

EL MUSEO INTERNACIONAL DE LA GAITA DE GIJÓN

JUAN ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA*

RESUMO: O Museo da Gaita de Gijón está integrado no Museo do Pobo de Asturias, cabeceira da Rede de Museos Etnográficos de Asturias, cuxo principal obxectivo é a conservación da memoria do pobo asturiano. Orixinalmente concibido como un museo monográfico dedicado á gaita, o Museo da Gaita ampliou os seus horizontes incorporando ao seu discurso a música tradicional asturiana, ao redor da cal vira a súa principal actividade. Hoxe, o Museo da Gaita organiza exposicións temporais e actividades didáctico-musicais cuxa finalidade é a difusión do patrimonio musical asturiano, e conta ademais cun fondo sonoro xestionado desde 2001 a través do Arquivo da Música Tradicional, en cuxo ámbito publícanse gravacións de músicos tradicionais asturianos.

RESUMEN: El Museo de la Gaita de Gijón está integrado en el Museo del Pueblo de Asturias, cabecera de la Red de Museos Etnográficos de Asturias, cuyo principal objetivo es la conservación de la memoria del pueblo asturiano. Originalmente concebido como un museo monográfico dedicado a la gaita, el Museo de la Gaita ha ampliado sus horizontes incorporando a su discurso la música tradicional asturiana, en torno a la cual gira su principal actividad. Hoy, el Museo de la Gaita organiza exposiciones temporales y actividades didáctico-musicales cuya finalidad es la difusión del patrimonio musical asturiano, y cuenta además con un fondo sonoro gestionado desde 2001 a través del Archivo de la Música Tradicional, en cuyo ámbito se publican grabaciones de músicos tradicionales asturianos.

ABSTRACT: The Museum of the Bagpipe of Gijon is integrated into the Museum of the People of Asturias, that belongs to the Net of Ethnographic Museums of Asturias, which principal aim is the conservation of the memory of Asturian people. Originally conceived as a monographic museum, the Museum of the Bagpipe recently extended its horizons including traditional Asturian music. Nowadays, the Museum offers temporary exhibitions and didactic - musical activities which main objective is the diffusion of the musical Asturian patrimony, and owns besides a sonorous fund, managed since 2001 by the Traditional Music Files, in which are published the recordings of traditional Asturian musicians.

PALABRAS CRAVE: Organoloxía - Instrumentos populares - Asturias - Museología

* Juan Alfonso Fernández García é licenciado en filoloxía hispánica pola Universidade de Oviedo e, actualmente, doctorando en musicoloxía pola mesma universidade. Gaiteiro e zanfonista, colaborador de diversos grupos de música tradicional e colectivos de investigación etnográfica. Dirixe o Museo da Gaita de Xixón desde 1997.



El edificio principal del Museo del Pueblo de Asturias es el Pabellón de Asturias, que representó al Principado en la Exposición Universal de Sevilla de 1992. Dispone de tres plantas que acogen exposiciones temporales de larga duración y en él se encuentran la recepción del museo y el salón de actos. [M. Morilla]



Aspecto de la casa campesina del Museo del Pueblo de Asturias, que reproduce la vivienda habitual del campesinado asturiano a mediados del siglo XIX. [J. Suárez López]



La Casa de los Valdés (Candás, siglo XVII) es la sede de la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias, donde se custodia la colección fotográfica y se realizan exposiciones temporales. [L. A. Fernández González]

HISTORIA

El Museo de la Gaita fue creado por el Ayuntamiento de Gijón, que confió a Rafael Meré Pando (Villaviciosa, 1897-Gijón, 1978) la asesoría técnica para su proyecto museográfico y, más adelante, la dirección del centro. En realidad, la idea de la creación de un museo de estas características se debe, en cierta medida, al propio Rafael Meré, familiarizado con el mundillo de la gaita tras varias décadas de investigación en torno a este instrumento. Ya en setiembre de 1960, Meré había publicado en el diario *La Nueva España* un artículo donde se hacía eco de la inminente fundación en Brest, Bretaña francesa, de una *Section Internationale de la Cornemuse* en el Museo Municipal (hoy, *Musée des Beaux-Arts*), para el que Meré había gestionado en 1959 la entrega de una gaita y un traje típico gallegos por mediación de Juan Naya Pérez, de la Casa de Cultura de la Coruña. El museo bretón, según palabras de Rafael Meré,

...es el primero de su clase y será único en el mundo por su naturaleza. Se compone de salas y vitrinas donde, en maniqués adecuados, se exhibirán los gaiteros con sus trajes típicos, con la gaita correspondiente al hombro. Habrá, además, una biblioteca, una discoteca y un cine, donde se registrará por medio de la imagen, el color y el sonido, todo el mundo del folclore musical en el que la gaita lleva la voz cantante. (La Nueva España, 11-IX-1960)

El museo de gaitas de Brest se enfrentó, en años posteriores, a diversos problemas administrativos que lo dejaron en vía muerta¹, pero el proyecto, gracias al artículo publicado por Meré, había sido conocido en Asturias. En 1963, el diario *Arriba* anuncia que el *Centro de Iniciativas Turísticas de Gijón* está llevando a cabo las gestiones necesarias para abrir en la ciudad “un original museo”. Dos años después, gracias al empeño de Daniel Palacio, concejal del Ayuntamiento, se había logrado reunir una pequeña colección de piezas a partir de donaciones e intercambios: es el embrión del Museo de la Gaita de Gijón. La Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento aprueba que se destine como sede del mismo una sala de la Oficina de Turismo, situada en el Antiguo Instituto Jovellanos. La inauguración tiene lugar a las seis de la tarde del veintinueve de junio de 1966. El catálogo del museo recoge la siguiente declaración de intenciones:

Queremos hacer del Museo Internacional de la Gaita un museo vivo en el que por los textos, la imagen, el color y la música, se revele plenamente el vasto y fabuloso mundo de la gaita con sus ritmos y melodías, canciones, bailes y danzas; arte, poesía y leyenda; tipos, trajes, usos y costumbres de todos los pueblos y naciones que tienen en la misma el instrumento común básico y expresivo de su lírica popular. (Catálogo del Museo Internacional de la Gaita, 1970).



El miércoles veintinueve de junio de 1966, siete gaiteros y la agrupación Sabugo, Tente Firme encabezan la procesión en honor de San Pedro Apóstol, patrono de la villa y del puerto de Gijón. Para esa misma tarde está prevista la inauguración del Museo de la Gaita.



Ceremonia de inauguración del Museo de la Gaita en la planta baja del Antiguo Instituto Jovellanos, donde tuvo su primera sede.

La relación entre los proyectos bretón y asturiano es evidente; no sólo por el contenido de ambos, sino por sus idénticos objetivos, que superan el localismo para abrirse a un mundo más amplio en el que tienen cabida todas las culturas y pueblos que utilizan la gaita. No son tampoco desdeñables los paralelismos entre ambas ciudades, habida cuenta de que Gijón era, por aquel entonces, una población que se abría al incipiente turismo, sede de festivales musicales veraniegos e inmersa en una cultura en la que la gaita era el principal instrumento de la música popular. Ya desde un principio se había comprendido que el Antiguo Instituto Jovellanos era una sede poco adecuada para un museo de estas características. El progresivo incremento de los fondos y el proyecto museográfico de Meré, que preveía “amplias instalaciones para exponer las gaitas, biblioteca y discoteca, dirección y secretaría y también un taller para fabricación, reparación y puesta a punto de gaitas”, evidenciaron la necesidad de encontrar un nuevo acomodo para el museo. En 1975 se decidió trasladar la colección al Museo del Pueblo de Asturias, donde fue instalada en la Casa de los Valdés; la notable afluencia de visitantes determinó que este fuese su destino definitivo. En 1979, ya fallecido Rafael Meré, el entonces director del Museo del Pueblo de Asturias, Luis Argüelles, instala la colección en la casona de los González de la Vega², que se convertirá en la sede permanente del Museo de la Gaita.

LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN

La principal tarea de Rafael Meré al frente del museo fue el incremento de la colección, para lo que se valió de los numerosos contactos personales que había ido entablando en el curso de sus investigaciones. Él mismo explica al diario *El Comercio* su estrategia:

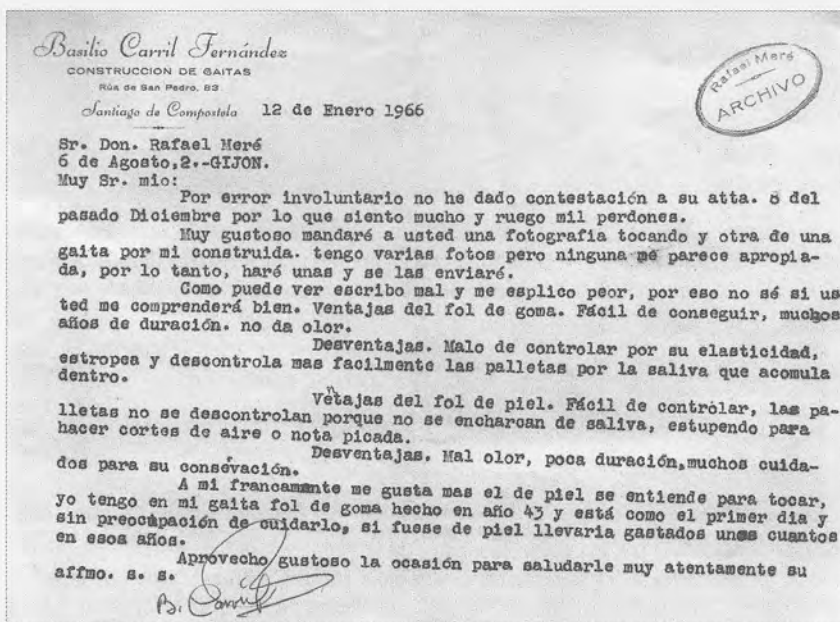
Mantenemos relaciones para intercambio de información y adquisición de elementos para este museo con musicólogos, gaiteros, directores de grupos de coros y danzas, bibliotecas y museos de más de cuarenta países. Nuestro procedimiento es sencillo: escribimos en el idioma más asequible al destinatario, a la par que enviamos un catálogo de nuestro museo, además de algún trabajo monográfico o periodístico sobre la gaita escrito por nosotros. (El Comercio, 14-VIII-1977)

La correspondencia que Meré mantuvo con instituciones y universidades extranjeras aportó al museo una *gaida* macedónica, entregada por el profesor Dimitrios Loukatos, de la Academia de Atenas, y un *cimpoi* rumano cedido por el Instituto de Etnografía y Folclore de Bucarest. Su trato personal con artesanos como Jacques Laudy, de Bélgica, permitió incorporar a la colección una *doedelzak* flamenca. Mediante la compra directa a los artesanos, consiguió el *biniou braz* bretón, la *bagpipe* de Lancashire y la *suomu dudá* de Letonia.



Rafael Meré Pando,
primer director del Museo
de la Gaita, en el Museo
del Pueblo de Asturias.
[L. Bonnaud, 1971]

Portada del primer folleto
divulgativo del Museo
de la Gaita. En él se
anuncian las obras de
reconstrucción de la que
será su sede definitiva,
la Casa de los González
de la Vega. Entretanto,
la colección se expone
en el edificio contiguo,
la Casa de los Valdés.



La investigación de Rafael Meré en torno a la gaita ha dejado interesantes documentos en el archivo del museo, como esta carta del artesano Basilio Carril en la que se recogen valiosos comentarios sobre los fuelles.



Vista aérea del recinto de la Feria Internacional de Muestras y el Museo del Pueblo de Asturias en el año 1978. En el ángulo inferior derecho aparece la Casa de los González de la Vega, aún en proceso de reedificación.



Aspecto actual de la Casa de los González de la Vega (Serín, 1757), sede del Museo de la Gaita. Se trata de una casona rural con elementos característicos de la arquitectura civil del siglo XVIII y dispone de dos plantas con corredor y capilla. [A. Späni]



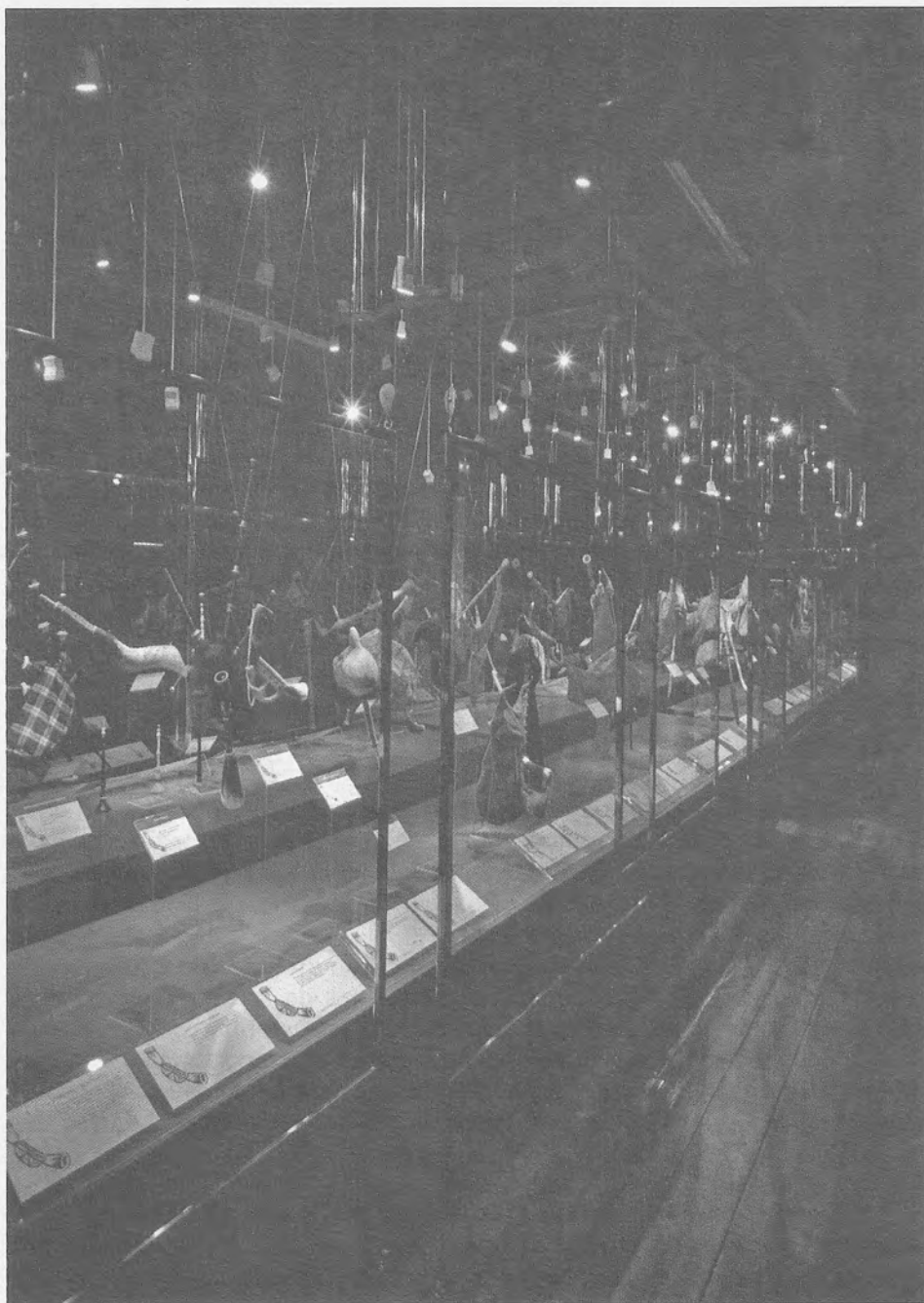
Dintel de la capilla de la Casa de los González de la Vega, hoy utilizada como sala de recepción de piezas. En él se lee la siguiente inscripción: ESTA CAPILLA YZO DE YGLERIA PARROQUIAL Y EN ELLA / SE CUSTODIO EL SR SACRAMENTADO SE ZELEBRARON LAS / MISAS DE PUEBLO Y DEMAS OFIZIOS DIBINOS DESDE 18 DE JUNIO ASTA / 8 DE DIZIENBRE DE 1782 CON LIZENZIA DEL ORDINARIO ECLESIAS / TICO SIENDO CURA PARROCHIAL EL DOR DON FRANCISCO / ANTONIO DE LA CANPA [A. Späni]

La donación también fue una importante vía de ingreso de fondos, como es el caso del *mezoued* libio, donado por Senén Guillermo Molleda Valdés, el *koziol* polaco, donado por Suardíaz, y la gaita tumbal de Manuel Álvarez, *Cogollu*, que pertenecía a José Antonio García Suárez, el gaitero de Veriña. A esto hay que añadir las gaitas construidas en el taller del museo por Faustino Menéndez Martínez³. De esta manera, la pequeña colección del año 1965, media docena de ejemplares, pasó a quince en 1969, diecisiete en 1970, veinte en 1974, veinticuatro en 1975 y treinta y cinco en 1977, año en que se esperaba la incorporación de otras diez piezas, hasta alcanzar la cifra de cincuenta, considerada idónea por Meré para conseguir su objetivo final: una colección en la que estuvieran representados todos los pueblos que conocen y utilizan la gaita. En 1985, la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón asume la gestión del Museo del Pueblo de Asturias, donde permanecía almacenada la colección de gaitas tras la muerte de Rafael Meré. La Fundación de Cultura da un nuevo impulso al Museo de la Gaita. En 1992 acomete la reforma de la Casa de los González de la Vega, diseña un nuevo proyecto museográfico y durante tres años confía su dirección a Alfonso Garcíaoliva Mascarós, quien iniciará una política de adquisiciones que continúa hasta la actualidad, completando la colección que hoy se muestra al público. La última ampliación del discurso expositivo del museo tuvo lugar en 1998 con la apertura de una sala permanente dedicada a los instrumentos tradicionales asturianos, que completa el recorrido de sus salas.

UN RECORRIDO POR EL MUSEO

El Museo de la Gaita dispone de cuatro salas situadas en la planta superior del edificio. Las dos primeras presentan al público una muestra de los tipos de gaita más representativos del mundo, ordenados según los criterios propuestos en 1960 por Anthony Baines⁴, a los que habría que añadir alguna modificación debida a Alfonso Garcíaoliva⁵. Los instrumentos de estas dos primeras salas se distribuyen en cinco grupos atendiendo a sus características morfológicas, su localización geográfica, su historia y su evolución: antecesores de la gaita (aerófonos de lengüeta simple tocados en respiración circular), gaitas primitivas (sin bordón y con tubos de materiales naturales huecos), gaitas de Europa oriental (puntero cilíndrico, lengüeta sencilla), gaitas de Europa occidental (puntero cónico, lengüeta doble) y gaitas barrocas (instrumentos de soplo mecánico desarrollados en los siglos XVII-XVIII).

La tercera sala se dedica a la gaita asturiana y en ella se explica su morfología, su construcción y su historia, desde sus usos principales en la sociedad tradicional hasta su introducción en las nuevas corrientes de la música urbana desde los años ochenta del siglo XX. En esta sala se exponen, además de gaitas asturianas de distintas características, objetos que guardan relación con ellas y ayudan a comprender mejor su vitalidad y difusión en la sociedad asturiana, tales como partituras, discos, cancioneros y métodos de aprendizaje.



Sala de las Gaitas del Mundo, que inicia el recorrido del Museo de la Gaita. En ella se presenta al público una muestra de la gran diversidad de tipos de gaita. [M. Herrero]



Mezoued libio expuesto en la Sala de las Gaitas del Mundo. [A. Fernández García]

Vista parcial de la Sala de las Gaitas del Mundo, en la que pueden admirarse diversos ejemplares del oriente de Europa. [A. Fernández García]



En la Sala de la Gaita Asturiana se muestra al público un taller de construcción de gaitas con su torno y sus herramientas.

[A. Fernández García]



Una de las vitrinas de la Sala de la Gaita Asturiana. Los instrumentos expuestos en el museo se complementan con material fotográfico procedente de la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias, que ayuda al público a situarlos en su contexto de uso.

[A. Fernández García]



Sala de los Instrumentos Tradicionales, en la que concluye el recorrido del Museo de la Gaita.

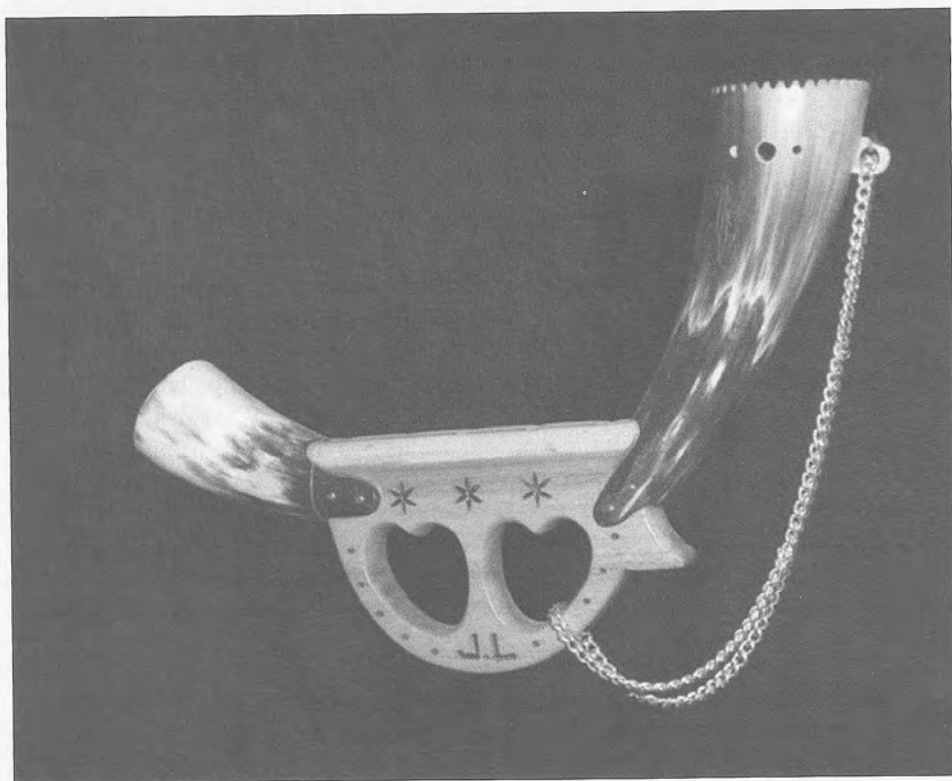
[M. Herrero]



La última sala del museo muestra los instrumentos tradicionales asturianos y aquellos que, por la influencia de las modas musicales, se fueron incorporando progresivamente al instrumentario popular, como fue el caso del acordeón y los sonadores mecánicos durante la segunda mitad del siglo XIX.

Presentaremos, a continuación, una selección de las piezas que integran esta exposición permanente.

PRIMERA SALA: LA GAITA EN EL MUNDO



ALBOKA

Alboka. [A. Fernández García]

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta simple.

LUGAR: Arostegieta, Euskadi.

FECHA: c. 1992.

CONSTRUCTOR: Juan Lekue Iurrebaso (1920-1996).

La visita al museo comienza con un grupo de clarinetes policálamos de distintas procedencias que ilustran el estadio más arcaico del proceso evolutivo de la gaita.

Los clarinetes policálamos son aerófonos que se tocan mediante la técnica de la respiración circular, en la que la boca se utiliza como depósito de aire; el intérprete debe desarrollar la habilidad de inspirar y, simultáneamente, dosificar el aire almacenado en sus carrillos, de manera que la emisión del mismo sea ininterrumpida. Estos instrumentos son de factura sencilla; sus tubos sonoros, generalmente dos, consisten en segmentos de caña o materiales tubulares huecos en los que se practican los orificios digitables mediante hierros incandescentes o a punta de navaja. Estos tubos, paralelos o divergentes, pueden presentar idéntico o distinto número de orificios, lo que posibilita emplear uno de ellos como acompañamiento, bien sea ejecutando una segunda melodía o un bordón. El escaso volumen puede compensarse añadiendo pabellones, generalmente de cuerno, que a veces también aparecen en las embocaduras, protegiendo las lengüetas.

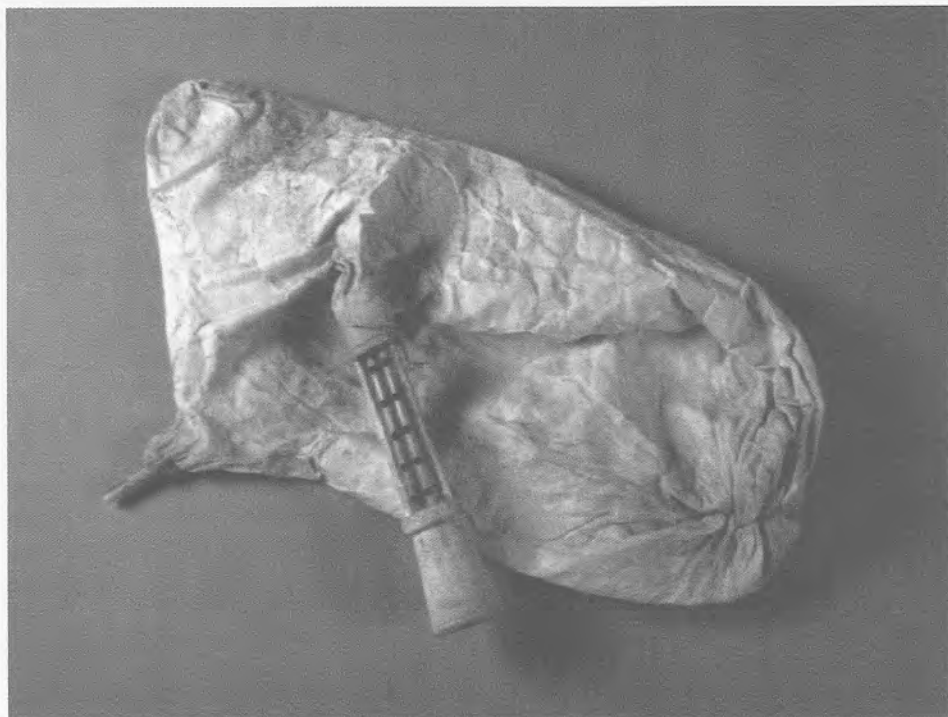
Los clarinetes policálamos contienen de forma “embrionaria” todos los elementos que configuran una gaita; de hecho, y a juzgar por las notables similitudes que presentan ambos tipos de instrumento, la invención de la gaita no se produjo *ex profeso*, sino que fue un proceso evolutivo que partió de aquellos y consistió en sustituir los carrillos del músico por un elemento organológico específico (el fuelle) y en añadir uno o varios tubos que desempeñasen la función de bordón, a la manera y según la estética de cada época y lugar, de modo que podemos hallar gaitas sin ningún bordón, gaitas provistas de bordones con y sin pabellón de resonancia, gaitas con bordones bajos, tenores y/o sopranos, gaitas con bordones afinados por octavas o por octavas y quintas, etc. La evolución de los tubos melódicos es igualmente prolongada en el tiempo y, aunque muchos de ellos se fijaron en una época relativamente temprana, determinados aspectos como la digitación, la afinación y la extensión no se han estabilizado de forma definitiva.

La *alboka* presenta las características reseñadas para los clarinetes policálamos. Posee dos tubos paralelos de cinco y tres orificios digitables con pabellón de resonancia (*adar handia*) y una embocadura de cuerno (*adar txikia*); estos tubos están montados en un yugo de madera (*uztarria*) con una prolongación en la parte inferior a manera de asa. Las lengüetas (*fitak*) son simples, hechas de caña, y se introducen directamente en los tubos sonoros, quedando parcialmente ocultas por el *adar txikia*.

La *alboka* se empleaba fundamentalmente en contextos pastoriles como instrumento de baile; debido a su escala no temperada, se tocaba sola o con acompañamiento de pandereta y canto. Al igual que sucedió con otros muchos instrumentos tradicionales, la *alboka* experimentó determinadas modificaciones

en las últimas décadas del siglo XX, tales como la temperación de su escala, el aumento de su extensión y la introducción de nuevos materiales en su construcción.

El ejemplar del museo fue encargado a Juan Lekue, chófer de profesión además de *albokari* y prolífico constructor que había aprendido inspirándose en ejemplares de León Bilbao y que solía vender sus instrumentos en ferias artesanales⁶.



ASKOMANDOURA

Askomandoura. [I. Acuña]

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Voriza, Creta.

FECHA: 2001.

CONSTRUCTOR: Emmanouel Faragoulitakis.

Emmanouel Faragoulitakis es uno de los pastores cretenses que han mantenido viva la minoritaria tradición de la *askomandoura*, primitiva gaita que él mismo construye y toca. Envío un precioso ejemplar al museo en el año 2001, cuidadosamente envuelto en plástico y papel de periódico; dentro del envoltorio

depositó un puñado de flores de lavanda para contrarrestar el intenso olor que emanaba de la piel de cabra recién curtida.

La *askomandoura* pertenece a la familia de las gaitas primitivas, difundidas por un vasto territorio que se extiende desde el norte de África hasta la India, pasando por la Grecia insular. Aparte de sus peculiaridades locales, estas gaitas presentan algunos elementos comunes: las lengüetas simples, los tubos de caña y los pabellones amplificadores. En el caso de la *askomandoura* cretense, el tubo insuflador está hecho de hueso; los dos tubos melódicos son de caña y se hallan insertos en un yugo de madera, tallado a mano y decorado con sencillos motivos en zigzag que incluyen un corazón situado en la parte frontal del pabellón. Yugo e insuflador carecen de asientos y están amarrados al fuelle en los orificios de las patas; el cuello está anudado hacia el interior, así como el extremo opuesto, que correspondería a la barriga del animal.

Esta técnica constructiva, indudablemente arcaica, da lugar a que las dos lengüetas permanezcan ocultas en el interior de la piel e inaccesibles y obliga al intérprete a tapar con la lengua el extremo del insuflador para evitar el retroceso del aire. Los dos tubos melódicos, paralelos y con igual número de orificios, afinan al unísono y producen una escala pentafónica, correspondiendo a cada grado dos orificios de igual altura que se digitan con el mismo dedo. Los dos grados superiores se manejan con el índice y el corazón de la mano izquierda; los tres inferiores, con el índice, el corazón y el anular de la derecha, quedando libre el meñique. El nombre *askomandoura* denota la mixtura de un fuelle (*askos*=bolsa, saco) y un aerófono de lengüeta, que entre los cretenses reciben nombres tales como *mandoura*, *bandoura* o *pandoura*. Marco Valerio Marcial (40-104 d.C.) emplea un término paralelo, *ascaules*, en el epigrama *Ad Priscum*, que suele citarse como una de las escasas fuentes de la Antigüedad que mencionan la gaita:

*Vernaculorum dicta, sordidum dentem,
Et foeda linguae probra circulatoricis,
Quae sulphurato nolit empta ramento
Vatiniorum proxeneta fractorum,
Poeta quidam clancularius spargit
Et vult videri nostra. Credis hoc, Prisce?
Voce ut loquatur psittacus coturnicis
Et concupiscat esse canus ascaules?
Procul a libellis nigra sit meis fama,
Quos rumor alba gemmeus vehit pinna.*

*Cur ego laborem notus esse tam prave,
Constare gratis cum silentium possit?*²⁷



Gaida macedónica. [J. R. Marina]

GAIDA

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Macedonia.

FECHA: anterior a 1975.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Donación de Dimitrios Loukatos.

La *gaida* macedónica, donada por el profesor de la Academia de Atenas Dimitrios Loukatos, ingresó en el Museo de la Gaita en junio de 1975 junto con una carta en la que dicho profesor expresa su deseo de que este instrumento reciba un buen trato en el museo.

Nada se sabe acerca del constructor ni de la procedencia exacta de la pieza, aunque debió ser fabricada algunos años antes de su recepción, ya que presentaba signos evidentes de uso, tales como el desgaste del tubo insuflador o la presencia

de restos de resina en los orificios digitables del puntero, cuya finalidad es la corrección tonal de los grados afectados. Todos los tubos sonoros son de madera de boj torneada, rematada a navaja y anillada con asta. La decoración es incisa, hecha a navaja, y consiste en rayados paralelos y sencillas grecas, realizadas con las esperables imprecisiones derivadas del trabajo manual. También se observan molduras de factura muy simple y rematadas a navaja.

El fuelle (*meh*) es una piel de chivo, sin costuras y amarrada con la flor hacia el interior; el asiento del puntero se emplaza en el orificio del cuello y los correspondientes al soplete y el bordón en las dos patas delanteras; los cuartos traseros de la piel se han desechado y en su lugar aparece la atadura posterior que cierra el fuelle.

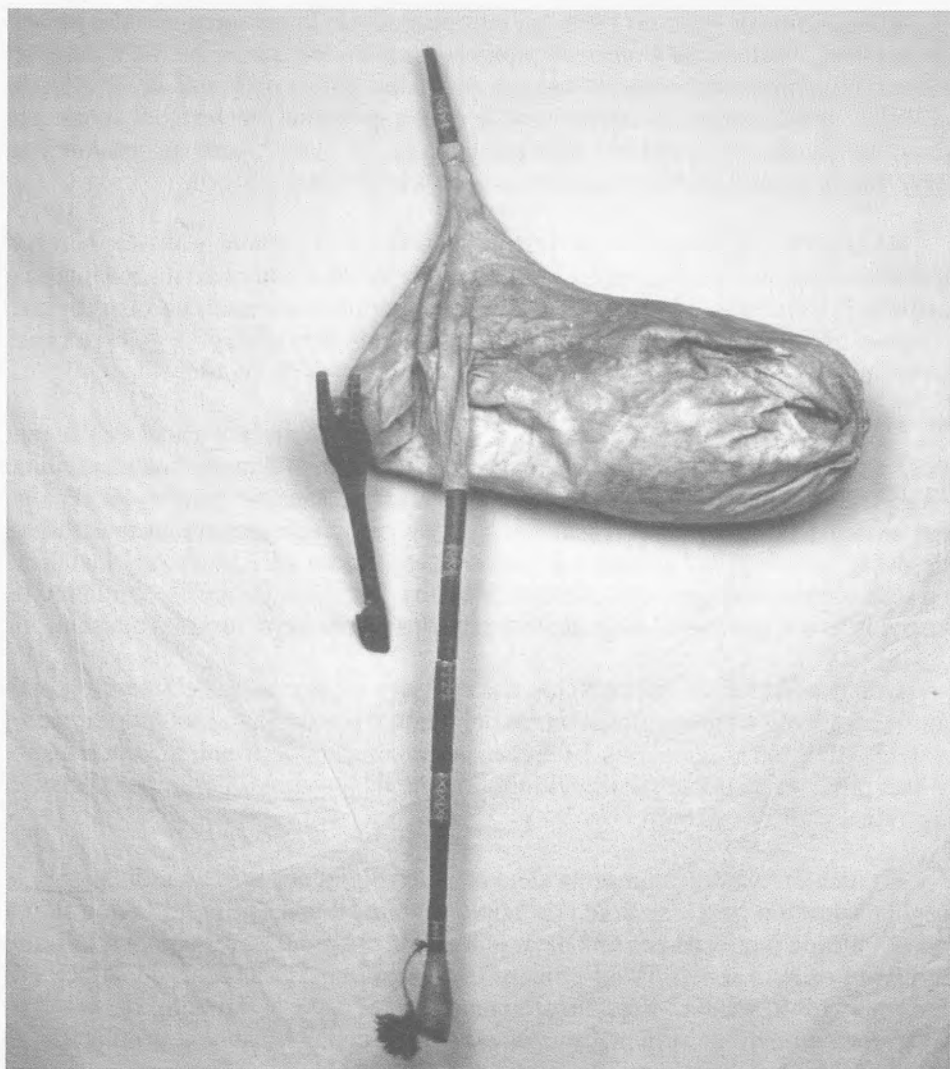
El puntero (*gaidunitsa*) es de sección cilíndrica y suena por la acción de una lengüeta simple; consta de dos secciones: la primera de ellas, de madera de boj, muestra seis orificios digitables ovalados, cinco frontales y uno posterior; la segunda, hecha de dos piezas de asta y acebo, es una prolongación en ángulo que recibe los dos orificios digitables restantes.

El bordón (*ruchilo*), bajo y provisto de lengüeta simple, consta de tres secciones extensibles y presenta idénticos elementos y motivos ornamentales. El soplete (*dúhala*) va inserto en un asiento de asta y carece de válvula para retener el aire.

Rafael Meré, en su *Catálogo del Museo Internacional de la Gaita*, propone un origen español para la *gaida* de Macedonia y los Balcanes, apoyándose en el argumento del flujo cultural resultante de los movimientos poblacionales, tres de los cuales cita expresamente: las peregrinaciones eslovenas a Santiago de Compostela entre los siglos XI y XIV, la fundación por los almogávares del Ducado de Atenas y Neopatria (1311-1388) y, por último, el asentamiento de los judíos expulsados de España en 1492. El mismo término “*gaida*”, ampliamente difundido y con algunas variantes (Macedonia, Bulgaria, Croacia, Eslovaquia, Polonia, etc.), le sirve para reforzar su argumentación, justificando dichas variantes por razones de sustrato lingüístico. Sea cierta o no la teoría del origen español, quedaría por explicar la notable disparidad morfológica entre los instrumentos de la península y el oriente europeo.

La *gaida* puede tocarse indistintamente con el bordón colgando o apoyado sobre el brazo opuesto al que presiona el fuelle. También resulta curiosa la forma guardar el instrumento, desmontando el bordón y enrollando en torno a los tubos el fuelle, que actúa a manera de funda.

En el museo pueden admirarse otros instrumentos similares procedentes de Bulgaria y que, salvo en el caso de la *kabá gaida*, adquirida al artesano Mikhail Bochúkov en 2005, formaban parte de la colección inicial.



Cimpoi. [J. R. Marina]

CIMPOI

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Hunie Doara, Transilvania rumana.

FECHA: 1966.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Donación del *Institutul de Etnografie si Folclor*, Bucarest.

El veintitrés de julio de 1966, un mes después de la inauguración del Museo de la Gaita, el diario *El Comercio* publica la noticia de que se ha recibido en el mismo un *cimpoi* procedente Rumania y donado por el *Institutul de Etnografie si Folclor* de Bucarest. El artículo añade que la gaita fue “hecha exclusivamente para este museo, ya que lleva grabada la fecha de 1966”, pero no proporciona otros datos, aunque hace referencia a su factura rústica y pastoril.

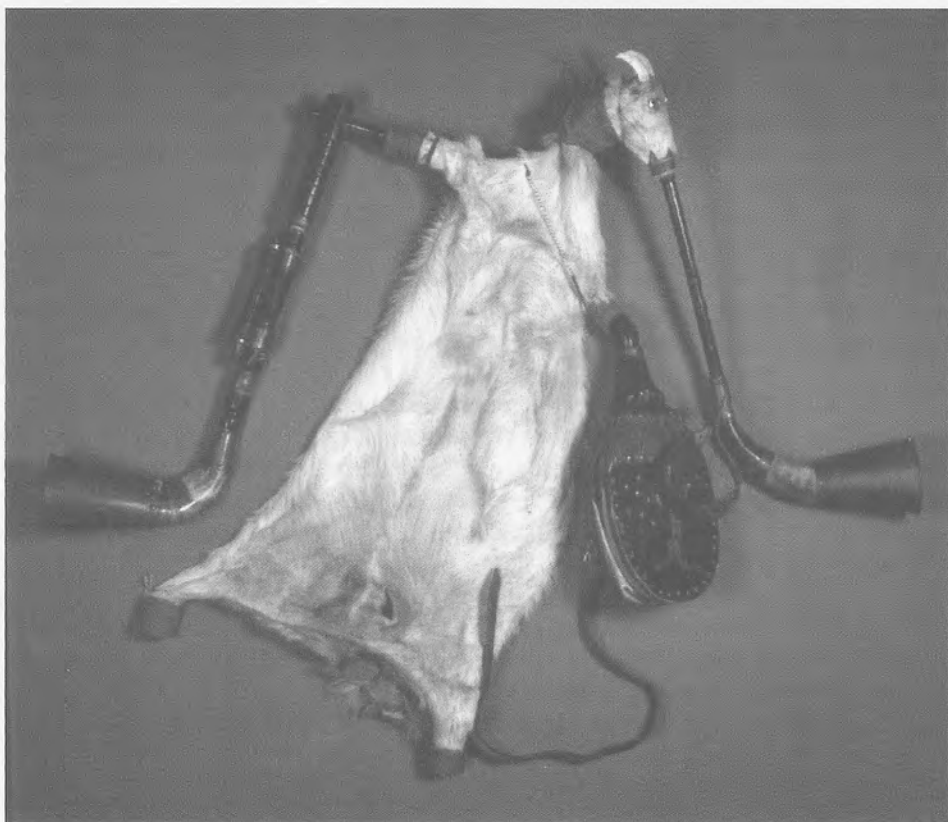
El *cimpoi*, en efecto, es un instrumento cuya existencia y uso se vincula tradicionalmente con el campesinado rumano, frente a una clase dominante que asimiló la influencia musical turca durante el período otomano; un instrumento, además, que sufrió una importante recesión durante los siglos XIX y XX a causa de los músicos gitanos, especializados en instrumentos de cuerda.

El *cimpoi* rumano conservado en el museo presenta un fuelle (*burduf*) de piel vuelta de oveja de grandes dimensiones, carente de vestidura; de hecho, el único elemento decorativo textil es una pequeña borla de lana de colores que cuelga del extremo del bordón, consistiendo la restante ornamentación en una cabeza de cabra tallada en el asiento del puntero, esmeradas incrustaciones metálicas en todos los tubos y motivos incisos formados por ondas paralelas, semicírculos concéntricos y puntos, posiblemente realizados mediante un troquel artesanal.

Como es habitual, los orificios del cuello y de las patas delanteras se han aprovechado para amarrar los asientos del puntero (*carabă*), del soplete (*sufiaciu*) y del bordón (*băzoi, bizoïou*). El puntero es de madera de frutal, tallada a mano, y está provisto de doble taladro cilíndrico, uno de los cuales desempeña función melódica y el otro de bajo.

La sección melódica presenta siete orificios digitables mas un oído lateral; la segunda sección posee un único orificio y remata en una espiga en la que se fija una extensión o pie que permite bajar una cuarta el bordón si se mantiene cerrado el citado orificio único. Es el puntero el tubo que más variedad de soluciones presenta en Rumania, fundamentalmente en el tipo y número de taladros interiores, número de orificios y forma del tubo, contabilizándose en función de estas variables seis tipos de *cimpoi*.

El bordón consta de tres secciones y remata en un reducido pabellón de cuerno; como sucede en otros instrumentos del oriente europeo, admite distintas colocaciones en el momento de tocar.



Koziol bialy. [J. R. Marina]

KOZIOL BIALY

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Poznan, Polonia.

FECHA: c. 1960.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Donación de la familia Suardíaz.

Este interesante *koziol bialy* polaco es uno de los instrumentos que más suelen llamar la atención del público visitante del museo, por la llamativa cabeza de cabra, recreada con parte de la piel del animal, a la que está amarrado el asiento del tubo melódico. Este elemento zoomórfico es una de las peculiaridades estéticas de las gaitas de Europa oriental pertenecientes a la familia *bock*, expresivo nombre que significa “macho cabrío” y que ya encontramos en la espéndida lámina que ilustra

los aerófonos de fuelle en el *Syntagma Musicum* de Michael Praetorius (1619). Es bastante común, por otra parte, bautizar a la gaita con el nombre local de su elemento más llamativo: el fuelle, que suele ser de piel ovina. Joan Corominas relaciona el término “gaita” con el gótico *gaits*, “cabra”, que aparece en multitud de denominaciones locales⁸. *Dudy*, *bock*, *koza*... se sitúan en la misma línea. *Koziol*, en polaco, significa, igualmente, “cabra”.

Hay diversas regiones polacas donde se tocan aerófonos de fuelle que, manteniendo la característica común del puntero de sección cilíndrica y lengüeta simple, presentan una cierta variedad constructiva que afecta fundamentalmente a la tonalidad de los instrumentos y a la morfología de los bordones.

El *koziol bialy* o “cabra blanca” proviene de la región de Lubusz, en las llanuras occidentales del país. Tradicionalmente se tocaba en ceremonias nupciales, en compañía de instrumentos de cuerda y, más modernamente, de clarinete. Afina en Mi bemol y produce una octava completa, mas dos notas de la octava superior aumentando la presión del fuelle, técnica que se emplea igualmente en Asturias y se conoce como “requintear”.

El bordón es uno de los elementos más peculiares del *koziol bialy*. Rematado, al igual que el puntero, con un voluminoso pabellón de resonancia, consta de cuatro secciones articuladas mediante codos de latón, la primera de las cuales está dispuesta en ángulo recto con respecto al asiento, de manera que, una vez ensamblado y colocado sobre el hombro del intérprete, el bordón cuelga hacia el suelo.

La articulación de este tubo permite acortar notablemente su longitud, mejorando su acomodo sobre la espalda y, de algún modo, evoca la compleja técnica empleada en la construcción de los bordones de las *musettes* barrocas francesas, basada en taladros paralelos comunicantes practicados en el interior de un exiguo barrilete.



Bot. [A. Späni]

BOT

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Aragón.

FECHA: 2000.

CONSTRUCTOR: Gaiters d'Aragó.

Donación de *Gaiters d'Aragó*.

Los ejemplares originales de esta gaita tocada en el Alto Aragón son muy escasos: cinco instrumentos completos y algunos punteros sueltos; por tanto, prácticamente inaccesibles. Cuando Luis Argüelles, a la muerte de Rafael Meré, tomó a su cargo el museo, se encontró con este problema y propuso la única solución posible: utilizando unos planos enviados en 1980 por el gaitero del Grupo de Danzantes de la Almolda, de Zaragoza, encargó una reproducción al artesano Faustino Menéndez, cuyo taller continuaba abierto en el museo; ese fue el ejemplar que durante muchos años estuvo colgado en las salas del museo.

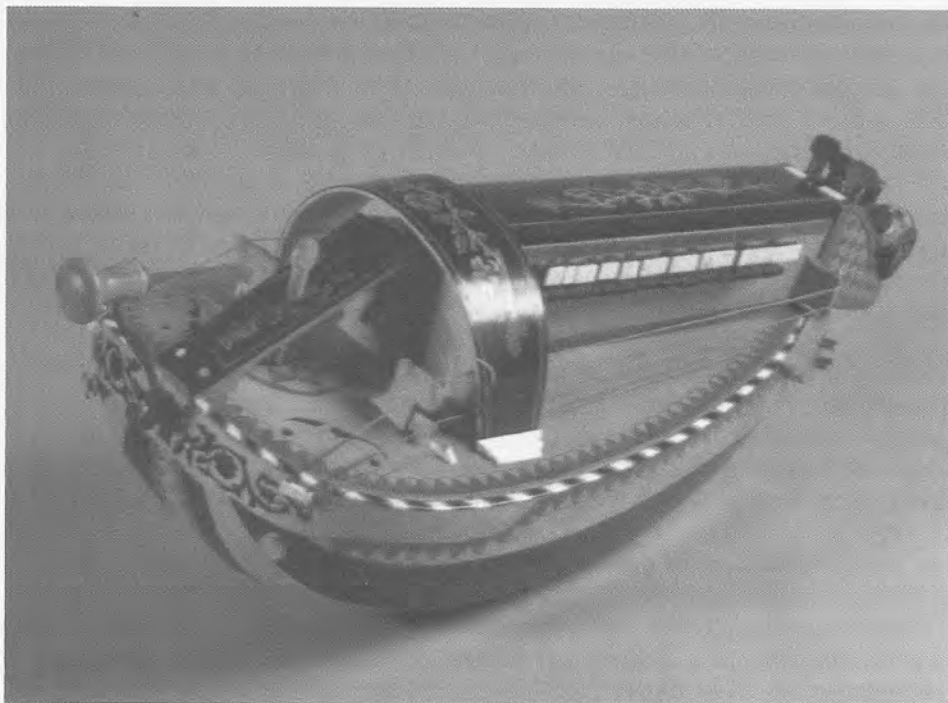
Alfonso Garciaoliva, en el *Catálogo de las cornamusas del Museo de la Gaita de Gijón* (1992) lo describe como un “instrumento reconstruido sin excesivo rigor”. Fue en 2000 cuando la asociación *Gaiters d’Aragó* se puso en contacto con el Museo de la Gaita y donó un espléndido ejemplar de madera de boj, torneado y tallado con esmero, en el que trabajaron varios artesanos.

Bot es, en realidad, el nombre del fuelle, hecho de piel de cabra y con gran capacidad de almacenaje. Al *bot* se amarran los asientos o *cepos*, destinados a recibir los tubos sonoros (*clarín*, *bordón* y *bordoneta*) e insuflador (*soplador*).

El *clarín* y la *bordoneta* se sitúan en un mismo *cepo*, llamado *pieza de los clarines*; esta distribución determina la tipología del *bot* y lo emparenta con las cornamusas franco-occitanas, de las que el museo posee en la actualidad un *bohaussac* de las Landas, dos *musettes* del borbonesado, una *chabretta* lemosina y una *cabrette* auvernesa. En todas ellas se observa la característica del asiento frontal con dos tubos, melódico y bordón. En el caso del *bohaussac*, ambos tubos se taladran en una sola pieza de madera, lo que constituye una curiosa (y quizá arcaizante) excepción.

En cuanto a los elementos productores del sonido, el puntero presenta lengüeta doble y los bordones, simples, aunque Pedro Mir Tierz y Martín Blecua Vitales (*Revista de Folklore*, Fundación Joaquín Díaz, nº 121, 1991) refieren una fluctuación en la forma del taladro interno de la *bordoneta* e incluso el excepcional caso de una *bordoneta* con lengüeta doble.

A petición nuestra, el ejemplar donado al museo mantiene la tradicional escala no temperada, a pesar de que hoy es práctica común la temperación de los clarines.



VIELLE À ROUE

Vielle à roue. [I. Acuña.]

GRUPO: cordófonos.

SUBDIVISIÓN: teclados, frotados con rueda.

LUGAR: Francia.

FECHA: 1991.

CONSTRUCTOR: Jacques Grandchamp.

Es llamativa la similitud entre los sonidos de la gaita y la zanfona, pese a que la producción de esos sonidos es manifiestamente diferente en ambos instrumentos. La voz de las cuerdas de tripa -en otros tiempos de gato- ásperamente frotadas por el giro perpetuo de un disco de madera enresinado poco tiene que ver, en efecto, con el batir las lengüetas de caña fijadas en los tubos de la gaita. Sin embargo, a la zanfona se la llamó “gaita” en una elocuente confusión que todavía figura en algunos escritos; y *gaita de rabil*, o sea, “gaita de manivela”, es el nombre popular que la zanfona recibe en algunos lugares de Asturias.

La historia de la zanfona comienza, salvo nueva documentación, en el siglo XII y sus primeros ejemplos son los *organistra*, grandes instrumentos tañidos simultáneamente por dos músicos, de cuyo uso quedan como testimonio un

limitado número de esculturas y pinturas religiosas, además de unos pocos documentos escritos en los que se explica la partición de la cuerda para obtener las distintas notas. El *organistrum* se redujo de tamaño y pasó a ser tocado por un solo músico, para lo cual se propusieron dos soluciones: la primera, practicada durante los siglos XIII y XIV, consistió en integrar la rueda y el teclado en la caja de resonancia, invariablemente de forma cuadrangular; la segunda, que perdura hasta la actualidad, consistió en colocar el teclado sobre la caja de resonancia, a continuación de la rueda. Así nació la zanfona, que conoció épocas de esplendor, decadencia y, finalmente, un movimiento de recuperación por toda Europa, en el que hoy estamos inmersos.

La zanfona o *vielle à roue* expuesta en la primera sala del museo acompaña a la *musette* de 23 pulgadas procedente del centro de Francia, donde es habitual tocarlas juntas. Fue construida por Jacques Grandchamp según las técnicas artesanales del centro de Francia donde, a comienzos del siglo XIX, los instrumentos cortesanos dieciochescos en forma de guitarra y laúd fueron adaptados al uso popular.

Los ricos materiales decorativos del rococó -nácar, marfil y maderas nobles- dieron paso a pinturas, tintes y calcamonías y, aunque se continuó tallando cabezas en los clavijeros, según la costumbre dieciochesca, éstas pasaron a presentar una factura más tosca. La *lutherie paysanne*, que supuso la repopularización de la zanfona, garantizó su supervivencia, mientras que la *musette* de soplo mecánico, su gran competidora en la corte de Versalles y los salones aristocráticos, se extinguió por completo y hoy es sólo un objeto de colección.

El movimiento revivalista del siglo XX retomó los excelentes instrumentos de artesanos como Pimpard, Nigout y Pajot, amplió sus posibilidades técnicas con sorprendentes propuestas constructivas y creó una auténtica legión de intérpretes que combinan los estilos tradicionales con los más innovadores y disfrutan de excelentes puntos de encuentro, como los festivales de Saint Chartier y Confolens. Francia es hoy el país que cuenta con mayor número de virtuosos de este complejo y difícil instrumento, que se han convertido en modelo técnico para todo el mundo.



Gaita de foles. [J. R. Marina]

GAITA-DE-FOLES

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: ¿Mogadouro? Portugal.

FECHA: ¿s. XIX?

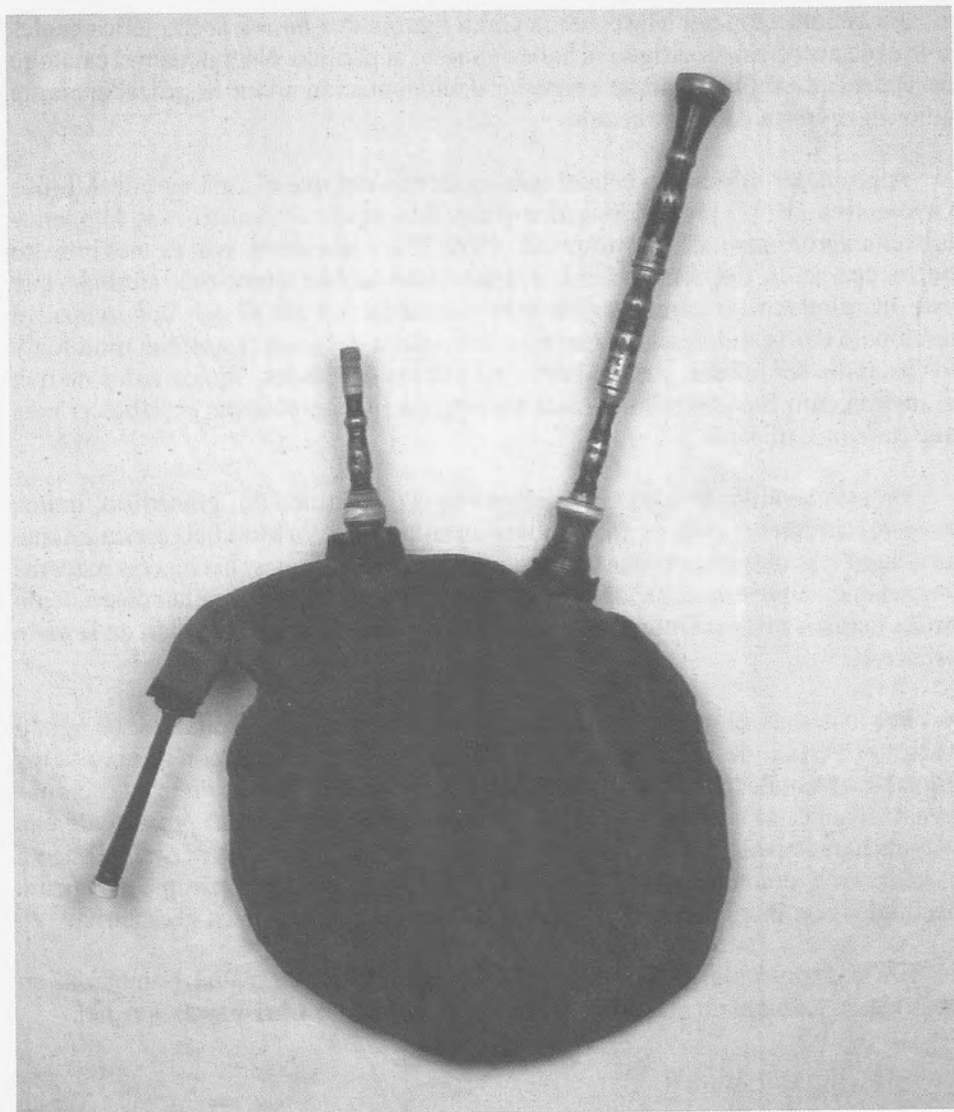
CONSTRUCTOR: desconocido.

La *gaita-de-foles* es, sin lugar a dudas, uno de los ejemplares de mayor interés que se exponen en el Museo de la Gaita. Tallada a mano, reparada varias veces con medios elementales e ingenuamente ornamentada con toscas molduras, anillas de asta, incisiones de navaja y pintura roja y azul, es precisamente esa tosquedad lo que la hace más atractiva. En su documentado estudio *Instrumentos musicais populares portugueses* (1964), Ernesto Veiga de Oliveira describe la gaita trasmontana como “pastoril ou artesanal, muitas vezes manual, de aspecto rude, pesada e grossa, mas de bona sonoridade, plena e forte”. Señala también cómo en tierras mirandesas la gaita se hacía de madera de nogal “torneada à navalha”, aunque el ejemplar del museo es de fresno, a excepción del soplete,

tallado en boj. Veiga de Oliveira refiere también cómo estos toscos instrumentos se habían abandonado en favor de la “vistosa e fina” gaita gallega, que todo gaitero portugués de la zona aspiraba a poseer. Nos hallamos, por tanto, ante un ejemplar antiguo y raro que ya aparecía en la colección inicial del museo, formada en los años sesenta, época en la que Veiga de Oliveira ya testimonia la recesión e incluso la extinción del modelo nacional.

No conocemos los pormenores del ingreso de la *gaita-de-foles*, aunque no es inverosímil que Rafael Meré o alguna otra persona relacionada con el museo la hubiera adquirido a algún gaitero portugués venido a Gijón con los *ranchos folclóricos* que, por aquellos años, actuaron en varias ocasiones durante los desfiles de carrozas de las fiestas veraniegas locales, de lo que queda algún testimonio fotográfico.

De lo que no cabe duda es de que el instrumento llegó al museo muy usado, tras una larga vida que probablemente se remontase al siglo XIX, aunque por desgracia carecemos de documentación al respecto. Sobre su procedencia exacta, nuevamente indocumentada, puede darnos una buena pista la propia madera de que está hecha: fresno. Veiga de Oliveira refiere cómo en Mogadouro (Distrito de Bragança) las había de esta madera, talladas de un eje de carro; la rudeza general del trabajo coincide con la descripción que Veiga de Oliveira proporciona acerca de las gaitas de este municipio portugués.



Biniou kozh. [J. R. Marina]

BINIOÙ KOZH

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Baja Bretaña, Francia.

FECHA: ¿después de 1918?

CONSTRUCTOR: Desconocido.

En la colección del Museo de la Gaita figuran dos *binioù kozh*, de los cuales sólo el de aspecto más antiguo se halla expuesto al público. No figura en el catálogo de Rafael Meré (1970) ni se conserva documentación sobre la procedencia, el autor ni la época de construcción.

Algo mejor informado está el más moderno, del que el catálogo de Alfonso Garciaoliva (1992) proporciona dos datos de interés: el constructor, Dipper, y la fecha aproximada de construcción (1970-75), coincidente con el movimiento de recuperación del *binioù kozh*. Alfonso Garciaoliva menciona también que este instrumento no parece haber sido estrenado; no así el que nos ocupa: el terciopelo del vestido está desgastado, la boquilla del soplete aparece mordida y los asientos del bordón y del puntero no son los originales, signos todos de que el instrumento fue utilizado durante un período que no podemos establecer más que por aproximación.

En este sentido, la madera empleada en su construcción, granadillo, indica que probablemente data de fecha posterior a la I Guerra Mundial, época en que se adaptó a la música popular bretona la *Highland bagpipes*, hecha con maderas negras que, suponemos, hayan podido tener alguna influencia en la construcción de los escasos instrumentos locales que sobrevivieron a la penetración de la gaita escocesa.

Por lo demás, el instrumento presenta las características habituales: un agudo puntero (*levriad*) de 147 mm de longitud, afinado en Si bemol, con siete orificios digitables frontales mas dos troneras; un bordón (*c'horn boud*) de tres secciones rematado en copa o resonador hueco; un insuflador bucal (*sutell*) provisto de una válvula para impedir el retroceso del aire y un fuelle de piel cosida perimetralmente y aderezada con abundante grasa. Todos los tubos aparecen profusamente decorados con incrustaciones de estaño que representan motivos geométricos.

En la exposición, el *binioù kozh* se complementa con una bombardas, su compañera habitual en el *kan ha disk*, construida por Christian Besrechel.

SEGUNDA SALA: GAITAS BARROCAS Y RECONSTRUCCIONES



Musette. [A. Fernández García]

MUSETTE

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Francia.

FECHA: 1991.

CONSTRUCTOR: Daniel Coudignac.

La *musette* que se expone en la Sala de Gaitas Barrocas y Reconstrucciones del museo fue adquirida a Daniel Coudignac, artesano afincado en Parthenay, y es copia de un original de Nicolas Chédeville (1705-1782), miembro de una dinastía de luthiers que, junto con los Hotteterre, posibilitaron la introducción de la gaita de sople mecánico en el instrumental cortesano, dando pie a una espléndida -y difícil- producción musical.

El uso de gaitas de sople mecánico no se circunscribe, sin embargo, a la Francia del siglo XVIII. La nobleza y la burguesía europeas la cultivan desde el siglo XVI, datando de la Italia renacentista sus ejemplos más antiguos, el *phagotum* y la *sordellina*.

Existen, aparte del sople mecánico, dos importantes vínculos constructivos entre la *sordellina* y la *musette*: el uso de dos punteros, divergentes en Italia y paralelos en Francia, y el uso de lengüetas dobles en todos los tubos sonoros (pese a la sección cilíndrica del *chalumeau* de la *musette*). Los dos punteros divergentes de la *sordellina* se observan también en la *zampogna*, que también comparte con aquella la característica del uso exclusivo de lengüetas dobles. El sistema del sople mecánico, por lo demás, aparece también en otras gaitas de origen barroco, así como en instrumentos de la familia *bock* (Europa oriental).

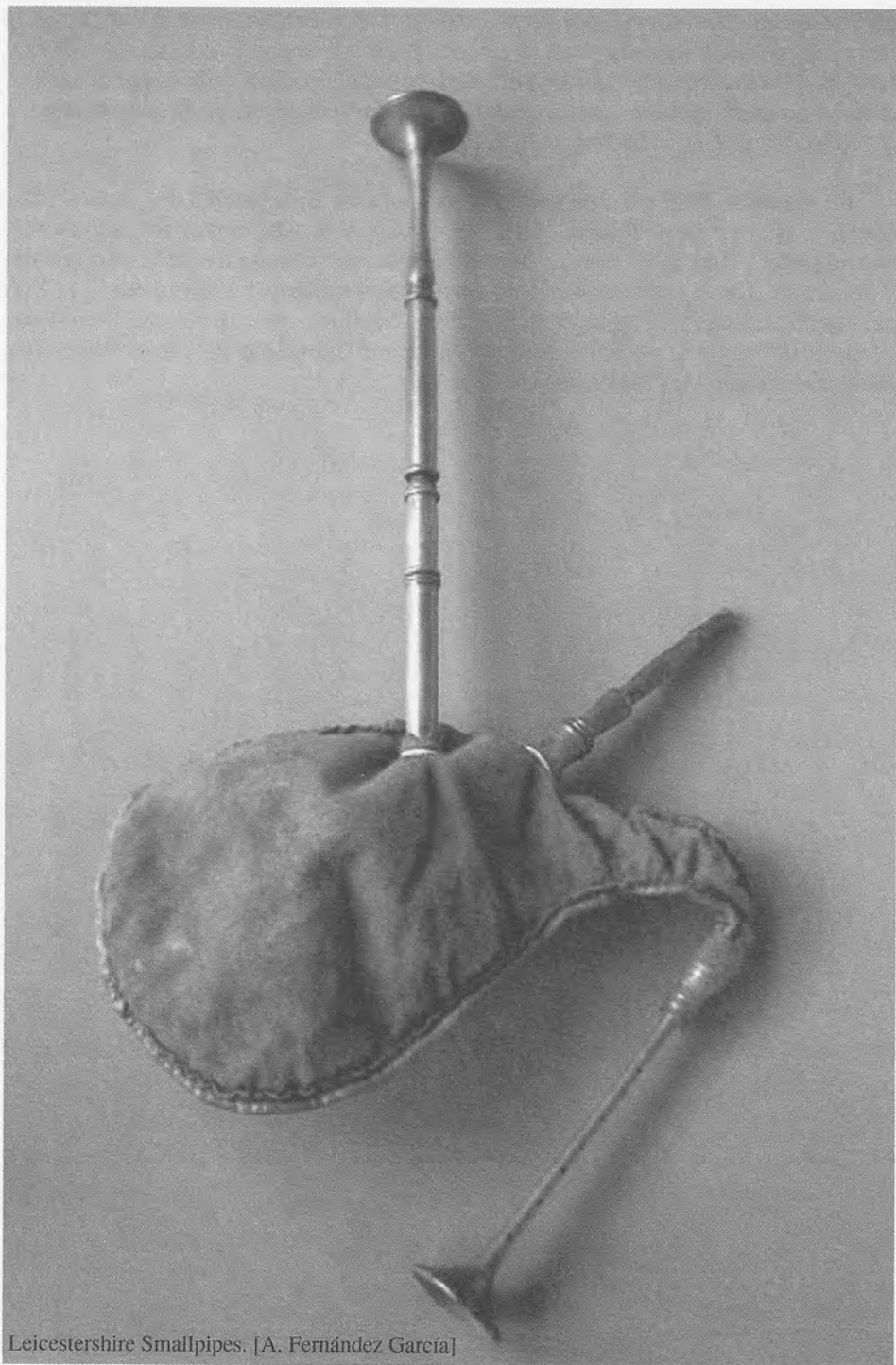
La morfología de la *musette* quedó fijada en el siglo XVIII, si bien se observan en los instrumentos conservados algunas variantes en el número de llaves de los punteros, que implican diferentes extensiones musicales. En el siglo XVII la variedad debía ser mayor, a juzgar por el retrato de Francois Langlois debido a Anthony Van Dyck (c. 1630), en el que aparece una *musette* de un solo puntero, sin llaves a la vista⁹.

Los instrumentos más comunes se componen de un barrilete de bordones, un puntero doble y un sistema de insuflación mecánica. El barrilete contiene catorce taladros, en ocasiones comunicantes, que permiten obtener seis bordones; estos pueden accionarse y combinarse a voluntad deslizando cinco paletas (*layettes*) dispuestas periféricamente. Los dos punteros están montados sobre un mismo asiento; el más largo (*grand chalumeau*) es el responsable de la melodía, y el más corto (*petit chalumeau*) permanece mudo hasta que el intérprete acciona

alguna de las llaves –seis, por lo general– con el meñique o con el pulgar de la mano izquierda, lo que da pie a la ejecución de una segunda melodía en obras o pasajes de obras compuestas a tal efecto y conocidas como “*pièces par accords*”, recurso que será imitado (con gran dificultad) por los tocadores de zanfona que, a menudo, comparten repertorio con la *musette*.

La vigencia de la *musette* se prolonga hasta los años setenta del siglo XVIII, época en la que cae en desuso, quizá por influencia de sus numerosos detractores, que consideraban inadmisibles instrumentos con bordones en la música orquestal y de cámara. Las composiciones para *musette* se reeditarán a lo largo del siglo XX, pero destinadas a otros instrumentos (flautas, violines, oboes); sólo en las últimas décadas del siglo la *musette* recuperará su protagonismo en reconstrucciones musicales de carácter historicista.





Leicestershire Smallpipes. [A. Fernández García]

LEICESTERSHIRE PIPES

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Reino Unido.

FECHA: 1991.

CONSTRUCTOR: Julian Goodacre.

Durante el siglo XX tiene lugar en Europa una profunda revisión de la forma de interpretar la música antigua, cuyo antecedente más importante en este mismo siglo es la recuperación del clavecín para la música de teclado de Johann Sebastian Bach, debida a Wanda Landowska. Desde criterios de rigor y fidelidad, se reconstruyen tímbricas y sonoridades de otras épocas, para lo cual se pone especial atención en la restauración o reconstrucción de instrumentos antiguos. El resultado de este trabajo es una abundante producción discográfica que comprende todos los períodos musicales y una cada vez mayor programación de música medieval, renacentista o barroca en las salas de conciertos. Paralelamente, se produce un auge de la música y los instrumentos tradicionales, que comienzan a difundirse en sectores de público relativamente amplios y, por lo general, de procedencia urbana.

La gaita aparece en ambos contextos; por un lado, se integra en los grupos de música folk, donde convive con instrumentos de orígenes dispares, dando lugar a interesantes experimentos sonoros; por otro, figura en reconstrucciones históricas de la música cortesana francesa del siglo XVIII y de la música medieval europea en general.

Las recreación de los instrumentos medievales se lleva a cabo partiendo de esculturas, tallas y pinturas de este período, puesto que no se conservan ejemplares originales. Julian Goodacre se inspiró en los testimonios icónicos británicos para diseñar varios modelos de gaita, entre los cuales se cuenta la *Leicestershire Smallpipes* de la colección del museo, que evoca el instrumento que aparece en manos del molinero pintado en el manuscrito Ellesmere de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (1400). Obviamente, esta reproducción sólo puede ser fiel al aspecto exterior del modelo; de hecho, Julian Goodacre ofrece al comprador *Leicestershire Smallpipes* en distintas tonalidades e incluso con insuflador mecánico. Pese a esta inevitable salvedad, el ejemplar expuesto en el museo resulta atractivo y, desde un punto de vista didáctico, interesante, ya que ilustra al público sobre la apariencia de las gaitas tardomedievales, de las que el museo expone además otra reproducción realizada hacia 1975 por Bob Thomas.

TERCERA SALA: LA GAITA ASTURIANA



[A. Fernández García]

LECCIÓN DE GAITA

AUTOR: Manuel Medina Díaz (Roces, Xixón, 1881 – 1955).

FECHA: c. 1924.

TÉCNICA: óleo sobre lienzo.

DIMENSIONES: 124 x 106 cm.

Las representaciones pictóricas de la gaita son muy escasas en Asturias antes del siglo XIX. Los únicos ejemplos que se conservan son una miniatura del código de la Regla Colorada (siglo XIV), custodiado en la biblioteca de la Catedral de San

Salvador de Oviedo, que representa a una liebre gaitera, y una Adoración pintada al fresco por Francisco Reiter (Oviedo, 1736-1813) en la sacristía de la Iglesia de El Carbayu, Llangréu, en la que uno de los pastores lleva una gaita prendida al cinto. Tras la Revolución francesa, la burguesía se convierte en la clase social dominante y va imponiendo sus gustos estéticos. En el siglo XIX, industriales enriquecidos y profesionales liberales serán los principales clientes de los pintores y asumirán las funciones de mecenazgo que hasta el momento correspondían la aristocracia y la iglesia. Fruto de esta nueva situación surge en la segunda mitad del siglo la pintura regionalista, cuyos temas son el paisaje local, los tipos populares y la vida cotidiana de aldeas y ciudades. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que comienzan en 1856, marcan las directrices artísticas de la época e imponen una pintura realista en la que se cuidan especialmente el dibujo, el color y la composición, concediéndose gran importancia a la fidelidad en la representación de los objetos. En la pintura asturiana de esta época, la gaita aparece como uno de los elementos distintivos de la cultura autóctona. Pintores como Ignacio León y Escosura, Luis Álvarez Catalá y Ventura Álvarez Sala la incluyen en escenas costumbristas en las que se representan fiestas populares. También aparece en las artes gráficas y es elegida como motivo central de la campaña publicitaria de la casa Valle, Ballina y Fernández, de Villaviciosa, basada en el cuadro de José Fernández-Cuevas *El gaitero* (1886).

A principios del siglo XX, algunos pintores como Manuel Medina Díaz se mantienen en la corriente realista, representando escenas populares en las que recrean con fidelidad el ambiente y los personajes de la época. Otros autores, entre los que destacan Evaristo Valle y Nicanor Piñole, comienzan a tratar estos temas con estilos y técnicas marcadamente personales. Manuel Medina Díaz nació en el seno de una familia campesina acomodada. Inició su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Gijón y, posteriormente, cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, al tiempo que acudió como alumno al estudio de Luis Menéndez Pidal. Gracias a su primera exposición individual, que tuvo lugar en la biblioteca del Instituto Jovellanos en 1911, obtuvo una beca con la que completó su formación en Roma, donde vivió hasta 1914. A lo largo de su carrera profesional realizó diversas exposiciones individuales y colectivas. En 1954 participó en la exposición de artistas asturianos en homenaje a Evaristo Valle. Sus principales obras fueron paisajes y escenas costumbristas, en las que siguió el estilo de su maestro Menéndez Pidal.

El cuadro *Lección de Gaita* se presentó en Madrid en la Exposición Nacional de 1924. En él aparece un anciano que enseña a un niño a sostener la gaita y a colocar los dedos en el puntero. Escena de gran frescura, muestra con exactitud el proceso habitual de aprendizaje de la gaita en la sociedad tradicional asturiana, basado en la transmisión oral y memorística, que se mantuvo hasta fecha muy reciente y que hoy ha caído prácticamente en desuso para dar paso al lenguaje musical académico y a una técnica interpretativa que, pese a haber mantenido gran parte de los recursos expresivos tradicionales, ha asimilado diversas influencias foráneas.



Gaita redonda. [I. Acuña]

GAITA REDONDA

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Llorgozana, Carreñu, Asturias.

FECHA: c. 1900.

CONSTRUCTOR: Manuel Álvarez, "Cogollu".

Donación de José Antonio García Suárez, "El Gaiteru de Veriña".

Uno de los constructores de gaitas más apreciados en Asturias fue Manuel Álvarez, conocido como "Cogollu" por la casería que habitaba en el Sotu Les Regueres.

Se ignoran las fechas exactas de su nacimiento y muerte, aunque su producción se sitúa entre las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, heredando su saber e incluso su fama su hijo Antonio Álvarez Vega (1884-1959), igualmente conocido como "Cogollu" o "Antón de Rufa", cuyas gaitas continuaron tocándose hasta los años ochenta del siglo XX y considerándose las de más calidad tímbrica.

y mejor afinación. De hecho, las gaitas de ambos, padre e hijo, sirvieron de punto de partida para muchos de los nuevos artesanos que fueron apareciendo en Asturias en las últimas décadas del XX, cuyo principal objetivo fue producir punteros de afinación temperada que, a la vez, mantuvieran la peculiar y reconocible tímbrica que, en el caso de los Cogollos, era considerada modélica.

El ejemplar de Manuel Álvarez que posee el Museo de la Gaita fue donado en los años setenta por José Antonio García Suárez, “El Gaiteru de Veriña”, y destaca por su bella pátina y su excelente estado de conservación, que incluye la vestidura completa y original, realizada en tela adamascada de tonos verdes, fleco de cordón grueso de igual color y borla de pasamanería, formando un conjunto armonioso y de notable elegancia.

La gaita presenta un puntero de 34 cm de longitud y digitación cerrada afinado en Do, de entonación justa, con una octava y media de extensión y con la peculiaridad (constatable en todas las gaitas asturianas antiguas) de poseer un séptimo grado sensiblemente bajo. La correspondencia entre la afinación en do y la longitud de 34 cm fue abandonada a lo largo del siglo XX, tendiéndose progresivamente a construir los punteros en Do un centímetro más pequeños (medida que hoy se ha estandarizado por completo) e incluso popularizándose los punteros en Do# y Re.

De hecho, el propietario de la gaita la donó al museo por considerarla, en comparación con las gaitas al uso en su época, “muy tumbal”, expresión que en el argot de los gaiteros quiere decir “muy grave” y que él emplea refiriéndose a un instrumento que, en realidad, pertenece al grupo de las gaitas redondas o de tonalidad intermedia.



TAMBOR ASTURIANO

Tambor asturiano. [I. Acuña]

GRUPO: membranófonos.

SUBDIVISIÓN: bимembranófonos.

LUGAR: Mieres, Asturias.

FECHA: c. 1920.

CONSTRUCTOR: José Glez. Álvarez, “Pepe La Piedra” (1861- 1949).

El tambor cumple en Asturias la función de acompañar a la gaita en cortejos, bailes y procesiones religiosas, sin perjuicio de otros usos al margen de la gaita, como las ofrendas de ramos propias de los concejos del oriente asturiano. El tambor usado en Asturias, sobre todo en la zona central, es de origen militar y se adaptó a la música popular en el siglo XVIII, conservando hasta hoy las antiguas técnicas constructivas. El tambor expuesto en la sala de gaita asturiana fue construido por José González Álvarez, “Pepe La Piedra”, artesano mieroense mucho

más conocido y valorado por sus notables gaitas, especialmente los bordones. Íntegramente realizado con madera de nogal, presenta la peculiaridad de que su caja de resonancia consiste en una única pieza cilíndrica tallada, técnica hoy abandonada y sustituida por la construcción mediante molde o por el ensamblaje de duelas, a la manera de los toneles. Los colores del tambor son los comunes en Asturias: caja azul y aros rojos. En el oriente de Asturias y en los concejos occidentales situados entre los ríos Navia y Eo, la gaita solía acompañarse con cajas de tensores metálicos, cuyo sonido era más agudo y brillante, combinándose mejor con gaitas grilleras. Las cajas también se utilizaron ocasionalmente en el centro de Asturias, aunque en este área el modelo más extendido es el tambor de cuerda descrito. La pujanza de las cajas de alta tensión llegadas a través de las bandas de gaitas que comenzaron a formarse en los años ochenta del siglo XX no fue lo bastante intensa como para destronar a estos venerables instrumentos, que continúan empleándose con normalidad en las tradicionales parejas de gaita y tambor.



GAITA GRILLERA

Gaita grillera. [A. Fernández García]

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: lengüeta (gaitas).

LUGAR: Xixón, Asturias.

FECHA: c. 1900.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Las gaitas asturianas más antiguas que se conservan datan de mediados del siglo XIX y son mayoritariamente tumbales, con punteros de hasta 35 cm, pero ocasionalmente se localizan gaitas de menores dimensiones y afinación más aguda. Esto nos permite afirmar que, al menos en los últimos ciento cincuenta años, ha habido en Asturias una cierta fluctuación en la tonalidad de las gaitas, determinada por el gusto puntual de la época. En el siglo XX se observa cómo las tonalidades evolucionan de Si natural a Do, Do # y Re hasta los años ochenta, momento en que se “estandarizan” las tonalidades de Do y Si bemol y caen en desuso los restantes tonos, iniciándose una etapa en la que aún nos hallamos inmersos.

No podemos justificar con seguridad la razón del predominio de la gaita tumbal en el XIX, pero sí sabemos que la difusión de la gaita grillera entre los años 40-70 del siglo XX se debió a su incorporación a los grupos de coros y danzas, en los que su sonido debía destacar sobre las castañuelas y el golpeteo de los pies sobre los escenarios, y que la regresión hacia la gaita tumbal desde los años 80 se entiende en el contexto de las bandas de gaitas, que son el modelo de formación más extendido y que cuenta con mayor número de adeptos.

Las gaitas grilleras que se conservan en Asturias son, por tanto, testimonio de una sonoridad que, si bien conoció unas décadas de esplendor, ha caído en desuso y, a juzgar por la evolución de la gaita en los últimos años, probablemente nunca se recupere de una forma natural.

Por lo demás, la gaita grillera expuesta en la Sala de la Gaita Asturiana del museo no se aparta en nada de las características de los instrumentos del siglo XX. Los tubos están torneados en madera de boj, con buena pátina dorada, y se conserva el vestido original, rojo vivo y con flecos largos en tonos rojos, amarillos y azulados. El torneado es el usual en Asturias: sobrio, más bien liso, sin molduras innecesarias ni adornos superfluos salvo en el soplete que, como es habitual, es más recargado que el resto de los tubos. El puntero mide 31 cm y afina en Re; a juzgar por el torneado no parece el original de la gaita, aunque la pátina revela una antigüedad semejante a la del resto del instrumento y, en cualquier caso, no desentona del conjunto.

No sucede otro tanto con el soplete: siguiendo una práctica habitual en la segunda mitad del siglo XX, se le añadió una antiestética boquilla de acero inoxidable cuya misión es preservar la madera del extremo del tubo que se introduce en la boca al soplar.

El uso de boquillas es, ciertamente, más antiguo, aunque solían hacerse de asta, remediándose en cierta medida el pobre efecto visual de este accesorio, cuyo uso se mantiene en la actualidad y delata un mal hábito que aún no ha sido erradicado pese a las insistentes recomendaciones de los maestros gaiteros de no morder el extremo del soplete.



Tornos de construcción de gaitas tal como se mostraban al público antes de la creación de la Sala de Instrumentos Tradicionales Asturianos. El de la izquierda, del que sólo se conserva la bancada, perteneció a Antonio Solares Rivero, "Sebrayu", y el de la derecha, completo, a Fermín Fernández García, "Firme de Lada". [M. Herrero]

TORNO PARA FABRICAR GAITAS

LUGAR: Lada, Llangréu, Asturias.

FECHA: primera mitad del siglo XX.

CONSTRUCTOR: Fermín Fernández García, "Firme de Lada".

No faltan en Asturias gaitas talladas a navaja, como sucede en algunas regiones de Portugal, y podría resultar tentador aventurar una tipología específica, pero lo cierto es que se trata de ejemplos aislados que no constituyen un grupo *per se*. Estas gaitas se deben más bien a artesanos esporádicos o a gaiteros que se vieron en la necesidad de reponer piezas perdidas, recurriendo a la navaja por carecer de otros medios. Tampoco debe olvidarse que la gaita es -y fue- un instrumento costoso, y que los comienzos de muchos gaiteros fueron un difícil camino recorrido a fuerza de tesón e ingenio creativo, del cual quedan algunos testimonios materiales. En vísperas del homenaje celebrado en 1966 en Quintueles para agasajar al gaitero mayor José Rendueles Rodríguez, "Joselín", este recordaba cómo a los ocho años

empezó a tocar con una flauta hecha de cañavera, cómo consiguió hacerse con un puntero al que más adelante amarró un fuelle de piel de gato, cómo para su primera actuación en la fiesta de Las Nieves en Granda Roble tuvo que pedir prestada una gaita y cómo sólo después de casado consiguió comprar una gaita en Arroes; donde, por cierto, había vivido el Gaiteru Llibardón.

Anécdotas aparte, la gaita asturiana se trabaja en el torno y posiblemente así viene sucediendo desde fecha muy temprana, a juzgar por la notable homogeneidad estética que presentan las líneas de torneado, así como por las similitudes que se observan en los tamaños y las proporciones de las piezas, independientemente de la tonalidad en que suenen.

En cuanto a las maderas empleadas, se constata una pequeña variedad en la elección, determinada por la accesibilidad y, naturalmente, por la dureza de la materia prima. Fueron comunes las gaitas de maderas frutales como el peral o el manzano, abundantes en Asturias; también fueron muy apreciadas las maderas exóticas como el ébano, el palosanto, el granadillo y el guayacán, introducidas en el siglo XIX por el comercio con América; y por supuesto, la madera de boj, la más común y apreciada hasta la actualidad, aunque comienza a escasear y está siendo desbancada por el ébano y el granadillo, cuyo color oscuro concuerda mejor con la estética imperante en las bandas.

El torno de Fermín Fernandez García, “Firme el Roxu”, artesano langreano que, según propias declaraciones, produjo la sorprendente cifra de novecientas gaitas (*La Nueva España*, 1960) consiste en una robusta bancada provista de dos puntos metálicos para fijar la pieza de madera que se desea trabajar. El movimiento giratorio se origina gracias a un pedal conectado a una rueda; una polea transmite el giro de la rueda al punto situado a la derecha.

Este tipo de tornos sustituyeron en la fabricación de gaitas a los antiguos tornos de ballesta; por otra parte, la relativa facilidad para adquirir un torno mecánico en una comunidad en la que la siderometalurgia había alcanzado notable desarrollo determinó que, desde los años sesenta, muchos maestros torneros se decantasen por máquinas más precisas, lo cual tuvo cierta incidencia en la calidad del acabado de sus instrumentos, si bien la tendencia general en Asturias fue mantener las líneas clásicas de torneado, evitando experimentos estéticos de dudoso resultado, lo cual evidencia en los gaiteros una concepción cerrada y estable de las características de su instrumento.

Finalmente, hubo algunos artesanos que construyeron curiosos tornos caseros, introduciendo mejoras mecánicas en las antiguas bancadas y, sobre todo, sustituyendo los pedales por motores de lavadora.



Disco de pizarra con el solo de gaita "La flor del romero" y gramófono portátil. [A. Fernández García]

DISCO DE PIZARRA

TÍTULO: "La flor del romero. Solo de gaita".

INTÉRPRETE: Salvador González.

FECHA: c. 1948

SELLO DISCOGRÁFICO: Odeonette, Barcelona.

PROCEDENCIA: Xixón, Asturias.

El papel del intérprete en la producción de música y, sobre todo, su estrecha relación con el público sufren importantes modificaciones en el siglo XIX, cuando se popularizan máquinas sonoras que, como el organillo, la pianola y la caja de música, sustituyen al músico por un dispositivo mecánico. Pero la gran revolución se produjo, sin duda, cuando se desarrollaron técnicas que permitieron fijar y reproducir a voluntad el sonido. Los primeros reproductores de sonidos grabados fueron el fonógrafo de Thomas Alva Edison (1878) y el gramófono de

Emile Berliner (1887). El gramófono alcanzó gran éxito y generó una industria en torno a la reproducción musical. El disco de microsurco de vinilo, inventado en 1948, fue el principal soporte musical durante las tres décadas siguientes y tuvo gran importancia en la difusión de la música, incluida la asturiana.

Los gaiteros no quedaron al margen de este fenómeno. La mayor accesibilidad a géneros musicales novedosos o foráneos variaron sustancialmente los repertorios tradicionales y contribuyeron a consolidar la fama de músicos cuya sonadía era, hasta ese momento, meramente local. Los primeros gaiteros asturianos que grabaron el sonido de la gaita fueron Candolías, de La Borbolla, y Ramón García Tuero, “El Gaiteru Llibardón”, iniciadores de una notable producción discográfica que continúa hasta la actualidad y nos permite conocer con exactitud cómo evolucionó la forma de tocar la gaita a lo largo del siglo. La mayoría de los discos de pizarra conservados contienen asturianadas, ya sean solistas o acompañadas con la gaita, lo que evidencia el gran prestigio social de este género, no sólo en territorio asturiano, sino también entre los emigrantes a América, asiduos compradores de estas producciones musicales. También encontramos grabaciones de cantos populares arreglados para voz y piano, género que había iniciado el avilesino Rufino González Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX y que continuaron ilustres nombres de la música asturiana como Víctor Sáenz, José Hurtado o Baldomero Fernández.

Ramón García Tuero solía cantar y tocar a la vez, habilidad que le granjeó notable popularidad, aunque también dejó grabados algunos solos de gaita que han constituido una importante fuente para la recuperación del repertorio tradicional de gaita iniciado en los años ochenta. No obstante, los solos de gaita serán más bien escasos hasta los sesenta, cuando el vinilo está en pleno auge y se multiplican los grupos de Coros y Danzas, protagonistas de muchas de las grabaciones que se conservan de estas décadas. Las parejas de gaita y tambor e incluso los gaiteros solistas conquistarán progresivamente un espacio en el mundo discográfico, con nombres como Eduardo de Ribadesella, Pepe Veriña, Pepe Blanco y José Remis.

El solo “La flor del romero”, debido al gaitero Salvador González, es uno de esos raros ejemplos de grabaciones de gaita solista que encontramos antes de la comercialización del microsurco de vinilo; doblemente raro por sus características físicas, ya que sus dimensiones (15 cm de diámetro) lo convierten en un verdadero “single” de 78 r.p.m. Se expone en un pequeño gramófono portátil (12 x 28 cm) junto con otros materiales musicales afines: la partitura de M. Alberdi “Ecos de Asturias, tonadas del gaitero”, editada en 1910 por la casa Valle, Ballina y Fernández S.A.; un cilindro fonográfico de cera editado hacia 1900 por La Fonográfica Madrileña y titulado “La praviana”, de Ramón García Tuero, “El Gaiteru Lliberdón” (1864-1932); un rollo de pianola Victoria, de finales del siglo XIX, con el potpourri “Fiesta de aldea”, de Víctor Sáenz Canel (1841-1932), así como diverso material discográfico en vinilo y CD.

CUARTA SALA: LOS INSTRUMENTOS TRADICIONALES ASTURIANOS

En 1998 se inauguró la exposición permanente de instrumentos tradicionales asturianos en la cuarta y última sala del Museo de la Gaita que, desde la reforma acometida en 1992 hasta ese momento, se había destinado a usos didácticos. El principal objetivo de esta exposición es dar a conocer la organografía popular asturiana, integrada por instrumentos que han ido cayendo en desuso a lo largo del siglo XX y que, pese al movimiento de recuperación de la música tradicional que se inició en los años ochenta, viven en la actualidad a la sombra de la gaita.

La música fue, en el pasado, una actividad de gran popularidad entre los asturianos. Gaspar Melchor de Jovellanos, en la octava de sus *Cartas asturianas*, refiere a su amigo Ponz cómo la romería es la única diversión del pueblo llano y describe las prácticas musicales que en ella tenían lugar, principalmente bailes y danzas junto al fuego, al son de la gaita. La romería no era, sin embargo, el único escenario para la música: el trabajo doméstico propiciaba reuniones como el *filandón* o la *esfoyaza*, donde se cantaba, se bailaba y, en ocasiones, se tocaban instrumentos musicales. Era costumbre también que el culto religioso dominical finalizase con un baile en el campo de la iglesia, y determinados ritos no litúrgicos como enrames, jogueras y ofrendas de ramos se acompañaban habitualmente de panderetas, panderos, castañuelas y tambores. Tampoco deben olvidarse los mercados y ferias, frecuentados por músicos ambulantes y copleros con zanfonas, violines y guitarras. El músico popular asturiano es un miembro de la comunidad que aprende a tocar o a cantar por tradición oral, mediante técnicas memorísticas. Algunos tienen la música como segundo oficio y reciben una pequeña paga - o, al menos, un convite- por su trabajo. Sólo los músicos ambulantes viven exclusivamente de su actividad musical. Por lo demás, en la sociedad tradicional asturiana existe una rígida distribución de instrumentos por sexos que sólo desde los años sesenta del siglo XX quedará desdibujada, consolidándose figuras que, como la mujer gaitera, sólo aparecían esporádicamente en las décadas anteriores y no se documentan en los siglos precedentes. En cuanto a la factura de los instrumentos, en su mayoría los construían artesanos locales, incluso los propios músicos; también los niños y los pastores se entretenían haciendo flautas y silbatos con cortezas de árbol y otros materiales fáciles de obtener en su entorno rural. Desde mediados del siglo XIX y por influencia de los nuevos bailes agarrados, llegan a Asturias instrumentos hasta entonces desconocidos, que aportarán tímbricas y melodías novedosas. En la prensa y otras fuentes escritas de finales del siglo XIX son habituales las referencias a organillos, acordeones e incluso murgas de instrumentos variados, a los que se acusa de adulterar los sonidos tradicionales. El resultado final de esta amalgama es un instrumentario variado y un repertorio heterogéneo que, en coincidencia con el movimiento de recuperación de la música tradicional asturiana iniciado en las últimas décadas del siglo XX, han ampliado de nuevo sus horizontes, asimilando influencias principalmente atlánticas, en una corriente que continúa hasta la actualidad y ha dado lugar a una rica actividad musical de considerable repercusión social y mediática.



Ronquiella con pie. [M. Herrero]

RONQUIELLA CON PÍA

GRUPO: idiófonos.

SUBDIVISIÓN: golpe indirecto (raspados).

LUGAR: Oubona, Tinéu, Asturias.

FECHA: siglo XX.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Parte de los instrumentos musicales tradicionales de Asturias se crearon para la producción de ruido en celebraciones tales como cencerradas, pandorgas y determinados oficios religiosos. Para fines similares se han utilizado, además, objetos extramusicales, principalmente cacharros de cocina y otros útiles domésticos. De estas diversiones da cuenta, por ejemplo, el poeta gijonés Fabriciano González (1868-1950) en su poema *Pandorgada*:

Racatraca, racatraca,
Racatraca, racatrán.
Y ruxen cazos, calderes
Y zambombas n'arrodía,
Cencerros, chiflos, turullos,
Entá qu'entruiga Colás,
El xastre de la quintana
Y berra la moעדá:
– ¿Quién se casó? – La Pulía.
– ¿Con quién? – Con el tío Bastián.

Las carracas o *ronquiell*es se tocan en los oficios religiosos vinculados con la Semana Santa, donde conviven con las matracas de aldabas y mazos, de las que el museo posee también algunos ejemplares. De la presencia de estos instrumentos en contextos religiosos da testimonio en 1922 Aurelio de Llano, cuando describe la ceremonia conocida como “matar a los judíos”:

*El día de Jueves Santo por la tarde los rapaces y los mozos van a la iglesia provistos de sendos bárganos. La chiquillería menuda lleva ronquiell*es y matraques. Los de los bárganos se colocan en el centro del templo formando una circunferencia y cuando el sacerdote apaga la última vela “tenebraria”, empiezan a matar judíos descargando golpes sobre las losas hasta que los bárganos quedan hechos astillas¹⁰.

Las carracas presentan una estructura bastante homogénea que comprende una caja a la que se fijan una o varias lengüetas, una rueda dentada y un mango. Pueden variar en tamaño y presentar ocasionalmente algunos añadidos como este curioso ejemplar de dos lengüetas procedente de Oubona (Tinéu), cuya rueda dentada está fijada a un pie (*pía*, en la variante lingüística local); para hacerla sonar es necesario hacer girar la caja utilizando un mango situado en uno de sus laterales, manteniendo el instrumento sobre una mesa o en el suelo.



Castañueles. [M. Herrero]

CASTAÑUELES

GRUPO: idiófonos.

SUBDIVISIÓN: golpe directo.

LUGAR: Asturias.

FECHA: siglo XX.

CONSTRUCTOR: desconocido.

En Asturias, las castañuelas se han mantenido como un elemento vivo de la tradición musical hasta mediados del siglo XX, conservándose los modelos, las técnicas constructivas y los estilos interpretativos. Son instrumentos de tamaños

y formas diversas, desde las más pequeñas, conocidas como *pitos*, hasta las empleadas para bailar el *Son d'arriba* en Cangas del Narcea, instrumentos de notables dimensiones cuyo manejo requiere especial destreza.

De la construcción de las castañuelas se encargaban, por lo general, madreñeros y otros artesanos hábiles en el trabajo de la madera y poseedores de la herramienta necesaria. Las maderas debían ser ligeras y resonantes, para tocar con poco peso y buen sonido: boj, aliso, manzano, tejo y cerezo, aunque la más apreciada era el *pláganu* o plátano. Cada artesano tenía su propio diseño, plasmado en las plantillas de cartón que empleaba para trabajar, lo cual ha originado una notable diversidad de formas, que varían entre la ovalada y la poligonal, así como también una rica decoración basada en la talla incisa de motivos geométricos, solares y vegetales.

El trabajo profesional y la ornamentación encarecían el producto, que no siempre era asequible; “dos pesetas cabales” dice el cantar que costaba, en tiempos, el par de castañuelas. Por esta razón, mucha gente se hacía su propio par copiando los modelos que circulaban por los bailes y romerías, aunque introduciendo numerosas variantes en la forma y la decoración, lo cual dificulta adscribir un modelo a una zona concreta. El elevado coste, asimismo, explicaría el gran número de ejemplares que han llegado hasta nosotros con reparaciones domésticas a base de pequeños herrajes de hojalata y clavos.

El acabado solía consistir en una pintura polícroma a base de tonos anaranjados, verdes, azules y rojos que, en la mayor parte de los casos, se desgastaba con el uso, por lo que son pocas las piezas que conservan su aspecto original, a lo que vendría a sumarse la costumbre de colgar las castañuelas al humo de la cocina para evitar el ataque de xilófagos, lo que generaba al paso del tiempo una pátina negra.

Las castañuelas, siempre en manos de los bailarines, fueron el instrumento propio de los bailes sueltos, en pleno apogeo durante el siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX. También se tocaron en ofrendas de ramos, *jogueras*, enrames, etc. La llegada de los foráneos *agarraos* inició su decadencia; la tradición de las castañuelas en Asturias fue extinguiéndose a lo largo del siglo XX, al mismo tiempo que los bailes que las requerían, pasando a convertirse en apreciados objetos de anticuario. La partición de los pares entre herederos -muchos de los cuales emigraban a tierras americanas- ha dado lugar en la actualidad a una cierta escasez de pares completos, resultando estos más costosos que la mano suelta.

Las castañuelas han sobrevivido hasta la actualidad en contextos folclóricos, lo que dio lugar al nacimiento de una nueva generación de artesanos que, basándose en los modelos antiguos y renovando aspectos estéticos, tales como barnices y motivos decorativos, crearon una producción propia cuyos principales mercados son el turismo y los grupos folclóricos.



Pandeyru. [M. Herrero]

PANDEIRU

GRUPO: membranófonos.

SUBDIVISIÓN: bimembranófonos.

LUGAR: Cangas del Narcea, Asturias.

FECHA: siglo XX.

CONSTRUCTOR: desconocido.

En los concejos del suroccidente asturiano¹¹ ha sobrevivido hasta el siglo XX el adufe o *pandeiru* de forma cuadrada, utilizado para acompañar las ofrendas de los ramos y como instrumento de baile.

El pandero se compone de un bastidor cuadrado de madera de tamaño variable, cuyas caras internas pueden presentar unos rebajes acanalados para aligerar peso; Eugenio Martínez Zamora cita castaño, roble, abedul y nogal¹². En torno a este bastidor se enrollan varias vueltas de tripa fina, las “guitarras”, para recubrirlo a continuación con una piel de cabrito. Existen para ello dos técnicas: la primera consiste en cortar la piel en forma de rectángulo, doblarla sobre sí misma y coserla por tres de sus lados siguiendo las caras externas del bastidor. La segunda requiere la utilización de una piel entera; una vez desechadas las partes sobrantes, se “viste” el bastidor con la piel y se cose ésta por sus dos extremos.

Antes de cerrar completamente el *pandeiro*, es costumbre introducir un puñado de guijarros o legumbres, que añadirán un matiz tímbrico al entrechocar mientras se toca el instrumento. El *pandeiru* puede decorarse además, cubriendo los cantos con cinta cubrecosturas, lazos y flecos.

El *pandeiru* es un instrumento femenino que se toca ante el pecho, sosteniéndolo entre el pulgar y el índice de la mano izquierda y golpeándolo combinadamente con los dedos de ambas manos, excepto los pulgares, y con la palma de la mano derecha. Los primeros testimonios icónicos de este tipo de panderos en Asturias aparecen en dos iglesias villaviciosinas del siglo XIII, Villaviciosa, San Xuan d’Amandi y Santolaya de la Lloraza.

En San Xuan d’Amandi encontramos dos mujeres con brial, toca y barbuquejo, esculpidas en actitud de tocar en los capiteles primero y segundo de la arquería ciega que recorre el presbiterio. Si bien el pandero se coloca en un ángulo idéntico al actual, es decir, “en rombo”, ambas mujeres lo mantienen muy alto y a la derecha de su cabeza.

Esta forma de tocar, con una colocación del instrumento tan elevada (que, desde luego, no se debe a razones espaciales o escultóricas) convivió con la representada en Santolaya de la Lloraza, que ha pervivido hasta la actualidad.

El museo posee una pequeña colección de *pandeiros* de distintos tamaños. En la Sala de Instrumentos Tradicionales se muestran dos: el que nos ocupa, del que sólo conocemos el concejo de procedencia, y otro construido por Benita Fernández, de Vidal, Cangas del Narcea, que se ha desmontado para mostrar al público su interior.



Bombu. [A. Fernández García]

BOMBU

GRUPO: membranófonos.

SUBDIVISIÓN: bimembranófonos.

LUGAR: Quirós, Asturias.

FECHA: siglo XX.

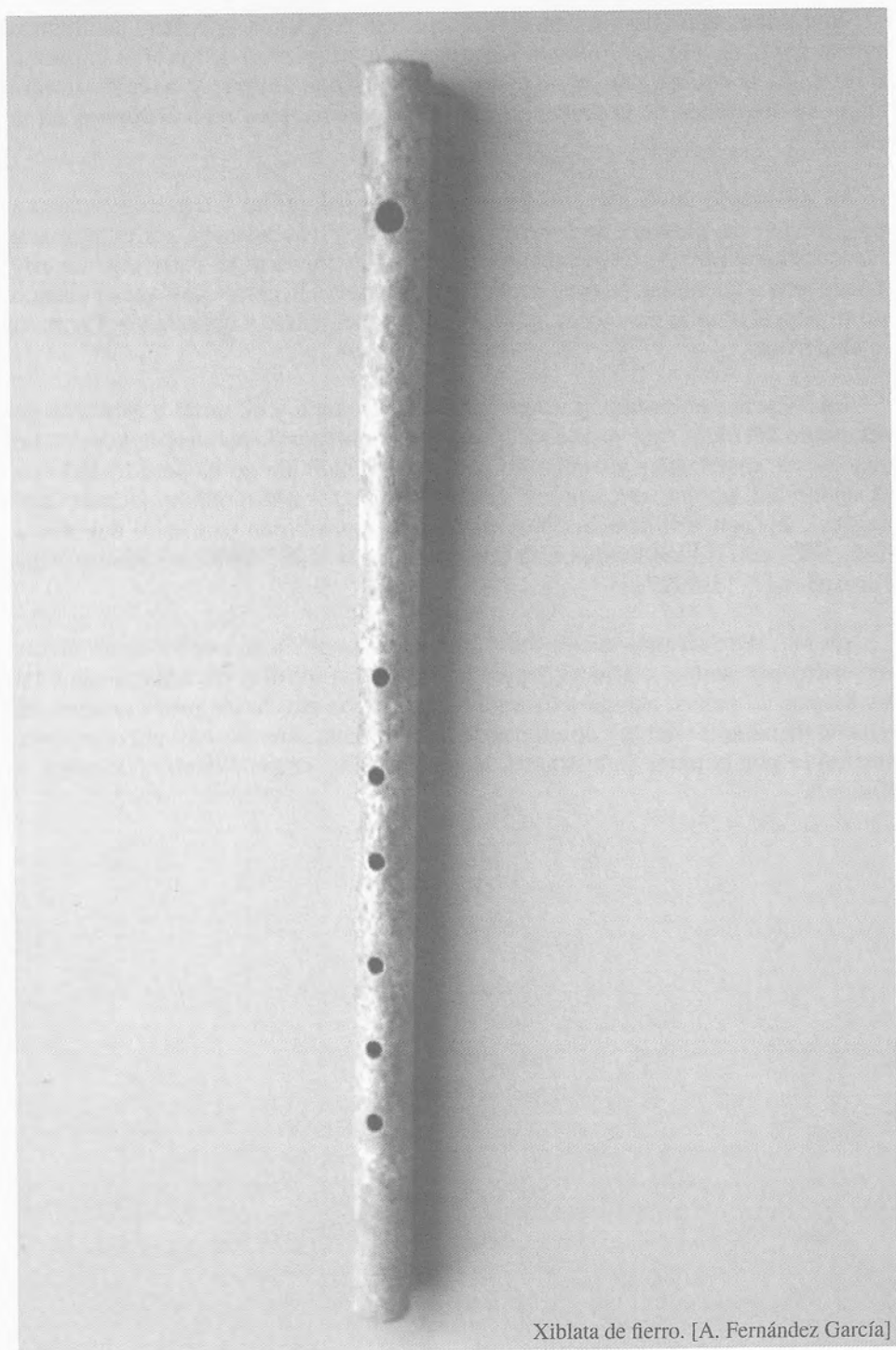
CONSTRUCTOR: desconocido.

Interesante ejemplar procedente del concejo de Quirós. Afectado en algunos puntos por la acción de xilófagos y ennegrecido por el paso de los años expuesto al humo de la cocina, parece un instrumento bastante antiguo y, además, usado, según se desprende de la presencia de varios parches para reparar roturas en la piel.

El sistema de tensión es mecánico, mediante palomillas y tensores metálicos consistentes en pletinas de hierro redondeadas y roscadas en un extremo, y curvadas en el otro para engancharse en el aro, de madera. La rusticidad de este mecanismo sugiere una factura artesanal. Se conserva la correa con que el músico se colgaba el bombo para tocar, también muy ennegrecida y desgastada. La maza se ha perdido.

En Asturias, el bombo se empareja con la zanfona y el violín y está a cargo del criado del ciego, que puede tocar otros instrumentos de percusión, tales como panderetas, castañuelas y triángulos. Aunque la tradición no ha perdurado hasta la actualidad, ya que se extinguió cuando los ciegos abandonaron su actividad musical, existen testimonios fotográficos que corroboran este uso, debidos a fotógrafos como Juan Evangelista Canellada Prida (1861-1946) y Valentín Vega Fernández (1912-1997).

En los concejos más occidentales, el bombo también se integra en quintetos formados por gaitas, clarinete y percusión. En las últimas décadas aparece en las bandas de gaitas, aunque el antiguo modelo con parche de piel y sistema de tensión mediante cuerda y apretones de cuero ha desaparecido casi por completo, sustituido por bombos industriales de marcas tales como *Premier*, *Gonalca* y *Andante*.



Xiblata de fierro. [A. Fernández García]

XIBLATA DE FIERRO

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: bisel, sin canal (flautas traveseras).

LUGAR: Navia, Asturias.

FECHA: siglo XX.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Esta flauta anónima ejemplifica el ingenio con que muchos músicos populares suplieron la escasez económica que les impedía acceder a un instrumento profesional. Consiste en un cañón de escopeta, serrado y obturado en uno de sus extremos, a lo largo del cual se han perforado una embocadura y seis orificios digitables, estos últimos de igual diámetro.

La popularidad de la flauta fue notable en Asturias, a juzgar por la cantidad de instrumentos de factura popular conservados, por la dispersión geográfica de los mismos y por la variedad de materiales empleados en su construcción: huesos de cabrito, cuernos de castrón, secciones de cañavera, mangos de paraguas e incluso tubos metálicos de pastillas medicinales ensamblados entre sí. Mención aparte merecen los *xiblato*s o flautas de corteza, que todavía recuerda haber tocado en su infancia gran parte de la población de origen rural. Para confeccionar estas flautas únicamente se necesitaba una navaja y una rama de castaño, avellano, álamo o laurel, de la que se desprendía la corteza a pequeños golpes, operación que se conocía como *mugar*, a la que podían aludir unos versos que se recitaban durante la misma:

—Muga, muga,
Casca, muga,
¿Qué quies más,
Tocar o callar?

—¡Tocar, tocar, tocar!

El número de orificios digitables y, por tanto, la extensión de estas flautas es variable. Aunque lo más habitual es que se usen para entretenimiento individual de niños, generalmente en labores relacionadas con el pastoreo y el cuidado del ganado, Juan Evangelista Canellada Prida retrata a principios del siglo XX la *Fiesta de la Virxen de la Sienra* en Torazu, Cabranes, donde aparecen dos niños tocando *xiblato*s acompañados de una caja. También son frecuentes las referencias a gaiteros que iniciaron su aprendizaje con flautas de caña y otros materiales.



Roncona. [M. Herrero]

RONCONA

GRUPO: aerófonos.

SUBDIVISIÓN: trompetas naturales.

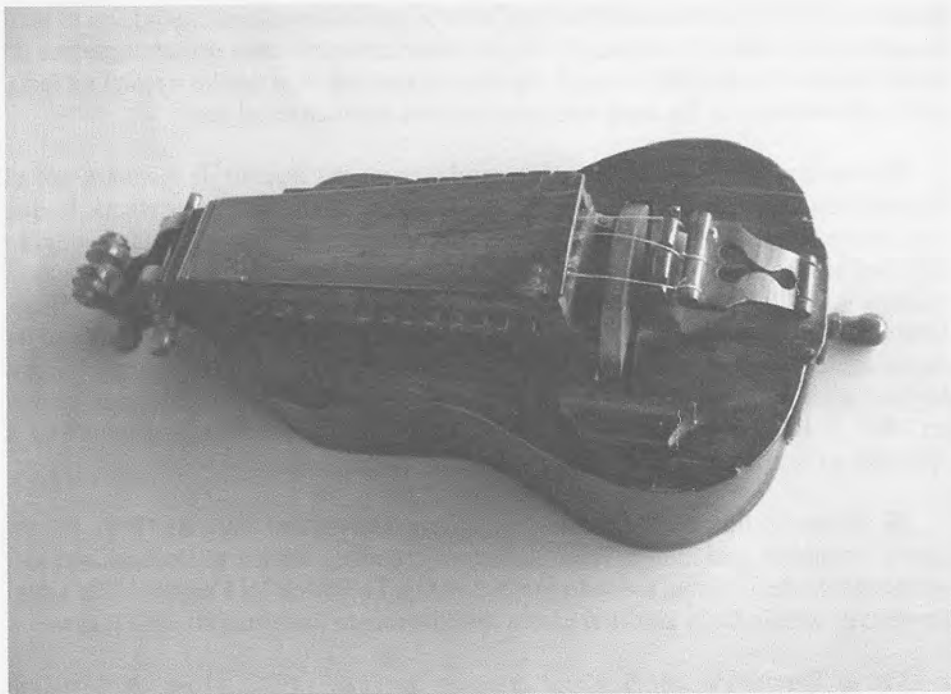
LUGAR: Belerda, Casu, Asturias.

FECHA: 1998.

CONSTRUCTOR: Juan José Coya.

Clasificamos esta *roncona* como trompeta natural aunque, en realidad, admitía dos posibles formas de producción del sonido: como tal trompeta o por la acción de una pequeña lengüeta doble denominada *zamploña* que se fijaba en la embocadura. Como trompeta natural la empleaba Juan José Coya, que la hizo y la tocó para nosotros, aunque él mismo refirió haber empleado ambas técnicas indistintamente. La construcción es sencilla: se arranca una sección rectangular de corteza de castaño y se enrolla en forma de cono; para evitar que se desenrolle, se atraviesa el extremo de mayor diámetro con un palo. Es un instrumento estacional, es decir, sólo puede hacerse en primavera y funciona únicamente mientras la corteza mantiene un grado mínimo de humedad. Suele utilizarse como entretenimiento infantil, aunque Eugenio Martínez Zamora documenta su empleo para la comunicación entre pastores.

El uso de la *roncona* está documentado en toda Asturias, bajo diferentes nombres; hemos preferido mantener este, ya que fue el que le dio su constructor.



Zanfona. [A. Fernández García]

ZANFONA

GRUPO: cordófonos.

SUBDIVISIÓN: teclados, frotados con rueda.

LUGAR: Casu, Asturias.

FECHA: siglo XIX.

CONSTRUCTOR: desconocido.

Depósito del Museo Arqueológico de Asturias.

Excelente ejemplar de posible construcción popular casina, con los habituales motivos decorativos locales en forma de corazón situados en el cordal y en el orificio por donde el eje de la rueda penetra en la caja de resonancia. Algunas peculiaridades constructivas, como la marcada asimetría de los aros de la caja, la talla manual de las clavijas, la tosquedad de la voluta del clavijero y, por supuesto, los citados motivos ornamentales, sugieren la intervención de un artesano de la zona que posiblemente copió un modelo hoy perdido, reproduciendo en su mayoría las soluciones constructivas del mismo y añadiendo otras personales, entre las que destacan el puente de las cuerdas cantoras sin la esperable base en ángulo recto, el cordal fijado a la tapa de resonancia mediante un pasador

metálico cilíndrico, cuando lo habitual es una pestaña metálica clavada en el taco posterior de la caja, y la presencia de un oído circular de unos dos centímetros de diámetro en el centro de la tapa de la caja de resonancia y oculto bajo el teclado, que en la mayoría de las zanfonas peninsulares aparece en el aro¹³.

De las tres zanfonas depositadas en el Museo del Pueblo de Asturias por el Museo Arqueológico de Asturias, dos presentan similares características, lo que las circunscribiría al mencionado concejo donde, por otra parte, se han recogido diversos testimonios orales de la actividad de copleros y se ha documentado la existencia de algunos ejemplares más, hoy perdidos. Sabemos que estas zanfonas, junto con otros materiales etnográficos que igualmente procedían del oriente de Asturias, fueron depositadas en 1951 en el Museo Arqueológico de Asturias por los herederos de Manuel González-Longoria y Leal, marqués de la Rodrigo, quien, en 1925, había sido encargado de reunir las piezas que habían de representar a Asturias en la Exposición del Traje celebrada en Madrid.

El último testimonio de ciegos zafoneros en Asturias data de 1947, año en que el fotógrafo ambulante Valentín Vega Fernández retrata al tío Luciano, del pueblo casín de Veneros, tocando junto a su hija Fausta en La Felguera. Por aquel tiempo, el sonido de la zanfona ya era prácticamente un recuerdo en Asturias.

En la *Topografía médica del concejo de Illas* (1922), José de Villalaín describe la música local y específica que han desaparecido de las fiestas populares los antiguos “monocordios de rueda” y los violines, desplazados ambos por el organillo o piano de manubrio. El trabajo de campo del marqués de la Rodrigo salvó de la destrucción tres de esos “monocordios” que, junto con otros tres que pertenecen a colecciones particulares, completan la escasa lista de ejemplares localizados en Asturias.

Esta zanfona, salvando las peculiaridades ya mencionadas, se corresponde en todo con el modelo peninsular que ya retrata en el siglo XVIII el pintor Ramón Bayeu y Subías (1746–1793)¹⁴, que aparece en diversos documentos fotográficos de los siglos XIX y XX y que, en número ciertamente limitado, se conserva físicamente en colecciones particulares y museos.

Dicho modelo se caracteriza por su caja de resonancia en forma de guitarra con pronunciada escotadura, su robusto clavijero de clavijas pinchadas lateralmente y su teclado trapezoidal. La rueda se ha obtenido de un disco de nogal torneado en forma de tronco de cono; el corte de la madera, perpendicular a los vasos, determina que el canto, responsable de la fricción de las cuerdas, siempre discurra al hilo, lo que produce una fricción regular y un sonido homogéneo, dentro de lo que cabe.

Aproximadamente un tercio de la rueda emerge de la tapa de la caja de resonancia a través de una boca rectangular, permaneciendo el resto oculto en el

interior de la caja. La rueda gira por la acción de un eje provisto de una manivela en forma de S con pomo fijo. Para engrasar ese eje, se han practicado dos orificios en la tapa de la caja de resonancia, uno bajo el cordal y el segundo entre la rueda y el cajón del teclado.

El cordaje comprende cuatro cuerdas: dos melódicas unísonas y una quintilla dispuestas en el interior del cajón del teclado, mas un bordón que recorre la tapa de la caja de resonancia. Pese a ser muy común, no hay trazas de haber existido una quinta cuerda, que debería aparecer también sobre la caja de resonancia y desempeñaría la función de bordón.

El teclado, diatónico, está compuesto por doce teclas; se integra en un cajón provisto de tapa que, como es habitual en las zanfonas peninsulares, se va estrechando en dirección al clavijero para evitar que sus paredes entren en contacto con el bordón exterior, cuya colocación está determinada por la forma troncocónica de la rueda. La longitud vibrante de las cuerdas melódicas y la quintilla queda determinada por un puente fijo, encolado entre la rueda y el cordal, y una única cejilla movable ubicada dentro del cajón del teclado, en la parte más próxima al clavijero; la del bordón, por un puente fijo situado junto al clavijero y otro móvil, usualmente en forma de peón, que corre sobre la tapa de la caja de resonancia y sirve para corregir la afinación y la presión de la cuerda sobre la rueda. La afinación relativa de cada grado se consigue girando sobre su eje las espadillas, dos por tecla, hasta que ambas presionan el punto deseado de las cuerdas.

El estado de conservación de esta zanfona es excelente, gracias al tratamiento de nogalina y cera que recibió a su ingreso en el Museo Arqueológico de Asturias; tratamiento que, pese a haber alterado el aspecto exterior de la madera, la ha protegido eficazmente. No obstante, hay algunos elementos que se han perdido, con toda seguridad antes de su ingreso en el museo, tales como los correajes, ocho espadillas del teclado, el puente corredizo para afinar el bordón, el cubrerrueda y uno de los anclajes del mismo en la tabla armónica.

Todo ello indica que el instrumento había dejado de usarse ya antes de ser recogido por el Marqués de la Rodrigo, retrotrayendo su fecha de construcción al menos al siglo XIX.



Bandurria. [M. Herrero]

BANDURRIA

GRUPO: cordófonos.

SUBDIVISIÓN: frotados con arco.

LUGAR: Casu, Asturias.

FECHA: siglo XIX?

CONSTRUCTOR: desconocido.

Depósito del Museo Arqueológico de Asturias.

En Asturias se llama *bandurria* a este cordófono frotado con arco circunscrito a algunos concejos orientales, en especial Casu, donde se ha recogido el mayor número de datos¹⁵.

Clavijero, mástil y caja de resonancia se tallan en una única pieza de madera, generalmente *pláganu*, cuyo fondo suele presentar tallas con motivos vegetales y geométricos, como la *galana* o flor hexapétala. La forma de estas cajas es aguitarrada, con lóbulos de distinto tamaño y escotaduras de profundidad variables, según los ejemplares. Una gruesa piel de cabrito fijada a la cara exterior de los laterales mediante pequeños tornos de madera hace las veces de tapa armónica, en la que se practican tres o cuatro tornavoces circulares o *giueyos*, dos de los cuales suelen estar próximos al puente.

El cordaje de la bandurria comprende tres cuerdas de tripa sujetas a un cordal o *restriellu* decorado con motivos generalmente vegetales aunque, como en el caso que nos ocupa, pueden aparecer figuras antropo o zoomórficas y corazones, constituyendo éste último uno de los motivos más característicos de la zona, igualmente localizable en otros objetos de producción artesanal. El clavijero (*cabeza*) presenta una pequeña voluta con tallas en zigzag; las tres clavijas o *tornos* originales se han perdido, siendo sustituidas por clavijas de violín. Tampoco se conservan el puente (*caballu*) y el arco (*cayáu*); no obstante, es posible ofrecer una descripción de los mismos gracias a otros ejemplares conservados en su totalidad. Los puentes de que disponemos son planos, lo que permite frotar simultáneamente las tres cuerdas, de las cuales una actúa como melódica y las otras dos como bordones¹⁶.

La decoración de los puentes, dado su exiguo tamaño, es mínima, aunque nuevamente puede incluir corazones y, según documenta Daniel García de la Cuesta, señas del propietario o del artesano, que también pueden aparecer integrados en las tallas del fondo. En cuanto a los arcos, son de maderas variadas y forma convexa. La fricción de las cuerdas se produce mediante crines de cola de caballo, tensadas manualmente y untadas con resina de pino.

La bandurria se toca en posición vertical, sosteniéndola entre las rodillas. Su función principal es el acompañamiento del canto, para el que sus bordones afinados en quintas proporcionan un soporte idóneo; su repertorio más común está integrado por romances, asturianadas y coplas, que se cantaban en reuniones vecinales de trabajo, como *filandones* y *esfoyaces*, pero también en diversos eventos festivos. Daniel García de la Cuesta refiere una mayor presencia del instrumento en época navideña y de *antroxu*. A pesar de su escasa sonoridad, la bandurria también ha animado bailes.

En la colección del museo figuran dos bandurrias, ambas depositadas por el Museo Arqueológico de Asturias, para cuya procedencia, datación y estado de conservación puede servir lo ya dicho en el apartado dedicado a la zanfona.

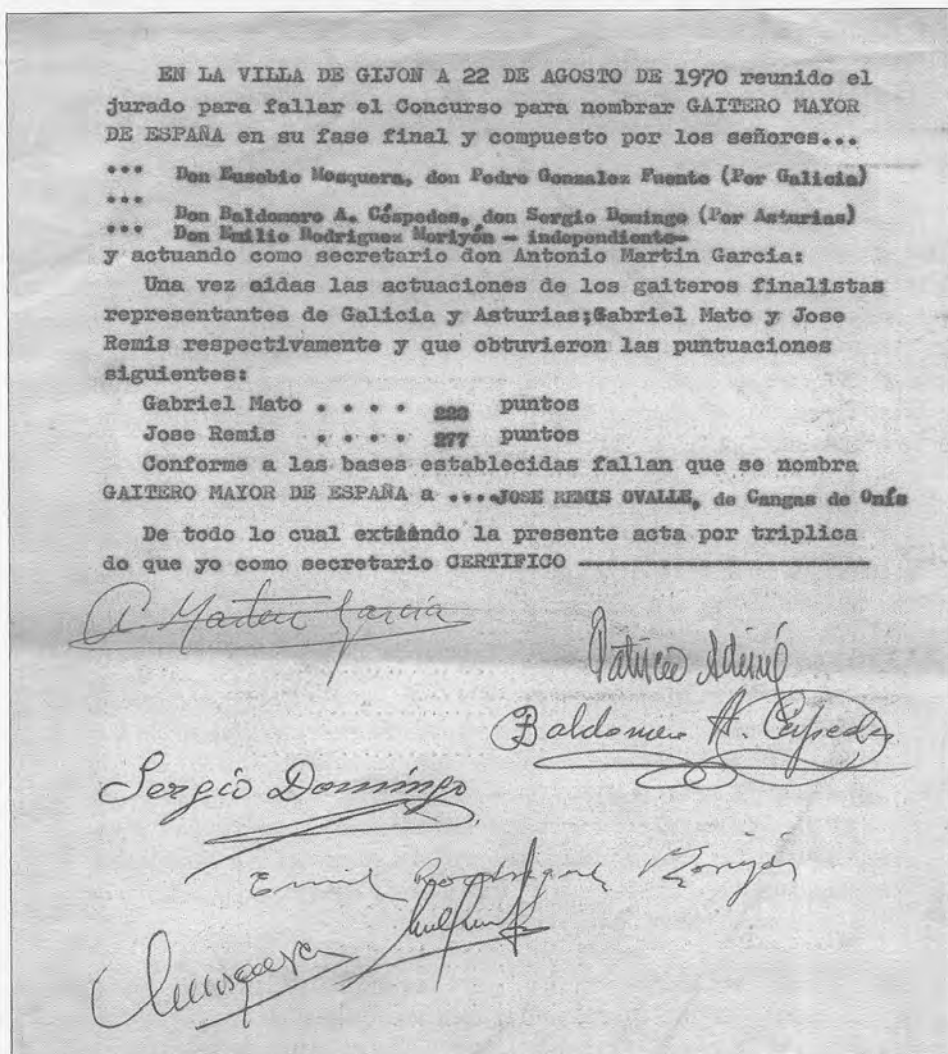
LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL DESDE EL MUSEO DE LA GAITA

Desde su nacimiento, el Museo de la Gaita se ha concebido como un espacio de encuentro y difusión de la música tradicional. Según declaraciones de Daniel Palacio:

La gaita no será un instrumento actual, pero merece gran respeto, está enraizada en el alma popular. El museo no quiere estancarse y, por eso, además de las secciones de iconografía, cerámica, discoteca, biblioteca y taller, pretendemos dotarlo de una sala de audiciones y una escuela de gaiteros. (Hoja del Lunes, 30-VII-1966).

Bajo la dirección de Rafael Meré, el museo planificó actuaciones tendentes a la difusión de la música tradicional, con especial atención a la gaita. Conocedor de una corriente extendida por toda Europa, Meré había colaborado en la planificación de festivales y concursos con anterioridad a su etapa al frente del museo. Así, por ejemplo, había sido inspirador y uno de los principales defensores del Congreso Mundial de la Gaita de Gijón del año 1956, del que da noticia el diario *El Comercio*. El origen de esta idea se sitúa en la gestión de la Comisión Municipal de Festejos del Ayuntamiento para traer a las *Dagenham Girl Pipers*, banda de unas ochenta gaiteras afincada en la ciudad inglesa de Dagenham. Dicha gestión municipal abría la posibilidad de acometer un proyecto más ambicioso, un encuentro mundial cuyo interés era indudable para Gijón como ciudad turística, aparte del enriquecedor intercambio cultural que podría suponer. Meré defendió esta idea en tribuna abierta y propuso determinados contactos que él ya había establecido en el curso de sus investigaciones. La Comisión Municipal de Festejos acogió favorablemente las diversas propuestas y organizó un encuentro a nivel nacional, el Congreso Nacional de la Gaita, a celebrar en coincidencia con el Día de Asturias del año 1956, con un programa que incluía, entre otras actividades, el nombramiento –por primera vez– del Gaitero Mayor de Asturias.

Se preveía además una segunda edición de ámbito mundial para este congreso en 1957. La elección de Gaitero Mayor se haría mediante concurso. Meré conservó el recorte de *La Nueva España* donde se daba noticia del fallo del jurado a favor de José Remis Ovalle, hijo del segundo clasificado, José Remis Vega, *Capilla*, de Margolles. Este concurso tuvo una trascendencia notable en Asturias: supuso un estímulo para los gaiteros en activo, tuvo varias —y reñidas— ediciones posteriores, y evolucionó hacia una convocatoria en 1970 para la elección del Gaitero Mayor de España, que de nuevo ganó José Remis Ovalle.



Acta del concurso celebrado en Gijón en agosto de 1970, en la que se otorga el título de Gaitero Mayor de España a José Remis Ovalle. Según consta en las bases, el Museo de la Gaita dotó el segundo premio, 10.000 pesetas.

También fue Meré quien facilitó los contactos para la embajada cultural a Limoges que, por mandato del Ayuntamiento de Gijón, se envió en 1973 con motivo del cincuentenario del grupo folclórico *Eicolo dau Barbichet*, dirigido por Louis Bonnaud. Este acontecimiento, aparte de suponer un incremento de la colección y el fondo discográfico del museo, proporcionó materiales a Meré para su artículo “Gaitas y gaiteros de Francia”, publicado por entregas en *El Comercio* (1974).

De la actividad de Meré en el campo de la música tradicional queda documentación en el museo de los proyectos de dos concursos de gaita que no prosperaron¹⁷. El primero de ellos era de ámbito mundial. Lo organizaban conjuntamente el Museo de la Gaita y la Comisión Municipal de Festejos y su celebración estaba prevista para los días uno al cinco de agosto de 1974; el ganador se alzaría con el título de Gaitero Mayor del Mundo.

Este concurso se vio obstaculizado desde un principio por su propio espíritu, excesivamente ambicioso para las posibilidades reales de la época. En efecto, los certámenes de gaita eran, en aquellos años, un fenómeno relativamente reciente y la competición siempre se establecía entre instrumentos iguales, planteando la confrontación de gaitas diferentes entre sí dificultades técnicas que un jurado difícilmente podría solventar. Un elevado presupuesto y una dificultosa coordinación internacional decidieron la suerte de este proyecto que, aún hoy, es difícilmente realizable.

El Primer Concurso Nacional de Gaiteras de España, a celebrar los días 27, 28 y 29 de setiembre de 1974, tampoco llegó a celebrarse. La idea de este certamen tiene su origen en la visita de las gaiteras de Dagenham, durante las fiestas de San Mateo de 1959. Sobre este acontecimiento, Meré anota:

El veintidós de septiembre de 1959 se presentó en la plaza de toros de Oviedo la banda femenina de gaitas y tambores escoceses Dagenham Girl Pipers. Esta fecha se debe considerar como memorable para los gaiteros asturianos que tuvieron la ocasión de ver y oír por primera vez directamente la gaita escocesa y el folclore musical escocés nacido y desarrollado al son de la gaita. Los gaiteros asturianos se dieron cuenta de la extraordinaria calidad de su perfección técnica y la brillante y espectacular ejecución de las gaiteras. (Archivo de Rafael Meré. Inédito).

La visita de las Dagenham Girl Pipers fue un acontecimiento dinamizador. Inspiradas en esta original formación, se crearon dos bandas de gaiteras: *Saudade*, de Ribadeo (1963), y la del Grupo de Coros y Danzas Aires de Asturias, de Gijón (1965). La creación y la posterior andadura de la banda femenina de Aires de Asturias fue noticia en la prensa en varias ocasiones. Sus integrantes, dieciséis, eran alumnas de la escuela de gaita que dirigió en Gijón José Remis Ovalle

hasta su renuncia para acompañar a la famosa cantante Antoñita Moreno. Meré, atraído por la figura de la mujer gaitera, infrecuente en la época, y confiando en las posibilidades de esta nueva cantera, ideó y puso en marcha un concurso internacional para ellas. Se exigía a las concursantes interpretar dos piezas obligatorias: una gallega, la *muiñeira de Cabana*, y otra asturiana, el *xiringüelu*.

Las bases establecen seis premios de estimable cuantía y anuncian, además, un interesante proyecto: la grabación de un disco con una docena de melodías interpretadas por las gaiteras premiadas. Para publicitar el concurso, Meré reunió documentación sobre diversas bandas de gaiteras en el mundo, que plasmó en un artículo para *El Comercio*, "Gaiteras del mundo", publicado el 2 de julio de 1974.

El concurso no recibió suficientes inscripciones y fue suspendido. La razón no sólo hay que buscarla en la escasez de mujeres gaiteras, sino también en la imposición de unas piezas obligatorias que probablemente eran de difícil acceso fuera de la región a que pertenecían. Se intentó una segunda edición del concurso de gaiteras en el año 1976, reduciéndose el ámbito de participación a Asturias. Con posterioridad a la muerte de Rafael Meré, se han celebrado dos concursos en el museo: el Concurso de Parejas Instrumentales, que tuvo cuatro ediciones (1997-2000) y el Campeonato de Bandas de Gaitas, promovido por la Federación Internacional de Gaita Asturiana, que alcanzó dos (2001-2002). También vinculado con la divulgación de la música tradicional, el museo puso en marcha en 2004 el programa *Música nel muséu*, cuyo objetivo es dar a conocer a los intérpretes más jóvenes de la música asturiana a través de actuaciones programadas en fechas veraniegas y en coincidencia con las jornadas de puertas abiertas del Museo del Pueblo de Asturias.



En el salón de actos del Pabellón de Asturias se celebran desde 2004 los Conciertos de Música Tradicional Asturiana con el objetivo de familiarizar a los niños con los instrumentos musicales de sus antepasados.

Desde el museo también se programan actividades didácticas destinadas a públicos escolares. Actualmente, se ofrecen dos grupos de actividades: los Conciertos Didácticos de Música Tradicional y el taller didáctico *¡Sal a bailar!*, ambos destinados a alumnos de educación primaria. El taller *¡Sal a bailar!*, cuyo nombre hemos tomado del primer verso de la primera copla del *xiringüelu*, se ha diseñado para familiarizar a los alumnos con el instrumental asturiano y su contexto de uso en la sociedad tradicional.



El taller didáctico “¡Sal a bailar!” inicia a los participantes en las danzas tradicionales de Asturias. El monitor explica el manejo de los instrumentos de percusión con que acompañarán la danza. [L. A. Fernández González]



Aprendiendo los pasos de la danza prima en el taller didáctico “¡Sal a bailar!”. [L. A. Fernández González]

Para ello, se organiza un baile en el que se explican los pasos y movimientos elementales de la danza prima, en la que unos alumnos participan como danzantes y otros como músicos, tocando instrumentos de percusión. Para ampliar la perspectiva de los alumnos, se pone en relación la danza prima con un baile en círculo, el *branle*, lo que les permite reflexionar sobre las analogías y diferencias entre ambas manifestaciones, distinguir los conceptos de danza y baile y, de forma participativa, desarrollar su sentido del ritmo y su expresividad corporal. ¡*Sal a bailar!*!, del que se realizan aproximadamente veinte sesiones anuales, ha recibido una favorable acogida y alcanzará en el curso escolar 2007-2008 su quinta edición.



La Banda de Gaitas Villa de Xixón desfila durante la celebración del II Campeonato de Bandas de Gaitas celebrado en 2002 en el recinto del Museo del Pueblo de Asturias.

Las exposiciones temporales constituyen otra de las áreas de trabajo del Museo de la Gaita. Se conserva documentación de tres exposiciones organizadas por Rafael Meré, integradas principalmente por material gráfico: *La gaita en las tarjetas de felicitación navideñas* (1974), *Documentos sobre la gaita en Galicia* (1975) y *La gaita en los concejos asturianos* (1975). Con posterioridad a la reforma del museo de 1992, se han venido organizando exposiciones con una frecuencia aproximadamente anual; entre estas exposiciones se cuenta *La música en los concejos noroccidentales* (1997), que sintetizaba las manifestaciones musicales populares de los concejos correspondientes a la franja costera del occidente de Asturias.

Con ocasión de la donación al museo del archivo de Rafael Meré, se organizaron dos exposiciones en las que se mostró al público parte de los materiales recibidos en dicha donación: *Gaitas y Gaiteros del Mundo: el archivo de Rafael Meré I* (1999) e *Iconografía en torno a la gaita: el archivo de Rafael Meré II* (2000). También se han programado exposiciones específicas de instrumentos musicales, como *Las castañuelas en Asturias* (2001), *Violines de construcción popular en el mundo* (2003) y *Música del mundo: los instrumentos de percusión* (2005). La fotografía también constituye una excelente forma de conocimiento y contextualización de los instrumentos musicales; en 2002 y con motivo de la publicación del libro homónimo, tuvo lugar la exposición *Instrumentos musicales en el arte asturiano hasta 1800*, integrada por fotografías de las escenas musicales que aparecen en los monumentos artísticos del Principado. *Músicos populares en la colección del Museo del Pueblo de Asturias (1899 – 1960)*, instalada de marzo a diciembre de 2004, ofrecía una selección de fotografías de tema musical pertenecientes a los fondos de la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias.



Cubierta del octavo disco de la colección *Fontes sonores de la música tradicional asturiana*. El Archivu de la Música Tradicional publica regularmente materiales sonoros recogidos en encuestas de campo y repertorios de músicos tradicionales.

Pero el principal proyecto del museo relacionado con la investigación y difusión musical es el *Archivu de la Música Tradicional*. Este archivo se crea en el año 2001 y responde a la demanda social de la creación de un punto de encuentro para investigadores e intérpretes de la música asturiana. Ya hemos mencionado el resurgimiento experimentado por la música tradicional a comienzo de la década de los ochenta. La extinción de la Sección Femenina de Falange Española que, hasta el final del régimen franquista, ejercía el control sobre las manifestaciones de carácter folclórico en toda España, dio pie a la creación de grupos y asociaciones culturales que se dedicaron a realizar encuestas de campo por todo el territorio asturiano, recogiendo materiales que sirvieron de punto de partida para sus actividades de divulgación, principalmente actuaciones escénicas, muestras de folclore, conferencias y talleres didácticos. Dichos materiales permanecían recogidos en archivos privados e inaccesibles al público en general; por otra parte, la notable evolución de la tecnología audiovisual dejó obsoletas las grabaciones analógicas de las encuestas de campo, cuya conservación comenzaba a plantear serios problemas. El objetivo fundamental del *Archivu de la Música Tradicional* en el momento de su creación fue reunir, digitalizar y catalogar estos fondos sonoros y audiovisuales, tareas que, junto con la encuestación de informantes, continúa desempeñando en la actualidad. El fondo sonoro del archivo del museo incluye también la música asturiana editada desde finales del siglo XX en los diferentes formatos y soportes de cada época: partitura, rollo de pianola, cilindro de cera, disco de pizarra de 78 r.p.m., disco de vinilo, cinta magnetofónica y, finalmente, CD y DVD.



El Archivu de la Música Tradicional organizó sus primeras jornadas de estudio en torno a la gaita en el año 2005. Cubierta del folleto.

Cubierta del folleto divulgativo de las jornadas de estudio organizadas en 2007 por el Archivu de la Música Tradicional.



Desde el *Archivu de la Música Tradicional* se organizan en el museo jornadas de estudio. Las primeras, bajo el título *La gaita asturiana, xornaes d'estudiu*, se celebraron en 2005 y reunieron a diversos estudiosos de la gaita; en 2007 tuvieron lugar las segundas, *Baille y danza tradicional n'Asturies*, cuyas actas están actualmente en imprenta¹⁸.

Para la difusión de los fondos del *Archivu de la Música Tradicional* se ha creado la colección *Fontes sonores de la música tradicional asturiana*, a través de la cual se da a conocer el repertorio musical de los asturianos que, durante generaciones, han venido transmitiendo su saber por tradición oral, permaneciendo en muchos casos en el anonimato. La colección publicó su primera entrega en 2004 con el disco titulado *Eduardo'l de Sabina*, que incluye el repertorio de este gaitero riosellano, heredero del estilo interpretativo de José Remis Vega, "Margolles", que puede considerarse paradigmático del oriente asturiano.

Otros gaiteros que figuran en esta colección son Ignacio Noriega, de San Roque L'Acebal, y Clemente Díaz, de Ferreira, Ibias; no obstante, la colección está abierta a otros instrumentistas y géneros musicales. Cabe destacar, en este sentido, la reedición del disco de Juan Uría Maqua *Vaqueiras y otras canciones asturianas* (2006), en el que se recogen vaqueiras y asturianadas *a capella*, como también ocurre en el disco *Celestina Ca Sanchu* (2007), integrado por treinta y dos cantares de esta excepcional informante de Ambás, Grau, y con el que la colección ha alcanzado su octava entrega.

¹ El propio Meré, en entrevista concedida a *El Comercio* (14-VIII-1977), declara que el museo de Brest está “prácticamente parado por motivos sociológicos, ya que el espíritu rebelde celta de la comarca tiene problemas con la administración”. Actualmente, se menciona en el website del Musée des Beaux-Arts de Brest la existencia de una colección de cornamusas europeas que sólo se exhiben en exposiciones temporales y que se califican como “piezas rarísimas de referencia”.

² La Casa de los González de la Vega (Serín, 1757) y la Casa de los Valdés (Candás, siglo XVII) son las dos casonas hidalgas de que dispone el Museo del Pueblo de Asturias, al cual fueron trasladadas en los años setenta desde sus emplazamientos originales.

³ La principal función de Faustino Menéndez en el taller del museo era la fabricación de gaitas para intercambiar con museos y otras entidades extranjeras. Según palabras del propio Rafael Meré, era el procedimiento más económico para incrementar la colección.

⁴ BAINES, Anthony. *Bagpipes, Occasional Papers on Technology*, Oxford, Pitt Rivers Museum, 1960.

⁵ GARCIAOLIVA MASCARÓS, Alfonso. *Catálogo de las cornamusas del Museo de la Gaita de Gijón*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1992.

⁶ GOJENOLA ONAINDIA, Manu. *Albokaren alde batzuk*, Oiartzun, Herri Musikaren Txokoa, 2004.

⁷ M. UALERI MARTIALIS, *Epigrammaton Libri XII, liber X, n° 3*. “Cierta poeta anónimo divulga chismes de esclavos, sucias maliciosidades, obscenidades propias de un charlatán a las que un vendedor de vasos rotos no daría el valor de una cerilla, y pretende que pasen por mías. ¿Crees, Prisco, que el papagayo hablaría con voz de codorniz, o que un venerable anciano querría ser gaítero? ¿Que el descrédito permanezca lejos de mis libros, a los que la pública fama lleva en sus blancas alas! ¿Por qué habría de esforzarme en ser reconocido de una forma tan retorcida, cuando me consta que el silencio es gratuito?”

⁸ COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1991.

⁹ MERSENNE, MARIN (*Harmonie universelle*, Paris, 1636) describe punteros de diferentes longitudes, dobles (dos lengüetas) y simples (una lengüeta), provistos de un número variable de llaves (aunque siempre reducido) e incluso describe una cápsula destinada a proteger las lengüetas cuando el puntero se toca directamente con la boca, sin fuelle ni bordones. Eugenio de Bricqueville (*Les musettes*, Paris, 1981) sitúa hacia 1650 la adición del petit chalumeau, cuya paternidad correspondería a Martin Hotteterre. El intérprete belga Jean Pierre Van Hees posee una musette Chédeville original cuyo petit chalumeau duplica en tamaño y número de llaves a los habituales de la época.

¹⁰ LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de. *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, págs. 205 y 206.

¹¹ Estos concejos son Cangas del Narcea y, según testimonia Aurelio de Llano, Ibias, donde afirma haberlo visto en 1921. También habla de panderos cuadrados cubiertos sólo por un lado.

¹² MARTÍNEZ ZAMORA, Eugenio. *Instrumentos musicales en la tradición asturiana*, Oviedo, edición del autor, 1989.

¹³ La posición del oído apunta nuevamente a una construcción local de esta zanfona, ya que se constata una colocación similar en otro instrumento propio de la zona: la bandurria.

¹⁴ Se trata de *El ciego músico*, conservado en el Museo del Prado de Madrid. Esta obra presenta a un tocador de zanfona acompañado por su criado y un perro. El instrumento está representado de forma realista, lo que permite apreciar interesantes detalles, como el teclado abierto durante la ejecución (costumbre típicamente española que se mantuvo hasta el fin de la tradición y que hoy ha abandonado la nueva generación de zanfoneros) y el papel situado bajo el peón-afinador para evitar ruidos parásitos y desplazamientos a causa de la vibración del bordón.

¹⁵ GARCÍA DE LA CUESTA, Daniel. *La bandurria y el rabel. Méthode de bandurria*, Gijón, Asociación Cultural Retueyu, 2005.

¹⁶ Ocasionalmente, la cuerda central también actúa como melódica, permitiendo ejecutar la melodía una cuarta más grave.

¹⁷ También colaboró en el concurso para la selección del Gaitero Mayor de España, celebrado en Gijón en 1970.

¹⁸ Las actas de las primeras jornadas organizadas por el *Archivu de la Música Tradicional* se publicaron el mismo año de su celebración, pasando a formar parte de la Serie Etnográfica del Museo del Pueblo de Asturias, donde aparecieron bajo el mismo título con el número 4.