



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Historia y Ciencias de la Música

Trabajo de Fin de Grado

**La gaita en el Principáu d'Asturies: de la transmisión oral
al sistema educativo reglado**

Autor: Flavio Rodríguez Benito

Tutor: José Antonio Gómez Rodríguez

Índice

I. Introducción.....	1
I.I. Justificación.....	1
I.II. Estado de la cuestión	2
I.III. Objetivos	4
II. Nota introductoria	5
III. Músicas tradicionales y músicas académicas en el Principáu d’Asturies: primeros contactos y nacimiento de <i>l’asturianada</i> . Ramón García Tuero «El gaiteru de Libardón»	10
IV. Músicas tradicionales y músicas populares urbanas: interacciones y primeras grabaciones discográficas. Los años 70 y José Remis Ovalle «El Gaiteru Mayor».....	18
V. Los grupos de investigación etnográfica.....	24
V.I. Las primeras escuelas de gaita y los artesanos –constructores o <i>facedores de gaites</i> –.....	27
V.II. Dos gaiteros fundamentales en la década de 1980: «Manolo Quirós» y «Xuacu Amieva»	30
V.III. El «folk celta», el «Festival Interceltique de Lorient» y el nacimiento de las bandas de gaitas. El Conceyu de gaiteros asturianos (C.G.A.)	35
VI. Conclusiones	42
VII. Bibliografía.....	44
VIII. Webgrafía	47

I. Introducción

I.I. Justificación

A lo largo del último siglo, la gaita se ha configurado como un símbolo de la cultura asturiana. Sin embargo, este instrumento musical ha enfrentado la paradoja de tener una presencia significativa en la sociedad mientras ha permanecido, en muchas ocasiones, invisible a los ojos de la academia y a los círculos de la intelectualidad.

El proceso de normalización social de la gaita más allá de las fiestas populares, iniciado en los años setenta del pasado siglo en el Principáu d'Asturies, concluyó con la inclusión en 2018 de los estudios del instrumento en el ciclo superior de enseñanzas artísticas, pasando a formar parte de la carta de especialidades ofertada por el Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner».

Superadas las supersticiones y prejuicios propios del romanticismo, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante subrayaba en el prólogo al libro *Cuba y sus sonos*: «La cultura es por supuesto una sola. No hay altas ni bajas culturas, solo hay modos de expresarlas, de apresarlas, de apreciarlas. El ballet no puede perdonarle la vida a la danza ni la sinfonía a la pieza de jazz, ni el teatro y la pintura al cine» (Galán 1982: XV).

En este marco general de superación de prejuicios, el interés de nuestra investigación radica en destacar la serie de hechos que han contribuido a que un instrumento de la música del folklore popular asturiano, propio del campesinado y del mundo rural, se haya reconvertido e implicado de forma plena en los fenómenos músico-culturales urbanos en el transcurso de las últimas cinco décadas.

I.II. Estado de la cuestión

Aunque la gaita ha sido una constante en la sociedad asturiana al menos desde la Edad Media, no se ha analizado su papel dentro de esta de manera sistemática hasta tiempos recientes. Esta carencia notable de análisis teóricos no solo ha limitado su influencia y comprensión, sino que también ha condicionado su evolución a lo largo del tiempo.

Como hemos podido comprobar con la realización de este trabajo, la literatura existente sobre la gaita es meritoria pero escasa, y los pocos estudios académicos publicados son aún limitados. Este vacío en la investigación académica –y la falta de un marco para la cooperación y coordinación entre los interesados– pone de relieve la necesidad urgente de una mayor atención que no solo documente la historia del instrumento y los instrumentistas, sino que también explore su impacto sociocultural en profundidad.

Antes de continuar es preciso reconocer a los músicos populares, ya que gracias a su compromiso mantuvieron en activo el uso de la gaita. En este sentido, Xosé Miguel Suárez señala: «antias d'este presente tan bon prá gaita hai un pasao que convén estudiar y dar a conocer» (Suárez Fernández 2006: 9).

A lo largo de los últimos años, la incorporación de nuevos lenguajes artísticos a la gaita ha propiciado su participación en proyectos disímiles. Esta apertura de miras ha ampliado su horizonte como instrumento de cultura y ha contribuido a posicionarla en nuevos ámbitos que le eran ajenos hasta fechas muy recientes.

En este sentido, los principales agentes vinculados al mundo de la gaita – artesanos, intérpretes y docentes– han promovido en las últimas décadas unas líneas de trabajo que parten del conocimiento y el estudio profundo de lo local para alcanzar trascendencia en el mundo actual en un marco global.

Siguiendo a Suárez, la gaita se desenvuelve hoy en el Principáu d'Asturies en un presente que le es próspero, pero para seguir vigente, apuntamos nosotros, debe profundizar en el proceso de reconversión iniciado. De este modo, es necesario

seguir articulando las reformas necesarias, tales como la ampliación de la gama, para desarrollar una familia similar a otras en el viento madera, que permita ampliar su discurso en conjunto, o la capacidad de incidir en la modificación del sonido del roncón que consiga una modulación efectiva –recurso este presente en otras gaitas del mundo–.

Finalmente, algunos docentes y artesanos creemos que es necesario actuar sobre el volumen general del instrumento para facilitar la inclusión de matices. Ante esto, surge una pregunta que resulta relevante: ¿sería conveniente desarrollar una gaita asturiana de cámara? Con esta acción lograríamos una mejor integración de la gaita con el conjunto de los instrumentos musicales.

Este es uno de los debates abiertos, en el que varios profesionales estamos involucrados en los últimos años y en el que se ha comenzado a investigar.

Para la realización de este estudio hemos prestado especial atención a los textos publicados por tres especialistas en la materia: Ismael María González Arias, autor de *Historia de la música asturiana* (2007); Lisardo Lombardía Yenes, quien escribió el artículo *La fin del sieglu xx: la gaita ente la tradición y la modernidá* – contenido en *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu* (2005)–; y finalmente, Juan Alfonso Fernández García, autor de *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana* (2016).

Tanto la publicación de Arias, que ofrece un análisis especulativo desde los orígenes de la música tradicional en el Principáu d'Asturies, como la de Lombardía, que examina los nuevos usos sociales de la gaita, son textos divulgativos; en los que se adopta una perspectiva de carácter expositivo sin afán científico.

Por su parte, la obra de Fernández, derivada de su tesis doctoral, presenta un contenido teórico más profundo que abarca, como bien indica en su título, la formación del repertorio musical de la gaita asturiana. En el mismo se detiene en aspectos tales como el origen del repertorio, la aparición de los diferentes géneros y la evolución del instrumento hasta la secuenciación de sus enseñanzas en tiempos

modernos. Es evidente que este compendio requiere de un receptor versado en la materia y con conocimientos previos en este campo.

Asimismo, se han incorporado testimonios de primera mano obtenidos en entrevistas, como las realizadas a José Antonio García Suárez «El gaiteru de Veriña», Luis Fernández González «El gaiteru de Les Maces», Milio Rodríguez López, Pedro Pangua Rivas y Joaquín Amieva Celorio «Xuacu Amieva».

I.III. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es destacar los hitos más significativos que han marcado la evolución de la gaita en la sociedad asturiana a lo largo del tiempo.

Por esta razón, nos hemos centrado en estudiar a los actores principales desde la segunda mitad del siglo XIX, analizando cómo su trabajo ha influido de forma notable en el proceso de normalización social del instrumento.

Para ello, hemos trazado una línea temporal que se inicia con Ramón García Tuero, conocido como «El gaiteru de Libardón» (Arroes, 1864-Lliberdón, 1932), y concluye en 2018 con la inclusión de los estudios de gaita en el Conservatorio Superior de Música del Principáu d'Asturies «Eduardo Martínez Torner».

Durante este periodo, hemos examinado algunas grabaciones discográficas de principios del siglo XX y cómo estas contribuyeron a la consolidación de un género que, originado en el medio rural, se transformó en urbano, como es el caso de *l'asturianada*.

Asimismo, a través de las obras de José González «El Presi», y más tarde de José Remis Ovalle y María Rosa Quero «La Pastorina», hemos logrado identificar a partir de la década de los años sesenta las primeras interacciones de la gaita con otros instrumentos musicales ajenos al folklore.

Para concluir, nos hemos detenido a analizar cómo ha sido el proceso de reconversión de la gaita, iniciado en el contexto del regreso de la democracia a

No conocemos la existencia de escuelas constituidas de forma expresa para enseñar a tocar la gaita en el Principáu d'Asturies hasta las últimas dos décadas del siglo XX.

Los jóvenes con inclinación hacia la música de este instrumento, nacidos en el medio rural –donde vivía gran parte de la población asturiana hasta bien entrado el siglo XX– y en el seno de familias campesinas humildes, de vocación precoz y talento, se convertirían en gaiteros de forma autodidacta.

Estos, aprenderían a tocar el instrumento de forma intuitiva, observando y escuchando a los gaiteros en sus momentos de actuación, siguiendo los consejos y las orientaciones básicas que pudieran facilitarles los más solidarios, pero guiados, principalmente, por la pulsión de tocar un instrumento que a pocos deja indiferentes. Muchos de ellos comenzarían a practicar sus primeras melodías y a experimentar con el sonido en pequeños instrumentos de viento, más sencillos y económicos de producir, como toda suerte de pitos y flautas, contruidos en cañavera o en cualquier otro tipo de material.

Son frecuentes, así mismo, los casos de niños que, por cercanía en la propia familia, o por estar en el entorno próximo a un *gaiteru*, empezaron tocando el tambor como acompañantes de estos. Es el caso de José Remis Ovalle, que a la corta edad de siete años ya tocaba el tambor haciendo *pareya* con su padre, José Remis Vega «El gaiteru de Margolles» (Dayures 1991: 43).

Así mismo, son numerosos los testimonios de gaiteros de la tradición que apuntan a que el paso siguiente, previo a iniciarse con el instrumento al completo, sería el de aprender a colocar los dedos sobre el *punteru* y el de ejercitarse en la sistematización de las posturas para interpretar las distintas notas musicales y las primeras melodías –así lo aseveraba recientemente Luis Fernández González «El gaiteru de Les Maces», en los actos organizados por el Conceyu de la Gaita para celebrar el Día Internacional de la Gaita, que tuvieron lugar en el Muséu del Pueblu

España, a través de figuras clave como Manuel Rodríguez Osorio «Manolo Quirós», Alberto Fernández y «Xuacu Amieva».

II. Nota introductoria

A lo largo de los últimos siglos los intérpretes de gaita se han convertido en figuras significativas en el Principáu d'Asturies, manifestándose como actores relevantes en toda fiesta o acto comunitario. Además, han contado con el reconocimiento social y han sido partícipes de los acontecimientos más destacados, recibiendo, a cambio de su trabajo, beneficios económicos nada desdeñables.

A este respecto, Eugenio M. Zamora recoge en su libro *Instrumentos Musicales en la Tradición Asturiana* el pago efectuado por la participación en las fiestas mayores de distintas localidades asturianas a gaiteros, danzantes y tamboriteros desde el año 1561 (M. Zamora 1989: 301-309).

Estos testimonios tempranos, recogidos en documentos conservados en archivos civiles y protocolos notariales, así como en libros de fábrica –que recogen los ingresos y gastos de las parroquias– y de distintas cofradías, que se conservan en archivos eclesiásticos, son, como revela el propio M. Zamora: «una excelente fuente de datos sobre difusión, salarios y tipos de contratos de los gaiteros durante estos siglos» (M. Zamora 1989: 269-275).

Antes de continuar, nos parece oportuno descartar aquí las dudas que puedan resultar de la interpretación etimológica del vocablo gaita, al efecto de denominar de este modo distintos instrumentos musicales en el solar hispánico. Y aun con cierta precaución, como sugiere obrar Juan Alfonso Fernández García en la interpretación de los documentos antiguos, el término «gaita» usado en algunas zonas de España para referirse a una «flauta», «no refleja la realidad organográfica y lingüística observada en Asturias» (Fernández García 2016: 28). Por tanto, al hablar de «gaita» en el Principáu d'Asturies, nos referiremos al instrumento de viento con «roncón» –o bordón bajo– que se caracteriza por contar con un depósito auxiliar de aire, denominado «fuelle».

Herederos de una tradición centenaria y erigidos en el siglo xx como símbolo de eso que se ha dado en llamar «la asturianía», la figura del *gaiteru* –y su discurso como agente cultural– discurrió a través del tiempo en el amplio margen de acción que existe entre la conservación de los usos y costumbres más arraigados y las trasgresiones más irreverentes.

Podemos advertir esta controvertida dualidad en intérpretes como el afamado Ramón García Tuero «El gaiteru de Libardón» (Arroes, 1864-Lliberdón, 1932), unas veces juglar pícaro que animaba las romerías y escandalizaba a sus oyentes con coplas como la que sigue: «y allegraivos mociquines qu'esti añu hai buen maíz, que tengo yo una panoya barbada pela raíz» que grabó en 1909 con el sello Odeón, bajo el título de *El cantar de la panoya* –y que hemos podido oír en la grabación discográfica que acompaña el libro *La tonada asturiana* (Minden, 2001)–, al tiempo que ofrecía sus servicios para acompañar con música de gaita los distintos oficios religiosos, siendo habitual la interpretación de la *Marcha Rial* en el sacramento de la Eucaristía, momento principal de toda misa, cuando el pan se convierte en el cuerpo y el vino en la sangre de Jesucristo.

A lo largo de las últimas décadas hemos podido conocer numerosos testimonios de intérpretes de la tradición que, como *Libardón*, apuntan hacia las complejas negociaciones que acompañaron las trayectorias vitales de estos músicos populares. En ocasiones, acompañantes indispensables en todo acto institucional, como las visitas oficiales de distintos miembros de la familia real al Principáu d'Asturies, mientras que, en otras, animados por las celebraciones festivas y los caldos que en ellas se ofrecían, *el gaiteru* acababa cerrando la última barraca de la romería.

Esta controvertida dualidad, como venimos apuntando, contribuyó a configurar la identidad del *gaiteru* en el imaginario colectivo asturiano como un personaje complejo que a veces se desenvuelve en los márgenes de la sociedad. Siendo esto así, no toda familia estaría dispuesta a favorecer el aprendizaje entre sus descendientes del estudio de la gaita y de las funciones que, como intérprete, *el gaiteru* desempeñaría en el futuro.

d'Asturies, en Xixón¹.

De este modo, al llegar a una edad en la que, demostrada su valía, contasen con la fuerza necesaria para conseguir imprimir al fuelle la energía adecuada, pasarían a heredar o a adquirir una gaita.

Con el tiempo, estos músicos en ciernes irían desarrollando las destrezas oportunas para aprender los repertorios al uso. Esos que, como señalaba cada vez que tenía oportunidad José Antonio García Suárez «El gaiteru de Veriña» (Puaó, 1928-2006), todo *gaiteru* debía haber aprendido para poder acompañar de forma solvente la vida de un pueblo en el día de su fiesta: tocar *les alboraes* cuando despierta el día, más tarde, la misa y la procesión, después, conducir los bailes y, para finalizar la jornada, acompañar a los que se animasen a cantar en la romería hasta bien entrada la noche².

De este modo y si su buen hacer trascendía, tendrían la oportunidad de obtener algún tipo de ingreso que les sería de mucha ayuda para enfrentarse a las duras condiciones de vida que afectaban a la mayor parte de la población.

Debemos recordar en este punto que la realidad vital de los gaiteros e instrumentistas de la tradición oral, al menos desde el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, es que contaban con una formación educativa básica –poco más que leer, escribir y las cuatro reglas– y unas circunstancias económicas asfixiantes, que les obligaban a compaginar la actividad como gaiteros con la de cabeza de familia, siendo habitual el trabajo en el campo y la atención a la casería.

Un caso paradigmático, que avala lo que afirmamos en este sentido, es el de José Remis Ovalle (Margolles, 1910-1987), una de las figuras centrales de la gaita en el Principáu d'Asturies en el siglo XX.

En 1956, Remis Ovalle fue proclamado «Gaitero Mayor de Asturias» al resultar vencedor del concurso organizado por el Ayuntamiento de Xixón para seleccionar

¹ Comunicación personal de Luis Fernández González «El gaiteru de les Maces» al autor de este trabajo el 10 de marzo de 2024.

² Comunicación personal de «El gaiteru de Veriña» al autor de este trabajo en entrevista realizada en Puaó el 3 de octubre de 1998.

al mejor intérprete. Este reconocimiento, le facilitó a una edad avanzada, tenía cuarenta y seis años, el tránsito hacia su profesionalización en el mundo de la gaita, pues hasta entonces había tenido que compaginar su papel como *gaiteru*, con el de las labores propias de una casería en los difíciles años de posguerra.

En la década de 1960, Remis publica varias grabaciones comerciales con la casa discográfica Columbia y en la contraportada de estos discos aparece, como texto promocional, lo que trascribimos a continuación: «De labrador asturiano a Gaitero Mayor de Asturias; esa ha sido la vida de Remis y ese es su arte»³.

Por tanto, José Remis Ovalle, que recordemos, había nacido en una familia en la que su padre, «El gaiteru de Margolles», era un intérprete reconocido que permaneció durante años en Madrid «como gaitero oficial del rey Alfonso XIII tocando en banquetes y otros actos» (Dayures 1991: 42), vivió en un entorno que le abocaba, como a la mayor parte de sus vecinos, al arduo trabajo como campesino.

Como podemos deducir por lo expuesto, no parecen ser estas las condiciones más adecuadas para el desarrollo de una música culta y un arte intelectual. Estas condiciones de las que hablamos, más propicias para el desarrollo de un instrumento musical de la tradición en una sociedad moderna, y su proceso hacia la educación reglada y los ámbitos académicos, comenzarán a darse unas cuantas décadas más tarde, con el desarrollo del Estado autonómico en nuestro país.

³ José Remis Ovalle. (1968). *Música popular asturiana*. San Sebastián: Columbia, S.A.

III. **Músicas tradicionales y músicas académicas en el Principáu d'Asturies: primeros contactos y nacimiento de l'asturianada. Ramón García Tuero «El gaiteru de Libardón»**

Con el transcurrir del siglo xx la población en el Principáu d'Asturies experimentó un crecimiento significativo. Son muchos los campesinos asturianos y de otras regiones españolas que, atraídos por la oferta de trabajo en la industria, se desplazan a vivir hacia los entornos urbanos del centro de la provincia buscando mejorar sus condiciones de vida.

Un buen número de estos inmigrantes se asientan en las pujantes villas de las cuencas del Caudal y el Nalón para trabajar, como obreros, en la minería del carbón. Para otros, el destino residencial son las barriadas de ciudades costeras, como Avilés y Xixón, que cuentan con empresas siderúrgicas y puertos marítimos como importantes motores de empleo. Finalmente, los habrá que se establezcan en Uviéu, la capital administrativa asturiana.

La radio y el cinematógrafo, así como la prensa, favorecen la aparición de nuevos productos culturales destinados a estas grandes masas de población que cuentan, por primera vez, con una jornada laboral semanal y unos horarios estipulados por contrato.

Desde las décadas finales del siglo xix se habían ido creando orfeones y agrupaciones corales por todo el territorio, como «La Armonía» en Xixón en 1875, «El Orfeón de Mieres» en 1880, o «El Orfeón Ovetense» en 1885, que darán cabida a muchos aficionados a la música. En estas y otras agrupaciones se forman cantantes que más tarde se convierten en intérpretes de asturianada, es el caso de José Menéndez Carreño «Cuchichi», José Menéndez Suárez «Botón», Vicente Miranda Rodríguez «Miranda» y Enrique Claverol Estrada «Claverol», los que, desde «El Orfeón Ovetense», fundan en 1920 un cuarteto que se convierte en representativo de la música asturiana «Los cuatro ases de la canción asturiana». Otra de las voces más aclamadas del siglo, el barítono Juan Menéndez Muñiz

«Juanín de Mieres», también se había formado en el orfeón de su villa natal «El Orfeón de Mieres», del que fue solista durante treinta y un años.

Así mismo, proliferan las bandas de música donde se forman jóvenes aficionados, como la «Banda Municipal de Música de Llangréu» (1890), la «Banda de Música Municipal» en Noreña (1891), o la «Banda Particular de Música» en Uviéu (1900).

Tanto en los coros y los orfeones, como en las bandas de música mencionadas, así como en otras agrupaciones de estas características que se constituyen en distintas poblaciones, se generan espacios para el aprendizaje, la divulgación y el disfrute en torno a la música. En este sentido, Pieter Minden apunta: «La vida musical de las ciudades era muy variada y gozaba de una estima considerable» (Minden 2001: 12).

Por su parte, los músicos asturianos, tanto los de tradición oral como académica, siguen desarrollando su labor, como venía siendo habitual en los siglos precedentes, de forma paralela, sin interaccionar los unos con los otros. Cada cual, de acuerdo con su condición social y entorno, participa de unos u otros espacios de representación.

Por un lado, los músicos de tradición oral, de condición humilde, autodidactas, que cuentan con una formación básica y emplean instrumentos elaborados en talleres rudimentarios, cumplen con su función como animadores en distintas celebraciones. Estos son músicos «andariegos, que brotan del mismo pueblo y que con esa misma vocación, nacen para servirle con galas de fiesta» subraya Manuel Fernández de la Cera en el prólogo al libro *55 temas para banda de gaitas* (G. Rodríguez 2006: 10).

Es en la última década del siglo XIX cuando Ramón García Tuero «El gaiteru de Libardón», inicia su carrera internacional, convirtiéndose en embajador de empresas sidreras como la villaviciosina «El Gaitero» que lo llevará a actuar a la Exposición Universal de París en 1889. Desde allí, «Libardón» se traslada a Berlín

y a Londres, de donde «volvió para Asturias como triunfador indiscutible» (Dayures 1991: 36).

«Libardón» tuvo una carrera importante como cantante de tonada y *gaiteru*. De hecho, es el primer intérprete del que tenemos constancia que hizo de la gaita un modo de vida, dedicándose al instrumento de forma profesional. «El gaitero (de) Libardón, como fue llamado desde su matrimonio, fue uno de los pocos cantantes populares de Asturias que podía vivir de su arte. El bienestar de su familia se manifiesta en una bella casa, hasta hoy conservada, que mandó construir en el pueblo de Libardón» (Minden 2001: 112).

En el «Centro de Interpretación Gaiteru Lliberdón», que el Ayuntamiento de Colunga inauguró en Lliberdón en 2010 dedicado a la figura del *gaiteru*, se «trata de rendir un homenaje a la persona de Ramón García Tuero» según reza el texto de la web municipal. Y continúa: «Nacido en el seno de una familia humilde, llegó a codearse con ilustres personalidades de la realeza, la política y el arte. Sus dotes innatas para la música le brindaron la oportunidad de viajar por países de varios continentes».

Esta breve información, además de la relacionada con el calendario de visitas y el precio de las entradas, así como cinco fotos del espacio museográfico, es a todo lo que podemos acceder a través de la escueta web municipal⁴ sobre la personalidad del homenajeado.

De entre la extensa discografía que produjo «Libardón», que reúne más de sesenta piezas grabadas desde principios del siglo xx, y que hemos podido consultar gracias a la colaboración de coleccionistas particulares, como Luis Estrada, Javier «el d'Arroes» o Iván Rionda, sólo cuatro son piezas para gaita solista, grabadas para la empresa Odeón en 1909 (Minden 2001: 116). Estas son: «Sólo de gaita N.º 1» (Discos Odeón, ref.: 68083) es la pieza instrumental conocida popularmente como «Alborada de Veiga», «Sólo de gaita N.º 2» (Discos Odeón, ref.: 68084) son dos melodías para el baile a lo suelto, una jota y un *xiringüelu*, «Sólo

⁴ <https://www.turismocolunga.es/recurso/136-centro-interpretacion-gaiteru-lliberdon/> consultado el 08/04/2024.

de gaita N.º 3» (Discos Odeón, ref.: 68085) es un «Potpurri» de melodías de carácter binario que incluye el popular «Cantar de la panoya», y finalmente, «Sólo de gaita N.º 4» (Discos Odeón, ref.: 68077), en el que el *gaiteru* toca dos melodías para el baile a lo suelto, en este caso una jota y una muñeira.

En el resto de las grabaciones realizadas por «Libardón», este canta, acompañándose con la gaita, a la manera que es habitual en la tonada. Minden apunta a este respecto: «La forma en la que la gaita acompaña las tonadas se puede denominar “heterofonía de variantes”: el gaitero sigue la melodía de la voz, pero la modifica con trinos, vibratos, grupetos y tonos de paso, así como con pasajes libres específicos del instrumento» (Minden 2001: 19).

La figura artística de «El gaiteru de Libardón» como *gaiteru-cantor*, le proporcionó una popularidad y una fama considerable.

Por su parte, las clases acomodadas propician la creación de instituciones de formación musical al margen de la iglesia, que hasta entonces se había ocupado de la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador. En este sentido Pieter Minden apunta «En 1883 fue fundado el Conservatorio de Oviedo, por músicos instruidos y de reputación internacional como los pianistas Saturnino del Fresno, acompañante del famoso violinista Pablo de Sarasate y Anselmo González del Valle» (Minden 2001: 12-13).

Es en este orden de cosas cuando la burguesía y las clases pudientes comienzan a acercarse al repertorio de raíz tradicional una vez «pulimentado» desde una perspectiva académica. A la manera del Lied alemán, y en la corriente estilística del romanticismo musical, algunas de las músicas de tradición oral se trasladan al papel pautado y se editan en cancioneros, con arreglos y armonizaciones para su interpretación al piano.

A este respecto, continúa Minden «entre los estudiantes del conservatorio estaban también Baldomero Fernández y Eduardo Martínez Torner, dos convencidos defensores de un comprometido estilo de composición imbuido de la música tradicional» (Minden 2001: 13).

En este contexto, una serie de músicos como Rufino González Nuevo, Víctor Sáenz, José Hurtado, Anselmo González del Valle, Fidel Maya, Francisco R. Lavandera, o los mencionados Baldomero Fernández y Torner incorporan de forma paulatina el repertorio tradicional a su discurso musical. Algunos de ellos, realizan publicaciones de carácter artístico y comercial, adecuadas para su interpretación como piecitas musicales de salón para voz y piano. Entre otros cancioneros, podemos citar *Cien cantos populares asturianos*, de José Hurtado (1890), *Alma asturiana*, de Fidel Maya y Francisco R. Lavandera (1911), o *Canciones asturianas* de Baldomero Fernández (1914).

Estas publicaciones y otras del mismo estilo tendrán un recorrido significativo en los escenarios, gracias a la colaboración que se va a establecer entre músicos académicos e intérpretes de tonada asturiana desde las primeras décadas del siglo.

En este contexto, algunos músicos de tradición oral, principalmente cantantes de tonada –como Obdulia Álvarez Díaz «La Busdonga» o Ángel González Rodríguez «El Maragatu»– y otros con formación académica, la mayor parte de ellos compositores y pianistas, como Baldomero Fernández, entran en contacto de manera progresiva para dar lugar a un tipo de propuesta musical que resulta mestiza.

Entre la publicación en 1885 de *Todo por Asturias. Primer capricho potpourristico sobre cantos populares de Asturias*, a cargo de Rufino González Nuevo y las contiendas bélicas de los años treinta, se consolida en el Principáu d'Asturies un nuevo género que hibrida el repertorio tradicional con el lenguaje académico. Nace de este modo *l'asturianada*.

Esta sensibilidad hacia la música de tradición oral, que emana de los postulados del movimiento romántico decimonónico, lleva a dichos compositores a producir las primeras obras en las que estilos y tradiciones disímiles convergen para dar lugar a algo nuevo.

Del resultado de este encuentro, nace un género que, evolucionando desde la canción vernácula de medida libre, la tonada, trasciende el ámbito doméstico y el

de los chigres y les sidreríes para subirse encima de las tablas de los escenarios. Este nuevo género, como decimos, supo adaptar la tonada a los gustos de una sociedad cada vez más urbana, necesitada de nuevas formas de entretenimiento y ocio.

Conocemos de la colaboración entre el tenor José Menéndez Carreño, «Cuchichi», miembro del antes mencionado cuarteto «Los cuatro ases de la canción asturiana» y Eduardo Martínez Torner, que en 1924 los llevó a realizar una serie de conferencias-concierto en centros asturianos de algunas capitales americanas, como La Habana y México.

Así mismo, podemos escuchar las grabaciones que Obdulia Álvarez «La Busdonga», realizó junto a Baldomero Fernández y el Maestro Montorio en *Al pasar por el puertu* para Gramófono y Columbia Regal en 1929 y 1931 respectivamente (Minden 2001: 103).

De este modo, *l'asturianada* se incorpora a la programación de las salas de concierto y a la de los teatros, donde en la posguerra, se celebrarán concursos en los que se premiará a las mejores voces. El organizado por Radio Asturias y el diario Región en el Salón Babel, contó desde su primera edición con una asistencia de público e intérpretes multitudinaria «Seiscientos o setecientos cantantes llegaban a los micrófonos del Babel» (González Arias 2007: 120).

Además de las publicaciones de las que venimos hablando, se van a realizar otras que se enmarcan en el ámbito de los incipientes estudios musicológicos y abordan el estudio de las músicas folklóricas desde una perspectiva científica.

En esta línea de trabajo, de forma pionera, Eduardo Martínez Torner, antes musicólogo –como le gustaba denominarse– que compositor, publicó en 1920 un avanzado para su tiempo *Cancionero Musical de la Lírca Popular Asturiana*.

La búsqueda de un método analítico que permita clasificar y estudiar de forma consistente las melodías populares le llevó a publicar este trabajo que se convertirá,

décadas más tarde, en un valioso material para el devenir de la música de raíz tradicional en el Principáu d'Asturies.

En el capítulo III del *Cancionero*, Torner incluye «Ensayo de una clasificación musical de las melodías populares» en el que, atendiendo a su perfil y estructura melódica, organiza estas en siete grupos: «hemos intentado clasificar los documentos que componen el presente Cancionero, atendiendo a su construcción melódica», dado que para el músico carbayón el estudio de las melodías populares se convierte en «el único medio seguro para llegar a conocer el genio musical de cada pueblo» (Martínez Torner, 1920: XV-XVI).

El *Cancionero* reúne quinientas transcripciones musicales –exclusivamente de la línea melódica–, e incorpora una serie de datos de cada informante, entre los que se precisa el nombre, la edad y el origen, así como el lugar donde fue realizada la encuesta de campo llevada a cabo por el propio Torner.

Del mismo modo, el musicólogo, realiza en el *Cancionero* una descripción sucinta de las características principales de los diversos géneros musicales transcritos, que clasifica en doce apartados «por su aplicación», entre los que se encuentran las muy numerosas *giralduillas* –181 transcripciones–, las *danzas* –43 transcripciones– o las melodías instrumentales para «gaita ordinaria» –21 transcripciones–.

Tanto las obras instrumentales aparecidas en el *Cancionero*, como las grabaciones discográficas de principios de siglo, pasarán a incorporarse a los repertorios de los gaiteros en las dos últimas décadas del siglo XX.

Pero antes habrá de pasar un largo período de tiempo en el que, tras la Guerra Civil, los gaiteros, en su formación habitual de *pareyes de gaita y tambor* –como era costumbre, siempre formadas por hombres–, se vayan convirtiendo en exponentes de una tradición anacrónica por la que pocos se ven atraídos.

La desconexión entre intérpretes de la tradición y oyentes se hizo cada vez más palpable, motivada, en gran parte, por la irrupción de nuevos instrumentos

musicales y agrupaciones, como el acordeón y las modernas orquestas, que fueron desplazando a los gaiteros y ocupando los espacios en los que estos eran habituales.

A pesar de todo, *les pareyes de gaita y tambor* pudieron mantener su actividad en las décadas centrales del siglo xx, a duras penas, gracias, mayormente, al acompañamiento musical requerido por los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Estas agrupaciones, muy numerosas en el Principáu d'Asturies, hicieron de la recreación de los bailes folklóricos en clave de espectáculo, como en todo el país, una instrumentalización política al servicio de los ideales del régimen franquista.

A pesar del declive señalado a lo largo del siglo xx los gaiteros supieron, para permanecer, incorporar repertorios, adaptándose de forma paulatina, pero permanente, a los gustos y usos de la sociedad en que les tocó vivir.

En esta línea, muchos gaiteros implementaron sus repertorios con los géneros bailables que cruzaban el mundo, realizando adaptaciones y versiones para el instrumento de algunas mazurcas, polkas, habaneras, fox-trots, cuplés, tangos o pasodobles.

Muestra de ello son los numerosos testimonios recibidos de gaiteros de la tradición y de las grabaciones en las que han quedado registradas piezas que se hicieron populares, como *La panderetera* –un cuplé compuesto por el xixonés Juan Martínez Abades–, *El Machaquito* –un pasodoble torero obra de Juan Manuel Martín Perales– o *La habanera cubana*, que formaron parte del repertorio de gaiteros como José Remis Ovalle.

IV. Músicas tradicionales y músicas populares urbanas: interacciones y primeras grabaciones discográficas. Los años 70 y José Remis Ovalle «El Gaiteru Mayor»

A comienzos de la década de 1970, en el contexto de una sociedad española hastiada por décadas de totalitarismo, parte de la juventud asturiana, que vivía esperanzada por un futuro en libertad y democracia, pone la atención en una serie de propuestas musicales, como las realizadas por los cantautores y los grupos representantes del denominado folk-testimonio.

Inspirados en el *folk-song* americano de Pete Seeger, Joan Baez y Bob Dylan, así como por los trabajos emprendidos por Joaquín Díaz y por *Nuestro pequeño mundo*, un grupo español que desde finales de los años sesenta alcanza cierta repercusión pública, se forman en Xixón *Viejo Folk*, y en Avilés, *Madreselva* y *Neocantes* (González Arias 2007: 265).

Estas agrupaciones van a incorporar a su repertorio melodías de raíz tradicional con una instrumentación y un tipo de arreglos del todo novedosos, en los que las guitarras y las voces son protagonistas. Siendo así, canciones como *Tengo de subir al puertu*, *Debaxo del molino*, *El mio Xuan*, *Duérmete fíu del alma* o *No hay carretera sin barro*, se presentan al público a través de versiones que quedan registradas en disco.

Por otra parte, un grupo significativo de cantautores incorpora a su discurso contra la dictadura franquista la canción protesta desde una perspectiva asturianista.

En agosto de 1975, la dirección de la Feria Internacional de Muestras de Asturias realiza, junto al periodista y músico Manuel Fernández «Manolín, el nietu de Celo Xuan», «un encuentro de música asturiana en “La panerona” del Muséu del Pueblu d'Asturies de Xixón», en el que participan, entre otros, el propio Fernández, Xulio Ramos, Rosa María Lobo, Avelino Alonso, Jerónimo Granda y Carlos Rubiera (González Arias 2007: 281).

Esta serie de conciertos, que se enmarcaron en un programa denominado «Jornadas de presentación de la Nueva Música Asturiana», propició el nacimiento del *Nueu Canciu Astur*. Un movimiento que se mira en la «Nova Cançó» catalana y al que pronto se incorporarán otros cantautores e intérpretes, como Rafa Lorenzo, «Nel Xiblata» o Chus Pedro y Manolo Peñayos, *Nuberu*, quienes desarrollarán una carrera musical larga y contrastada.

Un año antes de estos conciertos celebrados en el Muséu del Pueblu d'Asturies, en 1974, cuando ya eran manifiestos los estertores del régimen franquista en España, había surgido «Conceyu Bable». Un colectivo que tendrá como objetivos principales el estudio, promoción y divulgación de la cultura y la lengua asturiana, y tras la muerte del dictador, el impulso del estatuto de autonomía, en el espacio democrático que se está configurando en España. Unido a esta coyuntura social germina «El Surdimientu», una corriente literaria que tendrá, en las décadas siguientes, una importancia notable en el asturianismo cultural y en el futuro de la gaita.

Pero ¿cuál es la situación de la gaita y los gaiteros en la década de 1970 en el Principáu d'Asturies?

La gaita, así como otras manifestaciones del folklore y la cultura tradicional, mantenía en estos años una vitalidad importante, según aseveran Gausón Fernande y Lisardo Lombardía. Este último afirma que a pesar de que buena parte de la población tenía una imagen de la gaita como «un instrumentu del pasáu al que nun se-y vía futuru nos nuevos tiempos, a nun ser como pieza de muséu o parte d'una tradición fixada y zarrada ensigo mesma», esto no era ni mucho menos así (Lombardía 2005: 190).

Los gaiteros, seguían teniendo un papel importante en la sociedad tradicional, tanto en su formación de *pareya de gaita y tambor* o como integrantes de «las bandinas», un tipo de pequeñas agrupaciones musicales que se hicieron populares en el occidente asturiano. Algunas de estas formaciones, que además de gaitas y percusión podían incluir otro tipo de instrumentos, como clarinetes, fueron: *Los*

Penácaros en Bual, *Los Alonso* en El Franco, *Los Quirolos* en Castropol, *Los Ribanavia* en Cuaña, o *Los son de Arriba* en Cangas del Narcea. Estos últimos mantienen la actividad desde 1968, año de su formación, hasta el día de hoy.

Por lo que hemos podido conocer hasta el momento, no parece que haya sido habitual que los gaiteros participasen en agrupaciones musicales «modernas». De este modo, la interacción entre estos músicos de la tradición y los que preferían los instrumentos amplificados, propios de los géneros musicales más en boga, fue escasa.

Los primeros seguían ocupándose, como venimos señalando, de amenizar los días de fiesta, tocando para el baile, acompañando a los cantantes y participando en los oficios religiosos. Mientras que los segundos, que contaban cada vez con más protagonismo sobre los escenarios, eran los preferidos por la juventud. Estos, en diferentes conjuntos y agrupaciones musicales, interpretaban las músicas de moda del momento, las que tenían éxito en las grandes capitales y se podían escuchar a través de la radio, el cine o la televisión.

Un artista renovador, que supo interpretar las claves del momento desde una perspectiva moderna fue José González, nacido en Xixón y conocido popularmente como «El Presi». González cantó desde niño y pronto se aficionó a *l'asturianada* y a todo tipo de géneros vocales. En su juventud, fundó el cuarteto *Los Pamperos*, un conjunto en el que cantaba tangos y música argentina. «El Presi» también se prodigó en la interpretación del cante flamenco, por el que tenía, como toda su familia, mucha afición.

Esta apertura de miras hacia otras sonoridades, que le permitió incorporar a su discurso múltiples influencias, le llevó a incluir en sus actuaciones la guitarra como instrumento acompañante principal, lo que le trajo no pocas críticas.

En ocasiones, como podemos oír en la pieza que lleva por título *Xilguerín parleru*, la guitarra cumple las funciones habituales de la gaita cuando esta acompaña a un cantante —en este caso, la introducción que realiza es un «floréu»

tradicional, como los que tocan de forma habitual los gaiteros al comenzar sus interpretaciones—.

La extensa discografía de «El Presi» recoge numerosas canciones de su repertorio cantadas a solo y también acompañado por la guitarra. En ocasiones, también podemos oírlo cantando a la gaita, como en *Cuando yo salí de Asturias*, o con piano *De Covadonga*. Aunque también realizó grabaciones con orquesta más ambiciosas y complejas.

En 1969 José González «El Presi» graba el disco *Asturias de mi querer*, en el que arropado por una orquesta y con la participación de varios arreglistas, entre los que se encuentra Rafael Moro Collar, Falo Moro, incluye la pieza *Nueva*. En *Nueva*, título que nos remite a la villa Ilanisca y a una melodía de su folklore local, nos encontramos ante una obra musical de mucho interés para nosotros, pues en ella se incluye de forma extraordinaria, junto a la voz del cantante y la orquesta, una gaita.

La orquesta, que comienza acompañando a la voz, desaparece de forma abrupta en el minuto 0:50 para dar paso a la gaita, que, durante el minuto siguiente, se convierte en el único soporte para el cantante, tal y como se interpreta *l'asturianada*. Después de este inciso, en una suerte de intento de conciliar lo local con lo universal, desaparece la gaita y regresa la orquesta, que acompañará al cantante hasta el final del corte.

Estos, aunque tímidos, son los primeros intentos en los que la gaita va a implicarse en un arreglo musical en el que participa una orquesta.

No obstante, tendrán que pasar unos años hasta que podamos escuchar, de forma íntegra, una de las primeras muestras de hibridación entre la música de gaita y las músicas ligeras en una grabación discográfica. Será en 1972 y tendrá como responsables a José Remis Ovalle «Gaitero Mayor de Asturias y de España» y a la cantante María Rosa Quero «La Pastorina».

La vocalista, nacida en 1950 en Cirieñu, concejo de Amieva, que aprendió a cantar escuchando un transistor mientras «llindiaba las vacas» –así se lo hemos oído explicar de viva voz–, se había hecho popular en los circuitos musicales junto a Remis Ovalle, que había descubierto su talento y ejercido como maestro, tras su concurrido debut en el Teatro Colón de Cangues d'Onís en 1970.

Su primer éxito comercial se produce con la grabación realizada en 1972 para el sello discográfico Columbia, con el que vendieron más de 175.000 copias, nos informa Quero en una entrevista concedida al diario *El Comercio* en 2016. El disco, que lleva por título *La Pastorina* contó con el propio Remis Ovalle como encargado de las composiciones, tanto de las letras como de las músicas, mientras que la responsabilidad de los arreglos y de la dirección orquestal recayó en Benito Lauret, músico y compositor nacido en Cartagena, que ejerció como director de la Orquesta Sinfónica de Asturias entre 1973 y 1985.

En esta grabación discográfica nos hallamos, por tanto, ante una producción ambiciosa en la que participan una joven, María Rosa Quero «La Pastorina» –como rezaba la publicidad de la época «una nueva estrella de la canción»–, «el Gaiteru Mayor» José Remis Ovalle, que asume las funciones de compositor e intérprete, y un músico académico que había culminado su formación en Viena, y que con veintitrés años ya había dirigido la Orquesta Sinfónica de Madrid, Benito Lauret.

El disco comienza con *Asturianos emigrantes*, un típico pasodoble español, que cuenta con una letra costumbrista y una orquestación que nos revela la capacidad y buen hacer del maestro Lauret. Pero si nos interesa detenernos en esta grabación, es por la obra titulada *Ya suena la gaita*. La pieza, de unos tres minutos de duración, comienza con un solo de gaita y tambor en la que se presenta una melodía de dos partes, en ritmo de jota, que dará paso a la orquesta y a la voz de «La Pastorina».

El texto de la canción es, en este caso, de carácter desenfadado y festivo. En la letra se ensalza la figura del «Gaiteru Mayor», resaltando sus habilidades como

intérprete de gaita. Como podemos oír en la voz de Quero «tiene las manos de plata, sus dedos son de diamantes, para *tocar el punteru como non lu toca nadie*».

Sin embargo, es en el estribillo, que aún hoy permanece en la memoria de muchos asturianos, donde voz, orquesta y gaita, esta última en un plano discreto, se pueden oír a *tutti* «Ya suena la gaita, ya suena el tambor, ya se oye el *punteru*, ya se oye el roncón, ¿quién ye el que la toca que tan bien sonó? ye Remis Ovalle Gaiteru Mayor».

En la parte final de la canción, justo antes de la última entrada del estribillo, Quero canta «Que vas a escuchar la gaita como nunca soñarías», algo que nos resulta del todo revelador. Ya que es en ese momento preciso donde la gaita se incorpora de nuevo a la obra, ahora en un plano principal, entrelazándose con la voz y la orquesta, hasta que llegue el final de la canción.

De este modo, *Ya suena la gaita* se convierte en una de las primeras canciones destinadas al gran público, en la que podemos escuchar una gaita, integrada en un entorno sonoro nuevo, que cuenta con unos arreglos y una orquestación propios de las músicas ligeras y populares.

A partir de este momento, estos mestizajes comenzarán a introducirse de forma frecuente en las grabaciones comerciales. Del resultado de este proceso, devendrá la asimilación paulatina de estos lenguajes y la incorporación de la gaita a unas propuestas musicales, originadas en la sociedad moderna, a las que los gaiteros ya no renunciarán en las décadas siguientes.

V. Los grupos de investigación etnográfica

Desde mediados de la década de 1970, se crean en los barrios de las ciudades asturianas asociaciones vecinales con inquietudes por promover todo tipo de actividades sociales y culturales.

En La Ciudá Naranco, en Uviéu, Milio Rodríguez López conocido como «Milio el del Nido», que había bailado años antes en el «Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina» de la capital, impulsa en 1974 la formación del «Grupo Folklórico Los Urogallos» y, desde este, la asociación vecinal del barrio⁵.

El agitador cultural carbayón reunió a una serie de jóvenes interesados en las tradiciones músico-bailables asturianas y con ellos emprendió una serie de proyectos que serán importantes para el devenir del folklore y la gaita en el Principáu d'Asturies en los años venideros⁶.

Entre los primeros integrantes de «Los Urogallos» se encuentran algunos estudiantes universitarios con afición a tocar flautas andinas, como Javier Alcántara, Pedro Martínez «Pipo», Mercedes Huerta, Celia Tuerto o Alberto Prado Horche «Tito», este último, se reconvertirá en *gaiteru* del grupo. Pronto se suman otros jóvenes, como Pedro Pangua y «Xuacu Amieva», residentes en La Ciudá Naranco, y en los que nos detendremos más adelante por ser dos de los responsables de la materialización del fenómeno conocido como «boom de la gaita».

Este grupo de mozos, curiosos e inquietos comienza a acercarse a las danzas tradicionales desde una perspectiva menos condicionada por hacer de estas un espectáculo coreográfico. Pronto se realizan preguntas acerca de la autenticidad de los bailes que habían aprendido en el «Grupo de Coros y Danzas de la Sección

⁵ Comunicación personal de Milio Rodríguez López «Milio el del Nido» al autor de este trabajo en entrevista realizada en Uviéu, el 16 de marzo de 2024.

⁶ Comunicación personal de «Xuacu Amieva» al autor de este trabajo en entrevista telefónica realizada el 4 de abril de 2024.

Femenina», al tiempo que efectúan los primeros trabajos de encuesta, entrevistando a algunos informantes patrimoniales.

En estas tareas de investigación, en las que priman el voluntarismo y las buenas intenciones más que un programa sistemático de estudio, se realizan grabaciones a personas que aportan datos e informaciones de interés. Entre otros, contactan con David Cavallín, tocador de bandurria –el rabel asturiano– en el concejo de Casu, gracias al cual conocen el instrumento. Y contribuyen a su recuperación, realizando una reproducción de este, que se encarga al luthier Juanjo Prado, y divulgando su repertorio.

A este respecto, Ismael G. Arias apunta: «La década de los setenta significó el despertar de la sensibilidad de determinados grupos folklóricos hacia la práctica de la recuperación de danzas y cantares de primera mano, un trabajo de campo que apenas se había vuelto a realizar desde los llevados a cabo antes de la Guerra Civil» (González Arias 2007: 293).

«Los Urogallos» y la Asociación de Vecinos de Ciudá Naranco impulsaron, entre otras actividades, clases de gaita en sus locales –de las que se encargó Graciano, *gaiteru* del grupo «Los Carbayones» recuerda Pedro Pangua⁷– y también de tambor, que corrieron a cargo de «Milio el Torneru», uno de los tamboriteros afamados en la zona central del Principáu d'Asturies.

Pero entre los objetivos de «Los Urogallos», además de la recogida de información, también estuvo la de divulgar lo recibido para darlo a conocer. De este modo, en 1980 emprenden una «Muestra de Folklore Asturiano» en la Plaza del Paraguas, con la que a lo largo de cuatro domingos consecutivos logran atraer a un numeroso público. El director del grupo por aquel entonces, «Milio el del Nido» recuerda: «la xente participaba na *Danza Prima* de forma entusiasta y masiva, llegamos a facer cuatro corros alrodiu del paragües».

⁷ Comunicación personal de Pedro Pangua al autor de este trabajo en entrevista telefónica realizada el 4 de abril de 2024.

Entre los asistentes a una de estas muestras de folklore se encontraba la filósofa Amelia Valcárcel, que se encargará de gestionar un viaje para que el grupo actúe en 1981 en la «Semana Celta de Berlín». A la vuelta de Alemania, «Los Urogallos» participan en varios festivales folklóricos en Bretaña, entrando en contacto con Jean Guého, uno de los fundadores de la Asociación de Círculos Celtas «Kendalc'h» –colectivo que reúne a grupos de baile tradicional de esta región francesa– de la que será presidente durante cinco años. A raíz de este encuentro, se entablan amistades duraderas entre asturianos y bretones que propician numerosos intercambios entre grupos de ambos territorios.

Unos años después de la formación de «Los Urogallos», se crea en Xixón en 1977 el grupo «L'Abadía», dirigido por Emilio Juan Peña que participará de forma decidida en la recuperación de bailes y músicas de la tradición oral. Entre otros trabajos de recopilación, esta agrupación es responsable de la divulgación de bailes como la «Muñeira de Batribán», «El regondixu», o «La lluita». La música de los dos últimos quedó registrada en un disco doble titulado «Folklore Astur», que la Sociedad Fonográfica Asturiana publicó en 1984⁸.

En este disco también tomaron parte el grupo «Aires de Suarón», el «Grupo de Tresmonte», la «Banda Son d'Arriba», el «Grupo de la Sociedad San Miguel de Laciana», «El Pericote» de Llanes, «El Corri Corri» de Cabrales, o «Los Urogallos» ya denominados «Colectivu etnográfico Urogallos», que graban una «Jota del Centru» y tres piezas de rabel a cargo de Samuel Suárez. También participan en la grabación con la pieza *Fandangu punteáu* «El Pravianu» y «El Xarreru», en formación de *pareya de gaita y tambor*.

En este contexto, nacen otros colectivos con inquietudes similares a los anteriores: «así surgieron «Riscar» en Uviéu, «La Quintana» en Xixón y «Escontra'l raigañu» en Avilés; a los que se sumaron pronto otros, como «L'Aniciu» en Mieres y los «Concetsones» en Tinéu. Todos estos grupos constituyen en 1989 la Federación Asturiana de Folclor y Etnografía (F.A.F.E.), en la que también se

⁸ *Folklore Astur*. (1984). Uviéu: Sociedad Fonográfica Asturiana, S.A.

integrarán «Xurgar nas costumes» de L.luarca, «Belenos» de Uviéu, y «San Miguel de L.laciana» (González Arias 2007: 294).

También en 1989 se forma, tras la unión de «Urogallos» y «Riscar», la agrupación «Andecha Folclor d'Uviéu», que tendrá un papel importante en la realización de trabajo de campo y la posterior publicación de monografías destinadas al estudio de bailes, como la jota o la muñeira, en obras como «El Cancioneru l'Andecha. La jota n'Asturies», de 2003, o «El Cancioneru l'Andecha. La muñeira n'Asturies», de 2009.

Buena parte de estos grupos de investigación etnográfica realizaron, como venimos diciendo, una labor de recogida de datos y repertorios verdaderamente significativa. Estos pasarán a engrosar el cada vez más amplio catálogo de piezas que interpretan los gaiteros.

V.I. Las primeras escuelas de gaita y los artesanos –constructores o facedores de gaites–

Desde comienzos de la década de los años ochenta del siglo xx han sido muchas y profundas las transformaciones en las que se han visto involucrados los intérpretes de gaita en el Principáu d'Asturies.

En un corto período de tiempo, que podemos delimitar entre 1981 y 1992, concurren varias circunstancias sociales y políticas que propician el interés de parte de la población por la recuperación de algunas de las señas de identidad propias, entre otras, la de un instrumento musical de raíz popular como la gaita.

En enero de 1981 «Xuacu Amieva» comienza a impartir clases de gaita en un local alquilado en La Manxoya, Uviéu, aunque pronto se reubica en una casa en el Naranco, donde a lo largo de diecinueve años imparte clases del instrumento formando a una importante pléyade de gaiteros –algunos de los cuales se convertirán en maestros⁹–. Para Lisardo Lombardía «la so escuela foi el primer gran

⁹ Comunicación personal de «Xuacu Amieva» al autor de este trabajo en entrevista telefónica realizada el 4 de abril de 2024.

focu d'enseñanza del instrumentu, con unos enfotos y resultaos fundamentales pa la evolución de los gaiteros» (Lombardía Yenes 2005: 194).

A lo largo de esta década, Alberto Fernández Velasco, ebanista de profesión reconvertido en artesano –o como decimos en el gremio, constructor o *facedor de gaites*–, va a desempeñar un papel crucial en la estandarización del proceso de fabricación del instrumento con el objetivo de su temperación.

En este sentido Lombardía apunta: «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 so futuru». «Ye'l constructor clave na evolución organolóxica del instrumentu» (Lombardía Yenes 2005: 194-195).

De este modo, Fernández Velasco se convierte en el «padre de la gaita moderna» (González Arias 2007: 348). Un instrumento musical afinado en Do – roncón C3, 130 Hz y *punteru* C5, 523 Hz– de acuerdo con los estándares de la temperación, con capacidad de interpretación de semitonos cromáticos y de modulación, con el que se posibilita la interacción con otros instrumentos musicales. Siendo así, además de formarse las primeras agrupaciones de gaita, se abre la posibilidad para que el instrumento pueda interaccionar con otros, como el acordeón, la guitarra, el violín o la flauta.

En 1981, Amieva y Velasco entran en contacto y desde entonces, el gaiteru nacido en El Mazucu, recomienda a sus alumnos la compra de instrumentos al artesano asentado en Xixón.

En septiembre de 1983, nos recuerda Amieva, participa en el desfile del «Día de América en Asturias» de las fiestas de San Mateo la primera banda de gaitas asturiana contemporánea, la «Banda de gaites d'Asturies», integrada por ocho gaiteros, dos o tres tamboriteros y un bombo. Esta agrupación, que sigue en activo, tuvo que adecuar su nombre con el paso del tiempo, ya que se habían ido formado otras, y desde 1985 se denomina «Banda de gaites Naranco».

Sin embargo, no solo Amieva y Velasco se van a dedicar a la docencia y a la fabricación del instrumento en estos momentos. En su estela encontramos otras personas que desde el primer lustro de los años ochenta se emplean en las mismas funciones.

Entre otros gaiteros docentes, debemos mencionar a Javier Alonso, en Teberga, Pedro Pangua, en Llanera, José M. Donoso «Chema», en Avilés, Ernesto García Rodríguez, «Neto», en Cangas del Narcea, José M. Fernández «Guti», en Cuideiru, Gustavo Eguren, en La Espina, Vicente Prado «El Pravianu», en Llugones y «Manolo Quirós», en Xixón. Todos ellos, a los que se irán sumando otros en la década siguiente, como José Ángel Hevia, Santiago Fernández «Santi Caleya», Berto Fernández Varillas, Belén Arboleya, «Fonsu Les Regueres», José Manuel Tejedor, o el propio autor de este trabajo, contribuirán con su dedicación a ampliar las posibilidades artísticas del instrumento.

Tanto «El Pravianu» como «Quirós» montarán un taller para la construcción de gaitas, convirtiéndose en artesanos reputados. Otros *facedores* relevantes que favorecieron con su trabajo el desarrollo de la gaita desde la década de 1980 son Armando Fernández, Fernando Mori, Carlos Moreno o Diógenes García. Más tarde se suman a esta lista Miguel Alonso, Sergio Linde o Chus Solís.

La segunda fecha a la que aludíamos al inicio de este capítulo, 1992, indica el momento en el que el Gobierno de España publica la Orden Ministerial por la que se regulan las condiciones de creación y funcionamiento de las Escuelas de Música –esta contiene una mención expresa a las tradiciones locales y a los instrumentos de raíz tradicional– y devino muy importante para el desarrollo de los estudios de la gaita.

A partir de esta Orden, los estudios del instrumento se incorporan de forma progresiva a las Escuelas Municipales de Música que se empiezan a crear por todo el territorio, como las fundadas por los ayuntamientos de Carreño, Corvera, Grau, Llanera, Llanes, Nava, Mieres, Parres, Piloña, Ribeseya, Vegadeo o las de la

Mancomunidad de las Cinco Villas, que integró las escuelas de los ayuntamientos de Cuideiru, Muros de Nalón, Pravia, Salas y Sotu'l Barcu.

De este modo, algunos gaiteros se incorporan como profesores a centros musicales de enseñanza –dependientes de las administraciones locales–, entrando en contacto con otros profesionales del sector. Siendo esto así, el proceso de planificación y secuenciación de los estudios del instrumento por cursos, de acuerdo con el calendario escolar anual y unas clases semanales regulares, favoreció el desarrollo de su técnica y didáctica.

En este sentido, Lombardía apunta: «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 posibilidaes musicales, amestándolu con instrumentos diferentes de los que avezaben arrodiala hasta la fecha. Son gaiteros que na so mayoría tienen un nivel cultural más altu que los de les 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 palabra, y aspiren amás a una mayor profesionalización como intérpretes» (Lombardía Yenes 2005: 191).

V.II. Dos gaiteros fundamentales en la década de 1980: «Manolo Quirós» y «Xuacu Amieva»

Manuel Rodríguez Osorio, «Manolo Quirós» (Ricao, 1949-2001), se inicia en el aprendizaje de la gaita a principios de los años setenta en el Centro Asturiano de Madrid con Rogelio Fernández Lana, *gaiteru* y reputado fabricante de *payueles* –las lengüetas de caña doble que hacen sonar el *punteru* de la gaita– de origen tebergano.

Además de Rogelio, escribe «Manolo Quirós» en el prólogo de su libro «El libro de la gaita», en aquel entonces estaban allí «Eleuterio, Primitivo, Sergio Rivas

o Graciano; todos excelentes gaiteros con los que tuve la suerte de coincidir en el Centro Asturiano de Madrid en la época en la que formé parte de su grupo folklórico, ellos me enseñaron a tocar la gaita y sin saberlo cambiaron buena parte de los esquemas y objetivos que yo me había marcado de cara a mi futuro» (Quirós 1993: 10).

Unos años después, en 1978, y como miembro del grupo «Nuberu», creado por Chus Pedro Suárez y Manolo Peñayos a partir del colectivo «Camaretá» en L'Entregu, Quirós participa en el disco «Asturies, ayer y güei», producido por Víctor Manuel San José. De entre las diez piezas que se incluyen en la grabación, dos cuentan en su factura con la gaita de Quirós: *Los fugaos* –en la que el *gaiteru* interpreta un «floréu» y una «alborada»– y *Bienvenía a Alberti* –en la que se puede escuchar la melodía del baile de *El pericote*–.

Con este disco «su éxito fue inmediato, lo que llevó al grupo rápidamente a grabar en los años siguientes y a que su carrera musical pueda rastrearse treinta años más tarde» (González Arias 2007: 291).

«Nuberu» realiza una propuesta musical de reelaboración de la música asturiana cercana al rock-protesta, apostando por composiciones como *Aida de la Fuente*, que se convierte en un himno generacional en homenaje a la comunista libertaria.

«Manolo Quirós es el primer gran nombre que surge al comenzar a hablar de la generación del cambio y se piensa en una figura que marque un antes y un después en el mundo de la gaita. Su osadía personal lo hizo llevar la gaita a ámbitos a los que era ajena, como el primer *folk* y el *pop* de los años de la transición política y del *Surdimientu* cultural y musical asturiano» (González Arias 2007: 351).

En 1980 «Nuberu» publica su segunda grabación de estudio titulada *Atiendi Asturies*. Este disco comienza y termina con una pieza instrumental de gaita que titulan *Céltica*: «la gaita de Manolo Quirós cobró especial relevancia y el tema *Céltica* fue su carta de presentación más reconocida» (González Arias 2007: 291-292).

Céltica es una melodía que se conoce en el repertorio de los gaiteros con el nombre de *Marcha celta*. Ernesto García Rodríguez «Neto», nos aclara que fue el Maestro Casanova, hacia finales de los años sesenta, conocido en Cangas del Narcea como «Catalín», quién se la enseñó: «nos gustó mucho como sonaba. *Catalín* nos comentó que aquello era una melodía celta, y como tenía un aire de marcha, enseguida la bauticé como *Marcha Celta*. Se nos hizo imprescindible en nuestro repertorio y la usábamos siempre en las procesiones y en las misas. De esta manera la paseamos por toda Asturias. Diez años después, a finales de los años setenta, Manolo Quirós la grabó en un disco de Nuberu, y a partir de ahí se hizo muy popular» (García Rodríguez, «Neto» 2006: 40).

La grabación de *Céltica*, en la que la gaita aparece como auténtica protagonista junto a la voz de Chus Pedro, que recita un texto alegórico, cuenta con el acompañamiento de otros instrumentos musicales, como los sintetizadores, la guitarra, el bajo eléctrico o la batería, bastante ajenos a su discurso hasta el momento.

En 1982, «Manolo Quirós» abandona «Nuberu» y publica «Alborá», su primer disco de larga duración en solitario. En esta grabación, en la que también participa el percusionista Julio Sánchez Andrade, ejercieron como arreglistas y directores musicales Pedro Bastarrica y René de Coupaud, y se encargaron de la producción Chus Pedro y el propio Quirós.

Con este disco, «Manolo Quirós» se convierte en un pionero, y en uno de los gaiteros que será fundamental en el proceso de incorporación a la gaita de nuevas estéticas y sonoridades características en otros estilos, como el «techno», el «pop» o el «rock».

En «Alborá» se incluyen diez melodías instrumentales del repertorio de gaita ampliándose a todo un disco, el camino emprendido en *Céltica* por «Nuberu». De este modo, se produce la fusión entre un instrumento propio de la tradición —y su repertorio—, con otros empleados en las músicas populares urbanas, como los sintetizadores, la guitarra, el bajo eléctrico o la batería.

Todo ello responde a lo que Fernández García describe como la suerte de adaptaciones de las que supieron servirse los gaiteros para permanecer a través del tiempo. «En su devenir, este instrumento evoluciona en la misma dirección que la sociedad, lo cual ha desencadenado la crisis de su anterior posición y ha aparejado la reforma de sus estándares acústicos e incluso la redefinición de sus rasgos identitarios y simbólicos» (Fernández García 2016: 483).

«Manolo Quirós» fue además de intérprete, artesano fabricante de gaitas y profesor de gaita, ejerciendo como maestro en los cursos ofertados por la Universidad Popular de Xixón entre los años 1982 y 1995, lo que le llevó a publicar, en 1993, el mencionado «El libro de la gaita». Este manual contiene un apartado teórico relacionado con la historia del instrumento y su fabricación, así como un método didáctico en el que se incluyen algunos ejercicios de técnica y una interesante colección de transcripciones musicales.

Por su parte, Joaquín Amieva Celorio, «Xuacu Amieva» (El Mazucu, 1954), publica en 1984, junto a Francisco Ortega «Método de Gaita». Este ensayo, editado por la Sociedad Fonográfica Asturiana, se convierte en la primera monografía didáctica destinada al estudio de la gaita en el Principáu d'Asturies.

En la introducción, firmada por Ortega, se justifica la necesidad de su publicación de este modo: «Bretones, escoceses, gallegos y otros pueblos que gustan de tocar la gaita tienen sus correspondientes métodos para enseñar a utilizarla». Y continúa, «Desgraciadamente, en Asturias, con ese despego que se tiene hacia lo propio, no se había hecho nada semejante, hasta mi noticia al menos. Fue esta carencia lo que primero nos empujó a emprender la tarea» (Amieva Celorio y Ortega Suárez 1984: 9).

Este manual, como decimos, pionero entre las monografías destinadas al aprendizaje de la gaita, contiene una serie de capítulos de carácter teórico que recogen información histórica y la descripción morfológica del instrumento. En el segundo capítulo «Solfeo elemental para aprender a tocar la gaita», se aportan indicaciones básicas para la lectura de partituras, así como tablas de digitación y

fotografías en las que Amieva muestra cómo colocar los dedos en el *punteru* para interpretar las distintas notas musicales.

El último de los apartados teóricos, el titulado «Estructura de la gaita asturiana», nos aproxima, de forma detallada, a las partes que componen el instrumento y a los materiales que se utilizan para su fabricación.

En la parte práctica el manual ofrece algunos «ejercicios para el fuelle» y «notas tenidas», así como una colección de partituras que reúne floreos y repertorio popular: «[...] hemos pretendido también “fijar” 25 canciones y/o bailes, los más característicos, tal y como son interpretados por los gaiteros más prestigiosos, que no siempre son los más conocidos, de nuestra región» (Amieva Celorio y Ortega Suárez 1984: 10).

Un análisis somero de las partituras incluidas en este libro nos informa de la colección de melodías que un *gaiteru*, formado en la escuela de Amieva, podía interpretar a mediados de los años ochenta.

Entre otros títulos, nos encontramos con piezas del repertorio cantado transcritas para gaita, como *El ringo-rango*, *Nun tabes allí* o *En Oviedo no me caso*, también con melodías para el baile, tanto de corro, *Giraldillas* de Llaviana y de Avilés, *El Careao*, como para el baile a «lo suelto»: *La muñeira asturiana*, *El saltón* o *La jota asturiana*, o para el baile a «lo agarrao»: *Pasodoble de la alegría* y *Polka bretona*, esta última pieza se había popularizado entre los gaiteros en los últimos años. También se aportan dos piezas para la interpretación en misa, estas son *Entremedio de misa*, conocido como *Entemediu de Feliciano* y *Marcha celta*, a la que nos referimos anteriormente.

Nos encontramos ante un libro de ciento diecinueve páginas que propone, de forma organizada, distintos capítulos para el acercamiento al aprendizaje de la gaita, tanto del aparato histórico y organológico, como de los rudimentos técnicos necesarios para interpretar las primeras melodías.

De este modo, Amieva y Ortega comienzan a configurar un nuevo tiempo para el desarrollo de la gaita en el Principáu d'Asturies en el que la transmisión oral se codifica en el papel pautado de la partitura.

En este sentido, Juan Alfonso Fernández García, apunta: «Puede decirse con propiedad que existe un punto de inflexión en la historia de la gaita, marcado por la pérdida de la oralidad, acontecimiento para el que se ha fijado la fecha convencional de 1980¹⁰, año en que tuvo lugar la apertura de la escuela de Xuacu Amieva Celorio, primero en impartir una enseñanza reglada» (Fernández García 2016: 486-487).

En su labor como intérprete, «Xuacu Amieva» debuta en 1986 con el disco «Onde l'agua ñaz». La grabación, que contiene doce piezas, se inicia con *Alborada asturiana* y se convierte en un punto de inflexión en la discografía del instrumento.

Amieva inaugura, con esta grabación producida por Lisardo Lombardía para la Sociedad Fonográfica Asturiana, un nuevo tiempo en el que la gaita dialoga definitivamente con otros instrumentos musicales, como el acordeón, la flauta, el violín, el arpa, la guitarra, los sintetizadores o todo tipo de percusiones.

V.III. El «folk celta», el «Festival Interceltique de Lorient» y el nacimiento de las bandas de gaitas. El Conceyu de gaiteros asturianos (C.G.A.)

En la década de 1980 surgen en el Principáu d'Asturies, además de las escuelas de gaita, dos tipos de agrupaciones musicales en las que este instrumento va a tener un amplio campo para su desarrollo y expansión: «el folk celta» y las bandas de gaitas.

La música de raíz tradicional de Bretaña, Escocia o Irlanda comienza a escucharse en toda Europa gracias a las grabaciones realizadas por grupos como «The Chieftains», «Bothy Band», «Clannad», «Battlefield Band», «Boys of the Lough», «Tannahill Weavers», «Gwerz», «Alan Stivell» o «Gwendal». Estos y otros

¹⁰ La fecha, como referimos anteriormente, es 1981. Así nos lo confirmó el propio Amieva en la entrevista realizada el 4 de abril.

conjuntos de similares características comparten la idea de recrear el repertorio tradicional con una instrumentación análoga.

Siendo esto así, instrumentos como la gaita, el violín, las flautas o las voces se ocupan de reproducir melodías de origen folklórico, mientras que el acompañamiento armónico y la percusión recae en guitarras, bouzoukis –un instrumento típico del folklore griego agregado a estas músicas–, arpas o bodhrams. Los más vanguardistas, por su parte, incorporan instrumentos como sintetizadores, bajos eléctricos y baterías, con los que experimentan en propuestas cercanas al «rock» o el «jazz».

Y aunque con disímiles discursos, ya que los planteamientos estéticos de estos grupos van a ser muy variados, van a «conectar» con un público considerable y a encontrar una oportunidad en el mercado para colocar un producto artístico que bajo la etiqueta de «música celta», va a consolidarse en el escenario internacional.

En 1983 el grupo avilesino «Trasgu» publica la que será su única grabación discográfica, la titulada «La isla de Hélice». En este disco debut editado por la Sociedad Fonográfica Asturiana, podemos escuchar, por primera vez, las músicas de tradición oral asturianas recreadas en los parámetros estéticos de la «música celta».

Aunque para Lisardo Lombardía, el principal responsable en la conexión asturiana con los circuitos atlánticos europeos, «el grupu que v'raeramente inaugura la música celta asturiana ye *Beleño*, y el so primer discu *Na ca'l fuáu* (1985), ye l'acta de nacencia del movimiento n'Asturies». (Lombardía Yenes 2005: 210).

Lombardía, junto a un grupo de colaboradores miembros de la Fundación Belenos, logran, en 1985, que una representación de la música asturiana participe en el «Festival Interceltique de Lorient», el festival bretón y del interceltismo por excelencia.

El Festival de Lorient, que se celebra desde 1971, incluye, en un amplio programa de actividades, numerosos conciertos, desfiles, talleres y concursos, así

como ferias artísticas o gastronómicas, convirtiéndose en un gran expositor de las «expresiones artísticas del mundo celta».

A lo largo de diez días, todos los años en la primera quincena del mes de agosto, la ciudad de Lorient, ubicada en la costa sur de la Bretaña francesa, se convierte en el punto de encuentro de grupos y artistas procedentes de la propia Bretaña, Escocia, Cornualles, Gales, Irlanda, Galicia, Isla de Man, o del Principáu d'Asturies –que desde 1987 cuenta con una delegación oficial–, dándose cita para exponer su talento y celebrar la «hermandad celta».

En este sentido, continúa Lombardía, que será director del Festival de Lorient entre 2007 y 2023, podemos concebir el celtismo como «un movimiento 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» (Lombardía Yenes 2005: 212).

Y es que el «Festival Interceltique de Lorient», además de brindar la oportunidad a los artistas de dar a conocer sus proyectos, es el lugar en el que se celebra el concurso internacional para gaita solista más importante de los celebrados en el mundo. Conocido por el nombre de «Trofeo Macallan» la empresa de whisky escocés patrocinadora del evento –posteriormente «MacCrimmon»–, los intérpretes de gaita asturiana y gallega, por una parte, y los de «highland bagpipe», habitualmente bretones, irlandeses y escoceses, por otra, compiten por alcanzar la excelencia en la interpretación musical con el instrumento.

El encuentro de gaiteros y otros músicos asturianos con sus homólogos gallegos, bretones, escoceses o irlandeses no solo supuso un impacto emocional por el descubrimiento de los «bagad» y las «pipe band», sino también por la confirmación de ver cómo un festival, en el que las gaitas son las protagonistas, repercute social y económicamente en una ciudad como Lorient.

Lorient, una ciudad portuaria limpia y moderna, contribuirá con su Festival a despertar la ilusión entre los músicos asturianos de apostar por la reinterpretación de su repertorio de origen folklórico en clave moderna.

Como consecuencia del éxito creciente de las escuelas de gaita y el «folk celta» –estilo en el que se enmarcan agrupaciones que van a ser relevantes, como «Llan de Cubel», «Lliberdón», «Ubiña» o «Felpeyu»– nace un nuevo tipo de agrupación musical en el Principáu d'Asturies que se consolida en la década siguiente: las bandas de gaitas.

Desde finales de la década de 1980 los pueblos y ciudades asturianas van a comenzar a recibir, en sus días de fiesta, un nuevo tipo de agrupación de carácter folklórico. La tradicional «pareya de gaita y tambor» se ve desplazada por «nuevas» bandas de gaitas que, integradas mayoritariamente por niños y jóvenes, se forman: «Hoy en día no hay fiesta o acto público de trascendencia que no cuente con una banda de gaitas para dar realce al mismo» (Pangua Rivas 2005: 27).

Algunas de las bandas pioneras y que tuvieron un impacto importante fueron: «Seronda», dirigida por Javier Alonso en Teberga, «Tsumeirinos» dirigida por Ernesto García «Neto» en Cangas del Narcea, «Naranco» dirigida en Uviéu por «Xuacu Amieva», «Fontefuécara» dirigida en Llanera por Pedro Pangua, «Xoven xente» dirigida en Colombres por Vicente Prado «El Pravianu», «Avanti Cuideiru» dirigida en Cuideiru por José M. Fernández «Guti», «Cántara» dirigida en La Espina por Gustavo Eguren, «Güestia» dirigida en L.lena por Javier G. Fidalgo, «La viga travesá» dirigida en Aller por Santiago Fernández «Santi Caleyá», «Villaviciosa» dirigida en Villaviciosa por José Ángel Hevia, o «Xaranzana» dirigida por el autor de este trabajo en Uviéu.

Estos y otros gaiteros propician en 1990 el nacimiento de la primera asociación que reúne al colectivo: el «Conceyu de gaiteros asturianos» (C.G.A.). Una entidad que, aunque no perduró en el tiempo, desarrolló una actividad importante en el primer lustro de la década, e hizo visible el trabajo emprendido por un grupo de entusiastas en torno al mundo de la gaita en los últimos años.

El C.G.A. fue responsable, entre otras actividades, de la organización de los primeros encuentros de bandas de gaitas celebrados en el Principáu d'Asturies. En

colaboración con los ayuntamientos de Proaza, en 1990 y 1991, y Grau, en 1992, se produjeron los primeros certámenes de bandas que resultaron multitudinarios.

Del «III Alcuentru de Bandede Gaites» que será el último realizado por la asociación, se efectuó una grabación discográfica que fue publicada por el sello Fono Astur. En Grau se dieron cita diecisiete agrupaciones –con un número total de más de trescientos músicos entre gaiteros y percusionistas–, lo que da muestra del empuje que tuvieron estos conjuntos creados pocos años antes.

Otra de las direcciones de trabajo de la asociación de gaiteros fue la de promover mejoras en el instrumento. De este modo, facilitó el encuentro entre algunos de los artesanos más destacados. En estos encuentros participaron Manuel Rodríguez Osorio «Manolo Quirós», Luis Argüelles «Luis d'Arnizo», Vicente Prado «El Pravianu», Diógenes García, Carlos Moreno y Fernando Mori –Alberto Fernández Velasco decidió mantenerse al margen–, con el objetivo de conseguir la unificación de criterios en cuanto a la fijación de digitaciones y el desarrollo de gaitas en nuevas tonalidades. En este sentido, cabe destacar la definición de una gaita «tumbal», afinada en si bemol, que pronto incorporarán muchas bandas de gaitas y agrupaciones «folk» a sus formaciones.

Otra de las acciones emprendidas por el C.G.A. fue el encargo de una serie de arreglos para banda de gaitas a Antolín de la Fuente, el que fuera director entre 1978 y 1994 de la «Banda de Música de Xixón». Las piezas del repertorio folklórico sobre las que trabajó Antolín, resultando una armonización para tres gaitas –melodía y dos voces– fueron: *Marcha Procesional de Balmonte*, *Marcha Procesional de Llanes*, *Cariáu de Silvamayor*, *Pasucáis del Tao* y *Muñeira del Gaiteru Lliberdón*. Estas cinco obras se incorporaron de inmediato al repertorio de muchas bandas de gaitas y la repercusión de los arreglos de Antolín llega hasta hoy en día, dado que forman parte de los planes de estudios de los Conservatorios de Música de Uviéu y Xixón, en la asignatura de «Gaita Conjunto», y se pueden escuchar en los recitales ofrecidos por algunas bandas.

Así mismo, el C.G.A. interpelló a la Consejería de Educación y Cultura para que organizase cursos de formación pedagógico-musical específica para gaiteros que ya impartían clases. A este requerimiento, al que el personal responsable de la Consejería fue receptivo, respondió de forma positiva organizando en 1991 un curso de formación para «Maestros Gaiteros».

De este modo, profesores del conservatorio de música de la capital, entre los que se encontraban Miguel Gomis, Fernando Agüeria o posteriormente Manuel F. Avello y Estela Rodríguez, impartieron clases relacionadas con el lenguaje musical, el folklore, la armonía o el piano, en un plan diseñado para la formación complementaria de los gaiteros seleccionados.

Los asistentes recibieron un certificado expedido por el entonces director regional de Educación, Ángel Luis García García, por haber participado en el «Curso para Maestros Gaiteros». En el diploma acreditativo se puede leer: «con el fin de elaborar un plan de estudios de los instrumentos autóctonos asturianos».

Años más tarde, en 1998, la Consejería de Educación organizó un segundo curso de similares características, pero este, que preveía una duración de un curso escolar, entre octubre de 1998 y junio de 1999, no llegó a finalizarse. El malestar creciente entre los gaiteros participantes, por no contar con el compromiso de la administración para que la titulación final fuese habilitante, resultó definitivo para que el curso fracasase.

Por otra parte, en 1991 la Consejería de Educación y Cultura publica un método didáctico para el estudio y el aprendizaje de la gaita que va a gozar de mucha difusión y predicamento¹¹. Se trata del conocido en el gremio como «Método Dayures», una publicación que resulta de la experiencia previa en las clases de gaita impartidas por José Ángel Hevia y Santiago Fernández «Santi Caleyá», y al

¹¹ VV. AA. (1991). *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Colección Dayures, 5. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

que nos incorporamos, bajo la coordinación de la Consejería de Educación y Cultura, un equipo de trabajo formado por doce personas más.

El manual contiene una parte teórica explicativa, en la que se incluyen distintos apartados relacionados con la historia del instrumento, así como las biografías de once gaiteros relevantes de la tradición. Por otra parte, en lo concerniente al apartado práctico, reúne una importante colección de partituras para gaita –cincuenta y una transcripciones–, que se ordenan de forma secuenciada de acuerdo con su grado de dificultad, distribuyéndose en cuatro cursos. El método contiene, así mismo, un repertorio complementario con treinta y nueve partituras más, todas ellas pertenecientes al repertorio de tradición oral.

En la última parte del libro, en un apéndice, se inserta una «Propuesta de Plan Experimental de Estudios» firmada por el Servicio de Educación de la Consejería de Educación y Cultura para ser aplicado en una «Escuela Regional de Instrumentos Autóctonos» que finalmente no llegó a materializarse.

Las desavenencias suscitadas entre el colectivo de gaiteros y los responsables de la Consejería de Educación y Cultura por el fracasado curso para «Maestros gaiteros», pusieron fin a una etapa de trabajo intenso y de logros contrastados, que con el tiempo se han podido dimensionar.

A pesar de la disolución del C.G.A. en 1994, el mundo de la gaita ya se había transformado en el Principáu d'Asturies. La repercusión pública del «folk celta» y de las bandas de gaitas hizo que el número de interesados en el instrumento creciese de forma significativa. De este modo, desde la década de 1990, la oferta de sus enseñanzas se multiplicó en academias privadas, asociaciones culturales o escuelas municipales de música.

Desde entonces, se inició un período fructífero de producción de materiales discográficos y didácticos nunca visto en torno a la gaita, que condujo, con el paso del tiempo, a la inclusión de sus estudios en el currículo de los conservatorios de música asturianos. Siendo así, en el curso 2006/2007 se incorporarán a las

enseñanzas elementales y profesionales de música en los Conservatorios Profesionales de Música de Uviéu y Xixón.

Finalmente, y gracias al concurso de numerosos actores, el largo proceso de normalización social e institucional del estudio del instrumento concluirá en 2018 con su incorporación al ciclo superior de enseñanzas artísticas impartidas en el Conservatorio Superior de Música del Principáu d'Asturies «Eduardo Martínez Torner».

VI. Conclusiones

La gaita se ha desarrollado en el Principáu d'Asturies a lo largo del tiempo de manera ininterrumpida y dinámica, gracias a la adaptación constante del discurso de sus mediadores. Estos mediadores, principalmente intérpretes y artesanos, han propiciado la evolución del instrumento mediante la actualización de su fabricación y han favorecido su permanencia a través de la incorporación de nuevos repertorios.

El proceso acelerado de «reconversión», iniciado hace unos cincuenta años, ha consistido en la estandarización y mejora de la fabricación de la gaita para convertirla en un instrumento musical temperado. Además, se ha trabajado en la depuración de su técnica y en la ampliación de su repertorio, lo que ha conducido a la consolidación de su posición en la sociedad y a su establecimiento como un instrumento musical más dentro del entorno educativo.

Todo ello ha contribuido a la ampliación de su lenguaje artístico y ha favorecido su participación en una amplia variedad de propuestas musicales. Esto incluye desde las fórmulas más arraigadas en la tradición, como el uso de la gaita como instrumento acompañante de la canción asturiana o, junto al tambor, como «conductora» de los bailes de carácter folklórico, hasta su inclusión en nuevos espacios de divulgación sonora. Entre estos últimos y más novedosos se encuentran el «folk celta», las bandas de gaitas, y su intervención en planteamientos sinfónicos o propios de otros géneros de las músicas populares urbanas, como el «pop» y el «rock».

Con la realización de este trabajo, hemos podido comprobar las fortalezas del sector y detectado algunas de las numerosas líneas de trabajo que pueden ser exploradas para garantizar el futuro del instrumento. Para ello, la cooperación entre instituciones que están relacionadas con el mundo de la gaita de una u otra forma, tales como la Consejería de Educación y la Consejería de Cultura, la Universidad d'Uviéu, los ayuntamientos, el Muséu de la Gaita, o los conservatorios y escuelas de música, resulta esencial.

De esta colaboración podrían surgir proyectos conjuntos de gran interés, que promuevan la investigación, la enseñanza y la difusión de este instrumento musical, el cual, a lo largo del último siglo, se ha configurado en un símbolo más de la identidad asturiana.

VII. Bibliografía

AA.VV.

1991 *La gaita asturiana. Método para su aprendizaje*. Colección Dayures. Asturias: Principado de Asturias.

2005 *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*. Muséu del Pueblu d'Asturies. Xixón: Ayuntamiento de Gijón. Gobierno del Principado de Asturias.

2006 *Conferencias Homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Real instituto de Estudios Asturianos: Principado de Asturias.

2019 *Los ámbitos de la gaita asturiana*. Cultures. Revista Asturiana de Cultura. Nu. 23. Uviéu: Academia de la Lingua Asturiana.

2022 *Axuntábase*. Coordinación: Flavio R. Benito. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Conservatorio Profesional de Música "Anselmo González del Valle".

ÁLVAREZ-BUYLLA, JOSÉ BENITO

1977 *La canción asturiana. Un estudio de etnología musical*. Colección Popular Asturiana. Salinas, Asturias: Ayalga Ediciones.

ANDECHA FOLCLOR D'UVIÉU

2003 *El cancioneru l'Andecha. La jota n'Asturies*, pról. Javier Fernández Conde. Uviéu: Autoedición.

2009 *El cancioneru l'Andecha. La muñeira n'Asturies*, pról. Juan Alfonso Fernández García. Uviéu: Autoedición.

AMIEVA CELORIO, XUACU Y ORTEGA SUÁREZ, FRANCISCO

1984 *Método de gaita*. Oviedo: Sociedad Fonográfica Asturiana.

ARIAS, XAIME

2023 *10 Canciones asturianas pa gaita y pianu*. Uviéu: Ediciones Trabe.

BRAGA, HÉCTOR

2014 *Colección Gaita Asturiana. Vol. 1*. Etnoson.

BRAVO BARREIRO, GORKA

2015 *La gaita asturiana y su didáctica*, pról. Flavio R. Benito. Ediciones Escuela de Folk. Colección Didácti-K.

CALEYA, SANTI

2022 *L'acompañamientu d'asturianada*. Edición: AMMTA.

CERRA BADA, YOLANDA

1991 *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

COSO, JOSÉ ANTONIO

1992 *Tocar un instrumento. Metodología del estudio, psicología y experiencia educativa en el aprendizaje instrumental*. Madrid: Editorial Música mundana.

FERNÁNDEZ GARCÍA, J. ALFONSO

2000 *Guía didáctica del Muséu de la Gaita*. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies. Ayuntamiento de Xixón.

2016 *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*. Gijón/Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón.

GALÁN, NATALIO

1997 *Cuba y sus sonos*. 2ª Edición. Valencia: Editorial Pre-Textos. Música.

GARCÍA RODRÍGUEZ, ERNESTO «NETO»

2006 *55 temas para banda de gaitas*. Viella, Siero: CH Editorial.

GONZÁLEZ ARIAS, ISMAEL M.

1999 *Les cuarenta principales. Cancioneru popular de Mieres*. Mieres: Iltmu. Ayuntamiento de Mieres.

2004 *Cronoloxía de la música asturiana*. Uviéu: Publicaciones Ámbitu.

2007 *Historia de la música asturiana*. Oviedo/Uviéu: La voz de Asturias. Gobierno del Principado de Asturias.

GONZÁLEZ-QUEVEDO, ROBERTO

2002 *Antropología social y cultural de Asturias*. Siero: Madú Ediciones.

MARTÍNEZ TORNER, EDUARDO

1986 *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos (IDEA) 2ª edición, (1.ª edición, Herederos de Eduardo Martínez Torner. Madrid, 1920).

M. ZAMORA, EUGENIO

1989 *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Uviéu: Autoedición.

MEDINA, ÁNGEL

2012 *La misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas*. Gijón/Xixón: Fundación Valdés-Salas. Muséu del Pueblu d'Asturies.

MENÉNDEZ SUÁREZ, BALBINO

2010 *La ornamentación na gaita asturiana*. Uviéu: Publicaciones Ámbitu.

MENÉNDEZ SUÁREZ, BALBINO Y SOBERADO HOYOS, RICARDO

2011 *Iniciación a la gaita asturiana*. Uviéu: Publicaciones Ámbitu.

MINDEN, PIETER

2001 *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA). Principado de Asturias.

OLIVER MOSQUERA, JUAN

2016 *Método de gaita asturiana. Historia. Digitación. Mantenimiento. Repertorio*. Edición: Juan Oliver Mosquera y Fundación Colegio Virgen de Europa.

OTERO VEGA, EUGENIO, FERNÁNDEZ GARCÍA, FONSU Y FERNANDE GUTIERRI, GAUSÓN

2011 *Cancioneru de la gaita asturiana (Historia, usos y partituras)*. Vol. 1 y vol. 2. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies.

PANGUA, PEDRO Y PANGUA, DIEGO

2015 *En ca'l gaiteru*. Cuideiru: Tierra discos.

PUENTE HEVIA, FERNANDO M., DE LA

2000 *El bail.le d'arriba. El son de la montaña occidental astur-leonesa*. pról. Javier Fernández Conde. Análisis musical de Susana Asensio Llamas. Oviedo: Autoedición.

QUIRÓS, MANOLO

1993 *El libro de la gaita*. L'Entregu: Asociación Cultural Linares.

R. BENITO, FLAVIO

2002 *Cursu de gaita asturiana en CD-Rom*. Uviéu: Ediciones Trabe.

2003 *Cien melodíes. Métopu de gaita asturiana*. Uviéu: Ediciones Trabe.

2004 *Cuadernos de folklore. Repertoriu del Conxuntu Pelayo del Centru Asturianu de Buenos Aires. Homenaje a Manolo del Campo*. Oviedo: Consejo de Comunidades Asturianas. Consejería de la Presidencia. Gobiernu del Principadu de Asturias.

2009 *El repertoriu de gaita asturiana nel Cancioneru de Torner*. Uviéu: Ediciones Trabe.

2011 *Alborada. Métopu de gaita asturiana. Propuesta de repertoriu pal G. Elemental de los Conservatorios de Música (1-4)*. Uviéu: Ediciones Trabe.

2014 *Alborada II. Métopu de gaita asturiana. Propuesta de repertoriu pales enseñances de gaita nos conservatorios profesionales de música. Cursos 1-6. La gaita y l'asturianada*, por Héctor Braga. pról. Xosé Antón Fernández, *Ambás*. Uviéu: Ediciones Trabe.

2015 *Beagle. Un nuevu viaxe para la gaita asturiana. 20 arreglos y composiciones para gaita y piano. Un viaxe nuevu pa la gaita asturiana. 20 igües y composiciones pa gaita y pianu*. Gijón: Serviciu de Publicaciones del Conservatoriu Profesional de Música y Danza.

SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, JULIO

2006 *La percusión en la música tradicional asturiana*. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies. Red de Museos Etnográficos de Asturias. F.M.C.E. y U.P. del Ayuntamiento de Gijón. Gobiernu del Principáu d'Asturies.

SÁNCHEZ SANTIANES, IÑAKI

2010 *32 temas para el acompañamiento a la tonada asturiana con gaita*. Viella, Siero: CH Editorial.

2014 *RDL'C. Rayo de Luna (Cuento)*. Gaita y Piano. Oviedo: Serviciu de Publicaciones del Conservatoriu Profesional de Música de Oviedo.

SUAREZ FERNÁNDEZ, XOSÉ MIGUEL

2006 *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteros, cuartetos y outros músicos nel estremu occidental d'Asturias*. Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidá Popular del Ayuntamientu de Xixón. Gobiernu del Principáu d'Asturies.

URÍA LÍBANO, FIDELA

1997 *Música asturiana entre 1860-1934: vida, obra y catálogu de Víctor Sáenz, Anselmo González del Valle, Baldomero Fernández*. Serviciu de Publicaciones. Consejería de Cultura: Principadu de Asturias.

VILLAR, MARTÍN DE Y ESCOBAR, ORLANDO

2009 *El Cancioneiro d'Alonso*. Ayuntamiento de El Franco. Oviedo: Ediciones Nobel.

VIII. Webgrafía

Las siguientes referencias de internet han sido dispuestas alfabéticamente de acuerdo con las normas APA séptima edición y siguiendo el servidor *online* Scribbr.

2023 *Academia de la Llingua Asturiana. Lletres asturianes nº 129 Carauterístiques de la escritura de la canción tradicional asturiana.*
<https://reunido.uniovi.es/index.php/Lletres/article/view/20080>

Cartografía Gobiernu del Principáu d'Asturies. (s. f.).
<https://www.asturias.es/ast/general/-/categorias/607221>

Centro de interpretación del gaiteru de Lliberdón Ramón García Tuero. (s. f.).
<https://www.turismocolunga.es/recurso/136-centro-interpretacion-gaiteru-lliberdon/>.

2019 *Conservatorio de Oviedo 1883-2008. 125 Aniversario.*
<https://consrupa.com/wp-content/uploads/2019/11/Libroto.pdf>

2015 *Declaración de bien de interés cultural de carácter inmaterial La Asturianada.*
<https://sede.asturias.es/bopa/2015/05/15/2015-08484.pdf>

2009 *El Comercio – El padre de la tonada de autor.*
<https://www.elcomercio.es/20091107/cultura/padre-tonada-autor-20091107.html>

2016 *El Comercio – La vida me dio bastantes palos.* Entrevista a María Rosa Quero «La Pastorina».
<https://www.elcomercio.es/culturas/musica/201601/17/vida-bastantes-palos-20160117102910.html>

2017 *El Comercio – Veinte años sin Antolín pero toda una vida con su música.*
<https://www.elcomercio.es/gijon/veinte-anos-antolin-20171009003743-ntvo.html>

2023 *El primer folk asturianu.* <https://musicasturiana.com/el-primer-folk-asturianu/>.

2023 *Entrevista a María Rosa Quero «La Pastorina» en Radio Cangas.*
<https://radiocangas.blogspot.com/2023/06/entrevista-maria-rosa-quero-la-pastorina.html>.

1984 *Folklore Astur.* <https://www.discogs.com/release/5719160-Various-Folklore-Astur>.

Ignacio Noriega. Entrevistas en la Historia. (s. f.). <https://ignaciogracionoriega.net/enh/20040621.htm>.

José González «El Presi». (s. f.). <https://datos.bne.es/edicion/biso0000673224.html>.

Juanín de Mieres. (s. f.).
<https://www.mieres.es/turismo/personajes-relevantes-de-mieres/juanin-de-mieres/>.

2015 *La asturianada. Patrimonio Cultural Inmaterial*
<https://www.portalinmaterial.cultura.gob.es/en/pci-ccaa/asturias/asturianada.html>.

L'asturianada. 100 años de canción asturiana. (s. f.). www.asturianada.com.

Los grupos de baile en Asturias. Elena Coloma González. (s. f.).
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-grupos-de-baile-en-asturias-2/html/>.

1972 *María Rosa Quero «La Pastorina».*
<https://datos.bne.es/edicion/a6619248.html>.

1978 *Nuberu - Asturias Ayeri y Güei*. Discogs.

<https://www.discogs.com/master/1061308-Nuberu-Asturies-Ayeri-Y-G%C3%BCei>

1994 *Revista Alcordanances*. Conceyu de Gaiteros Asturianos (C.G.A)

<https://musicasturiana.com/revista-alcordanances-1994-del-conceyu-de-gaiteros-asturianos/>.

2022 *Revista Nortes –Baldomero Fernández Casielles: 150 años de nacionalismo musical asturiano*.

https://www.nortes.me/2022/05/10/baldomero-fernandez-casielles-150-anos-de-nacionalismo-musical-asturiano/#google_vignette

Sociedad Filarmónica de Oviedo. (s. f.). <https://www.filarmonicaoviedo.es/historia/>.

2024 *Toponimia oficial del Principáu d'Asturies*

<https://www.asturias.es/ast/general/-/categories/607221>

Vídeos consultados en YouTube

D'Ayeri a Güei, capítulo IV. Programa de la TPA (2021).

[Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-MYIBuw83_k

Entrevista a José Remis Ovalle en 1969. Modesto González Cobas para RNE.

[Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3JFQ9yK8OJk>

Entrevista a José Remis Ovalle en 1972. Manuel Garrido Palacios para el programa Raíces de RTVE.

[Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=brgzUUCExFQ&t=2s>

José González «El Presi». Nueva. (s. f.).

[Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dQCO_nXU8QU

Entrevista a Manolo Quirós en 1989. Carlos M. Jeannot para TVE.

[Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SQY_06UXncc

Entrevista a Manolo Quirós en 1991. Carlos M. Jeannot para TVE.

[Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Rvb0qd-BrYs>

María Rosa Quero «La Pastorina». Ya suena la gaita. (s. f.).

[Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kYTsR9iB_x4