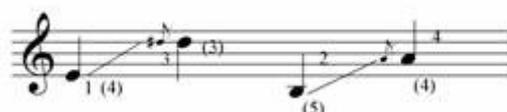


*Al llegar a la notita tírese de ella con fuerza para que suene la nota, a la manera como lo se ejecutan los ligados descendentes: el dedo de la notita y el de la nota deben colocarse simultáneamente.*

La digitación de este *arrastre* dependerá de la posición de la mano y de la digitación de la obra que se vaya a interpretar.

**Arrastre ligado con dos cuerdas próximas:** En los arrastres ligados de cuerda próximas o intermedia, levántese el dedo que lo empieza al caer el que lo acaba y téngase cuidado al propio tiempo, de que no suene la nota al aire del dedo que se levanta o quita.

Ascendente



Descendente



**Arrastre ligado con dos cuerdas intermedias:** De la misma forma que los arrastres ligados con dos cuerdas próximas.

Ascendente



Descendente



**Ligados de cuatro notas:** esta clase de ligados no son muy frecuentes pero se presentan en algunas obras. Puede también haber un intervalo disjunto en las dos primeras notas del arrastre.



Hay que tener en cuenta, a la hora de interpretar los *arrastrés*, y sobre todo en los *arrastrés* comunes (por llamarlos de alguna forma), la velocidad que se debe emplear. Recordemos que se han de escuchar todas **las cromas**, y que la rapidez vendrá determinada por el *tempo* implícito de la obra, ya que, si se efectúan demasiado rápido o con demasiada fuerza (como viene sucediendo actualmente), podemos encontrarnos delante de una serie de efectos guitarrísticos que se daban en la época de Tárrega y que no eran otros que la *imitación al sollozo* e *imitación al lloro*; incluso, en alguna situación, la *imitación al borracho*.

**Imitación al Sollozo:** Se produce por medio del arrastre ejecutado con mucha rapidez y cargando el acento en el cantabile. El pulgar de la mano izquierda ha de rozar muy ligeramente el mango para que esta mano pueda obrar con soltura.



Extracto de una variación de la *Fantasia Española* de Tárrega

De esta *imitación al sollozo*, algunos han querido ver otro efecto de la misma época llamado *el borracho*; no obstante, el borracho es una combinación irregular de velocidad y ritmo, parodiando, tal y como su nombre indica, los efectos de la embriaguez

**Imitación al Lloro:** Se pisa una cuerda, y al pulsarla, el dedo de la izquierda tira de ella con tal fuerza que bajándola en cada nota que se ejecute, un poco más allá

de su paralela la inmediata inferior, la hace describir un arco: la voz o sonido resultan como quejosos.



Extracto de una variación de la *Fantasia Española* de Tárrega

A la hora de ejecutar todo tipo de *arrastrés*, pues, lo primero que se tendrá que tener en cuenta es el *tempo* de la obra, el significado y carácter; la fuerza y la rapidez después. La mayoría de las ocasiones en que nos encontraremos con todos estos tipos de *arrastrés* en la obra de Tárrega, no viene indicado de cuál de ellos se trata, y más aún en las obras que Tárrega no editó en vida, por lo que elegir el *arrastre* correcto quedará al buen criterio del ejecutante.

### Excepciones

Aunque lo expuesto con anterioridad rige con plena autoridad las normas de los *glisandos* o *arrastrés*, hay que tener en cuenta lo siguiente:

Cuando se realice el *arrastre*, y éste vaya situado al final de un compás coincidiendo con la nota débil del mismo, la nota real que estará situada en el compás siguiente, formando parte del tiempo fuerte, podrá ser pulsada (a opción del interprete).

También será pulsada si esta nota final forma parte de un acorde; e igualmente si el *arrastre* forma parte de una frase musical diferente, quedando éste como nexo de unión o final de la proposición musical. La interpretación del *arrastre* en estas circunstancias se realizará generalmente *ad libitum*, y deberá ser valorado como un efecto de expresión lírica.

Allegro

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. It starts with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various chords and melodic lines with specific fingering numbers (1-4) and some notes marked with (2) or (3). Above the staff, there are labels for measures: CIX, CVII, and CIV. The bottom staff continues the piece with similar notation, including a forte (*f*) dynamic marking at the end. Labels CII, CVI, and CII are placed above the staff.

Extracto del *preludio n° 4* de Tárrega

El ejemplo más patente de esta primera serie de excepciones, lo podemos advertir en la introducción de la obra *¡Sueño!*, que Tárrega publicó en la editorial *Vidal, Llimona y Boceta*:

Moderato

Introducción

The musical score for the introduction of '¡Sueño!' is presented on a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It begins with a 'Moderato' tempo marking and an 'Introducción' section. The notation features complex chords and melodic fragments with detailed fingering. Measure labels are placed above the staff: CVII, CV, CIX, CVII, CVII, CII, CVII, CX, and CI. The score includes first and second endings, indicated by '1ª' and '2ª' above the final measures.

Extracto de *¡Sueño!* de Tárrega

Otra obra en la que podemos discernir alguna de estas excepciones, precisamente en la que Tárrega utiliza el *arrastre* como medio de unión entre dos oraciones musicales (el primer extracto), y como medio de unión entre dos temas diferentes, es en su *Fantasia sobre*

*motivos de Marina de Arrieta*, obra que fue una de sus favoritas y que muy frecuentemente solía incluir en sus programas:



Extracto de la *Fantasia sobre motivos de Marina de Tárrega*



Extracto de la *Fantasia sobre motivos de Marina de Tárrega*

## El *Portamento* como ornamento de expresión

También, en la actualidad, se tiende a convertir en *arrastre* aquello que no lo es. Sirvan como ejemplo *los portamentos*. Aunque, al igual que en los *arrastres*, también de nota a nota se deben escuchar las cromas, la diferencia con éstos radica en que se deben pulsar tanto la nota de salida como la de llegada. La mayoría de las veces, el *portamento* es un elemento lírico de ornamentación *arrubado* (aunque, como Tárrega solía decir a sus alumnos, “*sin exagerar*”), y que casi siempre va a morir a una nota larga o a una nota suspendida, que nos recuerdan aquellos *portamentos* que tanto prodigaban los cantantes líricos de finales del siglo XIX y principios del XX (Gayarre, Caruso, Fleta...).





Extracto del *Capricho Árabe* de Tárrega

En algunas ocasiones nos podemos encontrar el *portamento* dentro de una frase, por lo que el *tempo* sería el requerido por ella. Sin perder, claro está, el efecto lírico del *portamento* en el que ambas notas, la de salida y llegada, tendrán el mismo valor.



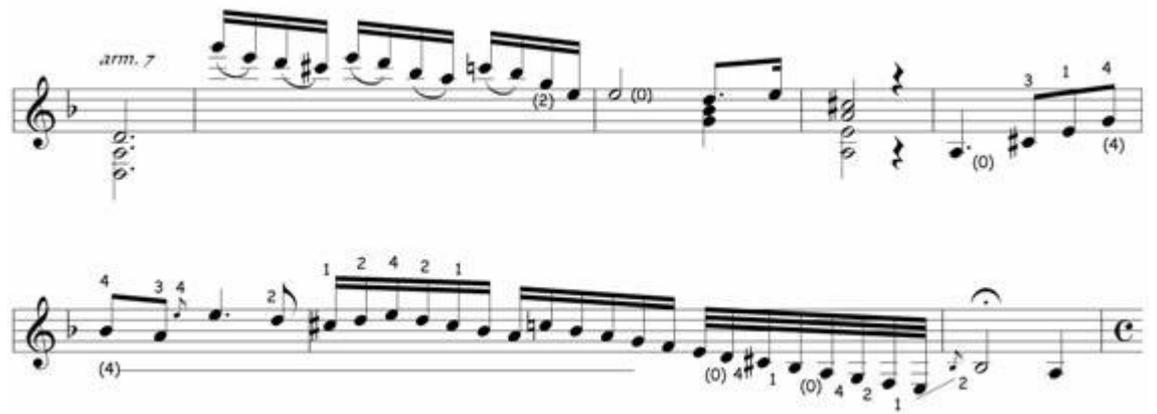
Extracto del *preludio nº 1* de Tárrega

Al igual que en los *arrastres*, no nos hemos de olvidar del *portamento* con diferentes dedos. Generalmente, este tipo de *portamento* no tiene apenas valor expresivo, más bien es de carácter rítmico, que ayuda, normalmente, a la técnica a la hora de realizar un cambio de posición de dedos o de un traslado de mano.



Extracto de *La Mariposa (estudio)* de Tárrega

También a la hora de interpretar los *portamentos*, no habrá que confundir lo que son meros cambios de nota con el mismo dedo, en el que éste sirve de guía para la colocación de los restantes. Estos irán indicados tan sólo con el número del dedo con el que se deba realizar; a diferencia del *portamento*, en que ambos números irán unidos por la típica barrita.



Extracto del *Capricho Árabe* de Tárrega

En algunas ocasiones, al igual que el *arrastre*, el *portamento* se convierte en una apoyatura; en este caso, la última nota del *portamento* no se pulsa, no perdiéndose el *tempo* de la obra ni el lirismo implícito del efecto. Normalmente, la distancias entre las notas de este *portamento* en forma de apoyatura no suelen ser superiores a un tono, predominando por norma general la distancia de semitono. Es decir, sería como ejecutar un ligado con un mismo dedo.



Extracto del *Capricho Árabe* de Tárrega

No obstante, la forma correcta a la hora de escribirlo hubiese tenido que ser la siguiente:



Tal y como sucedía en los *arrastres*, tampoco hay una forma determinante para escribir los *portamentos* en forma de apoyatura, por lo que el intérprete será fundamental a la hora de diferenciarlos, analizarlos y

realizar una buena interpretación

## **Acordes consecutivos**

Aunque no aparezca reflejado en ningún método guitarrístico del momento, al igual que los *arrastres* y *portamentos*, en la época de Tárrega, las sucesiones de acordes se solían interpretar de una forma muy peculiar y distinta a la de hoy en día. En la actualidad, las sucesiones de acordes se suelen interpretar de una manera mucho más **cuadrada y en bloque** que entonces. En la época de Tárrega, y gracias a algunos de sus discípulos (Emilio Pujol, Miguel Llobet, Josefina Robledo, incluso el mismo Tárrega), y a las grabaciones históricas que nos han legado, podemos observar la manera de ejecutar dichas sucesiones: se arpegiaba la mayoría de los acordes que integran la serie. Esta norma era observada como algo habitual en la interpretación de los guitarristas de la época, por lo que no solía reflejarse en la partitura, marcando tan sólo aquellos acordes que debían desgranarse de una manera mucho más exagerada de lo convencional. Al igual que en los *arrastres* y *portamentos*, quedará a la elección del intérprete la manera de ejecutar dichas **sucesiones**.

Para finalizar este breve estudio en la parte que atañe a la interpretación de la ornamentación en las obras del maestro, quiero exponerles, a grandes rasgos y de forma sintetizada, completando este trabajo, los fundamentos de su Escuela.

### ***La Escuela Razonada de Tárrega***

Tárrega creó una escuela guitarrística que ha pasado de generación en generación hasta nuestros días. Sus preceptos se basan esencialmente, no sólo la resolución lógica de los problemas técnicos ya conocidos, sino también los que pudieran presentarse en un futuro; es decir, que el sentido pedagógico de su escuela radica en solventar de antemano cuantos problemas pudieran surgir en el estudio o ejecución de una obra.

**...La técnica no debe constituir un fin, sino un medio necesario para llegar a la perfección del arte**, tal y como diría el maestro. Para ello, planteaba sus clases de la siguiente manera: mecanismos técnicos, estudios e interpretación de obras. Sus alumnos se situaban frente a su maestro y copiaban sus técnicas de estudio, que consistían en un avance progresivo de ejercicios específicos, que muchas de las veces improvisaba. Estos ejercicios se componían de escalas; diversas combinaciones de arpeggios; acordes de todo tipo; ligados

sencillos, dobles y de posición; trinos; saltos de mano; armónicos naturales y octavados; ejercicios de independencia de ambas manos...

Cuando Tárrega impartía sus clases, transmitía siempre su pasión por la guitarra a todos sus alumnos, alentándolos siempre con su carácter cordial y su entusiasmo por la música; les ayudaba a comprender y resolver los problemas que pudieran aparecer; nunca decía terminantemente Bien ni firmemente Mal para evitar así la desmotivación y fomentar la superación.

Tárrega alentaba el desarrollo interpretativo individual de cada alumno sin imponer sus propios criterios de una forma tajante. Para ello, les daba toda la información necesaria para una correcta ejecución. Sirva como muestra el siguiente ejemplo:

En una ocasión, se encontraba Tárrega estudiando una obra de Beethoven y en uno de los momentos en que se detenía para tomar aire, observó cómo uno de sus alumnos, que en ese momento se encontraba a su lado, estaba tomando apuntes a lápiz en su partitura.

– ¿Qué hace usted? – le preguntó. – Estoy apuntando algunos matices que ha hecho usted en determinados pasajes a fin de estudiarla mejor, – le respondió su pupilo. – Déjese de hacer semejante cosa – le replicó Tárrega, – ¿Sabe usted?, ni yo mismo sé cómo tocaré esos pasajes en conciertos...

## **El uso de la uña y yema en Tárrega**

Si ha habido alguna vez un tema, guitarrísticamente hablando, controvertido y polémico, y que ha perdurado a lo largo de todo el siglo pasado, ha sido el uso de la uña y la yema en la producción del sonido.

Tárrega a lo largo de su vida empleó ambas fórmulas. En principio y durante casi toda su vida, Tárrega utilizó la técnica de la uña hasta que en 1902 decide adoptar el uso de la yema hasta el día de su muerte, siete años después.

El motivo del cambio radical en la concepción de su sonido, y como nos explica una de sus más distinguidas discípulas y la mayor representante femenina de su escuela, nuestra querida guitarrista valenciana Josefina Robledo en una grabación testimonial histórica, es el siguiente:

... cuando el maestro más abstraído estaba tocando, un

movimiento involuntario de la mano determinó la rotura de una uña, lo que le impidió seguir adelante. Pasó un día molestísimo al no poder tocar su querido instrumento. Al día siguiente, al no poderse resignar a la inmovilidad y al silencio, aún con el dedo sin uña, comenzó a hacer ejercicios y notó con sorpresa que, precisamente, el dedo que no tenía uña producía un sonido más puro que el producido por los que la tenían. Por ello, después de varios ensayos y cavilaciones, decidió cortarse las uñas aunque esto le costara, como así fue, cambiar a una técnica distinta, una técnica que el maestro había adaptado para depurar el sonido de la guitarra hasta inmaterializarlo, dándole a la yema de su mano derecha la dureza necesaria para dar el necesario impulso sin rozar la inicial vibración ni velarla con la uña, por lo que modificó en algo su posición anterior. El sonido que producía esta nueva técnica, más que al sonido de vihuela, podría compararse con el sonido más dulce que pueda emitir un arpa...

Con esto refutamos este otro argumento que ha perdurado durante muchos y demasiados años

...su cuerpo hercúleo sufre las molestias de la arteriosclerosis: sus uñas se transforman, se vuelven recias, perdiendo su característica sensibilidad; se desvían, se abren y se separan de la yema en su parte extrema, lo que hace que se vea obligado a cortárselas...

Fue Domingo Prat quien, a través de su Diccionario, se encargó de propagar esta versión y que Pujol la ha considerado toda la vida como una difamación a la memoria de su maestro. Él mismo nos describe en su ensayo biográfico de una manera muy detallada la anatomía de Tárrega y el proceso de cambio que sufrió en el uso de las uñas.

Era Tárrega hombre de regular estatura y de tipo corriente entre los levantinos. Su cabeza, cubierta de espeso cabello negro cortado a la romana, presentaba una faz de rasgos viriles, con ancha frente y nariz recta, boca expresiva entre el bigote y la barba al estilo de la época, ojos de mirada suave y penetrante bajo unas pobladas cejas y tras unos lentes de fina montura; todo lo cual daba al conjunto de su fisonomía un aire atractivo, inteligente y distinguido. El timbre de su voz era claro y varonil; y el acento de sus palabras reflejaba, sin afectación, la ternura de un alma bondadosa.

De sus manos finas, proporcionadas, flexibles....El ejercicio insistente y tenaz a que habían sido sometidas estas manos habían puesto de relieve la anatomía de sus dedos. Las uñas aparecían limadas a ras de la carne; y los dedos de la mano izquierda, por efecto de su continuo martilleo sobre el diapason, estaban

endurecidos por su extremidad.

En repetidas ocasiones, la perdida circunstancial de alguna uña le había dejado entrever la pastosidad del sonido que se obtenía sin su intervención en el ataque de la cuerda. Pero la acción del dedo, en este caso, requería otro tacto, otro movimiento y otra fuerza...

Tárrega había aprendido y adoptado del guitarrista almeriense Julián Arcas la pulsación con uña, que había ordenado y establecido como base primordial de su técnica. El cambio se produjo entre 1901 y 1902. Como nos sigue contando Pujol:

Reduciendo poco a poco y sucesivamente la superficie de uña que sobresalía del pulpejo de sus dedos de la mano diestra y a fin de evitar cada vez más la influencia de aquella en el sonido, fue llegando, paso a paso, hasta evitarla por completo. Pero el proceso que significaba el cambio total de pulsación requería otra nueva etapa.

Esta nueva etapa se inició con el concierto realizado en Junio de 1902 en el café Quatre Gats de Barcelona.

Joan Manén, en un artículo publicado en el Artes y Letras del 15 de diciembre de 1915, cuenta que en la última visita que realizó a Tárrega en su domicilio de la calle Valencia en Barcelona allá por el año 1905, el maestro le explicó una nueva manera de tañer:

*Me deixá ohir un arreglo seu de Schumann, i me explicá una nova manera de pulsar que requería encar mes estudi, mes sacrificis, nou esforç... Ilusions enmig de tanta desilusió... Idealisme enmig tan crues realitats... Ya no 'l veigí mes. [\(ver nota 2\)](#)*

Otro documento, inédito hasta el momento, que nos ayudará y será determinante en la ejecución y entendimiento de todo aquello a lo que nos hemos referido, es una grabación histórica, (adjunta a la edición de las obras del maestro que recientemente he editado) que Josefina Robledo, una de las alumnas predilectas de Tárrega, realizó a finales de los años 50 en su casa, y que su esposo Ricardo García, aficionado a la tecnología del momento, imprimió en su magnetófono. Esta recopilación es la única que se conoce, hasta la fecha, de un alumno directo de Tárrega (a excepción del *Capricho Árabe* y *Canción de Cuna* que Daniel Fortea dejó impreso en dos discos de la casa *Regal*) interpretando las obras de su maestro. Con esta fuente tan directa de su escuela, así como de todo el material aquí proporcionado, pienso que hay suficientes datos como para acercarse de una manera muy notoria y fiable a la fuente original y a la música de don Francisco Tárrega. Para descargar y

escuchar esta grabación en [mp3 haz clic aquí](#).

## *Adrián Rius Espinós*

### **Notas del artículo:**

**nota 1** Agradezco a Julio Gimeno esta referencia ([volver arriba](#))

**nota 2** Me dejó escuchar un arreglo suyo de Schumann, y me explico una nueva manera suya de pulsar que requería aún más estudio, más sacrificios, nuevos esfuerzos... Ilusiones en medio de tanta desilusión... Idealismo en medio de tanta cruel realidad... Ya no lo vi más. ([volver arriba](#))

[http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/interpretar\\_tarrega.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/interpretar_tarrega.htm)