

La Gaita Asturiana

Xornaes d'estudiu



Muséu del Pueblu d'Asturies
2005

SERIE ETNOGRÁFICA [4]

La Gaita Asturiana

Xornaes d'estudiu

Archivu de la Música Tradicional
Muséu del Pueblu d'Asturies

Servicio de Enseñanzas Artísticas
Consejería de Educación
del Principado de Asturias

Realización y Coordinación Editorial: Fernando Ornos Fernández

(Archivu de la Música Tradicional)

Edita: Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias

Imprime: Gráficas Cano

Depósito Legal: AS-6052/05

I.S.B.N.: 84-87741-87-8

À tolos que foron, son y sedrán gaiteros



Presentación de la Consejera de Cultura

La música tradicional asturiana tiene en la gaita su más emblemático instrumento. Durante siglos la gaita y la figura del gaitero han estado presentes en todas y cada una de las celebraciones populares de nuestra comunidad.

Lejos de perderse la ligazón entre la gaita y Asturias, hoy este instrumento goza de una buena salud, habiendo trascendido nuestras fronteras de mano de músicos reconocidos con premios de carácter internacional.

Estas Jornadas han supuesto un lugar de debate y reflexión acerca del pasado, el presente y el futuro de este instrumento, desde todas las perspectivas que tienen incidencia en él. Constructores, profesores, profesionales y aficionados han puesto en común sus experiencias, sus inquietudes y sus avances, para permitir que la gaita y todo en torno a ella, siga constituyendo un referente esencial de nuestra música y de nuestra cultura.

Desde la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo se entiende la música tradicional asturiana como parte esencial de nuestro acervo y de nuestro sentir como comunidad. Y dentro de nuestra música, a la gaita como uno de los baluartes de este patrimonio cultural.

Es por ello por lo que, junto con la Consejería de Educación, y los Museos del Pueblo de Asturias y de la Gaita, ha apostado por reunir en esta publicación las conclusiones, reflexiones e inquietudes que sobre este instrumento fueron recogidas en las Jornadas de estudio de la Gaita Asturiana celebradas en mayo de 2005; para que sirvan como testimonio de un instrumento plenamente vivo y unido indisolublemente al ser y sentir de los asturianos.

Ana Rosa Migoya Diego
*Consejera de Cultura, Comunicación Social y Turismo
del Principado de Asturias*

Presentación

del Consejero de Educación

En la perspectiva que el ámbito educativo proporciona al desarrollo de la cultura musical tradicional, hemos planificado desde la Consejería de Educación y Ciencia, un espacio para el encuentro de todas aquellas personas que, de una u otra forma, estuvieran relacionadas con el entorno de nuestro principal instrumento tradicional, mediante la convocatoria de las JORNADAS DE LA GAITA ASTURIANA, celebradas en Gijón, los días 20, 21 y 22 de Mayo de 2005.

El objeto principal de esta convocatoria era el de proporcionar un campo de debate para aquellos colectivos que, desde todas las perspectivas del entorno de la Gaita: constructores, intérpretes, investigadores, profesores, etc., tuvieran algo que decir en relación al universo de este instrumento: toma de conciencia sobre el estado actual, cauces de opinión en relación con el pasado, presente y futuro del mismo, así como la necesidad, en su caso, de convertirlo en un instrumento dotado del respaldo normativo necesario.

Desde esta Consejería creemos llegado el momento de proporcionar al estudio de la Gaita Asturiana un soporte normativo para que sus practicantes obtengan una titulación similar a la que poseen todos los demás instrumentos reglados. Desde esa perspectiva y al amparo de la extraordinaria demanda existente en relación a estos estudios, adquirimos el compromiso de desarrollar el Currículo de la Gaita asturiana como herramienta educativa a partir del próximo curso, en la consideración de incluirlo como enseñanza reglada al servicio de los Conservatorios existentes en nuestra Comunidad, así como de la extensa red de Escuelas de Música del Principado.

En la presente publicación, y a modo de compendio, queda reflejado todo el contenido expuesto en forma de Ponencias, Comunicaciones y Mesas redondas, etc., que se han desarrollado en el transcurso de las citadas JORNADAS DE LA GAITA ASTURIANA, organizadas por esta Consejería, con la colaboración de la Consejería de Cultura y de los Museos del Pueblo de Asturias y de la Gaita, ubicados en Gijón.

José Luis Iglesias Riopedre
*Consejero de Educación y Ciencia
del Principado de Asturias*

A man in traditional Asturian attire, including a flat cap and a dark jacket, is playing a gaita bagpipe in a field. The bagpipe is slung over his shoulder, and he is holding the chanter and bag. The background is a soft-focus landscape with trees and a clear sky.

La Gaita Asturiana

Xornaes d'estudiu

Muséu del Pueblu d'Asturies
2005

I L'oficiu de gaiteru	13
<i>Pedro Pangua Rivas</i>	
II Origen y evolución de la gaita asturiana	31
<i>Alfonso Fernández García</i>	
III A gaita d'Occidente	55
<i>David González Iglesias</i>	
IV La payuela asturiana. Comparativa con otras lengüetas dobles	77
<i>Pelayo Fernández Fernández</i>	
V El mundo del constructor de gaitas	89
<i>Julián Herrero González</i>	
VI Etimoloxías de les gaites	99
<i>Daniel García de la Cuesta</i>	
VII Algunas reflexiones sobre las bandas de gaitas en Asturias. Los casos de «Ciudad de Oviedo» y «Vetusta»	113
<i>José Ramón Fernández Carbajosa</i>	
VIII Gaitas y gaiteiros nel estremo occidental d'Asturias	127
<i>Xosé Miguel Suárez Fernández</i>	
IX Gaita gallega, gaita asturiana y zonas de transición	141
<i>Carlos Moreno García</i>	
X Les enseñances de la gaita asturiana: presente y futuru. La experiencia de la Escuela Municipal de Música de Nava	171
<i>Flavio Rodríguez Benito</i>	
XI Un currículu para la gaita asturiana	181
<i>Manuel Fernández Avello</i>	
XII La fin del sieglu XX: La gaita ente la tradición y la modernidá	187
<i>Lisardo Lombardía Yenes</i>	

A man in traditional attire, including a flat cap and a dark jacket, is playing a bagpipe in a field. The bagpipe is slung over his shoulder, and he is holding the chanter and bag. The background is a hazy, open landscape.

I L'Oficiu de Gaiteru

— Pedro Pangua Rivas —

INTRODUCCIÓN

El contenido de esta ponencia nos acercará a las diferentes ocasiones en las que el «gaiteru», acepción con que se denomina al músico intérprete de gaita asturiana, interviene en el desarrollo cotidiano de la vida en la comunidad asturiana.

Conoceremos el rol que desempeñó a lo largo de siglos en Asturias. A través de diferentes fuentes, como los escritos históricos, o los relatos de la tradición oral recogidos en trabajos de campo; sabremos sobre los conocimientos que compendia. También nos acercaremos al resurgimiento de la gaita en los años 80, con la aparición de la figura del gaiteru-profesor, los grupos folk y el fenómeno de las bandas de gaitas; por último, mostraremos la situación del *gaiteru* profesional en la actualidad.

Lógicamente, algunos aspectos de este acercamiento los realizaré desde mi experiencia personal y a sabiendas de que no es posible, en el espacio de una hora, resumir una tradición que contiene el saber musical, acumulado por todo un pueblo, a lo largo de muchos siglos.



Dionisio La Riela (Cangas del Narcea)

BREVE RESEÑA HISTÓRICA



Cantigas de Sancta Maria

Existen en Europa abundantes testimonios iconográficos, pictóricos y literarios, que confirman la existencia de la gaita desde la antigüedad. Cuenta Suetonio, historiador de los césares romanos, que Nerón fue un acreditado intérprete de este instrumento. Ya en el siglo XII, en algunas de las miniaturas que ilustran las «Cantigas de Sancta María», recopiladas por Alfonso X, el «Rey Sabio», podemos ver interesantes representaciones de gaiteros.

En Asturias, los primeros documentos que atestiguan la existencia de la gaita datan del siglo XIII, como la representación en un capitel de la Iglesia de Santa María «La Oliva», de Villaviciosa, las representaciones de personas o animales tocando la gaita, de la sillería gótica de la catedral de Oviedo, el dibujo de un conejo «gaitero» en una miniatura del Libro de la Regla Colorada datado en el siglo XIV, o el centauro gaitero representado en el claustro gótico de la catedral de Oviedo, del mismo siglo. En el año 1506, con motivo de las «Alegrías» que en Oviedo festejaron la concordia del rey Fernando y sus hijos Felipe y Juana, se cita una procesión en la que in-

tervinieron gaiteros. Los libros de fábrica de parroquias diseminadas desde el oriente al occidente asturiano corroboran la contratación de gaiteros y «parejas» de gaita y tambor a partir del siglo XVI, por ejemplo, en el de la parroquia de San Pedro de Grado, año 1561, aparecen reflejados «gastos de gaita, tambor y danza».

EL APRENDIZAJE

Podemos imaginar que la formación de aquellos primeros gaiteros «ministriles» en las cortes más importantes de Europa no diferiría mucho de la del resto de los músicos coetáneos.

Son músicos al servicio de un rey o noble que forman parte de amplios conjuntos instrumentales, formados por arpas, violas, rabeles, guitarras latinas, salterios, órganos, cuernos e instrumentos de percusión, cuyo cometido principal es el de amenizar actos lúdicos, como bailes o banquetes, compartiendo la escena con trovadores y goliardos. Guillaume de Machaut (1300-1377), músico y canónigo al servicio de diferentes reyes, menciona en su obra *Remède de fortune*, entre otros instrumentos, cuatro clases de cornamusas.

En otras ocasiones los intérpretes son clérigos o abates en los monasterios.

Posteriormente (o a la vez), el instrumento es asimilado por el pueblo llano. La formación del *gaiteru* pasa a ser, en este caso, generalmente autodidacta. Bien sea por tradición familiar heredada o por una decidida vocación, el aspirante a gaitero debe de poseer un gran talento musical, debido a que el método de aprendizaje no es otro que la escucha durante repetidas veces de las melodías que formarán parte de su repertorio. En muchas ocasiones se comienza como acompañante con el tambor, aprendiendo así las melodías y recibiendo del gaitero alguna que otra instrucción, que se pondrá en práctica más adelante, en algún momento de asueto durante la jornada. Éste, por ejemplo, ha sido mi caso, cuando acompañaba a los gaiteros Luis de «*Les Maces*», Miguel de *Mieres*, Xuacu Amieva, *Veriña* o Manolo *Quirós*, entre otros. Recuerdo con cariño las tardes en que junto al tamboriteru José Mariño «*El Xarreru fíu*» iba a «*llindiar les vaques*». Él me iba cantando las melodías que tocaba su padre. En otras ocasiones en «*la corte*», mientras cataba, yo ensayaba las canciones que él posteriormente corregiría.

Hasta nuestros días han llegado ejemplos de «familias» de gaiteros, como la del «*Xarreru la Cuesta*», en Fitoria, Uviéu; la de José Remis Vega, en Parres-Cangues d'O'nís; la de los «*Castañón*», en Mieres, o la de «*Pepe Veriña*», en Xixón.

GAITEROS CONSTRUCTORES

Aunque la elaboración de la gaita estuviera reservada a artesanos populares, en no pocas ocasiones el propio *gaiteru* es el constructor de su gaita. Podemos citar,



Benjamín «El Collanu» torneando una gaita

entre otros, a José Remis Vega «*Capilla*», de Sebares (Piloña); José «*La Piedra*», en Mieres; Dionisio «*de La Riela*», Cangas del Narcea; Manuel Álvarez y su hijo Antonio Álvarez, de Cogollu, en Les Regueres. Este último fue un reconocido constructor, premiado como artesano en diversos certámenes en el ámbito estatal. Sus gaitas fueron tomadas como modelo a seguir por los constructores de la actualidad. Más recientemente podemos citar entre este grupo de gaiteros-*luthiers* al añorado Manuel Rodríguez Osorio, *Manolo Quirós*, y a Luis d'Arnizu.

REPARACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL INSTRUMENTO

Los gaiteros tradicionales eran perfectamente capaces de solucionar cualquier incidente relacionado con su instrumento. Curtir los fuelles de cabrito para el fuelle, eliminar la aparición de poros en el mismo, aplicando diferentes compuestos naturales, fabricar y ajustar las lengüetas, *payuela* y *payón*, cambiar la *llingüeta* del soplete, etc. Eran labores que todo gaitero realizaba. Hay que pensar que era habitual que el gaitero, cuando salía a tocar, enlazara giras de varias semanas, abarcando toda una comarca. Los lentos desplazamientos a pie, en caballería o en bicicleta no permitían como ahora realizar visitas a los *luthiers* para solucionar cualquier mínimo problema.

FUNCIONALIDAD Y REPERTORIO

El *gaiteru* y su compañero inseparable, el *tamboriteru*, son protagonistas imprescindibles del ciclo festivo anual que la comunidad asturiana ha venido elaborando durante siglos y que responde a un enorme poso cultural, tamizado en algunas ocasiones por la Iglesia, en cuyo calendario podemos encontrar celebraciones propias de pueblos europeos agricultores, ancestrales rituales relacionados con el culto a los fenómenos naturales y celebraciones festivas romanas, que han sido cristianizadas.



Piloña. Festival «Diadema de Moñes»

El *gaiteru* forma parte como animador musical de cualesquiera actividad de la comunidad, ya sea ésta de ámbito privado, fiestas, bautizos, bodas, etc., o tengan carácter público, fiestas patronales, romerías, sestaferias o andechas, cacerías, y hasta en manifestaciones y mítines políticos.

A continuación vamos a exponer el papel del *gaiteru* en el desarrollo de su cometido a lo largo de una jornada festiva, así como en otra serie de acontecimientos o manifestaciones del ciclo anual, en las que su presencia era y es habitual.

Como nos comentó José Antonio García Suárez, más conocido por «Pepe Veriña», «el *gaiteru* debe estar preparado para animar la jornada festiva desde la primera luz de la mañana hasta que cierre "la barraca"», denominación que se utiliza para designar el bar en las romerías o fiestas «de prau», cierre que coincidía con la partida del último vecino.

El *gaiteru* podrá utilizar diferentes tipos de gaita dependiendo de la función a realizar en cada momento. Así, la conocida como *grillera*, de timbre más agudo y alegre, es la utilizada principalmente para el baile, y la *tumbal*, de timbre grave y solemne, para los oficios religiosos. La *redonda*, por su tesitura intermedia, podía servir de comodín al gaitero que no quería o podía tener más de una gaita.

La alborada

A primera hora en los días de fiesta patronal el *gaiteru* recorre los caminos y la práctica totalidad de las casas del pueblo, acompañado del *tamboriteru* (instrumentista que toca el tambor) interpretando una serie de melodías conocidas como *Alboradas*. La finalidad de este recorrido es la de anunciar que el día festivo comienza. Durante el mismo «la *pareya*» de gaiteros será «convidada» por los vecinos a sidra, orujo, pastas e incluso a arroz con leche, o bien recibirá una propina. En la mayoría de las ocasiones irán acompañados del «*mayordomo*», persona del pueblo encargada de efectuar la colecta entre los vecinos para sufragar los gastos de la fiesta, y de los lanzadores de voladores. El *mayordomo* indicará los lugares donde debe detenerse más tiempo, y aquellos en los que por haberse producido recientemente un fallecimiento debe guardarse respetuoso silencio.



Pareya de gaita y tambor

El pasucáis

Estas piezas, como su nombre indica, son interpretadas en los recorridos por las calles del pueblo. El *gaiteru* José María Castañón, «*Chema Castañón*», de Mieres, nos comentó la existencia de *pasucáis* específicos para el acompañamiento de los «Gigantes» y «Cabezudos», costumbre ésta que encontramos en otras tradiciones como la aragonesa o la catalana.



Cabezudos, Germán a la gaita y el Ché al tambor.



Xigantonos. Paulino Vallina, gaita, y el Ché al tambor. Fiestas de San Xuan, en Mieres.

Acompañamiento del ramu

En muchas zonas de Asturias, las mozas son las encargadas de, cantando pande-reta en mano, realizar el acompañamiento del *ramu* desde la casa que lo ofrecía hasta la iglesia, para su bendición y posterior subasta. En otras es la *pareya* de gaiteros quien realiza esta función. Eduardo López, *gaiteru* de Borines, me consta, es un excelente «*puyador*» de los roscos, remata la venta de cada uno con la exclamación: «*¡A la bona proba, que bon provechu le faiga!*».



Enrique «la gaita», fiesta La Santa Cruz la Real de Caliao, 3/5/1950



Ramu en Cabranes

La boda

La boda constituía en la sociedad rural asturiana un hecho de gran trascendencia social, en la que se implicaban no sólo las familias de los contrayentes, sino la práctica totalidad del pueblo.



Aguilando n'Amieva



Boda en La Cotariella, Cabranes

Los aguilandos

Son canciones cuya interpretación tiene por finalidad obtener unos provechos, ya sea en dinero o en especies. Posteriormente, las donaciones serán compartidas comunitariamente en una fiesta. Cantados de puerta en puerta por jóvenes y

adolescentes, son acompañados en ocasiones por el gaitero. Estas cuestaciones se realizan principalmente durante el período navideño y en el «*Antroxu*». En San Juan de Beleño, el día de Año Nuevo, los mozos a caballo recorren las casas del pueblo entonando una ancestral melodía. A su lado, también a caballo, va el *gaiteru*.

Dentro del apartado de cuestaciones, podríamos incluir la conocida como «rifa la xata». Los gaiteros acompañan, por ferias y fiestas, al grupo de vecinos que forman la «comisión de fiestas». Esta comisión tiene por objeto recaudar los fondos para el sostenimiento de los festejos del pueblo. Para ello realiza un sorteo, que generalmente contaba como premio con una «*xata*». Los gaiteros acompañan a esta comitiva cuando sus compromisos se lo permiten, y reciben por ello una pequeña asignación en dinero, o bien colaboran con la comisión bajo la forma de «*gastos pagos*».



Rifa la xata. Gaiteru: Germán de Prurriundu, en Mieres.

MELODÍAS DE ACOMPAÑAMIENTO AL BAILE TRADICIONAL «A LO SUELTO»

Este capítulo, como es obvio, podría por sí solo constituir el objeto de un libro o más bien una enciclopedia, por lo tanto, no entraremos en consideraciones históri-



Baile en zSama de Llangréu?: 23 de julio de 1948 (gaiteru: Sabino, de Samartín, de Sotroñdío)

cas, musicológicas, de contexto, etc., sino que nos limitaremos prácticamente a la enumeración de sus géneros.

En el baile a lo suelto el hombre y la mujer se colocan enfrentados, realizando los pasos separadamente, generalmente en «espejo», y no produciéndose contacto entre ellos en el desarrollo del baile; si acaso sólo en la parte final al realizar el movimiento que se conoce como «*garrucha*» o «*maquilo*».

Los bailes más extendidos y practicados en los que la pareja de gaiteros conduce el baile son los siguientes:

Jotas: en el repertorio de todos los gaiteros encontramos versiones de este baile. Desde las más complejas, como la «*del Centru*», a aquellas que sólo constan de tres partes que se repiten.

Muñeiras: la muñeira, muliñeira, muiñeira o muñera es un baile extendido por toda la zona occidental y central de Asturias. Aparece, aunque menos profusamente, en comarcas orientales, por ejemplo en Colunga, basándonos en la interpretación que de ella hace el *Gaiteru Llibardón* o la interpretada por el gaitero Remis Ovalle.

Giraldillas: el baile de la giraldilla, según se explica en el vocabulario de Braulio Vigón, Villaviciosa, 1896, «*es un baile que consiste en un corro que gira, al son de cantares populares, cogidos de las manos y bailando por parejas en el estribillo*». Este baile debió de estar muy extendido por Asturias. E. M. Torner ya recoge en su cancionero 184 melodías. La gaita ha entrado recientemente en la conducción musical de estas giraldillas.

Saltón: también conocido como la ligera, o la saltiguera, en compás binario, es un baile por parejas que se ejecuta en un tempo muy rápido. Suele bailarse detrás de la jota y nunca faltaba en las romerías de la zona central de Asturias. Recibe su nombre de los movimientos vivos que realizan los bailarines, así como por los «saltos» que realiza la melodía de uno a otro cantar.

Fandangos: baile que posiblemente pueda tener su origen en el sur de España, si bien otras fuentes relacionan su origen con el fado portugués. Torner dice en su cancionero que es tal vez el baile más usado en Asturias y su ejecución varía muy poco en los distintos pueblos de la provincia... Respecto a un fandango de Oviedo le informan que se llama «*fandango*» porque «hay que marcar bien todos los puntos y tocarlo despacio, pues es el que se emplea cuando bailan las personas viejas». En la ac-

tualidad, existen hipótesis que aseguran que las palabras «fandango» y «jota» comparten una misma acepción.

Son d'arriba: también conocido como «*El bail.le*», «*bail.le chano*» o «*bail.le de panderu*», procede de la comarca suroccidental de Asturias y lo encontramos también en la noroccidental de León. Fernando de la Puente, en su libro dedicado a este baile, data la incorporación de la gaita al mismo hacia finales del siglo XIX. En él aventura la hipótesis de que el nacimiento del efecto conocido como «*picáu-ligau*» (efecto *staccato*) en la interpretación de estos sonos, pudiera tener su origen en la intención del *gaiteru* de marcar las partes del baile, principalmente la entrada y el enganche o «*garrucha*». Con el nombre de *Son d'arriba*, se formó en Cangas del Narcea hacia mediados del siglo pasado una bandina, formada por dos gaitas, dos clarinetes, caja y bombo, que contaba en sus filas con un excelente gaitero llamado José García Tejón, «*Fariñas*». Este tipo de formaciones fueron muy populares en toda Asturias. Podemos enumerar entre las más conocidas: «*Los Penácaros*» de Boal; «*Los Quirotelvos*» de Castropol; «*Los Vilanovas*» de Serantes, en Tapia; «*Zeto y sus muchachos*» de Viescas, en Valdés; «*Aires de Valdés*» de Muñas, en Valdés, y los citados «*Son d'arriba*», en Cangas del Narcea.

BAILES «A LO AGARRAO»

Como su propio nombre indica, en estos bailes la pareja permanece unida durante el desarrollo del baile generalmente por las manos y la cintura. Son bailes más modernos que los bailes a lo suelto, pueden tener su origen en la zona centro-europea, siendo el vals, baile que realizaban los campesinos en Austria y Alemania, a comienzos del siglo XVIII, el primer baile «*a lo agarrao*» que se populariza en todo el continente. Posteriormente, otros bailes adquieren difusión como la polka (medio paso), que procede de Bohemia, la mazurca de Polonia, las dancitas, los pasodobles, las rumbas y más modernamente el fox-trot y la habanera, importados de América.

En Asturias, al vals se le denomina «*valse*», y forma parte del repertorio de nuestros músicos tradicionales. También existen diferentes polkas recogidas en la zona occidental, rumbas y pasodobles, estos últimos ya mucho más extendidos por toda nuestra geografía.

MELODÍAS DE ACOMPAÑAMIENTO A LA DANZA

El Pericote

En palabras de Yolanda Cerra Bada, en su libro *Bailes tradicionales de Asturias*, (Oviedo: IDEA, 1991), *el pericote* es un baile ejecutado en Llanes al son de la gaita y el tambor por personas de ambos sexos dispuestas en grupos de tres, denominados «*triadas*», componiendo cada grupo dos mujeres y un hombre. La melodía interpreta-

da por el *gaiteru* es una adaptación de las coplas cantadas por las mujeres, con el añadido de algunas variaciones, y parece que se incorporó al baile a principios del siglo XX, pudiendo ser Manolo Rivas uno de los primeros en interpretarlo con la gaita, en 1918, en un baile celebrado en Cangas de Onís y Covadonga ante los reyes de España. Desde hace muchas décadas el *gaiteru* habitual de la comarca en el acompañamiento de este baile es Ignacio Noriega, del pueblo de San Roque del Acebal, en Llanes.

Danza de la Guía

También conocida como danza de arcos, según Ángel de la Moría hacia el año 1882 esta danza llanisca, tocada por el *gaiteru* Candolías, era ejecutada por treinta o cuarenta robustos mozos caprichosamente uniformados. Los danzantes, que portaban vistosos y adornados arcos, ejecutaban al son de la gaita bonitas y variadas coreografías.

REPERTORIO RELIGIOSO

Para Lisardo Lombardía, en Asturias, el uso de la gaita como instrumento solista y de acompañamiento de los cantares litúrgicos, en las solemnidades religiosas y sobre todo en las misas de las fiestas patronales, fue muy popular hasta el fin del siglo XIX, perdurando hasta nuestros días de una manera más aislada. Según el etnomusicólogo llanisco Antonio Cea Gutiérrez: *«denominaremos en Asturias "Misa de Gaita", a*



Procesión de la Virgen del Rosario, Vibañu, Llanes, hacia 1912

la interpretación que el pueblo hace del gregoriano, sin apartarse del esquema del canto llano, pero añadiendo a él toda la expresión étnica, vocal e instrumental...»

Las partes en las que interviene la voz en la misa de gaita son: el *Kyrie*, cantado en griego y el *Gloria, Credo, Santus* y *Agnus Dei*, que se interpretan en latín.

En otros momentos de la misa, tales como el *Comienzo, Ofertorio, Elevación, la Comunión, la Procesión* y la *Salida*, el gaitero, generalmente acompañado del tamboritero, tocaba unas melodías específicas para esas ocasiones, denominadas *«entremedios»* o *«entremedios»*. Existe un gran repertorio ya que cada *gaiteru* interpretaba varios, siendo en ocasiones adaptaciones de canciones religiosas, por ejemplo *«Ven Señor Jesús»*, o en otras, composiciones propias.

En el momento de la *Elevación* mayoritariamente los gaiteros interpretaban la *Marcha Real*. Momento en el que el mayordomo o persona en quien delegue hace explotar en el aire un solo volador. Hoy en día tiene una fuerte implantación la interpretación del *Himno de Asturias*.

La procesión

Tiene lugar una vez acabada la misa, se forma una comitiva en la puerta de la iglesia, encabezada por los crucifijos, seguidos por los gaiteros, detrás irá la imagen del Santo Patrón y a continuación los curas protegidos por el «Palo», si lo hubiere, y, por último, el pueblo. Suele dar una vuelta completa a la iglesia, dirigirse a algún punto en el que haya otro altar al aire libre, o incluso dar una gran vuelta por el pueblo. Durante la procesión, las campanas no dejarán de sonar y el lanzamiento de voladores será continuo. En La Arena, Soto del Barco, la procesión se allega a la cofradía de pescadores, en ese momento se hacen sonar las sirenas de los barcos en homenaje a la patrona y a todos los pescadores.

Villancicos

Pocos son los villancicos que se conservan dentro de los repertorios de los gaiteros. Si bien es lógico suponer que éste, siempre que la tonalidad de los cantados se lo permitiera, los acompañara. En las grabaciones discográficas realizadas por *l'Andecha Folclor d'Uviéu* se recogen algunos.

Los duelos o entierros

Ocasionalmente, el *gaiteru* participa interpretando sus melodías más solemnes en los sepelios de personalidades importantes o allegadas al mundo de la gaita (gaiteros, cantantes de tonada, bailarines), aunque según otros testimonios recogidos «los gaiteros acompañaban» los duelos habitualmente en sus concejos.

ACOMPAÑAMIENTO A LA TONADA

La tonada o asturianada es la canción individual más representativa de nuestro folklore musical. En muchas ocasiones el cantante se acompaña de un gaitero, que tiene entre sus funciones la de proporcionar el sustento tonal en el que se desenvolverá la melodía. El gaitero interpreta las diferentes frases de la canción, siempre en función del discurso melódico propuesto por el cantante, realizando una serie de floreos cortos entre ellas, que tienen por finalidad crear un espacio en el que el cantor aprovecha para descansar y respirar. La interpretación del *gaiteru* se



Antonio Menéndez a la gaita
y José Mariño «El Xarreru» cantando

ajustará en lo posible a los diferentes melismas (*vueltes*) utilizados por el cantante, si bien dado el carácter improvisatorio de los mismos es prácticamente imposible que ésta sea perfectamente pareja.

El *gaiteru* acompañante de tonada suele llevar en sus actuaciones hasta tres gaitas diferentes en cuanto a su medida y afinación; conocidas como «*grillera*», (tonalidad entre mi#bemo y do sostenido), «*redonda*» (afinación aproximada en do «brillante») y «*tumba*» (con afinación entre Do y Si bemo). La elección de una u otra irá en función de la tesitura vocal del cantante.

Por otra parte, han sido muchos los gaiteros que cantaban a la par que se acompañaban con la gaita. Ramón García Tuero, «*El gaiteru Llibardón*», quizás haya sido el más afamado en nuestra tradición, siendo todavía posible escucharle en las grabaciones discográficas que nos dejó.

ADAPTACIONES PARA GAITA

- De canciones tradicionales, como por ejemplo «*El chalaneru*», o de temas de autor que se popularizaron como el pasodoble, «*La Panderetera*», de Martínez Abades.
- Del repertorio coral como «*Ecos de la quintana*», de Sergio Domingo, o «*Camín del baile*» y «*El baile*», de Eduardo Martínez Torner.

COMPOSICIONES PARA GAITA

En la actualidad muchos son los compositores que incluyen la gaita en sus obras. En ocasiones, estas obras son de tipo sinfónico y nuestro instrumento adquiere gran protagonismo. Arropada por grandes orquestas, su especial tímbrica transmite al oyente nuevas sonoridades, que han recibido el beneplácito de la crítica más especializada. Podemos citar como ejemplo las «Tres variaciones sobre un tema de gaita», de Manuel F. Avello, o las internacionalmente premiadas obras suite sinfónica «La noche celta» o el «Keltiqué», de Ramón Prada, máximo exponente del maridaje entre la gaita asturiana y la orquesta sinfónica.

ADAPTACIONES DE REPERTORIOS FORÁNEOS

Como es sabido, existe un nexo de unión en la música tradicional del noroeste peninsular y desde una perspectiva más amplia entre la música de los pueblos de todo el norte. Podemos denominar la ruta trazada por el Camino de Santiago como la ruta de la gaita. Cataluña, Aragón, La Rioja, Cantabria, Zamora, León, Asturias y Gali-

cia son comunidades donde la gaita tiene, en mayor o menor medida, protagonismo dentro de su folklore musical. Muchas son las melodías compartidas que forman parte de sus repertorios tradicionales.

EL PROFESOR DE GAITA

Como dijimos anteriormente, el aprendizaje del *gaiteru* popular se realizó a lo largo de los siglos por «tradicción oral», valga la expresión. Es a partir de las últimas décadas del siglo XX cuando algunos «maestros» gaiteros, primero esporádicamente y más tarde ya de manera oficial, comienzan a desempeñar esta profesión, que hoy en día ocupa a decenas de personas. Manuel Rodríguez Osorio, «Manolo Qui-rós», junto a Xuacu Amieva son, a mi entender, los gaiteros precursores de esta nueva faceta del *gaiteru* tradicional. Como curiosidad, comentar que yo mismo me considero partícipe de este sucedido, ya que puede ser que haya sido el primer *gaiteru* con licencia fiscal y estatus de «autónomo» en la historia moderna de la música asturiana.

Actualmente, el profesor de gaita es un músico formado que posee, además de los conocimientos basados en la propia tradición musical asturiana, los adquiridos en Conservatorios, Escuelas de Música, o bien los procedentes de la fusión musical con otros estilos y culturas musicales.

LAS BANDAS DE GAITAS

Diferentes referencias bibliográficas constatan la existencia de estas agrupaciones en Asturias a finales del siglo XIX. A lo largo del siglo XX esta manifestación se consolida. Primero por imitación de los conjuntos instrumentales existentes, como las bandas municipales y militares, y posteriormente fijándose en las experiencias ya consolidadas en este campo en Escocia, Bretaña o más tardíamente en Galicia. En Asturias las dos últimas décadas del siglo pasado han visto el nacimiento de unas sesenta Bandas de Gaitas. Los cientos de gaiteros formados actualmente en las diferentes escuelas encuentran en estos conjuntos instrumentales, la posibilidad de



III Alcuertos de bandes de gaites organizaos por C.G.A. Grao, 1992

disfrutar de la música tradicional. Son agrupaciones formadas generalmente por gaiteros y percusionistas (tambores y bombo). Las exigencias instrumentales y técnicas que requieren estas formaciones han impulsado multitud de mejoras en la fabricación de las gaitas. Sus directores, lógicamente maestros gaiteros, se preocupan de adaptar las melodías tradicionales para estas formaciones, y de ampliar el repertorio encargando arreglos y nuevas composiciones a prestigiosos compositores, como Antolín de la Fuente, Manuel Avello, Ramón Prada, Jorge Muñiz, entre otros. Hoy en día no hay fiesta o acto público de trascendencia que no cuente con una banda de gaitas para dar realce al mismo. Espectáculos basados en su música concitan a miles de personas, pudiendo citar, entre los más importantes, las noches mágicas del Festival Intercéltico de Lorient, Bretaña, o el campeonato mundial de Bandas de Gaitas celebrado en Glasgow durante el mes de agosto.

LOS GRUPOS FOLK

Paralelamente al surgimiento de las bandas de gaitas, los gaiteros solistas se reúnen con otros músicos en formaciones que no suelen sobrepasar los siete miembros. Estos músicos son profesionales, generalmente multiinstrumentistas, que en muchas ocasiones compaginan esta actividad con la de docentes. Reelaboran la música tradicional de gaita, fusionándola con todos los estilos musicales.

EL GAITERU EMBAJADOR CULTURAL ASTURIANO EN EL MUNDO

El *gaiteru asturianu* a comienzos del siglo XX se constituye en un músico embajador de nuestra cultura que atraviesa las fronteras, haciendo llegar sus melodías y cantares a todo el mundo. «*El gaiteru Liberdón*» alcanzó el reconocimiento internacional con sus actuaciones y grabaciones discográficas, actuando en París, Londres, Berlín, Milán, etc. Sus giras le llevaron, al igual que a posteriores intérpretes, a recorrer el continente americano, compartiendo cartel en el gran teatro de La Habana, nada más y nada menos que con el famosísimo tenor italiano «Caruso». A partir de los años 80, las jóvenes generaciones de gaiteros revalidan esta faceta añadida, abarcando nuevos horizontes y exportando nuestra música por todo el mundo. Los canales comerciales, la red, y sobre todo una propuesta musical muy interesante e innovadora, hace que los gaiteros y los grupos de música folk sean requeridos para participar en festivales de los cinco continentes. En la mayoría de los casos estos festivales de la *World Music* (Músicas del mundo) tienen un carácter que abarca no sólo lo artístico y lo lúdico, sino que cuenta con un fuerte componente social de intercambio cultural que fomenta y dinamiza las relaciones entre las diferentes culturas del planeta.

Por poner un ejemplo enumeraré los países donde alguno de mis alumnos o yo mismamente hicimos llegar la música asturiana en estos últimos años: Portugal,

Francia, Luxemburgo, Bélgica, Reino Unido, Suiza, Italia, Austria, Alemania, Eslovaquia, Polonia, Finlandia, Estados Unidos, Argentina, Venezuela, Guatemala, Cuba y Australia.

SITUACIÓN ACTUAL DE LA GAITA EN ASTURIAS

En este momento se pueden contar por miles los intérpretes de gaita en Asturias. Más de sesenta escuelas públicas o privadas ofertan de manera continuada la posibilidad de acceder al estudio de la gaita en un nivel que podríamos denominar como de aficionado, no tanto por la cualificación de los gaiteros, sino por la inexistencia de la posibilidad de acceder a unos estudios reglados en el Conservatorio Profesional de Música. Esperamos que en el plazo más corto de tiempo los responsables en materia de Educación de nuestra comunidad autónoma, acaben con este doble agravio comparativo, tanto al compararnos con otras autonomías (Galicia, País Vasco, Cataluña, etc.), que ya tienen en sus currículos las enseñanzas de los instrumentos tradicionales, como con los alumnos de otros instrumentos que sí disponen de la posibilidad de acceder a la enseñanza musical con fines profesionales. Compromisos adquiridos hace ya más de diez años y regulados en el B.O.E. por órdenes ministeriales relativas a la inclusión de la especialidad «Instrumentos de la música tradicional y popular», debieran ser atendidos ante la importante demanda social demostrada reiteradamente en los medios de comunicación.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la colaboración a los gaiteros nomaos y a les sos families. A la Consejería d'Educación y al Serviciu d'Enseñances Artístiques; a Fernando Ornos y al Muséu del Pueblo d'Asturies por invitame a participar nestes xornaes. Fonsu Fernández y al Muséu de la Gaita; Gausón Fernández, Astur Paredes, Fernando de la Puente, Charo Joglar, Flavio R. Benito y Fe Santoveña, poles fotos y los vídeos, a Roberto Junquera, de Luna Music estudios de grabación, pola su colaboración na elaboración técnica d'esta ponencia; a Pieter Minden por su impagable llibru sobre la toná asturiana y aquellos persones que, como siempre pasa nos agradecimientos, olvída-se ún de citalos. Pa finir, a Eduardo Martínez Torner, nel cincuenta aniversariu de la so muerte, por señalanos el camín. A toos ellos y, cómo no, a toos vosotros por tar equí, MUNCHES GRACIES.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- A. Buylla, José Benito: *La canción asturiana*. Xixón: Ayalga ediciones, 1977.
- Alvarez Zaragoza, J.M, y varios: *La Gaita Asturiana. Método para su aprendizaje*, Colección Dayures. Uviéu: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1991.
- Amieva, Xuacu: *Método de Gaita asturiana*. Xixón: Ediciones Trea, 1998.
- Cerra Bada, Yolanda: *Bailes y Danzas Tradicionales en Asturias*. IDEA. 1991. *Baile y danza. La tradición y el presente. Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. Uviéu, 2005.
- De la Puente Hevia, Fernando. *El Bail.l.e d'arriba*. Uviéu, 2000.
- Fernández García, J. Alfonso. *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. 2005.
- González Arias, Ismael. *Cronoloxía de la música asturiana*. Uviéu: Ed. Ámbitu, 2005.
- González Cobas, M. *De Musicología asturiana. La canción Tradicional*. Uviéu: IDEA, 1975.
- González-Quevedo González, Roberto. *Antropología social y cultural de Asturias*. Siero: Ed. Madú, 2002.
- Martínez Zamora, Eugenio. *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Uviéu: Ed. Zamora, E. M., 1987.
- Peña, E.J. *Asturias (Catálogo General) Danzas y Bailes I*. Xixón, 1985.
- Quirós, Manolo. *El libro de la Gaita*. L'Entregu: Asociación Cultural Linares, 1993
- Roland de Candé. *Historia universal de la música*. Ed. Aguilar, 1981

Pedro Pangua Rivas
*Profesor de gaita
 y percusión tradicional asturiana*

A man in traditional Asturian attire, including a beret and a dark jacket, is playing a gaita (bagpipes) in a rural setting. The background is a hazy, open landscape.

II

Origen y evolución de la gaita asturiana

— Alfonso Fernández García —

I. DESCRIPCIÓN DEL INSTRUMENTO

I.1. La gaita asturiana

La gaita asturiana es un instrumento de uso popular y tradicional cuya presencia está documentada en Asturias desde al menos el siglo XIII. Desde entonces, ha ido evolucionando hacia un instrumento cuyas características ya están fijadas en el siglo XIX y perviven sin apenas variaciones significativas hasta bien entrado el XX. Tal como llega a los años ochenta, momento en que podríamos situar el inicio de su transformación hasta convertirse en el instrumento habitual en la actualidad, es un aerófono provisto de un bordón bajo dividido en tres secciones extensibles, de las cuales la última remata en copa o resonador hueco; un fuelle de piel enteriza de cabrito, sin costuras y curtido por procedimientos naturales; un sistema bucal de alimentación del fuelle, mediante un tubo provisto de válvula para impedir el retroceso del aire. El puntero, que toma su nombre de los puntos, entendidos como notas u orificios indistintamente, posee una extensión de octava y media, está provisto de tres oídos o troneras, dos laterales y una posterior, y se afina en distintas

tonalidades que van del re al si natural, siendo la más común do. El puntero varía entre longitudes de 300 a 355 mm, correspondiendo las medidas de 300, 310 y 315 mm a la tonalidad de re o «*grillera*»; 320 y 325 mm a la tonalidad de do sostenido; 330, 335, 340 y 345 mm a la de do o «*redonda*»; y 350 y 355 mm a la de si natural o «*tumbal*». No se han constatado longitudes mayores en punteros asturianos, por lo que quedan excluidas de la tradición, salvo nuevas aportaciones, tonalidades más graves. En cambio, sí se han dado esporádicamente medidas inferiores a 300 mm en artesanos como Marcelo del Fresno, e incluso gaitas de dimensiones adecuadas para ser tocadas por niños; pero son casos aislados. En cuanto a la escala empleada por estos punteros, posee como características más



Gaitero de Xixón.

Fotografía: Octavio Bellmunt, h. 1900

sobresalientes la disminución del séptimo grado, que produce una nota neutra de altura indeterminada; el sexto grado tiende a quedar bruscamente abemolado en pasajes melódicos ascendentes si la presión del fuelle resulta accidentalmente insuficiente, fenómeno que los gaiteros han bautizado con el nombre de «salto de la a»; el tercer grado puede ser también ligeramente bajo, aunque esto se corrige con facilidad introduciendo más la payuela; por otra parte, una payuela de menor tamaño de pala también corregía este defecto y, dado que las palas tradicionales eran ligeramente más pequeñas que las actualmente empleadas, quizás esta peculiaridad de la escala apenas fuera apreciable.

El modelo de gaita descrito se extiende por Asturias desde los concejos orientales (Ribadedeva, Peñamellera Alta y Baja) hasta el centrooccidente, con irradiación hacia zonas de la Cantabria fronteriza y hacia el norte de León. Desde aproximadamente el río Navia hacia Galicia y penetrando en territorio lucense, existió un tipo de gaita peculiar, marcadamente diatónica, que admitía indistintamente escalas semicerradas o abiertas y lengüetas cortas (al estilo asturiano) o largas (al estilo gallego) y que en Asturias, a lo largo del siglo XX, se solapó con los instrumentos traídos de Galicia, más accesibles por razones geográficas.

1.2. Situación de la gaita asturiana en el contexto de las gaitas del mundo

En la clasificación propuesta por Erich Von Hornbostel y Kurt Sachs (*Systematik der Musikinstrumente*, Berlín, 1914), la gaita figura como aerófono de lengüeta con depósito flexible de aire. Anthony Baines (*Bagpipes*, 1960) propone una clasificación de las gaitas de carácter morfológico-evolutivo, en la que se contemplan también aspectos históricos y geográficos. Alfonso Garcíaoliva Mascarós (*Catálogo de cornamusas del Museo de la Gaita*, 1991) ofrece asimismo una clasificación en la que redistribuye algunos de los grupos propuestos por Baines.

Basándonos en estas fuentes y siguiendo el sistema clasificatorio utilizado en el Museo de la Gaita, situamos la gaita asturiana en la familia de gaitas del noroeste de la península ibérica, en el más amplio contexto de las gaitas de Europa occidental, caracterizadas todas ellas por el empleo de al menos un bordón bajo y un puntero de sección cónica, aunque se han desarrollado numerosas variantes regionales en función del uso concreto que cada pueblo le ha dado a lo largo del tiempo. Estas variantes se concretan, fundamentalmente, en el número, función armónica y colocación de los bordones, afinación y extensión del puntero, digitación y, por supuesto, ornamentación exterior.

En este amplio contexto, la gaita asturiana es una de las más conservadoras en lo que se refiere a técnica constructiva, afinación y torneados exteriores, iniciándose su transformación sólo en las últimas décadas del siglo XX, como ya hemos señalado, y evolucionando hacia un instrumento adaptado al uso en conjuntos folk y bandas de gaitas, lo que ha determinado como norma general el desarrollo de la tonalidad de si bemol, la temperación de la escala y el desarrollo de digitaciones específicas para la obtención de escalas menores y cromáticas.

II. Orígenes de la gaita asturiana

La primera documentación fiable de la presencia –si no del uso– de la gaita en Asturias corresponde a un capitel de la Iglesia de Santa María de la Oliva de Villaviciosa, del siglo XIII, aunque ha sido puesto en duda por autores como Luis Argüelles. También se ha citado un canecillo situado en las ruinas de la Iglesia de San Pedro de Plecín, Peñamellera, siglo XII, aunque el deterioro de la escultura es tal que no permite determinar con exactitud la escena representada.

No obstante la relativa proximidad en el tiempo de estos testimonios icónicos, no se puede afirmar por ello que la gaita fuera desconocida en Asturias en épocas anteriores. No hay datos escritos que avalen la presencia de la gaita entre los ástures de la época de la romanización. El único texto que hace alguna referencia, y muy imprecisa, pertenece al griego Estrabón (siglo I a. de C.–siglo I d. de C.), quien, en el III volumen de su *Geografía*, dedicado a Hispania, anota las siguientes palabras sobre los usos musicales de los pueblos que habitan al norte del río Dourios o Duero:

Mientras beben, danzan los hombres al son del aulos y la salpinx, saltando en alto y cayendo en genuflexión.

Poco se puede deducir de estas líneas, salvo que los pobladores del norte de la península conocían el clarinete policálamo de insuflación continua conocido como *aulos* por los griegos y compartido por otras culturas que, a partir de él, desarrollaron la gaita por la adición de un depósito de aire o fuelle, como alternativa a la técnica respiratoria que requiere la insuflación continuada. El *aulos* es un instrumento documentado hace aproximadamente cinco mil años; salvo error de interpretación, se conserva un ejemplar auténtico de plata, muy deteriorado, procedente de las excavaciones que realizó Sir Leonard Woolley en el cementerio real de Ur de los Caldeos, Mesopotamia:

En la tumba predinástica nº 333, se encontró algo que parecían ser barras de plata torcidas y rotas. Fueron limpiadas con métodos científicos en el Museo de la Universidad de Filadelfia, y se probó que tenían gran interés. La en apariencia masa sin sentido consistía en tubos de plata, con una longitud total de 408 mm; estaba rota en cinco fragmentos, pero debía haber consistido en dos mitades, cada una de aproximadamente 250 mm. A lo largo de cada una hay cinco orificios con un diámetro de 6 mm, situados a intervalos de 25 mm, quedando situado el último orificio a 25 mm del final del tubo, y el primero a 14 mm del extremo en que va la embocadura. (...) No hay duda de que tenemos aquí los restos de uno de los clarinetes dobles que aparecen en los relieves sumerios, por ejemplo, en la estela de Nammú. El diámetro del tubo de plata sugiere que el constructor se había inspirado en el material del instrumento primitivo: la caña de los pantanos.

Sir Leonard Woolley, *Excavaciones en Ur*, 1929.

La Alta Edad Media española no proporciona datos relevantes que permitan concluir que la gaita perteneciese al instrumental peninsular. El único tratado que

aborda la cuestión organográfica se debe a San Isidoro de Sevilla; son las *Etimologías* (*De Musica*, cap. 21: *De secunda diuisione, quae organica dicitur*), donde menciona los instrumentos más comunes entre los griegos, a los que se refiere con el término genérico de *organum*. Habla de instrumentos que emplean fuelles (*folles*) pero, aunque no lo nombra expresamente, se refiere al *hydraulos*:

Organum uocabulum est generale uasorum omnium musicorum. Hoc autem, cui folles adhibentur, alio Graeco nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis ea uulgaris est graecorum consuetudo (*Organum* es el vocablo general de todos estos instrumentos musicales. A aquel que tiene fuelle, los griegos le dan un nombre diferente. Aunque se use el término *organum*, la costumbre de los griegos es emplear más variedad de nombres).

El único –y escaso– interés que posee este texto a efectos de identificación de la gaita como un posible instrumento hispánico es precisamente el empleo del término *folles* para referirse al depósito de aire, porque es exactamente el mismo que en todo el territorio noroccidental se usa para nombrar al depósito de aire de la gaita (gallego: fol; asturiano: fuelle; portugués: foles).

Es el propio nombre del instrumento, *gaita*, de filiación más primitiva que las citadas esculturas medievales, quien puede constituir en sí mismo un dato revelador sobre su antigüedad. Para la palabra *gaita* se han propuesto varias etimologías, haciéndola derivar del propio castellano *gayo* (Sebastián Covarrubias), del árabe *gayta* (Felipe Pedrell), del occitano *guayta* (Fran Díez) y del gótico *gaits* (Joan Coromines). Esta última tesis se recoge en el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

En efecto, la palabra *gaits* pertenece al gótico o lengua de los godos, y significa «cabra». Los godos, originarios del sur de Suecia, según la epopeya goda (anotada por Jordanes, s. V) iniciaron un movimiento migratorio hacia Gotiskandia, en la actual Dansk, Polonia (antigua Prusia), donde entraron en un período de guerras con los pobladores de este territorio. Continúa la expansión goda hasta Ucrania, Dacia (Rumanía), Hungría, llegando hasta la Macedonia, Tracia (Bulgaria) y Moesia (Bulgaria).

La palabra *gaits* está recogida en la Biblia de Ulfilas, traducción al gótico de los textos sagrados realizada por el monje Ulfilas hacia el siglo IV, cuando los godos desplazados hacia el Danubio penetraron en el territorio del Imperio Romano conocido a la sazón como Tracia en el año 376 d. de C. y adoptaron como religión propia la oficial del Imperio: el cristianismo. La expansión de estos pueblos bárbaros alcanzó incluso el norte de África, entre las antiguas Cesarea y Leptis Magna (Libia), donde se instaló población vándala que provenía de la Península ibérica. En todos los lugares citados (Hispania, norte de África, Tracia, Moesia, Macedonia, etc.) se emplea la gaita en la actualidad. En concreto, Beocia, situada en plena Grecia continental, es un territorio donde su uso está documentado desde los tiempos del comediógrafo Aristófanes (448-380 a. de C.) quien, en su obra *Los acarnianos*, describe cómo una banda de músicos tebanos acompañan a un mercader desde Tebas de Beocia hasta Atenas. En el camino, hacen una parada en la casa de Diceópolis. El mercader, entonces, ordena tocar a los músicos con estas palabras:

– Vosotros, gaiteros [aulétai] que venís conmigo desde Tebas, soplad en el culo de perro con vuestros tubos de hueso [ostinois].

Es casi seguro que en este texto humorístico se describe una gaita: «culo del perro» hace referencia al material de que estaba hecho el depósito de aire, algo que aún hoy sucede en la isla de Naxos, pues la piel del perro no es porosa y tiene, por tanto, una menor pérdida de aire. Ahora bien, la piel más empleada para hacer el fuelle en todos los pueblos que lo conocen es la de cabra o de cabrito, y esto sucede también en Grecia, tanto insular como continental. Pues bien, *gaits* significa exactamente «cabra».

Si la gaita era un instrumento habitual en esta amplia zona, no es inverosímil pensar que los godos allí asentados pudieran haber asimilado este elemento cultural y lo bautizaran con un término propio de su lengua, que sería *gaits*. Vendría a reforzar esta tesis el hecho de que en numerosos países o territorios donde los godos estuvieron asentados se siguen empleando aún hoy palabras similares para nombrar a este instrumento:

Macedonia: gaida.

Tracia búlgara: gaida. Gaidunitsa (puntero).

Sur de Polonia (montaña Beskin, Lieszyn, Istévna, Koniakow y Jaworzyna): gaidy.

Sur de Hungría: gaide.

Serbia: gajde.

Croacia: gajde.

Eslovenia: gajde, gaida.

Moravia (Chequia): gaida, gaidy.

Eslovaquia: gaida, gaidy. Gaidica (puntero).

Valaquia: gaidy.

Rutenia: gaida.

España: gaita.

Norte de África (entre las antiguas Cesarea y Leptis Magna o Libia): gayta.

III. MUESTRAS ICÓNICAS MEDIEVALES DE LA GAITA EN ASTURIAS

Si omitimos el canecillo de Plecín, Peñamellera (s. XII), cuyo estado actual lo hace inanalizable, las muestras de la gaita en Asturias durante la Edad Media consisten en un reducido número de esculturas y tallas y una única pintura. La relación es la siguiente¹:

Románico

Iglesia de Santa María de la Oliva, Villaviciosa (después de 1270)

La gaita se encuentra en el capitel 1, externo, a la izquierda de la portada principal. Se trata de un aerófono con insuflador bucal o soplete, sin bordón apreciable y

1 CUADRIELLO SÁNCHEZ, F. Instrumentos musicales en el arte asturiano hasta 1800. Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 2002.

con puntero seguramente de sección cuadrada, por lo que es posible que incluyese un bordón paralelo al puntero y perforado en el mismo bloque de madera, según era el uso en la época y se documenta en varios casos como la Catedral de León y la Colegiata de Toro. El fuelle se coloca ante el pecho y no bajo el brazo, que es el modo actual. No se aprecian orificios melódicos o tonales, tallas, decoraciones ni otras características, debido al deterioro de la piedra.

Gótico

Libro Manuscrito de la Regla Colorada, Archivo de la Catedral de San Salvador de Oviedo (último cuarto del siglo XIV)

En la parte superior derecha de la página inicial de este texto, sobre una orla pintada a dos tintas (roja y verde), se localiza una liebre o conejo tocando una gaita. Esta gaita corres-



Liebre gaitera del Libro de la Regla Colorada, siglo XIV.
Fotografía: Ignacio Acuña

pone en todas sus características al instrumento más habitual que muestra la iconografía europea entre los siglos XIII y XIV: insuflador bucal, puntero de sección cónica rematado en campana y provisto de orificios digitables y tonales, fuelle en forma de cuello de cisne colocado bajo el brazo izquierdo del instrumentista, bordón bajo dividido en tres secciones extensibles de diámetro creciente y rematado en copa abierta. Esta gaita no presenta ninguna ornamentación de flecos o pendones y el fuelle está pintado de verde, por lo que podría suponerse que era ya costumbre en la época revestir el odre con una funda de tela, por motivos ornamentales y ergonómicos. No obstante, del color nada puede deducirse con seguridad, ya que la tinta empleada es la misma que en el resto de la decoración del pergamino. Cabe reseñar la presencia en la campana del puntero y en la intersección de las piezas del bordón de virolas o anillas de refuerzo, que también pueden cumplir funciones decorativas.

Claustro de la Catedral de San Salvador de Oviedo (segunda mitad del siglo XIV)

En el capitel del arco ciego del muro oeste del claustro aparece un centauro que toca una gaita similar a la descrita en Santa María de la Oliva, aunque, en este caso, por la mejor conservación de la escultura se aprecian algunos detalles de interés. El aerófono representado es de insuflación bucal, carece de bordón y, aunque el tubo melódico se ha perdido, del punto de inserción del mismo en el asiento se deduce una forma cuadrada, por lo que no queda excluida la presencia de un bordón paralelo al puntero y excavado en la misma pieza de madera. El asiento del puntero con-



Centauro gaitero del Claustro Gótico de la Catedral de San Salvador de Oviedo, siglo XIV.
Fotografía: Ignacio Acuña

siste en una talla zoomórfica que representa a un animal no determinado. El fuelle, bajo el brazo derecho del músico, es de grandes dimensiones, redondeado, y presenta una costura perimetral de flecos de escasa longitud.

Sillería de la Catedral de San Salvador de Oviedo (entre 1492 y 1497)

Ejemplo ya muy tardío del arte medieval asturiano, la sillería gótica de Alejo de Vahía contiene, sin embargo, una nutrida muestra de instrumentos musicales en el 40% que se conserva de la misma, ya que en el siglo XIX fue retirada de su lugar original en la nave central de la catedral y dejada a la intemperie, con el consiguiente deterioro.

Actualmente instalada en la Sala Capitulár, la sillería gótica muestra siete escenas en que aparece la gaita:

1. Un gaitero acompañado de dos hombres que escancian y beben (relieve lateral en la sillería baja).
2. Un jabalí gaitero rodeado de otros jabalíes danzando (relieve lateral de la sillería baja).
3. Un jabalí gaitero rodeado de jabalíes y un ave danzando (relieve lateral en la sillería baja).
4. Un jabalí gaitero junto con diversos animales (enjuta del respaldo del asiento de Santa Catalina de la sillería baja).
5. Un jabalí gaitero acompañado de un jabalí y otro animal en actitud de cópula (cara interna del relieve lateral de una de las sillas bajas).
6. Un mono gaitero acompañado de un bufón que baila (relieve lateral de la sillería baja, cara interna).



Gaitero en la Sillería Gótica de la Sala Capitulár de la Catedral de San Salvador de Oviedo, siglo XV.
Fotografía: Ignacio Acuña



Jabalí gaitero en la Sillería Gótica de la Sala Capitular de la Catedral de San Salvador de Oviedo, siglo XV.
Fotografía: Ignacio Acuña

7. Un zorro gaitero en lo que parece ser un púlpito, acompañado de diversas aves (relieve lateral de la silla de Moisés, en la sillería baja).

En los siete casos, el instrumento representado es el mismo: una gaita con puntero cónico y roncón vertical rematado en copa abierta. Todas ellas carecen de ornamentación, aunque en los punteros de la primera y segunda escena referidas se perciben orificios digitables y probablemente tonales. La única diferencia significativa es la colocación del fuelle, que en ocasiones aparece bajo el brazo y en otras frente al pecho, aunque esto puede deberse a inexperiencia del tallista u otras razones artísticas.

Del análisis de todos los ejemplos enumerados, diez en total, y partiendo del supuesto de que los autores de los mismos trabajaran basándose en modelos tomados de su entorno inmediato, lo cual no es demostrable, podemos aventurar que entre los siglos XIII y XV podrían haber existido en Asturias al menos dos modelos de gaita: el primero de ellos sin bordón o con el bordón tallado en la misma pieza de madera que el puntero que, supuestamente, sería de sección cilíndrica y provisto de lengüeta simple; el segundo, con bordón bajo de tres piezas extensibles rematado en copa abierta y puntero de sección cónica rematado en campana. Sobre el fuelle poco se puede decir, dado que las representaciones del mismo no arrojan ninguna luz sobre la posible técnica empleada para su confección (fuelle cosido, enterizo, con o sin pelo, etc.). Del instrumento que porta el centauro del claustro gótico de la catedral se desprende que la ornamentación textil de la gaita debía ser ya en el siglo XIV similar a la actual, con flecos cosidos perimetralmente a la funda del fuelle. La imagen del Libro de la Regla Colorada testimonia la presencia en el puntero de orificios tonales y el uso de anillas de refuerzo o virolas; no obstante, el repetitivo aspecto que muestra la gaita en la iconografía de la época quizá sea síntoma de un cierto arquetipismo en su representación, por lo que determinados detalles no pueden tomarse necesariamente como ejemplos de una característica local. Sea como sea, estos rasgos perduran en Asturias; la única diferencia importante con respecto a la gaita asturiana actual es que ésta presenta copa cerrada, generalmente torneada en un cilindro de madera y vaciada mediante legra, mientras que la copa medieval es abierta y de forma acampanada, similar al remate inferior del puntero.

Pese a las semejanzas entre la gaita medieval representada en Asturias y otros puntos de Europa, el imaginario medieval ofrece mayor variedad que el asturiano, y algunas peculiaridades en lo referente al número y colocación de los tubos sonoros. En el

códice escurialense de las Cantigas de Santa María de Alfonso X (siglo XIII) se representan indistintamente gaitas de puntero cilíndrico y sin bordón (miniaturas de las cantigas nº 260 y 280) y de puntero cónico con bordones (nº 350). Los punteros cilíndricos de la cantiga nº 260 están rematados en un pabellón que probablemente estaría hecho de cuerno, como sigue ocurriendo en algunos países (Marruecos, Libia, Túnez, Polonia, Chequia, etc.). Los punteros de la cantiga nº 280 están tallados en un bloque de madera y presentan bordón paralelo, estructura que también pervive en las Landas de Gascaña. En la cantiga nº 230 también se representa el chorus descrito en la carta de San Jerónimo a Dárdano (copia del siglo IX), en la que enumera los instrumentos más comunes en la sinagoga:

Chorus quoque simplex pellis cum duabus cicutis aereis, et per primam spiratur et per secundam emittitur vocem (también el chorus, una simple piel con dos tubos visibles; por el primero se sopla y por el segundo se emite la voz).



Gaita de cuatro bordones del códice de las Cantigas de Santa María, cantiga nº 350, siglo XIII



Gaitero del Psalterio Lüttrell, Inglaterra, siglo XIV

En cuanto a las gaitas de puntero cónico, los ejemplos europeos presentan un número variable de bordones, predominantemente colocados sobre el hombro aunque, en el caso de las Cantigas, donde aparece una gaita –deficientemente representada– de cuatro bordones (nº 350), dos de ellos se colocan sobre el hombro del músico y otros dos quedan colgando del fuelle. La decoración de las gaitas europeas es muy similar a la descrita para Asturias aunque, en ejemplos como el Salterio Lüttrell (Inglaterra, siglo XIV), se representa un pendón o bandera colgando del bordón, lo que sugiere un posible uso cortesano o marcial del instrumento. Por lo que a las Cantigas se refiere, se emplean indistintamente fuelles sin funda (n.ºs 260 y 280), fuelles cubiertos con redecilla roja formando cuadros (n.ºs 260 y 280) y un fuelle con funda de tela decorada con motivos de cuadros y con predominio del color rojo (nº 350). Debió ser habitual el uso de telas a cuadros, a juzgar por el texto de Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611):

Instrumento conocido de odre y la flauta de puntos, con sus bordones. Fixose gayta de gayo, que como queda dicho vale alegre, y lo es este instrumento en su armonía, y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de quadrillas y escaques de diversos colores.

De todo ello se deduce una ligeramente mayor variedad organográfica y ornamental por lo que a la gaita se refiere en el resto de Europa. Cuestiones como afinación, digitación, ornamentación musical, etc., son hoy una incógnita.

Hasta la fecha, no se han dado a conocer otros documentos que permitan profundizar en el conocimiento de la gaita asturiana durante la Edad Media.



Ángel gaitero de la Iglesia de Rynkeby, siglo XV. Archivo de Rafael Meré

IV. IMÁGENES Y TEXTOS REFERIDOS A LA GAITA EN ASTURIAS ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII

Si bien desde el Renacimiento disminuye sensiblemente el número de representaciones icónicas de la gaita en Asturias, encontramos referencias a la misma en diferentes textos que, por lo general, corresponden a documentación municipal y libros de fábrica de parroquias y cofradías. La información que esta documentación aporta no permite hacer deducciones estrictamente musicales, aunque posee un indudable interés para conocer aspectos como la función social del gaitero o su remuneración económica.



Jabali gaitero procedente de la Malatería de San Lázaro de Panicles ¿siglo XVI? Fotografía: Ignacio Acuña

IV.1. Imágenes

Por lo que se refiere a representaciones de la gaita, sólo tenemos dos en Asturias entre los siglos XVI y XVIII. La primera de ellas, de datación dudosa, corresponde a una tabla tallada procedente de un retablo de la malatería de leprosos de San Lázaro de Panicles, cerca de Oviedo. Esta malatería desapareció a fines del siglo XVIII y sus bienes, entre los que parece ser se contaba este retablo, se subastaron en 1805. En el año 1965 se desenterró esta tabla, que estaba sepultada y fue descubierta casualmente por un labrador. Dicha talla se custodia hoy en el *Tabularium Artis Asturiensis*.

El instrumento que presenta no difiere en nada de los descritos en la sillería gótica de la Sala Capitular de la Catedral de San Salvador de Oviedo. Se trata de una gaita de puntero cónico y bordón bajo, ambos rematados en campana. La colocación de los tubos y del fuelle es también idéntica. El instrumento carece de tubo insuflador, indudablemente por error del tallista, y de elementos ornamentales; al igual que sucede en la mayoría de las representaciones del claustro, está en manos de un animal fantástico entre follajes, al estilo de los grutescos medievales y renacentistas.

La segunda y última representación es pictórica, atribuida a Francisco Reiter, pintor asturiano del siglo XVIII; se localiza en la bóveda de la sacristía de la Iglesia Santuario de El Carbayu, Langreo. La escena consiste en una Adoración, y el gaitero es un pastor arrodillado tras el buey. Curiosamente, al estar en actitud de adorar al niño, lleva la gaita sujeta al cinto, en lugar de estar tocando; esta pose parece haber sido tomada de la pintura flamenca, en la que se constatan algunos casos idénticos. Por razón de la colocación del instrumento, el puntero aparece libre de las manos del músico, lo que permite describirlo con cierta precisión. Presenta siete orificios digitables a la vista; el que corresponde al meñique aparece desviado de la línea que forman los restantes, tal y como sigue siendo costumbre en la actualidad. No se aprecian troneras ni orificios posteriores, aunque es consecuencia de la posición frontal en que se representa el puntero. El bordón presenta tres secciones y remata en copa abierta, a la usanza medieval. La pieza intermedia es más gruesa y redondeada, al contrario que las otras, atrompetadas y decoradas con líneas incisas hechas a torno. El soplete o insuflador es de reducidas dimensiones, al igual que sucede con el bordón, aunque quizás esto se deba a un intento de crear un efecto de perspectiva o escorzo. El color de la madera de los tubos de esta gaita es claro, muy similar al del boj, y el fuelle no se ha pintado, por lo que no se puede deducir el color empleado en la época; si llama la atención el hecho de que no exista ningún elemento ornamental textil en esta gaita, lo que, unido a la colocación de la misma, puede sugerir que el modelo utilizado por el pintor es una fuente pictórica (flamenca) y no natural.

IV.2. Textos

La mayoría de los textos que mencionan la gaita aportan dos tipos de datos: en primer lugar, los contratantes de sus servicios y las festividades para que se contratan; en segundo lugar, los pagos por dichos servicios.

Desde el siglo XVI, la gaita aparece en contextos como la festividad del Corpus, las procesiones de cofradías y parroquias y los actos públicos de carácter municipal como las «alegrías» o festejos conmemorativos de sucesos de importancia acaecidos en el seno de la familia real. El gaitero es un ministril asalariado y percibe una compensación económica por su trabajo, que recibe en una o varias pagas anuales, bien en especies (grano) o en dinero.

Esta vinculación de carácter laboral retribuido no es exclusiva de Asturias; era común en Europa que los municipios tuviesen músicos a su servicio, aparte de las ca-

pillas de música religiosa pagadas por los cabildos catedralicios y los músicos asalariados por familias poderosas o cortes. Un ejemplo significativo es el de Escocia, donde fue habitual durante los siglos XVI y XVII que cada clan dispusiese de uno o varios gaiteros y que éstos estuvieran presentes en sus batallas. La gaita tuvo cierta importancia en las dos rebeliones de los jacobitas (1715 y 1745). Tras la derrota de los jacobitas en la Batalla de Culloden y la rendición del príncipe Carlos Estuardo (1745) se abrió un período de persecución de la gaita, por su carácter militar. Paradigma de esa persecución fue el gaitero James Reid, que, apresado tras la reconquista de Carlisle, fue juzgado con otros prisioneros y condenado a muerte, al entender los jueces que ningún regimiento avanzaba jamás sin tambores y gaitas. Tras el Acta de Anexión (1752), que supuso la unión de trece dominios escoceses a la Corona británica, la gaita se integró definitivamente en el ejército británico y se extendió por el mundo colonial en el siglo XIX, creándose escuelas y fábricas locales en lugares tan remotos como Pakistán o la India, vinculados al ejército.

En Asturias no se constata este carácter militar de la gaita, cuyo uso es siempre civil y, en mayor medida, religioso².

DOCUMENTACIÓN CIVIL

Archivo Municipal de Oviedo:

Presentó el corregidor una carta del rey Fernando, dando cuenta de la concordia entre él y sus hijos Felipe y Juana. Deciden que para el día de reyes se hiciesen alegrías, se juntasen todas las compañías de la ciudad con candelas, se hiciese procesión y trajesen las compañías sus banderas, gaitas y juegos (2 de enero de 1506).

Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo:

Acordóse que salgan los instrumentos de gaitas, atabales y música a dar las alboradas como lo han hecho siempre y se les pague su trabajo y luego mientras hay en esta ciudad esta enfermedad de tabardillo que anda tan aguda se haga para regocijar y alegrar a la gente pues hay de ello tanta necesidad (10 de junio de 1573).

Presentó petición Juan del Valle y Domingo del Valle, maestros danzantes, y Domingo Martínez, gaitero de Gijón, diciendo que ellos estaban obligados por escritura de asistir en esta ciudad con sus personas a las festividades del corpus y octavario (17 de mayo de 1673).

Protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial:

José González Bango, residente en el término de San Sebastián, concejo de Gozón, con poder que tiene de Cristóbal González Madrera, vecino de Oviedo, maestro de obra prima de zapaterías, contrata a seis hombres para que vayan a danzar a la ciudad de Oviedo el día del corpus, como es costumbre, quedando de

2 MARTÍNEZ ZAMORA, E.: Instrumentos musicales en la tradición asturiana, Oviedo, 1989.

cuenta del dicho Cristóbal González buscar el músico gaitero de su cuenta (3 de mayo de 1750).

DOCUMENTACIÓN ECLESIAÍSTICA

Libro de caja de la Fábrica del Stsmo. Sacramento de la Iglesia Parroquial de Llanes:

Treinta y seis reales pagados a Joseph Bustillo, vecino de La Carúa, por su trabajo de ir a buscar un gaitero a Amieba para la fiesta del Corpus (1749).

Item me hago cargo de los 24 reales asignados para el gaitero en la festividad del Corpus, y no le ubo pese a lo cual di 6 reales por ir a buscarle a Cangas, aunque él no vino (1761).

Cofradía del Stsmo. Sacramento de la parroquia de San Juan de Mieres:

Una anega de pan por la mayor y media por la menor que pago al gaitero, con que se acabó de pagar su salario del año 92, porque el salario que se le da son de dos anegas de pan por la mayor y una por la menor (1693).

Más dio en 84 reales que ynportaron quatro fanegas de el salario del gaitero y se le da por tocar las Pascuas, Fiesta del Señor, San Joan y San Pedro y día de San Antonio, y al precio referido ynportan dicha cantidad (1713).

Cofradía de Nuestra Sra. del Carmen, parroquia de Sta. Eugenia de los Pandos de Villaviciosa:

Item más, da por descargo, ocho reales que pago al gaitero el domingo después del Carmen, que el día de nuestra señora, aunque ubo quatro gayteros, no llevaron nada más que de comer (1665).

IV.3. Testimonios literarios anteriores al costumbrismo

El texto literario asturiano más antiguo referido a la gaita (y el único documentado hasta la aparición del costumbrismo) data del año 1636 y corresponde a un poema del autor carreñano Antón de Marirreguera: *Pleito entre Oviedo y Mérida*. Este poema, en romance octosílabo y lengua asturiana, hace referencia al traslado de los restos de Santa Eulalia, patrona de Mérida, a la Catedral de San Salvador de Oviedo, donde actualmente se custodian. El acontecimiento motivó unos juegos florales en los que el romance de Marirreguera resultó vencedor. La gaita aparece en un contexto procesional, lo que, según se puede comprobar en la precedente documentación eclesiástica, debió ser bastante común:

*Trúxolos al endefeto,
De miseria los sacó,
Y metiolos per Uviego
Con gaites y procesión.*

Sí llama la atención el hecho de que utilice el plural «*gaites*», porque de ello podría deducirse el empleo simultáneo de varios de estos instrumentos, aunque las escasas alusiones a dicho fenómeno en la documentación de la época no permiten especular con un mínimo de certeza en este sentido, y la tradición posterior en Asturias, salvo excepciones contadas, consiste en la pareja de gaita y tambor.

Otro texto literario en asturiano en que se menciona la gaita se debe a Antón Balvidares Argüelles. Es de nuevo un romance octosílabo, compuesto con motivo de las exequias de Carlos III en Oviedo celebradas en el año 1789:

*Todo al son de munchos chiflos,
zanfoníes y corñetos.
Plasmarís si lo oyeres
como yo plasmé d'afechu
porque dígo te en verdá
que toquidos como aquellos
nunca salieren de gaita
nin los conoz dengún ciegü.*

Como documento para el estudio de la gaita, el poema de Balvidares posee menor interés que el de Marirreguera, ya que no aporta ningún dato directo acerca de la misma o de su uso. No obstante, de esta mención aparentemente anodina puede deducirse su notable implantación en la sociedad asturiana de la época, ya que se toma como instrumento musical paradigmático. En este sentido viene a abundar otro texto, esta vez narrativo y en castellano, que describe las alegrías que se hicieron con motivo del nacimiento de los príncipes gemelos Carlos y Felipe en el año 1784. En estos festejos, la gaita se califica como un instrumento agradable «a los genios del país»³; es decir, ya se le atribuye un cierto casticismo que prelude la que será la visión habitual de la gaita en la literatura costumbrista del siglo XIX:

En las casas del Ayuntamiento se colocó toda la música de la capilla, y en otros parajes, para alternar sus pausas, se puso otra no menos agradable a los genios del país, de gaitas y sinfonías, sin que faltase para los espíritus marciales el pavoroso estruendo de clarines, cajas y otros militares instrumentos, resultando todo este conjunto de una admirable consonancia que animaba y suspendía los sentidos, y continuó así por tres noches.



Apunte del natural de tipos asturianos, Jenaro Pérez Villamil, primera mitad del siglo XIX. Cedido por Gausón Fernández Gutiérrez

3 MEDINA ÁLVAREZ, A.: «Zanfones, gaites y dances del país nun festeyu real uviein del sieglu XVIII». *Asturies, memoria encesa d'un país*, nº 4, Uviéu, Conceyu d'Estudios Etnográficos Belenos, 1997.

V. LOS SIGLOS XIX Y XX

V.1. El siglo XIX: el esplendor de la gaita

La gaita se consolida como instrumento popular y fundamentalmente rural, aunque tiene presencia en las villas desde el siglo XIX. Por su potente sonoridad –consecuencia de la conicidad interna del puntero, provisto de lengüeta doble–, se empareja con el tambor y se toca en espacios abiertos, además del templo. Dicha sonoridad la hace idónea para el baile al aire libre, por lo que, en las romerías asturianas, es habitual que concurren uno o varios gaiteros, sin perjuicio de la presencia de otros instrumentistas como violinistas y zanfonistas ciegos, cuyos ámbitos de actuación y funciones sociales son marcadamente distintos que los del gaitero tradicional. Desde el siglo XIX hasta aproximadamente los años ochenta del XX, el gaitero asturiano ameniza los bailes y festividades religiosas y populares comunitarias o familiares como romerías, misas y procesiones, bodas, bautizos, etc. Ésta es su principal función durante este dilatado período de tiempo, aunque en el siglo XX sufrirá algunas transformaciones que veremos más adelante.

De principios del siglo XIX se conserva un interesante documento epistolar citado por Jesús Evaristo Casariego, que presenta la gaita en un contexto de uso diferente al descrito, y del que no tenemos precedentes en Asturias. Dicha carta fue redactada el 19 de junio de 1808 por una valdesana que, en plena Francesada, residía temporalmente en Oviedo. En ella describe un desfile de las milicias asturianas, ejército formado por la Junta General del Principado:

Nuestros mozos dejaron muy bien la tierrina ayer desfilaron por el campo de la lana con fusiles y ballonetes pero sin los uniformes todabia, llevaban gaitas y tambores y los marineros un estandarte colgado en un remo todo el mundo aplaudía y daba vibas a España y Fernando séptimo.

«La Asturias que el tiempo se llevó», 24 de mayo de 1887

Al margen de este breve episodio que documenta un uso militar de la gaita, el contexto de uso de la misma es el ya descrito. Es precisamente a lo largo del siglo



Pareja de gaiteros. A la gaita, Ramón García Tuero, Gaiteru de Llibardón. Fotografía: Baltasar Cué, 1895.

XIX cuando se crea el estereotipo del gaitero como principal figura y representante del folklore musical asturiano, como testimonia la literatura de carácter costumbrista, de la que transcribimos a continuación algunos ejemplos. En todos ellos se presenta un paisaje asturiano idílico, ambientado en la festividad popular y lleno de tópicos entre los que aparece la gaita como uno de los principales elementos caracterizadores:

...Y na danza que s'arma na foguera
la víspera de un santu o de la Virgen,
o de la so parroquia al ser la fiesta.
Allí ye el repicar de les campanes,
y el tambor y la gaita dir a tema.

Juan María Acebal y Gutiérrez, *Cantar y más cantar*

Ya pelos aires los cuetes
restrallen, y de la gaita
s'escucha alegre el toquiú
y el redoblar de la caja.

Teodoro Cuesta, *Barruntos d'amor*

Ye la fiesta del llugar
pueblu muy afayadizu
Ya les campanes repiquen
el xirigateru son

que tien per nome Canzana,
fincau en una montaña.
ya del tambor y la gaita
fai revuelos en el alma.

Fabriciano González García, *Maruxina*

En cántigues y fiestes
como una pandereta
los cuetes asordaplen,
y del punteru esclúcase

rebulle la quintana
que'l lixeru tocara;
la danza stá entamada
la música qu'encanta.

Atanasio Palacio Valdés, *Carta de Perico a Carmela*

¡Ay, sidrina de mio tierra
Véote facer gorgoritos
que en toes les romerías
Angel Antón de Capita
Dios en su gloria lu tenga
saludando al mayordomu
y en el coru de la iglesia
hasta el mismu cielu diba
¡Ay, gaita la del mio pueblu,

fecha con rica manzana!
y acuérdome de la gaita
y en toes les fiestes tocaba;
fiyu de Melón de Xuana
polo bien que la sonaba
tocando la alegre diana
cuando la misa de gala
la marcha rial que tocaba,
ay la del mio pueblu gaita!

Carlos de la Concha y García Liaño, *Los sueños del probe Lin*

Pese a su tradicional empleo en los actos religiosos en torno a los que se celebran las romerías asturianas, la gaita no deja de ser un instrumento popular y profano. Estos bailes, hogueras y comidas eran, desde antiguo, objeto de severas críticas, como consta en las Constituciones Sinodales del año 1769, título XII:

Habiéndonos informado que en varias partes de este nuestro obispado hay algunas ermitas o santuarios a cuyas fiestas de sus titulares con color de romerías, fogueras y devociones, suelen concurrir muchas gentes y con este motivo es grande el desorden, así en comidas y bebidas superfluas, como en cantares, danzas y bailes y otros usos indecentes, de que se siguen muchos escándalos y pecados, especialmente siendo de noche; por tanto prohibimos, so pena de excomunión mayor, dichas romerías y fogueras, especialmente de noche.

Como elemento central de las celebraciones profanas que acompañan a los actos religiosos de la romería, la gaita también es objeto de rechazo. Expresiva del mismo es, por ejemplo, la Constitución VI del Sínodo de Oviedo del año 1886:

Destiérrense en cuanto puedan de esas funciones las gaitas que tocan por la mañana en el templo y sirven luego para profanar la fiesta.

Resulta paradójica esta percepción negativa de la gaita, si se tiene en cuenta que fueron precisamente la Iglesia y las cofradías quienes más contribuyeron a su mantenimiento a través de los siglos, mediante la contratación de los gaiteros para tocar misas y procesiones. Sea como sea, la presencia de la gaita no disminuyó como consecuencia de las prohibiciones, a juzgar por la implantación que continuó teniendo durante el siglo XX. Por otra parte, el número de gaiteros debió ser considerable, según se desprende de la lectura de la prensa de la época. «*El Carbayón*», diario ovetense, proporciona interesantes datos al respecto:

Saldrá la procesión rompiendo la marcha doce gaitas y tambores. A las cuatro de la tarde, dará principio la famosa y popular romería amenizada por la expresada música, en la que además habrá diversidad de espectáculos como columpios, tío-vivo, cucañas, corridas de burros y maliciosas gaitas, tambores, violines, panderos y bombos.

Fiestas de San Roque en San Claudio,
13 de agosto de 1898

Recorrerán las calles de la población extravagantes cabezudos acompañados de una banda de gaitas y tambores.

Fiestas de San Agustín en Avilés,
9 de agosto de 1899

Es también en el siglo XIX cuando se gesta el declive de la gaita en el entorno rural, por la penetración de los bailes agarrados con sus nuevos ins-



José Junco y José Remis Vega, *el Gaiteru Margolles*, h. 1920

trumentos y la emigración a la ciudad y las grandes villas, a causa del desarrollo de la industria del carbón y la siderometalurgia. La gaita y los bailes tradicionales van quedando progresivamente relegados a las aldeas, mientras la población urbana se decanta por la novedad de vales, polkas, acordeones y organillos:

De mitad de este siglo datan la danza americana, la polka, el vals y otros bailes de sociedad, que llaman de «agarrao», porque se abrazan las parejas; y, si entre la gente de la aldea no son comunes, son ya los bailes preferidos por la juventud popular de las villas (...) Estos extraños bailes requieren música e instrumentos diversos, mientras que para aquellos bastan la música local y por todo instrumento la pandereta o la gaita y el tambor, este posterior a aquella, pero los dos de uso muy remoto.

O. Bellmunt y F. Canella, *Asturias*, 1900

Será éste un proceso largo y lento, debido al profundo arraigo popular de la gaita, pero inexorable, por el peso de las nuevas modas. Y aquí radica otra paradoja: la posterior supervivencia de la gaita se debe precisamente a que, a lo largo del siglo XX, sobrepasa la frontera del mundo rural y se instala en las grandes poblaciones urbanas a que han dado lugar la consolidación de la siderometalurgia y el carbón, el desarrollismo y el paulatino despoblamiento del campo.

A finales del siglo XIX, la vestimenta tradicional asturiana se halla en declive, siendo sustituida en gran parte de Asturias por el traje obrero. No obstante, y frente al uso de esta misma indumentaria por parte de numerosos gaiteros, lo que testimonia la fotografía de la época, otros continúan apareciendo en público ataviados con el traje tradicional y la montera picona, especialmente en las ocasiones de solemnidad. A las puertas del siglo XX existe, pues, una caracterización tópica del instrumentista que en la mentalidad colectiva popular es el más representativo de Asturias; caracterización que comprende no sólo su instrumento, frecuentemente decorado con elementos simbólicos como los colores de la bandera, sino también su vestimenta.

Esta costumbre perdura hasta nuestros días; a lo largo del siglo XX ha sufrido algunas alteraciones y ha sido objeto de numerosos debates, centrados fundamentalmente en tres cuestiones: la veracidad histórica de dicha indumentaria, la sustitución o eliminación de la misma a favor de la ropa común y la evolución de la ornamentación y simbología de los adornos y vestimenta de la gaita. Un debate aún hoy no resuelto.

V.2. El siglo XX: nuevas tendencias antes de 1980

En el paso del siglo XIX al XX no se producen cambios significativos en la función social del gaitero. Expresivos de esta realidad son los textos que, en las primeras décadas del siglo, recogen noticias sobre el uso, presencia y significado de la gaita en la sociedad tradicional asturiana.

En las bodas es costumbre, convertida en deber para el novio, dar a sus expensas un convite a sus convecinos; consistente en un baile al son de gaita, murga u orquesta, según la posición

social del contrayente. De no cumplir este requisito, la vida en el pueblo se le haría intolerable; caso que no se da nunca, pues los mismos interesados lo consideran como una carga aneja a la ceremonia nupcial. En las romerías o fiestas patronímicas de las parroquias, después de los obligados actos religiosos, se organiza un baile con una o más gaitas, o bien gaita y murga combinadas, en forma que, cuando cesa una, comienzan sus toques la otra, y viceversa.

Joaquín Villar Ferrán,
Topografía médica del concejo de Cabrales, 1919

No obstante, hay dos importantes novedades en lo tocante al contexto de uso de este instrumento: la aparición de los denominados grupos folklóricos y la creación de las bandas de gaitas, estas últimas ya documentadas en la prensa de los últimos años del siglo XIX, como consta en el epígrafe anterior.

Los grupos folklóricos son agrupaciones no profesionales de personas que, ataviadas con el traje del país, interpretan los bailes tradicionales y, en algunos casos, escenas de carácter costumbrista en las que la música tiene alguna relevancia. Estas agrupaciones contratan a una pareja de gaita y tambor que tiene la misión de poner la música a dichas escenas, sin perjuicio de la intervención de otros instrumentos que, por lo general, están a cargo de otras personas del grupo, sin que perciban retribución económica por ello. Suelen ser estos instrumentos panderetas, panderos y castañuelas.

Como precedente más antiguo de grupo folklórico o grupo de baile, salvo nueva documentación, tenemos el formado por el gaitero Ramón García Tuero, *el Gaiteru Llibardón*, vecino de Arroes, que acostumbraba a llevar consigo a sus actuaciones algunas parejas de baile. Aunque es una formación todavía embrionaria, ya presenta todas las características de lo que en décadas posteriores serán estos grupos. Algunos de sus integrantes fueron, con posterioridad, fundadores de otras agrupaciones folklóricas que perduraron hasta fechas bastante recientes a través de sucesivas ramificaciones; es el caso, por ejemplo, de César Ordieres, *El Mariñán*, o María Teresa Ordieres, *La Mariñana*.

En cuanto a las bandas de gaitas, los primeros datos fiables, como queda dicho, corresponden a finales del siglo XIX. Aunque documentación más antigua y citada en este artículo habla de gaitas en plural aparentemente tocando juntas (por ejemplo,



Gaitero en Cezures (Tinéu)
Fotografía: Fritz Krüger, 1927.

el poema de Antón de Marirreguera), no podemos deducir de ello con seguridad que se tratase de verdaderas bandas. Por otra parte, en el extremo occidente de Asturias existió una tradición de quintetos y sextetos formados por una o dos gaitas, clarinete y percusiones.

Las primeras bandas de gaitas son agrupaciones cuyas características precisas no están documentadas, aunque parece ser que toman como modelo, a falta de otro, la pareja de gaita y tambor tradicional en Asturias. Hay algunos datos a principios del siglo XX de los que podríamos deducir una cierta implantación de las bandas de gaitas:

Una banda de gaitas acompañada de tamboriles amenizaba el festín.

Armando Palacio Valdés, *La aldea perdida*, 1903

Una banda de gaitas y tambores del país y las bandas municipal y militar ejecutarán gran diana.

Álbum de las Fiestas de San Juan en Mieres, 1927

Las bandas descritas fueron, que se sepa, un fenómeno exclusivamente civil, sin que hasta hoy las gaitas se hayan integrado en el ejército, que, como mucho, utiliza algunas en sus conjuntos musicales. El ejemplo de uso militar de la gaita citado a principios del siglo XIX por Jesús Evaristo Casariego no pasa de ser anecdótico.

La situación descrita se mantiene hasta la guerra civil española (1936-1939), tras la cual, la Sección Femenina de la Falange, fundada ya en el año 1934, asume la dirección en asuntos de folklore y tradiciones musicales y crea sus propios grupos folklóricos. Esto modificará profundamente el papel del gaitero. El grupo característico de la Sección Femenina tiende a presentar los bailes desde una perspectiva espectacular, es decir, concebidos para el escenario y, por tanto, rigidamente coreografiados. Son comunes, por ejemplo, entradas y salidas, reverencias, mixturas de bailes diferentes, etc. Además, la costumbre es que el director del grupo indique los cambios de paso, contados y ordenados en función de la homogeneidad estética del conjunto. La tradición anterior dejaba al criterio del gaitero la duración de las mudanzas y los paseos de los bailes, alargándolos o abreviándolos según la conveniencia del momento; los gaiteros, además, acostumbraban a introducir repertorios nuevos, aprendidos por distintas vías, y modificaban a voluntad los repertorios heredados, bien sea introduciendo nuevas melodías en las mudanzas o bien graduando la complejidad y extensión de las partes floreadas, en función del propio lucimiento; nada de lo cual tiene cabida en la estructuración que caracteriza a los grupos folklóricos, en los que prima el orden y el carácter «balletístico» de sus presentaciones: los repertorios se fijan en un número reducido de piezas, cuya medida y duración queda definitivamente establecida. El gaitero responsable de su ejecución debe amoldarse por completo a estos esquemas.

Como características de menor importancia podríamos citar el empleo en la gaita de símbolos y colores nacionales, algo que, por otra parte, no era nuevo. Hacia los años sesenta, por influencia de los nuevos tejidos industriales, la ornamentación de la gaita evoluciona hacia flecos de mayor longitud, mixturas caprichosas de colores

muy vivos y profusa adición de cintas, lazos y colgantes que dan al instrumento un cierto aire «kitsch», que todavía hoy pervive, aunque se tiende a una decoración progresivamente más discreta.

El modelo descrito sólo es aplicable en el ámbito de la Sección Femenina; paralelamente, se mantuvo viva la antigua tradición de gaita, sólo alterada por dicho modelo en la medida en que varios gaiteros de la Sección Femenina se desenvolvían indistintamente en ambos contextos musicales. No obstante, la huella dejada por esta institución en la gaita fue notable, sobre todo en el ámbito urbano, alejado del medio rural y, por tanto, de la tradición antigua: salvo excepciones, los nuevos gaiteros formados en las ciudades reciben sus enseñanzas según los preceptos estéticos de la Sección Femenina, con la consiguiente mediatización de su percepción del uso y las funciones de su instrumento, así como del repertorio transmitido.

Esta situación trajo como consecuencia un curioso fenómeno: los jóvenes gaiteros exclusivamente formados en el ámbito de la Sección Femenina, bien sea directamente o a través de gaiteros vinculados a ella, no se hallan cualificados para tocar un baile al uso tradicional, puesto que en ambas esferas, baile tradicional y baile escénico, operan distintos presupuestos estéticos y técnicos. La decadencia de los bailes tradicionales podría haber sido agravada en alguna medida por esta situación, aunque es obvio que dicha decadencia se había iniciado tiempo antes, por los motivos expuestos en el epígrafe precedente. Sea como sea, la dicotomía fruto de la existencia de ambas fórmulas estético-musicales pervive hasta la actualidad. La disolución de la Sección Femenina no supuso la extinción de sus preceptos estéticos, fenómeno que se está produciendo de forma gradual y cuyo inicio puede situarse a fines de la década de los setenta, con la aparición de los comúnmente denominados «grupos de investigación», que no son sino una consecuencia histórica de la situación que acabamos de describir, en una época en que la extinción del baile tradicional y la espectacularización del mismo es ya un hecho consumado, aunque en esta nueva etapa los criterios orientadores son el purismo y la recuperación. Paradójicamente, la gaita se sustrae a esta «vuelta a los orígenes» e inicia un proceso de renovación a todos los niveles: construcción del instrumento, afinación, repertorio y ornamentación, en el que todavía se halla inmersa.



Banda de gaitas asturianas desfilando por Avilés, h. 1955

Juan Alfonso Fernández García
Director del Muséu de la Gaita

A man in traditional attire, including a dark cap and a dark jacket over a light-colored shirt, is playing a bagpipe in a field. The bagpipe has a long, dark, fringed bag and a long, thin, dark pipe. The man is standing in a field of dry grass, and the background is a hazy, open landscape. The text is overlaid on the image.

III A Gaita d'Occidente

— David González Iglesias —

PRESENTACIÓN

A Asociación «Arcángel San Miguel», á que representamos, créase nel ano 1985 como asociación de padres da escola del mesmo nome que hay na Caridá (El Franco). Dous anos máis tarde, nel 1987, y coa intención de que poderan entrar na asociación personas axenas á comunidá escolar, faise a Asociación Cultural.

Cremos que é de xusticia reconocer que nel ano 1985 a actividá cultural nel Occidente era, por nun decir outra cousa, máis ben escasa y nel conceyo d'El Franco casi prácticamente nula.

Desde os sous inicios esta asociación puxo en marcha, a parte de traballos vinculados á escola, un gran programa d'actividades dentro das cuales sempre tiveron especial relevancia as musicales. Coeste programa pretendíanse cubrir ás demandas sociais, sobre todo aquelas que tein un forte arraigo na nosa terra, po lo que, entre as primeiras actividades que se implantaron, foron as clases d'acordión y gaita.

El acordión fora un instrumento muy popular nel noso conceyo, utilizao en todo tipo de celebracións y festas, y tamén al acabar muitas das faenas del campo. Foron muitos os acordeonistas da zona, quizá el máis popular como solista foi «Cazoto», a quen debemos entre outras cousas, algúas das piezas del noso repertorio. Outro acordeonista foi «Casía» de Serandías. Tamén tocaban el acordión nos Alonso y na orquesta «Ritmo». A parte d'outros muchos acordeonistas da zona merece úa mención especial Fernando López Suárez «Paco del Teso» (El Teso de Barres), que morreu nel ano mil novecientos setenta y un a os setenta y sete anos d'edá. Además se ser un bon intérprete, construía, reparaba y afinaba acordeos magistralmente. Nesta última actividá é de destacar que afinaba instrumentos novos que se fían en San Sebastián.

En conto á gaita, tíamos como referencia nel conceyo entre outros, a Os Alonso desde finales del siglo XIX y empezos del XX, así como «La Popular» de Arancedo y máis recentemente «Os Castros» da Andía. Dos conceyos viecos, había grupos ben conocidos como «Brisas del Navia» de Medal, «Ribanavia» de Villacondide, «Vilanova» de Serantes, «Penácaros» de Bual, etc. Estos grupos, non solo eran conocidos na zona sino que fían actuacións en muchos sitios d'Asturias nas súas festas y celebracións tradicionales.

D'artesanos y fabricantes de gaitas tíamos referencias de «Pena», Trabadelo, Corredoira, «Octavio de Caleyá», Galfarro, os «Cayoco» y Vinxoy.

Basados nestos grupos y os sous repertorios, puxéronse en marcha as clases de gaita, pa lo que se utilizaron gaitas de Trabadelo y Corredoira e instrumentos utilizados anteriormente por outros gaiteiros como «Javier del Chombo».

Ante os excelentes resultaos y pa motivar os alumnos máis adelantaos y que demostraban muito interés, formouse el grupo «El Acebro» nel ano mil novecientos oitenta y sete, lo que provocóu un incremento nel número d'alumnos y a consolidación d'actividá.

Este grupo axina empezou as suas actuacións en desfiles, procesións, concertos y romerías con bon éxito.

Este éxito, y por razóns que nun entendíamos, empezou a xenerar inquietudes y úa actitú negativa hacia nosoutros nalgún que outro ámbito. Máis tarde démonos conta qu'el interés económico era á razón de fondo del rechazo al que fomos sometidos como grupo y como asociación.

Noutras zonas d'Asturias xa se comenzara muito antes que na nosa coa actividá y con cursos de gaita y el mercao taba saturao, po lo que algúa xente en busca de trabayo empezaron a mirar pal occidente. A gaita y repertorio que trian era da tipoloxía del centro y pouco yes importóu á hora de dar cursos, a tradición da zona. As consecuencias foron inmediatas: gaiteiros veteranos que nun podían tocar cos sous familiares y vecíos máis novos por ter gaitas y repertorios diferentes; artesanos que pa manterse nel mercao, tían qu'empezar a fer outro tipo d'instrumentos; poblos con ua tradición en grupos ver surxir outros cuas características muy diferentes a os tradicionales; gaiteiros profesionales que, pa nun perder contratos, comencian a usar gaitas del tipo central pero con punteiro d'occidente, etc. Y todo esto col beneplácito y apoyo d'aquellos que se proclaman defensores da tradición.

Nel ano 1992 cayéu a gota que colmóu el vaso. El grupo de gaitas «*El Acebro*» recibe úa invitación da Dirección Rexional de Turismo pa participar nos Alcázares (Murcia) na Semana de la Huerta representando a Asturias; pa colmo apróbasenos ua axuda de 600.000 pesetas pa a actividá d'acordión y 400.000 pa a de gaita. Esto desatóu as iras d'algún sector que lo utilizóu distorsionadamente dentro del marco das suas reclamaciois y queixas á administración. Durante algúas semanas tuvemos que soportar todo tipo de comentarios na prensa, unde se chegóu a decir que «*una banda gallega afincada en La Caridad representó a Asturias en Los Alcázares*», amén d'un feixe de chamadas telefónicas con todo tipo de comentarios y lindezas.

El contencioso y as reivindicaciois, que por aquellos días un gran grupo del mundo del folklore asturiano mantía coa Administración, nun xustificaba baxo ningún concepto el uso que fixeron del noso grupo y asociación. Que fósemos ou non el grupo máis axeitao pa representar a Asturias nel mencinao evento pódese discutir, pero negar a nosa condición d'asturianos y el noso dereto a representar a Asturias en cualquier llugar é de todo punto inadmisibile.

Muito foi lo que tuvemos que soportar desde esas fechas, y aunque, en menor escala, inda hoy día seguimos sufriendo, y todo por úa sola razón: ser diferentes. A diversidad, que debiera ser úa riqueza dentro del conxunto, é mal vista por algús individuos y grupos que tein por meta á tabla rasa.

Aunque xa fixéramos anteriormente algún trabayo sobre a nosa tradición y música, a partir dos feitos xa ditos, propuxémonos recorrer a zona y tomar nota de todo lo que podésemos relacionar co'l tema.



Xornada de gaiteiros d'occidente



Xornada de gaiteiros d'occidente

Col fin d'agradecer a sua colaboración y amistá a toda a xente que nos abran as portas das suas casas, conoementos y vivencias, y pa darlles a oportunidade pa coñecerse entre ellos e intercambiar experiencias, nel ano 1995 organizamos a primeira xornada de gaiteiros d'Occidente con un gran éxito de participación. Naquella reunión, y pa dar continuidade á iniciativa, un grupo de Valdés ofrecéuse a organizar as

Segundas Xornadas de gaiteiros d'Occidente, al ano seguinte, cousa que sin que sepamos as razóns, nunca se chegou a fer, polo que nel ano 1997 a nosa asociación volveu a fellas y desde entón fainse sin interrupción. Gracias a ella moitos dos nosos gaiteiros veteranos volveron tomar as gaitas xa esquecidas y un bon número d'instrumentos abandonaos en desvais y trasteiros parecen hoy como novos úa vez reparaos y postos a punto. Intercámbianse conoementos, experiencias y repertorio, pero el llogro máis importante é a fraternidá que surge entre os participantes. Por desgracia, y por el paso inexorable del tempo, el número de veteranos vaise reduciendo d'ano en ano. É llabor de todos que'l sou espírito y os seus conoementos se conserven y pasen formar parte del noso patrimonio cultural.

Hoy aquí gustaríanos mencionar algúa das nosas notas, recopiladas con muita vontade y muy poucos conoementos, con algúa pretensión de que podan chegar a servir como simples referencias, na esperanza de que algún día se faga el estudio riguroso y completo cá zona se lle debe y merece.

- | | |
|------------------------------|-------------|
| 1) Ca'l Gaitero | Aneso N.º 1 |
| 2) Os Alonso | Aneso N.º 2 |
| 3) Quirotelvos y Quirolos | Aneso N.º 3 |
| 4) Firme | Aneso N.º 4 |
| 5) Gaiteiros | Aneso N.º 5 |
| 6) Grupos | Aneso N.º 6 |
| 7) Gaitas Taramundi | Aneso N.º 7 |
| 8) Galfarro y Cayocos | Aneso N.º 8 |
| 9) Lista Jornada de Gaiteros | Aneso N.º 9 |

ANESO N.º 1

Ca'l Gaitero, A Roda

El gaitero máis antigo del que tuvemos noticias na nosa tradición oral foi José Barcia, natural del Pico da Roda, parroquia de Santa María del Monte. Desco-



Ca'l Gaitero (A Roda).

nocemos as fechas exactas del sou nacemento y morte, pero sabemos que viviu entre finais del s. XVIII y empezos del XIX.

Foi d'orixen y vida muy humilde y ganaba el sou sustento coa gaita, tocando por toda a zona en festas, romerías y todo tipo de celebraciónis.

A pesar da sua humilde condición de vida, ten el honor de ser el único gaitero del que nosoutros temos noticias que tía ua casa blasonada, con un escudo que nos sous campos reflexa el sou trabayo y llogros. A historia é como sigue:

Condo el gaitero decidiu establecerse y formar ua familia, elixiu ua pequena parcela que tía aproximadamente un día d'aradura (diecioito áreas) nun llugar conocio como Figueira de Bustelo, cerca del caseirío del mismo nome y al llaao del único camín que entonces había naquella zona, el qu'iba de San Xulián y Villamarzo a Tapia. Tía ese nome por ua enorme figueira que medraba allí, el resto era pura bouza. Pa reclamar a propiedá da terra, nel xuzgao dixéronlle que tía que probar que allí había casa y vida. El gaitero fixo ua pequena caseta, posiblemente cuberta de rama de pino o tarróis, llevóu p'allí un can, un gallo y un arao. Con todo eso preparao chamou outra vez al personal del xuzgao, que levantaron el acta de propiedá. A partir d'esa, construíu a primeira casa del gaitero, nome col cual se sigue conociendo á actual, de nova construcción.

El gaitero tía un íntimo amigo y compañeiro da infancia, Xoaquín de Benita, de Piedras Blancas, fillo de Bodegueiras, qu'emigrara a Cantabria, unde se fixera canteiro. Xoaquín visitou el poble condo sou amigo iba comenzar a construcción da casa y al enteresarse díxoye que ye iba regalar ua pedra pa colocarla na fachada, que servise como recordo da sua amistá y esculpíu el escudo que inda hoy podemos ver allí y que representa fielmente os orixenes da casa. El escudo ta fechoo en 1800.

Pa ter ua idea da cronoloxía, tede en conta qu'estas notas básanse nas entrevistas feitas a Ramón Sánchez Méndez y a súa muyer Secundina nel ano 1996.

Ramón, propietario d'aquella da casa El Gaitero, naceu nel ano 1909 y era a cuarta xeneración de propietarios. Outro dato a ter en conta é qu'el fillo del gaitero emigra a Cuba y volve a España despós da Guerra (1895-1898). Al sou regreso, y pa celebrar a chegada a casa sano y salvo, organizóu ua festa y regalou á Iglesia dos Mártires del Monte ua imaxen da Virxen del Carmen.

En conto al tipo de gaita y reportorio que tía nada sabemos, pero quizá os técnicos puideran darnos algua luz á vista da gaita esculpida nel escudo.

Al sou regreso da guerra civil espanola, Ramón fixo os trámites pa cambiar el nome oficial del sou sito de residencia, Figueira de Bustelo, por el que realmente era conocido e inda se conoce: El Gaitero.

ANESO N.º 2

Os Alonso

Pa estudiar a música da nosa zona y a sua evolución quizá nun haya miyor campo d'estudio que a familia dos Alonso de Miudes (El Franco). Catro xeneraciónis de



Os Alonso

Alonso dedicaos á música y sou estudio dúa forma continuada y sua evolución desde un pequeno grupo de gaitas hasta ua moderna orquesta que pervive hasta el ano 1965 xustificanlo.

El interés da familia por a música comenza, como pouco, con Xuan Alonso (1841-1899), que, pa recoyer os sous coñecementos y poder transmitirlos, empeza escribir un tratado de música.

Continúa col manuscrito hasta el sou estado actual sou fillo, Francisco Alonso Méndez (1876-1963), que, además d'outros trabayos, formou un quinteto condo tía 18 anos d'edá y máis tarde forma a Orquesta Osnola. Nel ano 43, y con base núa fotografía da época, formaban parte del quinteto: José del Bollo, Francisco, Gervasio, Onofre y Enrique de Lloueiros.

El fillo de Francisco, Gervasio Alonso Méndez (1910-1988), sigue a tradición del sou bolo y padre como membro del quínteo da Osnola, asumindo máis tarde a sua dirección.

Jesús Alonso García (1943), fillo de Gervasio, incorpórase á Osnola a os 8 anos tocando el contrabajo y despós toca tamén a batería, saxofón y guitarra hasta a disolución nel ano 1965.

Na sua evolución musical, os grupos de Alonso tocaron todo tipo de instrumentos.

Cuatro xeneracións de músicos deixaron en posesión da familia ua estensa documentación (tratado musical manuscrito, partituras, contabilidade, programas, etc., etc.), así como instrumentos y equipos de música. En conto a gaita, consérvanse varias pezas de duas gaitas non completas. Como curiosidá tein un punteiro de excelente fabricación coa inscrición: «F. SANTALICES - FECIT - ANNO - 1931 - MODESTO-SÁNCHEZ».

Como exemplo dalgúas das obras dos Alonso podemos citar: «*Tras los cristales*», «*Pasodoble de San Miguel*», «*Himno de San Miguel*» o «*Muñeira del Franco*».

Crémos que a historia dos Alonso, así como el material que ta nel sou poder, merece un estudio riguroso por personal debidamente capacitao, así como da sua perfecta conservación formando un todo único. El interés y axuda das autoridades competentes neste tema sería imprescindible. Esta asociación comprometeuse a prestar toda a axuda que tía a noso alcance, contando, entre outras, con a nosa experiencia na colaboración prestada al Museo da Fragua de «Angelito».

ANESO N.º 3

Telvino y Quirolo - Os Quirotelvos y Os Quirolos

Al falar da música y da cultura nel occidente d'Asturias a finales del XIX y empazos del XX é indispensable empezar por nombrar a Etelvino Méndez, conoío na zo-

na cono «*Telvino*» o «*Telvo*», y a Manuel López Lastra, «*Quirolo*». El grupo que fundaron en Castropol «*Los Quirotelvos*», así como el sou continuador y heredero «*Os Quirolos*» formao por os fillos de Quirolo despós da súa morte, crearon escola y foron referente pa todos os músicos y gaiteros del sou tempo y posteriores.

Era tal a súa fama que na zona el nome de «*quirololo*» chegóu a ser sinónimo de gaiteiro; tar vestido de «*quirololo*» era tar vestido col traxe típico y fer úa «*quirolada*» era fer úa festa con gaitas.

Nun é a nosa intención contar aquí a vida y obra de «*Telvino*» y «*Quirolo*» pero é de lley relatar algún detalle:

«*Telvino*» naceu en Lluarca y dende mozo dedicouse á imprenta y á música. Vaise pa Castropol en 1906, unde vivióu durante 20 anos pa despós irse pa Ribadeo, unde morre el 11 de novembre de 1962 a os 87 anos d'edá.

A os 16 anos fora primer clarinete y subdirector da banda de Lluarca. Tanto en Castropol como en Ribadeo participóu, y varias veces fundóu y organizóu bandas, orquestas y rondallas.

Compuxo numerosas pezas musicales de temas asturianos y gallegos (máis de 40 según Malén), entre ellas a música de zarzuela «*Un feixe de Tapiogadas*», de Conrado Villar. Solo encontramos a partitura d'ua das suas pezas, «*Bella Flor*», inda nel repertorio da rondalla de Ribadeo y el nome d'outra «*El último adiós*», feita pa a Semana Santa de Ribadeo. Hay algua referencia a úa que puidera chamarse «*Cadete*» y outra que figuraba nel repertorio dos Quirotelvos como «*Asturias*», que según súa fía María era á actual «*Asturias patria querida*», dato que nun podemos contrastar con outras fontes.

Toda a obra y documentación musical de «*Telvino*» perdeuse en limpiezas da casa y traslados. Muias partituras foron prestadas por a familia a «*Manolo del Pinche*» que tía un coro en Ourense y a outros grupos y nunca máis volveron a saber d'ellas.

Nel ano 1958, el gobernador de Lugo impuxo a «*Telvino*» a Medalla del Trabayo.

Quirolo nace en Santalla d'Ozcos y de muy neno coa súa familia vaise pa Castropol, viven xunto al «*Escaleirón*» del Campo. Morréu en Turón, unde fora pa tocar núa actuación en 1932.

De Santalla tía el nome de *Quirolo*, apodo col que se conocía a un vecín sou al que tía un gran cariño y amistá.

Casóuse con Francisca Lastra, «*Paca*», nacida na Roda y tein sete fijos.

Tuvo al sou cargo a conserxería y bar del Casino de Castropol, lo que lo fixo muy popular entre a xente local y visitantes (Melquíades Álvarez), y fía tamén trabayos de tapicería, decoración, camarero y, as veces, percebeiro.



Os Quirotelvos

Tocaba a gaita y el bombardino.

Tía úa gaita muy orixinal y contan que necesitábase gran capacidá pulmonar pa ferlle sonar. El punteiro de boxe de grandes dimensiois col espigo metálico y cuberto de latón menos a copa, con plomo en todos os furacos pa modificar a apertura y axeitar afinación, cousa que fía a menudo valíndose d'úa pequena lima, el folle era muy grande. Taba sempre fendo amaños ou poñendo música a novas pezas xunto con Telvino y Vicente Loriente. Conta Ánxel de Medal que «el "Quirolo" podía tar cuatro días y cuatro noites tocando a gaita y bebendo vino sin parar...».

Súa muyer «Paca» tía úa gran voz y conocía muitas cancióis. Muitas veces xuntábase na cocía y «Paca» cantaba y Vicente Lorente escribía a música.

Nos «Quirotelvos», además de «Quirolo» y «Telvino», tocóu algún fiyo d'ellos en distintas etapas, y tamén, fora da familia, «Calderilla» (que sustituiu a «Telvino» condo se foi pa Ribadeo), «Milano» y «Ceibe».

El «Quirolo» como solista cos «Quirotelvos» tocóu en todo el Occidente y tamén por outras zonas d'Asturias, menos en Oviedo, un dos sous mayores deseos, y que morreu sin cumplir.

«Os Quirotelvos» foron nombraos como «Los Sinfonarios» na novela de Calvo Sotelo Ribanova.

Nomes como Loriente, Murias y Penzol tan unidos á vida y bon fer dos «Quirotelvos» y «Quirolos».

Á morte de «Quirolo» desfíxose el cuarteto por úa temporada, hasta que Melquíades (un dos fiyos de «Quirolo» y ante a insistencia y conseyo de D. Román Penzol) volveu fundallo col nome dos «Quirolos» y a participación dos sous hermaos Adolfo, Manuel y Pepe.

Cóntase que foron el primer grupo con dúas gaitas tocando a dúo, dúas voces. Melquíades compuxo algúas pezas y Manuel escribió «El Arándano».

A única referencia que temos sobre el tipo da gaita que tía ven del grupo «Los Ribanavia», que compraron a sua primeira gaita a Os Quirolos. Os del grupo Ribanavia usaron sempre gaitas da tipoloxía del Occidente.

Melquíades morreu un 28 de febreiro na guerra civil nel frente del Escamplero. Conta a sua hermá Antonia que tando nese frente todas as noites tocaba a gaita y que mentras lo fía os dous bandos guardaban silencio asoluto. Os Quirolos xa tían el traxe típico: camisa, chaleco, pantalón, golas y medias, con botóis de metal feitos a mao.



Fermín Díaz Prieto (Firme de Batribán)

ANESO N° 4

Firme

Fermín Díaz Prieto, «Firme de Batribán», naceu en mayo nel ano 1921 en Batribán, Santalla d'Ozcós.

«Firme» é sin duda un dos tesouros da nosa memoria histórica. Persona honesta, afable, amigable, con úa actitú positiva ente cualquier cousa da vida y con ua excelente memoria. Canta, baila y toca a gaita. Conoce un gran repertorio de romances, cancións y pezas de gaita.

A sua afición por a gaita empezou muy cedo, y empezou a tocar con dez ou once anos, con úa gaita prestada por un amigo; máis tarde comprou úa de Cayoco nel ano 40 na Sendía por nove pesos que despós vendeu por 18, aunque el negocio salíu mal porque a que comprou despós costoulle 22, tamén a Cayoco. Despós tuvo úa de Corredoira durante máis de 20 anos y hoy día toca una de Seivane feita de ne-grillo.

Aunque empezou a tocar como autodidacta, despós enseñoulle muito en conto a técnica y repertorio Evaristo Cayoco, tando os dous sentaos muitas veces al redor dúa mesa na Garganta.

A menudo compraba gaitas en Paramios y vendíalas en Galicia. Pensa que tanto as gaitas de Cayoco como as de Galfarro eran muy buenas. Tían el folle de carneiro.

Tocaban y bailaban muiñeiras, xotas, agarradillas, punteadas, pasodobles, polkas, giraldillas, etc. Casi todas as pezas tían lletra y cantábanse. El repertorio, común en toda a zona, íbanlo aprendendo us de outros y tamén poñían música de gaita a muitas historias y cancións. Entre outras, Firme fixo popular a «Muiñeira de Batribán».

Según él, cualquier ocasión e búa pa armar el baile: *«marchaban os nenos y as nenas andando pa Villanueva y unde quera qu'había un campo como esta cocía de grande armábamos baile»; «nas mayegas, despós de cenar, amañábase un baile que duraba hasta qu'el corpo aguantase».*

Aunque nun vivía d'esto, as veces contratábanlo pa tocar nalgua celebración.

«Firme» dice que un dos sous mayores placeres y que nun cambia por nada é tocar a gaita mentras mira pal ganao.

Tía a neta, que por aquel entonces taba aprendendo a tocar a gaita y tocaba nun grupo novo de Taramundi, pero por desgracia nun podían tocar xuntos, pos por razóns que nun se comprenden y rompendo a tradición da zona, y á neta enseñaronye a tocar a gaita da zona del centro. En conto al repertorio, nun sendo por a Jota de Bual, tamén era diferente nesa época.

Exemplos dos «sones» que canta y toca son:

*Viniendo de Sevilla
cansado de andar
al pie de un arbolito
me puse a descansar.*

*Y estando descansando
de colaye se acercó
una niña bonita
que la mano me dio,
una niña bonita
que la mano me dio.*

*Era alta del talle
y era baixiña del color.
Era alta del talle
y era baixiña del color
era como una rosa
era como una flor.*

*Eran dos jovencitos que se querían
Ya había cinco años que se reían*

*Ella lo amaba, ella lo amaba
Pero él era un tunante que la engañaba*

*Y un día en el paseo ella le dice:
Dime lo que te pasa que estás muy triste*

*Lo que me pasa Irena ya te lo dije:
Yo quiero a otra, yo quiero a otra,
Que mis ojos han visto otra más hermosa*

*Coge una silla madre ponte a mi lado
Que antes de morir quiero darte un recado*

*Si viene Juan a verme después de muerta
Dígale que no pase de aquella puerta*

*Y si pasara, y si pasara,
Dígale que no bese mi linda cara*

*Ay, qué noche tan triste, tantas estrellas;
Ábrame la ventana que quiero verlas*

*No, hija no, que estás malita;
El rocío de la noche te mortifica
Bis*

*Y a dónde vas donde Adelaida
Y a dónde vas por ahí
Voy en busca de mi amante Enrique
Que se ha vuelto loco de pensar en mí.
Bis*

*Y adente, adente, Adelaida
Que Enrique te quiere engañar;
Yo no creo que Enrique me engañe
Teniendo la ropa para nos casar.
Bis*

*Son las doce y Enrique no viene,
Es la una y Enrique no está;
Me voy a poner el traje de gala,
Me voy a la iglesia a ver si allí está.*

*Y al llegar a la puerta de la iglesia
De rodillas yo lo he visto estar;
Yo le dije qué haces Enrique,
Y él me contesta me vengo a casar.
Bis*

*Ya no me fío más de los hombres
Ni tampoco de las olas del mar
Lo que siento es quedarme soltera
Y nunca en mi vida poderme casar.*

*Lo que siento es quedarme soltera
Y nunca en mi vida un hombre encontrar*

*Un Domingo de mañana
Que yo salí de paseo
Encontré a una chavala
Que era un angelín del cielo;*

*Yo le perseguí los pasos
A ver a dónde caminaba
Y la vi que se metía
En la iglesia de Santa Clara.
Bis (tarareo)*

*Mientras que «tuvo» a la misa
Yo no estuve atento a nada;
Sólo estuve contemplando
El cuerpo de la chavala.*

*Ya se terminó la misa,
Ya se terminó el sermón,
Ya se fue la chavalina
Que me robó el corazón.*

*Yo le perseguí los pasos
A ver a dónde caminaba,
Y le vi que se metía
En el portal de su casa.
(tarareo)
Di la vuelta repentina
Y oí cantar a un jilguero;
Canta jilguerillo canta,
Que tu cantar me consuela.*

*Canta jilguerillo canta
Que tu cantar me cautiva,
Que encontré a una chavalilla
Y no puedo conseguirla.*

*Trátela usted con cariño
Trátela usted con firmeza
Y a costa de crabuñar
Ha de ablandar su dureza.*

*Yo la traté con cariño
Como el jilguero decía
Y a costa de crabuñar
Yo logré lo que quería
Y ahora soy Clara me llamo,
Siendo Clara me turbie
Y por eso nadie diga
De esta agua no he de beber.*

ANESO N.º 5

Relación d'algús gaiteiros veteranos da zona d'Occidente

- 1) JESÚS GUTIÉRREZ ÁLVAREZ. «*Garay*», nace en Nafarea (A Veiga) nel ano 1914. Empezóu aficionándose na gaita al oír a os muitos gaiteiros qu'había na zona. Empezóu cúa flauta de castaño y despós fabricóu ua gaita de caña y folle de vexiga de cocho. Tuvo duas gaitas de *Galfarro* que ye costaron 40 pesetas.
- 2) JESÚS SÁNCHEZ PÉREZ. Nace en Follaranca, Arancedo (El Franco), el 10-08-1916. Dentro da banda de música «*La Popular*» d'Arancedo, pa competir cos vecíos «*Los Alonso*» de Miudes, fain un cuarteto de gaitas, dúas gaitas, clarinete y caixa. Jesús tocaba a caixa y na banda el cornetín que inda conserva. Os gaiteiros eran Celso de Follaranca y el outro da Braña.
- 3) ALEJANDRO CANCELLOS MURIAS. «*Alejandro das Llastras*», vivio en Brañavara (Bual) y nace en Les (Taramundi) el 11-10-1916. Empezóu a tocar a gaita a os 9 anos con payas de centeno y flautas de corteza de castañoiro. Compróu un punteiro en Taramundi a *Galfarro* por duas pesetas. Sou primo José María Murias, col que tocaba, aprendéu col gaiteiro Abraio. Consérvase en bon estao úa gaita de *Galfarro*. Madeira de boxe.
- 4) ÁNGEL LÓPEZ PÉREZ. Nace en Frexulfe (Navia) el 08-06-1919; na familia «*Madera*» aprendéu a tocar a flauta de caña condo allindaba por Frexulfe y despós un hermao axúdaye a perfeccionarse. Á volta da mili nel 42 entra nel grupo de gaitas

que fixeran sous hermaos nel 39 («*Los Madera*»/«*Brisas del Navia*»). Al casarse vai-se pa Medal (Cuaña). A primeira gaita comproua a «*Campín*» de Cabanella (David), el que xa la comprara antes a un dos del grupo de Cabanella que se disolve-ra. Hoy en día ten úa gaita de Seivane. Ángel actuóu por última vez en Porcía nel ano 94 y ta decidido a nun volver tocar. Colgóu a sua gaita y nun ten pensao vendella por si algún neto la quer tocar. Ten un repertorio muy estenso y vario y dice que'l sou sobrín Juan lo conoce.

5) EUGENIO FERNÁNDEZ FREXE. Nace en Antigua (San Tirso d'Abres) el 16-12-1919. A os 10 anos fai úa gaita de caña acoplada a úa vexiga de cocho. Toca el clarinete na banda de San Tirso. Marcha pa guerra y allí toca a gaita del ejército. Al licenciarse, el capitán regálaye a gaita. Condo volve da guerra fai un grupo, «*Los Típicos*», formao por Eugenio, Ramón, Enrique y Facundo. El grupo funciona durante 8 o 9 anos. A sua gaita actual ta feita en Villalba (Lugo). Madeira de boxe.

6) CLEMENTE DÍAZ LÓPEZ. «*Ferreiras*», nace en 18-07-1920 en Villargaia (Lugo) y a os dous anos coa sua familia vanse a Ferreira (Ibias). Empezóu a tocar cúa flauta de castañeiro feita por sou padre. Sou padre y sou bolo tocaban a gaita. Nos sous bus tempos os gaiteiros eran muitos na zona y núa ocasión dice que chegou a contar 170 qu'él conocía. A primeira gaita que tuvo era feita de binteiro (saúco) y folle de vexiga de cocho. A gaita que ten compróuya a un vecín; ten el punteiro roto y reparao cua anilla de metal por culpa dun golpe al tiralla nel frente nel Ebro. Gaita de características muy especiales. Vivíu da gaita durante muitos anos viaxando por todos os poblos da zona d'Ibias, así como os vecíos de Lugo y León. Ten un gran repertorio y gracias a él recuperáronse muitas pezas. Foi entrevistao por varios grupos asturianos y gallegos. Non sempre os sous temas foron recoyidos fielmente y muitas veces ocúltase a procedencia.

7) FERMÍN MONTAÑA PRIETO. «*Blanquín*», nace nas Toleiras (Vilanova d'Ozcos) el 15-05-1922. Empezóu a tocar a os 9 o 10 anos con flautas de paya y paraza de castañeiro. A os 14 anos, Manuel de Arroñada regalóuye úa gaita. Despós compróu úa de *Galfarro* que ye costou 15 pesetas, tuvo ua *tumbal* de Cayoco, outra d'un tal Gutiérrez y a última de Corredoira. Todas de boxe.

8) ANTONIO PÉREZ. Nace en San Clemente (Ibias) nel ano 1923. Fillo de gaiteiro, empezóu a tocar el tambor con sou padre y a os 14 anos a gaita. Na actualidá ten úa gaita comprada en Barcelona.

9) ALFREDO MON SECA. Nace en Ventoso (Santalla) en 1923. Vive en Soto del Barco. Empezóu a tocar cua flauta de caña. A os 13 anos compróu sua primeira gai-



Constantino Álvarez López

ta a Cayoco, de boxe y costóuye 45 pesetas. En Soto del Barco aprendeu a tocar a gaita del centro pa os coros y danzas.

10) CONSTANTINO ÁLVAREZ LÓPEZ, nace en Xestoso (Santalla) el 16-02-1925 y vive en Pasarón. Empezou a tocar de muy neno con flautas de centeno y caña y máis tarde cun punteiro. A primeira gaita que tuvo regalóuya un familiar, al que ye tocara núa rifa, condo tía 18 anos. Tuvo tres gaitas de *Galfarro* y *Cayoco*. Na actualidá ten úa de *Galfarro*.

11) FERNANDO GARCÍA GARCÍA. «*Fernando del Bágaro*», nace en Serantes (Tapia) en 1926 y morre en Monforte de Lemos en diciembre del 2003. Autodidacta. Empezou a tocar porque el Sr. Luciano del Río regalóuye úa flauta travesera de

boxe. Máis tarde un cuñado de Villafernado (Trabada) regalóuye úa gaita de boxe feita pol artesano Vinxoy. Eran *tumbales* afinadas en Si bemol y tein úa chave al empezo del punteiro. Foi el fundador del grupo dos *Vilanova*.

12) ANTONIO VILLAR GARCÍA, nace n'Ancadeira (Santalla d'Ozcos) en 1930. Empezou a tocar con 7 anos con xipras de castañeiro y axina compróu úa gaita de *Cayoco*, boxe; como dato curioso decir cos primeiros anos tía que tocar arrimao a úa parede pa poder apretar el folle. Sous cuatro hermaos tamén tocaban a gaita.

13) MANUEL LÓPEZ NOCEDAL, nace en Ouria (Taramundi) en 1933. Aprendeu a tocar a gaita con Daniel de Ca Calzón (Ouria) y a os 14 anos compróu úa gaita de *Galfarro* y despós outra del mismo constructor. Formóu un grupo que se chama-ba «*Unión Recreativa*», composto por gaita, tambor y pandereta.

14) LUIS GARCÍA ALONSO. «*Luisín*», nace el 13-08-1933 en Doiras (Boal) y vive en Grandas de Salime. Empezou a tocar a os 10 anos a caixa y el bombo, a os 15 anos empeza coa gaita. Tocóu nos «*Penacaros*», de Bual, grupo fundao por Octavio da Caleya con sou padre. Tían gaitas de Seivane sin ronquillo afinadas en Do, de boxe. Además d'él, tocaban tamén el sou hermao Orlando y Manolín das Froxeiras.

15) MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ. «*Popo*», nace el 16-09-1934 en Paramios (Ve-gadeo). Vecín dos hermaos *Cayoco*, Víctor regalóuye un punteiro defectuoso pa que aprendera y condo vío que lo tocaba regalóuye úa gaita entera. Al ser cono-

cido de *Galfarro*, éste regalóuye el bordón. Ésta é a gaita que toca agora (punteiro de *Cayoco* y bordón de *Galfarro*), de boxe.

16) ANTONIO CASTELAO MON, nace en Ventoso (Santalla d'Ozcos) en 1934. Empeza a tocar con flautas de caña y vinteiro. Sou padre tía y tocaba úa gaita feita de teixo que fora de sou bolo, tamén gaiteiro. Na actualidá tamén toca a gaita del centro, xa que lleva máis de 40 anos vivindo n'Avilés.

17) CELESTINO BUENO GALLO, nace en Caborno, Paredes (Valdés), el 04-03-1936. Sou padre, Valentín, tocaba a gaita asturiana y en aberto. Celestino empezou de neno y a os 16 anos tocaba a gaita, el clarinete y empezaba col acordeón. Fixo bai-les solo y con sou hermao hasta que se foi pa mili. Condo volvéu tocóu con Zeto hasta el ano 74; coa «*Panoya*» de Avilés el clarinete; a gaita con «*Aires del Norte*», de Avilés, y na actualidá toca col grupo «*La Amistad*», de Xixón. Sempre tuvo gaitas de boxe afinadas en Do. Sous fiyos tamén tocan ou tocaron.

18) FÉLIX JARDÓN PÉREZ, nace en Molexón (Vegadeo) el 19-10-1937. De crío oía tocar a *Garay* desde a súa casa y a los 16 anos compróu úa gaita de *Galfarro*. Durante a mili, tocóu na banda del exército en Zaragoza. Ten úa gaita de *Galfarro* pintada de negro.

19) ALFONSO BUSTELO GARCÍA, nace en el 1937 en Cabanas Trabazas (Boal). Tía dous tíos gaiteiros: Balbino García Álvarez, que vive en Villanova d'Ozcos, y David García Álvarez, que vive en Llosoiro, Cuaña. Empezóu a tocar con flauta de caña y coas gaitas dos tíos. Tuvo 31 anos con «*Los Penacaros*». A sua gaita ten el soplillo y el bordón de Fermín de Lada y un punteiro del tipo d'occidente.

20) MANUEL ENRÍQUEZ FDEZ. «*Nela*», nace en Bres (Taramundi) nel ano 1938. Empezóu a tocar con payas de centeno mentras cuidaba el ganao nel monte. A os 12 anos compróu úa gaita a *Cayoco* na feria da Garganta, gaita que agora ten Acebeiro. Tuvo úa gaita del Praviano que foi incapaz de tocar. Actualmente ten 3 gaitas, dúas d'ellas de Seivane, en Do y en Re.

21) AGUSTÍN LÓPEZ RODRÍGUEZ. «*Augusto*», nace en Murias (Santalla d'Ozcos) en 1939 y morre en Conforto nel 2002. Cuidando oveyas y cabras aprende a tocar con xipras de centeno y paraza de castañeiro condo tía 10 anos. A primeira gaita que tuvo fixérala José María Méndez Corredoira y compróu despós úa de *Galfarro*. Conserva as dúas gaitas en muy bon estao. Madera de boxe. Gran repertorio. Tocóu solo y cos grupos da zona de Conforto «*Los Modernos*» y «*Pedra del Arca*». Menciona os gaiteiros que conoce, que son: Julio y Antonio (Ancadeira); Daniel de Cerralheiro (Untunais); Armando (Linares); Guillermo del Sor (Barcia); Teixeira (Chao de San Martín); «*Los Trabadelos*» (Trabadelo).

22) DOMINGO ÁLVAREZ PÉREZ. Neto de *Galfarro*; nace na Pumarega (Vegadeo) el 28-03-1939. Empezóu a tocar a os 12 anos cos punteiros del bolo y fíxolo hasta que foi pa «mili». Deixóu de tocar porque el bolo pediuye que ye regalase a súa gaita a un primo que marchaba pa Zaragoza y que despós xa ye fía él outra, pero el bolo morréu sin feya y él quedóuse sin gaita; nun quer tocar outra que nun sea a del bolo.

Sou padre y outros dous tíos tamén tocaban a gaita, tamén la tocaban un hermao y un sobrín.

23) LUIS GARCÍA ALONSO, nace en Sequeira (Coaña) el 09-11-1941. Sou padre, Luis, fundador dos «*Ribanavia*» incorpóralo al grupo a os 14 anos tocando a caixa y a os 16 empezóu con a gaita. As gaitas, propiedá del grupo, foron compradas a Manrique Villanueva (Vigo). Actualmente, vive en Contrueces y toca nel grupo «*La Amistad*» a gaita que tocóu sempre.

24) JUAN LÓPEZ GONZÁLEZ. «*El Gaitero*», nace en Medal (Coaña) en 1944. Fillo del «*Madera*» de Frexulfe. Debutóu nel salón de Cartavio a os 12 anos. A os 13 anos compróu a gaita de Celso, del bar Mayce. Foi pa mili y compróu úa gaita en Vigo que ye costóu 1.000 pesetas en Si bemol-alegre. Foi gaitero fundador na sección de gaitas de San Fernando, Cádiz, tocando na Semana Santa de Sevilla, Feria d'Abril y Trofeo Carranza de Cádiz. As gaitas compráronse na casa Luna, de Zaragoza.

Hoy en día é director del grupo «*Brisas del Navia*», de Medal; usa gaita de Seivane. Todas as gaitas que tuvo eran de boxe.

25) JUAN PÉREZ PÉREZ. «*Juan Casón*» nace el 07-10-1945 en Vilanova (Bual). Empezóu a tocar con flautas de caña que fía sou padre, que tamén tocaba algo. Empezóu nel grupo col bombo y condo fixo 16 anos coas gaitas. Tuvo 8 anos con Octavio y sigue nos actuales «*Penácaros*».

26) JAVIER FDEZ. VILLAMIL. «*Chombo*», nace nel Franco (El Franco) el 07-11-1945. Empezóu a tocar nel bar La Quinta, de Avilés, coa agrupación «*La Panoya*» tocando sempre a gaita del tipo d'occidente. «*La Panoya*» taba formada por 7 gaitas, 1 clarinete, tambor y bombo. Máis tarde fai el grupo «*Aires del Norte*» de Avilés, nel que tuvo 12 anos.

ANESO N.º 6

Relación de grupos da zona occidental

LA POPULAR. Arancedo (El Franco). Debido á rivalidá entre Arancedo y Miudes, condo os Alonso crean el quinteto, a banda de música *La Popular d'Arancedo* fai

un cuarteto de gaitas. Forman el grupo el *Gaiteiro da Braña*, Celso de Follaranca (gaita), Carrera (caxa) y Jesús Sánchez (bombo). Nel ano 95 resurge el grupo de gaitas «*La Popular*» auspiciado por a Asociación Cultural «*El Outeiro*», chegando a reunir 12 gaitas, dous tambores y un bombo.

LOS TÍPICOS. San Tirso de Abres. Grupo formado xusto despós da guerra civil. Tuvieron n'activo entre 7 y 8 anos. Os componentes foron Ramón, Enrique, Facundo y Eugenio. Tocaban gaita, clarinete, bombo y caxa.

LOS RIBERO. Presno (Vegadeo). Tuvieron tocando entre os anos 1940 y 1958. Formao por Dámaso y Santiago González (gaita), César Orio, «*Pachón*» (gaita), Antonio (clarinete), Ramón (bombo) y Víctor (redoblante). Como dato curioso, tían dous precios diferentes según fosen vestidos col traxe típico ou de calle.

ALEGRÍA MEREDENSE. Meredo (Vegadeo). De 1940 a 1950. Grupo formado por José Antonio Quintana, «*Rapelo*», y Pedro Rebollón tocando a gaita, Manuel el clarinete, Marcelino, de ca Granxeiro, el bombo, y José, de ca Petán, el redoblante.

COROS Y DANZAS de Vegadeo. «*Galfarro*» participoú nos Coros y danzas de Vegadeo bailando coa súa muyer «*a jota da Pumarega*» en Oviedo, acompañaos á gaita por el sou fiyo Alejandro. Despós, Víctor «*Cayoco*» participoú nel grupo como gaiteiro.

UNIÓN RECREATIVA. Ouria (Taramundi). Conocido tamén como «*Los Rusos*» por as iniciales que llevaban na gorra. Tocaban gaita, tambor y pandereta.

LOS TRABADELOS. Santalla d'Ozcos. Formao por tres hermaos: Alejandro, Manuel y Amador. Tocaban gaita, clarinete y redoblante.

LOS PENÁCAROS. Bual. Fundao nel ano 1942 por Octavio Rodríguez Vitos, «*Octavio da Caleyá*»; Octavio deixóu el grupo nel 90. Actuaron como cuarteto, quinteto o sexteto, según a disponibilidad de personal. Tocaban gaita, clarinete, caxa, bombo, pandeiro y pandereta. Nel grupo orixinal tían úa rapaza como vocalista porque casi todas as pezas tían lletra. Tían muitas pezas dos «*Quirotelvos*». Entre outros, pasaron pol grupo Octavio (gaita), Luisín (bombo y gaita), Orlando (caxa y gaita), el padre de Luis (gaita). Tuvieron úas gaitas en Si bemol compradas na casa Luna, de Zaragoza. Octavio tamén fixo alguas gaitas y castañuelas. Outros componentes del grupo foron Vicente Lima, Juan Pérez Villanueva y Alfonso Busetelo, que tocóu nel grupo 31 anos.

Octavio y outros membros del grupo participaron tamén nos Coros y Danzas de Bual, tocando gaita, flauta de caña y birimbao; tían actuacións en Xixón, Oviedo y Madrid.

Na actualidá é un cuarteto nel que tocan Juan Villanueva y Vicente Lima a gaita máis outros dos chavales col bombo y tambor.

LOS MACIZOS. Lantoira (Castropol). Formao por tres hermaos. De 1945 a 1955.

LOS MARAVILLAS. San Juan de Moldes (Castropol). De 1946 a 1954.

CORAZOIS NOVOS. Figueiras (Castropol). Formao por 12 gaitas, 2 tambores y bombo. Desde 1975-76 hasta el 90.

LOS VILANOVA. Serantes (Tapia de Casariego). Grupo fundao por os hermaos «*Vagaro*», Fernando y Eliseo, al final dos 40 y que se sostuvo hasta os 60. Pasaron pol grupo úas 10 personas en diferentes momentos, entre ellos Fernando y Jesús (Ca Perico das Sopas), Antonio «*El Patelu*» y outros. A última formación taba formada por Fernando y Eliseo García, «*Os Vagaros*» (gaita), Antón de Rufina (clarinete), Cándido de Polito (caxa), Jorge da Cáscara (bombo) y Panchito (platillos). Tí-an gaitas feitas por Vínxoy, afinadas en Si bemol y cúa chave metálica na parte superior del punteiro.

LOS RIBANAVIA. Sequeiro y Villacondide (Coaña). Fundao por Luis García, Ángel García, Alejandro, Pepe da Vallía y Milio, Suso y Ceferino del Rocho. A primeira gaita compráronya a «*Los Quirolos*», de Castropol. Fixeron ellos mesmos úa gaita que resultó enorme y á que chamaban «*el gaitón*». Esa gaita era a que deixaban a os principiantes; supoñemos que a éstos yes costaba muito «*alimentar*» ese Gaitón. Pol grupo pasaron máis de 25 instrumentistas, sendo polo xeneral sexteto y tocando 3 gaitas, clarinete, caxa y bombo. Actuaron por toda Asturias, tando as veces hasta 7 días fora da casa entre Villaviciosa, Cuenca Minera, Pola de Siero, etc. Ua das últimas formacióis taba formada por Amadeo, el sou hermao Lilo, Gil, Luis, *El Peque* y Domingo. As últimas gaitas, de boxe, foron compradas en Manrique Villanueva, de Vigo.

El reportorio que tían, afortunadamente recoyido casi na súa totalidá, é de úa riqueza y belleza extraordinaria, combinando lo tradicional con lo popular.

LOS MADERA. Frexulfe (Navia). Fundao por os hermaos «*Madera*», Virgilio y Antonio, a os que se xunta despós Ángel. Máis tarde, al establecerse en Medal, Cuaña, fundan os «*Brisas del Navia*». Al este del Navia solían conocerlos como «*Los Madera*» y al oeste por «*Los Brisas*».

COROS Y DANZAS de Villapedre (Navia). Gaiteiros con gaita d'occidente.

BRISAS DEL NAVIA. Medal (Coaña). Formao el primer grupo por Ángel y Virgilio «*Madera*» (gaita), Ceares de Navia (clarinete), Santiago de Medal (bombo).

Ten úa trayectoria de máis de 50 anos y hoy día ta formao por 5 gaitas, tambor y bombo. Tocan gaitas de Seivane. Teín un maravilloso y estenso repertorio de música tradicional y popular.

ZETO Y SUS MUCHACHOS. Valdés. Grupo muy popular nel occidente tocando gaita y repertorio da zona. Formaron parte del grupo el gran «*Camaría*», Celestino Bueno Gallo, Jesús.

AIRES DE VALDÉS. Carcedo (Valdés). Fundao por «*Camaría*». Empezóu como cuarteto con dúas gaitas, tambor y bombo y na actualidá forman un quinteto coa incorporación dun clarinete. Tocan gaita del centro y repertorio da zona occidental.

Aneso N.º 7

Descricións d'algunas gaitas del conceyo de Taramundi

Propietario: Severo Rodríguez Turía (Pereira).
Ano de nacemento: 1941.
Feita por Manuel María Corredoira (Taramundi) en 1950.
Materiales: boxe y anillada en metal y corno.
Trátase da gaita redonda de cuarteto.

Propietario: Cesáreo Rodríguez Corredoira (Navallo).
Ano de nacemento: 1939.
Feita por Manuel María Corredoira (Taramundi), anos 50.
Materiales: boxe y anillada en metal y corno. Folle de goma.

Propietario: Agustín López Rodríguez (Vilar de Conforto).
Ano de nacemento: 1938.
Gaita 1) feita por *Galfarro* nos anos 50.
Gaita 2) feita por Manuel María nos anos 50.

Propietario: José María Gallo Yanes (Abraído), 1927.
Tocábala sou padre:
Gaita 1) sin folle, feita en Vegadeo. Materiales boxe y corno.
Outros materiais: punteiro. Roncón de lloureiro (feito por Galfarro). Anillados en corno y metal.

Propietario: Hilario Lombardía Rodil (Cabaza).
Ano de nacemento: 1945.
Gaita comprada en 1961 a Benito (casa de Joselín de Valín).
Gaita feita por *Galfarro*, en boxe, y anillada en corno y metal.

Propietario: Manuel María Corredoira Rodil (Taramundi).

Ano de nacemento: 1928.

Constructor de gaitas.

Gaita 1) feita en 1980.

Feita en boxe con anillos de metal y corno.

Gaita 2) feita nos anos 90.

Punteiro de Uz y resto de boxe con argollas de corno e inoxidable.

Fol de Goretex.

Gaita 3) feita en 1943.

Materiales: boxe y anillas de corno.

Lleva folle de cabrito.

Gaita 4) ano 1940.

Materiales: boxe y anillos de metal y corno.

Folle de goma.

Gaita de cuarteto.

Gaita 5) anos 1938.

Materiales: boxe y anillas de corno y metal.

Folle de goma.

Gaita 6) feita en 1938.

Materiales: boxe y anillas de metal.

Válvula nel fol.

Folle de goma.

Propietario: Manuel Lombardía Pastur (Esquíos).

Tocábala sou padre: Hilario Lombardía Cotarelo (1905).

Materiales: boxe y anillada en metal y corno.

ANESO N.º 8

Galfarro y os Cayoco

«Galfarro» y os hermaos «Cayoco», Víctor y Evaristo, foron ús dos constructores máis conocidos na zona occidental, principalmente nos conceyos da Veiga, Taramundi, Os Ozcos y Bual. «Galfarro», natural da Pumarega, morre nel ano 1969 a os 84 anos d'edade. Fixo gaitas hasta os anos 60, pouco antes de morrer. Os hermaos «Cayoco», de Paramios, (vecíos de «Galfarro»), y sobre todo de Víctor, empezaron a fer gaitas despós que «Galfarro» y siguen féndolas varios anos despós de que él lo deixase. Os tres usan nel traballo artesano torno de pe y ferramentas feitas por ellos mesmos. En todos os poblos vecíos, Pumarega, Paramios, Molexón, Nafrea, etc, había moitos gaiteiros qu'usaban as súas gaitas. A parte dos conceyos vecíos, tamén vendían moitas gaitas na zona de Fonsagrada. Un bon número das súas gaitas foron enviadas a Buenos Aires.

Fain os tres un tipo de gaita muy peculiar y, aunque diferentes entre ellos, tein certas cousas parecidas.

Como exemplo, diremos algúa das características de dúas d'esas gaitas: a Gaita nº 1 de «*Galfarro*»; a gaita nº 2 feita por «*Galfarro*» pero con punteiro de «*Cayoco*», combinación muy popular entre muitos gaiteiros da zona.

Gaita n.º 1

Feita por «*Galfarro*»

Gaita de madeira de boxe con punteiro, roncón y soplete con boquilla de corno. Vestido del folle roxo, con adorno amarillo y un corazón de tela verde; cierre del vestido con cremallera. Probablemente posterior á feitura da gaita. Folle de goma negra, probablemente de neumático, muy usao entre os anos 40 y 70 y que ahora xa nun se usa. Afinación probablemente en Do pero cerca del Si natural. Digitación aberta. Ausencia del oído sonoro posterior, aunque mantén a nota sensible (semitono por debaixo da tónica del punteiro). Ausencia de sensible nel 7º grado. Subtónica superior dun tono (característico das gaitas antiguas). A palleta é actual, al estilo das gallegas. A afinación del 8º grado é de toque pechao. Todo el traballo ornamental da gaita, menos punteiro y soplete, é d'estilo asturiano. El punteiro é d'estilo gallego y el soplete é parecido a os feitos n'algúas zonas de Ferrol. A gaita tá preparada pa reposar sobre el lombo izquierdo, pero as maos nel punteiro colócanse como os diestros (dereta embaxo, izquierda enriba). A posición da gaita al tocarla é col roncón un pouco inclinao, al estilo gallego entre os anos 50 y 60 que inda tein algús gaiteiros mayores.

Gaita n.º 2

Gaita feita por «*Galfarro*» pero con punteiro de «*Cayoco*». Gaita de madeira de boxe con punteiro, roncón y soplete (dúa sola peza, nun ta separao da boquilla). A construción da gaita é probable que sea anterior á del punteiro. Vestido del folle negro con cordón amarillo y adorno rojo y amarillo (probablemente atual). Folle de goma negra, probablemente neumático (posiblemente actual). Probablemente afinada en Do pero cerca del Si natural. Admite digitación aberta y pechada. Nun ten oído sonoro posterior. Nun mantén a nota sensible, existe un tono entre el 7º y 8º grado por debaixo del tono del punteiro. A palleta atual é d'estilo gallego pero con ausencia de frenillo. El adorno da campana del punteiro tá por debaixo dos oídos sonoros. A afinación del 8º grado é de toque pechao, nun admite toque aberto nesa nota. El traballo ornamental da gaita é de tipo asturiano. El punteiro y soplete de tipo gallego. El roncón inclínase un pouco al estilo gallego de despós da guerra, nun e alto como os asturianos ou gallegos antiguos.

David González Iglesias
Asociación Arcángel San Miguel.
A Caridá (El Franco)

A man in traditional Asturian clothing, including a beret and a dark jacket, is playing a bagpipe in a field. The background is a soft-focus landscape with hills and a clear sky. The text is overlaid on the image.

IV

La payuela asturiana

Comparativa con otras
lengüetas dobles

— Pelayo Fernández Fernández —

INTRODUCCIÓN

La payuela asturiana se puede decir que es una gran desconocida tanto para la mayoría de los gaiteros como para la gente interesada o vinculada al mundo de la gaita. Los conocimientos sobre las payuelas, muchas veces, no van más allá de lo meramente aprendido mediante un análisis visual o la aplicación de unas breves nociones sobre su manipulación. Esta situación se ve propiciada por la falta de enseñanza por parte de los profesores y deriva en un escaso interés para los gaiteros, agravado por la evidente falta de material de apoyo sobre el tema, libros, cursillos, etc. A fin de descubrir una pequeña parte de las payuelas, y sobre todo con la intención de crear interés en este tema, se tratarán en este artículo las semejanzas y diferencias entre la payuela asturiana y las lengüetas dobles de otras gaitas como son: la gaita gallega, *Highland pipe*, *Small pipe* y *Uilleann pipe*.

Se abordará la comparativa según los siguientes apartados:

- Nociones de carácter general.
- Semejanzas de las lengüetas dobles.
- Diferencias entre lengüetas dobles.
- Conclusiones.

Nota: existen varios términos para designar a las dobles lengüetas. En Asturias la lengüeta de la gaita es conocida como *payuela*. Sin embargo, según la región, país, instrumento, etc., se pueden encontrar distintos nombres: *palleta*, *reed*, *caña*, etc.

Para que no haya lugar a confusiones se utilizará el término *caña* para referirse a cualquier lengüeta doble, indicando en cada caso la gaita o el instrumento al que se refiere.

NOCIONES DE CARÁCTER GENERAL

Las cañas usadas en los instrumentos de música son mecanismos de vibración cuyo estudio es bastante complejo. Se tratan a continuación algunos conceptos básicos sobre las cañas que ayuden a entender el mecanismo de funcionamiento y la relación caña-resonador.

MECANISMO DE VIBRACIÓN

La vibración de la caña se produce debido al flujo de aire que la atraviesa. El aire que circula por el interior de las palas se mueve a gran velocidad, mientras por el exterior se encuentra parado. Teniendo en cuenta que a medida que aumenta la velocidad del aire baja la presión del mismo, por el interior de las palas se tendrá menor

presión que por el exterior, lo que hace que se cierren éstas. Una vez cerradas se igualan las presiones y las palas recuperan su forma original, volviéndose al comienzo del ciclo.

La introducción a este mecanismo de funcionamiento permite ver alguno de los problemas que surgen en las cañas.

Un ejemplo claro es cuando las palas de la caña no tienen suficiente rigidez y una vez se cierran no son capaces de recuperar su forma original, produciéndose así el colapso de la caña. Este caso se suele dar en cañas débiles o muy perfiladas. También es el efecto que se produce cuando se para la caña del roncón al requintar.

Otro caso también interesante es el fallo en la segunda octava, si la caña está mal perfilada, al ir aumentando la vibración que se requiere para conseguir los agudos, la caña no es capaz de vibrar adecuadamente y falla, dando la nota correspondiente en la octava inferior.

CAÑA Y RESONADOR

El resonador, dependiendo del instrumento, recibe varios nombres, como *punteru*, *chanter...*, según idioma y zona geográfica.

Cuando se habla de cañas no se puede obviar que resonador y caña forman un todo donde las dos partes son fundamentales y se complementan. Se podría decir que el uno sin el otro no son nada. Sin entrar en mucha profundidad en el tema, no se puede dejar de lado el hecho de que la caña viene determinada por el resonador.

El resonador es un cono truncado, es decir, le falta una cierta parte, C , como se puede ver en el siguiente gráfico.



Esta impedancia que le falta al resonador, que podemos simplificando asemejarla a una falta de volumen para completar el cono, es la que ha de «rellenar» la caña.

Así, si tenemos un cono que tenga un semiángulo que lo cierre mucho, o que se trunque muy poco, $C \ll L'$, tendremos cañas pequeñas, caso de la *payuela* asturiana, o si, por el contrario, el ángulo es más abierto y el cono más truncado tendremos cañas mayores, caso de la *palleta* gallega o la caña de la gaita irlandesa.

Otra parte también importante de los resonadores es su interior y la relación que tiene con los armónicos que nos dará el instrumento.

Los tres tipos de interiores más usuales son el cono recto, gaita escocesa, *uilleann* y gaita gallega, el cono de sección variable, gaita asturiana y el cilindro recto, caso de la *small pipe*.

Se recogen a continuación las características básicas de cada modelo.

CILINDRO RECTO

En este caso, tanto la caña como el resonador son bastante flexibles en cuanto a medidas, ya que al no ser truncado el interior se dispone de un amplio margen. A diferencia de los otros interiores donde un cambio de las dimensiones de la caña pueden llevar a que no se complemente con el resonador, fallando el instrumento. En este caso, se producirá un cambio en la afinación, más agudo o más grave para todas las notas por igual pero sin que dé problemas. También la misma caña se puede usar en resonadores de diferente tonalidad sin ningún problema. Así, en el caso de la *small pipe*, una misma caña sirve para un resonador en «la», «si#bemol», «do», «re», etc.

Una peculiaridad de este interior es la falta de los armónicos impares, lo que les proporciona un timbre característico y diferente.

El mayor problema con estos interiores es conseguir filtrar los agudos, lo que se conoce como *requintar*, ya que es prácticamente imposible. Se puede conseguir con llaves de registro, como en los clarinetes, pero no suele utilizarse. En caso de necesitar estas notas, se suele aprovechar la gran flexibilidad, creando más agujeros melódicos accionados por llaves. Éste sería el caso de la *Northumbrian pipe*, donde se dispone de hasta 17 llaves, además de los agujeros melódicos estándar, que nos permiten ampliar la escala básica ampliamente.

CONO RECTO

Ésta es la sección más común entre las diferentes gaitas. Los márgenes en este interior están limitados y las dimensiones de la *payuela* vienen fijadas por la conicidad del resonador. Es por esto que unas cañas de una gaita no valen para otra gaita diferente, por ejemplo, gaita escocesa y gallega. Incluso se da el caso de que dentro de un mismo tipo de gaita, según el constructor, haya que utilizar cañas diferentes.

En este caso se consiguen todos los armónicos y se pueden filtrar sin necesidad de llaves los agudos.

CONO DE SECCIÓN VARIABLE

No es el más común pero se da en algunos casos, es una sección muy utilizada en los instrumentos de viento de metal. También es el caso de la gaita asturiana. Tiene

prácticamente las mismas características de la sección anterior y su mayor problema estriba en la dificultad de construcción del escariador, herramienta que permite hacer el interior del resonador.

PUNTOS EN COMÚN A LAS DISTINTAS CAÑAS

Aunque todas las cañas son diferentes, no hay que perder de vista que todas tienen puntos en común, y que muchas de sus diferencias son sólo dimensionales, debidas a las múltiples posibilidades de juego entre resonador y caña.

Aunque se especula mucho sobre antepasados de las gaitas y sus orígenes, en los que no se va entrar, se comenta a continuación una teoría sobre la evolución de las cañas, que, aunque no comprobada, sigue unas pautas muy lógicas y que ayudan fácilmente a comprender porqué una caña es como es.

La premisa básica de esta teoría, y de muchas otras, es que no se puede pensar que alguien hizo una caña como hoy la conocemos. Sin haber visto ninguna, a nadie se le ocurre hacer un resonador con agujeros y luego coger cañavera, un tudel, hilo y hacer una caña para completar una gaita así sin más, por idea feliz.

Sin embargo, y con mucho tiempo de por medio y las personas adecuadas que trabajen sobre ello, se ha llegado a los instrumentos que hoy en día se conocen.

La base de esta teoría parte de una caña natural, de una sola pieza y que, por fortuna, se fue evolucionando.

Supóngase que alguien coge una paja hueca de un cereal y la mete en la boca, algo muy típico, y en un momento dado sopla por ella y observa que suena. Esta sencilla pajita ya es una caña. Otro caso típico es una corteza de árbol, como las que se pueden ver en la figura.



La corteza de una rama, achaplada por uno de sus extremos, es también una caña que ya tiene cierto parecido con lo que hoy se conoce. Obviamente, desde estos comienzos hasta hoy el período de evolución es muy largo y requiere tanto de tiem-

po en investigación para desarrollarlo, así como que las personas indicadas hayan sido capaces de ver y evolucionar estas simples cañas a las diferentes gaitas e instrumentos. Hecho que a la mayoría se le pasaría por alto, quedándose el descubrimiento en un simple entretenimiento.

Sin entrar en más detalle se va a ver qué aspectos son interesantes de este antepasado común.

Lo más importante es su simplicidad, mientras que si uno ve una caña de hoy en día puede pensar que es algo complejo, lo que se intenta buscar es un sustitutivo, eso sí, un poco desarrollado del antepasado común.

Esta simplicidad lleva a ver que en la caña primitiva no hay división en palas y tudel, sino que sólo hay una pieza, con una parte achaplada, que serán las palas y una transición de éstas a la forma cilíndrica del otro extremo, que es el tudel. Este concepto de continuidad o transición perfecta entre palas y tudel es lo más importante a la hora de hacer cañas. Todo salto o discontinuidad que se produzca en la transición de una parte u otra propicia cañas de mala calidad. El caso más perfecto de caña moderna lo ocupa la caña del fagott, donde con solo la cañavera y mucha habilidad y técnica se consigue hacer la caña de una sola pieza. El resto de instrumentos utiliza palas y tudel para asemejarse a la caña primitiva. Sin embargo, no en todos los casos la relación entre las dos partes está muy bien proporcionada, siendo la *payuela* asturiana uno de ellos.

El porqué de la evolución viene dado por el hecho de que las cañas de pajas o corteza tienen una vida muy corta, ya que al secarse dejan de funcionar, necesitando una nueva casi a diario. De nuevo recurrimos al desarrollo para sustituirla por lo que hoy se conoce, donde además se añade una mejora, que es el uso del freno y que permite una regulación tanto en la abertura de las palas como en su longitud de vibración.

A lo largo del presente artículo se comentan aspectos aplicados directamente de esta teoría a cada caña en particular.

DESCRIPCIÓN DE OTRAS CAÑAS

Caña gallega: *palleta*

Aunque por proximidad entre Asturias y Galicia se podría pensar que las dos gaitas debieran tener algo de relación, la realidad es que son totalmente diferentes.

Para empezar a ver la *palleta* gallega se debe primero ver el *punteru*, resonador. En esta gaita el interior suele ser un cono recto, bastante abierto, lo que nos lleva a una *palleta* bastante mayor que la asturiana para la misma tonalidad. Además la digitación es abierta, lo que permite una mayor flexibilidad a la hora de fabricar una caña para esta gaita.

En esta *palleta* se sigue una muy buena continuidad, transición, entre palas y tudel, lo que favorece a la estabilidad general de la gaita. También tiene una muy bue-

na proporción entre palas y tudel, siendo la zona de vibración bastante amplia, lo que también favorece la estabilidad. La clara evolución de esta gaita es una búsqueda de la estabilidad de la misma, ganando en afinación y perdiendo ligeramente en volumen. En esta búsqueda hubo un período de pérdida de agudos, requinto, que hoy en día se encuentra subsanado gracias a la investigación de los constructores. El tudel, por lo general, es cilíndrico, al que se le achapla por uno de sus extremos para conseguir una buena transición y como ya se comentó es bastante corto con relación a las dimensiones de la *palleta*. Estas cañas están hechas con la parte de fuera de la cañavera, que es la mejor zona para la construcción de cañas, y por lo general suelen conservar una parte de la parte exterior, corteza de la cañavera. En lo que se refiere al perfilamiento, el lijado de la pala suele ser bastante uniforme sin buscar complejidades, ya que no está muy investigado, y motivado por la gran estabilidad de la gaita, que no exige ser muy meticuloso para conseguir buenos resultados, ya que se ha llegado a una buena combinación entre resonador y caña.

Por último, destacar el uso de freno metálico formado por un anillo de chapa de latón o cobre, que permite una regulación precisa de abertura de las palas. En esta *palleta* no se suele usar el freno para la regulación de la longitud vibrante de pala.

Caña Highland pipe: reed

La gaita escocesa también tiene un resonador, chanter, de interior cónico recto. En esta gaita el interior es bastante abierto y la caña, por tanto, es bastante grande. En este caso estamos ante una gaita de digitación semiabierta, bastante parecida a la de la asturiana.

Aunque por sus características se podría pensar que la gaita es estable, la verdad que la estabilidad en esta gaita se consigue a base de poner dura la caña, es decir, se abren las palas de la caña para conseguir la estabilidad. De hecho, si la caña se pone suave, la gaita pierde prestaciones y empieza a fallar. Por lo tanto, no está muy evolucionada, pero se ha llegado a una buena solución de compromiso en la que se consigue una gran estabilidad.

Esta caña está realizada con cañavera bastante interior, las palas son muy gruesas, buscando robustez, y la parte de la punta queda, por tanto, muy al interior de la caña, que es peor material. El tudel es cilíndrico y corto con relación a las dimensiones de las palas. En esta caña es destacable la falta de freno, lo que no permite regular la abertura de caña, quedando ésta sujeta a la habilidad del constructor de la caña. Muchas veces cuando se requiere abrir o cerrar se hace presionando con los dedos la caña, lo que consigue el efecto buscado, pero sólo temporalmente, ya que las palas con el tiempo recuperan su forma original. La dureza impuesta a esta caña y la abertura del cono interior del resonador permiten la modificación de los agujeros, que se tapan con cinta, incluso hasta taparlos más de la mitad de su diámetro, lo que permite afinar gaitas con grandes desajustes entre ellas. Se podría decir que la dureza y esta última característica son lo que hacen que esta gaita sea la mejor para banda. Sobre el lijado de la caña existen algunas técnicas básicas, pero que rara-

mente son puestas en práctica. Por último, comentar que debido a que no se usan *requintos* en esta gaita, no se ha evolucionado la gaita en este sentido.

Caña *Small pipe*: reed

Muchas de las peculiaridades de esta caña vienen marcadas por el hecho de que el interior del resonador es un cilindro y cuya flexibilidad ya se ha comentado anteriormente al comentar este modelo de resonador.

La caña de la *Small* está realizada de caña exterior y las palas son bastante grandes. Una característica, derivada de la flexibilidad, es que las palas son rectas y no triangulares, que es lo habitual en cualquier caña, y luego se unen al tudel, siendo la transición bastante brusca. Redundando en la flexibilidad y la escasa exigencia del resonador en cuanto a vibración, esta caña puede hacerse de plástico consiguiendo un resultado muy bueno. El tudel es pequeño comparado con la dimensión de la caña y cilíndrico. Se utiliza freno para la regulación tanto de la abertura como de la dimensión vibrante de las palas. En cuanto al perfil de lijado no se utiliza ninguna técnica especial. Por último, y como ya se comentó, en estos resonadores no se consiguen filtrar los agudos.

Caña *Uilleann pipe*: reed

Se ha dejado para el último lugar esta caña por ser la más compleja, tanto a nivel de construcción como técnico. Hay que tener en cuenta que esta gaita es una de las más modernas y sus prestaciones en cuanto instrumento hacen que el ajuste de caña y resonador tenga que ser muy preciso.

Aunque en las cañas anteriormente comentadas se hace una selección básica de la cañavera a la hora de construirlas, en esta caña la selección debe ser un paso ineludible si se quiere conseguir un buen ajuste con el resonador.

La cañavera de las palas es exterior, conservándose en algunos casos la corteza de la misma. El resonador es cónico recto, bastante abierto; lo cual, unido a que esta gaita trabaja en una escala por debajo del resto de gaitas descritas, hace que la caña sea de unos 10 cm., siendo la mayor de todas. El tudel puede ser cilíndrico o cónico. El uso de uno u otro depende de las características del resonador. Aunque hay diferencias de sonido entre un modelo y otro que se comentarán en el apartado de conclusiones.

Las transiciones entre palas y tudel son bastante suaves, siendo mejores en el tudel cónico.

Lo más importante de esta caña es el perfil de lijado. Es el más complejo y se apoya en muchas de las técnicas de otras cañas más estudiadas como el oboe o el fagott. Con el perfil de la caña se consiguen controlar desde notas específicas hasta mejoras en graves agudos, timbre, etc. También se comentarán algunas de estas aplicaciones en las conclusiones. Por último, el freno es de anillo metálico, controlando tanto apertura como longitud de vibración de las palas. En este caso a veces aparece un segundo freno de apoyo que introduce mayor control. En esta gaita se consiguen filtrar perfectamente los agudos, completándose sin problema las dos octavas.

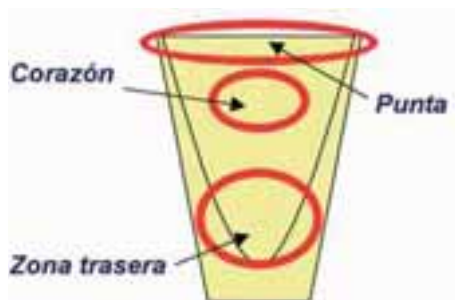
CONCLUSIONES

A partir del estudio de las cañas y resonadores anteriores se pueden obtener algunas técnicas de mejora aplicables a la payuela asturiana. Se tratan a continuación las distintas ideas para palas, tudel y freno más interesantes.

Palas

Lo primero a destacar es el perfil de lijado de las palas. Si bien no en todas las cañas se hace uso de estas técnicas debido a la flexibilidad de acople con el resonador, no deben de dejarse de lado estos métodos ya que pueden resultar muy útiles a la hora de conseguir un acople perfecto. Aunque dichas técnicas están muy estudiadas en otras cañas, sobre todo aquellas de los instrumentos clásicos, son un tanto extensas y requieren de un estudio para cada caña en concreto. Sin embargo, hay tres zonas clave que aparecen en todas ellas y que son las que se pasa a comentar. Las tres zonas vienen ilustradas en la siguiente figura.

La punta de las palas es una zona clave, esta zona es la que se cierra y abre en el ciclo de vibración de la caña y tiene que estar muy bien trabajada, tanto interior como exteriormente. Asimismo, también tiene que estar lijada simétricamente para que no haya desajustes en el cierre. Uno de los fallos más comunes es que esta zona es demasiado gruesa, perdiendo calidad en la caña y, por tanto, en el sonido final conseguido en la gaita.



Siguiendo hacia abajo está el corazón, donde ya el nombre indica la importancia de la zona. En esta parte de la pala se debe dejar un abultamiento para dar consistencia a la pala, lo que favorece un tono más uniforme en la caña, a la vez que permite una cierta facilidad a la hora de filtrar los agudos. En la *payuela* asturiana esta zona suele estar al mismo nivel que sus alrededores, si no más baja, ya que suele ser una zona muy desgastada al utilizar lijas para perfilar las palas.

Por último, está la zona trasera, que permite una regulación de los graves principalmente, sobre todo la mano inferior. Esta zona se suele dejar demasiado gruesa comparada con el resto de la pala. También permite un control sobre el fenómeno conocido en la gaita como *pegado* (cuando el Si natural no se consigue dando la nota superior, o sea el Do).

Si bien existen muchas otras zonas para distintos ajustes, estas tres zonas son básicas y deberían de tenerse en cuenta a la hora de perfilar las palas.

Otra técnica importante que se utiliza en las cañas es el gubiado interior. Mientras que en la gaita asturiana lo más normal es la realización de una lámina plana que se fuerza a curvarse al montar las palas sobre el tudel, en el resto de las cañas se hace un gubiado interior de las palas con la curvatura final que han de tener una

vez montadas. Esta técnica permite un ajuste mucho más suave entre palas y tudel, a la vez que evita introducir tensiones innecesarias en las cañas que luego perjudicarán dificultando una buena vibración de las palas.

Tudel

Al tudel no se le suele prestar mucha atención, siendo lo más habitual el uso de tudeles cilíndricos. En muchas de las cañas donde se utiliza este último modelo, el tudel es corto en comparación con la longitud de las palas, por lo que el error introducido se minimiza bastante. Sin embargo, cuando el tudel es más largo y las palas cortas en comparación con éste, caso de la *payuela* asturiana o la caña de la *uille-ann pipe*, el uso de tudeles cónicos aporta mejoras a tener en cuenta. La más importante es el control de los agudos. El tudel cónico de interior, más cerrado que el cilíndrico, ayuda a bajar las notas de la segunda octava. Así, si estas notas están altas en comparación con la misma nota de la octava inferior, se pueden igualar haciendo el tudel más estrecho, mayor conicidad.

Otra de las ventajas de este modelo cónico es que ayuda a evitar el fenómeno de pegado.

Freno

Aunque en los últimos tiempos ya se están utilizando frenos de tipo anillo, generalmente metálicos, todavía en las payuelas de Do se ven muchas veces los frenos de caña.

Además de la dificultad que tiene su construcción y colocación, las posibilidades de regulación que ofrece se limitan a cerrar las palas y regular la longitud vibrante de las palas en cierta manera. Sin embargo, muchas veces se necesitan abrir las palas y este freno no permite abrirlas, teniendo, por tanto, que utilizar un mandril para abrir el tudel y que así se abran las palas. Éste es un error muy habitual, que implica no sólo que se abran las palas, sino que además modifica el tudel con lo que ello conlleva. La mayoría de las veces la necesidad de abrir las palas viene derivada de hacer éstas planas en vez de gubiadas interiormente.

Por todo esto, los frenos de anillo, además de ser mucho más cómodos de poner, permiten una regulación mayor, tanto para abrir como para cerrar las palas sin necesidad de modificar el tudel.

Resumen

Como se puede ver, la *payuela* está bastante abandonada y ello trae consigo deficiencias en la gaita asturiana.

Aunque aquí se han dado unas nociones básicas sobre las cañas, hay muchos campos por desarrollar e investigar que llevarían a una mejora reseñable de la gaita asturiana. Sobre todo, hay que crear interés en la payuela y esto debe estar alentado principalmente por los profesores de gaita para así conseguir motivar a los nuevos gaiteros que están aprendiendo. También hay que mencionar la cierta responsa-

bilidad que tienen los constructores, que la mayoría de las veces tienen una visión más bien comercial de la gaita que les lleva a dejar un poco de lado la investigación del instrumento. Asimismo, las asociaciones de gaita asturianas deberían potenciar este interés con cursos, charlas, publicaciones, etc., que fomenten el buen ambiente y desarrollo de nuestra gaita.

Por último, indicar para aquellas personas interesadas, el uso de las nuevas tecnologías de la información, como Internet, para conseguir información sobre todo tipo de cañas, ya que, como se puede ver, todas están bastante relacionadas y lo que se puede aplicar a unas sirve también para la *payuela* asturiana.

Pelayo Fernández Fernández
*Gaiteru. Investigador
de la gaita asturiana*

A man in traditional attire, including a flat cap and a dark jacket, is playing a bagpipe in a field. The background is a soft, hazy landscape. The text is overlaid on the image.

V
El mundo del
constructor
de gaitas

— Julián Herrero González —

Esta comunicación, titulada «El mundo del constructor de gaitas», está basada en el trabajo de investigación «La construcción de la gaita asturiana», que realicé con motivo del trabajo de curso de la asignatura «Etnomusicología», en la licenciatura «Historia y ciencias de la música», impartida por el doctor José Antonio Gómez Rodríguez, en la Universidad de Oviedo.

Entre diversas propuestas que barajé al principio, al final me decidí por el tema de los constructores de gaitas, dada mi afición por el instrumento, del cual soy intérprete, y porque me pareció que podría obtener bastante información, tanto oral como fotográfica. Además, creo que su trabajo debe ser más reconocido, debido a que la mayoría de los éxitos de los gaiteros y el auge de la gaita en general se debe, en parte, al trabajo de investigación y mejora del instrumento que han llevado y siguen llevando a cabo.

Otro de los motivos se debió a que sobre la construcción de la gaita existen muy pocos datos, ya que los libros que podemos encontrar son en su mayoría métodos de aprendizaje, y de lo que tratan son aspectos sobre las partes del instrumento, algo de historia o biografías de sus intérpretes más conocidos.

Concretamente, en «El libro de la gaita», de Manolo Quirós, publicado en 1993, aparecen algunas nociones sobre aspectos tales como los tipos de madera empleada en la construcción del instrumento, además de dibujos y explicaciones sobre la construcción de «punteros», «payuelas», «payones», etc.

En el libro «La gaita asturiana. Método para su aprendizaje», editado por la Consejería de Educación, Deportes y Juventud en 1991, se recoge el nombre de antiguos constructores.

También podemos encontrar algunos datos y fotografías interesantes sobre partes de la gaita en proceso de construcción en el «Método interactivo de enseñanza», de Xuacu Amieva, publicado en 2002. Estas obras, unidas a alguna referencia en Internet y en la prensa periódica, es todo cuanto existe en torno a la construcción de la gaita asturiana.

Mi pretensión con este trabajo no era conocer cómo se construye una gaita, conocimiento que tenía a grandes rasgos y que a lo largo de la investigación me fui dando cuenta de que, efectivamente, tales rasgos eran muy grandes, sino, sobre todo, observar las particularidades que podían existir entre unos artesanos y otros, conocer sus principios, métodos de trabajo, inquietudes..., así como los avances con respecto a los materiales y técnicas constructivas.

Por ello, aunque hablemos del «mundo del constructor de gaitas» en un sentido general, deberíamos hacerlo más acertadamente de «los diferentes constructores de gaitas», ya que cada uno de ellos tiene una personalidad, la cual imprime en su manera de trabajar y en el instrumento que realiza.

La metodología utilizada para realizar esta investigación estuvo centrada por completo en el trabajo de campo, concertando encuentros con los artesanos y haciéndoles una entrevista, así como realizando fotografías y en algunos casos grabaciones en vídeo.

El primer paso fue la elaboración de un modelo de entrevista, la cual fue sometida a las modificaciones convenientes a lo largo del trabajo para que fuese lo más clara y adecuada posible. Esta entrevista se estructuró en dos partes claramente diferenciadas: la primera se refería al proceso de construcción del instrumento, y la segunda se centraba en aspectos más personales del constructor.

Una vez elaboradas las preguntas, el segundo paso fue elegir a las personas que serían entrevistadas. En primer lugar, una serie de artesanos de la gaita, que a mi juicio serían los que más podrían aportar al trabajo, debido a los años que llevan en la profesión y al reconocimiento que tienen entre los gaiteros.

Los elegidos fueron Alberto Fernández Velasco, de Santurio (Gijón); Vicente Prado Suárez «El Pravianu», de Viella (Siero); Fernando Mori Alonso, de Villaperi (Oviedo); Carlos Moreno García, de Cimadevilla (Gijón); y Diógenes García González, de Oviedo.

También me pareció interesante entrevistar a Miguel Alonso Cachafeiro, de Colunga, debido a que realiza un tipo de gaita con una estética un tanto diferente a la tradicional.

Otro de los entrevistados fue el gerente de la fábrica de gaitas «Les Xanes» de Santo Adriano, Sergio Arce, sobre todo para observar y analizar las posibles diferencias que pudieran existir con los procesos más artesanales de construcción del instrumento.

Por último, entrevisté a Alfonso Fernández García, director del Museo de la Gaita, el cual me habló de gaitas y constructores de antaño, lo que me sirvió para establecer puntos de partida en la investigación.

Tengo que decir que en un principio me costó decidirme a llamar a los artesanos para concretar la fecha de la entrevista, ya que no sabía cuál podía ser su reacción, debido a que pensaba que serían más reacios a contar sus conocimientos, lo cual no fue así.

A todos les di la posibilidad de leer las preguntas antes de poner la grabadora en marcha, para poder, a su juicio, no contestar alguna de ellas, cosa que por otra parte no ocurrió. Además, mi intención nunca fue llegar a conocer los aspectos más minuciosos de su trabajo ni los «secretos» que cada uno pudiera tener.

Comenzando con las gaitas anteriores a la década de los ochenta, hablaremos de sus características según nos cuenta Alfonso Fernández García: «Las gaitas del siglo XX eran principalmente de *boje*, el cual tiene una gran dureza y aguanta muy bien la humedad, casi no tenían *enviolado*, el cual era decorativo, en las gaitas más lujosas, que solían ser de ébano o granadillo, las *virolas* eran de hueso, cuerno o marfil. Eran muy apreciadas para hacer *virolas* las bolas de billar de marfil. Se utilizaban casquillos de bala de fusil para los *saliveros*. Cuando los punteros tenían poca madera se ponía en madera la campana. En el *roncón* las copas eran enterizas.

Los colores en el *vestido* empezaron a tener importancia a partir de 1936, con la Sección Femenina, aunque los colores de la bandera de España en la gaita son más antiguos, así como los de la bandera republicana. Hubo casos de vestidos en forma de "raposa" (Remis Ovalle). En los años sesenta los adornos de la gaita se convirtie-

ron en algo espantoso, ya que había flecos de varios colores y longitudes, así como colgantes y cintas.

Los *fuelles* eran de piel de cabrito o de perro. Había fuelles con pelo y sin pelo en el exterior; también los hubo de caucho, por influencia de la gaita gallega.

Las *payuelas* antiguas se hacían en su mayoría de caña, aunque había algunas de viruta de *boje*, bambú o lámina de cuerno. Las de caña eran mucho más pequeñas que las actuales, se hacían con la parte exterior de la caña, hoy se hacen con la parte de dentro. Estas *payuelas* aguantaban más, pero eran muy difíciles de hacer; los ferretes eran de varillas de paraguas o de tubos de bolígrafos.

En los años setenta se construyen algunas *payuelas* de plástico, el material se sacaba de los vasos de yogur, las palas eran muy cortas para que pudieran *requintar*.

Los *payones* eran de caña y podían tener la lengüeta invertida.

En cuanto a los constructores de gaitas de aquella época, el modelo de prestigio en el siglo XX fue Antón de Cogollu. Otros constructores fueron Pepe Requejo (Oriente de Asturias), José la Piedra (Mieres), Ramón Fernández «El Sillero» (Caravia), Margolles (padre de Remis), Manolín de la Carrera (Siero), Marcelo Fresno (Oviedo), Maquilo (Cangas del Narcea), Firme Fernández García «Firme el de Lada» (Cuencas), Pachín Sidro Fernández (Turón), Evaristo Caioco (Navia-Eo) y Alejandro Galfarro (Navia-Eo)».

Con ellos se fijó el estándar en la gaita, del cual partieron los constructores de la generación siguiente, que ya fijaron su propia línea de construcción.

De ellos, el que primero comenzó a construir gaitas fue Vicente Prado, en el año 78, al que siguió Alberto Fernández en el 79, Fernando Mori en el 82, Diógenes García en el 86, Carlos Moreno en el 87 y, más recientemente, Miguel Alonso, que comenzó a trabajar en el 93.

El tipo de madera más usual en la construcción de gaitas hoy en día es el boj, seguido del granadillo y el ébano. También se utilizan otras como el tejo, cocobolo, palo rosa o palo violeta.

Las maderas tienen, por una parte, propiedades mecánicas, y, por otra, sonoras, lo que es importante a la hora de elegir las para construir el instrumento.

Las propiedades mecánicas hacen referencia al comportamiento de la madera ante los cambios de humedad y temperatura, y las sonoras al timbre e intensidad que imprimen al sonido de la gaita. En este punto existe unanimidad de opiniones entre los constructores, los cuales afirman que la madera que produce el timbre característico de la gaita asturiana es el boj. Este timbre no es apagado, pero tampoco brillante, sino que lo podríamos definir como «grueso» y «compacto». Para ello nos basaremos en las palabras de Carlos Moreno: «El boje proporciona el sonidu tradicional de toda la vida, es un sonidu... compacto, tiene el contenido adecuáu del equilibriu, es que, claro, eso no se puede cuantificar, es una cosa cultural».

Las *violas* que se utilizan hoy en día son, en su mayoría, de materiales sintéticos como el poliuretano. Estos materiales imitan bastante bien a otros como el hueso, asta o marfil. Las ventajas que presentan son fácil adquisición y torneado, así como

un acabado bastante aceptable, además de mayor comodidad. Normalmente se colocan *virolas* claras en maderas oscuras y viceversa.

Hay constructores que utilizan también *virolas* de latón, en el caso de Fernando Mori, y en ocasiones Vicente Prado las pone de plata o marfil.

En cuanto a los *fuelles*, se siguen utilizando los de piel de cabrito, aunque cada vez más minoritariamente, debido a que se está imponiendo el uso de fuelles sintéticos, sobre todo por su fácil obtención, mantenimiento e higiene. El tipo de fuelle más usado es el de la marca «Gore-tex».

Las *payuelas* actuales se hacen de caña y son muy parecidas a las que se hacían antaño. Son algo mayores y están más perfeccionadas, sobre todo en aspectos como las medidas y acabado en general. Como dice Vicente Prado: «... básicamente el sistema es el mismo, solamente que perfeccionao... se intenta conseguir un mejor sonido y además está más estandarizada, una gaita de hoy lleva una buena payuela, bien hecha y que no varíe... como mucho, que varíe una cosa mínima, como puede variar cualquier instrumento de caña pero por la humedad o por el clima, etc., pero que varíe lo menos posible, entonces, bueno, ahí sí que se avanzó bastante».

En la actualidad el tipo de *payón* más generalizado se compone de un tubo de plástico y una lengüeta metálica, concretamente de acero inoxidable. La mayoría de los artesanos pone en sus gaitas el modelo de *payón* de Muiño, fabricante gallego, el cual los realiza de todas las afinaciones.

Este modelo tiene una gran aceptación por su mayor estabilidad en la afinación, lo que es muy importante para el instrumento y de cara a la afinación que se busca a la hora de utilizar varias gaitas, como en el caso de las bandas.

Hay algunos constructores, como Miguel Alonso, que utilizan en sus gaitas *payones* con el tubo y la lengüeta de plástico.

Este tipo de *payones* tiene, por tanto, mayor estabilidad en el sonido, pero debido a que necesita mucho menos aire para sonar que la *payuela*, comienza a sonar antes y después de hacerlo el *punteru*.

Para solucionar esto se desarrolló la *válvula*, que se coloca en el *asientu* del *roncón* y hace que el *payón* comience a sonar a la vez que la *payuela* o un poco antes.

Existen básicamente dos tipos de *válvulas*: las regulables y las no regulables. Las primeras están compuestas por un pequeño tubo de plástico y en su interior llevan una lengüeta, un muelle que hace presión sobre ella y un sistema de rosca. Si se gira la rosca hace mayor o menor presión sobre el muelle y éste sobre la lengüeta, por lo que ésta deja entrar mayor o menor cantidad de aire. A mayor cantidad de aire el *payón* estará más tiempo sonando y viceversa.

Las segundas consisten simplemente en un tubo con un pequeño agujero en el centro.

En cuanto al *vestido* de la gaita, la forma no ha cambiado prácticamente, sigue siendo una bolsa de tela más o menos alargada, siendo más estrecha por la parte donde va el *punteru* y más ancha por la parte opuesta. Las formas varían muy poco según los constructores, salvo el caso de Miguel Alonso, el cual tiene un formato de

vestido particular, que varía respecto al modelo tradicional tanto en el tamaño y la forma de la funda del *fuelle*, como en el tipo de *fleco* utilizado, más corto y grueso, y la forma de colocarlo, ya que no va en una cinta cosida alrededor del *fuelle*, sino en la salida de los *asientos* y en la parte trasera.

Lo que sí ha cambiado considerablemente en las gaitas actuales son los colores utilizados. Se tiende mucho a colores oscuros como el negro, verde o granate.

La funda del *fuelle* suele ser de uno de estos colores citados o en casos menos usuales los tres en un mismo *fuelle*. Los *flecós* suelen ser combinaciones de blanco, crema, verde o granate con negro o totalmente negros. El tipo de *fleco* más utilizado es fino y de unos 10-15 centímetros de longitud.

Pueden variar de unos constructores a otros cómo vayan cosidas las *cintas* de *flecós* o el número de ellas que lleven. Los adornos del *roncón* pueden tener dos *cintas*, *cinta* y tres *borlas*, o *cinta* y una *borla*.

En cuanto a las máquinas utilizadas en la construcción de la gaita, distinguiremos el proceso de construcción artesanal del industrial.

Los constructores utilizan en primer lugar una sierra para cortar la madera en trozos, sobre todo la de boj. El modelo de sierra es diferente de unos artesanos a otros, normalmente suele ser una sierra de cinta.

A continuación se utiliza un «torno de mecanizado» para desbastar, cilindrar y taladrar la pieza de madera. El desbastado y cilindrado se realiza mediante una cuchilla, la cual se coloca en la posición deseada mediante una serie de palancas.

Seguidamente se pasa al «torno manual»: simplemente hace girar la pieza, en él se da el acabado final mediante gubias, formones y escoplos. Algunos constructores realizan toda la elaboración de la pieza en el «torno manual».

También se utiliza un «taladro de columna» para realizar los agujeros del *punteru* y de las *troneras*.

En el proceso industrial se utilizan en primer lugar un «torno copiado», el cual necesita una pieza como modelo y basándose en sus perfiles realiza otra idéntica, pero en la fábrica sólo se utiliza para desbastar y cilindrar.

A continuación se usa el «torno de control numérico», que lleva un sistema de programado con el que se establecen todos los aspectos del torneado exterior de una pieza y posteriormente el torno la realiza.

Seguidamente va el «taladro horizontal», que lleva un tipo de broca un poco especial, llamada «broca americana». Ésta mide medio metro de longitud y la peculiaridad que tiene es que no es redonda, sino semicircular, además presenta dos orificios en los cuales se inyecta aire a presión para refrigerar la parte de contacto entre la punta de la broca y la madera.

En cuanto a las herramientas manuales, una de las más utilizadas es la «gubia», que es un instrumento de corte caracterizado por tener la hoja curvada en forma de media caña, el «escoplo», también denominado «bedanu», que es un instrumento de hierro acerado y boca en bisel muy afilada, y el «formón», que es parecido al escoplo, pero de boca más ancha y menos grueso.

Además, los artesanos utilizan herramientas personalizadas, éstas suelen ser limas o formones a los que se les da una forma propia para lograr un tipo exclusivo de torneado en la madera.

Otra herramienta característica es el «escariador», que es una cuchilla que sirve para dar la forma cónica al interior del *punteru*. Es muy importante porque de las medidas del cono del *punteru* dependen factores como afinación y timbre, y, por lo tanto, la calidad de una gaita. Por lo tanto, es la herramienta más personal de los constructores.

En un principio se hacían con una lima de triángulo. En la actualidad hay constructores que los fabrican ellos mismos y otros los encargan.

También se usa la «legra» o «llegra», instrumento cortante en forma de gancho que se utiliza para vaciar el interior de la *copa* del *roncón*, y varios tipos de limas para dar retoques.

El proceso de construcción artesanal comienza con el troceado de la madera, una vez obtenido el trozo se coloca en el torno de mecanizado para desbastarlo. A continuación se cilindra y se taladra cada una con su diámetro.

En la construcción del interior del *punteru* normalmente se utilizan brocas de diferentes diámetros y longitudes.

Seguidamente, se introduce el «escariador» para dar la forma definitiva al cono interior. A continuación se realiza el agujero cónico donde va la *payuela*, que se comunica con el cono interior en la *garganta* del *punteru*, después, con el taladro de columna, se hacen los agujeros de las *troneras* y de digitación.

Para construir la *copa* del *roncón*, una vez obtenido el trozo de madera de las medidas correspondientes, se procede al vaciado de la cavidad de resonancia. Este proceso se puede llevar a cabo de dos formas, mediante la legra o practicando un corte en la parte superior de la *copa* y quitando una especie de tapa, a continuación se realiza el vaciado con una broca cónica para después pegar la tapa.

El proceso siguiente es colocar la pieza en el «torno manual» para realizar los distintos torneados en la madera. En las gaitas *enviroladas* se realiza un encaje y se coloca la virola correspondiente, para después tornearla con el resto de la pieza.

A continuación se procede a lijar la madera y después se encera o se barniza. Estos procesos se hacen en el torno manualmente.

Finalmente, se introduce el *saliveru* en el *asientu* del *soplete*, se coloca el material de los *espigos* y se amarran los *asientos* al *fuelle* para posteriormente montar las piezas y colocar el vestido.

Después se coloca la válvula del *roncón*, el *payón* y la *payuela* y se procede a afinar la gaita.

En el proceso industrial se realiza el desbastado y el cilindrado en el torno copiadador. El taladrado se lleva a cabo en un taladro horizontal.

El acabado de la pieza se hace en un torno de control numérico, que realiza el torneado exterior.

El interior del *punteru* se realiza con una cuchilla cónica en el torno de control numérico, que abre el interior hasta aproximadamente medio milímetro del tamaño final, y el acabado final se consigue con el «escariador».

Un aspecto importante a destacar es lo que yo denominaría «estilo», que es el aspecto externo de la gaita que realiza cada constructor. Aquí, cada uno de ellos intenta, sin salirse de lo tradicional, aportar una identidad propia a su gaita. Esto se manifiesta en el *vestido* y sobre todo en el torneado de la madera, en concreto en el torneado del *soplete* y en las formas de las *virolas* y de la copa del *roncón*.

Los avances técnicos y las innovaciones introducidas por los constructores han hecho posible que lo que antes se definía como «gaita» y «gaiteru», a veces incluso con tono despectivo, hoy se pueda calificar de instrumento musical e instrumentista, y a ello han contribuido los constructores y los propios gaiteros.

Esto lo corroboran las palabras de Alberto Fernández: «Hoy en día la afinación está temperada, el timbre es estable, tiene la pajueta más estable también, y, por lo tanto, el instrumento no es tan variable e indeciso para el gaitero como anteriormente, el roncón hoy es muy estable, la válvula es variable, se puede graduar, y eso fue un gran avance. Por todo esto, la gaita mejoró mucho sin perder sus características originales, sobre todo de timbre. Entonces, el gaitero cada vez se hace más con el instrumento, cada vez se acerca más a lo que es un instrumentista».

El trabajo del constructor de gaitas, por lo general, no es una labor individual, sino que en la mayoría de las ocasiones participa su familia directamente, tomando parte en el proceso constructivo en algunos casos su mujer, que suele realizar los vestidos de las gaitas, y también los hijos, que a veces son gaiteros cuando no lo es el constructor.

Normalmente, el tiempo empleado en construir artesanalmente una gaita afinada en Do es de más o menos cuarenta horas, por lo que más o menos los artesanos suelen realizar unas cuatro o cinco al mes.

Los datos obtenidos en la Fábrica de Gaitas «Les Xanes» indican que ésta podía llegar a obtener ciento veinte gaitas al mes.

La mayoría de los artesanos vende sus gaitas a particulares, pero además tiene relación con maestros gaiteros, los cuales encargan gaitas para sus alumnos, que serán los que formen las bandas de gaitas, grupos folk, etc. La venta en tiendas de música es muy minoritaria. Esto es debido a varios factores, pero el principal es que en Asturias la gente prefiere encargar la gaita directamente al artesano y tener una relación más directa, como dice Miguel Alonso: «yo creo que... la gaita ye un instrumentu muy particular, y yo creo que le gusta a la gente más venir al artesanu que... que a la tienda de música, en la tienda de música no pueden atender como atiende un... artesanu».

El tiempo de espera desde que se encarga una gaita hasta recibirla varía según los constructores. Puede ir desde uno o dos meses hasta cinco o seis años, esto es debido a que algunos de ellos tienen largas listas de encargos.

La gaita actual se construye en tonalidades que van desde el Mi bemol mayor hasta el Si bemol mayor, pero el tipo de gaita que más se vende es la afinada en Do

mayor, normalmente construida en madera de boj, y utilizada sobre todo por los gaiteros solistas, seguida de la afinada en Si bemol mayor, normalmente de granadillo, y que se utiliza para las bandas de gaitas.

También se venden algunas afinadas en Re, sobre todo para la música folk, y en Si natural, para acompañar a cantantes de tonada.

Los constructores afirman que el estatus social del gaitero ha mejorado, y, por lo tanto, cada vez hay más gaiteros que empiezan a tocar desde jóvenes. Esto, unido a que el instrumento ha evolucionado, ha hecho que el nivel haya subido mucho en los últimos años.

En cuanto al futuro, afirman que posiblemente se siga con la buena aceptación que la gaita tiene hoy en día.

La última cuestión se refería a cómo sería la gaita asturiana del futuro. Aquí la tónica general es que se debe mejorar como instrumento en la medida de lo posible, pero nunca debe perder su identidad, como dice Fernando Mori: «La gaita asturiana del futuro yo espero que no varíe mucho a la que tenemos ahora, que pueda estar más afinada, que pueda estar más guapa, pero espero que no la cambiemos demasiado».

Julián Herrero González

Diplomado en Magisterio en Educación Musical.

*Alumno de 5º de Musicología
de la Universidad de Oviedo*

A man in traditional attire, including a dark cap, a dark jacket over a light-colored shirt, and dark trousers, is playing a bagpipe in a field. The bagpipe has a long, dark, fringed bag and a long, dark, fringed pipe. The background is a hazy, open field with some trees in the distance.

VI

Etimologías de les gaites

— Daniel García de la Cuesta —

La etimoloxía suel despesllanos el camín pa conocer el desendolque llingüísticu de los vocablos, pero dacuando, nun sabemos el sinificáu de dalgunos nomes. Ye entós cuando al traviés del so campu semánticu podemos segui-yos la pista arrebuscando entre otros vocablos que tengan relación col nome n'estudiu, o l'oxetu que se venceya a esi nome, y asina dir desenguedeyando esi sinificáu xuntu coles sos acepciones que taben anubríes o escaeciés pol pasu'l tiempu.

Nesti casu, el vocablu n'estudiu ye la palabra gaita, de la que dellos autores apurren estremaos oríxenes que conlleven alderique según los trabayos fechos hasta agora.

Camiento que pa facer un estudiu del vocablu gaita nun solo hai que trabayar sobre l'étimu enartiáu al instrumentu musical, sinón qu'hai qu'echar un güeyu a tolos instrumentos d'esta triba y a otros campos, lo que de mano ye un trabayu que dexa ablucau a ún pel tamañu de la xera, pero que ye imprescindible entamar, aduques, y afondando nello na media lo posible. Dafechu, ya existen trabayos nesti sen y llugares onde consultar, mesmamente'l Muséu de la Gaita, allugáu nel Muséu del Pueblu d'Asturies, en Xixón, xuntu col so catálogu y biblioteca ye un bon exemplu d'ello, y gracias a les nueves tecnoloxías na comunicación, como ye la rede d'interné, puede averase ún a información cola que documentar el llabor y contactar con muncho xente pa compartir datos.

Ye importante conocer el sinificáu de la palabra gaita, y el d'otros nomes que lleven esta triba d'instrumentos, porque son una preba del so posible orixen y del so espardimientu, asina despesllaremos puertes p'albidrar, qué xente lu utilizó y cómo fue'l so desendolque na hestoria.

Mentanto otru tipu d'investigaciones pueden apurrirnos datos pola relación entre les gaites gracias a la so forma o postura pa tocar, les llingüetes como productores del soníu, l'afinación, la dixitación o la so construcción, l'estudiu del vocablu col que se denominen va damos una pista sobre'l propiu instrumentu dende'l so orixen, ya que paez que conserva unes formes de llamalu dende hai sieglos y que va trasmitiéndose hasta anguaño.

La comparanza con otros vocablos colos que se denomen a les gaites nel mundiu, ye tamién un trabayu necesariu de facer p'afitar el so estudiu, ya que la so hestoria tá compartía con munchos pueblos al traviés del tiempu y les distancies.

Pa conocer cómo furrula un deu de la mano ye necesariu desenguedeyar como furrula'l restu del cuerpu. Namái asina tendremos la capacidá de facer un estudiu que nun de pasu a tracamundios y mos valga a toos a empobinamos nel mesmu sen del conocimientu de la hestoria de les gaites.

Cosciente del tamañu d'esta xera, entamé a recoyer datos sobre los nomes de munchos de los instrumentos de vientu usaos nel mundiu, bien d'anguaño o bien d'usu escaeciú, tantu de los que lleven un fuelle como material na so construcción, como los que non.

Debió al tiempu disponible pa esplayase nes xornaes, faré referencia namás qu'a dellos datos, dexando pa un trabayu munchu mayor tolo esbillao hasta agora. Trabayu que n'agorru por velu espublizáu pal añu 2006.

Munches vegaes, esos nomes aporten hasta nos escritos con grafíes al traviés d'otros idiomas estremaos del vocablu orixinal, lo que fai más abegosu l'estudiu y que los datos recoyíos necesiten d'una mayor documentación na llingua orixinal onde se pronuncia esi vocablu.

Dacuando, la etimoloxía de les palabres empobínamos a llingües que ya nun se falen. En dalgunos casos, tampoco podemos afitar dende cuándo apaecen dalgunos de los vocablos colos que denomamos a estos instrumentos. Tou esto llé vamos pel camín de la prudencia y a amosar la documentación alcontrada como puntu de referencia pa futuros trabayos.

ACEPCIONES DEL VOCABLU GAITA

De mano, amosaré los datos atropaos sobre lo que conocemos por gaita nel ámbitu cultural musical que mos arrodia n'Asturies y darréu, d'otres acepciones.

Xeneralmente, esti vocablu da nome a un instrumentu que lleva un fuelle como depósitu d'aire nel qu'inxértense dellos tubos. Unos valen pa meter l'aire y otros pa que salga produciendo soníu gracies a diferentes sistemas de llingüetes que vibren. El fuelle ye col que s'alministra la cantidá de tiempu que puede aguantase pela producción de soníu.

Col nome de gaita úsase tradicionalmente esti instrumentu nos territorios alministrativos d'anguaño de Galicia, Zamora, norte de Portugal, norte y oeste de Lleón y n'Asturies. Anque hai datos del usu d'estos instrumentos n'otres zones como La Rioja o Cantabria, y con otros nomes conózse en más llugares.

Gracies al testimoniu d'Eduardo Martínez Torner, y al trabayu de campu, conocemos n'Asturies de la esistencia d'otru instrumentu de vientu ensin fuelle, que tien cuatro furacos pa dixitar, denomáu gaita y usáu na zona de Següencu, conceyu de Cangues d'Onís.

Tamién conocemos una xiblata de tres furacos utilizada nel folclor de Salamanca y denomá gaita charra, por territorialidá, y usada tamién nel norte d'Estremaura. N'Andalucía conózse como gaita rociera.

N'Euskadi, en Nafarrea, utilízase otru instrumentu denomáu gaita y que tócase di-reutamente a la boca, al estilu de les dulzaines castellanes, dulzaines que n'algunos llugares como Soria, Aragón, etc., tamién se-yos conoz por gaita.

La gaita gastoreña, o zambrana, ye un instrumentu de vientu usáu en El Gator, en Cádiz, que lleva un cuernu como amplificador del soníu. Del mesmu estilu ye un instrumentu casi esanicíu y conocíu na sierra de Madrid como gaita serrana.

En Colombia conózse un instrumentu de vientu fechu de carrizo, caña, que tien delles variantes. Un ye de casi un metru de llargu y cinco furacos, tócase coles dos manes y llámen-y gaita fema. Existe una variante con dos furacos, gaita machu, que se toca con una mano mentantu cola otra acompáñense les melodíes con un instrumentu de percusión, una maraca.

Arriendes de los instrumentos de vientu, n'Asturies conózse un cordófonu, la zanfonía, a la que se-y da'l nome de gaita rabil. Esti mesmu instrumentu conózse en Zamora y otros llugares como gaita zamorana. Tamién se-y conoz como gaita de rueda, según trai nel diccionariu d'Autoridaes.

Curiosamente, nuna fastera de Venezuela, conocía como Zulia, la palabra gaita da nome a un conceyu o alcuentru de músicos namái de percusión y a un instrumentu asemeyáu a la zambomba o panderu, qu'ellí llámen-y gaita zuliana.

Gaita, y Mariona Agaitada, son los títulos que Diego Fernández Huete punxo a delles melodíes p'harpa de dos órdenes publicaes en 1702. Nun ye l'únicu autor que fai estes referencies a les gaites, o les dances con gaita, nes sos publicaciones musicales.

Como instrumentu de vientu ensin fuele y tocáu direutamente a la boca conózse por ghaita en dellos llugares de la costa norte d'África y otres zones de más adientro. Algaita y ghaita apaecen documentaes nel sieglu XVIII, y paez que vienen dende la llingua magrebí. Úsense en Niger, Nigeria, El Chad, República Central Africana, Camerún, Arabia y Turquía.

Como instrumentu de vientu con fuele conózse por *gaida*, *gajde*, *gajda*, *gaydy*, y otros asemeyaos, en dellos llugares del centru d'Europa, como Hungría, Eslovaquia, Moravia, Serbia, Eslovenia, Croacia, Macedonia, n'isles de Grecia, Bulgaria, Polonia, Ruthenia, etc.

Gaidunitza, en Macedonia, ye'l nome que se-y da al punteru y gaidos al músicu que lu toca. N'Eslovaquia conocemos *gaydosi*, *gajdosici*, *gaydosouce*, *kisgaydos*.

Otra acepción del vocablu gaita dáse-y al muérganu reprodutor masculín, pola asemeyanza col punteru del instrumentu. Hai dellos cantares tradicionales, tantu n'Asturies como n'otros llugares, onde s'amuesa esa comparanza, como'l casu de:

*Comprábenme la gaita, nun la quise vender,
que la gaita que tengo, ye de la mio muyer.*

Esisten otres formes espresives d'utilizar con doble sentíu'l vocablu y que van enartiaes al so soníu como: andar templando gaites, ¡nun me vengas con gaites!, ¡Va-ya gaita!, etc.

Atropaos estos datos, decatámonos que tenemos un vocablu que da nome a instrumentos musicales de families estremaes, esto tien una desplicación qu'amosaré más llueu, xuntu a una forma d'interpretar la música, amás d'otres acepciones que se desendolquen de la comparanza de la so forma o del so soníu.

ETIMOLOXÍA DEL VOCABLU GAITA

Dalgunos autores apurren datos sobre la etimoloxía d'esti vocablu que lu fain enartiase a delles palabres, como por exemplu:

Joan Coromines camienta que gaita ye una palabra del castellán y del galaico-portugués, y que s'espardió pela Península Ibérica hacia'l norte d'África y l'oriente européu, onde esiste gaida y gaia, por exemplu, en Bulgaria, onde aportaría dende'l turcu gaida o ghaida, qu'al empar garró esti idioma de Marruecos, Túnez y Algeria.

Sobre esti tema, y según les consultes que fici venceyaes a la palabra *ghaita* usada nel mundiu árabe, la torna de los caracteres árabes a los llatinos ye daqué en-guedeyao y nun hai regles universales. Los vocablos árabes *ghaita*, *rhaita*, *rhita*, *ghayta* tienen una pronunciación paecía, ya que la *gh* y la *r* suenen asemeyaes. En magrebí, anguaño, esiste *gaytad*, tocar la *gaita*, y *gayyât*, gaiteru.

La *gh* ye una lletra, la *gain*. Según les consultes de dos diccionarios árabes, el de Federico Corriente, árabe clásicu, y Julio Cortes, árabe modernu, nun apaez palabra denguna que faiga referencia al instrumentu; esiste una *gayta*, que significa la persona que cava un pozu, *gayt*, amás, significa xardín o campu.

En Mallorca, por mor del poblamientu árabe n'otres dómines, esiste'l topónimu d'una aldea y un conceyu nomáu *Algaida*, que probablemente tenga que ver con estes acepciones y non col instrumentu.

Con una lletra que suena casi igual, la *'ain*, esiste *'aita*, que significa la que tien el pescuezu llargu.

Pero existen delles teoríes que mos apurren otros datos en cuantu al orixen del vocablu, asina nel dicionariu de Covarrubias, de 1611, recuéyese: «Díxose Gayta de gayo que, como queda dicho, vale alegre; y lo es este instrumento en su armonía y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de quadrillas y encaques de diversos colores», el propiu autor recueye que: «Diego de Urrea dize ser nombre Árabi-go, gayteum, del verbo gayete, que significa hincharse y ponerse colérico».

Entavía existen otres idegues, Ramón Menéndez Pidal camentó que gaita taba enartiao col vocablu xermánicu *wahta*, que ya apaez n'Occitanu como *guaita* nel sen de xixilante o guarda. Y que daba al instrumentu'l nome de la persona que lu tocaba p'anunciar les hores de la nueche al xixilar.

Alcontrámonos con documentación medieval onde ñidiamente fálase de gaita col significáu de xixilar o xixilante. Na xera *Albada*, de Raimbaut de Vaqueiras (1180-1205), lleemos:

«*Gaita be, gaiteta del chastel
xixila bien, xixilante del castiellu*»

Ramón Llull, autor del sieglu XIII, na so xera *Libre de meravelles*, 4, 241, escribe:

«*E lo castell havia gran mur e gran vall, e totes nits se guaytaba
y nel castiellu hebía una muría grandona y una valla, y toles nueches xixilábase*»

Esti vocablu apaez en documentación del añu 1590 onde se diz que Juan de la Roca, que yera cabezaleru de los xixilantes de Zaragoza, ya nun podía exercer esi oficiu de «Cabo de Guaita» por nun ver bien.

N'Ingalaterra hai datos dende'l sieglu 14, de que pasó a llamase *waits* a les persones que xixilaben les cais y facién de vixía nes torres, y arriendes esta palabra daba nome a unos músicos que tocaben peles ciudaes. Paez que'l nome *wait* tá enartíáu col alemán *wacht*, que significa guardián o guardia de nueche. Un significáu no necesariamente enartíáu cola música. Paez ser que'l rei Enrique 8º tenía al so serviciu músicos pa les *wayghtes*, o seya pa les guardies, o rondes. Que ye lo qu'acabáren faciendo estos músicos, rondar.

Butler, na so xera *Principios de la música*, publicada en 1636, fala de los *waits* o *hoboys*. Enguedeyando a los que llamaben *waits* o *wayhtes*, y al instrumentu conociu por *hoboy*, *hautboy*, *hautbois* y *oboe*.

Estes idegues, anguaño, ya pueden dase por etimoloxíes que nun valen pa desplacar el vocablu gaita enartíáu al instrumentu.

Camiéntase tamién que gaita vien del góticu *gaits*, que significa cabra. Ésta ye la etimoloxía que vamos trabayar fonderamente.

DOCUMENTACIÓN ANTIGUA

D'esta triba d'instrumentos musicales de vientu conócense documentalmente delles tipoloxíes y étimos dende dómines medievales. Amás topámonos con escritos de dellos autores griegos y romanos, como Aristófanes, autor del sieglu quintu a.d.n.e. que nes sos xeres *Lysistrata*, y *Los Acarnienses* paez que fala del usu d'instrumentos que lleven fuele y tubos.

Suetoniu, autor del sieglu I, na so xera *La Vida de los Cesares*, na parte dedicada a Nerón, y faciendo una referencia ñidia al usu d'un fuele, fala del *utricularium* como un de los instrumentos que Nerón diba tocar nel casu de vencer nos xuegos.

Marcos Valeriu Marcial, autor del sieglu 1 nació en Bilbilis, Calatayud, fala del *askaulos*, *askaules*. Un aulos ye un airófonu de llingüeta cenciella.

Tibia yera'l nome usáu polos romanos pa les xiblates, que nel so día fueren de güesu como'l so nome mos amuesa, y que pasaren a ser de cañes. Cálamos yera otru de los vocablos usaos pa denotar instrumentos fechos de caña. A vegaes dábase di-reutamente'l nome col que se conoz a la planta, como *avena*. L'autor Virxiliu fala d'ella nes sos *Églogues*.

Cálamos ye un vocablu perimportante pa conocer el significáu de munchos instrumentos y gaites.

Cuando se xuntaben dos tubos pa tocar coles dos manes al empar, l'instrumentu garraba los nomes de *tibia diestra*, pol tubu onde se facía la música, y *tibia siniestra*, que yera'l tubu qu'acompañaba, lo que mos fai barruntar nuna semeyanza colos auloi y les launedes.

El vocablu gaita tá enartíáu col góticu *gaits*, que significa cabra. Esti vocablu, venciéu al animal, apaéz escritu por primera vegada na biblia d'Úlfilas, autor del sieglu 4. Esti autor inventó un alfabetu pa poder facer la torna de la biblia al góticu y

pa ello utilizó munches grafíes del alfabetu griegu. Puede alcontrase esti datu n'interné na consulta de métodos pa deprender esta llingua, que magar tá en desusu, queda'l so posu en delles llingües enartiaes con ella.

El góticu ye una llingua indoeuropea, venceyá cola mayoría de les llingües d'Europa, menos el finés y l'húngaru, y ñidiamente enartiada coles llingües xermániques, como l'inglés, l'altu y baxu alemán, l'holandés, el frixu, el noruegu, suecu, danés, faero, o l' islandés. A elles hai qu'empobinase pa estudiar el góticu. Godu nel llatín yera *Gothus*.

Gaits nel inglés ye goat, cabra. Nel alemán *Geiss*, cabra. En gótico *ai*, da lo que nel inglés ye *o*, *oa*, pero nel alemán da *ei*.

En llatín cabra ye *haedus*, y nel sabinu *faedus*. En semíticu cabritu ye *gady*, y n'acadiu, *gadu*.

Esiste un estudiu de Lawrence Austine Waddell, publicáu en 1924 y consultable n'Interné, onde se fai comparanza de los vezos de fenicios y los pueblos del norte europeos. Nesti trabayu dizse que la ciudá d'Edesa, en Macedonia, recibió durante'l reináu de Caranus, nel sieglu 2 a.d.n.e. el nome d'*Aega*, que nel griegu ye *aix*, *aigos*, *αιξ*, *αιγος*, y significa cabra, y por ello los macedonios llevaben el nome de los *Aegeades*. Según los escritores antiguos Justino y Diodoro Siculus, les cabres permitieron al rei prindar aquella ciudá, que darréu llamóse asina durante munchu tiempu.

Danse tamién idegues de que'l vocablu *godos*, tea venceyáu a *gud*, *gut*, *goat*. Los grecoromanos llamaben a estos pueblos *godos* o *guti*, como *getae* y *sakai* o *sacae*, d'onde puede venir saxón. Hai que decatase que la *g* d'*aix* y *aegeades* y la *c*, o *ch*, del vocablu *Achaia*, pronúnciase como una *g* aspirada selemente. Nel antiguu sanscritu *gja* yera'l nome pa la cabra. Nel Nepal conózse al rinoceronte por gaida y a la vaca por gai.

Col mesmu raigañu del vocablu *aix*, *αιξ*, esiste un campu semánticu grande onde mos topamos col vocablu que da nome a los exipcios, *Αιγυπτιοζ*.

Esti vocablu derivó en *egyptians*, *gipsy*, y dio nome a los gitanos. Nesti vocablu vese cómo se pierde la vocal inicial, y camiento que lo mesmo pudiere pasar nel descendolque del vocablu *aega*, *agaidos*, *gaidos*, *haedus*, *gaida* y *gaita*. Toes sinifiquen cabra o cabritu.

Lo que nun sabemos ye dende cuándo se venceya esti nome directamente al instrumentu musical, anque una de les primeres vegaes qu'apaez asina nun testu ye nel *Libro de buen amor*, del añu 1330 y del autor Juan Ruiz.

Ello ye que munchos de los nomes de gaites qu'entá siguen usándose tán venceyaos dafechu a esti animal. Nalgunos casos, como n'Eslovaquia, Polonia o Rumanía, úsase el pelleyu enteru, con pelo y tou, y ornamentos nos punteros cola forma de la cabeza la cabra, de forma que la persona que ve tocar al músicu col instrumentu embaxu del brazu, talamente paez que lu ve tocando una cabra. Esto ye una preba qu'afita l'orixen del vocablu pal instrumentu.

Comenta Kurt Sachs, nel so trabayu *History of musical instruments*, que diferentes nomes non tenín por qué denomar estremaos instrumentos y estremaos instrumentos nun tenín por qué llevar diferentes nomes.

Tenemos asina una etimoloxía venceyada col material usáu na construcción de les gaites, la propia cabra, como'l pelleyu o fuelle, y perende tol so campu semánticu como bolsa y sacu. Otres etimoloxies tán enartiaes a dalguna de les sos partes, como los tubos de los punteros, otra a la xuntura d'entrambes, fuelles y tubos, y otra pola so capacidá sonora.

El facer dellos trabayos d'investigación sobre instrumentos musicales empobinóme a camentar nuna fórmula cola qu'averase al estudiu etimolóxicu de la mayoría de los instrumentos, fórmula qu'amueso más llueu y qu'afita'l significáu de munchos nomes d'instrumentos que tán enartiaos dafechu al material usáu na so construcción.

Nesti casu gaita significa ñidiamente cabra, y perende'l pelleyu del animal. Asina esplicase que s'usare esti nome pa facer un instrumentu de percusión en Venezuela y damos una pista del conocimientu d'esi significáu na dómina na que los conquistadores colaron a Les Amériques, ya qu'ellí fue onde se conservó.

Que la zanfonía lleve'l nome de gaita rabil o gaita zamorana ye cenciellamente una comparanza pola so sonoridá ente la xente que conocía una gaita. Que dellos instrumentos lleven el nome de gaita ensin que tengan el fuelle que-y daba nome ye cenciellamente un nome que se-y da más llueu del conocimientu del instrumentu con fuelle y pola comparanza de la so sonoridá.

Sobre esti asuntu existen munchos exemplos d'instrumentos que pierden la so forma y el material orixinal usáu na so construcción pero que conserven el vocablu que-yos dio nome, como por exemplu na gaita usada en Breizh, biniou, que significa cuernu, o la guitarra, que conocemos agora en diferentes versiones, y que vien del vocablu persa setar, que significa tres tripes, amosando que n'orixen tenía tres cuerdes y, amás, faciense con tripa.

Propongo darréu una esbilla de nomes de gaites y d'instrumentos colos que s'amesten culturalmente, que despeslla dafechu'l tarrén pal so estudiu hestóricu. Hay munchos más nomes, esto ye namái una esbilla.

ETIMOLOXÍA ENARTIADA CON CABRA, FUELLE, SACU

CHEVRETTE, CABRETTE, CABRETA, CABRETO, CAPRA, GAIDA, GAITA, KOZA, KOZIOL, KOZOL, KOBZA, BOCK, GROSSER BOCK, POLNISCHER BOCK.

TULUM, MECH, MIH, MASHAK, UTRICULARIS, SAC DE GEMECS, AL JIRBA, IZ-ZAKK, BOT, BOTO, BOTIELLA, BODEGA, VEZE, VEUZE, BUCIUM, MOSSA VERDA, CUISLE, HUSLI, GUSLE, MUSSET, MANXA BORREGA.

ETIMOLOXÍA ENARTIADA CON TUBU

AULOS, TIBIA, PIPE, DUDA, DUDY, BOHA, KAVAL, SUBER, SHAPAR, TURULLA, TURLURE, DIPLE, ZURNA, SARNAI, PIVA, PIBAU, PIFFERO, PIOB, CHARANBEL, CHARAMELLA, CARAMILLO, XIRIMIA, BINNIU.

ETIMOLOXÍA ENARTIADA CON FUELLE Y TUBOS

ASKAULOS, DROMPIP, DRUMPIPA, SÄCKPIPA, BÄLGPIPA, JOCKPIPA, PIPSAC, BAG-PIPE, BLATERPFEIFE, SEKKEPIPE, BLADDERPIPE, PLATERPFEIFE, TORUPILL, CORNAMUSA, SACOMUSE, DUDELSACK, GUDASTIVIRI.

ETIMOLOXÍA ENARTIADA CON SONÍOS XUNTOS

TSAMBOUNA, ZAMPOGNA, CHIBONI, CIMPOI, CHORUS, KOR, KOREC.

La información ampliada sobre esti trabayu espero que pueda editase aína.

F.A.M.O.S.

Nes xornaes d'estudiu sobre la gaita asturiana celebraes en Xixón los díes 20, 21 y 22 de mayu del 2005, fici pública una fórmula cola qu'averase al estudiu del sinificáu de la mayoría de los vocablos que lleven los instrumentos musicales, y que pue valir pa los sistemas llingüísticos de munchos idiomes, fórmula que quantu más vieyu ye l'étimu más se cumple.

L'alcuñu d'esta fórmula ye F.A.M.O.S., que ye una sigla que correspuende colo que vien darréu:

F = Forma. La semeyanza con dalguna forma d'obxetos y otre formes conocies, ye lo que puede da-y nome al instrumentu, arriendes del tamañu. Exemplos: castañuelles, que vien de la forma diminutiva de les castañes; rabel, que vien de los guedeyos del rau usáu pa tocar l'instrumentu; djoura, que se diz a dellos instrumentos como la gaida de Macedonia, pol so tamañu, que ye más pequeñu que'l d'otros modelos.

A = Acción. Otra posibilidá ye que los instrumentos lleven el nome de l'acción o la forma cola que se toca nellos. Exemplos: harpa, que tá relacionao con zarpar, tocar coles zarpes; al igual que lira, o litar, que ye rasguiar coles manes esti antiguu instrumentu; o arrabel, que vien de l'acción de rabilar o arrabilar nel instrumentu, que ye ximielgar les manes pa tocar.

M = Material. La mayoría los instrumentos musicales, o de dalgunes partes d'ellos, lleven un vocablu venceyáu dafechu al material usáu na so construcción. Esti ye'l vezu más xeneralizáu y más antiguu pa denominar un instrumentu. A vegaes puede dir xunciáu a un númberal. Exemplos: Tibia, que daba nome en llatín a les xiblates; askaules, que daba nome a les gaites, aski significa fuelle, y aulos tubos; utriculus, que significa fuelle o odre; cálamos, que significa cañes; hydraulos, cañavera, pandura, panderu, tambura, tambor, mandullo, bendhir, trikhordón, sitar, guitarra, gusli, fidula, vigulín, mrdarigan, domba, gaita, etc.

O = Onomatopeya. Una onomatopeya tamién puede dar nome a dellos instrumentos, onomatopeya que camuda según les llingües nes que se denomine al instrumentu. Exemplos: carraques, matraques, tarrañueles.

S = Sonoridá. La forma en que se produz el soníu ye otra de les razones poles que se pon un nome a un instrumentu. Exemplos: zampogna, tsambouna, que significa sinfonía; al igual que rabab, o chorus; hümmelchen, que significa zumbidín; o piano, que significa selequín.

Hai más maneres de denomar a los instrumentos, pero con esta fórmula podemos averamos a un primer significáu pel qu'entamar l'estudiu. Muchos nomes pueden llevar xuntes más d'una opción. Exemplu: gaita rabil.

Hai que tener en cuenta qu'estos vocablos pueden tener otres acepciones que nun tengan ná que ver col instrumentu y que por eso mos empixen a la hora d'estudialos, poro qu'aplicar esta fórmula puede sacamos de dúbides y centrar la investigación.

DELLES PÁXINES CONSULTAES N'INTERNET:

www.proel.org/traductores/ulfilas.html
<http://yarinareth.net/David/gothic/intro.html>
www.sardinia.net/sonus/launedas.htm
www.thebookofdays.com/months/dec/24a.htm
www.perseus.tufts.edu/

BIBLIOGRAFÍA

- A.L.L.A.: *Normes ortográfiques y entamos normativos*. Uviéu: A.L.L.A., 2ª edición, 1985, 1ª edición, 1981.
- A.L.L.A.: *Normes ortográfiques, amestadures (II)*. Uviéu: A.L.L.A., 1988.
- A.L.L.A.: *Conxugación de verbos asturianos*. Uviéu: A.L.L.A., 1989.
- ANDRÉS, RAMÓN: *Diccionario de instrumentos musicales desde Píndaro a J. S. Bach*. Voz: Bandurria, p. 37, Voz: Fídula, pp. 155-157, sv: Pandoura, p. Voz: Rabel, p. 329. Barcelona: Vox, 1995.
- ARIAS DEL VALLE, RAÚL: *La orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*. Uviéu: I.D.E.A., 1980.
- ARGÜELLES, LUIS: *La gaita de Següenco*. Xixón: diariu «El Comercio», 1-12-1981.
- COROMINES, JOAN: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Voz: Bandurria, p. 84. Madrid: Gredos, 1967.
- COROMINES, JOAN: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes-Caixa de Pensions «La Caixa», 1983.

- COROMINES, JOAN: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*. Madrid: Gredos, 3ª reimpresión, 1991, 1ª edición, 1980.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1998. (1ª ed. 1611).
- DE MIGUEL, RAIMUNDO Y EL MARQUÉS DE MORANTE: *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid: Tercera edición, Agustín Jubera, 1871.
- DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA, S.G.A.E.. Madrid, 1999.
- DICCIONARIO MODERNO, Alemán-Español. Berlín: edit Océano-Langenshit, refundición 1997-99.
- DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. New Grove, edita Stanley Sadie, 1990.
- DÓNINGTON, ROBERT: *Los instrumentos de música*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Espasa, 1905.
- GARCÍA DE LA CUESTA, DANIEL Y LLANEZA ÁLVAREZ, JOSÉ ÁNGEL: *La percusión nel folclore asturianu*. Xixón: VTP Editorial, 2001.
- GARCÍA DE LA CUESTA, DANIEL Y LLANEZA ÁLVAREZ, JOSÉ ÁNGEL: *Instrumentos aiorófonos nel folclore asturianu*. Xixón: VTP Editorial, 2002.
- GARCÍA DE LA CUESTA, DANIEL Y LLANEZA ÁLVAREZ, JOSÉ ÁNGEL: *Instrumentos cordófonos nel folclore asturianu*. Xixón: VTP Editorial, 2003.
- GARCÍA DE LA CUESTA, DANIEL: *Harpa y la so presencia n'Asturies*. Xixón: A.C. Retueyu, 2004.
- GARCÍA DE LA CUESTA, DANIEL: *La bandurria y el rabel, métodu de bandurria*. Xixón: A.C. Retueyu, 2005.
- H. PODNOS, THEODOR: *Bagpipes and tunings, Detroit monographs in musicology*. Detroit: segunda edición, 1976.
- HONEGGER, MARC: *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*. Paris: edit. Bordas, 1976.
- LAGRANGE, FRÉDÉRIC: *Músicas de Egipto*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- LEVY, EMIL: *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1973.
- MARTÍNEZ TORNER, EDUARDO: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Uviéu: I.D.E.A., 3ª edición, 1986.
- MARTÍNEZ ZAMORA, EUGENIO: *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Uviéu, 1989.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Poesía Juglaresca y Juglares*. Madrid: Espasa-Calpe, 6ª edición, 1969, 1ª edición, 1942.
- MERRYWEATHER, JAMES: *York Music, The story of a city's Music from 1304-1896*. York, England: The Ebor Press, 1988
- MIGUEL, RAIMUNDO DE Y EL MARQUÉS DE MORANTE: *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, edición 23, 1943. 1ª edición, 1867.

- MUSEO DE LA GAITA, *Catálogo del museo de la gaita de Xixón*. Alfonso García-Oliva Mascarós. Xixón, 1992.
- QUIRÓS, MANOLO: *El libro de la gaita*. L'Entregu: A.C. Linares, 1993.
- R.A.E., *Diccionario de Autoridades*, facsímil. Madrid: Gredos, 1964, 1ª ed. 1732.
- R.A.E., *Diccionario de la lengua española*. Madrid, 1947.
- SACHS, KURT: *The history of musical instruments*. New York: Norton and Company, 1968, 1ª edición, 1940.
- SALAZAR, ADOLFO: *La música en la cultura griega*. México: El Colegio de México, 1954.
- STEPHANO, HENRICO: *Thesaurus Graecae Linguae*. Graz, Austria: Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1954.
- W.AA.: *La gaita asturiana, Método para su aprendizaje*. Uviéu: Colección Dayures, materiales didácticos, Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, Conseyería d'Educación, Cultura y Deportes, 1991.
- W.AA.: *Método de gaita*. Uviéu: Sociedad Fonográfica Asturiana, 1984.
- W.AA. *Anuario da gaita*. Revista anual dende 1986 al 2003, Escola provincial de gaitas de la Deputación de Ourense.
- W.AA.: *Dictionnaire grec-français*. París: Librairie Hachette, 1950.

Abreviatures emplegaes

- A.L.L.A.: Academia de la Llingua Asturiana.
 R.A.E.: Real Academia Española.
 W.AA.: Varios Autores.

Daniel García de la Cuesta
*Músicu. Investigador de la gaita
 y los instrumentos musicales
 tradicionales n'Asturies*

A person in traditional Asturian attire, including a beret and a dark jacket, is shown carrying a gaita (bagpipe) on their back. The person is standing in a field with a blurred background. The text is overlaid on the image.

VII
Algunas reflexiones
sobre las bandas
de gaitas
en Asturias

Los casos de
«Ciudad de Oviedo»
y «Vetusta»

— José Ramón Fernández Carbajosa —

La redacción del contenido de esta comunicación, realizada a propósito para las jornadas de estudio sobre la gaita asturiana, se estructura en dos bloques temáticos:

1. Las bandas de gaitas en Asturias¹. Se entenderá al respecto las agrupaciones músico-instrumentales de hoy, donde la gaita asturiana, en cualquier modalidad de su tipología tradicional, es el instrumento fundamental, y recogiendo exclusivamente aquellas bandas que proliferan en el territorio regional durante los últimos veinte años. Un campo de trabajo próximo en el tiempo y que, básicamente, ofrece una perspectiva histórica de dos décadas.

A partir del proyecto realizado en torno a las bandas de gaitas en Asturias se reflexionará sobre aspectos tales como la distribución actual de las bandas de gaitas en Asturias, sobre el incremento y retroceso en la aparición de las mismas a lo largo del período de estudio, o sobre aspectos vinculados a la veteranía de las agrupaciones, todo ello de forma gráfica y a través de cálculos estadísticos.

2. El ejemplo de las bandas de gaitas «Ciudad de Oviedo» y Vetusta². Este apartado se entenderá como una mera muestra de la situación que reina en el panorama de la música tradicional de gaita asturiana, a través de los casos mencionados.

El ejemplo tomado es una muestra de asociación-agrupación bicéfala, donde la dualidad de formaciones, es decir, el hecho de que disponga de dos bandas plenamente activas y con cometido individual, le otorga un rasgo propio, un aspecto prácticamente exclusivo, y que además representa sendos ejemplos de bandas surgidas de forma casi equidistante, cronológicamente hablando, del vértice o ecuador que separa las dos décadas de estudio que aquí nos ocupan.

El trabajo realizado en el seno de ambas agrupaciones, del que a continuación abordaremos algunas conclusiones, coincidió escrupulosamente con el décimo aniversario de la *Asociación Agrupación Folklórico-Musical Grupo de Gaitas «Ciudad de Oviedo»*, ofreciendo como resultado las visiones y opiniones de sendas agrupaciones, en lo que a sus trayectorias se refiere, fijadas, respectivamente, en una década y en tres años.

Del triple criterio metodológico seguido en su momento (encuestas, entrevistas personales y material bibliográfico) recogeremos aquí de manera resumida algunos

1 Información extraída de la labor recopilatoria e investigadora, aún en proceso de elaboración, de la Memoria del Trabajo de Investigación de Doctorado, en el programa «Arte y artista en la sociedad y en el mercado», del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, titulada *Las bandas de gaitas en el Principado de Asturias*.

2 Los datos de este segundo apartado de la comunicación se extraen del trabajo de campo realizado para la asignatura Etnomusicología, materia que se imparte en la Licenciatura Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Oviedo. El trabajo, realizado en el año 2002, llevó por título *Las bandas de gaitas «CIUDAD DE OVIEDO» y «VETUSTA» del Excelentísimo Ayuntamiento de Oviedo*, y dio lugar al grueso del cuerpo de texto de la página web oficial de la agrupación.

de los aspectos clave, algunas de las respuestas más interesantes o significativas y sólo en esa modalidad de encuestas por tratarse en conclusión de un material voluntario y totalmente anónimo. Del mismo modo, se reflexionará sobre los resultados obtenidos en el caso de la banda de gaitas «Ciudad de Oviedo» por ser la agrupación que contaba con una trayectoria más amplia en aquel momento, y entendido siempre como reacción puntual de una banda de gaitas asturiana ante las hipotéticas situaciones planteadas. Estas hipótesis situaban a los encuestados ante aspectos concretos relacionados con la formación académico-musical, con la relación profesional entre músicos y directores, con el público espectador, con sus propias expectativas como instrumentistas, con la indumentaria de las agrupaciones o con aspectos sociológicos concretos³.

Sin embargo, resultaría correcto finalizar esta pequeña introducción abordando de manera fugaz el establecimiento clave de una cronología de partida, de la que emanarán a posteriori manifestaciones artísticas nuevas, como ésta, de las bandas de gaitas, manifestaciones un tanto rupturistas con las tendencias precedentes, y que suponen a todas luces una situación novedosa en la historia de la música tradicional asturiana. Este momento, entendido como una idea generalizada en el campo literario, y constante también entre las fuentes librarias recurrentes para el estudio de la materia, no es otro que la primera mitad de la década de los años 80⁴.

En este intervalo de tiempo, nuestra región se acoge al inquieto despertar de las nuevas generaciones de músicos tradicionales, a la inclinación emergente de los mismos hacia uno de nuestros instrumentos musicales por excelencia, la gaita, y al intento, en definitiva, de recuperar un ámbito cultural en acentuado retroceso y próximo a la extinción.

1) ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LAS BANDAS DE GAITAS EN ASTURIAS

El punto de arranque en este primer apartado temático de tintes generales pasaría por una aproximación al concepto o definición del objeto de estudio, las bandas de gaitas en Asturias.

Las actuales bandas de gaitas en Asturias son agrupaciones músico-instrumentales que proliferan en el Principado desde 1984 en adelante, y como eslabones del proceso evolutivo que experimenta entonces la gaita asturiana en la región.

3 Por tratarse, en esta ocasión, de una simple comunicación, no se recogerán otros aspectos incluidos en las encuestas formuladas a estas bandas, y que abordaban campos también interesantes, como el del rendimiento musical, el repertorio o las actuaciones.

4 Unanimidad al respecto entre las fuentes que abordan el tema desde una óptica o ámbito exclusivamente regional, como son AA.VV. (1991): *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Gijón: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, p. 15; MIGUEL, MAURILIO DE (2003): *Gaitas para romper fronteras: conversaciones con Hevia*. Zaragoza: Zona de Obras, p. 44; FERNÁNDEZ GARCÍA, JUAN ALFONSO (2001): «Les bandes de gaites: otra etaya pa la música asturiana». *Asturies. Memoria encesa d'un país*, 11: 71-94; LLOPE, IGNACIO (2002): «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano». *Interfolk*, 14: 15-19; QUIRÓS, MANOLO (1993): *El libro de la gaita*. El Entrego: Asociación cultural Linares, p. 34.

Musicalmente, las bandas de gaitas aglutinan en su formación a una media de 25 componentes, distribuidos básicamente entre gaiteros y percusionistas (aunque existen bandas, las menos, que incorporan otros instrumentos melódicos como es el caso del acordeón). Las obras interpretadas son ejecutadas al unísono en la mayoría de los casos, y únicamente alteradas por la cuerda de segundas voces o, en el menor de los casos, por los acordes de otros instrumentos armónicos.

En sus dos décadas de trayectoria, las bandas de gaitas en Asturias han sufrido una evolución en los distintos campos que a ellas se adscriben: morfológico, estético o musical.

Dentro de la evolución morfológica, el proceso se da paralelamente al sufrido por los instrumentos tradicionales, y supone un tránsito desde aquellos puramente regionales hacia los de naturaleza anglosajona, introduciendo modificaciones tonales y tímbricas.

La moda también ha influido en el aspecto físico de las bandas de gaitas.

El aspecto físico de las bandas también ha ido variando acorde al fenómeno de las modas, y ha sufrido su pertinente modificación pasando de la variedad en el uso de trajes regionales, a instaurarse prácticamente de manera absoluta, en todos los instrumentistas e instrumentos, la utilización del uniforme.

Musicalmente, las directrices tradicionales no se abandonan, pero sí pasa a introducirse una alternancia con el repertorio propio de otras latitudes, y como característica común de las formaciones adscritas a la conocida como cultura céltica.

La espectacularidad escénica es una de las características de las bandas de gaitas, donde normalmente rige una clara disciplina de formación, tanto en desfiles como en conciertos⁵.

Reflejada esa concepción acerca de las agrupaciones de gaitas, es momento de considerar sin mayor dilación algunos aspectos a ellas concernientes, extraídos del proyecto anteriormente citado.

1. Una de las primeras reflexiones de esta comunicación recae precisamente en una aproximación al ámbito geográfico

Administrativamente, la comunidad autónoma del Principado de Asturias está dividida en 78 concejos, de los que a día de hoy 31 poseen, en activo, banda de gaitas (Allande, Avilés, Carreño, Castrillón, Coaña, Corvera de Asturias, Cudillero, Degaña, Gijón, Gozón, Langreo, Laviana, Lena, Llanera, Llanes, Mieres, Nava, Navia, Noreña, Oviedo, Proaza, Quirós, Ribadesella, Ribera de Arriba, San Martín del Rey Aurelio, Sarriego, Siero, Tapia de Casariego, Tineo, Valdés y Villaviciosa)⁶. El cálculo pertinente nos permite establecer que por cada dos concejos y medio de la superficie regional del Principado existe una banda de gaitas.

5 En relación a la definición de banda de gaitas, aludir, por ejemplo, a una de las realizadas de manera más elogiosa y emotiva por un gran amante del folklore asturiano, recogida por el propio autor en su obra MARCILLA, JOSÉ MARÍA (1996) «Otros instrumentos o grupos del folklore asturiano». En *Un hito en la historia de la cultura asturiana*, 204-205. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo.

6 Aquellas bandas que en su localización aglutinan más de un concejo, únicamente serán entendidas como agrupaciones procedentes tan sólo de uno de los mismos.

Este dato confirma la existencia en Asturias de un rico y denso panorama folklórico-musical.

El reparto geográfico de estas bandas por el territorio no se produce de forma equitativa en las tres áreas regionales (oriental, central y occidental).

La zona que más concejos posee con bandas de gaitas, fijada en un 71% de los casos, es la central, seguida por la occidental, con un 22,6% del total de concejos con agrupaciones en activo, y, finalmente, la oriental, con un 6,4%.

Igualmente, la distribución longitudinal es bastante desequilibrada. La mitad norte de la región aparece más densamente ocupada, con el 71% de los concejos que cuentan con estas agrupaciones, frente al 29% que se produce en la mitad sur.

En la actualidad, Asturias cuenta con 46 bandas de gaitas distribuidas por esos 31 concejos ya mencionados⁷.



Distribución actual de las bandas de gaitas

- Oviedo es el concejo que más bandas de gaitas posee, con un total de seis agrupaciones: Ciudad de Oviedo, Banda del Centro Asturiano de Oviedo, Naranco, Vetusta, Xácara y Xiranda.
- El segundo concejo con mayor número de agrupaciones es Avilés, con un total de cuatro bandas: Esbardu, Tabladar, Villa de Avilés y Villa del Adelantado.
- En tercer lugar, con un total de tres agrupaciones registradas, está el concejo de Siero: Conceyu de Siero, El Piñote y Nalgañu.

⁷ Recordar que este primer apartado de la comunicación se extrae de un estudio realizado en este año 2005, y que, por tanto, los datos referidos se encuentran actualizados.

- Varios son los concejos que poseen dos bandas de gaitas en activo: Gijón (Noega y Villa de Xixón), Langreo (La Salle y Llangréu), Llanera (Fonte Fuécara y La Madreña), Mieres (Mieres del Camín y Villa de Mieres) y Tapia de Casariego (Marino Tapiega y Occidente).
- El caso más frecuente es el de los concejos que cuentan con sólo una banda de gaitas en activo, y son: Allande (El Rapigueiru), Carreño (Banda de Candás), Castrellón (L'Alborcer), Coaña (El Trasno), Corvera de Asturias (Banda de Corvera), Cudillero (Avante Cuideiru), Degaña (Zarreu), Gozón (Banda de Lluanco), Laviana (La Cuerria'l Texu), Lena (Güestia), Llanes (Llacín), Nava (La Raitana), Navia (La Reina del Truébano), Noreña (Villa y Condau de Noreña), Proaza (Camín de Fierro), Quirós (El Teixu), Ribadesella (Banda de Ribadesella), Ribera de Arriba (Soto Rei), San Martín del Rey Aurelio (Rei Aurelio), Sariego (Llariegu), Tineo (Sulabarda), Valdés (Faro de Luarca) y Villaviciosa (Villaviciosa «El Gaiteru»).

II. Reflexionemos en segundo lugar sobre otro de los campos de interés, el ámbito cuantitativo, centrándonos en el incremento y retroceso en la aparición de bandas de gaitas en Asturias

Para ello, el denominador común a utilizar radica en una ordenación cronológica, emplazada en el momento de la aparición de las primeras bandas en 1984, y que se extiende por las décadas transcurridas hasta la fecha, incluyendo igualmente las agrupaciones surgidas en lo que va de 2005. En este caso se recogen todas y cada una de las bandas de gaitas que existieron y que existen en el Principado, independientemente de que continúen o no en activo⁸.

En la gráfica de la página siguiente, la cota máxima alcanzada en el surgimiento de bandas de gaitas en Asturias se produce en el año 1998, con la creación de siete bandas de gaitas: El Rapigueiru, Banda de Onís, La Raitana, Llacín, Rei Aurelio, Villa de Avilés y Zarreu.

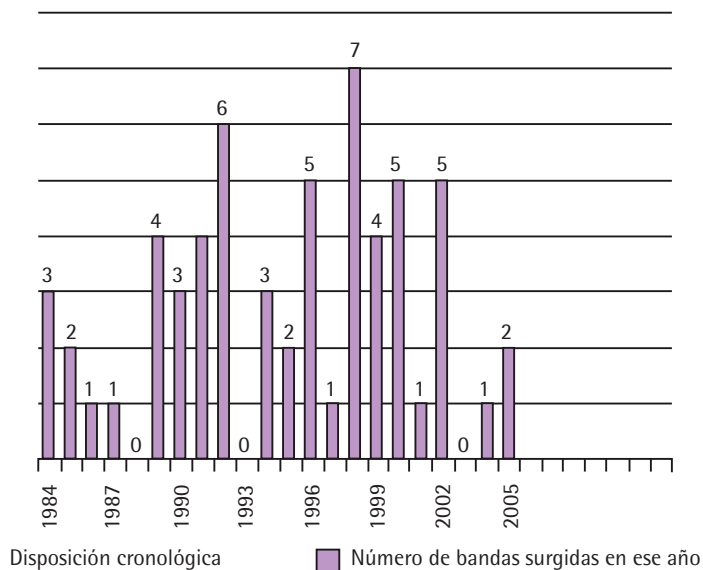
Inmediatamente después se sitúa el año 1992, con la formación de seis bandas de gaitas: Ciudad de Oviedo, Banda de Cabrales, Esbardu, Noega, Occidente y Ruxiu de Payón.

El tercer puesto se reparte entre los años 1996, 2000 y 2002, con un número de cinco bandas surgidas en esos años: El Teixu, La Reina del Truébano, Llariegu, Villa de Mieres y Banda de Gaitas Marino Tapiega durante el año 1996. Faro de Luarca,

8 La siguiente clasificación de las bandas de gaitas en orden cronológico de aparición responde exclusivamente a un criterio estatutario, por lo que la trayectoria artísticomusical de las bandas que han existido y que existen a día de hoy en Asturias, y que fue anterior a su registro como agrupación, no aparecerá contemplada como tal.

1984: Los Llumerinos, Banda de Oviedo, Seronda; 1985: Avante Cuideiru, Naranco; 1986: Villaviciosa «El Gaiteru»; 1987: Cántara Folk; 1989: Fonte Fuécara, Tiruriru, Xaranzana, Xoven Xente; 1990: Banda de Candás, La Madreña, La Salle; 1991: Güestia, La Viga Travesá, Mieres del Camín, Os Castros; 1992: Banda de Cabrales, Ciudad de Oviedo, Esbardu, Noega, Occidente, Ruxiu de Payón; 1994: Banda de Ribadesella, Tabladar, Villa y Condau de Noreña; 1995: El Piñote, Xana; 1996: El Teixu, La Reina del Truébano, Llariegu, Marino Tapiega, Villa de Mieres; 1997: Las Cinco Villas; 1998: Banda de Onís, El Rapigueiru, La Raitana, Llacín, Rei Aurelio, Villa de Avilés, Zarreu; 1999: Banda de Corvera, El Trasno, La Cuerria'l Texu, Vetusta; 2000: Faro de Luarca, Llangréu, Nalgañu, Villa de Xixón, Xiranda; 2001: Banda del Centro Asturiano de Oviedo; 2002: Camín de Fierro, Banda de Lluanco, L'Alborcer, Soto Rei, Xácaru; 2004: Conceyu de Siero; 2005: Sulabarda, Villa del Adelantado.

Incremento y retroceso en la aparición de Bandas de Gaitas en Asturias



Llangréu, Nalgañu, Villa de Xixón y Xiranda en el caso del año 2000; y Camín de Fierro, Banda de Lluanco, L'Alborcer, Soto Rei y Xácara en el caso del 2002.

Los mínimos se producen en los años 1988, 1993 y 2003, donde no se funda ninguna banda de gaitas.

Si establecemos una comparación directa entre las dos décadas transcurridas desde 1984 hasta hoy, las bandas de gaitas surgidas en la primera de ellas, 1984-1994, ascienden a un total de 27, mientras que en la década de 1995-2004 las bandas surgidas son 31, siendo esta última, en conclusión, una década más prolífera.

En la actualidad existen voces que hablan de un declive en el mundo de las bandas de gaitas. Ello sería comprensible teniendo en cuenta que el surgimiento de las bandas de gaitas en Asturias sufre un acentuado retroceso desde 1998 hasta 2003, ya que el crecimiento anual es negativo, disminuyen, pues, las bandas a mayor velocidad que surgen otras nuevas. Desde 2003 se inicia un tímido y paulatino incremento que manifiesta una posible recuperación.

En cualquier caso, no olvidemos que los cuatro primeros años de este período que analizamos fueron, en lo que a surgimiento de bandas se refiere, un continuo retroceso hasta la cota mínima, sin presagiar entonces la trayectoria que este movimiento alcanzaría.

III. Abordaremos, finalmente, el ámbito de veteranía en las trayectorias de nuestras agrupaciones en activo, con una clasificación que atienda exclusivamente a su antigüedad

Orden de fundación	Años de trayectoria	Nombre de las bandas de gaitas
1º	20 años	Avante Cuideiru (Cudillero). Naranco (Oviedo).
2º	19 años	Villaviciosa «El Gaiteru» (Villaviciosa)
3º	16 años	Fonte Fuécara (Pruvia. Llanera).
4º	15 años	de Candás (Candás. Carreño). La Madreña (Llanera). La Salle (La Felguera. Langreo).
5º	14 años	Güestia (Pola de Lena. Lena). Mieres del Camín (Mieres).
6º	13 años	Ciudad de Oviedo (Oviedo). Esbardu (Avilés). Noega (Gijón).
7º	11 años	Occidente (Tapia de Casariego). de Ribadesella (Ribadesella). Tabladar (Avilés). Villa y Condau de Noreña (Noreña).
8º	10 años	El Piñote (Argüelles. Siero).
9º	9 años	El Teixu (Quirós). La Reina del Truébano (Occidente). Llariegu (Sariego). Marino Tapiega (Tapia de Casariego). Villa de Mieres (Mieres).
10º	7 años	El Rapigueiru (Pola de Allande). La Raitana (Nava y Piloña). Llacín (Porrúa. Llanes) Rei Aurelio (San Martín del Rey Aurelio). Villa de Avilés (Avilés). Zarreu (Degaña).
11º	6 años	de Corvera (Corvera de Asturias). El Trasno (Coaña). La Cuerria'l Texu (Villoria. Laviana). Vetusta (Oviedo).
12º	5 años	Faro de Luarca (Luarca. Valdés). Langréu (Langreo). Nalgañu (San Martín de la Carrera. Siero). Villa de Xixón (Gijón). Xiranda (Colloto. Oviedo).
13º	4 años	del Centro Asturiano de Oviedo (Oviedo).
14º	3 años	Camín de Fierro (Proaza, Sto. Adriano y Teverga). de Lluanco (Luanco). L'Alborcer (Castrillón). Soto Rei (Soto de Rey. Ribera de Arriba). Xácara (Oviedo).
15º	1 año	Conceyu de Siero (Siero).
16º	Recientes	Sulabarda (Tineo). Villa del Adelantado (Avilés).

2) EL CASO DE LAS BANDAS DE GAITAS «CIUDAD DE OVIEDO» Y «VETUSTA»

La banda de gaitas «Ciudad de Oviedo» nace como agrupación única de la *Asociación Folklórico-Musical Grupo de Gaitas «Ciudad de Oviedo»*, en noviembre de 1992. Siete años más tarde, en abril de 1999, se crea la joven banda de gaitas «Vetusta», dando así cumplimiento a las numerosas solicitudes que requerían la presencia de Ciudad de Oviedo en actos simultáneos.

Al igual que la banda precedente, «Vetusta» mantiene un convenio de colaboración con el Ayuntamiento de la ciudad. Desde entonces, y hasta la fecha, el número de actuaciones que vienen realizando anualmente asciende a 85 y 25, respectivamente.

La celebración de importantes eventos, tanto en la ciudad como fuera de la misma, permite ocasionalmente disfrutar de la unión, en una misma y única formación, de las dos bandas de gaitas del Ayuntamiento de Oviedo.

Ambas agrupaciones participan de una manera muy activa en la vida y acontecimientos de la ciudad y del concejo de Oviedo, relegando a un segundo plano sus exhibiciones fuera de la misma, y allende nuestras fronteras.

Las bandas de gaitas cuentan en sus filas, a día de hoy, con un total de 50 y 40 músicos en activo, respectivamente, y una escuela propia de música tradicional que forma a los futuros componentes y músicos.

Trataremos a continuación algunos de los temas vinculados a la formación musical, a los instrumentistas y directores-profesores, al público, a las expectativas de los componentes de las bandas de gaitas, a la indumentaria, o a lo relacionado con determinados aspectos sociológicos.

I. Una de las primeras cuestiones sobre las que se interrogó, versó en su totalidad sobre el campo de la formación musical

El interés de la pregunta abordaba el posible grado de influencia que ejercieron sobre ellos, una serie de aspectos externos a la hora de decantarse por el estudio de un instrumento de música tradicional.

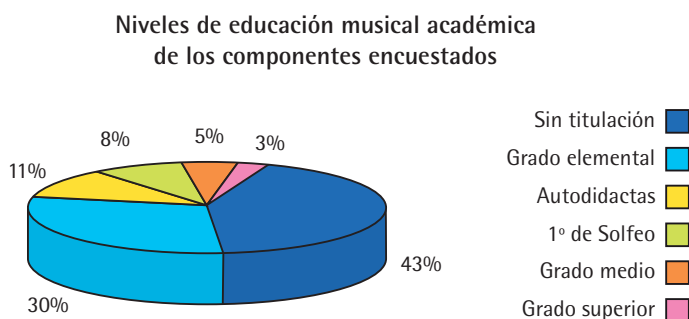
Los encuestados manifestaron mayoritariamente que les habían causado una *«gran influencia»* los siguientes motivos:

- El hecho de que *otros amigos o conocidos también tocasen instrumentos de música tradicional* fue la respuesta escogida por un 30,72% de los chavales.
- El hecho de que existiese una *tradicción familiar anterior o ciertos antecedentes familiares* fue la respuesta por la que se decantó un 23,04%.
- El hecho de que se pudieran obtener *ciertos ingresos económicos* obtuvo la aceptación igualmente de un 23,04% de los encuestados.

Por el contrario, y ante la misma pregunta, los encuestados manifestaron mayoritariamente que les habían causado *«muy poca influencia»* estos motivos:

- La obligación de los padres, con una coincidencia del 79,4% de las respuestas.
- El hecho de *sentirse más asturianos*, con un total del 51,3% de las respuestas.
- Las expectativas de *poder dedicarse profesionalmente al mundo de la música tradicional asturiana*, con una coincidencia del 40,96 % de las respuestas.

Relacionado igualmente con la formación, se preguntó a los encuestados sobre el mayor nivel de educación musical académica que poseían, obteniendo lo siguiente:



Si sumamos los porcentajes de aquellos que sí poseen alguna titulación musical académica, el resultado asciende a un 46% de los encuestados (constituyendo la cifra más alta del total), frente al 43% que no posee titulación musical académica (lo que no implica en absoluto la posesión de otras titulaciones regladas no musicales, como de hecho ocurre), y el 11% restante que se define como autodidacta.

II. En segundo término se quiso abordar la relación profesional entre los instrumentistas y los directores-profesores de la agrupación

Ante la pregunta: ¿En qué grado cree que depende de los propios componentes el resultado musical de la agrupación? Las respuestas con mayor coincidencia fueron las siguientes:

- El resultado depende de los componentes en un 50%. Así lo cree el 35,9%.
- El resultado depende de los componentes en un 75%. Lo cree el 33,3% de los encuestados.
- El resultado depende de los componentes en un 100%. Lo creen el 25,6%.

Del mismo modo, quiso conocerse la opinión referida a la otra parte implicada del asunto, y se les preguntó: ¿En qué grado cree que depende del grupo de directores-profesores el resultado musical de la agrupación?

- El resultado depende de los directores en un 50%. Así lo cree el 46,2%.
- El resultado depende de los directores en un 75%. Lo cree el 33,3%.
- El resultado depende de los directores en un 100%. Así lo cree el 25,6%.

Si comparamos ambos grupos, existe un mayor número de encuestados que cree que la responsabilidad de la agrupación recae mayormente en los directores, independientemente del grado en que se produzca.

III. En tercer lugar se preguntó también sobre el público

La pregunta formulada a los encuestados rezaba así: ¿Cómo considera que es visto por el público el espectáculo musical realizado por la agrupación? Los encuestados se pronunciaron de la siguiente forma:

- El porcentaje más elevado de coincidencia, con un total del 38,46%, optó por la respuesta *«bien visto»*.
- El siguiente porcentaje de mayor aceptación escogido por los encuestados, con un 35,84%, optó por la respuesta *«muy bien visto»*.
- Ninguno de los encuestados se decantó por la opción *«muy mal visto»*.

Igualmente, se quiso conocer su opinión acerca del público al cual va dirigido, en mayor grado, la música de la agrupación. Estos fueron los resultados:

- A todos por igual independientemente de la edad y sexo del espectador fue la opción mayoritariamente escogida por los encuestados, con un 61,5%.
- A los jóvenes (que son quienes apuestan por un desarrollo de las tradiciones, y aspectos identitarios de la cultura asturiana) solamente fue escogida por un 7,68%.
- A los mayores (que son quienes se divertían en su tiempo con la música de estos instrumentos) fue escogida como respuesta minoritaria, en un 2,65% de los casos, idéntico porcentaje al registrado ante la respuesta: *A una minoría nacionalista*.

IV. Otro de los aspectos abordados fue el de las expectativas de los componentes a la hora de incorporarse a una formación de esta índole

La cuestión que se les formuló fue: ¿Qué esperaba encontrar en la agrupación cuando decidió incorporarse a ella? Ante las respuestas ofrecidas, se les pidió a los

encuestados que las organizaran comenzando por la de *menor prioridad personal*, y acabando por la de *máxima prioridad*. El resultado obtenido fue el siguiente:

- 1) *Encontrar un grupo de amigos-compañeros con mis mismos intereses por la música tradicional asturiana.*
- 2) *Ciertos ingresos económicos periódicos.*
- 3) *Poder tocar en las celebraciones y festividades más importantes de la ciudad.*
- 4) *Perfeccionar el dominio en la ejecución del instrumento seleccionado.*
- 5) *Poder viajar a distintos lugares nacionales e internacionales.*

V. El caso de la indumentaria también fue tratado en el cuestionario

En esta ocasión se les preguntó hasta qué punto la indumentaria influye en el espectáculo ofrecido por la agrupación. Las respuestas más frecuentes fueron:

- *Influye en un 75%.* Ésta fue la respuesta en la que los encuestados coincidieron en mayor grado, con un 35,9% de los casos.
- *Influye en un 50%.* Por esta opción se decantó el 25,6% de los encuestados.
- *Influye en un 100%.* En esta ocasión solamente el 20,48% optó por dicha respuesta.

Del mismo modo, se quiso profundizar más en el asunto, y se les preguntó lo siguiente: *¿Cree que el espectáculo resultaría igual llevasen o no dicha indumentaria?* Éstas fueron las respuestas:

- *No resultaría igual. La indumentaria forma parte del espectáculo y refuerza la idea de asturianía.* El 76,9% de las respuestas optaron por esta contestación.
- *Sí, resultaría igual. Lo verdaderamente importante es el aspecto musical.* Ante esta respuesta, el 10,24% de los encuestados se decantó por ella.
- *No resultaría igual. Pero preferiría no ir así vestido porque me da vergüenza.* Ninguno de los encuestados contestó dicha respuesta.

VI. Finalmente, se quiso tratar algunos de los aspectos sociológicos

Una de las preguntas formuladas en este apartado se interesaba por conocer hasta qué punto los componentes consideraban que la agrupación tenía una función política. Las respuestas obtenidas fueron claras al respecto:

- *No tiene en absoluto función política, porque posee libertad para acudir a los actos y actuaciones que son solicitados al Consistorio municipal, representando no al Ayuntamiento, sino a todos los ovetenses, independientemente de las inclinaciones políticas de cada ciudadano, y de las de los propios integrantes.* El total de respuestas coincidentes al respecto ascendió al 92,32% de los casos.

- Tiene una función política, en tanto en cuanto es una agrupación municipal, y acude a los actos determinados por el Consistorio municipal, independientemente de las inclinaciones políticas de cada uno de los integrantes. En esta ocasión, solamente el 7,68% de los encuestados se decantó por tal respuesta.

En definitiva, las actuales bandas de gaitas en Asturias, las mismas que juegan parte activa en la vida social y cultural de la región, conforman un acontecimiento sin precedente alguno en el Principado, y suponen a todas luces una importante red de agrupaciones capaces de suscitar el interés de propios y extraños.


Las bandas de gaitas son un escalón más en la historia de nuestro instrumento popular, la gaita, y pese a la escasa perspectiva histórica que dista de su origen, son por sí mismas plenamente merecedoras de la consideración y del detenimiento de cualquier estudio científico de rigor.

Esta comunicación reflexiona sobre determinados aspectos generales a ellas vinculados, así como algunas de las opiniones reales de las personas que a este mundo de las bandas se adscriben, ofreciendo, en conclusión, alguna de las claves para entender la realidad de este fenómeno.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Gijón: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1991.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso: *Guía didáctica del Museo de la Gaita*. Gijón: Museo del Pueblo de Asturias, 2000.
- «Les bandes de gaites: otra etaya pa la música asturiana». *Asturies. Memoria encesa d'un país*, 11: 71-94, 2001.
- LLOPE, Ignacio. «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano». *Interfolk*, 14: 15-19, 2002.
- MARCILLA, José María: «Otros instrumentos o grupos del folklore asturiano». En *Un hito en la historia de la cultura asturiana*, 204-205. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 1996.
- MIGUEL, Maurilio de: *Gaitas para romper fronteras: conversaciones con Hevia*. Zaragoza: Zona de Obras, 2003.
- QUIRÓS, Manolo: *El libro de la gaita*. El Entrego: Asociación Cultural Linares, 1993.
- ZAMORA, Eugenio M.: *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Oviedo: Artes Gráficas SEPRISA, 1989.

José Ramón Fernández Carbajosa
Músico. Licenciado en Historia
y Ciencias de la Música

A man in traditional Asturian attire, including a beret and a dark jacket, is playing a gaita (bagpipes) in a field. The background is a soft-focus landscape with hills and trees. The text is overlaid in a blue serif font.

VIII
Gaitas y gaiteiros
nel extremo
occidental
d' Asturias

— Xosé Miguel Suárez Fernández —

A finales dos anos noventa del siglo pasao, aguiyao pola polémica qu'houbera daquella nos medios de comunicación sobre el tipo de gaita propio del occidente d'Asturias y vendo que na discusión falábase máis ben d'ouguidas y non partindo de datos constataos, decidínme a fer úa investigación sobre os gaiteiros del extremo occidental asturiano basándome nel trabayo de campo, pero tamén nos muios datos que brindan os periódicos locales d'empezos del s. XX.

El resultao d'ese trabayo deu pé a un llibro –qu'aguarda dende hai us anos pra ser publicao pol Museo da Gaita– y que tituléi *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Nél básicamente preséntanse todas as biografías y datos que puíden axuntar pola zona de gaiteiros, constructores y agrupacióis musicales basadas na gaita.

Toda a xente que se move hoi nel mundo d'este instrumento en Asturias ta al tanto del debate qu'hai sobre a tipoloxía da gaita que se tocaba tradicionalmente nel occidente. Nesta comunicación quero tentar de dar úa visión xeneral del panorama da gaita nel occidente escoyendo aquellos datos apuntaos nel meu llibro que tein que ver cos instrumentos y que podan botar algo de lluz sobre a tipoloxía da gaita del extremo occidental d'Asturias¹.

Primeiro de nada, taba ben saber qué entendemos por «gaita gallega», por «gaita asturiana», y tamén qué entendemos por «tradicional». Sin entrar en muitas disquisicióis, quizáis podamos poñernos d'acordo en dalgúas ideas básicas.

A primeira idea é qu'as actuales gaitas «gallega» y «asturiana» son dous modelos estándar resultao d'úa miyora técnica progresiva y da selección d'úa serie de características consideradas prototípicas. Esto implicóu deixar fora outras que puderon existir pero que se refugaron por nun seguir el modelo «ideal».

D'este xeito, partindo d'ún instrumento básicamente igual dende un punto de vista organolóxico, hoi atopámonos con úa gaita asturiana estándar de dixitación semipechada y úa gaita gallega estándar de dixitación aberta. Según os especialistas, a escoyeta en Galicia hacia a dixitación aberta forxóuse nel siglo pasao y nun é máis qu'úa fase posterior á dixitación semipechada que, por certo, hoi xa reivindicán dalgús gaiteiros gallegos.

Ademáis da diferencia na dixitación, hai que falar da feitura y grandura da payeta –máis pequena y con úa torga cruzada a da asturiana– y da posibilidá ou non de requintar –aunque ben é verdá que, resultao d'esa evolución da gaita gallega, hoi ésta xa pode requintar en cuase todas as tonalidades–. Hai qu'amecer tamén cuestióis secundarias dende un punto de vista musical, pero d'abondo peso simbólico, como el torniao y a feitura del folle.

Quenquera que conoza os gaiteiros veyos da zona qu'hoi ainda tocan y os muios cuartetos y quintetos qu'houbó, nun pode negar que muios d'ellos tocaban gaitas que se poden clasificar sin ningúa duda como gaitas «gallegas». Agora ben:

¹ Teráseme que disculpar que neste articulo nun acompañe os datos y descripcióis tipolóxicas con todo el material fotográfico que sí brindo nel llibro.



Os Quirotelvos en 1932, núa caye de Castripol

esa realidade nun s'estende hasta «a noite dos tempos», senón que se ye pode poñer fecha. A súa popularización empeza básicamente, como imos ver, despois da guerra civil.

Na nosa investigación podemos encontrar gaiteiros y gaitas das últimas décadas del s. XIX y primeiras del XX. A esos datos nos atemos pra saber cuál era el tipo constructivo que predominaba tradicionalmente nel extremo occidental d'Asturias. Ben sabemos qu'a cultura material nun é inmutable y qu'as gaitas nun son úa excepción: os gaiteiros viaxaban, muitos constructores llevaban os sous instrumentos a vender ás ferias y, al cabo, a fronteira entre Galicia y Asturias nun poñía cancelas ás influencias mutuas. El término de «tradicional», polo tanto, é abondo tramposo porque lo «tradicional» vai mudando, ben por evolución in situ ou ben por influencias exteriores –vías as dúas que nun son incompatibles, senón qu'avezan a ir da mao–. Pero, sabido esto, tamén é verdá qu'el tempo d'esos cambeos –por usar un término musical– y a facilidade y rapidez pra que chegaran elementos de fora non sempre foi igual nús épocas que noutras. Naide pode negar que nos han dar úa imaxe máis achegada á «tradicional» as gaitas que se tocaban nos últimos anos del s. XIX y nos primeiros del XX antias qu'as gaitas que se tocaron na posguerra y décadas posteriores. Y muito máis representativa da tradición será úa gaita feita por un constructor local dos anos vinte ou trenta qu'úa gaita comprada nos anos corenta núa tenda de música d'Uviedo, de Vigo ou de Zaragoza.

Neste panorama que queremos fer das gaitas imos ir falando –siguindo úa secuencia cronolóxica– de gaiteiros, constructores y del que sabemos dos sous instrumentos, d'únde los sacaban, as veces que los cambiaban, únde los amañaban... Os análisis organolóxicos déboyo a Carlos M. García, anque nesta comunicación namáis espoño as conclusiós, sin entrar nos detalles técnicos que sí s'ofrecen nel llibro xa citao de *¡Xa chegan os Quirotelvos!*

Os primeiros gaiteiros que conocemos tocaron nas últimas décadas del s. XIX y primeiras del s. XX pola marina estremoccidental y pol valle del Navia.

Del franquín Eugenio García *Mediaoreya* (A Braña, ¿?-c. 1915) –gaiteiro, pero tamén violinista– y del sou xenro, el castripoleño José Pérez *Mediaoreya* (Vilarín, c. 1860–Xarias, c. 1916), nun sabemos miga das súas gaitas, nun sendo qu'a del primeiro compróula el gaiteiro Paco da Pedreira y qu'a del segundo, úa gaita «grillera» –tou usando palabras testuales dos informantes, col qu'eso ten d'impresionístico²–, lle-vóula pra Buenos Aires un gaiteiro das Campas (Castripol), Joaquín dos Burros.

Tampouco nun sabemos miga da gaita del bualés Francisco Monjardín, *Pacho da gaita* (Castriyón, c. 1860–c. 1935), que primeiro tuvera úa gaita «grillera» y que despóis la cambiara por úa que ye mandaran dende Buenos Aires. Condo deixou de tocar, vendéuye a gaita a outro vecín del sou tempo, Federico González (Castriyón, 1876–1947), que tamén anduvo tocando polos llugares da contornada.

Úa gaita que sí localizamos é a del gaiteiro aficionao de Cuaña Marcelino Méndez Pérez (San Esteba, c. 1875–Cuaña, 1949). É un instrumento con un torniao mui aparecido al qu'han a usar despóis constructores como *Galfarro* y con decoraciós de series de riscos paralelos mui características. A proba con distintas payetas deixa ver qu'a dixitación era semipechada y qu'a gaita nun requintaba.

Otro gaiteiro y acordeonista d'ese tempo é el franquín Nicanor García *Cazoto* (Bargaz, c. 1880–c. 1933), padre del conocido acurdionista *Cazoto*.

Ún dos músicos que máis tocaron por todo el valle del Navia a empezos del s. XX foi el gaiteiro y violinista bualés Benino González *El Violó* (Miñagón, ¿?-Sarandías, 1926). Polas fotos podemos conocer a traza da súa gaita, con un torniao igual qu'a de cualquera gaita asturiana d'hoi.



Benino *El Violó*, núa procesión nel Conceyo del Franco

² Os términos de gaita «tumbal» ou «grillera» qu'usan os gaiteiros cos que falamos nun hai que tomallos como datos esactos sobre a súa afinación, senón que máis ben los usan según el sonido yes pareza máis grave ou máis agudo. Dalgús chegaron a fer distincióis como que «as grilleras son as asturianas y as tumbales son as gallegas».

El mesmo podemos dicir da gaita d'outro gaiteiro col que coincidía en ben festas, el naviego José Fernández García *Puntigueira* (Anlleo, c. 1886-1935), del que sí atopamos a súa gaita. El punteiro, de 34 cm, anque ta rachao, vese pola grandura dos furaos qu'é de dixitación semipechada. El demáis, toda a feitura da gaita, col sou torniao sobrio, é tamén de xeito asturiano.

El constructor de gaitas máis veyo del que temos constancia é el veigueño Florentino Villanueva Lastra, *El Diestro* (Meredo, c. 1880-Piantón, 1966). Localizamos un punteiro feito por él, diatónico y de dixitación semipechada. Según cuntan, *El Diestro* sempre se queixara de qu'el constructor Vinxói, de Trabada (Lugo), basárase núa gaita que ye comprara a él pra fer as súas. Vinxói, como imos ver, foi ún dos abastecedores de gaitas pral extremo occidental asturiano despóis da guerra civil.

Cinco anos máis novo qu'el Diestro é el tamén veigueño Domingo Álvarez Rodríguez *Galfarro* (A Pumarega, 1885-1968). Era tratante, actividá que lo fía andar por muitos sitios y ir ás ferias, unde tamén vendía gaitas. Nun costa caro atopar instrumentos de *Galfarro* en muitas casas del occidente, ás veces feitas a medias con Cayoco, outro gaiteiro y constructor qu'imos comentar despóis. Un punteiro de *Galfarro* que s'analizóu víuse qu'é de dixitación semipechada³ y que ta diseñaio pra requintar.

El tapiego Fernando López Acevedo, *Fernando de Francisca* (A Roda, 1887-Buenos Aires, 1939), foi un muito bon músico que cantaba asturianadas acompañao da súa gaita. Emigróu a Buenos Aires en 1923 y da súa gaita nun se sabe miga agá úa foto d'él tocándola nel barco que lo llevóu á emigración.

Outro constructor y gaiteiro, d'ámbito abondo máis local, foi el bualés José Díaz Méndez, *José del Obra* (A Veigadouria, 1890-1971), amigo de «Galfarro» y con un xeito nel torniao das súas gaitas mui aparecido. Consérvase úa gaita d'él y tamén conocemos, por primeira vez en todo este recorrido cronolóxico, úa das súas payetas, que las fía de corno, ben pequenas y con úa torga zarrándoyes as cachas, como as payetas asturianas.

Saltamos al outra veira del Navia-Eo y encontrámonos con José Braña Sierra, *José da Calle* (Samartín d'Ozcos, 1892-1955), que tocaba polos Ozcos, Grandas, Pezós y Eilao, y que deixóu a súa actividá antias da guerra. Sabemos pol sou fiyo, tamén gaiteiro, que tuvera dúas gaitas, úa tumbal y outra redonda, pero xa nun las conserva.



Payeta de corno feita por José del Obra, hoi depositada nel Museo da Gaita de Xixón

3 Este dato sobre el tipo de dixitación vén a coincidir cos datos que xa daban F. Rodríguez García y J. C. Quintana López sobre Galfarro nel sou artículo d'investigación «Los gaiteros de Taramundi. La recuperación de 150 años de música», publicao en 1996 na revista veigueña *Egoba* (3: 16-18).

Del conceyo de Castripol era el constructor y gaiteiro José María Alonso Amago, conocido polos alcuños de *José de Lodos* ou *Cachopo* (Grandayá, 1892-1961). Este gaiteiro abasteceu a ben músicos aficioaos y a cuartetos de llugares vecíos. Nun volamos en ningúa gaita d'él pra poder estudialla –volamos núa en Montevideo, pero pol momento conformámonos con úa foto–. Pódese ver qu'el torniao é liso, igual qu'el asturiano. El que sí atopamos foi úa caxía con payetas feitas por él. Son pequenas y con torga, como a qu'acabamos de nombrar de José del Obra.

Outro constructor y gaiteiro d'este tempo é el grandalés Fermín del Campo Rodríguez, *Firme de Grandas* (Grandas, 1896-1975), qu'empezóu a fer gaitas con sou padre Ceferino del Campo Lougedo, qu'era carpinteiro. Con él al tambor anduvo antias da guerra os conceyos

de Grandas, Negueira, Ayande, Pezós y Os Ozcos. Tamén pra esos sitios vendéu ben gaitas, ademáis das que se mandaron pr'América. Úa gaita de Firme, de tipo asturiano, pódese ver hoi nel Museo Etnográfico de Grandas.

Volvemos al valle del Navia y encontrámonos col navegio afincao en Cuaña Aquilino Fernández García, *Revienta* (Sante, c. 1898-Savariz, 1955), que tamén era acordeonista. Antias de vivir en Savariz tocara pola contornada de Navia con sou irmao José y conocíanlos a entrambos col alcuño de *Forragaitas*. Pouco sabemos da gaita de «Revienta», nun sendo que la vendera a un cuarteto que s'amañara en Siqueiro (Cuaña).

Dos gaiteiros xa nacidos nos primeiros anos del siglo XX nun imos mencionar nesta comunicación máis qu'al castripoleño Francisco López Fernández, *Paco da Pedreira* (As Pedras, 1908-A Pedreira, 1996), aficioao del que sabemos ben qué gaitas foi usando al llargo da súa vida y que pode ser revelador dos xeitos que tían os músicos de ferse con un instrumento. Empezóu con úa que ye regalaran de José de Lodos, compróu despóis úa que fora de *Mediaoreya*, pasóu a outra de *Galfarro* y, condo la acabóu, compróu outra de Manuel M.^a Corredoira, un carpinteiro de Teixedáis, cerca de Taramunde, anque xa en Galicia.

Quédannos dous constructores –qu'eran tamén gaiteiros– xa nacidos na primeira década del s. XX. El primeiro é el franquín Benigno Fernández Núñez, *Benino das Penas* (Andía, 1908-1983). Un punteiro que s'analizóu d'él respondía abondo ben á dixitación aberta, con tendencia a os cromatismos, pero tía úa feitura demasiaio rudimentaria como pr'afinar miyor as conclusióis. A verdá é que fexo poucas gaitas na súa vida y el que tía fama era fendo payetas de corno ou de palo d'escoba.



Paco da Pedreira con úa gaita feita por José de Lodos

El outro gaitero y constructor, d'abonda máis importancia, foi el veigueño Vitor José Rodríguez Murias, *Cayoco* (Paramios, 1913–A Veiga, 1990). Él y sou irmao Evaristo aprenderan muito con *Galfarro* y con él atendían abondos pedidos, hasta el extremo que se dicía qu'el ideal era ter un punteiro de *Cayoco* y el roncón de *Galfarro*. Según nos cuntaron, muitas veces era Vitor quen s'encargaba d'entregar el resultado final. Despóis d'us anos emigrao en Buenos Aires, a empezos dos anos cincuenta volvéu pra Paramios, casóuse y baxóu vivir á Veiga, unde siguiú fendo gaitas y tocando pra os Coros y Danzas da villa. A súa viuda, Rosario, deunos pr'analizar úa gaita empayetada qu'einda suaba. El torniao é aparecido al das gaitas de *Galfarro*, cua decoración con riscos paralelos y a copa cuase triangular anque un pouco arredondiada. Nel aspecto musical –como ben puderon analizar os gaiteros Fonsu Fernández y Carlos M. García– ten todas as características da gaita asturiana: payeta curtia y de cacha tirante a tringular, dixitación semipechada, requinto calcando nel folle...

A historia da gaita nel occidente había quedar coxa se nun faláramos tamén das formacións musicales basadas nese instrumento. Podemos datar el nacemento formal na zona d'este tipo de bandías en xunio de 1917, condo se presentan na festa del Corpus de Castripol *Os Quirotelvos*. De seguro que tían como referente cuartetos gallegos como *Os Trintas*, *Os Celiñas* ou *Os Pacheco*, que por aquela primeira década del s. XX tocaban na veira gallega da Ría del Eo. Da mao da banda de música local de Castripol, con músicos d'ella, amañóuse un cuarteto col lluarqués Etelvino Méndez como maestro y clarinetista y Manuel López *Quirolo* –que tocaba el bombardino na banda– como gaitero. D'este xeito contratábase a banda pra un repertorio determinado y con ella iba el cuarteto, que se dedicaba máis ben a os pasos dobres y a os pasacayes.

A fama que chegaron a coyer foi tanta que nos conceyos ribeireños del Navia einda chaman *quirolos* ou *quirolada* a cualquera formación con gaitas. Consérvase el punteiro da gaita de *Quirolo*, de 35 cm, quizáis afinado en Si ou Si bemol, pra ir col clarinete. Todo el mundo recuerda al gaitero amañando nos furaos da gaita buscando úa miyor afinación; quizabes por eso tuvo qu'acabar recubriendo el punteiro con metal y así seguir regulando el abertura dos furaos con estaño. Os dous gaiteros que puiden conocer y a os que *Quirolo* yes deixóu tocar na súa gaita coincidiron na mesma sentencia: «Aquela gaita pidíache muito aire».

Axina saliron un feixe de cuartetos nos alrededores querendo imitar a *Os Quirotelvos*. Quizáis os primeiros foron el quinteto veigueño *Alegría*, del que temos a primeira noticia como cuarteto en 1927 y que duraron un pouco despóis da guerra civil. El sou gaitero era Faustino *Vedeyo*, un ferreiro del llugar veigueño de Ferreira.

En 1928 naz el cuarteto con gaita dos *Meirolos*, tamén conocidos como *Os Alonsos*. Este grupo de Miudes (El Franco) xa esistía había muito como bandía, pero axina viron a necesidá d'ofrecer el qu'ofrecían *Os Quirotelvos*. El maestro, Francisco Alonso, siguiú col sou clarinete y el fiyo, Gervasio, que tocaba a trompeta na banda, coyéu a gaita –pra desesperación da madre: «¿Nun ves que despóis hante a chamar el gaitero?»–. A gaita qu'usaban debía ser da zona, vendo el torniao y a decoración

de riscos paralelos que ten el roncón que conserva. El punteiro nun é el orixinal porque a finales dos anos trenta compraron ún de Modesto Sánchez-Santalices (Vigo). Outra gaita máis que meteran na formación marchóu pra Buenos Aires al emigrar sou amo. El grupo siguióu como orquesta hasta empezos dos sesenta, pero as gaitas acabaron ben antías.

Etelvino Méndez, que marchara a trabayar a Ribadeo en 1930, deixóu Os Quirotelvos y amañóu na villa luguesa un cuartetu, *Os Ribanova*, col que tocóu muito pol occidente asturiano hasta qu'empezóu a guerra. Mesmo chegóu a tocar en Uvieo: en 1933 nas festas del Argañosa y en 1934 nel barrio de San Llázaro.

En 1932 morre *Quirolo* y el resto de compoñentes dos Quirotelvos chaman a José Vijande, un gaiteiro de Vilavedeye (Castripol) conocido como *Chinto* ou *Pepe del Roxo*, y amañan un cuartetu que chaman *Os Astures*. *Chinto* aprendera con *José de Lodos*, el constructor de Grandayá, al que ye comprara úa gaita. Tamén aprendera muito con *Quirolo*, al qu'admiraba tanto que mandóu cubrir d'estaño el sou punteiro pra ter úa gaita como a d'él. *Chinto* deixóu de tocar a gaita condo acabóu el grupo despóis da guerra y pol que recordaba –despóis de cuase sesenta anos sin tocalla– a dixitación era aberta y «xa despóis íbamos falsiando buscando notas tapando aquí y allí».

Despóis da morte de *Quirolo*, tamén os sous fiyos amañaron un cuartetu, *Os Quirolos*. Anque empezaron con clarinete y gaita acabaron tocando con dúas gaitas pezas harmonizadas pra dúo. Melquiades, el fiyo mayor, tocaba a gaita del padre («el quirolón») y Adolfo, el clarinetista, tocaba outra prá que ye fixera el irmao úa chave. As pezas de madera d'esta gaita son de seguro as que tán hoi depositadas nel Museo da Gaita de Xixón. El fiyo d'Adolfo, qu'aprendéu a tocar a gaita col padre, esplicóunos qu'a dixitación era aberta y qu'as payetas eran llargas y sin torga. Coincide esto col análisis de Carlos M. García, que comprobóu qu'é un punteiro cromático na tonalidad de Si bemol que, col furao suplementario da chave, pinta que podía completar outra escala diferente, a de Do, dándoye máis versatilidá al instrumento. Os Quirolos, que chegaron a tocar por Tinéu, Cangas, Lluarca ou Trubia, duraron tres anos, hasta el empezo da guerra civil, precisamente condo iban fer úa xira por Cuba y México. Melquiades morréu nel frente del Escampreru; dizque lo coyéu úa bala núa trinchera mentres tocaba a gaita.

En 1933 tamén nacéu outro cuartetu en Lantoiira (Castripol), *Os Macizos*, amañao polos irmaos da familia de Ca el Macizo. El gaiteiro era un neno de catorce anos, Valentín Álvarez Sanmarful, que tocaba úa gaita feita por José de Lodos cua que ganara aquel mesmo ano el primeiro «Premio Quirolo» de gaita qu'a Biblioteca Popular Circulante de Castripol fixera en recordo del gaiteiro castripoleño. Quedara por delantre de *Chinto*, el gaiteiro dos Astures. Os Macizos, qu'incorporaron outra gaita máis, tamén feita por José de Lodos, siguiron hasta últimos dos anos corenta. Isidro, ún dos irmaos, marchóu pra Montevideo cua gaita que xa nombramos antías. Valentín, que foi trabayar a Xixón, compróu allí úa gaita y siguióu tocando en dalgúas festas acompañao al tambor pola Mariñana.

En 1934 empeza outro cuartetito franquín nacido, como nel caso dos Meirolos, d'úa bandía de vento: *A Popular* d'Arancedo. A banda, que se desfixera, volvéu al camín da mao del cura del llugar. Ademáis de banda, amañaron un cuartetito con parte dos músicos. Tocóuye tocar a gaita a Celso García, da Follaranca, que tocaba el trombón y que nun sabía miga del outro instrumento. A gaita, afinada en Re, encargóuse na tenda de música de Víctor Sáez, en Uviedo, pero Celso namáis taba avezao á dixitación aberta: pra qu'afinara mal que ben col clarinete y salira a dixitación, cambiáranse a payeta por outra máis llarga, ancha y sin torga, encargada a Benino das Penas. En 1945 meteran outro gaiteiro máis, Benito Álvarez, *Carbayeira*, del Villar de San Pedro, que xa anduvera tocando por Bual con un bombista acompañándolo. A gaita era tumbal, feita por un constructor que nun chegamos a investigar: Alberto de Doiras.

El último grupo que nacéu antias da guerra foi el dos *Ribeiros*, da parroquia de Presno (Castripol). Tamén aquí foi un cura el que los animóu y yes deu us primeiros rudimentos musicales. Debutaron col nome dos *Presnos* el día das eleccións nel ano 1936. En pasando a guerra volveron alló y nun pararon hasta primeiros dos anos cincuenta. Nel grupo tocaron varios gaiteiros y chegaron a ser sesteto con dúas gaitas. As primeiras eran de José de Lodos, pero despóis compraron outras al constructor Vinxói que, según dicían, «afinaban muito miyor col clarinete».

Despóis da guerra civil, xa desfeitos Os Quirolos, Etlvino recuperóu el nome dos Quirotelvos y amañóu úa formación na que tuvo hasta 1944, xa con 69 anos, y cua qu'anduvo as principales festas de toda Asturias. As gaitas del grupo compráranlas a Manuel Vinxói, anque Juan, ún dos fijos de Telvo, usaba úa gaita que fora de sou irmao Heliodoro, que la tocaba na banda municipal de Ribadeo.

Despóis de 1939 non solo taban os grupos que sobreviviran á guerra, senón que naceron outros máis, agora cua vista posta tamén nos Quirotelvos de Ribadeo. Nese mesmo ano naz un cuartetito en Frexulfe (Navia) da mao de tres irmaos de Ca Madera, polo qu'el nome que ye puxeron foi el dos *Maderas*. Aprenderan a tocar a gaita núa que compraran a un probe das portas gallego. Con esa gaita y outra que compraran d'un cuartetito de Cabanella (Navia) que nun fora avante, amañaron úa *quirolada*. Axina incorporaron un clarinete y tresladaron el centro del grupo pra Medal (Cuaña), unde casara Ángel, ún dos irmaos. Tamén mudaron el nome pol de *Brisas del Navia*. El grupo quixo miyorar y pidiron payetas y úa gaita na Casa Luna, úa tenda de música de Zaragoza. Condo comprobaron qu'eran feitas en Galicia, decidiron ir directamente ellos a comprallas. Por acio dos Balboas, un grupo de gaitas gallego, compraron gaitas novas –según recuerda Ángel– en Valboa, soñoñemos que de Vinxói. Mentres Ángel tuvo nel grupo, que foi hasta 1996, con 75 anos, chegaron a ter gaitas con ronquín de Seivane, compradas en Ribeira de Piquín.

En 1940 bota a andar en Trelles (Cuaña) outro grupo que tamén duróu ben anos y pol que pasaron un feixe de compoñentes y gaiteiros: *Os Ribanavia*. As dúas gaitas cuas que botaron a andar Os Ribanavia compráranlas a os Quirolos, ademáis del bombo, a caxa y el clarinete. Pol que cuntan, el «quirolón» nun yelo quixeran vender.

Se é exacto el dato da venta d'esas dúas gaitas, hai que supoñer que na casa de *Qui-rololo* terían máis instrumentos qu'os que tocaban nel cuarteto os fiyos –según dixemos, el «quirolón» del padre y el outra que xa vimos y que tía úa chave nel punteiro–. Máis tarde, Os Ribanavia cambiaron os punteiros ás gaitas por us compraos en Vigo, pode que na tenda de Manrique Villanueva. Nun foi el último cambeo, porque acabaron comprando gaitas novas en Zaragoza, na Casa Luna.

Tamén nel ano 1940 sabemos del actividá dos *Trabadelos*, un grupo de Vilanova d'Ozcos que de seguro empezara xa antias da guerra da mao da familia dos Castrillóis, del lugar de Trabadelo. El orixinal d'esta formación primeira con gaita y clarinete era qu'al bombo y a os platillos taban dúas muyeres y úa d'ellas tamén cantaba. Foi en 1940 condo entróu nel grupo, con quince anos, el gaiteiro Guillermo López Álvarez, de Bustapena, pr'acompañar al outra gaita de Manuel Castrillón. Daquella ainda se chamaban *Os Castrillóis*. A gaita de Guillermo fora comprada a *Cayoco*: cóstáraye 300 pesetas. Recorda as payetas que fía de canaveira con úa torga pra regular a separación das cachas. Outro gaiteiro qu'entróu máis tarde foi Rodrigo Braña Jonte, fiyo del gaiteiro José da Calle, que xa nombramos. Rodrigo empezara con úa gaita redonda de *Cayoco*, pero despóis compróu outra gaita a *Cayoco*, con roncón de *Galfarro*. A empezos dos anos cincuenta, condo entróu cos *Trabadelos*, cambióu a gaita por outra de dous roncóis de Manuel M.^a Corredoira. El grupo ainda duróu hasta medios dos anos sesenta.

Alló pol ano 1941, nel llugarín castripoleño das Campas, tamén amañaron el sou grupo. Era tan modesto que nin tía nome: foi primeiro «el cuarteto das Campas», con Juaquín dos Burros tocando úa gaita que fora de José Pérez *Medioreya* y que xa nombramos antias; y pasóu a ser «el quinteto das Campas» condo meteron outra gaita, a d'Eladio García López, sobrín de Paco da Pedreira, gaiteiro del que tamén xa falamos. Eladio aprendera nun punteiro veyo de José de Lodos y comprara despóis úa gaita veyo a Benino das Penas por once pesetas. Tempo despóis xa se fexo con úa gaita tumbal de *Galfarro*. El grupo duróu pouco, hasta 1945, porque os mozos que la amañaban tuveron qu'emigrar pra buscar xeito de vida. Juaquín marchóu cua súa gaita pra Buenos Aires y Eladio vendéu a súa a us rapaces de Serantes (Tapia) que querían amañar un quinteto: Os Vilanovas.

En 1942, seguindo el balleiro que deixara al desferse el cuarteto veigueño Alegría, amañoúse en Piantón (A Veiga) outro grupo: *El Carbayón*. Al empezar eran namáis gaita, bombo y caxa. Despóis meteron outra gaita y un clarinete. El gaiteiro y despóis clarinetista, José Villanueva Iglesias, era sobrín del constructor de gaitas *El Diestro*, y d'él eran as gaitas que tocaban. Aquellas gaitas diatónicas, según recorda Pepe, fíanlas «un pouco cromáticas» col que chamaban *notas de tranquiya*. En 1946 Pepe marchóu a Llión fer el servicio militar y el grupo acabóu deixándolo aquel ano. Na mili tocóu na banda del reximento el clarinete y a gaita. Según recorda, eran gaitas cromáticas en Re de Manrique Villanueva, de Vigo.

Tamén en 1942 empezóu a súa andadura el quinteto bualés dos *Penácaros* (Bual), qu'alegróu ben festas de toda Asturias hasta os nosos días. El fundador foi Octavio

Rodríguez Vitos. As gaitas gallegas que tocaba el grupo foron pididas a Zaragoza. Él era ún dos gaiteiros y nel outra gaita foron pasando un bon peteiro d'ellos hasta qu'a sección melódica del grupo quedóu en tres gaitas, sin clarinete. En 1992 Octavio, que xa tía 72 anos, deixóu el grupo, anque a formación siguiu col nome de *Penácaros Quirolos*.

Einda nos queda outro grupo que nacéu naquel ano de 1942. Foi el máis occidental de todos os que conocemos: *Os Típicos*, de San Tiso d'Abres. El grupo empezóu como cuarteto da mao d'Eugenio García Freije, al clarinete. Primeiro había úa gaita y despóis convertíronse en quinteto al meter outra máis. As dúas eran feitas por Vinxói. El grupo duróu hasta 1947, anque Eugenio nunca esqueicéu a gaita, que foi el primeiro instrumento que tocóu. Poden ser ilustrativos os cambeos de gaita que fexo Eugenio na súa vida: a primeira compráraya a un gaiteiro de Vidal (Trabada) y despóis, nel servicio militar, regaláranye úa das tres gaitas gallegas qu'había nel reximento. A os da banda de música de Vidal (Trabada), que tía tamén gaiteiro, compróu úa gaita en Si bemol feita nel conceyo lugués de Guntín pol constructor Ángel Basadre, de Bertamil, qu'é a que toca Eugenio agora.

El grupo máis tardín en nacer, en 1946, foi el dos *Vilanovas*, de Serantes (Tapia). Foron dous rapaces, Fernando del Bágaro y Florentino de Perico, os qu'amañaron de ferse con dúas gaitas tumbales y decidiron montar un quinteto. Xa dixemos qu'a gaita de Fernando, feita por *Galfarro*, cómprala a Eladio, del quinteto das Campas. El bombo y a caixa compráranyelos a Vinxói, que tamén fía instrumentos de percusión. El grupo, con un bon montón de cambeos na formación, chegóu hasta quedar en 1956 namáis con dúas gaitas na sección melódica. Al outro ano, al emigrar Fernando a Barcelona, el grupo acaba.

Vendo todos datos qu'acabamos d'espoñer, podemos dicir que, efectivamente, houbo gaiteiros y grupos que, sobre todo despóis da guerra civil, tocaron gaitas *gallegas* –non gaitas feitas nel occidente d'Asturias, senón gaitas feitas en Galicia–. Pero nun se pode dicir sin máis que «aquí sempre se tocóu gaita gallega» se nun se demostra qu'as gaitas veyas –y, primeiro de nada, as que se pode saber que son feitas na zona– son da tipoloxía da gaita gallega. Quen toca hoí gaita gallega estándar nel Navia–Eo feirálo porque considerará qu'as gaitas gallegas actuais *representan* ben a gaita tradicional da zona y qu'as gaitas asturianas actuais nun la representan. Pero, pra eso, primeiro terá que demostrar qu'as gaitas veyas da zona eran como as gaitas gallegas actuais y non como as asturianas. Del qu'acabamos d'espoñer vese qu'as gaitas veyas que podemos atopar son: ou aparecidas ás gaitas asturianas actuais tanto na dixitación como nel torniao, ou aparecidas ás gaitas gallegas namáis nel torniao, pero non na dixitación. A dixitación aberta chega da mao de dalgús cuartetos y quintetos y tamén da súa mao chega a importación de gaitas gallegas, gaitas feitas en Galicia.

Pola nosa parte, en conto á polémica de qué gaitas tocar hoí nel Navia–Eo –y sigo aquí tamén el que recoyo nel «Acabo» de *¡Xa chegan os Quirotelvos!*–, se nun damos por *tradicional* a gaita gallega importada nos anos da posguerra –anque respe-

temos y valoremos a existencia de tantos gaiteiros, hoi veyos, que la tocan- y sabendo qu'as gaitas veyas da zona eran de dixitación semipechada y non aberta como a gaita estándar gallega, pensamos que namáis dúas opcións poder considerarse representativas da gaita tradicional da zona:

- a) Tocar gaitas pre-estándar de constructores locais y tentar de buscar un modelo pral Navia-Eo basándose nellas, qu'é úa posibilidade que podemos chamar de *reconstrucción arqueolóxica*.
- b) Ou ben tocar a gaita estándar asturiana. Volvo recordar qu'os modelos estándar son el resultao hestórico da tradición y das mudanzas nos gustos d'úa comunidade determinada. Tamos nel s. XXI, tamos en Asturias y, polo tanto, a opción lóxica é usar a gaita que hoi ta consagrada como modelo estándar d'Asturias. Quenquera ta llibre de tocar el instrumento que máis ye preste ou, mesmamente, tocar gaita estándar gallega porque se sinta vinculado sentimental ou culturalmente a esa comunidade, pero non porque os datos históricos lo avalen. A gaita veyá da zona, de toque pechao como a gaita asturiana, nun é normal que tía representada pola gaita gallega actual, de toque aberto.

Xosé Miguel Suárez Fernández
*Historiador y Investigador da cultura tradicional
del occidente asturiano*

A man in traditional Galician attire, including a beret and a dark jacket, is playing a gaita (bagpipes) in a rural landscape. The background shows a field and a distant horizon under a clear sky. The text is overlaid on the image in a blue serif font.

IX
Gaita gallega,
gaita asturiana y
zonas de transición

— Carlos Moreno García —

INTRODUCCIÓN

Hay un aspecto de las gaitas del noroeste de la Península Ibérica (fundamentalmente Galicia y Asturias) insuficientemente estudiado y que actualmente está provocando un cierto grado de polémica. Sin entrar ahora en otras cuestiones, como las relativas a los instrumentos usados en Zamora o norte de Portugal, o la equívoca denominación que recibe la gaita asturiana en Cantabria, se puede hablar sin problemas de la existencia de dos tipos claramente establecidos de gaita.

Estos dos tipos de instrumento son los que se conocen normalmente como *gaita gallega* y como *gaita asturiana*, con características bien definidas en el plano constructivo que, junto a patrones comunes, presentan asimismo diferencias claras que no permiten, como pretendía alguien hace tiempo, hablar hoy en día de un único instrumento en toda esta zona del noroeste peninsular. Si probablemente en sus remotos orígenes, pero no en su estado actual, dado que, para la misma tonalidad, si hacemos caso omiso de sus diferentes dimensiones en el puntero (longitud y perforación interna), la lengüeta doble de caña (diferentes propiedades vibratorias, frecuencias, tamaño de las respectivas palas y tubo de soporte), el contenido tímbrico, la extensión del instrumento y las posiciones para la obtención de los intervalos (distintas digitaciones), todas ellas diferencias sumamente importantes entre la gaita gallega y la asturiana, entonces no hay ninguna razón para no meter en el mismo saco cualquier otro instrumento de la misma familia de las gaitas, sean cuales sean sus orígenes geográficos y sus características físicas. Es decir, no tendría sentido la clasificación organológica de toda esta amplia familia de instrumentos.

Eso sí, conviene matizar que ambas gaitas, la gallega y la asturiana, son el resultado de una evolución diacrónica (a través del tiempo) y de una evolución *diatópica* (en lugares geográficos distintos). A veces (caso de la asturiana) sabemos de un único estado morfológico-constructivo, con cambios mínimos entre los ejemplares más antiguos conocidos que llegaron físicamente a nuestras manos y los más recientes, pero también tenemos indicios, e incluso pruebas, de cambios muy significativos (caso de la gallega).

En lo que atañe al tema de esta ponencia, la polémica aparece en la caracterización de los instrumentos utilizados en zonas fronterizas, concretamente en el extremo occidental asturiano. La caracterización de estos instrumentos es lo que pretendo llevar a cabo, en la medida en que ello sea posible, mediante la exposición que sigue a continuación.

La tesis central que me propongo demostrar es que, partiendo desde hoy hasta donde es posible retroceder en el tiempo, existen o existieron algunas tipologías de gaita no tan diferenciadas como en el presente, en Galicia y en Asturias (no me atrevería a decir que una tipología única, puesto que es razonable pensarlo, pero carecemos de pruebas). En un período de aproximadamente los últimos cien o ciento cincuenta años, el instrumento utilizado en Asturias permanece básicamente inalterado, mientras que la gaita gallega, que provisionalmente llamaré «*gaita gallega antigua*»,

sufrió una serie de modificaciones que condujeron a lo que con igual provisionalidad llamaremos «*gaita gallega estándar*».

LOS ORÍGENES MÁS REMOTOS

Para poder establecer algunas líneas evolutivas en las gaitas del noroeste peninsular se hace necesario comparar los ejemplares «normalizados» actuales con los datos antiguos disponibles al respecto.

Describir las gaitas más antiguas documentadas de una u otra forma (hablo de los ejemplares medievales) presenta, sin embargo, una serie de problemas:

- No tenemos instrumentos-documento materiales, tan sólo representaciones figuradas (tallas, esculturas, ilustraciones miniadas, etc.).
- Estas representaciones no son estricta y exactamente realistas, sino más bien imperfectas en mayor o menor grado, por lo que conviene tomar con precauciones la información que nos proporcionan. A veces son evidentes los errores de representación, mostrando instrumentos imposibles de tocar, valga como ejemplo la miniatura que ilustra la cantiga n.º 350 de Alfonso X el Sabio: un gran roncón, no está claro si simple o doble, sale del fuelle y va colocado sobre el hombro del músico, pero otro algo más corto que el anterior sale por debajo de su axila hacia atrás y queda misteriosamente suspendido en el aire; al mismo tiempo, el soplete forma una única pieza con el puntero, también dudosamente simple o doble, y no se ve para nada claro cómo este tubo iría unido al fuelle, que aparece, sencillamente, pintado debajo. Respecto a las manos del músico, la izquierda coloca sus dedos justo en la zona de supuesta unión del *soplete-puntero* con el fuelle, lugar donde no es posible practicar orificios sonoros, mientras los de la derecha van colocados a continuación, en la parte alta del puntero.
- Además, la información que nos proporcionan estas representaciones es muy limitada: sólo nos muestran la morfología (insisto en que a veces muy dudosa), pero no nos dicen nada acerca de sus dimensiones internas y externas, altura sonora, digitación, tipo de lengüeta y sus proporciones, extensión o intervalos producidos.

Por todo ello, el análisis de las gaitas del noroeste (Galicia y Asturias) sólo puede tomar la información que nos proporcionan estas representaciones como complementa-



ria de las fuentes más modernas (siglos XIX y XX), donde ya es posible estudiar tanto ejemplares materialmente conservados como los datos publicados por algún que otro estudioso, siquiera sean parciales.

LAS GAITAS DE LA EDAD MODERNA, DESDE EL SIGLO XIX HASTA LA ACTUALIDAD

En Galicia, como en Asturias, se pueden encontrar gaitas bastante antiguas, algunas de tosca factura y otras no tanto, aunque siempre más elaboradas que, por ejemplo, las zamoranas o portuguesas. El problema común con las equivalentes asturianas es que rara vez aparecen las lengüetas que hacen sonar los punteros (quiero decir las lengüetas originales puestas por el constructor, o bien otras de igual antigüedad que la gaita), por lo que no siempre es fácil saber a primera vista si responden a digitación abierta o cerrada, la afinación del instrumento (la altura de referencia de la tónica), la gama producida por sus intervalos, etc.

Por supuesto, sobra decir que escasean las grabaciones sonoras, salvo para casos contados y ya a comienzos del siglo XX, por lo que tampoco por ahí podemos obtener más que una mínima parte de la información que necesitaríamos.

Hacer un estudio exhaustivo de la evolución de la gaita para la totalidad de Galicia es una tarea excesiva, así que se me excusará que sólo utilice algunas de las informaciones hechas públicas en la comunidad vecina, junto a algunos datos limitados geográficamente, pero que considero significativos de cara al tema de esta ponencia, es decir, las zonas fronterizas.

¿QUÉ ENTENDEMOS POR UNA GAITA GALLEGA ESTÁNDAR?

Aunque esto parezca obvio para buena parte del público, no está de más sistematizar un poco la cosa, de cara a la claridad expositiva.

Una gaita gallega estándar, de tipo actual, reducida al mínimo imprescindible (es decir, tomando en consideración exclusivamente el tubo melódico y el bordón bajo, o *punteiro* y *ronco* en gallego), consiste en un instrumento muy similar al equivalente asturiano, pero no idéntico. Las diferencias principales, las de más entidad clasificatoria, son las referentes al puntero. Un tubo melódico gallego afinado en Do mide 31,5 cm, y su lengüeta es considerablemente más grande que la equivalente asturiana: una longitud de pala de unos 16-17 mm, siendo la del tubo metálico, en Galicia llamado *tudel*, de unos 18 mm, y la de la totalidad de 35 mm.

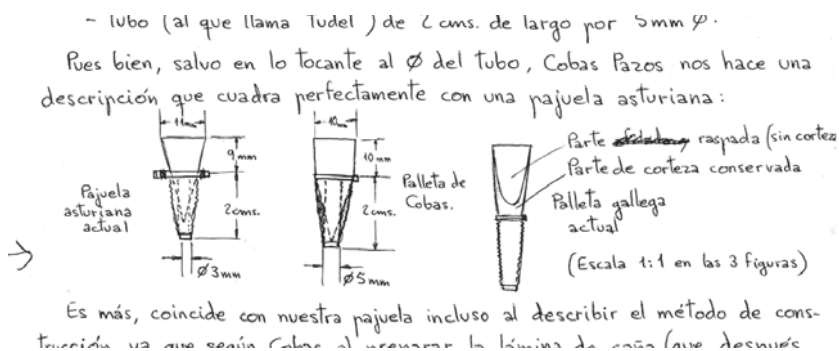
La frecuencia de partida de la lengüeta gallega, que en lo sucesivo llamaremos *palleta*, se corresponde con la nota Sol sostenido, aproximadamente. Acoplada en el *punteiro* estándar de hoy en día, obtenemos una escala cromática en Do, con afinaciones en parte temperadas y en parte justas, especialmente en una 3.^a mayor dismi-

nuida aproximadamente en una coma, como solución de compromiso para conseguir una 3.^a menor una coma más alta (con una 3.^a mayor exacta por el afinador, e incluso justa, la 3.^a menor queda demasiado alta). La digitación, como es bien sabido, es abierta, con la única excepción de las horquillas necesarias para obtener las alteraciones (sostenidos y/o bemoles). Entendemos por horquillas unas posiciones de los dedos que implican tapar determinados orificios sonoros situados por debajo del último destapado, con la finalidad de bajar el sonido que normalmente emitiría ese orificio. Sobre estos *punteiros* no es en absoluto intercambiable una u otra digitación, pues cambia completamente la afinación de los intervalos.

Respecto a la extensión, en aquellos *punteiros* en los que es posible pasar a la segunda octava (cuyo ejemplo paradigmático serían las gaitas de Seivane), el método consiste en crear lo que en acústica llamaríamos un antinodo, para lo cual es necesario mantener destapado el diminuto agujero inferior destinado al pulgar de la mano izquierda, mientras digitamos las notas de la segunda octava con la mano derecha. Dependiendo de la dureza de la *palleta*, puede ser necesario un aumento mayor o menor de la presión del aire suministrado al puntero. Si la *palleta* está lo suficientemente blanda, ese aumento será casi imperceptible. En cambio, el mero aumento de la presión sin destapar el orificio del pulgar no provoca el octaveo, sino el mantenimiento en la primera octava con subida de la afinación, o bien sonidos no aprovechables musicalmente. Es decir, el mecanismo de emisión de la segunda octava consiste en la apertura del orificio del pulgar, de forma similar a como lo haría una llave de octava.

LAS GAITAS ASTURIANAS CONTEMPORÁNEAS

Para la misma tonalidad descrita en el apartado anterior, la de Do, el puntero asturiano es mayor, unos 33 cm, mientras que la lengüeta o *payuela* es de menores dimensiones que la equivalente gallega: unos 9 mm de largo de pala, montada sobre 21-22 mm de tubo metálico, en Asturias llamado *ferrete*, y un largo total de unos 30-31 mm (las medidas no son exactas debido a la no completa estandarización en-



tre los artesanos). En todo caso, son muy evidentes las diferentes proporciones de los conjuntos *punteru-payuela* (asturianos) y *punteiro-palleta* (gallegos). Podríamos resumir así la diferencia: *palleta larga-punteiro corto*, frente a *payuela corta-punteru largo*, siempre hablando de la misma tonalidad.

La frecuencia de partida emitida por la *payuela* «al aire» (en sí misma, sin introducirla en su tubo melódico) anda entre las notas Si-Si bemol, siendo por lo tanto emisora de una frecuencia cuando menos dos semitonos más aguda que la equivalente gallega. Cuando la colocamos en el *punteru*, obtenemos una escala diatónica, mayormente temperada salvo algunas particularidades en la mano izquierda, más concretamente en los orificios correspondientes a los tres últimos dedos (6.^a mayor ligeramente alta, intervalo de 7.^a menor con el índice, en el lugar donde normalmente correspondería la 7.^a mayor, e intervalo de 7.^a mayor ligeramente baja con el pulgar). Esta escala se obtiene con digitación semi-cerrada, es decir, con una técnica bastante frecuente en las gaitas de algunos otros lugares, consistente en practicar horquillas similares a las que en la gaita gallega sirven para obtener las notas alteradas. Sin embargo, a diferencia del instrumento vecino, con estas horquillas no se obtiene una escala de Do menor, sino de Do mayor. La diferencia es particularmente evidente y significativa en el orificio correspondiente al dedo corazón de la mano derecha: siendo la postura de la 2.^a idéntica en ambos instrumentos, el gallego y el asturiano, la cosa cambia para la 3.^a, ya que mantener destapados el orificio del anular y del corazón en un *punteiro* gallego representa emitir la 3.^a mayor, y si bajamos el anular obtenemos la 3.^a menor, mientras que en un *punteru* asturiano apenas hay una muy leve diferencia de afinación según bajemos o levantemos este dedo anular, en todo caso siempre una 3.^a mayor. Es decir, la horquilla no es funcional de cara a bemolizar la 3.^a en un *punteru* asturiano.

Si respecto a la 3.^a podemos afirmar que es indiferente hacer o no la horquilla, o lo que es lo mismo, la digitación abierta o cerrada, no podemos decir lo mismo respecto al conjunto del *punteru*. La única forma de conseguir una escala mayor aceptable musicalmente hablando en un puntero asturiano es mediante esta digitación habitual de tipo cerrado o semicerrado, como se prefiera decir. Si intentamos reproducir una digitación puramente abierta, similar a la del puntero gallego o a la de la flauta dulce, son muy evidentes las desafinaciones en los intervalos, especialmente a partir de la 4.^a, como sabe cualquier gaitero asturiano que haya prestado su instrumento a alguien más familiarizado con la gaita gallega o la flauta dulce.

Por su parte, la extensión de un *punteru* asturiano es de una octava y media, lo que sobre el puntero de Do quiere decir que alcanza el Fa de la segunda octava, y esto no como resultado de investigaciones modernas, sino como recurso ampliamente utilizado desde siempre por los gaiteros tradicionales. A diferencia del *punteiro* gallego, estas notas de la segunda octava, correspondientes a lo que tradicionalmente se viene llamando en Asturias «*el requintu*», se obtienen habitualmente tan sólo con incrementar la presión del aire suministrado al *punteru*, sin necesidad de dejar destapado el agujero del pulgar. Es más, no sólo esta técnica no es utilizada por los gai-

teros asturianos, sino que no da resultado, salvo en el caso del Re agudo (lo que en ocasiones se realiza a modo de pequeño truco, especialmente cuando la *payuela* está un poco dura y cuesta pasar de la primera a la segunda octava). Hay que recalcar que si en un *punteru* asturiano dejamos destapado el orificio del pulgar es materialmente imposible obtener tanto el Mi como el Fa agudos. Nuevamente vemos que la digitación y el sistema de octaveo empleados no son indiferentes, sino que un método excluye al otro, y viceversa, lo cual también constituye un marcador significativo de cara a diferenciar la gaita gallega estándar de la asturiana.

LAS GAITAS ASTURIANAS MÁS ANTIGUAS HALLADAS

Para poder ver la hipotética evolución de las gaitas asturianas del presente es necesario compararlas con otras más antiguas. Desgraciadamente, los instrumentos populares raramente se conservan con una antigüedad superior a los 100 o 150 años. Así pues, en la comparación nos remitimos a los ejemplares más antiguos conocidos y llegados hasta nuestras manos, que son los utilizados por los gaiteros tradicionales asturianos que nos transmitieron directamente el instrumento. Es decir, se trata del **único estado conocido** de algo a lo que podemos llamar con propiedad «*gaita asturiana*». Teorizar sobre estados anteriores más o menos diferenciados no entraría en el campo de los datos objetivos, sino en el de elucubraciones más o menos arbitrarias. O lo que es lo mismo, no estamos en condiciones de hacer afirmaciones rotundas, tan sólo de plantear hipótesis.

Respecto a la digitación, hasta los años 70–80 del pasado siglo XX había una gran uniformidad en la forma de tocar de una punta a otra de Asturias. La única variación consistía en la postura empleada para emitir la 8.^a de la tónica: la inmensa mayoría de los gaiteros destapaba el dedo índice de la mano izquierda, y sólo unos pocos, entre los cuales podemos citar a José Remis y a un por entonces muy joven Vicente el Pravianu, utilizaban el dedo pulgar para el mismo fin. Otra variación menor era el empleo ocasional de una digitación abierta para la obtención de la 3.^a mayor, como todavía se puede observar en algunos gaiteros mayores. Podría citar como ejemplo observado personalmente al gaitero de Columbiellu, concejo de Llena, aún vivo. Eso sí, conviene precisar que **esta posición coexiste en el mismo ejecutante con la habitual**, en la que el dedo anular derecho permanece bajado, siendo más bien un recurso cómodo de ejecución en determinados pasajes, dado que la diferencia de afinación en la nota emitida es despreciable con ambas posturas. Respecto a la utilización del índice o el pulgar izquierdos para la obtención del Do agudo, hoy en día ambas posturas son enseñadas a los alumnos en las escuelas de gaita.

Para el paso a la segunda octava, o *requintu*, el sistema es el actualmente conocido: simplemente incrementar la presión del aire suministrado apretando más fuertemente el fuelle con el brazo. Las características del instrumento permiten octavear con este sistema fácilmente, sin más. Aprovecho para desmentir los comentarios

que aparecen en el catálogo del Museo de la Gaita, editado en 1992, acerca de supuestas marcas en el orificio del pulgar, producidas según el texto por la costumbre de tapar sólo medio agujero para requintar, de la que se dice textualmente que «*en la actualidad, los gaiteros asturianos no emplean ya esta técnica de requinteo*» (véase pág. 105). Esta afirmación demuestra un gran desconocimiento de la gaita asturiana, pues, además de dejar de lado el trabajo de campo (que demuestra que tal técnica no era utilizada por los gaiteros tradicionales asturianos tocadores del instrumento del que estamos hablando), ignora el hecho de que, puesta en práctica, no da los resultados apetecidos. Es decir, no se puede requintar destapando el orificio del pulgar, ni total ni parcialmente: sólo se obtiene correctamente la 2.^a de la octava superior, pero la 3.^a es casi la misma nota y la 4.^a es simplemente un chirrido musicalmente inaceptable. Sin duda, el autor del texto confundió con una muesca de la uña alguna imperfección producida por el rebaje que solían tener los punteros en los orificios digitables.

Tocante a los intervalos, los instrumentos antiguos reproducen una escala mayor, con algunas peculiaridades. En los ejemplares mejor contruidos (siempre hubo, como en la actualidad, artesanos buenos, malos y regulares, e incluso constructores ocasionales, los «*mañosos*») la 3.^a presenta más bien una afinación justa, unos 14 cts. por debajo del estándar del afinador, que es la que mejor empasta con el roncón. En estos punteros antiguos, la 6.^a está una coma más aguda, y la 7.^a menor obtenida con el índice izquierdo es un tono neutro a medio camino entre el bemol y el natural. Por el contrario, la 7.^a mayor obtenida con el pulgar izquierdo, siendo levemente más aguda que la anterior, también es un tono neutro, aproximadamente una coma más grave de la cuenta. Dada la costumbre de la mayoría de los gaiteros de utilizar preferentemente el orificio del índice, cuando la melodía pedía una 7.^a menor se dejaba pasar la nota emitida como tal, mientras que cuando la melodía requería una 7.^a mayor el gaitero utilizaba el recurso de aumentar la presión para subir la afinación de la nota, salvo que fuera de los pocos que también utilizaban el orificio del pulgar, como se dijo más arriba. Por último, algunos ejemplares emiten una nota por debajo de la tónica algo más grave de la cuenta, aunque nunca llegan al tono completo. Como ejemplo paradigmático de esta subtónica podríamos citar los punteros contruidos por el gaitero y artesano mierense José González Álvarez, más conocido por *José la Piedra*.

Respecto a las tonalidades, si es que procede hablar de ellas dada la variedad existente, por algún extraño motivo constantemente se citan, tanto para Asturias como para Galicia, las gaitas redonda, tumbal y grillera, supuestamente afinadas según la bibliografía en Do, Si bemol y Re respectivamente. Yo mismo, en un artículo publicado en el «Anuario da Gaita» correspondiente al año 1989, afirmaba que las tonalidades aproximadas eran cinco: Re, Do sostenido, Do, Si natural y Si bemol. Es ésta una buena ocasión para rectificar, pues ni yo ni otros artesanos a los que consulté en los primeros tiempos del Conceyu de Gaiteros, cuando comenzaba mi andadura como constructor de gaitas, encontramos ni un sólo ejemplar an-

tiguo de tamaño superior a los 35 cm, incapaces por tanto de sonar en la tonalidad de Si bemol, sino en Si natural como mucho (siempre hablando de la altura actual de estas notas, partiendo del diapasón La 440 Hz). El mayor puntero antiguo con el que me encontré es uno que pertenece a mi colección particular, fabricado por el artesano de Cangas del Narcea conocido por *Maquilo*, que mide 34,6 cm y afina en Si natural. Naturalmente, si en algún momento alguien presenta pruebas convincentes de la existencia de punteros asturianos antiguos afinados en Si bemol, con mucho gusto rectificaré mi opinión. Por el momento, baste con decir que, en aquellos años iniciales del Conceyu de Gaiteros, media docena de artesanos fuimos becados por esta asociación para que desarrolláramos punteros en esta tonalidad. Cada uno por su propio camino, tuvimos que inventar unos punteros nuevos que no estaban basados en ninguno antiguo, ni copiados tal cual ni perfeccionándolos de una u otra manera.

Si por aquel entonces afirmé la existencia del Si bemol en las gaitas asturianas antiguas, me basé exclusivamente en la grabación emitida en un programa de TVE. Sin embargo, hablando de ello, en fecha posterior a la publicación de mi artículo, con el gaitero Xuacu Amieva, éste me planteó un dilema que me hizo reconsiderar el tema. La emisión se basaba en el registro de un viejo disco de pizarra, y Xuacu me planteó la duda de si tal disco estaría siendo reproducido a las revoluciones adecuadas. En efecto, basta que disminuyan levemente las revoluciones de un disco para que la altura de los sonidos baje perceptiblemente. Puesto que no apareció por ninguna parte un *punteru* mayor de 35 cm, y es imposible hacer que cualquiera de este tamaño afine medio tono más grave, ni sacando exageradamente la *payuela*, ni colocando una de palas más largas, sin que se vean gravemente perjudicados la digitación, la altura de cada intervalo (especialmente la 3ª, que se convierte en menor) y la capacidad de requintar, ante la ausencia total de cualquier *punteru* antiguo de entre 36 y 38 cm en punto alguno de Asturias, la conclusión me lleva a afirmar que no existieron gaitas asturianas antiguas afinadas en Si bemol, al menos hasta que la aparición de un puntero-testigo demuestre lo contrario.

LOS CAMBIOS SUFRIDOS POR LA GAITA ASTURIANA

En los primeros tiempos del Conceyu de Gaiteros, allá por el año 1989 creo recordar, bajo la presidencia de Pedro Pangua, esta asociación, por entonces la única existente, convocó a una serie de artesanos, convocatoria a la que acudimos el desaparecido Manolo Quirós, Luis de Arnizo, Diógenes García, Fernando Mori, Vicente el Pravianu, Alberto Fernández y yo mismo. De todos ellos, el más antiguo en la profesión era sin duda Arnizo, seguido de Alberto Fernández y Vicente el Pravianu, mientras los más recientes éramos Diógenes, Mori y el autor de esta ponencia.

Los motivos de dicha convocatoria eran varios, pero el primero que viene al caso consistía en la demanda por parte de los gaiteros, tanto profesores como ejecutantes, de poner un poco de orden en la digitación mediante la unificación de criterios, de modo que fuera quien fuera el profesor y utilizara el alumno una gaita construida por el artesano que fuera, cualquier gaitero aprendiera la misma técnica y fuera capaz de tocar en cualquier gaita. Aquí es necesario aclarar que por aquel entonces había dos artesanos que experimentaban con la digitación de los punteros que construían, rompiendo con la tradición anterior. Uno de ellos era Vicente el Pravianu, quien durante algún tiempo intentó intercambiar los orificios del pulgar y del índice izquierdos, de modo que se obtuviera la 7.^a mayor por arriba y la menor por abajo. Desde hace ya bastante tiempo, Vicente renunció a este experimento y construye sus punteros como los tradicionales.

El otro artesano y el más «revolucionario» era el fallecido Manolo Quirós, quien construía sus punteros de tal manera que, tanto usando el índice como el pulgar, la nota obtenida era la misma: la 7.^a menor. Para obtener la 7.^a mayor era preciso destapar ambos orificios simultáneamente, y si en los punteros tradicionales y en los actuales se obtiene la 8.^a más exacta con el pulgar, en los de Manolo se necesitaban también, como para la 7.^a mayor, ambos orificios destapados a un tiempo. Este artesano siguió construyendo sus punteros de la misma forma hasta su muerte.

Esto provocaba cierto grado de confusión en los alumnos, puesto que si aprendían a tocar con una gaita de estas características, después no eran capaces de tocar correctamente en cualquier otro instrumento, antiguo o moderno, fuera del constructor que fuera. Así pues, éste fue el punto de partida de la unificación de criterios que quedó reflejada en el método de gaita editado por la Consejería de Cultura. A partir de entonces, en todas las escuelas se enseñan las dos posturas, la delantera para la 7.^a menor, y la trasera para la mayor.

El otro requerimiento que se nos hizo fue la supresión de los «tonos neutros» y su adaptación lo más ajustada posible a la afinación temperada. La 7.^a menor neutra se convirtió en exacta, mientras que la mayor neutra, por motivos técnicos que no vienen al caso ahora, se mantuvo levemente baja. Asimismo, la tendencia es a construir los punteros dando una 3.^a mayor temperada, y no justa, es decir, exacta por el afinador aunque no empaste tan bien con el roncón. La tradición de la sensible inferior (o «Si grave») algo baja, ya era muy minoritaria en los punteros antiguos, de modo que no se puede considerar una verdadera innovación en los modernos su situación a un semitono por debajo de la tónica.

Como se puede ver, los cambios fueron mínimos, pues no se alteró en lo sustancial ni las perforaciones internas, ni la colocación o el tamaño de los orificios sonoros del punteru, ni la digitación, ni las dimensiones o el tipo de payuela. En términos generales podemos decir que **los ejemplares modernos son prácticamente idénticos a los antiguos**, o lo que es lo mismo, que **la gaita asturiana no sufrió transformaciones relevantes**, tan sólo una normalización de las tonalidades y una mejora en la afinación de los intervalos, adaptándolos a la afinación temperada.

¿OCURRIÓ LO MISMO CON LA GAITA GALLEGA?

La respuesta tajante es no. En base a los ejemplares antiguos conservados, a tradiciones aún mantenidas de forma minoritaria hasta nuestros días, más ciertas descripciones recogidas por algunos estudiosos, tenemos suficientes datos para afirmar que las gaitas gallegas antiguas (aquí el término «gallegas» tiene una connotación geográfica) sufrieron una serie de importantes transformaciones, hasta desembocar en lo que hoy entendemos por «gaita gallega estándar», o «gaita gallega» sin más, lo que podría estar fabricando, por ejemplo, el constructor Seivane, posiblemente el más afamado o uno de los más afamados en la comunidad vecina.

Por razones de espacio y de tiempo no voy a abrumar a mis sufridos lectores/oyentes con datos, cuya sistematización completa tal vez sea realizada algún día en la propia Galicia, pero pretendo trazar unas cuantas líneas maestras que muestren el proceso evolutivo de dicho instrumento (ver anexo).

La primera fuente es de tipo bibliográfico, nos referimos al *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro, editado por la Fundación Barrié de la Maza en 1942, desgraciadamente hoy sólo consultable en bibliotecas. Este autor estudió las gaitas todavía usadas en Galicia en su época, clasificándolas por tonalidades (*redonda, tumbal y grillera*), pero también nos informa de las diferentes formas de tocar, abierto o cerrado. Al parecer, las redondas y las tumbales eran de digitación cerrada («*toque pechado*», «*mao pechada*», «*dedos pechados*», etc.) , mientras que las grilleras eran abiertas. Parece entonces que la digitación abierta era minoritaria y la más común era la cerrada, justo todo lo contrario que hoy en día.

EL TOQUE PECHADO

Permítaseme citar aquí las palabras de un especialista gallego de nuestros días, al que tengo el gusto de conocer personalmente desde hace bastantes años. Me refiero al gaitero, profesor e investigador Juanjo Fernández, de Lugo, quien es posiblemente el mayor defensor e impulsor del auge renovado del toque pechado en Galicia:

«En lo tocante a la interpretación con la gaita es curioso observar con qué fidelidad se conservó la técnica de digitación propia del pechado. Observemos que la definición de pechado la hacen los que tocan abierto –o, sencillamente, no tocan– una vez que este viejo modo interpretativo comienza a escasear, es decir, no hace mucho. En tiempos pasados (siempre es difícil precisar estas cosas) esta denominación de la vieja manera de tocar no tenía razón de ser porque todos seguían (con las lógicas variaciones) la misma línea. En concreto, el pechado, tiene miles de años de historia, tantos que fue la primera manera de interpretar instrumentos del tipo clarinete (anterior) y oboe (posterior).»

Nada tiene de extraño la digitación cerrada, salvo que se la contemple desde el punto de vista de los músicos «cultos», es decir, los habituados a instrumentos de

viento de conservatorio que emplean la digitación abierta, que por lo general conocen más cómo se tocan que la historia de los mismos, como por ejemplo, clarinetes, saxos, oboes, flautas, etc. Les parece a estos músicos, por tanto, perfectamente natural que la digitación de la gaita gallega moderna sea abierta, y les choca la aparentemente extraña digitación cerrada de la asturiana.

Sin embargo podemos citar bastantes ejemplos del uso de digitaciones cerradas, o con *horquillas*, como prefiramos decir, en otros instrumentos. Mencionemos el oboe o la flauta barrocos, y entre los populares, la gaita de Northumberland, la escocesa o *Highland Bagpipe*, la irlandesa o *Uilleann Pipe*, o la *alboka* vasca tal como era tocada por todos los *albokaris* viejos, según información recogida del especialista vasco Juan Mari Beltrán.

En el simposium internacional celebrado en Xixón en 1992, al cual asistí como público y del cual aún conservo algunas anotaciones sobre las ponencias, desgraciadamente no publicadas, planteé una pregunta a uno de los ponentes, el gaitero y artesano Thierry Bertrand, acerca de la digitación empleada tradicionalmente y los intervalos emitidos en la *veuze*, antigua gaita autóctona de Bretaña y la Vendée, tal y como eran los ejemplares antiguos. Ésta fue su respuesta:

«La digitación antigua era semicerrada. La escala era no temperada, con una subtónica más grave o más aguda según los punteros. La 3ª y la 6ª eran algo más graves, y la 7ª muy grave. Casi ninguna melodía hallada usa esta 7ª, y ninguna pasa a la 8ª.»

El área de uso moderno de la *veuze* era el sur de Bretaña y la región limítrofe por el sur, parte de la Vendée, aunque hay indicios de que en otro tiempo se extendía por toda Bretaña y quizá de ella derive el *binioù kozh*, instrumento que toca en la tesitura del requinto de nuestra gaita y posiblemente desarrollado para su acoplamiento a la bombardita, que toca en la octava inferior.

En artículo titulado *«Cornemuses du Centre de la France. Filiation et évolution»*, publicado en la revista francesa *Trad Magazine*, el artesano Bernard Blanc nos da también algunos interesantes datos acerca de las gaitas empleadas en el centro de Francia, también llamadas *burbonesas*. Nos informa sobre las grandes cornamusas incrustadas de estaño anteriores a 1800:

«Las características musicales de estos instrumentos son ligeramente diferentes de aquellas actualmente en curso:

–Extensión: una octava más tercera menor

–Subfundamental entre el tono y el semitono (SF = 3/4 en la tabla)

–Dos bordones

–Payuelas de tubo pequeño: diámetro del "ojo" en la cúspide 1,8 mm

–Digitación antigua sobre la 3.ª mayor y la 7.ª mayor y menor (ver tabla)»

La tabla a la que se refiere es la que aparece en una ilustración que acompaña al artículo, que a su vez reproduce la portada de un método escrito por un tal Lucien Guillemain en 1901.

En la actualidad, tanto la veuze como la burbonesa se construyen para ser tocadas con digitación abierta, en una evolución paralela a la sufrida por la gaita gallega. Aún así, todavía es posible encontrar gaiteros en algunas regiones francesas que emplean la digitación semicerrada, allí llamada «*doigté piqué*».

Queda pues claro que la digitación semicerrada que emplea actualmente nuestra gaita, o la gallega antigua, no es en absoluto ninguna rareza. Ésta es una de las radicales transformaciones sufridas por la gaita gallega, sobre cuyas motivaciones hablaré más adelante.

¿PAYUELA CORTA O PALLETA LARGA?

Según un artículo aparecido en el «*Anuario da Gaita*» n.º 10, correspondiente al año 1995, titulado «*Gaita ¿Astur-Cántabra? Comentarios críticos*», cuyo autor es Alfonso García-Oliva, la payuela asturiana sería de un tamaño desproporcionadamente pequeño, algo que ya afirmaba o insinuaba en un tono menos ácido en el texto del Catálogo del Museo de la Gaita de Xixón. Lo que no dice este autor es cuál es el criterio (o mejor dicho, *su* criterio) acerca del tamaño apropiado de una lengüeta doble en relación a su tubo correspondiente. Quizá se le olvidó mencionar que la gaita que él mejor conoce, sabe tocar y toma como modélica es la gallega normalizada de hoy en día. Es decir, serían la *palleta* y el *punteiro* modernos los que él usa como patrón. Como cualquiera puede escoger su propia gaita como referencia, nada impediría a un irlandés, por ejemplo, criticar el «reducido» tamaño de la *palleta* gallega. En definitiva, se trata tan sólo de un capricho totalmente arbitrario, o lo que es lo mismo, un prejuicio contra la gaita asturiana, que casa muy bien con sus teorías de que todas las gaitas del cuadrante noroeste ibérico actualmente son en realidad el mismo instrumento, congeladas en diferentes etapas de una misma evolución, correspondiendo la sanabresa al estadio más primitivo y «defectuoso» y la gallega al desarrollo más cercano a la «perfección», mientras que la asturiana estaría parada en un estadio intermedio.

Voy a mencionar algunos ejemplos que pretenden demostrar lo gratuito e infundado de esta afirmación, pues instrumentos con una doble lengüeta de proporciones cortas se pueden citar unos cuantos. Empezaré por un instrumento de la familia de los oboes, de la época del Renacimiento, que en diferentes lenguas recibe nombres como «caramillo», «Spanish schaum» o «chalumeau espagnol», o lo que es lo mismo un tipo de oboe o bombardita renacentista. Citaré las palabras del constructor británico de instrumentos del Renacimiento, Eric Moulder:

«Para fabricar nuestra Bombarda Renacimiento, o Chalumeau Espagnol, hemos tomado como modelo un instrumento de época, soprano, que había pasado desapercibido, al margen de la colección del Conservatorio de Bruselas. Se había modificado este instrumento, que daba por lo tanto $Re = 466$ Hz, pero las investigaciones han demostrado que debía estar originalmente en el diapasón normal de $Re = 460$ Hz. Aunque el pabellón sea más pequeño que los

de los caramillos típicos del Renacimiento, la conicidad del taladro interno es más acentuada. Sus agujeros melódicos son más anchos y una payuela corta le conviene mejor, lo que le permite una extensión de una octava y media. El sonido de este instrumento es fuerte, brillante y claro. La "pirueta" es una pieza aparte, para que se pueda tocar con o sin ella: cantidad de esquemas demuestran que los dos modos de tocar coexistían.

Los caramillos de esta configuración figuran en muchas obras de la Edad Media y del Renacimiento. La más conocida de estas obras es el tríptico de Hans Memling, pintado sobre 1480 para la iglesia de Nájera en España.

Si dividimos el largo total de un tubo melódico entre la longitud de las palas de la lengüeta correspondiente, tenemos la razón matemática del conjunto lengüeta-tubo, es decir, un indicador de sus proporciones. En el caso del *punteiro* gallego estándar de hoy en día la razón es $315:17 = 18,5$ (medidas expresadas en mm). Ésta sería según García-Oliva una proporción adecuada. Cuando hacemos lo mismo con el *punteru* asturiano obtenemos $332:9.5 = 34,9$ (doy las dimensiones de mis payuelas y punteros). A medida que aumenta el índice, según él aumentaría la «desproporción». Pero si contemplamos las actuales *burbonesas*, la razón de la de 16 pulgadas, afinada en Sol, es de $443:15 = 29,5$, y la de 23 pulgadas, afinada en Do, de $620:20 = 31$.

Como se puede ver, las razones de las *burbonesas* (29,5 y 31) se aproximan mucho más a la de la asturiana (34,9) que a la de la gallega (18,5). Eso sí, al parecer estas gaitas francesas son más «respetables» que la asturiana y no procede criticar el tamaño de sus payuelas. Otro tanto podríamos decir del oboe clásico (el del conservatorio), que mide unos 60 cm y cuya porción de pala efectiva viene a ser de unos 6 o 7 mm (hablo de memoria, sin haber efectuado mediciones exactas).

En el mismo artículo de *Trad Magazine* del que hablaba antes, Bernard Blanc nos explica cómo de los dos grandes constructores de *burbonesas*, Sautivet (1797-1867) opta por construir instrumentos más potentes a base de ensanchar los taladros internos del puntero, pero manteniendo las características de una octava más un quinto hasta la 3.ª menor, y la subfundamental a $3/4$ de tono, mientras su colega Dechaud (1829-1904) realiza taladros más estrechos en punteros cuya subfundamental está a tan sólo un semitono, y que son capaces de remontar hasta la 4.ª de la segunda octava. Ambos respetan la digitación antigua, hasta que nuevos constructores la transforman en una análoga a la gallega allá por 1975. Lo llamativo del caso es que Dechaud consigue obtener esa 4.ª de la segunda octava precisamente a base de recortar ligeramente la longitud de las palas de la payuela, y es ésta una característica que se mantiene en los constructores actuales.

Parece claro que nuestra payuela no está en absoluto «desproporcionada», que no es tampoco un caso poco frecuente, y que tiene repercusiones tanto de cara a la digitación semicerrada como a la capacidad de octavo.

En cuanto a la gaita gallega, al parecer también la actual palleta es una innovación. Veamos de nuevo lo que dice al respecto Juanjo Fernández:

«La caña, material insustituible de la palleta, de calidad, se obtenía de los mangos de las escobas. Esto, que puede parecer algo moderno, no lo es tanto, porque escobas siempre las hu-

bo, utensilios que se fabricaban desde tiempos inmemoriales en zonas mediterráneas como Valencia, de reconocido clima propicio para la caña. El resto de los materiales para las palletas no tenían nada de especial; el yugo antiguamente era de caña, dos tiritas atadas en los extremos como las payuelas asturianas de hoy, que es la tipología medieval única en la Galicia antigua (y resto de zonas del noroeste español); el hilo, sin comentarios; y el tudel, que se reciclaba por necesidad cuando era de chapa, o que se hacía de pluma de gallo si hacía falta.»

Personalmente puedo demostrar que payuelas de tipo enteramente asturiano eran utilizadas, al menos, en zonas limítrofes con Asturias. Citaré el caso del gaitero gallego Enrique Méndez Pérez, alias *Enricón* y «*o gaiteiro de Legúa*», fallecido en Oviedo a los 94 años de edad, cuando abandonó su comarca natal para hacer una visita a su hija. Era natural de Monasterio (tal como me fue comunicado, ¿tal vez Mosteiro?), en Navia de Suarna (Lugo). Llevaba tan sólo dos semanas en casa de ella cuando le sobrevino el fallecimiento. Al parecer formaba pareja con un tamboritero de Parada, Asturias, y el radio de acción de ambos eran los pueblos fronterizos de ambas comunidades, como Meira, Barcia y Queizán o Vilarello y Folgueiras. En una pequeña caja metálica toda herrumbrosa, que aún conservo, transportaba dos *palletas* gallegas de tipo moderno, con pala larga y freno metálico, más otras dos más cortas, de tipo asturiano y con frenín de caña, todo ello acolchado con un trozo de lo que parece ser papel higiénico o algo similar. El estudio de este puntero corresponde a otro lugar.

Por si todo lo anterior no pareciera suficiente, aún citaré una fuente bibliográfica, la obra titulada «*Esbozo para un estudio de la gaita gallega*», editada en Santiago de Compostela en 1955, y cuyo autor es V. Cobas Pazos. En un punto de la obra, Cobas, después de advertirnos que las cañas deben ser de distintas dimensiones según la tonalidad de la gaita, nos describe las dimensiones medias de una palleta para gaita gallega tumbal:

«Un centímetro o algo más hasta el comienzo del ángulo agudo» (es decir, entendamos 1 cm de parte vibrante de caña, entre el extremo libre y el frenillo metálico), *«un centímetro o algo menos de diámetro»* (lo que se entiende como 1 cm de anchura en el extremo libre) y *«un tubo»* (al que llama tudel) *«de dos centímetros de largo por unos 5 mm de diámetro»*.

Es más, la descripción coincide con la payuela asturiana incluso cuando relata el método de construcción. Dice que ha de emplearse caña blanca, cocida, preferentemente con aceite, y a continuación:

«Una vez cocida, se le raspa la corteza exterior, y por el interior se la afila bien, cuidando de que las palletas queden formadas de las capas de la caña hacia el exterior, que son las más consistentes y afinan mejor. Así preparada la caña, se dobla por su mitad, y sus extremos superpuestos se cortan formando un ángulo central agudo a una distancia algo más de 1 cm de la doblez.»

Como es bien sabido, la *palleta* actual forma un triángulo en general, desde la boca hasta el extremo final que queda cubierto con el hilo, sobre el *tudel* o *ferrete*; la

porción de pala que asoma a partir del freno metálico es de unos 16-17 mm, mientras que la parte cubierta por el hilo mide entre 13 y 15 mm, y todo esto hablando de una *palleta* normalizada para *punteiro* en Do, no tumbal como menciona Cobas. La *palleta* que nos describe no parece demasiado semejante en proporciones a las actuales, sino mucho más corta, salvo error de interpretación. Respecto a la eliminación de la corteza de la caña, también en eso se parece más a las asturianas, donde se procede de igual forma, que a las gallegas actuales, donde se conserva parcialmente, especialmente en los laterales y en la parte inmediata al freno metálico. Dicho freno, construido en forma de abrazadera, parece estar inspirado en métodos similares empleados por los constructores de órganos en los llamados tubos de lengüeta, posiblemente inventados en Francia, o al menos llegados a la Península desde allí. Los frenos de las lengüetas dobles y simples de las gaitas francesas y de los tubos de órgano reciben allí el nombre de *rasette*, del que es una evidente adaptación el término *raseta* en los órganos españoles.

¿REQUINTABAN LAS GAITAS GALLEGAS ANTIGUAS?

En la capacidad de un puntero para subir a la segunda octava influyen varios factores. Uno de ellos es la dureza de la lengüeta, pues si es muy gruesa o está muy abierta es mucho más dificultoso o directamente imposible. Otro factor es la frecuencia de partida que emite la misma «al aire», pues si es más grave de cierto límite, el puntero tampoco octavea, aunque sepamos con certeza que el instrumento acústicamente lo permite. La forma más obvia de que una lengüeta suene más grave es alargando la pala, la porción de caña que efectivamente entra en vibración. Ése es justamente el caso de las palletas gallegas modernas. Naturalmente, otro factor es la conformación del puntero, es decir, la distribución y tamaño relativos de los orificios sonoros, incluidos los no digitables (las troneras u oídos). También influye el ángulo de la perforación interna del puntero y la conformación de la campana. Y el último factor es el diámetro interno del ferrete o tudel.

Citaré a propósito de esto último lo que nos dice Robert Donington en su interesante obra *«La música en sus instrumentos»*, hablando sobre los de viento-metal, pero que acústicamente viene al caso:

«Los armónicos más agudos se ven favorecidos intrínsecamente por boquillas pequeñas, poco profundas y angulares; taladros cilíndricos, largos y estrechos; y pabellones con una prominente forma de campana. Los más graves, en cambio, por boquillas grandes, profundas y en forma de embudo; taladros cónicos, largos y anchos; y pabellones ligeramente acampados».

Todo ello guarda relación con la similitud del comportamiento del conjunto *labios-boquilla* en los instrumentos de viento-metal con el de *palas-ferrete* en las gaitas, teniendo en cuenta que en los primeros son los labios humanos los que ejercen la fun-

ción de doble lengüeta. El quid estriba en que el *tudel* gallego posee algo más de diámetro interno que el asturiano (y quizá más todavía en las *palletas* antiguas); el «ojo» es ovalado en el *tudel* gallego, mientras que se trata de una pequeña rendija más ancha y cerrada en el *ferrete* asturiano, debido a que el *tudel* está menos aplastado y sólo en su parte delantera, mientras que el aplastamiento del *ferrete* es más pronunciado y casi a lo largo de toda su longitud, que también es mayor. Si a esto le añadimos la menor longitud vibratoria de las palas asturianas con respecto a las gallegas, lo que implica una frecuencia más alta, ahí tenemos la explicación de por qué la gaita asturiana requinta sólo con aumentar la presión del aire suministrado. El conjunto de la *payuela* y el *punteru* asturianos posee una gran riqueza en armónicos superiores, pero sobre todo, y lo que es más importante, éstos guardan una mayor exactitud con respecto a la fundamental. De ahí el timbre más picante del *punteiro* gallego, y de ahí la capacidad de octavear del asturiano, que no consiste sino en incrementar la potencia del 2.º armónico, que se corresponde exactamente con la 8.ª del fundamental.

Según las recopilaciones antiguas del repertorio gallego de gaita, como las de Bal y Gay y Torner, o Casto Sampedro, el requinto no existía, lo que probablemente nos indica que en lo antiguo los instrumentos no lo permitían. No era el caso de la gaita asturiana, y la tradición viva y los cancioneros equivalentes de la misma época sí recogen el empleo del requinto, lo que nos viene a indicar que lo que hicieron los gaiteros asturianos fue sencillamente aprovechar los recursos que ofrecía el instrumento. Así y todo, Cobas Pazos, en la obra citada (año 1955, posterior por tanto a dichos cancioneros), nos informa de que en las gaitas gallegas que él nos describe es posible obtener un requinto (no nos dice de qué extensión) mediante el uso de una *tranquilla* con la uña del pulgar y el aumento de la presión (lo cual seguramente está en el origen del diseño de *punteiros* con el orificio trasero diminuto). También nos dice (nuevo paralelismo con el *punteru* asturiano) que es necesario ejercer más presión en las notas más altas de la primera octava, además de en el requinto, lo que probablemente guarda relación con el reducido tamaño de las palas y eso que hace ya años yo bauticé en el *punteru* asturiano como «el salto del La» (concretamente le puse ese nombre en las *Xornaes d'Estudiu sobre Música Asturiana*, que tuvieron lugar en Avilés, Xixón y Uvieu en enero de 1994, en la ponencia no publicada *Propuesta para un estudio acústico del puntero en la gaita asturiana*. Desgraciadamente, como suele ocurrir demasiado a menudo en Asturias, ni las ponencias fueron publicadas, ni nadie pareció interesarse por tal estudio acústico).

Probablemente recogiendo tradiciones anteriores en la misma área geográfica, no es sino hasta los años 70 cuando el artesano gallego Xosé Seivane comienza a desarrollar *punteiros* capaces de pasar correctamente hasta la segunda octava, artesano que por entonces trabajaba en el pueblo de Ribeira de Piquín, Lugo, muy próximo a Asturias. Aún así, en los instrumentos de otros artesanos gallegos el requinto es inexistente o defectuoso, y aún hoy es el día que las gaitas gallegas en Si bemol no requintan, a diferencia de las de Do. Una nueva muestra de la evolución del instrumento vecino.

RESUMEN DE LA EVOLUCIÓN DE LA GAITA GALLEGA

Pasaré a continuación a esbozar a grandes líneas el proceso evolutivo que parte de las gaitas gallegas antiguas para desembocar en el instrumento estándar contemporáneo.

Tenemos datos suficientes para afirmar que a lo largo del siglo XIX en las gaitas gallegas coexistían la digitación cerrada y la abierta, y que parece que la cerrada, similar a la asturiana, era mayoritaria, lo que cuadra perfectamente con la situación y la historia de otros instrumentos musicales, muy especialmente con otras gaitas europeas. El viejo modo de tocar sobrevivió en gaiteros como Perfecto Feijoo y muchos otros, e incluso llegó plenamente vigente (aunque de forma minoritaria) hasta nuestros días, de la mano de Ricardo Portela (quien falleció en 1992), del cual recogieron el testigo Juanjo Fernández y otros entusiastas.

Estas gaitas no respondían a los parámetros de digitación y afinación de intervalos de los instrumentos «cultos», ni tampoco poseían unas tonalidades normalizadas.

Aproximadamente en el período de tiempo que va desde 1880 hasta 1930, se produce el auge y la generalización del pensamiento político nacionalista gallego. Al calor de este movimiento político, se generaliza entre la población el interés por todo lo gallego: la lengua, la cultura, el folclore, la historia, la música y, dentro de ésta, el instrumento paradigmático, la gaita.

Dentro de este proceso, la gaita deja de ser un instrumento tocado y fabricado en un ámbito exclusivamente rústico, entendiendo rústico en el doble sentido tecnológico y sociológico. La gaita se extiende a ambientes más urbanos y más cultos. Los poetas gallegos escriben odas al instrumento, músicos con formación de conservatorio componen cada vez más melodías para él. Mientras que la música de gaita era en tiempos anteriores modal, ahora aparecen composiciones que emplean cromatismos y cambios de tonalidad, como la Muñeira de Chantada, de autoría todavía discutida, aunque atribuida al gaitero de Soutelo de Montes, Avelino Cachafeiro, que consta de una estrofa en modo menor y otras dos en mayor. En un proceso que se retroalimenta, los *punteiros* comienzan a emitir alteraciones por exigencias del repertorio, y asimismo los compositores aprovechan las nuevas posibilidades. Muchos de los *punteiros* aún no pueden obtener notas como la 3ª menor (yo aún tuve ocasión de comprobarlo en el *punteiro* que se llevó como «recuerdo» de la mili un gaitero gijonés perteneciente al grupo *Alcordanza*, fundado por Manolo Quirós, construido por el artesano lucense José Reboredo, a quien también conocí personalmente, y que fue quien enseñó el oficio de artesano a Manolo). Los *punteiros* comienzan a construirse de forma generalizada con digitación abierta, adaptándolos a los parámetros de otros instrumentos de viento como las flautas o los clarinetes.

El recurso para obtener las alteraciones era posiblemente lo que Cobas Pazos denomina «*tranquillas*», puesto que la única maniobra realizable con el pulgar es, además de tapar o destapar, obturar el agujero sólo en parte. Esto sería lo mismo que en Asturias solemos llamar «*medios deos*», que verdaderamente era el único recurso disponible

para nuestros gaiteros, como hicieron Manolo Rivas (casualmente un músico con formación de conservatorio, para el que no eran conceptos desconocidos las alteraciones) y, más recientemente, el cangués Fariñas. En otros casos, dada la dificultad relativa de esta técnica, otros gaiteros menos virtuosos o hábiles recurrían al expeditivo método de transformar melodías que se cantaban de viva voz en modo menor, a modo mayor con la gaita, como por ejemplo en la *Xirandina d'Avilés* o *A la mar fui por naranjas*.

Los *punteiros* gallegos comienzan a construirse más estilizados, especialmente adelgazándolos en su parte superior. Se recurre a combinar unos *punteiros* más pequeños con unas *palletas* más largas, porque así se descubre que, con los convenientes cambios en el tamaño y la colocación de los orificios, es más fácil producir las alteraciones mediante la digitación cruzada u «horquillas».

Ya en el siglo XX, el oficio de constructor de gaitas recae en personas con conocimientos de ebanistería o tornería fina. Los perfiles de los instrumentos, antiguamente mucho más lisos como los asturianos, comienzan a ser más «barrocos», más parecidos a otros objetos torneados como barrotes de muebles o patas de silla. Mientras en Galicia la ornamentación del instrumento recae fundamentalmente en unos perfiles de torneado más sofisticados, en Asturias se cargan las gaitas con una gran profusión de flecos, borlas y cintas de seda, manteniendo los torneados lisos.

En lo antiguo coexistían en Galicia dos formas de amarrar los tubos en el fuelle, una similar a la de Asturias, que consiste en colocar los asientos del roncón y del soplete en línea, practicando para ello sendos orificios en la parte del lomo del animal con cuya piel se confeccionaba el fuelle, que es la más resistente. Hay infinidad de testimonios gráficos de ello, pero citaré por cercanía geográfica la imagen tomada en 1911 y publicada en la última página del Anuario da Gaita n.º 14, correspondiente al gaitero y constructor Manuel Vinjoy (1880-1974), natural de Valboa, concejo de Trabada, Lugo, o, un poco más lejos geográficamente, la que aparece en la portada del n.º 6 de la misma revista, de 1991, correspondiente al gaitero orensano Virxilio Fernández, fotografía que parece haber sido tomada por la misma época. En ambas fotografías se puede apreciar claramente la



disposición idéntica a la de la gaita asturiana, con los asientos del soplete y el roncón en línea, y este último tubo bien levantado, no horizontal.

La otra opción era aprovechar la curvatura natural del cuello del animal para que el puntero apuntara hacia el suelo, para lo que es necesario colocar la parte de la barriga hacia arriba y el lomo hacia abajo. De este modo, las patas delanteras quedan en la parte superior del fuelle. Pues bien, ya tenemos dos orificios naturales donde amarrar los asientos del roncón y del soplete. Como los dos asientos quedan a la misma altura, a ambos lados del eje longitudinal del fuelle, si queremos mantener el roncón erguido el soplete no alcanza la boca. La solución consiste en levantar el fuelle hasta que el soplete sí esté a la altura de los labios. El resultado es que el roncón queda en posición horizontal. Por razones que se me escapan, este método fue el que finalmente se impuso, y es el que está en el origen de la típica forma redondeada, en forma de estómago, del fuelle de la gaita gallega, con una pronunciada curva hacia abajo en su parte delantera, justo por donde emerge el *punteiro*.

En un principio los fuelles eran de la piel entera de un cabrito, igual que en Asturias. Posteriormente, cuando ya estaba generalizada la forma redondeada, en Galicia comenzaron a confeccionarse con recortes pegados de cámara de neumático, de caucho vulcanizado. El primero que los empleó fue el constructor pontevedrés Antonio Repesas (1895-1971), allá por los años 50-60 aproximadamente, quien también fue uno de los primeros en construir punteros con afinación temperada. Posteriormente, hacia los años 70, aparecieron en Galicia fuelles de látex fabricados de una pieza con un molde de inyección. Tanto los de cámara como los de látex respondían al patrón de fuelle redondeado. Más tarde aparecerían los de cuero cosido, y hace dos días como quien dice los de Gore-Tex.

El *punteiro* ve cómo los taladros internos adquieren un ángulo ligeramente más estrecho. Ello es particularmente evidente en los actuales punteros de Seivane hijo. Yo poseo un puntero en Si natural, de 33 cm, fabricado por su padre, cuya perforación interna es más ancha. Las repercusiones sonoras consisten en: un menor volumen sonoro, un timbre más brillante que los de la gaita asturiana, también favorecido por orificios proporcionalmente mayores, y el establecimiento del principio que, con otro sistema, permite pasar a la segunda octava.

Como de forma creciente, a partir de los años 50, los *punteiros* comienzan a sonar cada vez menos potentes que los antiguos, se hace necesario adaptar la sonoridad de los roncones. En los ejemplares más antiguos, las tres piezas tienen diferente longitud, de modo similar a los equivalentes asturianos, o al menos no se presta excesiva atención. Los taladros internos son anchos, el vaciado de la copa posee un volumen interior grande, y el diámetro de salida de la misma es similar al de la gaita asturiana, entre 18 y 20 mm. Todo ello en conjunto produce un sonido profundo y potente, demasiado quizá para darle el relieve necesario a los nuevos *punteiros*. Además, con estas características el roncón tiende a sonar más grave, lo que exige unos pallones más agudos que los actuales de caña usados en Galicia y/o no estirar en exceso las tres partes del roncón, lo que también influye en que el timbre contenga

unos armónicos que dificultan el empaste con unos *punteiros* asimismo ricos en armónicos.

Los roncones comienzan a transformarse, fabricando de forma generalizada las tres piezas del mismo largo, vaciando menos la cavidad interna de la copa, y disminuyendo también el diámetro de salida de la misma. Basilio Carril (1914-1974), afamado constructor que contribuyó grandemente al perfeccionamiento de la escala temperada en los *punteiros* gallegos y a su cromatismo, nos proporciona una buena muestra del nuevo tipo de roncón. Según las informaciones que me proporcionó el artesano y buen amigo Xosé María García, alias Muíño, constructor en su día de gaitas, aunque más conocido en Asturias como fabricante de payones de plástico, los roncones de Carril tenían las siguientes características:

Las tres piezas de igual longitud, con perforaciones de 7, 10 y 13 mm, y una salida de copa de 14-15 mm. El largo de los espigos sobre 8 cm. Las medidas de cada pieza, para cada tonalidad, son las siguientes: Re, 24 cm; Do, 27; Si natural, 28,5; Si bemol, 29,5; y La, 30,5.

Recordaré aquí que en la gaita asturiana los tres segmentos del roncón tienen diferente longitud (29,5, 31 y 29 cm en los que yo mismo construyo para gaita en Do), y que la afinación se realiza exclusivamente en el espigo de la prima, mientras que en la gallega moderna son iguales y se estiran las piezas en los dos espigos, el de la prima y el de la tercia.

Si bien en Galicia, como en Asturias, no existe una completa estandarización de los instrumentos, es en los roncones donde hay menos diferencias. Pongo el ejemplo de los roncones de Carril, puesto que los restantes son muy similares, por no decir idénticos. Ahora bien, ¿a qué motivo responden estas medidas? ¿Son fruto del capricho o del azar? No me lo parece, y creo haber averiguado la respuesta. Veamos. Las frecuencias correspondientes a las notas emitidas por los respectivos roncones citados más arriba son las siguientes:

La3 = 220 Hz
 Sib3 = 233.081 Hz
 Si3 = 246.941 Hz
 Do4 = 261.625 Hz
 Re4 = 293.664 Hz

Existe una fórmula matemática para calcular la longitud de un tubo sonoro, que es:

$$L = v/2.f,$$

donde L es la longitud buscada, v la velocidad del sonido en el aire, y f la frecuencia de la nota en cuestión. Aplicando esta fórmula a las frecuencias mencionadas, nos daría una longitud de los roncones de:

Teórico: La, 77 cm; Si bemol, 73; Si, 69; Do, 65; Re, 58.
 B. Carril: La, 75,5; Si bemol, 72,5; Si, 69,5; Do, 65; Re, 56.

Creo que en vista de esto se puede plantear como hipótesis muy razonable que alguien con conocimientos de Física o de Física Acústica proporcionó este tipo de indicaciones a los artesanos gallegos, aunque ignoro el nombre concreto o la fecha exacta. Cálculos similares pueden hacerse para establecer los puntos donde perforar los orificios sonoros a lo largo del eje longitudinal de un puntero, y estoy en condiciones de demostrar que así ocurre en el *punteiro* gallego actual. Esto tan sofisticado queda a años luz de los rudimentarios conocimientos de un humilde tornero, gaitero o artesano de aldea del siglo XIX.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

En los últimos cien o ciento y pico años, la gaita gallega sufre unos importantes cambios que la transforman radicalmente. No se puede por tanto mantener la afirmación de que, en determinada área, como pueda ser el extremo occidental asturiano, una gaita de tipo análogo a lo que construye actualmente un artesano gallego, como pueda ser Seivane, valga el ejemplo, fuera utilizada «de toda la vida». Hay unas etapas intermedias en las que se van produciendo los cambios, que tampoco son instantáneos en toda la geografía gallega y aledaños, sino que se van generalizando paulatinamente. Si bien es cierto que hay unas fechas en que los sucesivos nuevos tipos del instrumento gallego se introducen en el extremo occidental asturiano, como queda de relieve en los trabajos que llevó a cabo Xosé Miguel Suárez *Tapia*, en los que gustosamente tuve el placer de colaborar, también es cierto que las nuevas gaitas no se corresponden con las fabricadas por los artesanos locales, mucho más parecidas a las asturianas, incluso algunas de ellas directamente asturianas sin más, homólogas a las construidas más al centro y oriente de Asturias. De éstas últimas, algunas con el típico torneado liso, y otras con unos perfiles más adornados que, junto a la secundaria colocación de los tubos en el fuelle, pueden confundir a primera vista al observador inexperto y hacer que se las tome por gaitas gallegas.

Mencionaré como ejemplo por excelencia a los constructores Galfarro y Cayoco. Las gaitas de Galfarro responden sin el menor género de dudas a los patrones básicos de una gaita asturiana: idéntica digitación y capacidad de requintar hasta la 4ª superior, con la peculiaridad de admitir *palletas* gallegas y *payuelas* asturianas más o menos redondas, necesitando en el primer caso mantener abierto el diminuto orificio del pulgar para octavear, mientras que en el segundo basta con aumentar la presión del aire. Sin embargo, conviene dejar establecido que el propio Galfarro colocaba en sus punteros de forma exclusiva payuelas de tipo asturiano, cortas y con yugo de caña. La subtónica queda en todos los casos algo más baja del semitono.

En el caso de Cayoco, las conclusiones no se desprenden únicamente del análisis y la experimentación. *Tapia*, Alfonso Fernández y yo tuvimos ocasión de visitar a la viuda y la hija de este constructor local. Ambas guardaban con sumo cariño la gaita personal de Cayoco, aquella con la que él mismo tocaba. Si bien el aspecto no es tan liso como las del centro, sino que tiene unos perfiles un poco más marcados y profusión de adornos tales como líneas paralelas repetidas, lo que aproxima su apariencia a las típicas gallegas modernas, al desmontar el puntero de su asiento nos encontramos con la *payuela* original puesta por el propio Cayoco. Es más, su estado de conservación era excelente, hasta el punto de sonar correctamente. Una payuela idéntica a las usadas en el resto de Asturias, con palas cortas y freno de caña. Pero aún hay más, afortunadamente su hija todavía conservaba la grabación hecha en una cinta de cassette, donde pudimos escuchar a Cayoco tocando. Su técnica era en todo equiparable a la de cualquier otro gaitero asturiano de Cangas, Uviu, Mieres o Llanes, incluyendo los *formigueos* típicos de la digitación cerrada y el paso a la octava superior o *requintu*.

Como ya planteó *Tapia*, una gaita gallega moderna sólo es representativa de los instrumentos usados en la zona a partir de la época inmediatamente posterior a la Guerra Civil, instrumentos *siempre importados*. Si se la quiere emplear hoy en día, allá cada cual, pero no porque esté legitimada por la tradición desarrollada por los constructores locales. No se puede afirmar que entre el Eo y el Navia la actual gaita gallega se tocó desde siempre, y eso fundamentalmente por tres motivos:

- Este instrumento **no es el que construían los artesanos locales**, al menos hasta fecha relativamente reciente.
- Tiene una fecha conocida de introducción, a partir de los años 40, y esta introducción se realiza **por importación** desde otros lugares.
- Las propias gaitas gallegas actuales no existieron desde siempre**, sino que su conformación plena como tales es también **relativamente moderna**, ya en pleno siglo XX.

Comparto los planteamientos de *Tapia*: las alternativas razonables son dos, el uso de lo que comúnmente se conoce como *gaita asturiana*, o bien la *reproducción de los ejemplares antiguos de los constructores locales*, básicamente gaitas tan asturianas como las anteriores, al margen de la ornamentación en el torneado o la colocación de los tubos en el fuelle. Tenemos en Asturias algunos buenos artesanos perfectamente capacitados para ello.

AGRADECIMIENTOS

A Xosé María *Muiño*, a Juanjo Fernández, a todos los autores citados en las reseñas tomadas del *Anuario da Gaita* y otras publicaciones, al amigo Gausón, incondi-

cional colaborador en tantas tareas, al Director del Museo de la Gaita de Xixón, Fonsu Fernández, a todos los informantes eo-naviegos, sin cuya colaboración no serían posibles estos trabajos de investigación, muy especialmente a la viuda y la hija de Víctor Rodríguez Cayoco, y al público que soportó pacientemente esta larga disertación. A todos ellos, muchas gracias y ¡Puxa Asturias!

Carlos M. García
Xixón, 21 de Mayo de 2005

ANEXO A LA PONENCIA «GAITA GALLEGA, GAITA ASTURIANA Y ZONAS DE TRANSICIÓN»

Apuntes tomados de diferentes números del «Anuario da gaita»

Nº 4 – 1989

Sobre Ricardo Portela (p. 12):

«Sus primeros pasos como gaitero los daría Ricardo con el grupo "Hermanos Portela" por el año 1935...»

«En el disco "Festa en Viascón" nos ofrece un amplio repertorio así como una buena muestra de su refinada técnica interpretativa y empleo del sistema "a dedos pechados"...»

«Cumple destacar que Ricardo Portela sigue de forma muy directa la escuela de "Los Gaiteros de Soutelo de Montes", no solamente en su "estilo", sino también en su repertorio.»

Nota: los llamados «Gaiteros de Soutelo de Montes» procedían de la localidad del mismo nombre, en la llamada «Terra de Montes» de la provincia de Pontevedra. Su líder, Avelino Cachafeiro, al parecer lograba las alteraciones con la técnica llamada «de medios dedos». Nos encontramos pues con una localización muy al occidente y al sur de Galicia para la técnica del «toque pechado», de la que en tiempos recientes fue representante paradigmático el propio Ricardo Portela, al que tuve el gusto de conocer personalmente durante un certamen de gaita celebrado en Porriño, y que se preciaba asimismo de conocer a Xuacu Amieva, de quien admiraba su técnica habitual de gaita asturiana, tan parecida a su propia forma de tocar.

Nº 5 – 1990

Artículo «Frente a la escala temperada: camino sin retorno»,
por Manuel Garrido, p. 14:

«...La escala que hoy en día emplea la gaita gallega es la escala temperada, que es el procedimiento empleado por el teórico español Bartolomé Ramos de Pareja,

consistente en dividir la octava en 12 partes iguales. Hasta hace bien pocos años no es adoptada por nuestro instrumento. Aún tenemos hermosas melodías cantadas por nuestros paisanos en las aldeas donde no es empleada, y donde no respetan la rigidez de sus tiranteles melódicas.

(...) Castro Sampedro nos dice que «la tonalidad actual de la gaita pudiera decirse mixta, como hemos visto en los cantos, esto es, fluctúa entre la antigua y la moderna. Y por esto es frecuente oír, cuando la tonalidad pide un Si natural, que los gaiteros lo hagan bemol la mayor parte de las veces; siendo esto un dato para poder apreciar la posibilidad de hallarnos con tocatas del siglo XVI, o compuestas en el estilo del tiempo, o mejor dicho, en la tonalidad corriente entonces. Y aún los constructores de hoy (años 40) suelen fabricarlas, y antes de ahora con más generalidad, dando un Si natural que resulta bajo; y por eso los gaiteros que tienen sentido de la afinación tienen que obtener ésta aplicando arillos de acero o laminitas de cobre al borde interior de los agujeros, pues no sólo tiende a bajar el Si natural sino otras notas del punteiro».

(...) Esta diferencia entre el gaitero nuevo y el viejo quizá sea acertada. La necesidad que tenían los gaiteros de tocar acompañados con los instrumentos modernos los nuevos ritmos que ellos como músicos tienen que ofrecerle al pueblo para que se divierta fuerza a estas gaitas a intentar conseguir la escala temperada de estos instrumentos.

(...) Para terminar voy a mostrar tres tipos de escala producidos en otros tantos punteros que pertenecieron a gaiteros de renombre del siglo pasado (XIX) y que se aproximan a esas tres grandes familias de punteros de los que se venía hablando hasta ahora: grilleras, redondas y tumbales, me parece que son una muestra de lo que sería la gaita hace 150 años. En una primera ojeada, nos percatamos de dos cosas fundamentales como son: que el tercer grado de todas las escalas es bajo; y la sensible, sobre todo la inferior, tiende a estar casi un tono por debajo de la tónica del puntero».

(Se reproducen las escalas producidas por tres punteros, de 28, posiblemente en Re, de 30, posiblemente en Do sostenido, y de 34 cm, quizás en torno a Si natural. Este último se dice procedente de la zona del Caurel y se menciona específicamente que era de toque pechado. El más pequeño posee más bien una subtónica, casi a dos semitonos, la 3.^a y la 5.^a 1/4 de tono más bajas. El intermedio, una sensible inferior a medio camino entre el semitono y el tono, 1/4 más bajo de lo normal, más una 3.^a también 1/4 de tono más baja. Por último, el tumbal de 34 cm. produce una 2.^a, una 3.^a y una 6.^a 1/4 de tono más bajas, y una 7.^a también baja, aunque sin alcanzar el cuarto de tono).

Nº 10 – 1995

Artículo «Antecedentes históricos de la formación de la banda de gaitas gallega», por Xosé Lois Foxo, pág. 41:

«Precedentes históricos: la gaita de banda.

Desde principios del siglo XIV existen representaciones iconográficas de la figura del gaitero en Galicia. La primera manifestación aparece en un capitel románico

de la Iglesia de San Francisco de Ourense. El instrumento se caracteriza por estar compuesto de fuelle, puntero y soplete, siendo de notar la ausencia del roncón, el que aparecerá en décadas sucesivas, conformando la gaita característica del noroeste peninsular.

Desde el siglo XIV hasta finales del XIX la gaita del noroeste se mostró en las representaciones iconográficas formada por fuelle, puntero, soplete y roncón; sin embargo, excepcionalmente, aparecerá con un roncón adicional, el que siempre iba sobre el hombro del gaitero, es decir, alto. Ejemplos: sillería de la Catedral de Astorga (siglo XVI), lámina de Juan de la Cruz del Cano y Olmedilla (siglo XVIII) y otros muchos ejemplos existentes a lo largo de los siglos.

Contrariamente a la tradición histórica, como acabamos de ver, a finales del siglo XIX se le añadió un bordoncillo o chillón a la gaita tradicional por la parte frontal del instrumento, siendo a principios del presente siglo (XX) cuando se le añade el nuevo elemento, es decir, la ronqueta (el ronquín).

(...)

La percusión de las bandas de gaitas. Antecedentes históricos:

El tamboril y también la pandereta son los instrumentos que aparecen reflejados con abundancia como acompañantes de la gaita en Galicia, prácticamente desde su aparición. A esta percusión, que podemos considerar tradicional, vino a sumarse el bombo a finales del siglo pasado (XIX), siendo usado en la actualidad con normalidad en todos los grupos folclóricos y bandas de gaitas (...).

Aunque comúnmente se empleaban los parches de cuero, así como tensores de cuerdas, éstos alternaron con el uso de cajas metálicas, las que fueron empleadas por señeros gaiteros: Ventosela (1847-1912), los gaiteros de Soutelo de Montes (1898-1972) y muchos otros.»

N.º 12 – 1997

Artículo «Antonio López Quiroga y Somoza (Láncara, Lugo, 1876-1949)», sin firma, p. 77:

«Destacado artesano de gaitas y virtuoso gaitero. Aunque su procedencia era de clase alta, su amor a la gaita lo llevó a dedicarse intensamente a este menester. En su época su fama como artesano era grande, siendo de los primeros en ornamentar las gaitas con anillas de plata, llegando a regalarle una gaita al rey Alfonso XIII. Junto con don Perfecto Feijoo, este gaitero fue de los pocos personajes que, a pesar de su alto rango social, contribuyeron altamente en la dignificación de la figura del gaitero.»

Nota: en el siguiente número de la revista, correspondiente al año 1999, aparece en la p. 107 una fotografía de uno de los punteros fabricados por él. Aunque no se pueden hacer afirmaciones categóricas sin realizar las correspondientes pruebas de experimentación, se puede apreciar con toda claridad a simple vista el gran tamaño del orificio destinado a producir el intervalo de 4ª, lo que tal vez sea representativo de que se hacía sonar con digitación cerrada.

Nº 14 – 1999

Reseña fúnebre titulada «Adiós al maestro Garceiras»,
por Xosé Lois Foxo, p. 4:

«(...) Fue precisamente el día 26 de agosto de 1999 cuando mantuvimos una larga conversación con Gabriel (Mato Varela) en su casa. Nos acompañó en esta visita el ilustre palleteiro de estas tierras (de Melide), Xosé María "Muiño".

Gabriel nos contó cómo su afición a la gaita venía de su padre, que también tocaba la gaita. Nos explicó largamente su actividad como cabo 2º de gaitas en la banda de gaiteros del Regimiento de Infantería de Ferrol, formada por 22 gaiteros (...).

En relación a la ronqueta nos aseveró que él fue el primero en emplearla en Galicia, usándola por primera vez los Garceiras en el concurso de San Froilán de Lugo a principios de los años 50. Gabriel ampliaba que la ronqueta que se está empleando actualmente está achicada en calibre y dimensiones.»

Nota: Gabriel Mato Varela es el gaitero gallego que quedó subcampeón en el concurso «Gaitero Mayor de España», celebrado en el Pueblo de Asturias, en Gijón, en el año 1970, donde resultó vencedor el gaitero asturiano José Remis Ovalle. Sea cierta la afirmación de ser el primer gaitero que usó ronqueta en la gaita gallega, o bien una pequeña exageración, lo cierto es que nos sitúa cronológicamente el comienzo de la generalización de este bordón tenor en la gaita gallega a comienzos de los años 50, lo que constituye otra prueba más de que se trataba de una relativa novedad, así como de lo tardío de la misma en la evolución del instrumento de la comunidad vecina.

En el mismo número del «Anuario» se puede ver al constructor de gaitas y gaitero gallego Manuel Vinjoy (1880-1974), en una fotografía reproducida en la página 10, y a mayor tamaño en la última de la revista. Se trata de una imagen tomada en 1911. En ella y en otra de la página 11 se puede apreciar perfectamente la colocación en línea del soplete y el puntero de su gaita, exactamente igual que como se acostumbra a hacer en la gaita asturiana. Naturalmente, el roncón queda levantado. Por lo que se puede ver en la fotografía grande, el torneado es en general bastante liso y la copa aparenta ser triangular, e incluso el soplete presenta la típica alternancia de un tramo-dos anillos que popularizaron Cogollu y otros artesanos asturianos. Este artesano nos interesa porque sabemos que trabajó para gaiteros de ambos lados del Eo.

Nº 15 – 2000

Artículo titulado «El gaitero de Penalta», por Antonio Piñeiro, pp. 93 a 98:

«(...) Contaba con cierta frecuencia (...) el gaitero y zanfoñista Faustino Santalices (...) que cuando fue a estudiar al convento de Celanova, en el colegio de los P.P. Escolapios, y comenzó a cruzar la travesía aventurera de aprender a tocar la gaita, gracias a un tío suyo de Vilanova se adentró en ella de la mano del afamado "guei-

teiro de Penalta”, quien además de enseñarle una técnica (...), que era la de “tocar pechado”».

Nota: este gaitero fue evocado, sin mención de nombre o apellidos, por el poeta Manuel Curros Enríquez, en un poema presentado a un concurso que tuvo lugar en 1877, con la pretensión al mismo tiempo de acallar las habladurías que le acusaban desde Ourense de tener cierto grado de olvido de su tierra materna, pues por entonces vivía en Madrid. El autor del artículo consiguió averiguar que se llamaba Manuel Castro González, nacido en Penalta, parroquia de Mourillós, concejo de Celanova, Ourense, en 1832. El Registro Civil no recoge la fecha de su fallecimiento, pero su hija primogénita, y la más longeva, vivió desde 1863 hasta 1952, falleciendo con 89 años. Se puede hacer un cálculo aproximado de que se casaría sobre los 30 años de edad (1862), naciendo su primera hija un año más tarde. Suponiendo que viviera unos 70 años, por ejemplo, su muerte debió de producirse alrededor del cambio entre los siglos XIX y XX (sobre 1902). Eso nos sitúa en un término ante quem para la época en que en esa zona de Ourense se tocaba pechado, sin atrevernos a fijar un límite más hacia el presente. Xosé Lois Foxo, en su libro «Os segredos da gaita», sitúa en la órbita del gaitero de Penalta al también famoso gaitero Xan Míguez, alias «Ventosela». Esto no deja de ser interesante, puesto que este otro gaitero fue de los primeros en acoplar llaves a su puntero, lo que demuestra que se trataba de un instrumento diatónico, incapaz de producir las alteraciones con los métodos habituales de la gaita gallega de hoy en día, lo cual, una vez más, nos pone en la pista de la historia evolutiva de la misma. Un ejemplo similar es el puntero proviniente de Cuba, propiedad del etnógrafo asturiano Fernando de la Puente, realizado en ébano, que en su día perteneció a un emigrante de apellido Villazón, natural de A Veiga (Asturias). El puntero está dotado de varias llaves, incluida una en la parte superior trasera, y algún día espero tener ocasión de analizarlo en profundidad.

Nº 17 – 2002

**Artículo titulado «Cuarteto Ventosela»,
por la periodista Ana Celia Vázquez, pp. 6:**

«(...) Lo cierto es que el gaitero (Xan Míguez, mencionado en la nota de la cita anterior) marcó un antes y un después con respecto al uso y al dominio de la gaita.

Entre sus innovaciones está el hecho de sacar los gaiteros del ámbito litúrgico y de crear la idea de grupo, apartándose de la concepción del dúo: el gaitero y el tamboritero.

En la foto son cuatro, y cuatro tocaban cuando podían, cuando al señor Xan le pagaban para que trajera al tamboritero, al del bombo y al clarinete. Sólo el gaitero de Ventosela era capaz de conseguir que el cuarteto sonase como tal.

Xan Míguez era labriego de profesión y, en los días de romería, también gaitero, él, y más tarde, sus hijos. No era época de “fartura”, y la gente joven comenzaba a estar cansada de la muñeira, así que, para poder comer, el señor Xan experimentó un día a tocar un pasodoble con la gaita, y pudo, probó con un vals, y también pu-

do, probó con una zarzuela, y pudo también... Quizás hubo un móvil económico para conseguir actuaciones o quizá fue que supo hacerlo y le gustó, y de este modo adaptó este instrumento clásico a su tiempo. El caso es que este hombre del bigote blanco que está en la foto fue el primero que se atrevió a interpretar "música moderna" con la gaita.

Fue criticado por muchos de sus contemporáneos, le acusaron de dar un golpe de muerte a la gaita (...).»

Nota: es éste un buen ejemplo de un gaitero que tiene que adaptarse a los nuevos tiempos, adaptando un repertorio por entonces ajeno a la música tradicional. Esta circunstancia, unida a la interpretación conjunta con un instrumento culto como es el clarinete, le obliga a modificar su instrumento, tanto en la búsqueda de una afinación compatible, como en la obtención de alteraciones. He aquí una explicación de la colocación de llaves en su puntero, algo hasta entonces desconocido en la gaita y que provocó muchos rechazos, como la famosa frase que le dedicó otro gaitero:

*«Ventosela, Ventosela,
muita chavería na canaveira».*

A esta misma época y fenómeno corresponden las lamentaciones de uno de los próceres del nacionalismo gallego, Castelao, quien se quejaba de ver a gaiteros gallegos interpretando pasodobles flamencos tocados con sombrero canotier.

Carlos Moreno García
*Constructor e investigador
de la gaita asturiana*

A person in traditional Asturian attire, including a beret and a dark jacket, is playing a gaita (Asturian bagpipe) in a field. The background is a soft, hazy landscape. The text is overlaid on the image.

X

Les enseñances de la gaita asturiana: presente y futuru

La experiencia de la
Escuela Municipal de Música de Nava

— Flavio Rodríguez Benito —

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE NAVA

Informaciones xenerales

La Escuela Municipal de Música de Nava naz de los cursillos d'enseñanza musical que l'Ayuntamientu de Nava, en collaboración cola Conseyería de Cultura del Principáu d'Asturies, programó nel conceyu dende los entamos de los años 90.

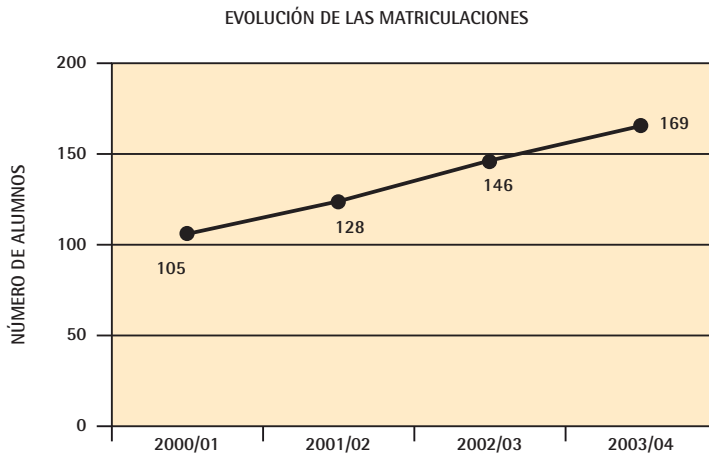
El cinco de mayu de 1997, colos responsables municipales reuníos en plenu, alcuérdase, por unanimidá, la creación de la Escuela Municipal de Música pal conceyu de Nava y la so comarca.

Nel añu 2001 inaugúrase l'actual Casa de Cultura de Nava, edificiu qu'integra la Biblioteca y la Escuela de Música del conceyu.

La Escuela de Música de Nava ta asociada a AEMMDAS, asociación asturiana d'Escueles de Música, UEMyD, asociación estatal y EMU, asociación europea.

Horariu de la Escuela de Música (de llunes a viernes): de 14,30 a 21,30 h.
(Delles asignatures tienen clases matinales).

Tabla de la evolución de les matriculaciones
(Cursu 2004-05/ -186 matrícules-)



LA ORGANIZACIÓN ACADÉMICA NA ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE NAVA

Establécense tres campos d'estudiu:

1. Área de Música Tradicional
2. Área de Música Clásica
3. Área de Música Moderna

En caún d'estos campos, la Escuela ufierta les siguientes especialidaes:

1. Área de Música Tradicional

Gaita
Percusión tradicional
Acordeón diatónicu
Folclore

2. Área de Música Clásica

Piano
Guitarra
Violín

3. Área de Música Moderna

Guitarra eléctrica
Batería

LA GAITA. CICLU D'ENSEÑANZA-APRENDIZAXE

Na Escuela Municipal de Música de Nava l'estudiu de la gaita ufiértase a los alumnos, como'l restu de les especialidades instrumentales, en clases de calter individual. Tolos alumnos de la Escuela reciben clases de «*Lenguaje Musical*».

En cumplimientu de la Orden Ministerial de 30 de xunetu de 1992, pola que se regulen les condiciones de creación y funcionamientu de les Escuelas de Música y Danza, poténciase que los alumnos de les diferentes especialidades instrumentales participen n'actividaes colectives, integrándose nos grupos musicales organizaos pola Escuela. Tal ye'l casu de la Banda de Gaites «La Raitana».

El plan d'estudios estructúrase en tres ciclos. La duración prevista nel *Diseñu Curricular* del Centru pa los estudios d'instrumentu ye de diez años. Hai que tener en cuenta qu'esta programación faise pa nenos que, depués de realizar los cuatro cursos de Música y Movimientu, avérense a l'estudiu de la gaita a los ocho años d'edá.

- **Primer Ciclu:** Cuatro cursos (p'alumnos de ocho a doce años).
- **Segundu Ciclu:** Consolidación / Ampliación. Cuatro cursos (p'alumnos de doce a dieciséis años).
- **Tercer Ciclu:** Final. Dos cursos (p'alumnos de dieciséis a dieciocho años).

LA ORGANIZACIÓN XENERAL DE LOS ESTUDIOS DE GAITA ASTURIANA

El programa d'estudios de gaita asturiana ta diseñáu pa alumnos que, una vez realizáu el ciclu de cuatro cursos de la asignatura de Música y Movimientu, deciden continuar la su formación musical n'esti instrumentu.

Consideramos que la secuenciación del plan d'estudios, acordies col procesu de crecimentu de los estudiantes, ufierta, adequaos a cada edá, los conteníos mínimos precisos y les asignatures complementaries necesaries. Asina mesmo, y como nun puede ser d'otra manera, debe ser aplicáu en términos amplios y flexibles.

ESCUELA MUNICIPAL DE MÚSICA DE NAVA. ORGANIZACIÓN XENERAL DE LOS ESTUDIOS DE GAITA ASTURIANA

<p>PRIMER CICLU Cuatro cursos</p> <p>(De los ocho a los doce años)</p> <p>Treinta minutos de clase d'instrumentu semanalmente</p> <p>Noventa minutos semanales, en dos clases colectives de l'asignatura de <i>Lenguaje Musical</i></p>	<p>Iniciación (Flauta adaptada)</p>
	<p>Segundu (Flauta adaptada)</p>
	<p>Terceru (Entamen cola gaita, <i>fuelle</i> y <i>punteru</i>)</p>
	<p>Cuartu (Emplegu de la gaita col roncón)</p>
<p>SEGUNDU CICLU Consolidación / ampliación</p> <p>(De los doce a los dieciséis años)</p> <p>Cuarenta y cinco minutos de clase d'instrumentu semanalmente</p> <p>Ciento venti minutos semanales, en dos clases colectives de l'asignatura de <i>Lenguaje Musical</i> (obligatoria hasta los catorce años)</p> <p>Les asignatures optatives cuentan con un tiempu semanal de sesenta minutos de clases</p>	<p>Primeru</p>
	<p>Segundu</p>
	<p>Terceru Asignatures optatives: bandina tradicional y percusión tradicional</p>
	<p>Cuartu Asignatures optatives: bandina tradicional y percusión tradicional</p>
<p>TERCER CICLU Final</p> <p>(De los dieciséis a los dieciocho años)</p> <p>Sesenta minutos de clase d'instrumentu semanalmente</p>	<p>Quintu Asignatures optatives: folclore, banda de gaites «La Raitana», grupu de música folk</p>
	<p>Sextu Asignatures optatives: folclore, banda de gaites «La Raitana»</p>

BANCU D'INSTRUMENTOS

La Escuela tien un fondo d'instrumentos destináu al préstamu a los alumnos. Ente otros: vigulines, guitarres, curdiones diatónicos, percusión y gaites.

FINANCIACIÓN

La Escuela Municipal de Música de Nava contó nel cursu 2003-04 con un presu- puestu d'alrodiu de 115.000 euros.

Procedencia de la financiación:

– Aportación municipal (Ayuntamientu de Nava):	82,7%
– Matrícules y cuotes mensuales	12,8%
– Aportación de la Administración rexonal (subvención)	3,6%

Preciu de la matrícula anual por alumnú: 19 euros

Cuota mensual por asignatura: 22 euros

DELLOS DATOS

- Población de Nava: 5.299 habitantes (censu 2005).
- Matriculaciones na Escuela de Música, cursu 05-06: 186 alumnos/es.
- Profesores: ocho (cuatro d'ellos nel departamentu de música tradicional).
- Alumnos: 64 matriculaos nes asignatures de música tradicional: gaita, percusión tradicional, curdióu diatónicu y folclore.
- Porcentaxe d'alumnos por edades:

Mayores de 18 años: 32,8%

Entre 12 y 18 años: 39,6%

Menores de 12 años: 28,1%

LES ENSEÑANCES MUSICALES N'EUROPA

Delles cifres

Datos de la páxina web d'EMU, Asociación europea d'escueles de música.
(www.musicschools-emu.net)

- 6.000 Escueles de Música.
- 100.000 profesores.
- 3.000.000 de alumnos.

LA MÚSICA TRADICIONAL

A lo llargo de los sieglos, la *cultura*, entendía por D. H. Hargreaves nel campu educativu como: *los conocimientos, creencies, valores, costumes, principios, rituales, símbolos y llingua d'un grupu*, foi tresmitida **oralmente** de padres a fíos.

N'Asturies, de la mesma manera que los demás instrumentos del folclore tradicional, la música de gaita tresmitióse, a lo llargo de los sieglos y de xeneración en xeneración, altraviés de lo que conocemos anguaño como **tresmisión oral**. D'esta manera tresmitiéronse los usos y formes de tocar los instrumentos musicales populares, de cantar o d'organizar un baille na nuesa comunidá. Ello ye polo que cuntamos con una escasa documentación historicobibliográfica propia del nuesu instrumentu.

Colo que respecta al estudiu, la trescripción y la clasificación de la música tradicional asturiana merez la pena resaltar el trabayu del musicólogu asturianu Eduardo Martínez Torner (1888-1955). Na so gran obra, el «Cancionero de la Lirica Popular Asturiana» (Madrid, 1920), trescribió y clasificó 500 melodíes tradicionales asturianas.

Ye por ello qu'organizar les enseñances d'un instrumentu de la nuestra música tradicional nun ye cenciello. Eso sí, cuntamos cola propia experiencia que, a lo llargo de los últimos venti años, sirvió, probablemente, pa dar formación a les más brillantes promociones de gaiteros de tola hestoria del país.

Afirma Mario Correia, nuna de les sos publicaciones de la Editorial Sons da Terra de Portugal, «...col convencimientu de que la tradición ye la que ye, siempre estremada de lo que ya fue o sedrá...», y col sentiu de la responsabilidá que merez el patrimoniu musical d'un territoriu, un cada vez más numberosu grupu de xentes del vieyu continente, dende Portugal hasta Finlandia, dende Bulgaria a Irlanda, d'Asturies a Polonia, avérase, dende hai bien de tiempu, a la música tradicional.

N'Asturies ye dende finales de los años setenta del pasáu sieglu XX que surden colectivos de calter folclóricu que, conocíos como «*Grupos d'investigación etnográfica*», empobinen la so xera a salvaguardar el nuesu patrimoniu etnomusical. Estos colectivos, y tamién persones individuales, realicen entrevistes a persones que, davezu nel ámbitu rural, son o foron instrumentistes, cantaron, acompañaron los bailles o baillaron al estilu del país.

Tou esti material recopiláu foi decisivu pa que nos años venideros entamen a surdir les primeres publicaciones relacionaes col folclore asturianu y de la gaita en particular. En 1984 Francisco Ortega y Xuacu Amieva espublicen el primer llibru-métodu de gaita entituláu «*Método de gaita*». Con esti llibru ábrese un nuevu tiempu nel que, con gran valir, vienen espublizándose trabayos, métodos, repertorios, Cd's y Cd-Roms, que tan directamente relacionaos cola música de gaita y del nuesu folclore tradicional.

Ye por esto que podemos dicir que la música tradicional n'Asturies, y tou lo que l'arrodia, ta convirtiéndose nestos caberos años nuna industria incipiente y d'importancia creciente.

LA TRESMISIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS

Na última década del sieglu XX apaez n'Asturies, dientro del movimientu de reconocimientu de la cultura que conocemos güei como'l **Surdimientu**, la figura del profesional del folclore. Davezu, profesor de baille o gaita que presta los sus servicios como enseñante al cambiú d'una retribución económica.

Les asociaciones de vecinos y asociaciones culturales son les que, nos años setenta, coordinen y propicien la creación de grupos de baille que, col tiempu, convertiríense tamién nel llugar de nacimientu de les primeres academies de gaita dende onde surdiríen les bandes de gaites.

Presente.

Los modelos d'enseñanza n'Asturies

- El modelu tradicional (la tresmisión oral).
- La clase individual (en grupu).
- La clase individual (el modelu de la enseñanza profesional).
- Otros modelos.

Clase individual (en grupu)

Ye, quiciavis, el modelu de clas instrumental más emplegáu nes asociaciones culturales, nes academies y nes bandes de gaites.

Varios alumnos son atendíos individualmente, en distintes aules y nel mesmu periodu de tiempu, pol profesor. Davezu, cada alumnu colócase nun espaciu (aula) de la academia y el profesor, nel trescursu de la clase, normalmente de sesenta minutos de duración y dos sesiones por selmana, trabaya con cada unu de los alumnos por separao.

Clase individual

Siguiendo básicamente'l modelu d'enseñanza profesional de los Conservatorios organízase el llabor educativu. Les clases d'instrumentu, xeneralmente una por semana, impárteles el profesor con un solu alumnu.

El alumnu que acude a la asignatura d'instrumentu tien la obligatoriedá d'asistir a la clase de Lenguaje Musical.

Ye'l modelu de clase qu'emplegamos anguaño pa tolos instrumentos na Escuela Municipal de Música.

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA TRADICIONAL ANGUAAÑO

La expansión, el crecimientu y la consolidación de centros d'enseñanza nos que s'ufiertan enseñances de música tradicional n'Asturies fízose patente nestos caberos diez años.

Los estudios de música tradicional asturiana impártense anguaño en:

- Les academias privaes.
- Les Escueles de Música Tradicional.
- Les Escueles Municipales de Música.

LA ENSEÑANZA DE LA MÚSICA TRADICIONAL NES ESCUELES DE MÚSICA

La gaita asturiana ye anguaño un instrumentu más na carta d'especialidaes instrumentales que les Escueles Municipales de Música y les Escueles de Música Tradicional ufierten a los ciudadanos nos distintos conceyos de la nuesa comunidá. Ye por ello que participa de la estructura xeneral d'estos centros y adecúase al plan xeneral de cada escuela.

FUTURU

Sigún el mi puntu de vista, y d'otra muncha xente, los estudiantes de los instrumentos tradicionales asturianos conviven en clara discriminación col resto d'estudiantes de música no que se refier a reconocencia llegal de los sos estudios. Nel casu de tar interesáu, l'estudiante de gaita nun tien llugar onde acudir a cursar estudios de música tradicional que conduzan a una titulación oficial.

Dende hai bien d'años una bona parte de la sociedá asturiana, y en particular, los especialistas (músicos), venimos demandando a los responsables políticos que s'atienda esta necesidá creciente. Ente otros, y a lo llargo de los últimos venti años, surdieron dos propuestes que permanecen, llegáu el casu bien podien ser compatibles, que paso a describivos:

- **Centru Superior d'Estudios de la Música Tradicional Asturiana (Escuela Regional de Instrumentos Musicales Autóctonos).** En 1991 ya se fala nuna Resolución, la del 17 de mayu de 1991, de la Consejería d'Educación y Cultura (BOPA de 8 de xunu de 1991) d'un cursu *«para la realización de experiencias pedagógicas tendentes a la creación de la Escuela Regional de Instrumentos Musicales Autóctonos»*.
- **Inserción, na enseñanza profesional, de los «Conservatorios» d'especialidades instrumentales de la música tradicional. Cobertura llegal.** Real Decretu 1.463/2001, de 27 de diciembre (BOE, 12/2/2002) pa los *«Grados Elemental y Mediu de la especialidad de gaita en los Conservatorios profesionales de música»*.

XUSTIFICACIÓN-ARGUMENTOS

Demanda suficiente

La gaita ye un de los instrumentos musicales más estudiaos n'Asturies. Así lo fizo constar la encuesta realizada pola Asociación de Escuelas Municipales de Música y Danza d'Asturies (AEMMDAS) nel añu 2002.

Experiencia nes Escuelas Municipales de Música y nes Escuelas de Música Tradicional


Más d'una década impartiendo les enseñances y desendolcando proyectos curriculares.

Entorno apropiáu

La experiencia d'otros instrumentos de la música tradicional española insertaos nes enseñances de los Conservatorios profesionales de Galicia, Euskadi, Cataluña, y Andalucía.

N'otres comunidades, como en Castiella y Lleón, con instrumentos autóctonos como la dulzaina, tan averándose a la inserción d'esti instrumentu na oferta de los Conservatorios profesionales de música.

Flavio Rodríguez Benito
*Gaiteru. Profesor de la
Escuela Municipal de Música de Nava*

A man in traditional Asturian attire, including a beret and a dark jacket, is playing a gaita (bagpipes) in a field. The background is a soft, hazy landscape. The text is overlaid in a blue serif font.

XI
Un currículo
para la
gaita asturiana

— Manuel Fernández Avello —

Me siento muy honrado por darme la oportunidad de participar en estas jornadas de estudio para hablar sobre un tema de tan singular interés para el mundo de la gaita en particular y de la cultura asturiana en general.

Quiero, por lo tanto, que mis primeras palabras sean de agradecimiento a sus organizadores: el Archivo de la Música Tradicional del Museo del Pueblo de Asturias y el Servicio de Enseñanzas Artísticas del Principado de Asturias.

Antes de entrar en el asunto principal de la ponencia «Un currículo para la gaita asturiana», deseo hacer referencia a los hechos, relacionados con este tema, que considero más importantes y que en algunos he participado directamente por la especial circunstancia personal de ser en ese momento jefe de estudios del Conservatorio Superior de Música de Oviedo.

Voy a referirme expresamente al que se ha conocido popularmente como el «Curso para Maestros Gaiteros», celebrado en el Conservatorio de Oviedo.

Anteriormente a este hecho ha habido otras iniciativas que la mayoría de los asistentes conocéis por haber sido protagonistas o partícipes de las mismas, y que, en mi opinión personal, tanto unas como otras, si bien no han llegado a la meta final deseada, han servido, en cierta medida, para alentar el importante avance experimentado en los últimos años en el campo de la enseñanza de la música tradicional y para aproximarse más a la esperada regulación e implantación de los estudios de gaita asturiana en nuestros Conservatorios.

En cuanto al «Curso de Maestros Gaiteros» es sólo la parte que llegó a concretarse de un informe emitido por mí el 20 de abril de 1998 a requerimiento del Servicio de Inspección Educativa de la entonces Dirección Regional de Educación, que resulta, a mi juicio, de interés en esta charla porque su título es: «INFORME SOBRE LA POSIBLE REGULACIÓN ACADÉMICA DE LOS ESTUDIOS DE GAITA ASTURIANA».

El contenido del mismo lo leo a continuación porque creo que pudo haber contribuido, aunque sólo fuese como una opinión más, a que el siguiente paso fuese la inclusión de la gaita asturiana en la relación de especialidades instrumentales contenidas en el Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música.

LECTURA DEL INFORME Y COMENTARIOS SOBRE EL MISMO

Independientemente del camino seguido para llegar a la situación actual, lo realmente importante es que, en este momento, la gaita asturiana se encuentra en el mismo plano de legalidad que el resto de instrumentos relacionados en el mencionado Real Decreto y cuenta, por lo tanto, con las asignaturas obligatorias que configuran los currículos de los grados elemental y medio, y con la facultad por parte de las administraciones educativas para determinar discrecionalmente otras, si se considerara necesario para el establecimiento definitivo del currículo.

Teniendo en cuenta que las enseñanzas mínimas de las asignaturas de obligada inclusión en el currículo de gaita son las mismas que las del resto de especialidades de tradición académica impartidas en nuestros Conservatorios, y que además cuentan ya con sus correspondientes programaciones didácticas ordenadas y sistematizadas, resta tan sólo concretar y desarrollar la de la especialidad instrumental de Gaita y la correspondiente a la asignatura de Conjunto, partiendo de lo establecido en el Real Decreto 1.463/ 2001, de 27 de diciembre.

Para mayor información de lo expuesto anteriormente quiero decir que la L.O.G.S.E. determina, en su artículo cuarto, que se entiende por currículo el conjunto de objetivos, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación de cada uno de los niveles, etapas, ciclos, grados y modalidades en los que se organiza la práctica educativa.

En consecuencia, resulta evidente cuál es el trabajo que se debe realizar próximamente en relación a las citadas asignaturas, de acuerdo con el procedimiento que la Consejería de Educación y Ciencia determine para llevarlo a cabo.

Partiendo de esta realidad, considero que para finalizar la intervención en este acto sólo cabe, por mi parte, hacer algunas consideraciones de carácter personal, por si fuesen de interés, y que a continuación detallo:

- 1ª. Que el Real Decreto 1.463/ 2001, de 27 de diciembre, puede ser en sí mismo, si así lo considera la administración educativa, el instrumento legal de referencia para los estudios de Gaita en los grados elemental y medio, posibilitando la implantación de estas enseñanzas en los centros educativos de su ámbito de competencia.
- 2ª. Que el trabajo concreto a desarrollar en materia académica puede tomar como punto de partida, por su afinidad, las programaciones didácticas correspondientes del currículo de la Gaita Gallega, respetando las exigencias expresadas en el Real Decreto en el capítulo de objetivos y contenidos de las asignaturas de Gaita y de Conjunto, e incluyendo lo que pueda considerarse de interés en las programaciones de instrumentos afines.
- 3ª. Que en el informe del año 98, que acabo de leer, hago mención a la escasa literatura musical existente para gaita.
Me refiero principalmente a la música polifónica, entendiéndola en su acepción más amplia, por lo que considero importante llenar este vacío para dar consistencia tanto al repertorio que debe figurar en los programas de estudio de la especialidad, como en los de la asignatura de Conjunto, que, en cierto modo, sustituye en la finalidad a la de Música de Cámara, obligada, por su importancia, en el resto de especialidades vocales e instrumentales.

BASES LEGISLATIVAS EN DONDE SE ASIENTAN LAS NORMAS QUE HAN DE REGULAR LOS CURRÍCULA DE LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES

1º. La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, establece en su artículo 4.2 que corresponde al Gobierno fijar los aspectos básicos del currículo de las diferentes enseñanzas, en relación con sus objetivos, contenidos y criterios de evaluación, con el fin de garantizar una formación común de todos los alumnos y la validez de los títulos correspondientes.

2º. En su desarrollo, el Real Decreto 756/1992, de 26 de junio, establece los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las enseñanzas de música, en cuya disposición adicional primera se prevé que la relación de las especialidades que se establecen en dicha norma para ambos grados podrá ser ampliada con las correspondientes al currículo de aquellos instrumentos que por su raíz tradicional o grado de interés etnográfico y complejidad de su repertorio, o por su valor histórico de la cultura musical europea y grado de implantación en el ámbito territorial correspondiente, requieran el tratamiento de especialidad, para lo que las diferentes administraciones educativas deben formular la correspondiente propuesta comprensiva de la concurrencia de dichos méritos.

De conformidad con dicha previsión, la presente norma amplía la relación de especialidades de los grados elemental y medio con las de Gaita, Guitarra Flamenca y Txistu, y las del grado medio con las de Flabiol i Tamborí, Tenora y Tible, determinándose para las mismas los aspectos básicos del currículo que constituyen las enseñanzas mínimas de dichas especialidades.

3º. REAL DECRETO 1.463/2001, de 27 de diciembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de los grados elemental y medio de las especialidades de Gaita, Guitarra Flamenca y Txistu, y en el grado medio de las especialidades de Flabiol i Tamborí, Tenora y Tible.

Manuel Fernández Avello

*Director del Conservatorio Profesional
de Música de Oviedo*

A man in traditional attire, including a flat cap and a dark jacket, is playing a bagpipe in a field. The background is a soft, hazy landscape. The text is overlaid on the image.

XII

La fin del sieglu XX:

la gaita ente la tradición
y la modernidá.

Los nuevos usos sociales

— Lisardo Lombardía Yenes —

INTRODUCCIÓN

La gaita ye ensin dubia l'instrumentu musical simbólicu d'Asturies. A lo llargo d'estes xornaes yá se tien falao d'estremaos aspectos históricos y organolóxicos, y plantegao cuestiones que cinquen al desendolque de la so enseñanza y entamos de futuru ente la vitalidá del instrumentu anguaño. Les cifres que nestos mesmos díes se tan aventando –1.900 alumnos que la estudien, 200 matriculaos n'escueles municipales, 800 n'asociaciones privaes, 350 tocando en bandes de gaites y otros colectivos; la existencia de 40 bandes de gaites, 31 escueles privaes y 32 escueles municipales– falen d'un esporpolle y una repercusión social que nun tienen ná que ver cola situación que se vivía a mediaos de los años setenta del sieglu pasáu.

Vamos averanos nesta ponencia al procesu que permitió el «boom» de la gaita n'Asturies nos caberos trenta años. Al pasu de la tradición rural, enxamás esanicada, al cultivu urbanu y, poro, a la tresformación organolóxica ya integración del instrumentu n'otros ámbitos artísticos y sociales. Tamién nos referiremos al cambiu, qu'a resultes d'ello se produjo na imaxe pública y l'actividá profesional del gaiteru.

LA GAITA Y LOS GAITEROS NA DÉCADA DEL SETENTA

El gran debuxante asturianu Alfonso Iglesias espublizó nos años 50 un cartafueyu tituláu «La aldea moderna» nel qu'inxería una escena de romería que quería ser la crónica d'una muerte anunciada. L'artista, al debuxar «El gaiteru triste», denunciaba la marxinación que sufría'l gaiteru por mor del puxu de les orquestes amplificaes, que tocaben bailles agarraos de moda y qu'ufiertaben una imaxe xuvenil bien alloñada de la d'un gaiteru vieyu vestíu col traxe'l país, calzando madreñes, y encontáu con cara murnia, ablayáu, contra'l pegoyu d'un horru. La viva imaxe de la modernidá esanicando la tradición.



«El gaiteru triste». Debuxu d'Alfonso Iglesias

Esa percepción, por embargu, nun yera acordies dafechu cola realidá. Los gaiteros siguíen teniendo el so papel na sociedá tradicional. Ensin salir de les fiestes patronales tocaben nes procesiones del santu, na misa –si el cura yera tolerante, porque la prohibición de la gaita na lliturxa seguía en vigor dende l'obispu Martínez Vigil (s. XIX)–, acompañaba la tonada y los bailles a lo suelto y lo agarrao, etc. Nun hai tampoco qu'escaecer la existencia de dellos gaiteros profesionales qu'en parexa col tambor o en pequeñes formaciones musicales xunto con otros instrumentos –les bandines– calteníen la función de músicos d'animación n'estremaes celebraciones populares: bodes, espiches, reuniones dominicales...

Pero la visión d'Alfonso yera la que la mayoría del mundu urbanu tenía de la gaita. Un instrumentu del pasáu al que nun se-y vía futuru nos nuevos tiempos, a nun ser como pieza de museu o parte d'una tradición fixada y zarrada ensigo mesma. Nos años sesenta y setenta hubo pocos cambios significativos. Lo mesmo pasaba n'otros campos de la música tradicional. Como amuesa pública d'esti xéneru namás qu'existíen:

- La tonada asturiana colos sos concursos.
 - El movimientu coral.
 - El folclorismu de la Sección Femenina.
 - Les parexes de gaiteros semiprofesionales, una xeneración madura que nun se plantegaba más que seguir cola tradición heredada, sacante la excepción de José Remis Ovalle (Cangues d'Onís). El Gaiteru Mayor, tentando daqué nuevo, llegó a formar grupu propiu col so fíu José Antonio y La Pastorina, compuso cantares y llegó a grabar un discu col nome de «Trío de gaitas».
- Dellos nomes de los más conocíos de la dómina son, nel centru d'Asturies: José Antonio García Suárez, *El gaiteru de Veriña*, y Pepe Blanco (Xixón); Eduardo Martínez Ballesteros, *El gaiteru de Sardéu* (Ribesella); Luis Argüelles Díaz, Luis d'Arnizo (Turón, Mieres); Chema Castañón y Silvino Fernández Fueyo (Mieres)... Nel oriente, amás del mesmu Remis, Ignacio Noriega, *El gaiteru de San Roque* (Llanes) y Pancho Galán (Llonín, Peñamellera Alta)... Nel occidente Dionisio de La Riela y José García Tejón, *Fariñas* (Cangas del Narcea); Clemente Díaz, *el gaiteru de Ferreira*, (Ibías)...
- Delles bandines o formaciones numberoses, por exemplu, *Los Carbayones* (Uviéu), un sextetu de tres gaites, clarinete, tambor y bombu, que duró hasta los años 80; «Aires de Asturias» (Xixón, 1965); el grupu *Güeña* (Cangues d'Onís, 1977), fundáu por José Remis Ovalle a partir de los gaiteros a los qu'enseñaba; *Zeto y sus muchachos* (Valdés)... Y na fastera Navia-Eo, nos conceyos que degolen pa la costa, cuartetos y quintetos de los que nos falaron n'otra ponencia nestes xornaes.

Otra cosa ye la vixencia del folclor tradicional al marxe del espectáculu públicu, con abondos gaiteros y músicos populares –contra lo que se vien diciendo, como

tien demostraos Gausón Fernández Gutiérrez nun articulu espublizáu recién¹– y la vitalidá de la tradición cantada y musicobaillable en tola xeografía del país.

EL SURDIMIENTU NEL FOLCLORE Y LA GAITA

Na segunda mitá de la década del setenta, por embargu, en plena transición política tres la muerte del general Franco, va producise un movimientu asturianista que camudará la manera de sentir y tratar la cultura tradicional del país. Conocióu como *El Surdimientu*, entama de primeres a organizase namás qu'alrodiu de la reivindicación llingüística y el cultivu lliterariu del asturiano, pero pasu ente pasu va enanchándose en conteníos y termina por influyir dafechamente nel movimientu de restauración y recuperación folclórica que se taba dando al empar nesos mesmos años.

Los nuevos folcloristes decátense de que la tradición musicobaillable viva poco tenía que ver cola imaxe estereotipada qu'ufiertaren los organismos oficiales del franquismo caltenedores del folclor, y en concreto la Sección Femenina de Falange. Surden, entós, persones y grupos que van a entamar un trabayu de campu sistemáticu de recoyida de documentos etnográficos musicales, de baille, de indumentaria... Ye asina como aparecen, frente a les agrupaciones constituyíes hasta'l momentu, los «grupos folclóricos d'investigación», que persiguen nes sos muestres y espectáculos la vuelta a los auténticos raigaños de la tradición asturiana ensin interpolaciones y mistificaciones. Los de mayor repercusión nestos años son *L'Abadía* (Xixón) y *Urogalllos* y *Riscar* (n'Uviéu). Nos años vinientes seguirienlos *Escontra'l Raigañu* (Avilés), *L'Aniciu* (Mieres), *Los Concetsones* (Tinéu), *Xurgar nas costumes* (Valdés)...

Nesi caldu de cultivu principien afitase tamién les bases de los cambios nel mundu de la gaita.

Hai una xeneración de gaiteros mozos que s'averen al instrumentu siguiendo los referentes de la tradición, de los grandes maestros históricos, pero que tamién se preocupen de buscar nuevos repertorios escaecíos y sobre too enanchar les sos posibilidaes musicales, amestándolu con instrumentos diferentes de los qu'avezaben arrodiada hasta la fecha. Son gaiteros que na so mayoría tienen un nivel cultural más altu que los de xeneraciones anteriores, que tan dafechamente integraos na sociedá urbana, y que quieren prestixar la gaita hasta convertila nun instrumentu normalizáu social y musicalmente. Reivindíquense como músicos nel sentíu total de la pallabra, y aspiren amás a una mayor profesionalización como intérpretes.

Esta nueva mentalidá va producir nos años ochenta un procesu simultáneu que resultará revolucionariu. Asistimos a l'aparición de los mayestros gaiteros y a la creación d'escoles de gaita por primera vegada na historia –lo que ruempe cola resis-

¹ Véase FERNANDEZ GUTIERRI, G.: «El gaiteru y la gaita nos conceyos de Llena, Ayer y Mieres». *Asturies, memoria encesa d'un país*, nº 15. Fundación Belenos, Uviéu, 2003. Páx. 38 y ss.

tencia a la transmisión de conocimientos del gaiteru tradicional, sacante'l rodiu familiar, pa evitar la competencia– y, a partir d'elles, al nacimientu de les Bandes de Gaites. Los «luthiers» trabayen na meyora del instrumentu y algamen una afinación temperada. Afítase la figura del músicu gaiteru profesional con una meyor imaxe pública gracias a la so cualificación técnica y la integración n'estremaes formes musicales. Nesti sen ye fundamental el papel cimero xugáu pol desendolque del movimientu folk-música celta n'Asturies. Hai, por último, otru factor que na segunda mitá de los ochenta va acelerar los cambios: la participación d'Asturies nel Festival Intercélticu de Lorient. Ensin la privilexada presencia de gaiteros solistes (Troféu Macallan), grupos folk, de baille y bandes de gaites en Lorient, con lo que supunso d'aprendizax, intercambi de experiencias y proyección internacional de la nuestra música, nada nun hubiera sido igual.

DOS GAITEROS DE REFERENCIA: MANOLO QUIRÓS Y XUACU AMIEVA

Manuel Rodríguez Osorio (Ricao, Quirós, 1949), *Manolo Quirós*, ye'l primer gaiteru en tresmitir una imaxe pública diferente. El so nome artísticu faise popular cuando principia a collaborar con *Nuberu*, el grupu de Chus Pedro Suárez y Manolo Peñayos, que colos sos cantares reivindicativos n'asturiano, basaos nuna tradición tapecida, son la banda sonora de la transición política n'Asturies. Xunto al baxu, la batería, la guitarra acústica y los teclaos suena la gaita d'aquel mozu quirosanu qu'enxertada con naturalidá acentúa l'asturianidá del mensax del duu de Samartín del Rei Aurelio. Participó na grabación de los tres primeros discos de *Nuberu*. Y nellos siéntese l'instrumentu simbólicu d'Asturies nun contextu modernu, de vanguardia, alloñáu de la romería na que prácticamente taba arrequexáu. Manolo Quirós amosaba que la gaita yera d'aquel tiempu. Y tenía futuru. En 1981 grabó un discu en solitario nel que combinaba montaxe electrónicu, batería y teclaos, anticipándose a delles tendecies del folk-rock más posterior, sedría el principiu d'una carrera intensa y mui abierta, con varios discos editaos, que lu llevaría dende los soníos más folk («En un país del Norte») a collaborar inclusive con formaciones clásiques como «Los Virtuosos de Moscú», la «Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias» ó'l «Coro de la Fundación Príncipe de Asturias». Carrera que namás finiría cola so muerte prematura nel añu 2001.

Manolo, que recibiera clases de piano y canto mientres estudiaba na Universidá Llaboral de Xixón, treslladóse a Madrid pa cursar Telecomunicaciones en 1967 y ye allí nel «Centro Asturiano» onde adeprende a tocar la gaita, formando parte del so grupu folclóricu ente 1970 y 1973. En 1974 regresa contratáu como gaiteru del recién creáu Museu Etnográficu del Pueblu d'Asturies de Xixón, puestu qu'acupa hasta 1977, pasando a ser profesor titular de gaita y percusión na Universidad Popular de la mesma ciudá, ente 1982 y 1985. Ellí fexo escuela, al tiempu qu'afondaba na historia del instrumentu y aniciaba un trabayu de «luthier» cola fin de meyorar les

característiques técnicas de la gaita, sobre too no que cincaba a l'afinación, consciente como yera por propia experiencia de les sos llimitaciones. A resultes d'esti llabor asoleyaría l'estudiu históricu «El libro de la gaita» (1993) y propondría una dixitación personal que nun trunfaría. Nunca dexó d'enseñar ya investigar. Fundó en 1995 la Escuela Municipal de Gaita y Música Popular de L'Entregu y participó na creación de la Asociación Cultural Teixo de Quirós (1996), onde formó un grupu de gaites del mesmu nome. Nos sos últimos años yera profesor na Escuela Municipal de Música d'Uviéu.

L'otru gran nome na evolución de la gaita ye, na mio opinión, Xuacu Amieva (El Mazucu, Llanes, 1954). Gaiteru autodidacta, foi el mayestru de dellos de los gaiteros más reconocíos anguaño. Anque tres tíos suyos tocaben la gaita, y yá s'interesara por ella al treslladase a vivir a Uviéu y conocer dellos gaiteros mayores, ye tres el serviciu militar cuando Xuacu decide abandonar los sos estudios de Bioloxía pa dedicase dafechu al instrumentu del país. Venceyáu a grupos d'investigación etnográfica como *Raigañu* (1976) y *Los Urogallos* (1980), fai trabayu de campu, recupera repertoriu, contacta colos gaiteros de sonadía de la época (Remis, *Veriña*, Ignacio Noriega, *Fariñas*, Luis d'Arnizo...) y termina por alcontrar un estilo propiu caracterizáu por una gran xusteza rítmica, sobriedá y musicalidá. Amás, por tradición familiar –so madre cantaba tonada– conoz bien les formes del cantar tradicional, y el so llabor etnográfico empobínalu a convertise en multiinstrumentista (flauta travesera, bandurria asturiana, percusiones, xipla, arpa de boca, zanfona).

En 1980 decidese a abrir la primera Escuela de Música Tradicional d'Asturies n'Uviéu, na Cuesta'l Naranco. Per ellí van pasar dellos mozos qu'en pocos años se drán nombraos mayestros ellos mesmos: Alberto Fernández Varillas, los hermanos Tejedor, Gustavo Eguren, Flavio Rodríguez Benito... y munches persones que desenvolverán estremaos llabores nel mundu del folclor asturianu. Hasta entós, el gaiteru adepredía l'oficiu per tradición oral. Gracias a la so experiencia como profesor, Xuacu desendolca un sistema d'aprendizax que se convertirá, cola collaboración d'un médicu alumnu suyu, Francisco Ortega, nel primer manual d'estudiu de la gaita asturiana, el «Método de Gaita Asturiana», qu'asoleyará acompañáu d'una cassette la «Sociedad Fonográfica Asturiana» en 1984, y que reeditaré él mesmu en 1993. Esti llabor didácticu continuarala con otres publicaciones del mesmu calter, «Método de Gaita Asturiana» (Trea, 1998) y «La gaita asturiana, método interactivo» (Nobel, 2003).

Nun ye esti el llugar pa esplayase sobre'l rellumante curriculum de Xuacu Amieva, que sigue enanchándose añu tres añu. Pero sí convién faer alcordanza qu'en 1983, por encargu del autor d'esta ponencia, dirixó pal «Día de América en Asturias» la *Banda de Gaites Asturias*, improvisada con alumnos suyos y otros gaiteros mozos de la época (Vicente Prado, *El Pravianu*; Juanjo Prado, Alberto Fernández Varillas, Pedro Pangua, Heliodo Díaz Viñuela, Javier Alonso...), que foi l'antecedente de la primera banda de gaites que se creó n'época moderna, la *Banda de Gaites d'Uviéu* (1984), y que pasaría a llamase, yá estabilizada alrodiu de la so escuela, *Banda de*

Gaites Naranco (1985). Xuacu extendió les sos clases a otres zones d'Asturies, y en 1984 crea en Cangas del Narcea la banda del grupu folclóricu *Los Tsumeirinos*. Tamién foi de los primeros gaiteros en viaxar a América a dar clase pa la emigración.

Artísticamente, Xuacu Amieva foi el primer ganador del Troféu Macallan de gaita (Lorient 1986). Grabó discos que son de referencia obligada, «Onde l'agua ñaz» (1987) y «Xostrando» (1989), participó na formación d'aniciu del grupu folk *Beleño* y foi cofundador y miembru d'*Ubiña* hasta la so disolución. Actuó como solista o colos sos grupos n'abondos festivos y conciertos nacionales ya internacionales (Festival Celta de Berlín; Festival Intercélticu de Lorient; Festival Folk de Segovia...). En 1997 collaboró nel discu «Santiago», del grupu *The Chieftains*, tocando la bandurria asturiana nel tema «El besu». El nombráu grupu irlandés algamó un *Grammy* por esi trabayu.

Xuacu Amieva sigue dando clases, componiendo y actuando. Pero pa la pequeña historia de la gaita asturiana siempre quedará que la so escuela foi el primer gran focu d'enseñanza del instrumentu, con unos enfotos y resultaos fundamentales pa la evolución de los gaiteros.

Esta afirmación faise ensin amenorgar el valir d'otros nomes nuevos de la época que tamién xugaron el so papel. Ye'l casu de Vicente Prado, *El Pravianu*, alumnu de Luis d'Arnizo –que tenía un garrapiellu d'ellos–, ganador del concursu de Mercaplana (Xixón) como gaiteru xuvenil en 1978 y 1982, y quiciaves l'intérprete que meyor supo conservar l'estilo de los gaiteros antiguos. Monoliguista, xuráu y gaiteru oficial del «Concursu y Muestra de Folclore Ciudad de Oviedo», la so gran especialidá ye l'acompañamientu de tonada. Tien grabaos varios discos y realizó xires por munchos países americanos. Principió a dar clases en 1982, formando años más tarde los grupos *Xoven Xente* (Ribadeva) y *Tiruriru* (Les Regueres). Dende 1992 codirixe con José Manuel Fernández, *Guti*, la «Banda de Gaitas Ciudad de Oviedo» y «Vetusta», y creó recién escuela propia enxuntu con Iñaki Sánchez Santianes. *El Pravianu* ye un reconocíu constructor de gaites dende bien mozu.

A LA GUETA D'UNA GAITA AFINADA: ALBERTO FERNÁNDEZ VELASCO

Alberto Fernández Velasco (nació nel conceyu Samartín del Rei Aurelio) ye'l «luthier», el constructor clave na evolución organolóxica de la gaita asturiana. El mesmu añu que Xuacu Amieva abría escuela na Cuesta'l Naranco, Alberto, ebanista de profesión, gaiteru priváu, exponía públicamente na feria d'artesanía de San Mateo d'Uviéu per primera vegada les gaites que terminaba de facer nel so tayer de Xixón. El destín quiso que Xuacu probara aquellos instrumentos, comprobando que l'afinación yera abondo meyor que davezu. Dende esi momentu, la relación de gaiteru y artesanu va a ser estrecha. Xuacu va emponderar ente los sos alumnos la calidá de les gaites d'Alberto, va promocionales tocándoles en públicu amosando les sos excelentes

cualidaes tonales y tímbriques, y principia a dar clase a Alberto Fernández Varillas, fiu del artesanu.

Hasta esos años, la mayoría de constructores siguíen les pautes fixaes polos artesanos Manuel y Antón *Cogollu*, nes que la gaita redonda, la más emplegada, tenía un punteru de 32 cm qu'arrespondía a una tonalidad aproximada de do sostenido, el «do brillante» que llamaben los gaiteros más ilustraos. Esa familia de constructores nun yeren los únicos nomes de prestixu n'artesanía de la gaita, pero marcaron una época pola calidá de los sos modelos. «Luthiers» reconocíos de la primera mitá del sieglu foron tamién Antón Solares, *El Sebrayu*; José Remis Vega, *Margolles*; José La Piedra; Marcelo del Fresno; Agapito Pombo; Antón *El Maquilo*...

El problema que se plantegaba hasta entós yera qu'al tocar más d'una gaita xuntes, inclusive del mesmu constructor, rescamplaba que nun taba temperada, nun afinaba exactamente. Y si s'amestaba colos instrumentos normalizaos, el resultáu yera entá más grave. Alberto Fernández Velasco, partiendo de modelos clásicos, entama'l trabayu de conseguir una escala temperada ensin perder el timbre característicu de la gaita asturiana. Y consíguelo. Alberto resuelve dafechu el problema de l'afinación y abre-y de par en par les puertes del futuru. Sucesivamente va fabricar nos años ochenta gaites con perfectes escales diatóniques en Re (*grillera*); Do sostenido; Do (*redonda*); Si y Si bemol (*tumbales*). A partir d'esi momentu, cambia simbólicamente mesmo'l llinguax pa definir l'instrumentu, queden los nomes tradicionales, pero va dir desapareciendo, pasu ente pasu, el vezu de referise a los punteros de la gaita poles sos medides de llargor (32, 33, 34 cm). El gaiteru principia a pedir al so constructor que-y faiga un instrumentu nuna tonalidad determinada.

Alberto sigue investigando y meyorando los sos modelos. A primeros de los años noventa constrúi una gaita cromática en Do, con una octava y media d'extensión, y un poco más tarde, al inxerir un ronquín y perfeccionar el punteru, ye a algamar les dos octaves cromátiques perfectes. Esti instrumentu preséntase a *examen* nel Conservatoriu Superior Eduardo Martínez Torner d'Uviéu y l'informe técticu ye nidíu: «excelente calidá de soníu». Alberto Fernández Varillas ye'l gaiteru encargáu de presentar en públicu l'ayalga de so padre. El día d'Asturies de 1993, la OSPA dirixida por Antón García Abril ofrez un conciertu cola gaita cromática como solista. En 1994, Varillas graba con la OSPA y el Coro de la Ópera d'Uviéu el discu *Día de Fiesta n'Asturies*, con obres escrites ex profeso. Xunta pieces d'altor, onde la gaita relluma nes notes nobles de la so escala, hai otres nes que los compositores, de formación clásica y sospecho qu'entá con ciertos prexucios, dexixen-y a la gaita un exerciciu técticu que de xuro nun-y pediríen a un oboe por exemplu, pero gaita y gaiteru son a superar con éxitu la prueba. Demostrábase asina que la gaita asturiana moderna podía tocar ensin problemes con cualquier formación instrumental, inclusive nel sen d'una Orquesta Sinfónica.

Alberto Fernández Velasco recibió bien de reconocimientos pol so trabayu nestos caberos venti años. Son abondos los que cuiden que ye un privilexu tener una gaita suya, y dellos los que dicen a les clares que los instrumentos d'Alberto son pola so calidá tímbrica, estética y tonal auténticos Stradivarius.

LA FORMACIÓN DE LOS MAYESTROS GAITEROS. PRIMERES ESCUELES DE GAITA. LES BANDES DE GAITES

Los años ochenta son los de la formación musical de la mayoría de los intérpretes que van convertirse en mayestros gaiteros de la siguiente década. Como ya diximos, Alberto Fernández Varillas, los hermanos Tejedor, Gustavo Eguren, Javier Alonso, Flavio Rodríguez Benito, Pedro Pangua, principien na escuela de Xuacu Amieva, aunque nun se drá la so única fonte d'aprendimientu.

El villaviciosín José Angel Hevia, pela so parte, aprende con Armando Fernández, gaiteru del «Grupo de Cultura Covadonga», de Xixón, y artesanu de gaites, aunque como pasó cola mayoría de los virtuosos d'esta xeneración caltuvo contactos con los gaiteros mayores más nombraos (Pepe Blanco, Veriña, Remis...) pa completar la so formación.

De Vicente Prado ya falamos. Finalmente, José Manuel Fernández Gutiérrez, *Guti*, principia a tocar nestos años con Nicanor González Fueyo, *Canorín el de Columbielo* (L.lena).

La mayor parte d'estos intérpretes decídense amás a aprender llinguax musical siquiera nun nivel elemental, y algunos son a algamar col tiempu'l gradu mediu del conservatoriu profesional, estudiando otros instrumentos, porque la enseñanza oficial reglada nun permite facelo cola gaita. Dellos participan tamién nel movimientu folk que se ta desendolcando nestos años. Como suel recordar José Angel Hevia, dos gaiteros de Xixón, Eleuterio'l de Rocés y Pepe Blanco, bauticen a los más mozos d'esta xeneración como «La quinta del biberón».

Alrodiu de 1985, toos ellos apienzen poco a poco a poner escuela. Trátase de centros privaos ó venceyaos a instituciones non oficiales, como ye'l casu del «Orfanato Mineru» d'Uviéu que contrata a Hevia. Hai que sorrayar que les escuelas ábrense porque hai mercáu, demanda social d'aprendimientu de la gaita. Nun momentu nel qu'a partir de la instauración del Estáu Autónomicu, les señes d'identidá son cada vegada más valoraes, los asturianos siéntense más que nunca identificaos col instrumentu simbólicu del país, y nun-yos importa pagar por aprender a tocalu.

Les escuelas de gaita van medrando per tola xeografía asturiana, y los mayestros principien a organizar bandes de gaites colos sos alumnos. Nun son les primeres que s'entamen n'Asturies, hai antecedentes históricos, y al principiu respuenden a estétiquas musicales tradicionales, pero a partir de los años noventa los patrones estéticos van camudando hasta convertirse nes formaciones actuales, similares a les formaciones de gaiteros d'Escocia y Bretaña. La presencia permanente de bandes de gaites asturianas dende 1987 nel Festival Intercélticu de Lorient, del que falaremos más abaxo, acelera y afita esti procesu. Esquemáticamente, puen resumise les característiques de la mayoría de les bandes actuales en que toquen na tonalidad Si bemol, empleguen percusión con caxes d'alta tensión y la estética de desfile y concierto ye asemeyada a les de les agrupaciones del norte del Arcu Atlánticu.

Nun vamos a entrar al detalle na historia y evolución de les bandes de gaites por- que Fonsu Fernández, director del Muséu de la Gaita qu'acueye estes xornaes, tien espublizáu un trabayu llargu sobre ello², que creo ye la referencia imprescindible pa tol que quiera afondar nesta cuestión. Namás quisiera terminar esti separtáu re- membrando que'l pesu específicu de les bandes de gaites anguaño ye tan grande que cuento camudó la historia de la música tradicional asturiana.

EL CELTISMU MUSICAL N'ASTURIES

El celtismu foi una corriente histórica y cultural de munchu éxitu na Europa del sieglu XIX, qu'afincó fondo dende ceo nes investigaciones asturianistes. Tamién nel tarrén de la música, nun ye una corriente nueva como della xente piensa. Vamos ci- tar dos exemplos.

El padre de la musicoloxía asturiana, Eduardo Martínez Torner, caltuvo la tesis celtista pa la nuesa música tradicional nos sos primeros años d'investigador. Influyíu pol que sedría gran historiador, Juan Uría, estudiosu de los vaqueiros y bon cantan- te de vaqueires, entama a facer trabayu de campu alrodiu de 1915. Los cantares que recoyería sedríen la base del so «Cancionero Musical de la Lírca Asturiana», obra im- prescindible espublizada nel añu 1920.

Torner, entusiasmau cola bayura de cantares que diba atopando, apienzó dende'l mesmu 1915 a esparder los resultaos del so trabayu. Dio conferencies nel Paraninfu de la Universidá d'Uviéu, nel Teatru Xovellanos de Xixón, organizaes pol Atenéu Obrero, y repetiriales nel mes de diciembre nel Teatru Campoamor d'Uviéu. El musi- cólogu presentaba les sos primeres conclusiones ya ilustrábales acompañando al piano a los cantores María Argüelles y José Menéndez Carreño, *Cuchichi*. Estes diser- taciones que volvería a ufiertar per toa Asturias y tamién n'otres capitales españo- les, ya inclusive en Méxicu y Cuba nos años vinientes, foron fundamentales pal re- conocimientu públicu del valir de la música tradicional asturiana.

El diariu *El Carbayón* daba noticia d'una d'aquelles conferencies el 11 de febreru de 1915:

«Después de hablarnos del origen e historia de la canción popular, de sus varias formas y de las evoluciones que ha sufrido a través de los tiempos, estableció muy atinadas comparacio- nes entre las canciones asturianas y las de los pueblos de origen céltico. A juicio del Sr. Torner, nuestras canciones antiquísimas, tanto en su forma poética como armónica, arrancan de la fa- mosa tríada de los celtas. Para demostrarlo fue ejecutando al piano algunas de estas cancio- nes en sus aspectos antiguos y moderno. En efecto, la semejanza no puede ser mayor.

Para explicar cómo las costumbres y el ambiente de los pueblos influyen definitivamente en la estructura de las canciones, demostró prácticamente, al piano, la analogía que existe entre los cantos astures y los de Bretaña, Auvernia, Provenza, Irlanda, País de Gales y Escocia.»

² Véase FERNÁNDEZ GARCÍA, F.: «Les bandes de gaites: otra estaya pa la música asturiana». *Asturies, memoria encesa d'un país*, nº 11. Fundación Belenos, Uviéu, 2001. Páx. 70 y ss.

Ye una pena que'l redactor nun fuera más concretu y citara los cantares que comparaba.

Magar la so convicción d'aniciu, cuando Torner asoleya'l «Cancionero» nun insiste nesta teoría y decide facer namás que l'anális y clasificación de la música asturiana y nun arriesgase a dar «tal canción como celta, tal otra como árabe, etc».³

En 1977, el profesor de Lliteratura inglesa de la Universidá d'Uviéu, José Benito Álvarez Buylla, bon conocedor de la cultura de les Islles Britániques, asoleya un llibru poco recordáu anguaño, magar qu'ía ún de los pocos intentos de teorizar con fondura sobre l'orixe de la música asturiana dende'l puntu de vista históricu, estéticu y musicolóxicu. Nel so llibru, «La canción asturiana», considera qu'a lo menos una parte de la música tradicional ye d'aniciu célticu:

«No se puede negar la mezcla de razas en nuestra región, que la Antropología demuestra sobradamente, pero ello no desmiente la permanencia de un sustrato básico indoeuropeo primitivo, céltico, que preside nuestra naturaleza y determina nuestra idiosincrasia. Este celtismo se manifiesta claramente en algunas parcelas de nuestra música. En primer lugar, en la Danza Prima, cuya estructura fundamental –en música y baile– tiene, a mi juicio, evidentes reminiscencias célticas (...). En segundo lugar, el acentuado lirismo de nuestra música tradicional procede igualmente de la sensibilidad emocional céltica. Los celtas, que advienen a Asturias tras interminable peregrinaje, no se quedan aquí por casualidad. Venían simplemente buscando su alma y aquí la encontraron, porque el bosque, la montaña, el valle escondido de Asturias, se conformaban en consenso perfecto con su sensibilidad. Comprendo que estas razones parezcan insuficientemente fundadas para los historiadores positivistas, pero la deriva del movimiento humano, individual o social, sigue derroteros marcados por afinidades psicológicas internas, aparentemente poco claras, pero decisivas y que eliminan el puro azar. Y valga esto lo que valiere.»⁴

Al marxe d'estes referencies teóriques que vengo de sulliñar, los contactos ente estudiosos y folcloristes asturianos con personalidaes afines de los países celtas del Arcu Atlánticu européu tampoco son d'agora.

Rafael Meré, primer director del Muséu de la Gaita de Xixón, caltenía correspondencia y tratu personal con musicólogos del Conservatoriu de Brest (Bretaña) dende los años cincuenta, y asina lo recueye la prensa de la dómina⁵. Y el musicólogu fundador de Bodadeg Ar Sonnerion (Conceyu de Gaiteros) de Bretaña, Polig Monjarret, en testimoniu comunicáu al autor d'estes llinies, invitara un grupu folclóricu «de Falange» (sic) d'Avilés a participar xunta otra formación gallega nun de los primeros «Festival des Cornamuses» de la mesma ciudá bretona nos años sesenta. La experiencia con aquellos asturianos nun foi nada bona al paecer y los contactos interrumpieron.

3 Véase MARCILLA, J.M.: «Un hito en la historia de la cultura asturiana II». Concurso y Muestra de Folclore Ciudad de Oviedo. Ayuntamiento de Oviedo. Uviéu, 2002. Páx. 51 a 54 y ss.

4 Véase ÁLVAREZ BUYLLA, J.B.: «La canción asturiana. Un estudio de etnología musical». Colección Popular Asturiana. Ayalga Ediciones. Salinas (Asturies), 1977, pp. 42 y 43.

5 Llamentablemente, nel momentu de redactar estes notes nun puedo dar la referencia concreta de los artículos de prensa por tener tresmanao les copies que guardaba. En tou casu siempre pue verificase esta información na hemeroteca («La Nueva España», años 60).

piéronse. Esto nun tendría mayor aquel si nun fuera que'l certame, al treslladase de ciudá en 1971, terminaría convirtiéndose nel Festival Intercélticu de Lorient.

Tornando a la cita de José Benito Álvarez Buylla, lo que'l profesor universitariu taba espeyando col remate de la frase, yera l'alderique historicuarqueolóxicu qu'anicaba nestos años por mor del revisionismu anticeltista pendular que tovía güei vivimos. Tan apasionáu como'l de la nomada «celtomanía» y que, pasu ente pasu, cuido que ta entrando recién nun asitiamentu más aseláu pola fuerzia de los resultaos de les excavaciones nos castros y los modernos enfoques, más posaos, que les evidencies obliguen racionalmente a facer.

En cualisquier casu, aquellos «afinidaes psicolóxicques internes» principiaben –princiabiémos– a sentiles dellos de los músicos o cenciellos amantes de la tradición asturiana, naquellos años setenta nos que se taba afitando y esparriendo el movimientu de la «música celta».

LA MÚSICA CELTA (FOLK)

1. El folk como xéneru musical

El folk ye un xéneru de raigañu folclóricu. Surde na segunda metá del s. XX de la rellaboración de la tradición musical tresmitía por comunicación directa, del estudiantu de los cancioneros, o de composiciones d'autor basaes en ritmos, cadencies o musicalidá esencial del patrimoni folclóricu. Ye nos Estaos Xuníos onde va desendolcarse'l primer gran movimientu –el «folk-song»– qu'amestaba la música tradicional col activismu políticu, con dos nomes de gran altor: Woody Guthrie y Pete Seeger. Continuadores y esparridores del xéneru sedrien, ente otros, nomes tan reconocíos como Phil Ochs, Bob Dylan, Joan Baez, Peter Paul and Mary...

Dende mediaos de los años sesenta, n'Europa –tan lloñe de la España de la dómina– principió a xenerase una corrientu xuvenil urbana interesada poles músiques campesines. El marcu xéneru d'esti enclín foi la influyencia del movimientu *hippie* americanu –«la vuelta al campu» a la gueta del paraísu perdió–, el referente del «folk song» americanu, pero tamién enforma l'interés ideolóxicu progresista pelo popular como expresión de «l'auténtica voz del pueblu». D'esti ambiente surdirá'l folk européu.

Los aniciadores desti xéneru dedicáronse de mano a la reproducción etnográfica, la tresmisión de les melodíes o los cantares que recoyien directamente de los últimos intérpretes de la tradición rural, emplegando los mesmos instrumentos y estructures musicales de los sos informantes. Por embargu, dellos foron inxiriendo nuevos instrumentos y ritmos ayenos a eses tradiciones, plantegando pasos evolutivos que, aunque seles, abrieron darréu les primeres discuticiones ente los partidarios de la pureza folclórica y los defensores de la fusión o mestizax, aunque inda nun se llamara d'esta miente. John Renbourn, Pentangle, Steeleye Span, Fairport Convention –n'Inglaterra–, Sean O'Riada y The Chieftains –n'Irlanda–, ente otros, son nomes cimeros d'e-

tos años. N'Italia, la tendencia d'anovación algamó puxu enforma, y surdió en 1970 la *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, que teorizaría esta corriente como La Ri-proposta, la reellaboración folclórica ameciendo tradición, cantar reivindicativu y folk americanu.

Pero'l folk européu bien pronto diba convertirse en daqué más qu'una estética musical alternativa. A resultes de la revolución de Mayo del 68, ponse en valir el conceutu d'identidá cultural de los grupos sociales y la música tradicional, la música folk, clásique como términos equivalentes, enancha'l so conteníu ideolóxicu pa tresformase n'expresión de les cultures minorizaes.

El meyor exemplu que resume lo que vengo de dicir ye'l casu d'Alan Stivell, un anovador pergrande, que revolucionó la música bretona col so folk progresivu, cercanu al pop ya inclusive al rock, qu'apienzó tocando l'arpa céltica –instrumentu d'antigu cultivu en Bretaña recuperáu per so pa–, que siempre caltuvo un filu de xunión coles sos referencies más tradicionales –biniau y bombardu, el cantar tradicional, el mesmu arpa– y que col tiempu, gracies a la so llibertá creadora, foi a explorar dende les concepciones sinfónicas hasta la estética abiertamente rock del Stivell de güei. Y too ello ensin dexar de ser bretón militante y reivindicase como ciudadanu del mundu.

De magar entós, el que facía música tradicional –música folk– facía música del so país. Y anque convivieron otres tendencias, mui pocos s'averaron al xéneru por gustu estéticu namás.

Si bien toles músiques identitaries europees foron cultivaes, la qu'algamó un mayor espardimientu na Europa occidental foi la «Música Celta», y pue servinos como paradigma de la fuercia identitaria de la música folk, sobre too pola so influencia n'Asturies, como veremos más tarde.

El folk diría nos caberos venti años evolucionando nes sos concepciones ideolóxicques, abriéndose a otres sonoridaes y universalizándose, faciéndolu camudar inclusive de nome: «New Age», «Otres músiques», «Músiques del mundu»... Hasta aportar al momentu actual de gobalización, nel qu'asitiáu como xéneru musical más que nunca alcuéntrase nun procesu onde lo que prima ye'l mestizax a toa costa como discursu políticamente correctu, escaeciendo y tapeciendo qu'ensigo mesma toa tradición ye mestiza, que cada grupu humanu siempre fexo intercambios y escoyó aquello que meyor-y convenía pa la so evolución. El riesgu d'esti nuevu discursu dominante, con tintes casi fundamentalistes, nun ye otru que la homoxenización, l'esanicie de les arriquecedores diferencies culturales.

Atendiendo a la instrumentación podemos clasificar al folk en dos grandes grupos:

- Acústicu: nel qu'a los instrumentos musicales característicos d'una tradición améstense-yos, fundamentalmente, otros ayenos non ellectrificaos d'aniciu tradicional o non. N'Asturies son bon exemplu la incorporación de: bouzouki, guitarra, bodhrán, bongós (Llan de Cubel, Felpeyu), arpa céltica (Beleño, Trasgu, Lli-

berdón), estremaos instrumentos de viento, contrabaxu (bandines)... Puen emplegase dacuando dellos instrumentos ellectrificaos, pero ensin camudar enforma la sonoridá del conxuntu.

- Elléctricu: nel que los instrumentos ellectrificaos -guitarra, baxu, sintetizadores...- son los definatorios del soníu global de la música, por más que toquen enxuntu colos instrumentos tradicionales acústicos. Suel ser característico d'esti estilu de folk l'usu de la batería como base rítmica, aunque puean amestar tamién otru tipu de percusiones acústiques o ellectróniques. Dentro d'esti grupu hai qu'incluyir el folk de tendencia pop (Gwendall, The Corrs... Xemá, recién, n'Asturies), el próximu al jazz (Doa na última época y Berrogüeto en Galicia), el folk rock (The Moving Hearts, Wolfstones... Asturcón, Avientu y Skanda n'Asturies) o'l rock folkizáu (Moving Hearts n'Irlanda, Dixebra n'Asturies) y delles otres tendencies que s'averen anguaño a la música ellectrónica, el hip-hop, etc.

Estos dos grupos nun son pa nada compartimientos dafechamente xebraos.

Acordies pa cola concepción de los grupos, la voz pue tener mayor o menor relevancia. Nel folk asturianu, el pesu de los temes instrumentales foi grande, aunque nos últimos tiempos principió a valorase y, poro, incorporase, cada vegada más los temes cantaos.

2. El primer folk asturianu

Dende apocayá, Ismael González Arias⁶, estudiosu de la música tradicional asturiana fai, por recordanos en prensa y trabayos d'espardimientu que hubo otru folk n'Asturies enantes de la implantación de la *música celta* nos años 80. Lo que ye cierto. Y cita como cabezaleros d'esa corriente a tres grupos creaos n'Avilés nos años 70: *Neocantes*, *Vox Populi* y *Madreselva*. Tamién correcto. Agora bien, consideralos como antecedentes del movimientu d'anovación que vendría darréu ye dafechamente un enquivocu. Como veremos, esos grupos son namás qu'un fenómenu circunstancial, reflexu n'Asturies del movimientu xeneral español de lo que s'etiquetó como *folk testimonio* y nun tuvieron continuidá nin estética nin ideolóxica nes décades vinientes. Faigamos un poco de memoria.

Nos primeros años 70 prodúzse n'España un tímidu movimientu qu'intenta crear una nueva «canción popular». D'una banda ta la influyencia del mentáu folk-song americanu, con un grupu d'éxitu, *Nuestro Pequeño Mundo*, que va a ser el modelu que sigan les formaciones numberoses que los van seguir. Empleguen guitarras, banjo, percusiones... y canten. Esta va a ser una de les sos característiques definatories: malpenes toquen temes instrumentales. El so repertoriu ye canción tradicional del mundu, con famosos temes norteamericanos como «Oh sinner man», aunque tamién faen dellos averamientos al cancioneru español. Otros nomes perconocíos de la dómina de lo que s'afitará como «folk-testimonio» sedrán *Almas Humildes*, y más tar-

⁶ Véase vgr. GONZÁLEZ ARIAS, Ismael M.: «Diccionario Enciclopédico del Principado de Asturias». Ediciones Nobel. Uviéu, 2005. Tomu 7. Voz «Folk asturiano».

de *Agua Viva* y *Vainica Doble*. La razón d'etiquetar a estos grupos con esi nome ye que los continuadores d'esta llinia van facer, con una base tradicional y muy abierta a otros xéneros como'l pop, composiciones reivindicatives, con xeitu asemeyáu a la «*canción testimonio*» de los cantautores, y que van interpretar enxunto colos cantares de raigón tradicional.

Per otra banda principien a andar los intérpretes y grupos que se somorguieren na tradición cola fin de rescatar el cancioneru popular español. Nun son ayenos a esti plantegamientu los entamos asemeyaos que se tan produciendo n'Europa, anque equí los sos ecos llegaren enforma febles. Un grupu a citar d'estos años sedría'l cantante Ismael y la so *Banda del Mirlitón*, centraos na música castellana. Pero la figura referencial d'esti enclín ye l'etnomusicólogu castellanu Joaquín Díaz, cantante qu'avezaba –y aveza– a interpretar los sos cantares acompañáu instrumentalmente d'una manera cenciella, o namás que con una guitarra. El so repertoriu –vocal dafechu– ye de tol Estáu, anque'l so trabayu centrarase principalmente nel folclor de la so tierra, la tradición sefardí y la d'otros ámbitos hispánicos.

Por embargu, Joaquín Díaz nun escapa a les influencies del folk song americanu. Nunes recientes declaraciones afirmaba que «A Dylan es que le he escuchado tanto, tanto... que estoy como metido en su espíritu. Pero siempre me encantó Pete Seeger, mi sueño era ir a Estados Unidos y conocerle. Y lo hice, y mantuvimos una buena amistad. Me marcó unas cuantas pautas interesantes. También conocí a los Peter, Paul and Mary. La verdad es que estuve bastante introducido en el mundillo folk americano»⁷.

Hay un contextu sociopolíticu qu'amás ha tenese en cuenta pa la medría d'esti tipu de folk. Per un lláu la simpatía del réxime franquista hacia esta anovación de la «canción popular española» por alcontrala munchu menos extranxerizante y subversiva que'l pop y el rock –faigamos alcordanza que'l primer conciertu de *The Beatles* na plaza de toros madrileña de «Las Ventas» viviéronlu les autoridaes como un auténticu problema d'orde públicu–. Y d'esta miente na televisión única española dióse-yos amplia presencia a los músicos d'aquel movimientu. Surdieron nesos años asina mesmu munchos grupos de música sudamericana que por mor de la Hispanidá tamién tuvieron de mano bona acoyida pelos ideólogos culturales del réxime. Anque, al decatase que dellos d'aquellos grupos diben inxiriendo nel so repertoriu cantares reivindicativos, deseguida principiaron a ser munchu más xixilaos pela censura.

Los grupos de folk testimoniu van desendolcase mayoritariamente alrodiu de les parroquies católiques. El Concilio Vaticano II terminaba de romper col llatín como llingua vehicular de la lliturxa y col cantu gregoriano y la música relixosa sometía al rigor del «*motu proprio*» como única expresión musical na ilesia. El Concilio, cola fin de llograr la participación de los fieles y asonsañando la estética musical protestante, incorporó a la lliturxa cantares n'español acompañaos con guitarres y pianos eléctricos. Ún de los repertorios más corrientemente interpretaos foi xustu'l de los espirituales negros y otros cantares que remanecíen del folk americanu.

7 CREA, Revista de la SGAE, Sociedad General de Autores de España. Madrid, xunu 2005, páx. 6 y 7.

Pues bien, significativamente, los tres grupos citaos enantes *Neocantes*, *Madreselva* y *Vox Populi* nacen precisamente nes parroquies d'Avilés⁸. *Neocantes* surdió en 1969 como *Grupo Folk San Nicolás* (Iglesia de San Nicolás de Bari) y nel so repertoriu yera mayoritariu'l folclor del mundu. Asina nos sos conciertos podien sentise cantares griegos, vascos, espirituales negros, pieces del folclor irlandés... anque tamién cantaben dellos temas asturianos –contaos colos deos d'una mano-. Y con esti repertoriu llegaron a grabar un discu en 1973. En pocos años el grupu terminó desfaciéndose, y los sos continuadores, lideraos por ún de los primeros componentes, Germán Torrellas, terminaríen por averase a la Música Antigua. Inda güei siguen calteniendo el nome y dando conciertos per tol mundu.

Madreselva nació na Ilesia de Miranda en 1970. A lo primero foi *Amigos de la Paz*, con nidies resonancies cristianes, y acasu *hippies*, y nun duró muncho. A los pocos meses ya surdió l'auténticu grupu *Madreselva* con namás una componente d'aquel primer intentu de folk en Miranda. El so mentor foi el párrocu asturianista José Manuel Feito, d'aniciu somedanu. Ensin dubia esta influyencia fexo que'l so repertoriu fuera dafechu de la tradición asturiana, armonizándolu al estilo de los ídolos contraculturales del momentu, Bob Dylan y Joan Baez. Grabaron un discu en 1973 col sellu de la ilesia católica «Pax» qu'entitularon Folk Asturiano, ya incluyíen nél trece temas tradicionales con xiraldiyes, tonaes, vaqueires y romances recoyíos en Somiéu pel párrocu. La Universidá de Nevada, qu'iguaba per aquellos años un estudiu de la música folclórica española, grabó-yos, por mor d'esta especialización, tres cantares asturianos.

El grupu desaniciose al pocu tiempu, dexando un bon currículum p'aquellos años: grabación de programes de televisión, collaboración con grupos de teatru, premios en concursos... Asina, resultaron ganadores ex aequo con *Neocantes* del I Festival Provincial de Música Folk, celledráu nel Teatru Palacio Valdés d'Avilés, nel que tamién competía un grupu de Xixón, *Viejo Folk*, y ún d'Uviéu que facía música sudamericana, *Mate*. Música ésta que tendría abondos cultivadores n'Asturies hasta los años 90 (*Incahuasi*, *Tarka*, *Los Chunchos*, *Chakra*...).

Una de les actuaciones más nombraes de *Madreselva* foi nel II Ciclu de Música Tradicional Asturiana, onde compartieron escenariu xunta *Juval*, Manuel Gerena (flamenco), Sofía Noel (música sefardí) y Joaquín Díaz. El calificativu de «asturiana» nun tenía otu aquel semánticu que'l de localizar xeográficamente el territoriu onde se celledraba'l certame.

Vox Populi nació en 1971, tamién alrodiu de los grupos xuveniles de la ilesia. Dellos de los sos componentes yeren caltenedores de la *Danza Prima* n'Avilés. Tocaben música universal, inclusive la sudamericana y temas asturianos y gallegos. Tamién musicaron poemas sociales y ficieron composiciones propies. Foron los de más llarga vida, enllazaron colos cantautores y otros grupos asturianos de la transición política, llegando a escribir na última etapa (1977) dellos cantares n'asturiano, y a sumase a

8 Véase ARIAS, B.: «Avilés 1960 / 2002. Espiritu de Rock'n 'roll». Norte Sur Records. Avilés, 2002. Voces referentes a los grupos citaos n'estremaes páxines.

la ñaciente reivindicación autonomista. Nun cartel qu'asoleyaron con un debuxu muy acordies cola dómina –una manifestación cola bandera d'Asturies– aventaben: «Naguamos por un cantar d'anguaño que valga al serviciu'l pueblu que trabaya y d'una Asturies que nun quier más xugos enriba'l llombu... PUXA ASTURIES».

Ye, poro, l'únicu grupu desta triba que conscientemente va a defender la llingua y la autonomía d'Asturies, con un repertoriu a caballu ente'l «folk-testimonio» d'anicu y los cantares reivindicativos políticos y sociales.

Denguna d'estes tres formaciones emplegó la gaita como instrumentu. La so base yera'l cantar siguiendo la güelga del mentáu folk-song americanu. Desconozu si hubo dalgún intentu d'incorporala, pero tamién hai que recordar que la gaita nun taba entós temperada.

Pa finar esti separtáu, ye d'interés sulliñar que como terminamos de ver, los referentes del »folk-testimonio« asturianu llegaron del extranxeru vía'l xeneral español nos 70.

3. Oríxenes de la música celta. Los primeros pasos n'Asturies

Nos años setenta, dende un gran focu que rescampla en Bretaña (Alan Stivell, Gwendall, Tri Yann...), siguió darréu n'Irlanda (The Chieftains, The Bothy Band...) y n'Escocia (Tannahill Weavers...) acúñase una etiqueta comercial qu'aína va algamar éxitu enforma n'Europa y, pasu ente pasu, fuera del nuesu continente: *Música Celta*, la reellaboración con criterios contemporanios de la tradición folclórica de los países con llingües celtas. Amás de los tres yá citaos: País de Gales, Cornualles y la Islla de Mann.

El movimientu nun surge de la nada, si les multinacionales del discu ponen los güeyos nesta música ye porque foi a salir de les catacumbes a resultes d'un llargu camín d'investigación y reivindicación de la propia identidá cultural, de la sensibilidá hacia los «pueblos ensin estáu», que se produz, como yá apuntamos, tres la revolución de Mayo del 68, y l'apaición de festivales monográficos, ente los que va convertise llueu nuna referencia incuestionable'l Festival Intercélticu de Lorient (fundáu en 1971). La gaita y l'arpa céltica son los instrumentos símbolu de la «nueva» marca folk, y xunta ellos instrumentos modernos como la guitarra eléctrica, el baxu o la batería, o acústicos «redescubiertos» nun contextu diferente: el bouzouki, el banjo, el vigulín, la flauta travesera...

La explotación discográfica dura cuatro o cinco años y, pasín a pasu, la moda de la música celta principia a amenorgar. Pero deseguida diba demostrase que'l xéneru nun yera una creación artificial del márketing, y que taba preparáu pa una llarga travesía del desiertu, que resultaría por demás bien bayurosa pola intensa busca de nuyes vées de creación.

Los músicos tornen sobre les sos propies tradiciones, investiguen y estrayen del so patrimoniu musical anovada enerxía creadora cola que seguir construyendo la so música contemporania. Dende la seguranza que da l'estudiu y l'afitamientu de la tradición y la meyoría de la so formación técnica, una nueva xeneración de músicos ye

p'avanzar y llegar a cotes bien altes, mirando ensin complexos a otres estétiques musicales mui alloñaes del so marcu de referencia orixinal.

La vecina Galicia sumóse al movimientu na segunda mitá de los setenta, teniendo como bandera a un grupu qu'algamaría muncha sonadía nel folk de tou l'Estáu: *Milladoiro*. Y, como pasara nel norte, na recta final de la década, el festival d'Ortigueira nació siguiendo la güelga de Lorient, convirtiéndose na meca de tou «folkie celta» de la dómina.

Cásique al empar, los bretones *Gwendal* principien a sonar con fuercia en tol Estáu. Faen xires de conciertos y algamen éxitu comercial. Síguenlos *Ar Bleizi Ruz* y el mesmu *Alan Stivell*. Los tres grupos visiten Asturias alrodiu de 1980. Xixón ye la ciudá onde más veces se puede sentir a los dos primeros. Stivell visitaría per primera vegada Xixón en 1980, onde tendría como teloneros al cantautor Carlos Rubiera y al grupu folk *Güercu*, los dos de casa.

N'Asturies les cosas foron a lo primero más sele. Coincidiendo cola transición política surde'l grupu de cantautores *Camaretá* y nél un dúu qu'enllena toa una dómina de la nuesa canción popular: *Nuberu*. Ellos son los primeros n'inxerir la gaita nun contextu distintu al del so papel tradicional na romería, y el nome del so gaiteru –Manolo Quirós– algama de siguío muncha sonadía, como ya sabemos.

Per esos años, la fiesta qu'organizaba nos Maizales de Xixón la oposición política al réxime franquista yera'l puntu de reunión de grupos y cantantes protesta, pero tamién se pudieron sentir otres corrientes musicales que principiaben a añerar nel Estáu. Ye'l casu del arpista gallegu Emilio Cao, primer músicu qu'importó l'arpa celta per aquellos años.

Na Selmana Santa de 1978, el que suscribe fai los primeros contactos col Festival Intercélticu de Lorient, durante la celebración del *Kan ar Bobl*, certamen pa nuevos valores. A resultes d'aquel viaxe espublizó un reportaxe nel periódicu «Asturies», dirixíu por Graciano García, actual responsable de la «Fundación Príncipe de Asturias», que fala por sigo mesmu «Asturias-Bretaña, al reencuentro de una identidad». Seguiría afondando los contactos lluéu en 1981 y 1983, nesti casu cola ayuda d'un colliaciú bretón, Serge Le Faucheur, cabezaleru anguaño del hermanamientu ente Gloomel y Tazones. Pero'l festival alcontrábase daquella en plenu procesu de cambiu y nun se daba'l meyor aquel p'acoyer un nuevu país miembru.

En 1980, el grupu de rock sinfónicu «Asturcón», nel so únicu discu, trabaya con referencies melódiques y rítmiques asturianas dafechu. Pero entavía nun tenemos «música celta». Asina y too una delegación asturiana ye invitada esi mesmu añu a participar nel «Festival Celta de Berlín»: el grupu folclóricu *Los Urogallos* (Uviéu), el cantautor Carlos Rubiera, los cantantes de tonada Silvino Argüelles y *L'Abogáu*, y amás, ente otros, dos gaiteros que diben a dar muncho que falar, Xuacu Amieva y Pedro Pangua. Al frente d'aquella embaxada cultural viaxaba el miembru fundador de *Conceyu Bable* y posterior académicu de la llingua Lluís Xabel Álvarez y la filósofa Amelia Valcárcel, que participaríen en debates y alderiques. El diariu «La Nueva España» destacóme como unviáu especial pa cubrir la información. Darréu del festival berlinés, la delegación



Xuacu Amieva, Xuan Crespo Misioner, *El Carteru*, Pedro Pangua y Miguel *el del Poliar* nel Festival Celta de Berlín, 1980

fexo una pequeña xira de conciertos per Bretaña.

Coincidiendo col principiu de la nueva década dase a conocer un grupu de músicos folk mui mozos: *Trasgu*. Son otra vuelta d'Avilés.

Ismael García Arias cita a *Neocantes* y *Madreselva* como referencia pal nacimientu y desendolque de *Trasgu* (1979), pero nun foi asina. Por más que l'actividá folk de la ciudá siderúrxica supunxera un bon caldu

de cultivu, y que los nomes d'aquellos grupos fueren conocíos pa los sos fundadores por vecindá, porque José Manuel Feito yera profesor de dellos de los componentes, y porque l'actual director del Conservatoriu d'Avilés, Chema Martínez –que tamién los ayudó nos sos anicios– fuera una de les pieces fundamentales de *Neocantes*.

En testimoniu directu de Javier Cervero, él y Marcelino García, el noyu fundador de *Trasgu* –que tamién andaben alrodiu de los movimientos eclesiásticos– tocaron de mano nel grupu de música sudamericana *Yerba*. Poco a poco, fueron interesándose pola música tradicional asturiana, y sobre too poles sos característiques más modales, menos tonales. Con esti enfotu, aconseyaos pol periodista Enrique Santos, creador de la revista «Folk song. El canto de los pueblos», quisieron averase a la música antigua, y foi entós cuando Chema Martínez los empobinó al grupu *Atrium Musicae*, de los hermanos Paniagua –Gregorio y Eduardo–, Begoña Olavide... que dende Madrid diba tiempu que trabayaben la música antigua española. Estos contactos fueron la razón última pola que'l músicu Luis Delgado, averáu a aquel grupu madrillanu, terminó por ser el so productor discográficu.

Trasgu foi el primer grupu folk en conseguir estabilizase y grabar un discu clave («La Isla de Hélice» –1982–) arreyáu a la música celta por más que refugaren d'ella. Na so formación incluyíase l'arpa, la zanfona y la gaita, instrumentos característicos del xéneru *celta* de la dómina, y qu'habíen adaptao na vecina Galicia el grupu *Mi lladoiro* con gran éxitu. Pa ello contactaron colos constructores de gaites Luis d'Arnizo y Octavio de Bual. L'emplegu de la zanfona foi por influencia del mentáu Enrique Santos, fiu d'Enrique Santos Fernández, un músicu que tocaba'l clarinete, el violoncello y el saxofón, que fexo una zanfona peculiar gracies a los sos conocimientos d'ebanistería y namás pelos recuerdos que tenía d'un ciego que viera n'Avilés de mozu. Tardó en construyir l'instrumentu un par d'años –1976-1978– y la so nuera Mayoya yera la qu'avezaba a tocala⁹.

9 Véase FERNÁNDEZ GARCÍA, F.: «Los años caberos d'una tradición: la zanfona n'Asturies». *Asturies, memoria encesa d'un país*, nº 2. Fundación Belenos, Uviéu, 1996, páx. 54 y ss.

Por embargu, a diferencia de *Milladoiro*, la llinia de *Trasgu* nun yera acústica dafechu, tenien resonancias pop y rock, siendo'l primer antecedente enxuntu con *Rena-cencia* –que nun dexó nada grabao– y col grupu de rock sinfónicu *Asturcón*, de lo que sedría el folk-rock n'Asturies. *Trasgu* afuxien de la etiqueta celta, ente otres razones porque ellos allampiaben por facer una música más averada a la música modal –«antigua»–, y non a la tonal, como la irlandesa, por exemplu. Siempre caltuvieron cierta distancia pa con ella y col movimientu musical «celtista» que principiaba a surdir n'Asturies, hasta la desapaición del grupu. Tampoco yeren militantes dafechu de la reivindicación llingüística, lo que-yos truxo problemes d'entendimientu con un sector del públicu asturianista, aparentemente'l destinatariu «natural» de la so música¹⁰.

Asina y too, *Trasgu* participó en setiembre de 1982, por iniciativa del emerxente movimientu políticu nacionalista, nel «Festival des Peuples en Lutte», celebráu en Bretaña, representando a Asturies. L'organizador yera el mentáu Serge le Faucheur, al que yo conociera esi mesmu añu. L'escritor Xuan Bello tien escrito un poema y dellos artículos sobre aquel viaxe iniciáticu, ún d'ellos nel so exitosu «Historia general de Paniceiros».

4. Les nueches celtas. Belenos, Beleño y el Festival Intercélticu de Lorient

En 1983 cellébrese los primeros festivales de música celta d'Asturies: La Nuechi Celta de Corao, que namás que duraría dos ediciones, y La Nuechi Celta d'Uviéu, que llegaría hasta los primeros 90. N'Uviéu, amás de los conciertos de San Mateo, en setiembre, organízase, asinamesmo, un festival d'arpa céltica que se repitió al añu siguiente.

En mayu de 1984, el «Colectivu Etnográficu Belenos», l'asociación celtista más activa hasta güei, ye invitada a participar nel Festival de Killarney (Irlanda), cola exposición sobre «Horros y palloces» que presentara con éxitu muncho pa les fiestes d'Uviéu del añu anterior. La invitación recibióse gracies a les xestiones de Brendan O'Scally, presidente de la Fingal Historical Association de Dublín, que viera la exposición n'Uviéu de la mano de Belenos. El Colectivu decide inxerir un grupu de músicos na delegación que viaxa: el gaiteru Juanjo Prado, l'arpista y zanfonista Fernando Largo y un percusionista permozu, Frankie Delgado. Ellos van ser el biltu definitivu¹¹ d'otru



Islla d'Innisfallen, Killarney (Irlanda), 1984. Noyu definitivu del grupu Beleño. De izquiérda a derecha: Fernando Largo, Frankie Delgado y Juanjo Prado

¹⁰A piques d'entrar n'imprenta esta ponencia, espublizó un artículu esclariador al respetive. Véase CERVERO, J.: «La música asturiana». Diariu *Les Noticies*. Ámbitu Ediciones. Uviéu, 16 d'ochobre 2005.

¹¹Nos anicios del grupu, que se presentara nes nueches celtas de Corao y Uviéu (1983) figuraben Xuacu Amieva, Pedro Pangua y el guitarrista Rody Herrera. Esta primitiva formación, na que se inxirió'l violinista polacu de la Sinfónica d'Asturies Jacek Niwelt, llegaría a dar un concertu na Ilesia de Santulaya de Cabranes nel iviernu de 1984. Foi la invitación a dir a Irlanda que fexo *Belenos* la qu'amosó les sos dificultaes de continuidá por razones profesionales, y la que daría llugar a que Fernando Largo buscara otres alternatives.

grupu que xugará un papel fundamental na consolidación del xéneru celta n'Asturies: *Beleño*.

N'Irlanda afítense dafechu los contactos que se vinieren texendo demientres un lustru col Festival Intercélticu de Lorient (FIL). Ningún grupu de la península participara enantes nel Festival de Killarney, d'ehí la sorpresa de la representación bretona al ver les imáxenes de la exposición y sentir al grupu de músicos asturianos. A la cabeza de la delegación de Bretaña diba Polig Monjarret, fundador de «Bodadeg Ar Sonnerion» –Conceyu de gaiteros bretones– y del FIL.

Beleños, *Beleño* ya completu, pola xuntura'l proyectu de tres músicos del grupu xixonés Merlín (Daniel García de la Cuesta, Lluís Álvarez de Benito y Nacho G. Muñiz), y un piñu de baillarines asturianos, viaxariemos otra vuelta cola nomada exposición n'ochobre d'esi mesmu añu al festival «Lowender Peran», de Perranporth (Cornuailles británica-Kernow). Ellí atopamos ente los bretones a Emmanuel Plouhet le Ruho, «Pitchoun», ún de los responsables técnicos del FIL. Polig y Pitchoun foron los que tresmitieron otra vuelta al director xeneral del Festival de Lorient, Jean Pierre Pichard, les anuncios del activismu celtista que se taba desendolcando n'Asturies.

J. P. Pichard contactó conmigo, pela dómina responsable de música tradicional y folk na «Sociedad Ovetense de Festejos» (SOF), y viaxó n'avientu d'esi mesmu añu al festival d'arpes d'Uviéu, trayendo consigo una exposición sobre l'arpa celta del Conservatoriu de Música Tradicional de Bretaña. Equí, na capital asturiana, fexo'l convite formal pa que *Beleño* tuviera presente como primera representación asturiana nel Festival Intercélticu de Lorient.

D'esta miente, Asturies participará nel FIL dende 1985, como país invitáu, hasta 1987, añu nel que foi acoyida como miembru de plenu derechu nel so comité organizador. A partir de 1988 la so presencia sedrá permanente nel «Gran Conceyu Anual de los Celtes», al llau d'Escocia, Irlanda, Gales, Isla de Man, Cornualles, Bretaña y Galicia.



El grupu *Beleño* actuando nel escenariu del «Lowender Peran» de Perranporth (Kernow).



Jean Pierre Pritchard, izquierda, y Pierre Guergadic, director xeneral y presidente, respectivamente, del Festival Intercélticu de Lorient, de visita institucional n'Uviéu, en mayu de 1989

Paradóxicamente, la moda de la música celta yá principiara a entornar, pero'l FIL foi a reinventase y seguir como la referencia principal n'Europa de les músiques identitaries de los países celtes hasta anguaño. L'enfotu fundacional del Comité de Lorient yera enguizar l'in-

tercambiu ente les estremaes cultures participantes, y servir d'espeyu y esparidmientu de les identidaes al empar. Nestos venti años son munchos los grupos de folk, de baille y bandes de gaites asturianas¹² que pasaron pel festival, amás d'exposiciones, conferencies, cine, lliteratura, teatro, deportes populares, gastronomía del país... Y ensin dubia, como ya diximos enantes, contribuyó a desendolcar la nueva música tradicional asturiana, y particularmente la estética y la concepción de les nueses bandes de gaites. Per otra banda, dende l'entamu del nuevu sieglu, son cada día más los músicos, grupos y bandes de gaites de los países celtas del norte que s'interesen y toquen repertoriu asturianu.

Lorient xugó tamién un papel importante na evolución de la gaita asturiana. En 1986, el festival enancha'l prestixosu Troféu Macallan pa gran cornamusa solista a una nueva modalidá: la gaita. A partir d'esi añu, gaiteros gallegos y asturianos, cuatro por cada comunidá, seleccionaos previamente, competirán tocando repertorios de los dos países. El retu que planteen los estremaos timbres, dixitaciones –abierta en Galicia, piesllada n'Asturies– de los instrumentos y, poro, les dificultaes d'interpretación y ornamentación de les diferentes melodíes, afala la meyora organolóxica de la nuesa gaita pa competir nes meyores condiciones. Los gaiteros asturianos, qu'asumieron el concursu como un finxu que nun podíen dexar pasar, aplicáronse con procuru a ser a tocar n'escales menores perfeches, característiques d'abondes melodíes gallegues, colo que l'atemperación, que yá llevaba camín, terminó d'afitase.

El primer ganador asturianu del Troféu Macallan de Gaita foi Xuacu Amieva, que representó a Asturias por escoyeta directa enxuntu con tres de los sos alumnos, en 1986. A partir del añu siguiente la delegación asturiana del FIL, cola collaboración de l'Andecha Folclor d'Uviéu, entama una selección pública con xuráu independiente, que recibe'l nome de Memorial José Remis Ovalle, n'homenax al gran gaiteru desaparecíu esi mesmu añu, y que patrocina dende aquella l'Ayuntamientu d'Uviéu. La mayoría de los grandes nomes de la gaita n'Asturies ganaron el troféu. Pela parte gallega algamaron el certame gaiteros de sonadía, entamando por Carlos Núñez. Durante dos años, por iniciativa de la delegación asturiana, el concursu amplióse a gaiteros de la emigración americana, con selección n'Arxentina y Méxicu gracies al encontu de «Sidra el Gaitero», experiencia que se quier volver recuperar aína pol interés qu'espertó. Dende'l 2000 los concursantes tienen que tocar tamién música bretona de-



Agostu de 1986. Fred Morrison, derecha, ganador del Troféu Macallan de gran cornamusa, y Xuacu Amieva, primer ganador na modalidá de gaita, intercambiando los sos instrumentos. Too un símbolu de la filosofía del Festival Intercélticu de Lorient.

¹²Pa enanchar la información sobre'l FIL y los grupos que participaron nel hasta l'añu 1998, véase LOMBARDÍA, L.: «XXVIII edición del Festival Intercélticu de Lorient. L'añu d'Asturies». *Asturies, memoria encesa d'un país*. nº 2. Fundación Belenos, Uviéu, 1998, páx. 86 y ss.

lante d'un xuráu expertu d'esi país. Finalmente, dende 2003, abrióse'l certame a los gaiteros bretones. Marie Le Cam foi la primera en participar –con gaita asturiana– nel agora rebautizáu Troféu Mc Crimmon.

5. La importancia de la música celta como vertebradora del folk n'Asturies: gaita y folk

El grupu que vraeramente inaugura la música celta asturiana ye *Beleño*, y el so primer discu, *Na ca'l fuau* (1985), ye l'acta de nacencia del movimientu n'Asturies. Algamaron un ecu social llimitáu porque disolveríense mui ceo, pero foron una referencia pa los músicos que principiaben a rellaborar la música asturiana, inclusive los más apegaos a la tradición.

Arpa, zanfona, gaita, guitarra acústica, panderos, vigulín y xiblates yeren los instrumentos básicos na so primera grabación. Había un equilibriu ente los temes instrumentales y los cantaos, los temes tradicionales y los de nueva composición. La gaita y l'arpa xugaben un papel importante. Había proximidadá conceptual a los arreglos del grupu gallegu *Milladoiro*, qu'algamara munchu éxitu d'aquella, y tamién amosaba otres influencies, como les del bretón Alan Stivell, pero asina y too sonaben con personalidá y rescampaba l'aquel asturianu. La voz tradicional de Lena Noval, incorporada dempués del festival de Perranporth, aidaba en forma a ello.

N'Asturies dieron abondos conciertos perbién recibíos, actuaron nel Festival Celta de Vigo, con éxitu, y foron ún de los grupos revelación del FIL 85. El cantante Víctor Manuel encargó-yos qu'iguaren dellos de los temes de la so primer época pal conciertu en directo que grabó TV española na Universidá Llaboral de Xixón, editáu tamién en discu en 1986. Y de xuro nun llegaron más lloñe porque se produxo una primera ruptura esi mesmu añu. Los músicos de Xixón xebrárense pa formar un nuevu grupu: *Lliberdón*.

En 1987, cola incorporación, ente otros músicos, de Javier Cervero (ex *Trasgu*) asoleyarien *Ofiussa*, un discu munchu más evolucionáu, con incorporación de teclaus y esquemas más averaos a grupos como los franceses *Malicorne*, que la crítica considera precursor de lo que nos noventa se llamaría *World Music*. Pa llaceria de la historia del folk asturianu, les tensiones personales y estétiques internes españarien nel mesmu estudiu de grabación y el grupu duraría pocu tiempu n'activo.

Tres la güelga de Beleño van apaeciendo nueves formaciones qu'escueyen la estética celta pa facer la so rellaboración folclórica, la so música folk asturiana. *Llan de Cubel*, el «buque insignia» del folk acústicu n'Asturies hasta güei, preséntense nel festival d'Arpes d'Uviéu de 1984 de la mano de Fernando Largo y *Beleño*. Ye'l so primer conciertu oficial, pero queda rexistráu, y una versión del tema irlandés *La Isla de Rathlin* editase l'añu viniente nel discu *Arpa Céltica*, que recueye'l recital.

Ñaz con *Llan de Cubel* una llinia de folk que se va convertir n'hexemónica y que s'enraigona de tala miente que ye'l soníu más identificativu de la nueva música tradicional asturiana. El noyu fundador del grupu son Elías García (bouzouki), Fonsu Mielgo (bodhrán, curdión, xiblates), Marcos Llope (flauta travesera) y Guzmán Mar-

qués (vigulín), que medraría hasta llegar a ser un sextetu (guitarra acústica y gaita asturiana) ya diría camudando de componentes inevitablemente nestes dos décadas, pero los tres primeros son la base fundamental qu'inda continúa. Ellos miren ensin complexos hacia'l norte en viendo la calidá y resultaos de les propuestes que sienten, y adapten a les melodíes asturianas instrumentación, tratamientu rítmicu y armónicu de les formaciones que más admiren (*The Bothy Band* –Irlanda–, *Kornog* –Bretaña–, y *Tannahill Weavers* –Escocia–) nun exerciciu llexítimu de llibertá creadora. Y fáenlo dafechamente convencíos, corriendo riesgos, porque la primera gran fola de la música celta entamaba la so decadencia comercial.

Ye importante resaltar esto porque dende bien ceo llevántense voces acusándolos de tracamundiar la sencia de la música asturiana. La familiaridá y semeyanza de reels y saltones, muñeires y xigues, delles dances primes y la música de baille tradicional bretona, el llirismu fondu de la tonada y el de los cantos «a capella» d'Irlanda (*seann-nós*), Escocia y Bretaña, son evidentes pa ellos. La estructura de los arreglos, les acentuaciones, la manera d'enxertar estremaes melodíes que van a aplicar pa la so recreación de la tradición musical asturiana tan inspiraes nel norte, o como prefier decir l'estudiosu Inaciu Llope na «metodoloxía» del norte, pero respeten la llinia melódica y el calter internu de la expresión musical de nueso. El talentu fizo'l restu. *Llan de Cubel*, tres los sos cinco discos asoleyaos, dalgunos extraordinarios, y milenta conciertos n'España, Europa y América, son güei unos clásicos a los que nun se podrá dexar de citar nel futuru cuando se fale de la historia de la música asturiana del so tiempu.

Ye curioso que les crítiques que se-yos faen dende Asturias de traicionar la tradición, de tracamundiar y extranxerizar vengan non sólo del purismu ríxidu, sinon sobre too de músicos y críticos qu'emponderen y reivindiquen la vía muerta na qu'allancó la versión asturiana del folk-testimoniu español que, como pudimos ver, yera heriede del folk-song americanu. O de los que defienden que l'estilu aniciau por ellos ye más foriatu y gastáu qu'embredase nel camín triau del folk de soníu pop o rock stándares, con baxu, guitarra y batería. Lo cierto ye que na música folk, como en xeneral nos caminos de cualisquier arte, los viaxes son d'ida y vuelta –n'Irlanda agora mesmo tres una década de dominiu del folk-rock ta tornándose al soníu acústicu–, y d'experimentación. A la fin, ye'l talentu y la capacidá d'ufiertar una propuesta que comuniquen –tar nel sitiu xustu nel momentu xustu– la que fai qu'una obra trescienda, ruempa moldes y tenga éxitu. Caún tien d'escoyer llibremente la so alternativa y acertar. La historia del arte ta enllena de precursores incomprendíos. Nesti casu, el tiempu aveza a facer xusticia y asitia la obra nel llugar que-y correspuende. Llan de Cubel acertó y fexo escuela. Vamos yá pola tercera xeneración de siguidores y, aunque ye verdá que dellos resulten enforma miméticos, les propuestes más imaxinatives d'anguaño amuesen que l'estilu asentáu por ellos nun ta pa nada esgotáu.

Les que-yos vienen del sur del cordal son d'otru calter. Unes, amuesen que'l nacionalismu nun ye exclusivamente periféricu, la estética de *Llan de Cubel* –y por extensión de los sos continuadores– ye criticable porque nun sigue los patrones canónicos de lo qu'entienden por música española. Otres, consideren que s'entregaron a

los esquemes musicales anglosaxones, a mayor gloria de la globalización. Dacuando, estes opiniones dexen tresllucir una cierta envidia pola ventana autónoma abierta al mundu que significa la música celta. Espárdenles, en tou casu, los mesmos que-yos pinga la baba cuando un músicu o grupu folk del centru, sur o este de la Península ibérica, avera con naturalidá, o forzando'l pasu, la so propuesta a la música andalusí, o a la de cualisquier otru país mediterrániu. Asina que «mediterránitis» –Festivales de Música Mediterránea, collaboraciones con músicos d'Exipto, Grecia o Malta...– escontra celtismu. Nun voi ser yo quien niegue la evidencia del *Mare Nostrum* como reyu de comunidá cultural. Pero, como tengo repetío, el «Mar de Nueso», el que nos comunicó de siempre a esti llau de los «Montes Firmisimos», ye l'Atlánticu, coles sos ventayes y pilancos nun Estáu onde les fuercies centrípetes tan siempre mui presentes. Tan llexítimu ye sentise bien cerquina de los *Músicos del Nilo* como cuidar qu'*Alan Stivell* o *The Chieftains* son de la familia.

1987 ye un añu importante pal folk asturianu: entrada oficial nel Comité del FIL; aparición del segundu discu de *Beleño*; grabación de *Deva*, el primer discu de *Llan de Cubel*; *Lliberdón* edita *Camín de Bres*; créase el grupu de folk *Balandrán*; Xuacu Amieva graba *Onde l'agua ñaz*; y *Ubiña*, que collabora nel discu del so gaiteru –Xuacu–, prepara'l que sedrá'l so primer elepé, asoleyáu l'añu viniente. N'Avilés principia a tocar *Dixeбра*, que sedrán los cabezaleros del rock radical asturianu, y dirán evolucionando col tiempu hacia un rock cada vegada más tintáu de folk.

Con estos nomes queden afitaes les tendencias que van caltenese hasta anguaño nel folk asturianu. L'acústicu, de clares influencies «Atlántiques» (*Llan de Cubel* y *Beleño*), el que trabaya más arreyáu a la tradición (Xuacu Amieva, *Lliberdón*, *Ubiña* y los sos continuadores *Xaréu*) y la llínia que s'autodefine como más contemporánea, más abierta a les estétiques urbanes internacionales –pop y rock, más tarde nueves tendencias– representáu por *Balandrán* y *Dixeбра*.

A toos ellos xúnelos l'asunción consciente de la identidá asturiana y, poro, l'usu de la llingua como expresión vehicular en cantares, textos y presentación pública. Amás, dengún d'ellos refuga expresamente del celtismu asturianu de la fin de sieglu. Un movimientu entendíu como marcu ampliu identitariu, como reivindicación d'una cultura con personalidá propia asemeyada a les de los otros países celtas y abiertu al mundu. Y asina tolos grupos, anque expresen matices propios, mesmo los más tradicionales, faen chisgos a les músiques céltiques atlántiques. Nesti sen, la música celta ye la vertebradora del movimientu folk n'Asturies.

Nun ye d'extrañar por eso que dende l'apaición n'escena de la Música y les Nueches Celtas, nome que fai fortuna y que s'esparde como sinónimu de festival de música folk per toa Asturias, la gaita –l'instrumentu simbólicu históricu de nueso, pero tamién del celtismu musical– se convierta n'exa central de les formaciones del xéneru hasta los años noventa. Nos primeros momentos, sobre too, munches pieces constrúyense musicalmente pa que la gaita rellume. Lluéu enxertarase más equilibradamente colos demás instrumentos, ya incluso pasará a un segundu planu.

Nel repertoriu d'estos primeros grupos dominan los temas instrumentales. Nun país con llarga tradición cantarina, el folk asturianu canta poco, inclusive les versiones de cantares tradicionales ufiértense al públicu ensin parte vocal. Per otru lláu la proporción de composiciones ye pequeña, munchos de los temas son igües de melodíes tradicionales. Estes característiques, que son una torga pa que'l folk se popularice, namás qu'empezará a cambiar a finales de sieglu.

Asina y too, el folk, la música celta, ye a algamar adulces un ciertu puxu y normalización sociales gracies a la existencia d'abondes asociaciones que, col encontu de l'Alministración o sin él, sofiten les nueches celtas, un movimientu cultural asturianista que s'identifica con ella, y al apoyu de contínu, aunque fuera minoritariu, de delles emisores asociatives, locales y rexonales. Ente estes últimes, ye de xusticia faer alcordanza del importante papel que tuvo nos primeros momentos el programa selmanal «Gaitas, arpas y zanfonas» de «Radio Asturias FM». Gracies al enfotu del so director, Alberto Toyos, y a la calidá de les emisiones que realizaba'l so conductor, Fernando Largo, aidó enforma al xorrecimientu del xéneru n'Asturies. *Radio Sele*, emisora asociativa n'asturiano, qu'emite dende 1986, ye otru de los nomes que nun hai qu'escaecer al analizar l'enraigónamientu del xéneru n'Asturies.

Tamién ha citase'l llabor de les compañíes discográfiques asturianas nel so desenvolvimientu. Nun primer momentu la «Sociedad Fonográfica Asturiana» edita dellos discos. Lluéu, surge «FonoAstur» como productora especializada, dende 1987, a la que se xune ya entraos los años noventa «L'Aguañaz». Les dos últimes son les que tienen el mayor númberu de referencies nos sos catálogos. Xenéricamente, la primera nuna llinia d'edición de música tradicional, bandes de gaites y folk acústicu, y la segunda enfotada nel afitamientu d'un folk-rock asturianu y soníos alternativos. Col cambi de sieglu surden otres compañíes asturianas independientes y, al espardese internet y abaratase la tecnoloxía de grabación, principia a dase con mayor frecuencia l'autoedición. Organizadores de conciertos, productores musicales y músicos son la trébede d'una industria cultural –pequeña y feble– que trabaya ensin fuelgu pol espoxigue d'una música asturiana identitaria.

De la década de los ochenta pacá, la música folk conviértese nun de los movimientos musicales de mayor personalidá d'Asturies, con gran diversidá de propuestes, que se codien ensin complexu coles figures cimeres de la música celta mundial. Alrodiu d'ella tamién desendólcase una industria cultural¹³.

EL «BOOM» DE LA GAITA. EL CONCEYU DE GAITEROS Y LA FIGA. CAMPEONATOS DE BANDES

Nos noventa españa'l llamáu «boom» de la gaita, qu'entavía vivimos anguaño. Los alumnos de les escoles privaes cuéntense por cientos y les bandes de gaites enta-

¹³Véase LLOPE, I.: «Un cuento de trasgos. Notas para una historia del folk asturiano». Revista *Interfolk* 13 y 14. Asociación Cultural «El Almiraz». Madrid, 2002.

men a editar discos. Hai una segunda xeneración de mayestros formada polos protagonistas de los cambios de la década anterior. Ye agora cuando l'Alministración apienza a reaccionar y apaecen les escueles públiques de Música Tradicional. Tamién s'afita la profesionalización de los intérpretes de mayor calidá.

Anque los gaiteros fueron los únicos músicos tradicionales que caltuvieron una cierta profesionalidá históricamente, ye nesti tiempu cuando algamen l'estatus d'auténticos músicos profesionales. Les figures d'El gaiteru Lliberdón o El gaiteru La Portiella, enantes de la guerra civil y Remis Ovalle, a partir de los años cincuenta, sedríen los antecedentes más claros d'esti nuevu estatus. El gaiteru de la fin de sieglu ye a vivir de la gaita y del so arte, y la so imaxen social meyora. Principien a ser historia expresiones despreciatives como «nun m'andes con gaites» o «nun sías soplagaites», anqu'inda quede por andar.

Surde'l primer movimientu asociativu. En 1990 créase el Conceyu de Gaiteros Asturianos, asociación qu'axunta a tolos mayestros gaiteros y a munchos de los sos alumnos. El Conceyu institucionaliza unos *Alcuentros* añales –Prubaza 1990 y 1991, Gráu 1992–, crea un grupu de trabayu qu'introduz cambios técnicos na dixitación, codifica'l repertoriu y normaliza un métodu d'aprendizax qu'unifica los criterios d'enseñanza. Tamién ye a ser interlocutor de l'Alministración del Principáu d'Asturies, qu'edita'l so métodu, y aceta organizar un cursu pa mayestros gaiteros col envis d'allugar la enseñanza de gaita nel grau mediu de los conservatorios profesionales. Precisamente ésta sedría la causa de la so primera crisis. En 1994, los gaiteros de la segunda xeneración, nun tando conformes col procesu que se ta siguiendo pa entamar el cursu, dexen el Conceyu y creen una nueva asociación, la *FIGA* (Federación Internacional de Gaiteros Asturianos), que sigue conviviendo hasta güei col primitivu Conceyu. Les tensiones, lloñe d'amenorgase, engafiéntense más cuando'l Principáu proyecta crear una banda oficial pa los actos señalaos apautando con namás que dellos mayestros de la primera xeneración. A resultes d'ello, el proyectu quedó torgáu.

La enseñanza de la gaita nel Conservatoriu sigue siendo una de les reclamaciones de les dos asociaciones, anque haiga postures estremaes ya inclusive gaiteros que nun lo cuiden necesario. Les declaraciones de l'Alministración al entamu d'estes xornaes asegurando que quier iguar definitivamente'l problema vuelve a llevar discusiones, anque más razonaes, menos enraxonaes. Na mio opinión ye un asuntu que nun tien vuelta si se quier evitar la fuga de talentos. Porque la realidá ye testosterona, y un músicu que toca la gaita, güei por güei, si quier algamar un títulu homologáu que-y permita una salida profesional na enseñanza oficial, mesmo p'aprender a tocar el so instrumentu, nun-y queda más remedi que rematar los sos estudios de grau mediu en cualisquier otra especialidá instrumental.

A principios d'esti sieglu la *FIGA*, crea un Campeonatu de Bandes de Gaites, que nun fue a durar. Enantes, demientres dos ediciones, celébrase al entamar los noventa un primer certamen oficial nel «Concurso y Muestra de Folclore Ciudad de Oviedo», que tampoco resultó bien. En tolos países onde les bandes de gaites tán afitaes existen campeonatos de bandes qu'enguizaron a la meyoría técnica, estética y mu-

sical de toes elles y, poro, algamar más prestixu. N'Asturies paez que too ye más difícil de llograr. Tres la reunión cellebrada en Nava esti mes de xunu, quiciabes se lleque a un alcuertu, adaptando les estremaes experiencias foriates a la nuesa realidá. Dalgo que m'abulta imprescindible pa desbloquear l'esporgolle de les bandes asturianas d'anguaño.

LA CONSTRUCCIÓN D'INSTRUMENTOS NOS AÑOS 80 Y 90. DEL TALLER INDIVIDUAL A LA FÁBRICA DE GAITES. LA GAITA MIDI

Si el trabayu de Alberto F. Velasco foi capital, tamién ha destacase'l llabor d'otros «luthiers» asturianos nos últimos venti años. Yá falamos de Vicente El Pravianu y Manolo Quirós. Dellos nomes a tener en cuenta, ensin zarrar la llista, son Diógenes García y Fernando Mori (Uviéu), Carlos Moreno (Xixón), José Antonio Díaz Martínez, *Toni el de Caborana* (Ayer) y Miguel Alonso (Colunga). Toni, amás de construyir gaites asturianas, foi el primer constructor que fexo una «uilleann-pipe» irlandesa n'Asturies, y *Miguel el de Colunga* el que desendolcó la gaita de tres roncones, a partir de modelos tradicionales, que terminaríen por emplegar toles bandes de José Angel Hevia, principal importador de la estética de les bandes de gaites del norte.

La demanda d'instrumentos que provoca'l «boom» de la gaita termina por cambiar el sistema de fabricación. Enantes un artesanu trabayaba solu y construyía un instrumentu durante selmanes, colo que'l tiempu d'entrega allargábase muncho. La demanda fai que se principien a mecanizar parcialmente los talleres y que dellos artesanos almitan trabayar n'equipu, anque restrinxíu, a xente de confianza. Siguen prefiriendo nun descubrir los sos «secretos» de fabricación formando aprendices.

El 30 de diciembre de 1999 siéntese un retemblíu na construcción de gaites asturiana. Nel pequeñu conceyu de Santu Adriano ábrese col sofitu de l'Alministración pública el «Taller de empleo Les Xanes», que desiguio va conocese como la Fábrica de Gaites de Santu Adriano, por más qu'inxera tamién un módulu d'indumentaria tradicional. Dotáu con un tornu d'alta tecnoloxía, el taller sedría a producir gaites en serie nun tiempu récord, lo que permitiría resolver el problema de la tardanza n'atender la demanda. La experiencia ta programada pa un añu de duración, pero naido nun escuende que l'oxetivu ye asitiar les bases d'una empresa qu'entamaría a producir darréu.

Los constructores tradicionales consideren que la creación d'esta fábrica ye una competencia deslleal creada con dineru públicu, que de xuro tien de vampirizar el so trabayu d'años, y vívenla polo tanto como una agresión. Magar los esfuerzos de la xerencia por tratar d'arreyar el «sector» al taller, ya inclusive colaborar con él, y desplicar que'l proyectu ye enforma más ambiciosu, que se van fabricar otros tipos de gaites ya instrumentos, nun hai gota posibilidá d'entendimientu. La fábrica anicia a trabayar formalmente como empresa en mayu de 2002 col nome de *Gaites ya Indumentaria Les Xanes, S.A.*, y pieslla dos años más tarde por problemes internos y de

xestión económica ensin conseguir ufiertar una producción continuada. La so maquinaria sigue criando polvos nes instalaciones de Santu Adriano.

La que sí entama y paez fabricar ensin problemes hasta güei, ye la que monta tamién en 2002 José Ángel Hevia na sierra de Madrid, con fondos propios, enxuntu con dos socios. Magar que los modelos de «Hevia, Parrado y Aragón» malpenes se vean nes manes de gaiteros asturianos.

L'intentu d'industrialización empobina a dellos constructores a trabayar en serie acurtiando'l tiempu d'entrega. Esti sistema convive col de fabricación artesanal. En xeneral, anque les bandes de gaites tean obligaes a fornise d'instrumentos lo más rápido posible, los gaiteros siguen prefiriendo la construcción aposentada d'una gaita tradicional.

En 1998 preséntase en públicu una invención revolucionaria, la *gaita midi*. Ye un instrumentu dafechamente nuevu, ellectrónicu, que permite asonsañar soníos d'estremaes gaites, y otros instrumentos con una mesma dixitación. La «gaita ellectrónica multitímbrica», desendolcada polos técnicos Alberto Arias, Miguel Dopico y el gaiteru José Ángel Hevia, ye en realidá una especie de sintetizador en forma de gaita, con fuelle y punteru, pero ensin roncón. El timbre, les diferentes sonoridaes, nun son lóxicamente pareyes a les naturales, porque emplega soníos sampleaos. Ufierta por embargo la seguranza d'una afinación perfecta y la posibilidá d'amecer varios instrumentos a la vez. La gaita midi va conocese desiguío perdayuri, porque Hevia saca'l so discu «Tierra de nadie» al final d'esi mesmu añu, tocando bien de temes con ella, y algama sonadía mundial. L'inventu abre nueves posibilidaes pero hai qu'entendelu como lo que ye, un instrumentu nuevu. N'Asturies emplégala anguaño davezu, amás d'Hevia, el grupu *Dixebra*.

DE LOS NOVENTA A GÜEI. DERROMPIENDO FRONTERES

Na década de los noventa, la gaita algama normalidá como quedó dicho, y precisamente por eso los gaiteros empiecen a emplegar el so instrumentu con mayor llibertá. Tamién, especialmente na segunda mitá de la década, músicos y grupos d'otres tendencies empiecen a mirar pal instrumentu.

Na llamada música clásica, enxamás se había compuesto nada pa la gaita asturiana. Obres inspiraes en temes del so repertoriu sí se tenien dao. Ye'l casu paradigmáticu del músicu rusu Rimsky Korsakoff, qu'invitáu pol doctor Roel a principios del sieglu XX visita Uviéu y pasa una curtia temporada n'Asturies. Cuando estrena el so «Capricho español», tres de los sos cuatro movimientos tan basaos en música asturiana. La melodía de l'alborada cola que principia la obra ye del repertoriu tradicional de gaita, pero l'instrumentu solista que la interpreta ye l'oboe.

La non temperación de la gaita yera un pilancu téunicu grande, pero mayor yera'l prexuiçu de los músicos clásicos pa col instrumentu ensigo mesmu. El primeru n'interesase por componer daqué pa gaita y orquesta foi Benito Lauret, autor de la

conocida «Estampas asturianas». Con esi envís, a principios de los 80, Lauret, director entós de la «Orquesta Angel Muñiz Toca», antecedente de la Orquesta Sinfónica del Principáu d'Asturies (OSPA), contactó con José Remis Ovalle y con Manolo Quirós. Pero la idea nun cuayó por razones técniques. Poles noticies de prensa d'ayeri mesmo, Benito Lauret por fin va presentar próximamente nel «Jardín Botánico Atlántico» de Xixón una obra na que la gaita tien papel protagonista, llámase «Tres melodías asturianas» y José Manuel Tejedor sedrá'l solista.

La primera vegada na que se xunten gaita ya instrumentos clásicos nun ye una obra de concepción sinfónica propiamente, son una serie de melodíes con acompañamientu de pequeña orquesta de cámara, que graba José Manuel Fernández Gutiérrez, *El gaiteru Gutí*, con una formación de «Maestros de la Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile»; les pieces, sacante dos compuestas pol mesmu solista, son tradicionales. La grabación asoleyariase en 1991 n'Asturies col nome de «Nos mares del Sur» y significaría el debú discográficu del gaiteru. Estrenaríase en públicu esi mesmu añu, cola Orquesta de Cámara del Festival de Lorient, na primera edición del certamen dedicada a Asturies. En 1992 Manolo Quirós grabaría colos «Virtuosos de Moscú» y un añu más tarde tamién intervién nun discu xunta la OSPA, el Coro de la Fundación Príncipe d'Asturies y Joaquín Pixán. Col mesmu Pixán y Montserrat Caballé compartiría escenariu en 1999.

La mayoría d'edá de la xuntura gaita-música clásica anicia en 1993 col conciertu «Día de Fiesta en Asturias». El programa ye un repertoriu fechu ex profeso que tamién se rexistrará pa discu más tarde, y al que yá nos referimos al falar del trabayu de temperación del instrumentu d'Alberto Fernández Velasco. Como sabemos, el solista yera Alberto Fernández Varillas, fíu del «luthier».

Ramón Prada ye l'autor de la obra qu'afita qu'una gaita asturiana d'anguaño en manes expertes pue inxerise ensin problemes na orquesta sinfónica, chando por tierra l'argumentu de que tan difícil sedría algamalo como que l'asturiano llegara a ser una auténtica llingua de cultura. Falamos de «La Noche Celta», presentada primero como grabación d'estudiu (1995), y llueu formalmente pola OSPA nel Festival Intercélticu de Lorient, en 1998, nel segundu añu d'Asturies. La orquesta grabaría la so versión en diciembre d'esi mesmu añu. Otra vuelta el solista yera Alberto Fernández Varillas, pero amás inxeríase gaita de rabil, y una sección de banda de gaites con percusiones, amás d'estremaos instrumentos folk.

Por encargu de la delegación asturiana del Festival Intercélticu de Lorient, Prada escribe *Astura* en 2003. El gaiteru solista ye José Manuel Tejedor, pero nesta ocasión el papel principal cuerre al cargu de les voces tradicionales del colectivu *Muyeres*, al que pertenez la cantora de tonada Mariluz Cristóbal Caunedo. La obra estrénala la Orquesta Sinfónica del Festival na ciudá bretona, nel tercer añu d'Asturies, dientro d'una obra colectiva –«Jigsaw (puzzle)»– na qu'intervién un compositor escocés, otu galés y un bretón. L'éxitu de Prada ye tan grande que'l festival encárga-y pal añu siguiente una obra más llarga con plena llibertá de creación, a condición de qu'inxera *Astura*. Ñaz asina *Keltikhé, cantata pa celtas y orquesta*, onde les voces femenines

siguen calteniendo el protagonismu principal, hai gaita asturiana, pero tamién por primera vegada toquen nuna obra compuesta por un asturianu gaiteros solistes d'Escocia, Irlanda y Bretaña (en dúu cola bombardá). *Keltikhé* estrénase con éxitu en Lorient (2004), y n'Asturies, en Xixón, el próximu mes de xunetu. La obra supón un saltu cualitativu importante en comparanza cola «Noche Celta». Agora les gaites toquen en dellos pasaxes dientro del conxuntu de la orquesta como un instrumentu sinfónicu más.

No que cinca a otros xéneros, la gaita evoluciona col folk, participa dafechu nel folk-rock y gaiteros solistes como Diego Pangua, *Guti*, Iñaki Santianes o, esti mesmu añu, Bras Rodrigo amécienla en mayor o menor midida con músiques d'estilos ayenos. La guinda ponla *Revólver*, un grupu español nidiamente rock cuando invita a José Manuel Tejedor nel 2003 a tocar con ellos.

Anguaño la gaita ye un instrumentu folk más, non el protagonista principal, porque hai mayor interés en trabayar con otros instrumentos, como'l vigulín, la flauta, la curdión. Empiecen a sentise opiniones qu'aseguren tar cansos de tanta gaita. Asina nes bandines tradicionales, un fenómenu de recuperación mui interesante de los últimos años, con dellos grupos excelentes (*La Bandina*, *La bandina'l Tombo*, *Los Ciquitrinos*, etc.) la gaita tien un papel secundariu o cencialmente nun se usa. Ye una reacción al so dominiu nos primeros años, que condicionó la estética, pero de xuro que nun se va a perder el so valir simbólicu y les sos posibilidaes tímbriques y armóniques dientro del folk.

Casu aparte ye'l de Hevia y la so gaita midi, que yá comentamos. En 1998, algamó éxitu mundial con «Tierra de nadie», un títulu que yera toa una declaración d'intenciones. A la gueta d'un soníu personal, amestó xéneros y percorrió'l camín de la fusión con músiques d'otres xeografíes bien alloñaes, pero nel discu rescamplaben la música y les referencies asturianas, de la tierra de nueso. Esta base asturiana diría dilíendose en «Al otro lado» / *Al otru llau* (2000) y «Étnico ma non troppo» (2003). Por embargu, l'éxitu del so primer discu fizo descubrir a un públicu nuevu'l mundu que se construyera con procuru nos venti años anteriores alrodiu de la música tradicional y el movimientu cultural asturianista. A resultes d'ello, compañíes discográfiques asitiaes en Madrid interésense por artistes asturianos: son incluyíos abondos grupos folk nos recopilatorios «Naciones Celtas» (Fonomusic), el gaiteru Flavio R. Benito asoleya *Mara* con Fonomusic y el grupu *Tejedor* saca'l so primer trabayu en «Resistencia».

Les bandes de gaites abren asinamesmo'l so campu sonoru. Delles tenten d'inxerir otros instrumentos melódicos o percusiones nueves (txalaparta, panderetes, bongos tumbadores), otres arriesguen averándose a xéneros musicales estremaos. Ye'l casu de *Cántara*, que s'empobina hacia'l sinfonismu y les «otres músiques» y termina camudando nun grupu folk con munches gaites, o *Avanti Cuideiru*, qu'explora la música disco y electrónica. Pero la mayoría sigue o bien una llinia tradicional más o menos evolucionada (*Fonte Fuécara*, *La Raitana*) o continúen afitando la estética que triunfara a finales de los ochenta (*Banda de Gaites de Villaviciosa*, *Mieres del Camín*, *Tabladar*, *Reina del Truébano*, *La viga travesá...*).

LOS NUEVOS USOS SOCIALES

Como ya dimos anuncia, anguaño el gaiteru gocia de muncha más consideranza.

Nos usos sociales, en xeneral dase una continuidá de la tradición afitada. Asina, nes fiestes patronales sigue dominando la imaxen de la parexa de gaita y tambor pa l'alborada, el baille a los suelto y les celledraciones lilitúrxiques asociaes (mises, procesiones...) o les bandines. Anque cada día más, sobre too nes villes de población mediana, yá nun ye raro que contraten formaciones numberoses de gaiteros. En mediu urbanu y grandes celledraciones l'espectáculu del desfile de bandes de gaites ye daqué afitao y n'expansión.

No que cinca a les fiestes privaes, nos últimos quince años asistimos a bodes ritualizaes, cola presencia de solistes o grupos de gaiteros como elementu de prestixu na misa y a la salida de los novios. Inclusive dellos restaurantes ufierten la so presencia nos banquetes nupciales.

Nos movimientos reivindicativos ye antiguu l'asociación gaita-manifestaciones. De fechu, la prensa decimonónica da cuenta de que nuna de les primeres protestes mineres del s. XIX, la gaita diba al frente, y delles semeyes del movimientu obreru na cuenca del Nalón de Modesto Montoto asina lo espeyen. Güei, la gaita, les bandes de gaites, tan perpresentes en munchos desfiles reivindicativos, y non sólo nos de calter asturianista o cultural.

Ye significativu que l'instrumentu haiga entrao nos actos solemnes ya inclusive nos protocolos institucionales. Por exemplu, hai d'esclariar que, tradicionalmente, la so presencia nos funerales o entierros yera excepcional, por más que llegare hasta nós repertoriu de marches fúnebres. Agora non, simbólicamente personalidaes de reconocíu altor social son dispidiós por gaiteros, normalmente en solitariu, qu'interpreten davezu la solemne «Marcha d'Antón el Neñu» o'l «Asturias patria querida», himnu oficial de l'Asturies autonómica. La opinión xeneralizada de los asistentes a estes ceremonies fúnebres ye positiva cuando non abiertamente favoratible, destacando la forte carga emocional que'l gaiteru tresmite nesi momentu crucial. Como amuesa podemos citar tres nomes de personalidaes homenaxeaes con música de gaita nes sos ceremonies fúnebres: el Premiu Nobel de Medicina Severo Ochoa (gaiteru Luis Feito), el Cronista Oficial d'Asturies Joaquín Manzanares (Flavio Rodríguez Benito), o'l conocíu arquitectu Alfonso Iglesias (José Ángel Hevia).

L'Academia de la Llingua Asturiana al principiu caltenía un daqué d'alloñamientu del movimientu de recuperación folclórica. Nun queríen dar argumentos a los que queríen identificar peyorativamente llingua y folclorismu. Rectificó ceo, ya inxirió pasu ente pasu la gaita y otre propuestes de nueva música tradicional en dellos de los sos actos. Recientemente, mayestros como Xuacu Amieva, abrieron el so actu del Día de les Lletres Asturianas.

P'afechar, la Fundación Príncipe d'Asturies, que cumple agora venticinco años, principió a inxerir dende ceo gaiteros solistes y bandes de gaites nel ceremonial de los sos premios, qu'entrega tolos años pela seronda, y que son aventaos a tol mundu

pela televisión y otros medios de comunicación. Nesti casu sigue d'alguna miente la vieya costume de que dellos gaiteros asturianos caltuvieren cierta rellación cola corte –*El gaiteru Lliberdón* o *Margolles* na d'Alfonso XIII–, si bien ye cierto que les más de les veces en folixes privaes y non n'actos protocolarios. La imaxen d'un gaiteru asturianu en solitario, nesti casu Vicente *El Pravianu*, tocando per primera vegada nos actos de la entrega de premios, foi ensin dubia un actu de reconocencia social importante. Anguaño, el mesmu gaiteru o José Manuel Fernández, *Guti*, dirixendo «Asturias patria querida» cola «Banda de Gaitas Ciudad de Oviedo», al final de la entrega de premios ye'l pieslle formal de los nombraos Premios Príncipe d'Asturies. Y como ye sabío, na boda del heriede actual de la corona española, Felipe de Borbón, cola periodista asturiana Letizia Ortiz (2004), esa mesma banda algamó un protagonismu pergrande na ceremonia nupcial.

Too ello ye un signu d'esa nueva consideranza de la gaita y los gaiteros na sociedá asturiana.

PIESLLE

Al marxe de la mesma voluntá de los sos protagonistes, el movimientu de reivindicación de la gaita y el folclor asturianos, tien un altu valir identitariu ensigo mesmo. Como refierve'l musicólogu catalán Josep Martí, non tolos elementos de la cultura tradicional son iguales a la hora de reciclase pa modernos usos sociales, por embargu, «la música y la danza préstense perfectamente pa eso precisamente non sólo porque acoriquen un capital simbólicu, sinon porque tamién conserven el so valir utilitariu en quantu a les funciones primaries de la música y la danza como diversión o gocie estéticu. Amás, la música, como fenómenu cultural, tien una gran capacidá de convocatoria y un claru poder d'articulación social»¹⁴. Ye por eso que pa finir prestaríame insistir sobre delles de les ideas que tengo expresao nesta ponencia.

Lo primero que la tradición créase tolos díes, en plena llibertá. Cada creador escueye'l camín y lluéu tien d'esperar. Suel decide que son tres les xeneraciones que tienen de pasar pa que se caltengan un fechu popular y sía a convertise en tradicional. El camín sedrá'l que quieran algamar los gaiteros. Pero na mio opinión, nun deben escaecese les referencies culturales que se fueron elaborando nel tiempu y llegaron hasta nós. Poro, ye fundamental conocer fundamente la nuesa tradición musical y tamién reflexionar sobre'l camín evolutivu que se siguió hasta güei nos caberos trenta años. A naide se-y escapa qu'esi trayectu pa min foi positivu y mui operativu. Y aunque de xuro tendrá de camudar nun mundu cada vegada más abiertu ya interdependiente, inda tien muncho qu'aportanos, ente otres coses porque la música de los países celtas atlánticos nun ye un universu zarráu. Ta rellaborándose, reinventán-

¹⁴Véase MARTÍ, J.: «A tradición vista a través do folclorismo». Galicia fai dous mil anos, O feito diferencial galego. II Música, vol. 2. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela, 1998, páx. 325 y ss.

dose de contino –l'exemplu de los *bagadou* bretones ye'l más claru–, y fala'l mesmu llinguax que la de nueso.

Hai que desmazcaritar el conceptu de mestizax cultural como relixón políticamente correcta. Alrodiu del cambiu de mileniu, dende'l poder, aventóse mediáticamente primero una ideoloxía trunfal de la globalización, de la intercomunicación universal lliberadora, del mercáu global. Darréu, espardióse la nueva «relixón» de cote a «los particularismos», a les «identidaes estériles», que principiaron a surdir perdayuri como reacción autodefensiva escontra la uniformización qu'ello significaba. En realidá la clave yera'l mercáu. Si el mercáu ye global necesítase, necesiten, un productu global, un bien con valir de cambiu fácilmente identificable por cualisquier consumidor peruquiera. Unes fariñes fácilmente dixeribles, feches a la medida del que saca'l porgüeyu. L'inventu de la «Música New Age» ye una bona amuesa d'ello. Sacante honroses excepciones –les más d'elles de brillante historial na música étnica o folk (*Night Noise*, por exemplu)– yera una música ensin graves y agudos, asexuada, ensin xeitu, acordies como banda sonora d'ascensor o supermercau. O bona pa relaxase. De fechu güei véndese en catálogos y tiendes macrobiótiques xunta productos dietéticos o llibros de meditación trascendental.¹⁵

Toa cultura ye mestiza en mayor o menor medida. Cada grupu humanu siempre fexo intercambios y escoyó aquello que meyor-y convenía pa la so evolución. Esa dinámica d'inxerimientu de nueves aportaciones ye imprescindible pal so afitamientu y medría. Pero les cultures potentes y autoconscientes tienen bon cuidáu d'inxerir les novedaes con procuru. Va-yos nello la supervivencia. L'alternativa namás que ye la homoxenización, el colonialismu cultural. A la fin, namás les comunidaes que tienen identidá puen tener entidá y competir nel mundu globalizáu. En pallabres del xeógrafu Xosé Nel Riesgo¹⁶ la so posibilidá de trescender, de sobrevivir sedrá proporcional a la entidá qu'algame en función de la so capacidá de defender los sos xeitos identitarios. La escoyeta ye clara, o un «nós» fuerte que permita la competitividá y el caltenimientu d'un ciertu poder de decisión propiu, o la caída llibre hacia'l tercer mundu cultural y la desestructuración de la comunidá nel pote global de les fariñes que nos ufierten. Y esti nun ye un discursu tremendista típicu del nacionalismu periféricu. Nestes mesmes selmanes (ochobre 2005), la UNESCO vien d'aprobar en París la Carta d'Excepción Cultural, cola única oposición de los Estaos Xuníos, pa defender la diversidá de los productos culturales mundiales, y en concreto les producciones cinematográfiques, de la toopoderosa industria uniformadora del imperiu neolliberal.

Per otra banda, el fundamentalismu del mestizax tien muncho aquel de tapecer que namás pue amecese lo que ye diferente. Verdá de «perogruyo», pero que casualmente s'escaez. De mano too pue amestase en teoría, pero hai qu'andar con cuidao, buscar l'equilibriu. Siguiendo cola comparanza gastronómica, son mui esclariadores

¹⁵Véase SEONAE, A. (Grupu «*Milladoiro*»): «A mitomanía do mestizaxe. A globalización da cultura». Galicia fai dous mil anos, O feito diferencial galego. II Música, vol. 2. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela, 1998, páx. 240 y ss.

¹⁶Textu de presentación pública del número 4 de *Asturies, memoria encesa d'un país*. Xixón, 1998. Inéditu.

les pallabres del nombráu cocineru francés Alain Ducasse, «Toi encantáu de tener influencies, toi a favor de la mezcla, préstame descubrir cocines (...), el vraeru peligru ye la unificación de la cocina y del pensamientu. Por eso tento de diversificar (...). Ufiertar un abanicu de posibilidaes de comides, de precios, d'estilos. Pero ye importante nun confundir la cocina fusión cola cocina confusión, que ye lo que ficieron bien de cocineros que namás quedaron en amecer ensin sentíu. (...) Pa saber ónde vas has saber d'aú vienes. Si yes a inxerir lo que tú yes nes influencies del mundu, pues dir más pallá. La cocina nun la pues separtar de la persona que la fai nin del llugar onde la consumes»¹⁷. Toa una receta sensata pa conducise creativamente nel mundu global. Fexo gracia que yo manifestara va tiempu que nun pue amestase a lo lloco na música tradicional, que m'abultaba que si a una paella y chábemos enriba una fabada, de xuro que'l resultao sedría una esllaba bien xostrona. Esti yera'l sentíu exactu de les mios pallabres, por eso vien tan a cuentu la cita de Ducasse.

Tornando a la música, la llibertá creadora y el talentu sedrá a esbillar y xunir acordies estétiques estremaes. El resultáu pue ser excelente o dar cenciellamente en mezigaya gratuita. El creador ufiertará'l so trabayu al públicu y tendrá d'esperar la so respuesta. El talentu del músicu y el refrendu social de la so obra son les claves del éxitu. Pue dase'l casu de precusores que nun alcuentren ecu nes sos propuestes. La variable tiempu allugará entós la so obra nel sitiu que-y correspuende.

Vamos amás hacia una sociedá multicultural que nun podíamos nin imaxinar si quiera va diez años. N'Asturies, magar de ser un territoriu pocu atractivu pa la emigración, tamién. Daránse mezcles interculturales y surdirán noyos culturales extraños a la nuesa tradición, que puen xenerar tensiones y desaxustes. Los que reclamamos el derechu a la diferencia tendremos qu'avezanos a predicar col exemplu. Pero namás con una cultura identitaria de nueso fuerte sedremos a perpasar el procesu ensin peligru d'esmucinos como comunidá definitivamente. Pa que se cumpla'l guapu eslogan de ciudadanía «somos diferentes-somos iguales» namás nos queda la defensa creativa y abierta de la nuesa identidá colectiva, y básicamente por una razón, porque nun ye nin meyor nin peor que les de los otros, pero ye la nuesa.

La gaita solista, les bandes de gaites, la cultura folclórica, la música folk, tienen sentíu nel sieglu XXI precisamente porque siempre foron daqué vivo y supieron adap-tase y medrar. Tienen muncho valir identitariu nel universu audiovisual nel que vivimos, y son enforma más qu'un xéneru, son la expresión de la nuesa cultura inda minorizada. D'ehí la batalla ideolóxica a lo fino escontra ella, cuando non la descalificación, acusándola d'estética pasada, y la resistencia al espardimientu públicu de les propuestes de los grupos ya intérpretes menos combayones.

Nel procesu creativu de la nueva música tradicional axúntense'l conocimientu del pasáu y la fusión «sele» y llibre. El futuru pasa porque los músicos sían conscientes d'ello. El gran arquitectu catalán Gaudí, inspiróse n'arquitectura sudanesa subsahariana pa ellaborar el so estilu rompedor, pero repetía cuando-y emponderaben la so

¹⁷Véase la entrevista realizada por JOLONCH, C. en *Magazine*. La Vanguardia, Ediciones S.L. Barcelona, 5 de xunu del 2005.

orixinalidá que «orixinal vien d'orixen». El retu pa nun perder el tren del futuru resúmese na mio opinión en tres pallabres: orixinalidá, calidá, y conciencia de comunidá. Confío en qu'haiga gaita, gaiteros y música folk asturiana por munchos años. Xugámonos nello una bona parte de la nuesa identidá.

BIBLIOGRAFÍA

ANUARIU DE LA MÚSICA ASTURIANA 2000, 2001, 2002, 2003, 2004. Avilés, Discos L'Aguañaz.

De Miguel, M.: «*Gaitas para romper fronteras*». Madrid, Libros Zona de Obras / SGAE, 2003.

González Arias, Ismael M.: «*Cronoloxía de la Música Asturiana*». Uviéu, Ámbitu Ediciones, 2005.

López Cordero, C.: «*La música folk en Asturias. Entre la tradición y la industria cultural*». Uviéu, Universidad de Oviedo, 2003.

Lisardo Lombardía
Presidente de la Fundación Belenos.
Investigador de la cultura asturiana

A man in traditional attire, including a dark jacket, a white shirt, and a dark vest, is playing a bagpipe. He is standing in a field with a blurred background. The text "Apêndice Programa" is overlaid on the image in a blue, serif font.

Apêndice
Programa

Programa

La gaita asturiana xornaes d'estudiu

Vienes 20	17,30 h. Entamu	
	17,45 h. Ponencia	Pedro Pangua Rivas. L'oficiu de gaiteru
	18,45 h. Alderique	
	19,15 h. Descansu	
	19,30 h. Ponencia	Alfonso Fernández García. Orixe y evolución de la gaita asturiana
	20,30 h. Alderique	
21,00 h. Fin de la tarde		
Sábadu 21	10,00 h. Ponencia	David González Iglesias. A gaita d'occidente
	11,00 h. Alderique	
	11,30 h. Comunicación	Pelayo Fernández Fernández. La payuela asturiana. Comparativa con otros llingüetes dobles
	11,50 h. Descansu	
	12,20 h. Comunicación	Julián Herrero González. El mundu del constructor de gaites
	12,40 h. Comunicación	Daniel García de la Cuesta. La etimoloxía de les gaites
	13,00 h. Comunicación	José Ramón Fernández Carbajosa. Delles reflexiones alrodiu les Bandes de Gaites n'Asturies. El casu de Ciudad de Oviedo y Vetusta
	13,20 h. Alderique	
	13,50 h. Fin de la mañana	
	17,00 h. Comunicación	Xosé Miguel Suárez Fernández. Gaites y gaiteros nel estremo occidental d'Asturies
	17,20 h. Ponencia	Carlos Moreno García. Gaita gallega, gaita asturiana y fasteres de transición
18,20 h. Alderique		
18,45 h. Descansu		
19,00 h. Mesa redonda	Pasáu, presente y futuru de la gaita asturiana José Antonio Gómez Rodríguez. <i>Profesor titular d'Etnomusicoloxía de la Universidá d'Uviéu</i> Roberto del Campo. <i>Serviciu d'Enseñances Artístiques del Principáu d'Asturies</i> Jorge Fernández Areces. <i>Conceyu de Gaiteros Asturianos, CGA</i> Eugenio Otero Vega. <i>Federación Internacional de Gaita Asturiana, FIGA</i> Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás». <i>Gaiteru</i> José Manuel Tejedor Mier. <i>Gaiteru</i> Alberto Fernández Varillas. <i>Gaiteru</i> Fernando Orrosa Fernández. <i>Moderador</i>	
21,15 h. Fin de la tarde		
Domingu 22	10,00 h. Comunicación	Flavio Rodríguez Benito. Les enseñances de la gaita asturiana: presente y futuru. La experiencia del Aula de Música de Nava
	10,20 h. Ponencia	Manuel Fernández Avello. Un currículum pa la gaita asturiana
	11,20 h. Alderique	
	11,50 h. Descansu	
	12,20 h. Ponencia	Lisardo Lombardía Yenes. La fin del sieglu XX: la gaita ente la tradición y la modernidá. Los nuevos usos sociales
	13,20 h. Alderique	
	13,50 h. Pieslle	
14,00 h. Fin de les Xornaes		
14,30 h. Espicha		

Programa

La gaita asturiana xornaes d'estudiu

Viernes 20	17,30 h. Presentación	
	17,45 h. Ponencia	Pedro Pangua Rivas. El oficio de gaitero
	18,45 h. Coloquio	
	19,15 h. Descanso	
	19,30 h. Ponencia	Alfonso Fernández García. Origen y evolución de la gaita asturiana
	20,30 h. Coloquio	
21,00 h. Fin de la tarde		<hr/>
Sábado 21	10,00 h. Ponencia	David González Iglesias. La gaita del occidente
	11,00 h. Coloquio	
	11,30 h. Comunicación	Pelayo Fernández Fernández. La pajueta asturiana. Comparativa con otras lengüetas dobles
	11,50 h. Descanso	
	12,20 h. Comunicación	Julián Herrero González. El mundo del constructor de gaitas
	12,40 h. Comunicación	Daniel García de la Cuesta. La etimología de las gaitas
	13,00 h. Comunicación	José Ramón Fernández Carbajosa. Algunas reflexiones sobre las Bandas de Gaitas en Asturias. El caso de Ciudad de Oviedo y Vetusta
	13,20 h. Coloquio	
	13,50 h. Fin de la mañana	
	17,00 h. Comunicación	Xosé Miguel Suárez Fernández. Gaites y gaiteiros en el extremo occidental de Asturias
	17,20 h. Ponencia	Carlos Moreno García. Gaita gallega, gaita asturiana y zonas de transición
	18,20 h. Coloquio	
18,45 h. Descanso		
19,00 h. Mesa redonda	Pasado, presente y futuro de la gaita asturiana José Antonio Gómez Rodríguez. <i>Profesor titular de Etnomusicología de la Universidad de Oviedo</i> Roberto del Campo. <i>Servicio de Enseñanzas Artísticas del Principado de Asturias</i> Jorge Fernández Areces. <i>Conceyu de Gaiteros Asturianos, CGA</i> Eugenio Otero Vega. <i>Federación Internacional de Gaita Asturiana, FIGA</i> Xosé Antón Fernández Martínez «Ambás». <i>Gaitero</i> José Manuel Tejedor Mier. <i>Gaitero</i> Alberto Fernández Varillas. <i>Gaitero</i> Fernando Ornos Fernández. <i>Moderador</i>	
21,15 h. Fin de la tarde		<hr/>
Domingo 22	10,00 h. Comunicación	Flavio Rodríguez Benito. Las enseñanzas de la gaita asturiana: presente y futuro. La experiencia del Aula de Música de Nava
	10,20 h. Ponencia	Manuel Fernández Avello. Un currículum para la gaita asturiana
	11,20 h. Coloquio	
	11,50 h. Descanso	
	12,20 h. Ponencia	Lisardo Lombardía Yenes. Finales del siglo XX: la gaita entre la tradición y la modernidad. Los nuevos usos sociales
	13,20 h. Coloquio	
	13,50 h. Clausura	
	14,00 h. Fin de las Jornadas	
14,30 h. Espicha		<hr/>

Peracabóse la impresión d'esti llibru
nel mes de febreru de 2006,
nos talleres de Gráficas Cano

*Se terminó la impresión de este libro
en el mes de febrero de 2006,
en los talleres de Gráficas Cano*

