

ÁNGEL MEDINA

LA MISA DE GAITA

HIBRIDACIONES SACROASTURIANAS



LA MISA DE GAITA
HIBRIDACIONES SACROASTURIANAS

SERIE ETNOGRÁFICA [12]

ÁNGEL MEDINA

LA MISA DE GAITA

HIBRIDACIONES SACROASTURIANAS

FUNDACIÓN VALDÉS-SALAS
MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES

2012

Este libro es el resultado de un trabajo de investigación promovido por la Fundación Valdés-Salas y vinculado al proyecto de I+D+I de referencia HAR-2009-10865.

Muséu del Pueblu d'Asturies
Paseo del Doctor Fleming, 877
La Güelga, 33203 Gijón/Xixón (España)
Teléfono: 34 / 985 18 29 60

museopa@gijon.es
<http://museos.gijon.es>
<http://www.redmeda.com>

© Ángel Medina
© de las transcripciones musicales: sus autores
© de los registros sonoros: sus intérpretes
© de esta edición: Muséu del Pueblu d'Asturies
(Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular de Gijón)
I.S.B.N.: 978-84-96906-35-8
D.L.: AS 33202-2012
Impresión: Gráficas Eujoa

A Emilio Casares, maestro y amigo

AGRADECIMIENTOS

Queremos mostrar nuestra gratitud, en primer lugar, a la Fundación Valdés-Salas. La Fundación puso toda su confianza en nuestro trabajo y cuidó de que no nos faltaran los medios necesarios para llevar a cabo la investigación, así que no deseamos más que estar a la altura de sus expectativas y, sobre todo, de su generosidad. Damos las gracias a todos los miembros de su Patronato, en especial a su Presidente, el prestigioso economista Juan Velarde, y también a su Vicepresidente, nuestro querido colega universitario Joaquín Lorences, catedrático de Economía en la Universidad de Oviedo y máximo impulsor de este proyecto. Nos han sido muy útiles los atinados consejos de José Pedreira, igualmente profesor de la Universidad de Oviedo y asesor jurídico de la Fundación Valdés-Salas. No nos olvidamos de Isidro Sánchez, director del Aula Universitaria Valdés-Salas y persona atenta a que, entre otras ayudas, siempre hubiese información sobre nuestras investigaciones en la página *web* de la Fundación.

Hay personas que fueron mucho más que buenos informantes. A lo largo del libro se verá por qué debemos mucho a Manuel José Santos para el buen logro de este empeño (antiguas transcripciones, grabaciones, fotos, atenta lectura de algunas partes del original y su valiosa amistad), pero no por ello renunciamos a consignar aquí su completa entrega y su infinita paciencia ante nuestras preguntas.

Juan Manuel Menéndez González —Lolo el de Cornellana— no sólo fue un excelente cantante de la *Misa asturiana de gaita* en su variante centro-occidental, sino también un pozo de sabiduría sobre el asunto. Su prodigiosa memoria nos ha ayudado a dejar constancia de muchos nombres e historias de la *Misa de gaita de Salas* que, sin su inestimable ayuda y amistad, hubiesen pasado al olvido. En las líneas que se le dedican como intérprete se comprobará su importancia y el hueco que dejó su prematura muerte. La cual no impidió que su viuda, Aurora Alba, haya seguido apoyando este empeño, en el conocimiento de que era algo muy querido para su marido y muy importante para el patrimonio musical asturiano. Con este mismo espíritu ha colaborado Mari Carmen Álvarez Fernández, a fin de que este libro pudiese contar con un complemento sonoro en el que interviene quien fuera su marido, el extraordinario gaitero Manolo Quirós.

Amigos de Lolo y cantantes de la misa como Eduardo Martínez, Armando Fernández y José Luis Martínez García también han de ser recordados por su dedicación a esta liturgia; y el último de los citados —más conocido como «Pepe'l Molín»— de manera muy especial en tanto que actual mantenedor de la tradición centro-occidental de la misa y amabilísimo informante.

Juan Alfonso Fernández García, director del Museo de la Gaita de Gijón, tuvo desde el primer momento de conocer nuestro interés en este tema la deferencia de hacernos llegar algunas grabaciones que iba recibiendo en el museo. Además, ha sido el gran impulsor de la publicación de este libro en el marco editorial del Museo del Pueblo de Asturias. Conste aquí nuestro sincero agradecimiento.

Por su parte, Juan Bosco Gutiérrez Valle, director del Archivo de Música de Asturias (Oviedo) no llegó a ver este trabajo editado a causa de su temprano fallecimiento, acaecido el 27 de noviembre de 2011, pero lo siguió y nos orientó sobre algunos fondos de interés que obran en el Archivo y en la Biblioteca «Ramón Pérez de Ayala» de Oviedo. Gracias, amigo Juan.

Llorián García, excelente gaitero y magnífico doctorando de Historia y Ciencias de la Música, nos ha brindado su asesoría sobre cuestiones de gaita y, además, ha sido un efectivo intermediario para nuestros contactos con diversos protagonistas de la música asturiana. De estos últimos sin duda ha de destacarse a Mari Luz Cristóbal Caunedo, por sus recuerdos y por su talla artística. Nuestro reconocimiento hacia ambos quiere ser tan grande como su amabilidad y se hace extensible al marido de la cantante, Miguel Peñasco de las Heras.

Xosé Antón Fernández, «Ambás», merece doble mención en estas líneas. Primero, por su impagable labor al frente del programa *Camín de cantares*, de la Televisión Pública Asturiana, donde hubo sitio para la *Misa de gaita*. Después, por habernos facilitado muy gentilmente los discos (no venales) de la colección *Archivu de la tradición oral d'Ambás*, que él mismo dirige y donde hay interesantes fuentes del sur de Asturias para nuestro estudio.

Tanto Xaime Menéndez como su hermana Bárbara, jóvenes gaiteros acompañantes de la misa atendieron solícitamente nuestras preguntas. Las conversaciones y correos electrónicos con Xaime nos aclararon muchos detalles sobre determinadas partes instrumentales de la *Misa asturiana de gaita*, como se consigna en donde corresponde.

Nuestros colegas Carmen Julia Gutiérrez y Arturo Tello Ruiz-Pérez (Universidad Complutense de Madrid) nos han sugerido alguna bibliografía altamente especializada que nos ha sido útil para ciertos detalles del capítulo dedicado a la *Misa de angelis*, una de las bases de la *Misa asturiana de gaita*.

También nuestra colega en la Universidad de Oviedo, María Sanhuesa, nos facilitó algunas referencias bibliográficas de las que hemos sacado provecho, por lo que, una vez más, le estamos muy agradecidos, pero sobre todo valoramos que se hubiese interesado vivamente por nuestro trabajo desde el principio.

Juan Carlos González Abeledo, presidente de la Asociación Lírica «Alfredo Kraus», fue una mano amiga en todo lo concerniente a facilitarnos diversos materiales audiovisuales privados (grabaciones, vídeos, fotografías) relativos a la *Misa de Salas*, tras realizar él mismo el oportuno traslado a los modernos soportes digitales, lo que, como se puede comprender, resultó en extremo importante para nuestra investigación.

Las conversaciones con el director de coro Manuel Ovín, con los profesores Ramón Sobrino, Celsa Alonso, Julio Ogas, los becarios Daniel Moro y Miriam Mancheño —que nos dejó grabaciones y un proyecto de transcripción de la misa a la manera de Parres y La Pereda (Llanes)—, todos ellos de la Universidad de Oviedo, fueron un estímulo en nuestro trabajo. Lo mismo podemos decir de Susana Asensio (CSIC), de Carlos Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela) y muy en particular de Xavier Groba, que nos facilitó materiales que no se habían llegado a publicar en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro y que resultaron de provecho.

Celesto Menéndez, de San Román de Candamo, también nos hizo algunas oportunas observaciones para que pudiésemos subsanar una información incompleta antes de llevar el libro a la imprenta. A Carlos Franganillo le debemos haber obtenido una foto de uno de los más célebres cantores de la misa, facilitada por Faustino Miranda. A ambos, muchas gracias. Lo mismo cabe decir de la Comisión de Festejos de San Justo (Salas), que nos facilitó una antigua foto de una procesión.

José Manuel Álvarez Fernández y la musicóloga María del Carmen Prieto, excelente estudiosa de las tradiciones musicales lenenses, nos ayudaron en lo concerniente a la misa de dicha zona, lo mismo que Esperanza del Fueyo, presidenta de la Sociedad Los Humanitarios de San Martín de Moreda, lo hizo en lo tocante al concejo de Aller o el Museo Etnográfico de Quirós para dicho concejo. También queremos citar a nuestro querido amigo Modesto González Cobas (fallecido en mayo de 2012) y a los sacerdotes don Ceferino y don Adán por su apoyo desde diversos planos a esta liturgia. Y al también sacerdote don Gaspar Muñiz, heredero del legado y magisterio musical de don Alfredo de la Roza en la Escolanía San Salvador de Oviedo. Y, cómo no, a todos y cada uno de los cantantes, gaiteros, tamboriteros, sacerdotes y miembros de las comisiones de festejos que contribuyen con su grano de arena al mantenimiento de esta tradición en diversas partes de Asturias.

Gracias igualmente a nuestra esposa María Jesús y a nuestros hijos David e Ignacio por muchas más cosas de las que caben aquí. También recibimos ayudas de nuestros hermanos Nacho y Elvira, así que conste nuestra gratitud con todo merecimiento.

Agradecemos, finalmente, el interés que muchas personas que no conocemos han mostrado, a través de amigos comunes, por este proyecto. También damos las gracias, con nuestras disculpas, a quienes pudiéramos haber olvidado en esta relación.

PRESENTACIÓN

Más de una vez me admiró cómo en Salas, a la sombra de su torre medieval cuadrada, se conservaba lo que yo he llamado un mantenimiento de la Edad Media. Ahí estaba el desarrollo del mercado de los martes, con un despliegue, por las diversas calles de la villa, auténticamente gremial de los diferentes tipos de transacciones: el ganado vacuno; el de cerda; el del pescado; el de las verduras; el de los granos; el de los huevos, mezclado con el del queso *afuega'l pitu*, y así sucesivamente. También quedaba ese recuerdo de los juegos de los niños, desde el *lirio lario* —un auténtico antecedente de la pelota base— a los pasos del *cascayo*, con ese *pípiri gloria*, que culminaba lo que era la llegada de la niña a la parte del altar de una iglesia; o por supuesto el canto de Mambrú o el especial juego de los bolos salense. O en Semana Santa, el ramo de laurel que se lleva a la madrina de pila para ir, el domingo de Pascua, a buscar en su casa el *bolllu*, una auténtica maravilla culinaria. O el mantenimiento de nombres como el de la Fuente de Doña Lir, o en otras, la memoria de alguna *encantada*. Y he aquí que esto sucede en grandísima parte de Asturias. Por eso, cuando a pesar de la masificación aportada por los nuevos medios de comunicación y las recientísimas tecnologías de la información, se mantiene, como en este libro se señala, otra forma artística, ésta, que es la *Misa de gaita de Asturias*, debe admirarnos.

Como presidente de la Fundación Valdés-Salas he apoyado todo lo que he podido esta realidad, dentro de la que es la filosofía básica, derivada en buena parte de aquella que se llamó la *extensión universitaria*, tomada ésta sí, del siglo XIX británico. Por eso me ha parecido que merece la pena que este libro se editase en este ámbito de la Fundación Valdés-Salas.

Ésta se complace en presentar el fruto de una de sus iniciativas a favor de la cultura asturiana. La Fundación tiene entre sus principales objetivos el de «llevar la Universidad a las zonas rurales de Asturias» y viceversa, por decirlo con una expresión que nos gusta emplear y que resulta harto explícita. Pero en el caso del libro que el lector acaba de abrir ocurre esto último: las zonas rurales de Asturias son las que llegan e ilustran a la Universidad. Hablamos de la *Misa de gaita de Asturias* y eso implica un mundo de festejos patronales, de romerías, de pequeñas capillas, de voces poderosas que cantan en latín y se sobreponen con deje de tonada al sonido de la gaita, imbuidas de una

religiosidad que hunde sus raíces en lejanas cronologías. Estamos hablando también de cultura y de patrimonio.

Las misas asturianas de gaita, entre las que destaca por vigencia y tradición la variante propia del concejo de Salas, son el testimonio de una liturgia antigua y solemne. Hubo un tiempo en el que las misas populares en latín —como nos explica el autor de este libro— estaban extendidas por todo el noroeste peninsular, acompañadas de la gaita de fuelle allí donde este instrumento era tradicional. Pero por muy diversas razones han ido desapareciendo en todos los sitios. Menos en Asturias. O, por decirlo más exactamente, menos en algunas partes de Asturias, particularmente las que se encuentran en la zona centro-occidental de la región. De modo que al igual que los osos y los urogallos singularizan a la fauna de Asturias y las iglesias prerrománicas hacen lo propio en cuanto al patrimonio histórico-artístico, así esta particular música litúrgica, independientemente de su función pastoral en el seno de la Iglesia, se constituye en una pieza preciosa del patrimonio cultural inmaterial del Principado.

Esta *Misa de gaita* tiene siglos de historia y ha tenido que superar muchas dificultades, pero sigue siendo capaz de sobrevivir y de adaptarse a los nuevos tiempos. No es una especie en extinción, si bien es innegable que las condiciones actuales no son las más propicias para su desarrollo. Y acaso una de las realidades que dificultan su estabilidad es el desconocimiento del valor de la misma, tanto por parte de los responsables culturales como por parte de amplios sectores del clero.

La Fundación Valdés-Salas, consciente del valor patrimonial y del alto significado cultural de esta *Misa de gaita* —en términos regionales y al mismo tiempo suprarregionales— ha querido poner su grano de arena a fin de que, desde ahora, sea más y mejor conocida, condición clave para su mantenimiento.

Y nada mejor que contar en este proyecto con Ángel Medina, catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo y estudioso de larga trayectoria. El profesor Medina, gregorianista vocacional y autor de numerosos libros y artículos publicados en diversos países de Europa y América, es un profesional muy acreditado en cuestiones de teoría musical, música sacra y música contemporánea. En este libro se reúnen saberes de amplio espectro y en él no faltan el detalle anecdótico al lado de la reflexión teórica de altura o el dato histórico junto al análisis musical. Los lectores son los que a la postre darán su veredicto, pero por parte de la Fundación se entiende que haber patrocinado esta investigación encaja plenamente con los objetivos marcados desde el comienzo de su andadura. Haberlo hecho así era un deber y ahora ya es una satisfacción.

Juan Velarde Fuertes
FUNDACIÓN VALDÉS-SALAS
Martes de Pascua de 2012

PRÓLOGO

Cuando Fermín Canella Secades, fundador de La Quintana, redactó su modelo de encuesta para orientar los trabajos de este grupo pionero en la recolección del folklore y las costumbres de Asturias, incluyó la gaita entre las materias sobre las que debían recabarse datos de campo. El documento fue remitido a Antonio Machado Álvarez en carta fechada el 1 de enero de 1884 y publicado ese mismo año en *El Carbayón*. Era un primer paso y quizá habría cabido esperar una pronta respuesta, pero lo cierto es que hubo de transcurrir todo un siglo hasta que Xuacu Amieva Celorio publicara *Método de gaita*, primer estudio sobre este instrumento aparecido en Asturias. La obra, debida a un excelente intérprete y conocedor *desde dentro* de la música popular asturiana, hacía accesible un lenguaje reservado hasta entonces a los miembros de un exclusivo gremio y nos proporcionaba las primeras claves de un mundo cerrado, incluso críptico.

Desde la aparición de *Método de gaita* se han publicado varias obras análogas, además de algunos artículos que profundizan en diversos aspectos de este peculiar microcosmos musical. Por su naturaleza pedagógica, estas obras prestan atención a un repertorio que, si bien en el siglo XIX había atraído la atención de compositores regionalistas y, ya en el XX, de etnomusicólogos y folkloristas, nunca había sido objeto de un estudio monográfico. Así, hasta alcanzar los años ochenta del siglo XX, la poca música de gaita ya recopilada se encontraba dispersa en cancioneros, potpourris pianísticos y grabaciones de campo. Paralelamente, continuaba viva una tradición musical popular encarnada en los propios gaiteros que, repitiendo unos rituales establecidos a lo largo de siglos, se mostraron tenazmente resistentes a su desaparición y, contra la triunfante lógica del progreso, mantuvieron el *status* de «amos de la fiesta» que habían monopolizado en el pasado y que reflejaba vagamente el abigarrado y quizá excesivo adorno de su instrumento. Su memoria proporcionó el caudal de melodías que en las tres últimas décadas han pasado a los métodos de gaita, a las escuelas y conservatorios, a los circuitos musicales internacionales y a la considerable producción discográfica hoy disponible.

En esta coyuntura de reivindicación y visibilización social de un instrumento y una música quizá más propios de otros tiempos y vivos a pesar de la historia, no

deja de ser sorprendente la escasa atención que, hasta la fecha, se ha prestado a su característica más significativa y, desde luego, más perseverantemente mantenida a lo largo de siglos: su vinculación con la religiosidad popular y, a pesar de los pesares, su presencia en el templo. Es cierto que existen abundantes marchas procesionales e intermedios, y que estos han sido cuidadosamente recogidos y codificados para su transmisión; pero, a la vez, se ha pasado de puntillas sobre lo más importante: la propia misa, cantada en latín y doblada por la gaita, el antañón instrumento que venía supliendo al órgano en las pequeñas parroquias rurales que únicamente disponían de aquella para el ornato musical de su liturgia festiva. Si repasamos las páginas escritas en Asturias sobre el instrumento que simboliza su sensibilidad musical, apenas hallamos algunas menciones generales y dos fragmentos procedentes de Salas y transcritos en *El libro de la gaita* que Manolo Quirós publicó en 1993. Esta exigua cosecha no se corresponde con una realidad mucho más rica y extendida. Es cierto que, a lo largo del siglo xx, la misa de gaita fue desapareciendo paulatinamente, pero ni su extinción fue absoluta ni quedó totalmente desterrada de la memoria de músicos populares y feligreses. En efecto, concejos como Salas, Llanes y Aller han logrado mantenerla, y la pérdida de algunos de sus más significativos depositarios —pienso en Ignacio Noriega, gaitero de San Roque del Acebal, fallecido en 2009— no ha sido un obstáculo para que la cadena de transmisión continúe viva. En este contexto, faltaba codificar los testimonios que aún pueden recogerse en algunas tradiciones locales.

A comienzos de este año, Ángel Medina Álvarez presentó en el Muséu del Pueblu d'Asturies un estudio sobre la misa de gaita que él mismo había realizado bajo los auspicios de la Fundación Valdés-Salas. El trabajo, pues, estaba hecho; solo quedaba darle un último impulso, que en nuestro caso consistió en disponer los medios para su publicación. El resultado es el presente libro, que, no nos cabe duda, contribuye a la mejor comprensión de la música tradicional asturiana, poniendo al fin de relieve una de sus facetas menos conocidas y divulgadas. A este mérito añade el de aportar, en la línea de Schindler, Lomax y García Matos, las grabaciones de los testimonios orales que constituyen el sustento de su investigación y que, en definitiva, nos acercan a los transmisores de un hacer musical del que son verdaderos protagonistas.

Juan Alfonso Fernández García
MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES
Gijón, mayo de 2012

INTRODUCCIÓN

El lector impaciente podrá saltarse esta introducción sin ningún problema, pero por nuestra parte hemos sentido la necesidad de explicar cómo, por una serie de circunstancias que se entrecruzaron en nuestro camino, sale a la luz la presente publicación. Se trata de contar la génesis de este libro. Parece ser que el destino es insondable y que como postula cierto tango «siempre vive alerta». Y algo así fue lo que ocurrió en este caso.

En 2005 iniciamos el estudio de ciertos aspectos no del todo ortodoxos que rodeaban a los cantos empleados en los antiguos oficios de difuntos. Tomamos contacto con sacerdotes de avanzada edad. Uno de esos trabajos de aquellos años, acaso el más llamativo por su contenido, estudiaba el *gorigori*, es decir, la práctica descuidada del canto en los oficios de difuntos. Llama la atención no sólo por lo deplorable de su lado musical sino también por las fuertes implicaciones económicas y teológicas (el dinero de los sufragios por las ánimas del purgatorio, por ejemplo) y, en fin, por su alto valor metafórico en la literatura española de los últimos cinco siglos. Más allá de esta incursión en un episodio sonoro de la *historia de la fealdad*, por decirlo a la manera de Umberto Eco, nos preguntábamos sobre la permeabilidad secular del templo católico a usos en principio impropios o de sesgo profanizante, bien por descuido o acaso por otros factores. Y es que la *Misa asturiana de gaita* se encuentra también en terrenos fronterizos, detalle que resulta muy de nuestro agrado. De hecho esta misa no podía encajar con ciertas normativas eclesíásticas. Con todo, supo resistir y sobrevivir.

Estando inmersos en esas indagaciones tuvimos un contacto sumamente gratificante con don Manuel José Santos Fernández, sacerdote secularizado, extraordinario conocedor y amante de las tradiciones del concejo de Salas y en particular de su *Misa de gaita*. Pero años antes de este encuentro con José Santos habíamos recibido una consulta de don Lisardo Lombardía, a la sazón coordinador del Club Prensa Asturiana del diario *La Nueva España* de Oviedo y a la hora de escribir estas líneas director del Festival Intercéltico de Lorient (Francia). Como responsable del sello discográfico Fono Astur, Lisardo Lombardía nos solicitó en 1998 una pequeña asesoría sobre la *Misa asturiana de gaita* que se proponía grabar y editar en su sello Fono Astur,

como así hizo, a cargo de la cantante Mari Luz Cristóbal Caunedo acompañada por el Gaitero de Veriña y con la colaboración de Pedro Pangua como tamboritero. Se trataba simplemente de indicarle algunas fuentes de los cantos litúrgicos que nutren la *Misa de gaita*. Fue un primer acercamiento profesional al asunto y en las notas de la carpeta, de Lisardo Lombardía, se citan unas líneas nuestras a este respecto, líneas que ahora matizaríamos en algunos extremos. Lombardía disponía de una transcripción manuscrita de la misa fechada en 1952 y firmada por José Santos. Suponía el editor que Santos era un párroco de Salas. En realidad no es exacto que fuera sacerdote en ese momento: el propio Santos nos indicó que estaba por entonces en los últimos cursos de la carrera eclesiástica que concluiría en 1954.

Y es ahora cuando convergen ambas circunstancias, pues en el primer encuentro entre José Santos y quien esto escribe, aquél nos mostró —además de los materiales que traía relativos al oficio de difuntos que como se dijo nos interesaban por entonces— una transcripción de la *Misa de gaita de Salas* realizada por él mismo a principios de los años cincuenta. Nos hallábamos ante el autor del manuscrito que había llegado a manos de Lisardo Lombardía y de otro manuscrito conservado por el propio autor de los mismos. Pues en efecto son dos los manuscritos, si bien no hay diferencias sustanciales entre ambos.

Entre el disco, las transcripciones y otros detalles que no vienen a cuento la *Misa asturiana de gaita* fue ocupando un lugar creciente en nuestros intereses profesionales. Con motivo del Congreso de Archiveros de la Iglesia celebrado en Santander en 2005 y al que asistimos —por invitación de don Agustín Hevia Ballina, canónigo archivero de la Catedral de Oviedo— para impartir la primera ponencia, hicimos alguna alusión a la dicha misa. Y cuál no sería nuestra sorpresa al comprobar el asombro e interés de los numerosos asistentes (procedentes de toda España) al escuchar un pasaje de la misa en la versión del disco citado. Dada la condición eclesiástica de la mayoría de los congresistas no resultó difícil hacerles ver (escuchar) el lado dependiente de la monodia litúrgica de la Iglesia, al tiempo que les informábamos sobre otras características que no tenían por qué conocer. Nos dimos cuenta así del potencial expresivo de esta maravilla de la música litúrgica. Sensación parecida la tuvimos con los alumnos de doctorado y máster (entre 2007 y 2010, cuando impartimos un curso en cada promoción sobre música religiosa del siglo xx), sólo que aquí captaban mejor la parte *asturiana*, por decirlo así, antes que su base en la cantilena eclesiástica.

Nos propusimos, pues, escribir sobre la *Misa asturiana de gaita*. Queríamos hacerlo sin prisa, con la idea de publicar el trabajo cuando fuese oportuno. Pero a mediados de 2009 tuvimos una llamada del doctor don Joaquín Lorences Rodríguez, catedrático de Economía de la Universidad de Oviedo. Fijamos fecha para una reunión a la que asistieron también el doctor don Víctor Fernández Blanco

—profesor de Economía en nuestra universidad— y don Juan Manuel Menéndez González (mucho más conocido como «Lolo el de Cornellana»), asiduo cantante de la *Misa de gaita*, lamentablemente fallecido a los 61 años el 27 de abril de 2011 y a quien dedicaremos el adecuado recuerdo en otras partes del libro. Se nos puso en antecedentes del proyecto ya muy avanzado para la creación de la Fundación Valdés-Salas. El caso es que había intención de desarrollar alguna actividad musical además de las de fomento del mundo rural que son propias de la Fundación. También se buscaba que esa actividad pudiese ser representativa de Salas, sede de la Fundación que lleva el nombre de su hijo más ilustre, sin perjuicio de que también lo fuese para el conjunto de Asturias. Con anterioridad a esta reunión ya Lolo había sugerido a Joaquín Lorences que la *Misa asturiana de gaita* reunía las condiciones precisas. Fue Lolo también quien había dado nuestro nombre como profesional de la Musicología —aunque no era consciente de nuestra ya antigua relación con dicha misa— para que pudiésemos dar una valoración al respecto.

Suponemos que no sin sorpresa nuestros contertulios de ese día tuvieron que aguantar una entusiasmada *laudatio* de la *Misa asturiana de gaita* que, por otra parte, confirmaba sus sospechas de que la misma revestía un interés objetivo. Lo que tampoco sabía ninguno de ellos era que ya la estábamos estudiando desde hacía años. De hecho en un artículo de encargo para *Música Oral del Sur/Revista Internacional* —que citamos en la bibliografía general— habíamos incluido un modesto epígrafe sobre la *Misa asturiana de gaita*. Corría el año 2009 y no podíamos imaginar que poco tiempo después estaríamos metidos a fondo en esta investigación. Lo demás vino rodado. Adquirimos un compromiso con la Fundación Valdés-Salas y lo hemos cumplido estrictamente en cuanto a cuestiones de fechas. Desearíamos haberlo cumplido también en cuanto al rigor y la sensibilidad con que ha de ser tratado un tema tan apasionante como el que nos ocupa.

I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A MODO DE SUGERENCIA

El verano es tiempo de fiesta por toda la geografía asturiana. Las capillas y ermitas de los lugares más recónditos se abren para acoger a los romeros que quieren honrar a Cristo, a la Virgen o a los santos en sus días grandes. Asturias es desde su mismo nombre una región plural pero de sólida identidad. Ello explica que este tipo de manifestaciones festivas haya ido adquiriendo perfiles singulares a la vez que rasgos comunes en los diversos territorios que la conforman. El viajero que atraviesa el Principado, el estudioso interesado en las manifestaciones de la cultura popular, cualquiera en suma que esté deseoso de recibir la huella de los sitios por donde pasa (antes que en dejarla) encontrará muchos argumentos para detenerse en todos y cada uno de los concejos de la tierra asturiana. En alguno de ellos (pocos, a decir verdad), si es un observador atento, no podrá pasar sin asistir a una misa de gaita.

Vaya el viajero a Parres (Llanes, en el oriente asturiano) un 18 de julio y verá que se celebra Santa Marina con una espléndida *Misa de gaita*. Acérquese un 8 de septiembre a la aldea de Borreras, parroquia de Cermoño (concejo de Salas, en el centro-occidente del Principado). Saldrá de Cornellana dejando a su derecha el admirable (aunque a fecha de 2012 aún lamentablemente abandonado) Monasterio de San Salvador y tomará una carretera comarcal, estrecha y pendiente, camino de Cermoño. Hermosos valles, abundante vegetación y paisaje entretenido donde los haya. La desviación a Borreras, a unos siete kilómetros, nos depara una especie de aún más estrecha pista tras la cual nos reciben algunos hórreos y unas casas de piedra. Sólo unas pocas familias viven permanentemente en el lugar. Pero este día, festivo en toda Asturias porque se venera a la Virgen de Covadonga, el ambiente es harto distinto. Por supuesto, hay más gente de lo habitual, pero aquí se celebra ese día principalmente el Cristo de Borreras y se recuerda, como es lógico, a la Santina (Fig. 1.1).

Desde la capilla (si el tiempo acompaña), vistas espléndidas sobre los concejos vecinos, realmente hermosas hacia la parte de Belmonte de Miranda. Y allí, en un sitio tan minúsculo, tan recogido y de letras tan pequeñas en los mapas se opera el milagro de la *Misa asturiana de gaita*.



Fig. 1.1. Capilla del Cristo de Borreras, Salas. Foto: Ángel Medina, 2010.

Y ese milagro se repite en otras capillas, ermitas y aun parroquias de más envergadura a lo largo y ancho de Asturias, antiguamente en todos los concejos y ahora en muy pocos, principalmente los de Aller, Lena y Llanes, además del citado de Salas. Y es que algo de razón tiene Luis Iglesias cuando escribe que «la misa de gaita es la quintaesencia del alma y de la música de Asturias»¹. Ese viajero atento observará elementos comunes y también divergencias en las misas de las distintas zonas mencionadas. Precisamente por la riqueza que atesoran nos animamos a estudiarlas e invitamos a los lectores a visitarlas con nosotros. Este estudio toma como modelo para la parte analítica la tradición centro-occidental (principal teatro de operaciones de nuestro trabajo investigador) pero la atención a otras tradiciones —asturianas e *incluso suprarregionales*— es imprescindible para la cabal comprensión de este producto litúrgico-musical.

Procede ahora dejar constancia de los estudios previos, aunque sean más bien escasos, pues sólo desde ellos podremos decir algo más.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo del libro se incluyen numerosas referencias bibliográficas, mas a efectos de dar una imagen del estado de la cuestión en términos de aportaciones básicas y a su manera imprescindibles, las enunciamos y comentamos brevemente a con-

¹ Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (II)». *La Nueva España*, 9-x-1991, p. 55.

tinuación por orden cronológico. Incluimos también algunos registros sonoros o audiovisuales (sólo si han sido publicados) porque en lo referente a la tradición oral las grabaciones y documentos audiovisuales desempeñan un papel muy importante: como fuente, por un lado, y como excelente medio de difusión del conocimiento sobre el tema, por otro, de forma que son del todo pertinentes en tanto que modifican el estado de la cuestión. A diferencia del tratamiento que damos a los materiales publicados, las transcripciones y grabaciones inéditas —muy interesantes como se verá— no serán tenidas en cuenta en este epígrafe en tanto que su principal mérito estriba en su carácter de fuentes y no participan en el debate académico propio de cualquier estado de la cuestión.

Las misas populares en latín fueron incluidas en las primeras recopilaciones de la música tradicional en la España de fines del siglo xix y primeras décadas del xx. Las misas de gaita son un subconjunto de las misas populares en latín que estuvo extendido por el noroeste peninsular, de ahí que mencionemos trabajos referidos a diversas partes de Asturias y también a las regiones vecinas. Al objeto de clarificar estas cuestiones de genealogía y nomenclatura hemos elaborado el esquema siguiente (Fig. 1.2).

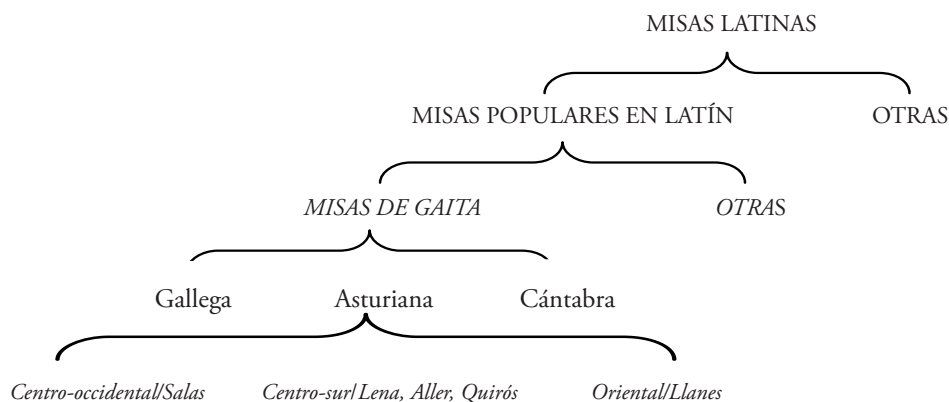


Fig. 1.2. Genealogía de las misas asturianas de gaita.

En los dos últimos escalones del cuadro sinóptico vemos que entran en juego diferenciaciones geográficas. En el primer caso (Galicia, Asturias, Cantabria) se hace por acotar posibles ámbitos de estudio. En el segundo, además de por este mismo motivo, también porque las zonas indicadas son las que mantienen más o menos viva la tradición de las misas de gaita a la hora de escribir este libro o pocos años antes.

Cuando hablamos de misas *de gaita* ha de entenderse que aludimos a la gaita de fuelle y no a otro tipo de instrumentos del mismo nombre pero distinta configuración, como la gaita navarra por ejemplo. Por decirlo con lenguaje un punto más académico, nos referimos a un aerófono de lengüeta doble en el ámbito de los oboes, caracterizado por tener un depósito (fuelle) al que el intérprete insufla aire por el soplete y desde el que con la adecuada presión lo hace pasar al puntero/*punteru*, donde se produce el sonido melódico con el conveniente juego de apertura y cierre de orificios con los dedos, y al roncón, donde se produce la nota pedal, que es la nota tónica del puntero dos octavas más grave (Fig. 1.3).



Fig. 1.3. Gaitero de Camuño (Salas). Fotografía: *El Progreso de Asturias*, c. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

La lengüeta doble del puntero se llama pajuela o *payuela* y la lengüeta simple del roncón se denomina pajón o *payón*. Se construyen gaitas en diversas afinaciones, en sentido ascendente de Si bemol a Re, distinguiéndose entonces entre gaita *tumbal*, *redonda* o *grillera* según sea grave, media o aguda. Hay otros elementos que no viene al caso detallar aquí, como pudieran ser los asientos, vestiduras y ornamentos. Además, algunas gaitas incorporan el *ronquín*, que es un segundo bordón, tenor, en el que suena la nota pedal una octava arriba².

² Más información y bibliografía en VV. AA.: *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*. Oviedo, Consejería de Cultura, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4, Coord. ed. Fernando Ornos, 2006, 223 p. Consultable en: <http://www.redmeda.com/biblioteca-digital>

Pues bien, para las misas de gaita en sentido general contamos con las primeras aportaciones, comentarios y transcripciones publicados por autores como Casto Sampedro³ o Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay⁴, en ambos casos referidas a Galicia. Advertimos que los trabajos de campo de estos dos cancioneros gallegos son muy anteriores a su publicación, de ahí que los situemos en el mundo de los estudios de folklore realizados desde fines del XIX hasta la Guerra Civil. Una valiosa recopilación anterior de Marcial Valladares (Galicia) no incluye la *Misa de gaita*, si bien este autor escribió algunas observaciones sobre el tema en otros trabajos que habrá que tener en cuenta⁵.

Torner no recoge en su *Cancionero* cantos de la *Misa de gaita*, aunque alude inteligentemente en la introducción a la ósmosis que se puede advertir entre los usos del canto llano y la canción popular y en otras fuentes hay algunas otras pistas sobre su interés en el tema⁶. Para Cantabria, por el contrario, hay transcripciones en el cancionero de Córdoba y Oña, que cabe situar en la órbita de las anteriores con algunos matices⁷.

En esos años la *Misa de gaita* no fue bien comprendida, fundamentalmente porque en ocasiones se veía como una degeneración del repertorio sacro. Casto Sampedro, en una breve anotación sobre estas misas, escribió: «No hay que decir lo que han padecido al hacerse populares y al ser acompañadas de la gaita, y aun de murgas, en las fiestas solemnes de las iglesias del campo»⁸.

Está fuera de dudas que las misas de gaita no han gozado del favor de los inves-

³ Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Coordinación de Carlos Villanueva. Estudios de C. Villanueva *et al.*, 205 p. Facsímil (estudio de José Filgueira Valverde), 238 p., facsímil (melodías), 205 p. Primera edición, 1942. Facsímil de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

⁴ Eduardo Martínez Torner / Jesús Bal y Gay: *Cancionero gallego*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Estudio crítico de Carlos Villanueva, 81 p. Facsímil t. I, 363 p. Facsímil t. 2, 174 p.

⁵ José Luis do Pico Orjais / Isabel Rei Sanmartín: *Ayes de mi País: O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, 290 p.

⁶ Eduardo Martínez Torner: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2.^a ed., 1971, p. XXXIII (La primera edición data de 1920). En una multitudinaria conferencia de 1915 en el Teatro Jovellanos, Torner interpretó al piano fragmentos de una «misa asturiana» recogida en diversos lugares. *El Pueblo Astur*: «Ateneo Obrero. Sobre la canción asturiana en el Teatro de Jovellanos», 25-IV-1915. En la noticia no consta que fuera *misa de gaita*, pero la información cruzada que facilita otro periódico lo confirma, al referirse a dicha misa como «misa netamente asturiana, aunque por su estructura parece gregoriana de quinto tono», lo que como se verá es uno de los tipos de esta misa. *El Noroeste*: «Primera conferencia del Sr. Torner. Historia de la canción asturiana», 25-IV-1915.

⁷ Sixto Córdoba y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander, Diputación Provincial de Santander, 1980. 4 v. T. I, 378 p.; T. II, 311 p.; T. III, 440 p.; T. IV, 444 p. La primera edición de los cuatro tomos se hizo gradualmente entre 1948 y 1952, pero los trabajos de campo se remontan incluso a fines del siglo XIX.

⁸ Casto Sampedro y Folgar: *Op. cit.*, p. 167 del facsímil.

tigadores. Enrique García Rendueles, en su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949) presenta muchos aspectos de la liturgia popular, aunque apenas se detiene en las misas acompañadas con gaita, si bien es cierto que al remon- tarse en sus recuerdos cincuenta años atrás se deduce la normalidad y generalización de las ceremonias religiosas con gaita en Asturias⁹.

Escribe Modesto González Cobas que él mismo recogió algunas misas de gaita, «la más reciente en 1973 en la localidad de Santibáñez de Murias, del concejo asturiano de Aller»¹⁰. Sin embargo, este gran conocedor de la música tradicional asturiana no dejó investigaciones específicas sobre el asunto.

Más allá de las menciones puntuales o costumbristas, desprovistas de voluntad de estudio, merece cita el folleto *La canción en Llanes*¹¹, que Antonio Cea hace comenzar precisamente con la que denomina *Misa asturiana de gaita*. Se refiere a ella en un texto de menos de dos páginas, pero aporta muchos datos de interés, algunos de ellos susceptibles de matización.

El escrito que acabamos de mencionar fue impreso en Salamanca en 1978, suponemos que en concepto de edición del propio autor, pues no consta editorial ni registro de ISBN. Está estrechamente relacionado con una serie de discos de larga duración que el Cuarteto Cea (del que forma parte el antropólogo citado) grabó con piezas diversas del folklore de Llanes. Uno de ellos, un LP de vinilo, estuvo dedicado principalmente a la *Misa de gaita*¹². Tuvo una notable aceptación, ayudada por la serie de conciertos que el Cuarteto Cea ofreció en emisoras de radio y en diversos centros religiosos, como la Catedral de Oviedo, por ejemplo. Las críticas del disco o de las presentaciones en directo resultaron muy positivas y fueron recogidas por Antonio Cea en un trabajo al que aludiremos en breve.

A fines de 1991 y principios de 1992 don Luis Iglesias Rodríguez, párroco jubilado a la sazón y cronista oficial de Salas (a quien el lector puede ponerle cara consultando la Fig. vi.8 del capítulo VI), publica una serie de tres artículos en la sección de «Cartas al director» del diario *La Nueva España* dedicados a la *Misa de gaita* en Salas¹³. Algunas omisiones, repeticiones y digresiones impiden que este texto tan de

⁹ Enrique García Rendueles: «Liturgia popular», discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949), Oviedo, IDEA, 1950, 80 p.

¹⁰ Modesto González Cobas: *De musicología asturiana. La canción tradicional*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1975, p. 68.

¹¹ Antonio Cea Gutiérrez: *La canción en Llanes*. Salamanca, [s. e.], 1978, pp. 7-8.

¹² Cuarteto Cea: *Misa asturiana de gaita y otras canciones religiosas de Llanes*. (LP), Dial Discos, serie Nevada (ND-012), 1978.

¹³ Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas» [I]. *La Nueva España*, 3-IX-1991, p. 56. Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (II)». *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.

primera mano tenga el valor que hubiera podido tener con un poco más de sistema. Con todo, ciertas informaciones serán convenientemente citadas más adelante.

Al año siguiente Manolo Quirós publica *El libro de la gaita*, en el que alude brevemente a las misas de gaita y donde —lo que es más importante— publica la transcripción del «Sanctus» y del «Gloria» de la que denomina *Misa de gaita de Cornellana*, que no es sino la misa propia del centro-occidente asturiano¹⁴.



Fig. 1.4. Portada de la revista *Payella*.

En 1995 encontramos otro trabajo significativo y con cierto grado de especificidad sobre este asunto. Pepe Mallecina, pseudónimo del ya citado José Santos, publica un breve texto titulado «La misa de gaita de Salas»¹⁵ en el que aparecen menciones de buen número de intérpretes y partes de la transcripción realizada por el autor en 1952. Es un artículo breve y sumamente interesante, aunque no precisamente beneficiado por el carácter más bien local de la publicación (Fig. 1.4).

El siguiente hito vuelve a tener formato de disco. Se trata de una grabación de

Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (y 3)». *La Nueva España*, 13-II-1992, p. 70.

¹⁴ Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, pp. 37-42.

¹⁵ Pepe Mallecina [Pseudónimo de José Santos]: «La Misa de gaita de Salas». *Payella*, n.º 1, 1995, pp. 12-13.

1998 a cargo de la cantante de tonada Mari Luz Cristóbal Caunedo. La carpeta del CD lleva unas notas de Lisardo Lombardía con detalles que darán juego en otros lugares del libro¹⁶.

Las actas publicadas en 2006 y derivadas del congreso *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*¹⁷ (2005) son un material de primera importancia acerca de varios aspectos del instrumento, pero las menciones a la *Misa de gaita* son pocas (básicamente limitadas a las aportaciones de Pedro Pangua y Lisardo Lombardía) y no significativas en cuanto a la evolución del estado de la cuestión.

En enero de 2006 se organizaron unas jornadas de estudio sobre la misa popular en latín en la tradición salmantina, cuyas actas vieron la luz en 2008¹⁸. No es específicamente un hito en cuanto a la *Misa de gaita* (pues las misas salmantinas, naturalmente, no llevan gaita de fuelle), pero de todos modos nos interesa mucho esta cuidada publicación, coordinada por Miguel Manzano, porque concurren en ella varios especialistas en este tipo de misas populares en latín que, no lo olvidemos, tienen casi siempre un tronco común. Y también merece cita, ahora ya del todo pertinente en este estado de la cuestión, porque pese a dedicarse a la tradición de las misas populares salmantinas se deja sitio en este volumen para un artículo, a modo de contraste, donde Antonio Cea retoma (treinta años después de su primera aproximación) el estudio de la *Misa asturiana de gaita* en la modalidad oriental o llanisca, de la que él mismo ya forma parte¹⁹.

Nuevos discos, documentales y algunas publicaciones cierran este panorama. En 2007 se publica el doble disco *Música tradicional en conceyu Llenu* donde una anciana informante de Palacio, parroquia de Felgueras (Lena), aporta un «Kyrie» que había sido grabado en 2006²⁰. En 2009, aunque escrito un par de años antes, apareció un artículo nuestro donde sale a relucir el tema en la convicción de que esta misa encie-

¹⁶ *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Notas de Lisardo Lombardía. Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779.

¹⁷ VV. AA.: *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*. Oviedo, Consejería de Cultura, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4, Coord. ed. Fernando Ornos, 2006, 223 p.

¹⁸ Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, 527 p. El propio editor ha investigado misas populares en latín de León, Zamora y Burgos, que junto con las de Salamanca estudiadas en este libro y alguna de Cáceres que en él se citan, ayudan a completar una primera visión de este tipo de patrimonio en todo el noroeste de la Península. Cf. *op. cit.*, p. 170.

¹⁹ Antonio Cea: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 55-74.

²⁰ *Música tradicional en conceyu Llenu*. Archivu tradición oral d'Ambás, 2007. CD 2, corte 30.

rra un interés que rebasa con mucho las fronteras del Principado y, sin embargo, no es conocida como se merece en la musicología hispánica²¹.

Por su parte, el programa *Camín de cantares* emitido el 15 de mayo de 2010 por la Televisión Pública Asturiana (TPA) recogió la parte vocal de una misa completa en Llamas (Aller)²². Y el 11 de junio de 2010 se presentó en Pola de Lena un segundo disco doble, igualmente titulado *Música tradicional en conceyu Llena*, que incluye una antigua grabación de la *Misa de gaita* de Felgueras, con un valioso «Credo» entre otros detalles de interés, así como un *intermediu* y una pieza de procesión, ambas de Carabanzo²³ (Fig. 1.5).



Fig. 1.5. CD *Música tradicional en conceyu Llena*, 2.

El siguiente paso se da en este libro, el cual tuvo una especie de avance sirviéndose de las nuevas tecnologías. Pues es el caso que desde fines de 2010 la página *web* de la Fundación Valdés-Salas facilita el libre acceso a varios textos que forman parte, aunque con modificaciones, del presente volumen²⁴. La conclusión es que faltan estudios sobre las misas de gaita y que con éste sólo tratamos de aportar nuestro pequeño grano de arena en el conocimiento de una extraordinaria manifestación de la liturgia popular.

²¹ Ángel Medina: «La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo XX». *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, n.º 8, 2009, pp. 11-23.

²² Serie creada y dirigida por Ramón Lluis Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás». TPA. Informantes: Maruja y Consuelo (Llamas, Aller). Gaitero del Kyrie: Llorián.

²³ *Música tradicional en conceyu Llena*. Archivu tradición oral d'Ambás, 2, 2010, CD 2, cortes 31-35.

²⁴ [<http://www.fundacionvaldessalas.es>]

OBJETIVOS, MÉTODO Y FUENTES

Son dos los objetivos básicos de este libro. Pretendemos por una parte contextualizar con cierto detalle lo referente a orígenes, proceso de hibridación y fortuna de la *Misa de gaita* en Asturias, lo que se materializa en los capítulos II y III. Con el imprescindible fundamento de lo anterior, desarrollamos un estudio musicológico bastante minucioso de la *Misa de gaita* a partir del modelo centro-occidental en los capítulos V, VI y VII. Un capítulo de transición (el IV, donde se alude al marco festivo de la misa y al singular acompañamiento heterofónico) y otro sobre diversas misas de gaita, tanto asturianas como suprarregionales (el VIII y último, en el que la parte analítica se limita a destacar las diferencias sobre el paradigma citado), más este mismo (I) de acercamiento al asunto, redondean el trabajo y dejan abiertas algunas perspectivas para futuras investigaciones.

La metodología empleada reúne elementos propios de la historia y de la etnomusicología. Así, entran en juego abundantes recursos bibliográficos, trabajo de campo, consultas a diversos informantes y análisis —formal y retórico— de audiciones y transcripciones.

Lo que acabamos de decir ya sugiere que las fuentes directas son las propias misas, escuchadas en vivo o en grabaciones, en conjunción con las transcripciones conservadas y con los datos de primera mano obtenidos de boca de los informantes.

PRIMERA DEFINICIÓN

La *Misa de gaita* es una eucaristía cantada en latín con acompañamiento de gaita de fuelle. Puede ser de diversas categorías: solemne, dominical o de diario (ferial). Fue tradicional en Galicia, Cantabria y Asturias, siéndolo aún en algunas zonas de esta última comunidad. De ahí que podamos hablar con propiedad de *Misa asturiana de gaita*. Se enmarca, como ya se dijo, en la más amplia familia de las *misas populares en latín*. Musicalmente procede del canto llano y del llamado canto mixto, en hibridación con diversas tradiciones populares. Una definición así sirve para situarnos en un cierto universo sonoro pero resulta obligado introducir algunas matizaciones a todos y cada uno de los atributos a los que acabamos de hacer referencia.

En primer lugar la misa puede ser *solemne*. Para que una eucaristía o misa (por emplear el término más corriente) sea solemne en sentido estricto se requieren ciertos requisitos litúrgicos, desde determinados oficiantes hasta distintos enseres y elementos materiales que han de estar convenientemente dispuestos en el templo. Ahora bien, una de las principales características de la misa solemne es su carácter cantado. Y con esto queremos decir que el sacerdote canta las partes que le son propias y entona también el comienzo de otras que luego continúa la *schola*, si la hay, o el cantor

o cantores. El canto ha de extenderse no sólo al Ordinario de la misa (cosa obligada para que tenga este carácter solemne), sino también, en la medida de lo posible, a las partes del Propio. Por debajo de la misa solemne están la misa dominical y la ferial, es decir, de diario, más simples y con menos cantos. Según la misa pierde solemnidad baja la envergadura musical de la misma. Todo transcurre con mayor ligereza, de ahí la denominación popular de *misa corrida* para la última de ellas. Los libros de cantos litúrgicos más usados suelen distinguir estas tres modalidades, asociándolas al grado de ornamento (Fig. 1.6).



Fig. 1.6. Fragmento litúrgico en versión solemne, ferial y más solemne.

Las líneas anteriores son eminentemente teóricas o, en otro sentido, aluden a los modelos ideales. En la práctica del siglo XXI las cosas son harto distintas y la «solemne misa» que se suele anunciar en los programas de las fiestas patronales, sea o no de gaita, no reúne ni mucho menos todos los requisitos deseables para ostentar dicha categoría, pero sí es cierto que el canto forma parte de ella de manera constante. Por otra parte las misas de gaita están limitadas actualmente a las grandes solemnidades y festividades patronales, de modo que no es en absoluto ordinario que se realicen misas de gaita dominicales o de diario, aunque se conserven testimonios de esta práctica. Y también ocurre que cantos de tipo ferial han pasado a usarse en las ocasiones solemnes.

La definimos como *tradicional*. Y en efecto lo es por su anclaje en los gustos del pueblo allí donde se celebra; y, lo que es más importante, porque ha venido transmitiéndose a lo largo de muchas generaciones, principal *pero no únicamente* por tradición oral. Esta misa la han interpretado y la interpretan tanto sacerdotes como cantores seculares de extracción popular, pudiendo ser estos últimos profesionales

de la canción o simples vecinos y vecinas del entorno donde se celebra la fiesta. No olvidemos el importante papel que tuvo históricamente el sacristán en la coordinación de los cantos y en la propia interpretación de los mismos. Por otra parte, el juego dialéctico entre fuentes escritas y tradición oral es uno de los atractivos para el investigador de este tipo de celebraciones. A lo largo del libro tendremos ocasión de profundizar en todas estas cuestiones.

Hemos indicado que se canta en *latín*, lengua oficial de la Iglesia por más que desde el Concilio Vaticano II (1962-65) las lenguas vernáculas hayan ido arrinconando a la lengua del Lacio hasta prácticamente erradicarla de los templos. El «Kyrie» está en griego pero forma parte de la misa latina con toda propiedad. No es en modo alguno una misa en latín a la manera previa al Concilio ni tampoco se trata de una misa tridentina; sólo aludimos al latín refiriéndonos a los cantos. Las oraciones y formularios de la liturgia se hacen acordes con las directrices conciliares vigentes en cada momento, actualmente en lengua romance, mayoritariamente en castellano y alguna vez en asturiano, del mismo modo que en los tiempos preconciliares se hacían en latín. Los cantos en latín no excluyen la presencia de algún canto en castellano en momentos como la Comunión, el Ofertorio o la salida. También hay partes puramente instrumentales a cargo de la gaita, acompañada en su caso por el tambor.

Aludimos al *acompañamiento de gaita*. Es un elemento clave, distinto a la simple presencia de la gaita en el templo que podemos encontrar en otros tipos de celebraciones litúrgicas. La gaita nos remite de inmediato a cuestiones de textura (una heterofonía bifónica y asincrónica sobre nota pedal, como se verá con detalle en el capítulo IV) y geográficas. Las dos comunidades que tienen la gaita (de fuelle) como instrumento tradicional son Galicia y Asturias, pero también hay que incluir a Cantabria, inmersa actualmente en un proceso de revitalización de este instrumento, además de haberlo frecuentado en otros tiempos. Otros puntos aislados de los territorios vecinos a los tres citados registran alguna actividad en este sentido, pero no tienen la misma significación. Mas una cosa es que haya gaita y otra que se acompañe con ella la misa, lo cual ha acabado por ser privativo de Asturias. Cabría suponer, en buena lógica, que en Galicia abundaría la práctica de la *Misa de gaita*, en función de la categoría y raigambre de dicho instrumento en esa comunidad. Y de hecho hubo misas de gaita allí, pero esa tradición, hermana de la asturiana, se da por perdida en tierras galaicas. Las hubo también en Cantabria e incluso las ha habido en tiempos más recientes, aunque en este último caso de momento con carácter excepcional.

Decíamos líneas atrás que era *tradicional* en Asturias, pero al mismo tiempo maticábamos que sólo está *presente* en la fecha de publicación de este libro *en algunas zonas* de la región. Con ello queremos subrayar el hecho de que se percibe en cualquier parte de la región como algo propio e identitario, independientemente de que su uso

no sea habitual en muchos territorios del Principado. A veces se celebra una de estas misas en lugares donde no son en absoluto habituales (como pudiera ser el caso de Oviedo), pero no por ello dejan de ser percibidas, gracias a ciertos elementos muy marcados de su propia sonoridad, como formando parte de la tradición asturiana y sentidas con aprecio y reconocimiento de lo propio.

Todo lo anterior permite contextualizar adecuadamente la liturgia popular que estamos analizando. Evitamos así los riesgos de ciertas miradas un tanto sesgadas por influencia de un mal entendido amor a lo propio, que consideran como único y exclusivo lo que, siendo singular y valioso, tiene orígenes y relaciones que están por encima de lo puramente local.

Hemos intentado una definición e incluso la hemos matizado en las líneas anteriores. Pero hay todavía determinados detalles que son más fáciles de percibir que de definir. Sin ellos la *Misa asturiana de gaita* sería otra cosa, aunque cumpliese con todos los requisitos de nuestra definición. Estamos aludiendo a la voz y a la ornamentación.

Imaginemos a título de especulación una escena improbable. Los monjes de Silos cantan una misa solemne en latín y en lugar de ser acompañados por un organista se dejan acompañar por un gaitero asturiano. ¿Sería esto una *Misa de gaita*? Evidentemente la respuesta es negativa si queremos ir más allá de la proposición formal. Por una parte carecería esa misa del lado popular, de la transmisión oral, etc., pues lo que cantan y han grabado los monjes de Silos es un repertorio oficial de la Iglesia según las ediciones *típicas* de la propia institución eclesiástica (y con *típicas*, que así se llaman, aludimos a las ediciones canónicas y oficiales de la Iglesia). Pero hay un impedimento aún mayor. La vocalidad de los monjes de Silos es la propia del canto gregoriano, muy uniforme y fundida, en la línea de la interpretación iniciada por la Abadía de Solesmes (Francia) en el siglo XIX. Por el contrario la *Misa asturiana de gaita* ofrece un tratamiento de la voz muy ligado a la tierra, con giros y detalles relacionados con la música popular de la región. Hay oscilaciones en la altura, vibraciones y muchas más cosas que no se explican sin la influencia de la gaita y del canto popular de la región, muy en particular de la *tonada asturiana*. La ornamentación es un aspecto íntimamente relacionado con lo que acabamos de decir. Hay mordentes, bordaduras, amplificaciones retóricas que enriquecen las bases de las que parte la *Misa asturiana de gaita*, que no son sino las del *canto llano* en sus diversas modalidades.

La conclusión es que la *Misa asturiana de gaita* es la misa identitaria por excelencia en el Principado, aunque no lo planteamos desde premisas esencialistas ni mucho menos: tan sólo analizamos el abanico de factores que convergen en ella para que así sea. Existen otras misas de ambiente asturiano, incluso con texto latino, pero son

obras de autor que no vienen aquí al caso. Menos aún las armonizaciones a varias voces, aunque lleven gaita y partan de la melodía tradicional, como la *Misa de gaita* del compositor gijonés Enrique Truán. Por su parte, las misas en castellano o asturiano de ambiente regional suponen otro tipo de producto litúrgico, muy respetable pero distinto al que es objeto de esta investigación. Además todas estas misas no se han generalizado en toda la región ni son tradicionales, aunque sus melodías puedan basarse en el folklore asturiano. Se trata de obras de autor con fines litúrgicos, unas más antiguas y otras realizadas en las últimas décadas al hilo de las directrices conciliares. Un ejemplo entre los diversos posibles lo encontramos en la publicación titulada *Misas populares del folklore asturiano*, del P. Secundino García ²⁵.

Finalmente, es obligado ofrecer una pincelada sobre el nombre o nombres con que se alude a esta particular misa, algunos de los cuales ya los venimos usando desde el comienzo. Siguiendo un principio elemental en Etnomusicología, utilizaremos normalmente la denominación más habitual entre los informantes, intérpretes y transcriptores, es decir, la de Misa de gaita (Fig. 1.7).



Fig. 1.7. Cubierta de la transcripción de José Santos (1952).

Ahora bien, hay otras posibilidades. Unas veces se refieren a lugares más o menos concretos —Misa de gaita de Salas, por ejemplo, o Misa de Salas, a secas—, que alude al concejo de ese nombre y no a la homónima capital del mismo; en otras

²⁵ Secundino García: *Misas populares del folklore asturiano*. Oviedo, Santa Ana, 1969, 26 p.

ocasiones remiten al santoral —Misa de San Agustín —; y, en fin, pueden sugerir antigüedad, como cuando la denominan Misa antigua o, asturianizándola, Misa vieja. En alguna fuente literaria hemos visto la expresión Misa de gala y a veces encontramos un cambio de preposición: Misa con gaita. Incluso hay denominaciones muy descriptivas, como hemos visto en ciertas transcripciones de Lena: Misa en latín con acompañamiento de gaita asturiana. De manera que el nombre más usual —Misa de gaita— es a nuestro juicio también el menos ambiguo y el que apunta a su rasgo más distintivo. Mas como la expresión Misa de gaita es suprarregional (véase Fig. 1.2), utilizaremos abundantemente la fórmula Misa asturiana de gaita, también bastante empleada. Y como existen variantes dentro de ésta, aludiremos a la Misa de gaita de Quirós, de Lena u otras, a fin de que no se valore el alcance de lo que aquí se diga por encima de nuestras pretensiones.

La Misa de gaita: hibridaciones sacroasturianas es el título del presente libro. Lo concerniente a la primera parte del mismo se entiende por lo acabamos de explicar, pero nos permitimos añadir una pequeña reflexión sobre el subtítulo. El producto que analizamos es fundamentalmente impuro. Lo interesante es que los elementos que lo constituyen están lejos a su vez de ser puros, como se verá a lo largo del libro. Por otra parte términos como fusión, muy usados en el mundo de la industria musical, han llegado a banalizarse tanto que basta con que un músico que compone una música determinada haga un guiño en sus obras a una música de otro tipo para que se hable de fusión, mestizaje y conceptos semejantes. El de hibridación también ha alcanzado cierta polisemia una vez que dio el salto de la biología a las ciencias sociales e incluso tiene serios detractores, pero puede acercarse mejor que otros a lo que sucede en el objeto músico-litúrgico llamado Misa de gaita. En la edición ampliada de una célebre obra de Canclini tenemos una definición que nos puede servir, pues no es éste el lugar para discusiones metodológicas: «entiendo por hibridación procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas»²⁶. Las misas de gaita son incluso algo más que híbridas en la medida en que algunos de sus elementos constitutivos fueron fruto a su vez de largos procesos de hibridación. Son mezcla de mezclas. Los cantos litúrgicos oficiales de la Iglesia Católica —por poner un ejemplo acerca de uno de sus principales ingredientes— no son (ni fueron) un producto químicamente puro, sino formado con una gran base judía más aportaciones griegas y locales hace más de 1500 años. Luego se extendió durante siglos por medios orales, posteriormente se incrementó la difusión escrita (pero no dejó de practicarse transmisión oral) y toda su historia está llena de avatares y de tendencias

²⁶ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001, p. 14 (cursiva en el original).

unificadoras y disgregadoras que se suceden cíclicamente. ¿Cómo no va a ser híbrido un objeto cultural en el que uno de sus elementos tiene tantas capas de geografías e historia sobre sus espaldas?

Todo lo expuesto hasta el momento suscitará en cualquier lector numerosos interrogantes. Esperamos dar respuesta a algunos de ellos en los siguientes capítulos.

II

LA MISA DE ANGELIS Y OTROS FUNDAMENTOS DE LA MISA DE GAITA

CANTO LLANO/CANTO GREGORIANO

El gregoriano es el canto litúrgico oficial de la Iglesia Católica. No constituye, eni constituyó nunca, un *corpus* inamovible, pese a que ciertas definiciones de manual nos lo quieran presentar así. A veces se considera incluso que hablar de *canto llano* es lo mismo que referirse al *canto gregoriano*. ¿Son términos sinónimos? En sentido amplio, sí lo son. De hecho, algunos tratados los dan como sinónimos. Por ejemplo, Diego de Roxas y Montes, tratadista del siglo XVIII, explica que el canto llano se puede llamar canto ambrosiano, canto romano, canto eclesiástico, canto firme, música armónica y también canto gregoriano. Al margen de los comprensibles errores históricos, justifica esta última denominación «porque fue S. Gregorio Magno el que lo reformó, reduciéndolo al modo que hoy se practica»¹. Esto no es así, desde luego, pero no nos importa aquí y ahora. Subrayamos, en cambio, que tanto en el título de su obra como a lo largo de toda ella alude siempre al *canto llano*.

Si pensamos en términos menos generales, en España podemos hablar de *canto gregoriano* o, aún mejor, de *nuevo canto gregoriano* sólo para la monodia litúrgica que trata de radicarse en nuestros templos hacia fines del siglo XIX, cuando se multiplicó la actividad reformadora que tuvo un decisivo respaldo con el *Motu proprio* «Tra le sollecitudine», promulgado por Pío X el 22 de noviembre de 1903, festividad de Santa Cecilia. En cambio, hablar de *canto llano* es lo adecuado para los siglos previos al *Motu proprio* del citado papa, por más que tal denominación sea desconocida en general e incluso haya sido indebidamente desprestigiada. Por ese motivo conviene matizar aquí este tipo de cuestiones terminológicas, al ser estrictamente pertinentes en cuanto al objeto de nuestro estudio.

Hagamos un poco de historia. Es sabido que la Iglesia configura su canto litúrgico preferentemente desde el momento en que deja de ser perseguida y empieza a gozar de

¹ Diego de Roxas y Montes: *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*. Córdoba, Antonio Serrano, impresor, 1760, p. 1.

plena libertad de movimientos, es decir, a partir del Edicto de Milán, publicado bajo Constantino en el año 313 de nuestra era. A partir de entonces, los nuevos tiempos permiten a los cristianos salir a la luz pública, multiplicar las construcciones de basílicas y difundir la fe por todos los confines de la tierra. Los siglos v y vi son fundamentales en este proceso, ya que en ese período se desarrolla la gran actividad organizativa de los llamados *papas liturgistas*, entre los que destaca San Gregorio Magno. Este pontífice fue uno de esos papas preocupados por la organización litúrgica. Fue, sin duda, el más importante y con el paso del tiempo acabaría por ser considerado (falsamente) casi como el creador exclusivo del canto gregoriano, lo que también explicaría la elección del nombre de esta música litúrgica y que su iconografía nos lo muestre habitualmente escribiendo neumas inspirado por el Espíritu Santo en forma de paloma.

Pero la Iglesia, incluso dentro de la unidad de fe, distaba mucho de poseer unidad litúrgica por la existencia de las llamadas *liturgias nacionales*. Ahí tenemos, por ejemplo, la liturgia milanesa, la galicana y la visigótico-mozárabe o hispánica, entre otras. El Papado siempre trató de eliminar estas variantes. Con el apoyo de Carlomagno, Roma lanzó una operación unificadora de gran alcance. Luego, entre los siglos x y xi se escriben códices adiastrémicos (es decir, pensados sólo para recordar las melodías ya sabidas y no para poder leerlas directamente) con esa síntesis galorromana en centros como Saint-Gall, Metz, Einsiedeln, entre otros. En el sur de Francia, en Aquitania, más o menos por las mismas fechas pero con mayor alcance, se desarrolla un sistema de notación diastemático de puntos superpuestos —notación aquitana, capaz de representar correctamente la interválica— que tendrá gran importancia para el futuro de la transmisión del canto litúrgico y que será el vehículo con el que la unificación romana consiga penetrar en el reino de Castilla desde fines del siglo xi, proceso que los territorios nororientales de la Península ya habían experimentado desde los tiempos de la Marca Hispánica.

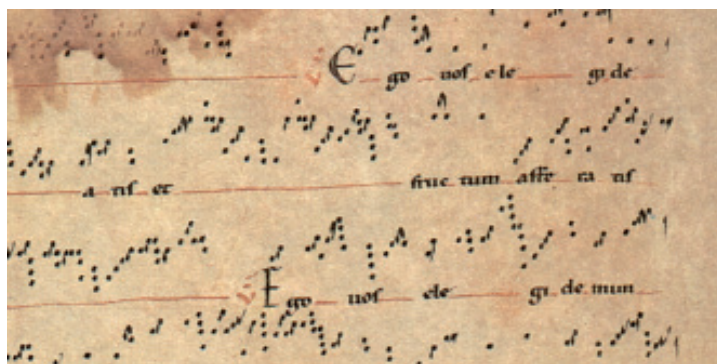


Fig. II.1. Fragmento de pergamino litúrgico-musical con notación aquitana (siglo XII). Archivo del Ayuntamiento de Oviedo.

La liturgia visigótico-mozárabe (o hispánica) había resistido los intentos papales de suprimirla, basados en cuestiones de fe y en sus presuntos contenidos heterodoxos o heréticos. En España había una liturgia propia, solemne y hermosa, pero condenada a ser sustituida por los acuerdos político-religiosos del reino de Castilla con Aquitania y el Papado a fines del siglo xi (Fig. II.1).

Así que los reinos hispánicos fueron, de una u otra manera y antes o después, reducidos a la unidad del canto. Los monjes benedictinos de obediencia cluniacense serían los encargados de traer o copiar los nuevos códices para el tercio norte de la Península, en buena parte ya alejado del peligro musulmán. Desde entonces se van produciendo cambios sutiles que recorren los siglos y que vuelven a diferenciar las melodías de los repertorios del canto litúrgico. En otras palabras, la monodía litúrgica había llegado a un amplio grado de unidad en Europa, primero tras los acuerdos galorromanos de hacia el año 800 y luego, para el caso del mundo hispánico, tras la supresión del rito propio a fines del siglo xi. Pero en los siglos siguientes el canto litúrgico vuelve a adquirir matices territoriales en toda la Cristiandad. Además, en los siglos xiii y posteriores asistimos al desarrollo pleno de la polifonía, que interactúa con el fondo monódico de la música sacra al que hace sufrir diversas modificaciones².

Podemos decir que desde el siglo xv hasta principios del xx el canto litúrgico en España se distancia de los orígenes y adquiere formas propias, aunque haya centros donde se mantiene mejor la tradición. Con todo, la situación se agrava a medida que pasa el tiempo, siendo los libros de coro de los siglos xviii y xix los que más transformaciones manifiestan sobre los modelos de partida. Y es este repertorio —el conservado en los innumerables libros de coro de los centros religiosos españoles y en los muchos tratados e impresos varios de todo este tiempo— al que llamamos en España, como hacen las propias fuentes, *canto llano*. Mas no sólo se trata de que las fuentes manuscritas o impresas conservadas muestren los cambios diversos que se van produciendo (cambios melódicos, tonalización mediante alteraciones ajenas al canto litúrgico, etc.), sino que también hay que tener en cuenta la libertad que se tomaban los cantores que tenían delante ese tipo de fuentes, lo cual era de uso común y está sobradamente documentado en los siglos xviii y xix.

En el siglo xix (y aun antes) se alzaron voces, cada vez más clamorosas, contra la situación de la música sacra. Se aludía a la contaminación de dicha música con la propia de la escena lírica, al hedonismo con que estaba revestida, a la ausencia de unción, respeto y decoro que se extendía por los templos del mundo en lo concerniente al arte musical. En un plano más específico, en España, se criticaba el canto llano tra-

² *El canto llano en la época de la polifonía* es precisamente el título del Proyecto de Investigación en curso a fecha de 2011 del Grupo de Investigación Complutense «Música Antigua», dirigido por la doctora Carmen Julia Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid).

dicional en dichos templos y se empezaba a hablar de un «nuevo canto gregoriano» que era nuevo no por ser totalmente distinto o de nueva creación, obviamente, sino por ser, según sus mentores, la recuperación del primigenio canto litúrgico basándose en los códices medievales que se estudiaban en la abadía francesa de Solesmes.

Los monjes de Solesmes habían trazado una versión histórica de los hechos más interesada que interesante y veraz, según la cual sus estudios suponían la *restauración* del canto gregoriano tras, más o menos, un milenio de decadencia. Sus propuestas triunfaron y fueron oficializadas por el papa Pío X a principios del siglo xx. Y es en este período cuando se crea la idea de un canto gregoriano oficial, unificado, interpretado de acuerdo con unas determinadas técnicas, etc., de ahí que fuese llamado muchas veces *nuevo canto gregoriano* en oposición al *canto llano* tradicional de nuestros templos.

Los propagandistas de la reforma no dejaron de cantar las alabanzas de ese nuevo gregoriano salido de Solesmes. Como ya indicamos en otro escrito —y merece la pena reiterar— «es muy significativo y apasionadamente romántico el texto que el P. Eustaquio de Uriarte dedica a ese gregoriano, en una carta al pianista Juan Miralles, según lo conoció en Silos cuando este monasterio estaba repoblado por monjes franceses. A la frondosa retórica con que celebra el nuevo canto gregoriano, según lo interpretaban los monjes franceses de Silos, Uriarte opone lo que hasta entonces se veía obligado a escuchar en España»³. Por decirlo con sus propias palabras, lo que se veía obligado a escuchar no eran sino «los descompuestos berridos de nuestros cantollanistas»⁴.

En esta misma línea, por poner un ejemplo asturiano, el obispo Martínez Vigil escribe: «hemos llegado hasta el extremo lamentable de no conocer el canto gregoriano más que en libros incorrectos, alterados y llenos de faltas, aunque por fortuna podemos ya adquirirlos auténticos y legítimos»⁵. Esos libros *auténticos y legítimos* son los que precisamente Roma acababa de oficializar y cuya responsabilidad científica en cuanto a la edición corría a cargo de los monjes solesmenses. Pero lo lamentable fue que para imponer estos nuevos usos en las primeras décadas del siglo xx se hizo necesario arrinconar los viejos cantorales de canto llano, las antiguas tradiciones de difusión escrita y oral de este tan denostado —como hoy poco conocido— canto llano del mundo hispano.

³ Ángel Medina: «La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia». *Música y archivos de la Iglesia*. Oviedo, Ed. Memoria Ecclesiae, XXXI, 2008, p. 29.

⁴ Citado en Luis Villalba Muñoz: *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914, p. 7.

⁵ Ramón Martínez Vigil: «La música sagrada», 2.^a parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 1-VI-1904, p. 163. La primera parte de esta pastoral se puede consultar en el número anterior del *Boletín*, de 15-V-1904, pp. 101-102.

No faltaron voces por entonces que se levantaron contra esta especie de invasión litúrgico-musical, pero los propagandistas de la reforma eran sumamente eficaces. Un importante gregoriano de Silos, Casiano Rojo, que publica un libro sobre el canto gregoriano en 1905 bajo el pseudónimo de «Un Padre benedictino», no puede evitar burlarse de los defensores del canto llano:

Corre de boca en boca, y se afirma con celo digno de mejor causa, cómo el canto gregoriano, recomendado por Su Santidad Pío X, es importación extranjera que comenzó a entrar en nuestra casa a fines del siglo XIX y ahora se nos echa encima a principios del siglo XX. Ante la idea de su implantación en España se alarma el patriotismo de muchos, creyendo que en mal hora viene a destronar el canto tradicional de España, el canto llano que nos legaron nuestros padres⁶.

Queda claro por la cita anterior que en la época de la reforma, en torno a 1900, se distinguía perfectamente entre *canto llano* y *canto gregoriano*. Con el tiempo esta última denominación pasó a eclipsar a la anterior y a borrar las diferencias, pero un siglo después se levantan voces que revisan la historia oficial con espíritu crítico. Ismael Fernández de la Cuesta sostiene que «la reconstrucción de las melodías gregorianas antes y después del *Motu Proprio* fue un engaño teñido de religiosidad para favorecer una aceptación lo más extensa posible de su uso litúrgico»⁷ y acto seguido denuncia el «equivoco de identificar el canto gregoriano, sancionado por el papa en el *Motu Proprio*, con un canto benedictino y una determinada manera de cantar»⁸. Todo este proceso no se hizo sin resistencias, pese a que los propagandistas de la reforma y cierta historiografía poco crítica presentan una historia de los hechos tan simple como sesgada, aunque no les faltase buena fe⁹.

Es preciso aclarar que buena parte del repertorio cantollanista resulta muy cercano al que nos ofrecen las ediciones *típicas* (oficiales) del nuevo canto gregoriano, como el *Kyriale*, el *Liber Usualis*, entre otras. Pero hay piezas que discrepan de lo que acabó siendo la versión oficial y que, luego de haberse cantado durante cinco siglos en nuestras iglesias, fueron erradicadas de esos recintos por la imposición y

⁶ Un Padre benedictino: *¿Qué es el canto gregoriano? Su naturaleza e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, ed., 1905, p. 101.

⁷ Ismael Fernández de la Cuesta: «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X». *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*. Ed. Mariano Lambea. *Revista de Musicología* XXVII, I, 2004, p. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ángel Medina: «La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia». *Música y archivos de la Iglesia*. Oviedo, Ed. Memoria Ecclesiae, XXXI, 2008, p. 29.

dirigismo de Roma. Pero no siempre se consiguió. El «Kyrie» de la *Misa de réquiem* es uno de estos ejemplos. Durante siglos se cantó como recogen los antiguos libros y tratados españoles, pero en el siglo xx se introdujo la versión oficial, como se puede encontrar en el *Liber Usualis*, entre otros libros litúrgicos. Por increíble que parezca, Ismael Fernández de la Cuesta ha testimoniado el canto del «Kyrie» de esta misa, a principios del siglo xxi, en una versión derivada del canto llano y no del nuevo canto gregoriano. Es decir, en una versión que consiguió superar las normas papales y de las diócesis de principios del siglo xx sobre la implantación del nuevo gregoriano y la caída del latín y del propio canto gregoriano tras las reformas del concilio Vaticano II¹⁰. Se trata de un auténtico milagro de la tradición oral. Y, por las mismas razones, mucho de milagro tiene también la propia existencia de la *Misa de gaita*, que tuvo que luchar con esos mismos y aun otros inconvenientes para su mantenimiento.

Todo lo anterior es fundamental por cuestiones de método. El creer, como decíamos al principio, que gregoriano no hay más que uno y que, para entendernos, es el que se puede escuchar en los discos de Solesmes o de Silos, o cantar sirviéndonos de libros como el ya citado *Liber Usualis*, es olvidar esa tradición de medio milenio de canto que precedió en España al nuevo canto gregoriano.

Por tanto, cuando investigamos cantos litúrgicos de tradición principalmente oral (en latín), como es el caso de los contenidos en la *Misa de gaita* —siempre que supongamos que dicha tradición tiene más de cien años y consideremos la hipótesis de que dicha liturgia popular viene de la monodia eclesiástica—, hemos de volver nuestros ojos a las fuentes del canto llano en primera instancia y no conformarnos con la consulta de los libros oficiales de la Iglesia a este respecto. Éstos no se difunden hasta comienzos del siglo xx y tienen también su papel como posible influjo tardío en la *Misa de gaita* y como freno de la misma por lo que suponen de modelos pensados para extenderse de manera activa y militante.

Y como el fundamento de la *Misa de gaita* (asturiana o no) radica en el canto litúrgico de la Iglesia y, por otra parte, también aceptamos que la tradición de la *Misa de gaita* es obviamente más que centenaria, nos veremos obligados a tener muy en cuenta las antiguas fuentes del canto llano, incluyendo la modalidad de *canto mixto* sobre la que nos extenderemos más adelante. Ahora bien, lo haremos al lado de las fuentes del canto gregoriano oficial (que ya tienen más de un siglo, no lo olvidemos) por lo antes apuntado. Con todo, ha de quedar claro que la *Misa de gaita* sólo pudo salir, en los momentos iniciales de su configuración, de fuentes cantollanistas o de canto mixto, para luego convertirse en el producto singular que ha llegado a ser.

¹⁰ Ismael Fernández de la Cuesta: «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X». *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*. Ed. Mariano Lambea. *Revista de Musicología* XXVII, I, 2004 (Apéndice).

El canto llano, aunque a algunos les sonase a «descompuestos berridos», era lo que había y hay que tenerlo en cuenta. Por eso, en fin, la dicotomía canto llano/nuevo canto gregoriano es pertinente terminológica e históricamente. Y ello no obsta para que seamos conscientes de que la expresión *canto gregoriano* es hoy de uso común con el sentido general de monodia litúrgica de la Iglesia. No vamos a cambiar tales hábitos desde estas páginas, pero no creemos que se trate de una cuestión baladí: la idea aquí expuesta es toda una reivindicación de la tradición propia del canto sacro en España, con sus defectos y sus licencias, sin las sutilezas del modelo francés, pero con una raigambre de centurias y con la seguridad de que fue la que primeramente informó la estructura y el propio ser de las misas de gaita en el marco de las misas populares en latín.

LA MISA DE ANGELIS

Todavía es posible encontrar —hablamos de 2010 y lo hemos comprobado personalmente en diversas ocasiones— un buen número de personas, ya entradas en años, que, a poco que se les refresque la memoria, son perfectamente capaces de cantar, sin partitura y sin ni siquiera el texto a la vista, algunas partes de la llamada *Misa de angelis*. El Grupo Melisma, de Gijón, dirigido por Fernando Menéndez Viejo y especializado en canto gregoriano, suele regalar como propina al final de sus conciertos alguna pieza del gregoriano más popular, acaso la *Salve* (simple) o el «Kyrie» *de angelis*, al objeto de que los asistentes puedan participar en el canto. Y, ciertamente, participan. Esto no ocurre con otras misas gregorianas, y es evidente que nos referimos simplemente a las partes del Ordinario. Además, para decirlo de una manera clara, se trata de un fenómeno que se puede encontrar en muchas partes de Europa y de otros continentes. No extraña, pues, que la *Misa de angelis* sea una de las grandes fuentes que nos conducen a las misas de gaita y se comprende que nos detengamos en el estudio de aquélla para la mejor comprensión de éstas.

La *Misa de angelis* es una misa votiva especialmente popular y eso le otorga una cierta singularidad. Ya en 1919, H. V. Hughes aludía a su amplia difusión y a la fascinación que acabó por ejercer entre los fieles. Traducimos: «De todos los tesoros de la antigua música de Iglesia, pocos suscitaron más amplio interés que la maravillosa *Missa de Angelis*»¹¹. Hughes realiza acto seguido algunas afirmaciones que no son correctas acerca del lugar que ocupa esta misa en las ediciones oficiales. En concreto, apunta que se sitúa «después, pero no entre»¹² las otras misas del Ordinario, lo cual no es cierto, si bien no nos importa para nuestros intereses. Acto seguido explica

¹¹ H. V. Hughes: «New light on the origin of *Missa de Angelis*». *The Musical Times*, 1-IX-1919, p. 486.

¹² *Ibidem*.

que el hecho de que esta melodía modal pueda asimilarse a una tonalidad mayor es determinante para su aceptación popular. En efecto, el modo V, con Si bemol, es muy semejante a la tonalidad de Fa mayor, pero habría que matizar algunos otros detalles y dicho carácter de presunta tonalidad mayor no basta para explicar su innegable éxito. Las siguientes líneas de Hughes nos parece que son muy ilustrativas, pues aluden a un proceso muy amplio que, a la postre, podemos hacer extensivo a las misas de gaita. Dice Hughes: «La experiencia nos ha mostrado que este servicio posee una maravillosa vitalidad y popularidad, extendiéndose durante cientos de años, y una belleza que sólo necesita ser escuchada en orden a ser apreciada»¹³. Pero lo más importante viene a continuación, cuando el citado musicólogo se refiere a su difusión geográfica y a su transmisión: «En algunas zonas del norte de Francia, así como en innumerables iglesias del Este de Europa, es *el pan nuestro de cada día* para la Misa Dominical, una melodía realmente común para el pueblo, conocida y amada por él durante generaciones»¹⁴.

Estamos hablando del Ordinario de la misa, es decir, de las partes invariables, como el «Kyrie», el «Gloria», etc. Y lo primero que hemos de tener en cuenta es que precisamente estas partes de la misa son las que más tardan en ser fijadas por escrito. Queremos insistir en la oralidad centenaria del canto gregoriano. En efecto, las partes del Propio están anotadas en los primeros manuscritos con notación de los siglos x-xi tras cuatro o cinco siglos de oralidad. Tienen una unidad que Guillou no duda en calificar de «monolítica»¹⁵. Pero, contrariamente, las partes del Ordinario se van escribiendo en las centurias postreras de la Edad Media, es decir, entre los siglos xii y xv, entendiendo estas fechas como el período en que se generaliza su escritura, pues hay precedentes. Y por esta razón, las partes del Ordinario están sujetas a una mayor cantidad de variaciones que las partes del Propio. En otras palabras, el Ordinario se dejó impregnar mucho más por los influjos regionales dentro del universo cristiano y por los procesos de oralidad.

Refiriéndonos al Ordinario, la misa que nos interesa conocer, la de *angelis*, es de las más tardías, de modo que es un producto típico de lo que Guillou llama el período de «estabilización del *Kyriale*»¹⁶, que sitúa entre los siglos xiv-xvii. Si queremos valorar las raíces de esta misa, podemos enlazarla muy sumariamente con la etapa previa a la citada de «estabilización», que Guillou considera de «formación» y que

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*. La expresión «standing dish» la escribe el autor entre comillas, así que nos tomamos la libertad de traducirla como «el pan nuestro de cada día», pues se trata justamente de lo que no ha de faltar nunca en las misas dominicales.

¹⁵ Olivier Guillou: «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican (I)». *Études grégoriennes*, XXXI, 2003, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

sitúa entre los siglos x y xiv. Y ya no hay manera de ir a la primera etapa, que Guillou denomina «prehistórica»¹⁷, y que se refiere al primer milenio de nuestra era, marcado por la oralidad.

Para darnos una idea: el «Kyrie» de la *Misa de angelis*, octava del *Kyriale* vaticano, tiene sus fuentes en manuscritos que van de los siglos xii o xiii al xvi, es decir, muy tardíos. Pero el «Gloria» de dicha misa circula realmente a partir de impresos de principios del siglo xvii, con la matización que aporta el *Gradual de Aosta*¹⁸.

Todo lo anterior nos lleva a plantearnos nuevas preguntas. Por ejemplo, ¿cómo podría llegar la melodía de la *Misa de angelis* a tantos lugares, a pequeñas iglesias, a aldeas y capillas remotas? Pues, seguramente, como llegaron muchos otros usos, es decir, con una mezcla de la transmisión escrita y de la tradición oral. Sólo las grandes colegiatas, los monasterios e iglesias de cierto nivel y, por supuesto, las catedrales podían contar con juegos de libros de coro (vulgarmente llamados cantorales) para cantar a lo largo de todo el año los diversos oficios y celebraciones. Esos lugares son centros decisivos en la formación de aquellos sacerdotes que acaban ejerciendo su ministerio en destinos más apartados y modestos en los que no cabe encargar costosos libros de coro, escritos a mano sobre pergamino, y en los que ni siquiera era fácil formar una pequeña *schola* para dignificar la liturgia.

En estas circunstancias, la memoria de los clérigos y sacristanes era la fuente básica para la enseñanza del canto. Como cabe suponer, la memoria puede jugar malas pasadas a cualquiera en forma de divergencias sobre la melodía original y variantes que irían aumentando con el paso del tiempo. De hecho, la memoria era una herramienta de trabajo que no sólo se utilizaba para el canto, sino que se extendía también al conjunto de las acciones litúrgicas, lo cual no es muy conocido y puede llevar a cambios textuales del todo inadmisibles desde el punto de vista de la buena práctica eclesial. Por eso, diversos sínodos alertan sobre esta cuestión. Así, el presidido por el obispo Álvarez de Caldas en 1607, prohíbe esta práctica memorística en una de sus constituciones¹⁹.

Pero a lo largo de la Edad Moderna, desde la extensión de la imprenta musical, se publicaron numerosas cartillas de canto llano, prontuarios, cuadernillos con la explicación de los modos y también tratados más completos. Basta con que un sacerdote disponga de una de estas publicaciones (y entonces casi todos sabían entenderlas y

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ Olivier Guillou: «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican. Les *Gloria*». *Études grégoriennes*, XXXII, 2004, p. 77. Éste sería el segundo trabajo de la serie, dedicado a los *Gloria*. En el primero, antes citado, se estudian los *Kyrie*. El tercero aparece en este mismo número y versa sobre los *Credo*, en tanto que el cuarto y último estudia los *Sanctus*, en el n.º XXXIX, de 2007. (Véanse las referencias en la Bibliografía general).

¹⁹ Juan Álvarez de Caldas: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo*. Valladolid, Juan Godínez de Millis, imp., 1608, Libro III, Título XII, f. 92 r.

servirse de ellas) para que en cualquier concejo mal comunicado pudiese sembrarse la semilla de la monodia litúrgica. El resto es paciencia, hasta conseguir que los sacristanes o los niños más despiertos pudiesen aprender de memoria una pequeña parte del repertorio y actuar como *schola* o modestísima capilla musical en el templo.

Las líneas anteriores muestran el modo más lógico de la transmisión del canto, con medios mixtos orales e impresos. Pero pudiéramos pecar de optimismo. El anónimo monje de Silos, ya citado líneas atrás y que no es otro que Casiano Rojo, pinta un panorama bastante más negro:

La mayoría de las parroquias rurales, por no decir su totalidad, y muchas de las parroquias urbanas, no cuentan sino con el texto literal de las piezas litúrgicas. Las melodías, si tal nombre se merecen, son transmitidas de sacristán a sacristán, o de aficionado a aficionado, por la tradición oral y el deber de llenar un cargo en la iglesia²⁰.

Nótese que además de considerar enormemente extendida la tradición oral vuelve a arremeter contra las melodías que se cantaban, que eran precisamente las del de-nostado canto llano.

La memoria funcionaba y siguió funcionando hasta la actualidad. Cualquier sacerdote anciano sabe la *Misa de réquiem* (latina) de memoria, entre otras cosas porque tendría que entonarla tantas veces como muertos hubiese en su parroquia. También sabían de memoria la *Misa de angelis*, como misa característica de muchos domingos del año, entre otras liturgias. Y nadie crea que estos sacerdotes y sacristanes de la primera mitad del siglo xx disponían mayoritariamente del *Liber Usualis*. Por el contrario muchos utilizaban ediciones en música «figurada», como se decía, lo que en este contexto alude al sistema del solfeo convencional o, mayormente, el libro abierto de su excelente memoria²¹.

Así que esas personas que aprendían de memoria podían a su vez enseñar a otras o ayudarlas en su aprendizaje, pero es comprensible que en todo este proceso de transmisión muchas cosas quedasen por el camino, otras cambiasen, algunas se simplificasen y

²⁰ Un Padre benedictino: *¿Qué es el canto gregoriano? Su naturaleza e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, ed., 1905, pp. 143-144.

²¹ Doña Benigna García Villa, nacida el 25 de septiembre de 1926 en Lieres (Siero), aprendió la *Misa de angelis* en el Colegio de la Sagrada Familia de El Entrego (San Martín del Rey Aurelio). Su nieto, nuestro joven colega Daniel Moro Vallina, grabó el «Kyrie» el 21 de octubre de 2009. Se trata de una versión muy fiel a la manera gregoriana que había ido calando en España especialmente en las décadas de la posguerra. Por otra parte, Manuel, 90 años, compañero de fatigas en marzo de 2011 en las salas de rehabilitación del Hospital Universitario Central de Asturias, nos cantó partes de la *Misa de angelis* que, por supuesto, había aprendido sin partitura en los años cuarenta y que resultaban muy fieles, como en el caso anterior, a los modelos gregorianos oficiales. Fue sacristán durante varios lustros en la zona de Siero y Noreña. Las circunstancias impidieron tomar detalles más precisos de su identidad.

otras, incluso, acabasen siendo más complejas que el original. Y de esos procesos salen realidades como las de las misas populares en latín, entre ellas la *Misa asturiana de gaita*.

DEMOSTRACIÓN

De manera que buena parte de las misas populares en latín, incluida la *Misa asturiana de gaita*, tienen uno de sus grandes orígenes en la *Misa de angelis*. Esto ya lo sabían los primeros folkloristas que recogieron este género de misas en España. Por tanto, nuestro objetivo no es insistir en algo más o menos conocido, sino en explicarlo con cierto detenimiento y en apuntar en su momento otras fuentes no citadas hasta ahora que hay que tener en cuenta, como pudiera ser el caso de ciertas misas en sexto modo. También queremos dejar claro que las misas populares en latín no son malas copias de los modelos litúrgicos, ni menos aún simples degeneraciones de los mismos, como algunos han interpretado, sino el resultado de una larga hibridación entre materiales de distinta procedencia que ha acabado por crear un producto nuevo y singular, con perfiles propios para cada zona.

Las razones sobre la amplia aceptación de la *Misa de angelis* ya han sido expuestas. Nada mejor que visualizar y analizar una mínima parte de la música de dicha misa para comprender algunas de las causas de su arraigo y popularidad. A esos efectos, un breve análisis del «Kyrie» de la *Misa de angelis* (en realidad, sólo el primer *Kyrie eleison*, con alguna mención necesaria al resto de la pieza) puede ser suficiente en esta fase del estudio, a fin de comparar algunos de sus rasgos con la sección correspondiente del «Kyrie» de la *Misa de gaita*. Reproducimos en primer lugar una versión de un importante manual de canto llano del siglo XVIII²² (Fig. II.2).

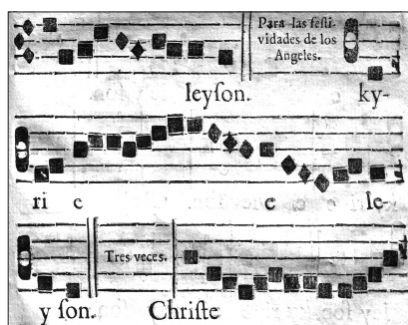


Fig. II.2. Comienzo del *Kyrie* de la *Misa de angelis* en canto llano. Diego de Roxas, *Promptuario...* (1760).

²² Diego de Roxas y Montes: *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*. Córdoba, Antonio Serrano y Diego Rodríguez imp., 1760, p. 413.

En nuestra fuente cantollanista podemos ver que el «Kyrie» (con comienzo al final de la primera línea) está en modo V, aunque no lo indica, con tónica en Fa. Notemos que evita el bemol y la propia nota Si; que se extiende por el ámbito de una octava y que procede casi en su totalidad por escalonamiento de grados conjuntos, tanto ascendentes como descendentes. Dicho de forma esquemática:

- A) Ausencia significativa del Si bemol, que, como subdominante, podría haber contribuido a marcar el presunto perfil tonal de la pieza. Otras versiones cantollanistas incluyen moderadamente dicho grado.
- B) Presencia rotunda, aunque no abrumadora, de la dominante.
- C) Solidez de la tónica.
- D) Ausencia de sensible.
- E) Subida gradual al Fa agudo.
- F) Tercer grado con notable responsabilidad estructural, pero el comienzo del 'Christe' se hace en la dominante.

Vamos ahora con la fuente gregoriana. Como es sabido, la *Misa de angelis* ha sido numerada en las ediciones oficiales con el número VIII del *Kyriale*. Partiendo de la versión oficial en notación cuadrada (Fig. II.3), vemos que se la adscribe al modo V, que se mueve en el ámbito de la octava, pero que usa el Si bemol.



Fig. II.3. *Kyrie* de la *Misa de angelis* en edición oficial vaticana. *Liber Usualis* (1896).

Además, no está construida sólo a base de grados escalonados, sino que hay saltos distintos (tercera mayor al comienzo, una llamativa cuarta justa para abordar la cumbre melódica, una tercera menor descendente y una cuarta ascendente de Fa a Si bemol). Las características que nos interesa resaltar son las siguientes:

- A) Presencia constante del Si bemol. Éste es un hecho significativo que otorga un carácter pre-tonal a la pieza, pero que, en realidad, de acuerdo con la interpretación de los modos gregorianos de Jean Jeanneteau, limita la capacidad de riqueza modulante del modo, la cual es más evidente en las piezas que alternan el Si bemol con el Si natural²³.
- B) Presencia hegemónica y decisiva de la dominante, lo que vuelve a sugerir un mundo que apunta a lo tonal. El primer inciso es claro a este respecto. Cinco de las nueve cadencias de los incisos que conforman el conjunto de la pieza caen sobre Do.
- C) Solidez de la tónica (Fa grave), con cuatro cadencias en los citados nueve incisos. Pero incluso a veces el Fa parece formar parte de un grupo de notas de paso hacia la dominante, sin ir más lejos al principio.
- D) Ausencia casi absoluta de la nota sensible por debajo de la tónica Fa (grave), aunque aparece una vez el Mi. Las cadencias se preparan desde arriba (Sol).
- E) Subida significativa al Fa agudo, ya en el primer inciso y muy destacadamente, aunque no figure en el ejemplo, en los kyries del final. Este es un rasgo propio de las piezas tardías, como ha explicado Jeanneteau en el libro citado. En repertorios más antiguos la subida suele alcanzar el Mi con cierta holgura, pero no el Fa. Esta última nota (el Fa agudo) no tiene el valor de tónica, aunque sea más que una nota de adorno. Por ello, el Mi que está bajo ella tampoco es sensible.
- F) La construcción de octava ascendente Fa-Do-Fa, junto con la presencia permanente del Si bemol, limita las posibilidades constructivas de otras notas. Así, el tercer grado, La, no alcanza la categoría de cadencia secundaria y sólo suena con entidad superior a lo ornamental al comienzo del 'Christe eleison'.

La cuestión de su reconocido aprecio popular no puede explicarse de manera genérica, como a veces se hace, diciendo que el modo V con bemol es una tonalidad mayor, pues eso es desconocer las funciones de los diferentes grados en el modo V y en el tono mayor. Pero lo cierto es que la estabilidad del Si bemol y la simpleza manifiesta de la pieza hacen que pueda ser rápidamente aprendida y disfrutada. Las subidas al agudo le añaden ese gusto festivo y aéreo que persiste y crece incluso en otras partes de la misa. Y hasta tal punto era vista así por los fieles que se llegó a cantar, además de muchos domingos y festividades, también en funerales de niños, asociados a los ángeles por su inocencia y garantizada salvación, lo que fue prohibido por diversos sínodos.

²³ Jean Jeanneteau: *Los modos gregorianos. Historia, análisis, estética*. Silos, Abadía de Silos, 1985, cap. VI, pp. 213 y ss.

Y ahora hay que dirigir nuestra mirada al «Kyrie» de la *Misa de gaita*, igualmente en su primera invocación. Pero no a cualquiera (pues hay variantes según la zona a que nos referimos) sino al que tiene más estrecha relación con su origen. El «Kyrie» de la *Misa de Salas* reúne estas condiciones de manera muy sobresaliente, principalmente porque ha mantenido el formato solemne mejor que en otros lugares. Y lo traemos a colación en la transcripción de José Santos de 1952. Hacemos notar que la transcripción utiliza la notación moderna pero no emplea una amplia gama de duraciones, siguiendo en cierto modo lo que era habitual en las transcripciones de la notación cuadrada del gregoriano oficial al lenguaje del solfeo ordinario. La lectura de la primera frase del «Kyrie eleison» basta para nuestro objetivo y nos lleva a conclusiones sorprendentes (Fig. II.4)



Fig. II.4. Primer *kyrie* de la *Misa de gaita de Salas*. En edición para este libro a partir de la transcripción de José Santos (1952).

Siguiendo el mismo esquema que acabamos de emplear para la *Misa de angelis* observamos los siguientes hechos, haciendo constar que en este ejemplo la tonalidad es la de Re mayor:

- A) La estructura tonal es aún más clara que la de un quinto modo sin Si bemol o con él. Y más interesante (y poco modal) es el paso a una escala mixolidia al final del primer *kyrie*, a la que en su momento prestaremos atención.
- B) Presencia hegemónica de la dominante, que aquí es La.
- C) Importancia de la tónica (aquí Re), más clara que en la pieza de origen.
- D) Existencia de la nota sensible por debajo de la tónica (Do sostenido, equivalente al Mi). Está en la armadura de clave, aunque a veces la escribe entre paréntesis, como alteración de cortesía.

- E) Subida a la octava de la tónica (Re agudo). Aquí tiene papel de tónica, con sensible, reforzado por la interpretación de esta parte a dos voces a la octava en algunas versiones.
- F) Relevancia clara del tercer grado (aquí Fa sostenido, equivalente al La). Pero el «Christe» no comienza con él, como en la fuente gregoriana, sino con la quinta, como en la fuente cantollanista.

Las tablas comparativas entre los rasgos modales/tonales y otros detalles del primer *kyrie* de la *Misa de angelis*, en sus versiones cantollanista, gregoriana y de la *Misa asturiana de gaita*, según la variante centro-occidental, son claras (Fig. 11.5).

El cuadro ratifica algunas de las ideas que se han ido vertiendo en nuestra investigación. En primer lugar que la *Misa de angelis* es ciertamente tardía, pero es modal y perfectamente distinguible de una página tonal. Y, en segundo lugar, que, por el contrario, la *Misa asturiana de gaita* es plenamente tonal, lo que la hace lógicamente más reciente. Sólo uno de los parámetros analizados coincide en todas las fuentes; en otros hay matices; y en algunos hay clara oposición entre sus rasgos distintivos. Insistimos en que, aunque aludimos aquí sólo a la primera invocación del «Kyrie», las conclusiones valen para el conjunto de la misa, a expensas de ulteriores y puntuales matizaciones. La hibridación produjo, como es lógico, un objeto distinto y lo que hay que hacer es estudiarlo con seriedad y no deducir sin ningún fundamento raíces supuestamente ancestrales en esta llamativa pieza del patrimonio de la religiosidad popular.

PRIMER KYRIE	Carácter tonal	Importancia de la dominante	Solidez de la tónica	Subdominante	Sensible	Importancia tercer grado
Misa de angelis (en canto llano)	Muy incompleto	Sí	Sí	No	No	No
Misa de angelis (en canto gregoriano)	Incompleto	Sí	Sí, con matices	Sí	No	No
Misa de gaita (Salas)	Completo	Sí	Sí, clara	Sí	Sí	Sí

PRIMER KYRIE	Comienzo del 'Christe'	Escalonamiento melódico	N.º de notas
Misa de angelis (en canto llano)	5.ª	Sí	23
Misa de angelis (en canto gregoriano)	3.ª	No	24
Misa de gaita (Salas)	5.ª	Sí	68

Fig. 11.5. Tablas comparativas.

Lo que, a la postre, tratamos de hacer patente es que todas y cada una de las notas de la primera sección del «Kyrie» de la *Misa de angelis* están en la frase equivalente del «Kyrie» de la tradición centro-occidental de la *Misa asturiana de gaita*. Incluso cabe pensar que esta última misa parece mostrar dos capas de influencias: por una parte y necesariamente, el fondo antiguo del canto llano hispano de la Edad Moderna y, por otra, la difusión de las versiones oficiales vaticanas que tuvo mucho desarrollo en los dos primeros tercios del siglo xx. Todo ello unido a una tendencia ornamental y retórica de relleno de los espacios sonoros de la que habrá oportunidad de hablar más adelante.

El ejemplo de la *Misa asturiana de gaita* que estamos examinando (Fig. II.4) muestra que si reducimos sus notas a lo esencial, a sus elementos estructurales, eliminando las ornamentales o redundantes, nos sale tanto la melodía del modelo cantollanista (pero con una nota más, el cuarto grado), como la melodía gregoriana oficial. Incluso ese cuarto grado aparece en otras versiones del «Kyrie» en fuentes cantollanistas, así que la comparación sería aún más clara. Por tanto, bajo la hojarasca ornamental que los cantores han ido introduciendo en la interpretación de la misa, podemos encontrar el esqueleto o fundamento músico-litúrgico que le es propio y que, a su vez, ya contaba, como es normal en los *kyries*, con su correspondiente dosis de ornamentación.

Además de la relación de la *Misa de gaita* con las fuentes litúrgicas, por el momento sólo con la *Misa de angelis*, también hay que tener en cuenta la hermandad de la misma con misas populares en latín de otras zonas²⁴. Y añadimos que el «Kyrie» del resto de las tradiciones asturianas de la *Misa de gaita* ofrece esta misma dependencia, si bien su mayor simplicidad resta algunos puntos a la hora del análisis.

LAS MISAS EN MODO SEXTO Y OTROS RECURSOS LITÚRGICO-MUSICALES DE LA MISA DE GAITA

Las misas de gaita no pueden explicarse sólo con lo que adeudan a la *Misa de angelis*. Ya vimos que la relación del «Kyrie» de *angelis* con el «Kyrie» de *gaita* (y con muchos otros *kyries* de las misas populares en latín) es clara y determinante. Esa relación se extiende muchas veces al «Sanctus/Benedictus» y al «Agnus», por la sencilla razón de que dependen melódicamente de ciertas secciones de su propio «Kyrie». Pero en el caso del «Gloria» de determinadas misas populares en latín (las asturianas entre ellas) y en muy concretos ejemplos de «Credo» las cosas se complican y resulta menos fácil encontrar modelos en la *Misa de angelis*.

²⁴ Cf. la amplia sección de transcripciones de misas salmantinas («parte documental») en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008. pp. 251-498.

La mayor dificultad es que ciertas piezas de las misas populares tienen una estructura plagal, o sea, que la melodía opera en dos recintos, uno por encima de la tónica y otro por debajo. La respuesta que se ha dado ante casos semejantes de otras misas populares en latín es pensar en una influencia del «Sanctus» gregoriano de la *Misa de angelis*. El «Sanctus» es plagal en las versiones oficiales gregorianas, pero auténtico en tradiciones anteriores cantollanistas, lo que cuestiona dicha hipótesis por la base, pues es evidente que había misas populares con esa melodía plagal mucho antes de que se introdujeran los modelos gregorianos oficiales. Los estudiosos de las misas populares en latín se han topado aquí con no pocas dificultades y han reconocido no haber encontrado un arquetipo para estos casos²⁵.

Nuestra propuesta nos parece más razonable: piezas como el «Gloria» de la *Misa asturiana de gaita*, en todas sus variantes, y algunas modalidades del «Credo» no procederían tanto de un pasaje del «Sanctus» oficial *de angelis* como de las misas completas en modo sexto que circulaban a modo de correlato de las de modo quinto y en particular de la *de angelis*. Coinciden con ésta en su melodía pegadiza, simple, aún más fácil de quedarse en la memoria de los cantores por haberse difundido mayoritariamente bajo el vestido mensural del canto mixto. Un ejemplo de 1804 presenta un «Credo» en modo VI, en canto mixto en cuyo comienzo se puede ver que la melodía recorre el tetracordo inferior de manera semejante a como ocurrirá en ciertas partes la *Misa de gaita* y en otras misas populares en latín. (Fig. 11.6).



Fig. 11.6. Comienzo del «Credo» de la *Misa de sexto tono*. Daniel de Travería: *El práctico cantor* (1804).

²⁵ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 186.

Este recinto grave es el hecho significativo de las misas en modo VI, que son por tanto el segundo gran manantial del que se nutren algunas misas asturianas de gaita y otras misas populares en latín. Hasta el punto de que documentaremos ampliamente esta tipología y su modelo en las partes más analíticas del presente trabajo, concretamente en el capítulo VI.

El tercer manantial de la música litúrgica que aporta su caudal a las misas asturianas de gaita, más puntual sin duda, consiste en el sistema de *moldes melódicos* que informa y explica el funcionamiento de las escasas piezas del Propio conservadas o recordadas en algunas tradiciones de la *Misa de gaita*. Y el cuarto, relacionado con el anterior, tendría que ver con el aprovechamiento de los tonos salmódicos, especialmente con el Tono I.

La consecuencia de lo anterior es que las misas de gaita vertebran un amplio conjunto de recursos músico-litúrgicos, lo que sumado a su hibridación con procedimientos de la música tradicional, en especial el tipo de vocalidad y su acompañamiento a la gaita, acaba configurando un producto cultural de alta singularidad y enormemente rico en matices.

LA CUESTIÓN DEL CANTO MIXTO

Vayamos ahora con el *canto mixto*. Digamos de entrada que éste es un fenómeno exclusivamente vinculado al canto llano y que las ediciones oficiales del gregoriano no incluyen de ninguna manera esta variedad. Se trata simplemente de un canto que, por una parte, es monódico como el canto llano; y, por otra, medido como el llamado canto de órgano (polifónico). Esto último —que sea medido— es lo más determinante, pues no faltan sencillas composiciones en canto mixto polifónico. Las figuras, sin embargo, son menos que en el canto de órgano propiamente dicho (Fig. II.7).

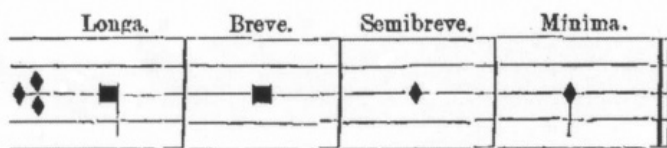


Fig. II.7. Figuras del canto mixto. Fernando Soler: *Canto llano y mixto* (1878).

Es común, como dice el tratadista Ignacio Ramoneda (siglo XVIII), «en los Himnos, Secuencias y en alguna otra cosa de la Misa»²⁶. Con la expresión «alguna otra cosa de la Misa» alude estrictamente al «Credo», a juzgar por el contenido de su tratado.

²⁶ Ignacio Ramoneda: *Arte de canto-llano en compendio breve*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, p. 4.

Diego de Roxas (o Rojas), autor de esa misma época, es un poco más explícito. Tras indicar que el canto llano se canta sin aumento ni disminución de sus valores, se refiere a otra manera de cantarlo «que comúnmente se usa en los Hymnos, en algunas Glorias y Credos, y en todas las Secuencias, que es el Canto Llano mixturado con el Canto de Organo; y por esta razón, llaman algunos a estas composiciones mixtas»²⁷. Hay otras piezas de la liturgia que también pueden presentarse en canto mixto, como las lamentaciones de Semana Santa, los gozos en la novena de ánimas o ciertas letanías. Incluso no faltan misas en las que todo el Ordinario va en canto mixto.

Diversos autores han establecido estrechas vinculaciones entre los modelos cantollanistas en canto mixto y las misas populares en latín, como ocurre en algunas de Salamanca. Y no sólo en el «Credo» sino también en el «Kyrie» y en otras partes. En este punto la tradición asturiana parece menos apegada al canto mixto y más al canto llano ordinario que la salmantina, aunque hay ciertas modalidades del «Credo» que, en efecto, no pueden negar esa influencia. O bien cabe pensar que existe otra posible capa de influencias locales que difumina la del canto mixto.

Pensemos en el «Kyrie». Es cierto que hay *kyries de angelis* en canto mixto, pero en muchísimo menor número que ciertos himnos, secuencias y credos. La consulta de los tratados de canto llano más relevantes de los siglos modernos no deja lugar a dudas: el «Kyrie» no forma parte del repertorio escrito *habitualmente* como canto mixto. Volvamos al tratado de Ignacio Ramoneda, del siglo XVIII. Lo único que hay en canto mixto, además de himnos y secuencias, es el «Credo». Y es el «Credo» de la única misa de la que se publica el Ordinario (aparte de la *Misa de Réquiem*)²⁸. Tal Ordinario, no casualmente, es el de la *Misa de angelis*, aunque no se la nombre como tal en el libro.

Por otra parte es innegable que algunas misas de la tradición salmantina presentan *kyries* u otras partes del Ordinario (como el «Sanctus», «Agnus», etc.) cuyo modelo ha de encontrarse en el canto mixto. Sugerimos entonces que las misas enteras en canto mixto tuvieron canales de difusión más tardíos que los abiertos por los tratados, *artes* o simples compendios del canto llano de los siglos modernos en España. En otras palabras, las misas populares en latín que beben en las misas de canto mixto adquieren el perfil que en parte acabó llegando hasta nosotros principalmente en el siglo XIX.

Miguel Manzano reproduce una fuente de un «Kyrie» en canto mixto que reconoce no tener todavía bien documentada, al contrario de lo que ocurre con el

²⁷ Diego de Roxas y Montes: *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*. Córdoba, Antonio Serrano, impresor, 1760, p. 219.

²⁸ Ignacio Ramoneda: *Arte de canto-llano en compendio breve*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, p. 138 y ss.

«Credo»²⁹. Dicha fuente no identificada es tipográficamente semejante a varias otras del siglo XIX, de forma que no identificarla es una cuestión menor. En el siglo XIX, ciertamente, ya no es en absoluto difícil documentar un amplio número de versiones en canto mixto *del total del Ordinario de la misa*. En esta centuria las misas *enteramente* en canto mixto se multiplican. El tratado de Juan B. Mateo Manzanares, salmista en la Catedral de Tuy (siglo XIX) incluye dos misas en lo que el autor llama canto *figurado*, que no es otra cosa aquí que el canto mixto al que venimos aludiendo. El tratado está concebido para la enseñanza en el Seminario Conciliar de Tuy al tiempo que se considera «útil para las parroquias del obispado»³⁰. Dichas dos misas en canto mixto están en modo V y VI respectivamente, basándose la primera en la *Misa de angelis*, aunque de manera muy simplificada, como se puede ver (Fig. 11.8).



Fig. 11.8. Comienzo del «Kyrie» y del «Gloria» en canto mixto.
J. B. Mateo Manzanares: *Arte de canto llano y figurado...* (1862).

²⁹ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 183.

³⁰ J. B. Mateo Manzanares: *Arte de canto llano y figurado para la enseñanza en el Seminario Conciliar de Tuy y de utilidad para las parroquias del Obispado*. Madrid, Calcografía de B. Eslava, 1862, pp. 141 y ss.

Y, en fin, para mayor contundencia basta consultar el primer tomo del tratado de Agapito Sancho (1860) donde hay más de una docena de misas íntegramente mixtas y hasta alguna con eufónicos pasajes de elemental polifonía³¹.

Todo esto significa que coexisten fuentes del mismo repertorio en versión cantollanista o según patrones del canto mixto y, por tanto, el peso de cada una de ellas puede oscilar en función de cuestiones muy diversas, como pudieran ser las imposiciones de la mitra en cada diócesis, la formación de los párrocos, etc.

Al considerar que en Asturias la influencia del canto mixto (que no negamos) es menor que en otras partes —salvo en ciertas variantes del «Credo»—, no podemos dejar de lado el posible peso de la tonada y de la libertad ornamental que impone la gaita con su particular acompañamiento heterofónico. Dicha modalidad de canto, estrechamente imbricada en las misas de gaita de la región, solicita un ritmo libre, fluyente, en nada similar a los esquemas casi de pies métricos que algunas misas salmantinas poseen, heredados del canto mixto y acaso de tipologías de canto y baile tradicionales más sujetas a patrones rítmicos que las asturianas. José Sierra concede una enorme importancia al canto mixto en relación con las misas populares en latín. En el sugerente trabajo de dicho autor se ponen de relieve dos rasgos definitorios en este tipo de misas: «sus melodías —gregorianas o no— son mensuradas y adornadas»³². Y aunque en ese mismo párrafo afirma que esto ocurre «en todos los casos», en nota al margen explica que se refiere al noroeste peninsular y particularmente a Salamanca. Pero como Asturias forma parte del noroeste peninsular, no está de más matizar por nuestra parte que no se pueden predicar de sus misas ambas características; antes bien, predomina en ellas el ritmo libre sobre el ritmo mensurado, con las excepciones que ya se sugirieron y se comentarán en su momento. Escúchese, por poner ejemplos publicados, el «Gloria» de la *Misa asturiana de gaita* grabado por Mari Luz Cristóbal y acto seguido el «Gloria» de la *Misa de Nuestra Señora del Castillo* de Yecla de Yeltes (Salamanca) recogido en el disco incluido en la publicación citada. La diferencia entre el ritmo libre de la primera y el ritmo medido de la segunda salta al oído, si se nos permite la expresión³³.

Incluso cuando en el «Gloria», por ejemplo, encontremos modelos de partida en el canto mixto, tendríamos que reconocer, como ya se ha dicho, que esa base habría

³¹ Agapito Sancho: *Canto-llano modificado*. Burgos, Imp. Sergio Villanueva, 1860, T. I, 191 p., T. II, 432 p.

³² José Sierra Pérez: «¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 125.

³³ Que se hayan hecho transcripciones de las misas asturianas de gaita, con figuras de valores claros en cuanto a la duración, no quiere decir que sea posible recorrer el camino inverso y que desde esas transcripciones un cantante ajeno a esta liturgia fuese capaz de recrearla convenientemente.

sido difuminada por el peso de las tradiciones locales de canto o incluso por el canto gregoriano solesmense del siglo xx. Un último detalle a este respecto. El destacado músico Ángel Curto Barrón transcribió en 1940 una misa de gaita recogida en la Abadía de Cenero (Gijón). Pues bien, no se olvida de aconsejar al comienzo de la misa: «Ritmo libre, como el canto gregoriano»³⁴.

Nada que objetar a la tesis de José Sierra, obviamente, en lo tocante a la ornamentación, omnipresente por partida doble (voz y gaita) en las tradiciones asturianas de la *Misa de gaita*.

³⁴ Véase la entrada Gijón-1 al final del Apéndice 1.

III

ORÍGENES, DIFICULTADES Y SUPERVIVENCIA DE LA MISA ASTURIANA DE GAITA

SOBRE LOS ORÍGENES DE LA MISA ASTURIANA DE GAITA

No es tarea fácil fijar con absoluta precisión los orígenes de la *Misa asturiana de gaita*. Los comienzos de una tradición así, de hecho, no pueden ser fijados con exactitud porque estamos ante un proceso histórico y no ante una batalla o un descubrimiento científico, que son hechos generalmente más proclives a las cronologías precisas. No faltan quienes, llenos de entusiasmo con una seña de identidad tan notable como ésta, retrotraen los orígenes de la *Misa asturiana de gaita* a la alta o plena Edad Media, dejándose llevar por el comprensible sentimiento de que todo lo que se valora como tradicional ha de ser lo más antiguo posible para ganar en prestigio. Incluso se escribe, bien que en medios no académicos, que las melodías de la misa son mozárabes, lo que no deja de ser un notable dislate.

Todo hace suponer que si una de las fuentes principales de la *Misa asturiana de gaita* data de los siglos xv-xvi, con los matices analizados en el capítulo anterior, el proceso de hibridación que conduce a un producto distinto sólo podría haber arrancado del siglo xvi, como muy atrás. Y en ningún caso puede ser anterior, así que los que piensan que la *Misa asturiana de gaita* ya se cantaba poco menos que desde los tiempos de don Pelayo o que, ya sin ironía, la entonaban los monjes de los siglos centrales del Medievo, no andan bien encaminados.

Otros, más prudentes, la hacen arrancar del siglo xvi, como es el caso del ya citado Antonio Cea. Lo cierto es que no hay datos concluyentes ni siquiera para esta última fecha, que tiene una cierta lógica en el carácter de los propios materiales del canto llano que le sirven de fundamento.

¿Cuándo empieza a conocerse la *Misa de angelis* en España? ¿Y en Asturias? Pues una cosa es que la misa sea conocida en determinados ámbitos y otra muy distinta que esté extendida y generalizada. Esto último nos lleva a nuevas dudas. Por ejemplo, si suponemos que la *Misa de angelis* era ampliamente conocida a fines del siglo xvi (lo cual es una mera hipótesis) cabe pensar que su conversión en *Misa asturiana*

de *gaita* no pudo haber sido instantánea, por lo que hemos de seguir acercando los orígenes de la *Misa asturiana de gaita* antes que alejarlos en el tiempo y retrotraerlos a un estadio cronológico antiguo y casi a un tiempo mítico y fundacional, lo que es una pura invención.

También señalamos en el capítulo anterior que algunas partes de la *Misa de angelis* no empiezan a circular por Europa hasta ciertas ediciones del siglo xvii, pero no es éste un siglo propicio para licencias como las que implica la *Misa asturiana de gaita*. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la Iglesia se embarca en un proceso de reorganización litúrgica desde el Concilio de Trento, a fines del siglo xvi, que se caracterizó por una extrema severidad en todos los aspectos de la vida eclesiástica. Como es sabido, se llegó a pensar incluso en la supresión de la polifonía. Y como caso ocurrido en Asturias, en nada ajeno a las consecuencias de la mentalidad tridentina, una misa dedicada al Santo Sudario, preciada reliquia de la Catedral de Oviedo, no fue finalmente autorizada por Roma a mediados del xvii. No vemos, pues, que en el rígido contexto litúrgico del siglo xvii, capaz de prohibir una misa sobre una reliquia sacratísima, pudiese tolerarse la *Misa asturiana de gaita*. Cuestión distinta es que hubiese gaitas en las procesiones (lo que no tiene nada de particular) o en otras celebraciones religiosas, incluso en el interior del templo y aun en funciones acompañantes del canto, pero ello aún no es una *Misa asturiana de gaita*. Y luego está el escollo de la misa en modo sexto de la que se derivan algunas partes de la *Misa de gaita*, como el «Gloria», cuyas fuentes no parecen antiguas.

Hay un hecho que conspira para la buena acogida de la gaita en el templo. Se trata, por decirlo brevemente, del estigma dionisiaco que rodea a este instrumento. En efecto, la gaita tiene una sonoridad muy penetrante. Es un instrumento netamente campesino y pastoril, carácter que en buena medida le viene del fuelle, cuya confección se hace a partir de las pieles de animales como el cabrito, aunque ahora también de materiales sintéticos. Y, por tanto, es un instrumento vinculado a los ciclos de la vida, a la fecundidad, a las semillas que latén bajo la tierra y que acaban por germinar. Dionisos representaba estas cualidades en Grecia y por eso el *aulós* (que no es una flauta sino un instrumento de doble lengüeta como la gaita, aunque sin fuelle) está asociado a sus fiestas, al culto de diosas terráneas, como Cibeles, y al exceso místico.

Pero, a decir verdad, una cosa es el simbolismo dionisiaco y el ambiente litúrgico general y oficial de la reforma católica y otra la realidad de la vida religiosa de las parroquias rurales en una zona geográfica atrasada y mal comunicada.

De modo que, pese a todo, la gaita formaba parte de las celebraciones religiosas en el siglo xvii y, por los datos publicados, sonaba también dentro del templo. Mas este tipo de realidades no tiene el alcance de lo que entendemos por *Misa asturiana de gaita*, aunque haya que considerarlo a la hora de comprender la normalidad a que

se llegó en el noroeste peninsular en cuanto a la práctica de misas populares en latín con acompañamiento de gaita, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX.

Sin duda ninguna Eugenio Martínez Zamora es el investigador que más ha aportado en cuanto a datos antiguos sobre la gaita. Para ello ha manejado un buen número de libros de fábrica de parroquias y de libros de cofradías. Aunque en su estudio¹ no incluye un documentario extraído de sus fuentes, ofrece al lector un cuadro con el que se detecta la existencia de noticias, su año y, siguiendo la correspondiente llamada, el tipo de noticia. Los documentos manejados por Martínez Zamora van, entre unos y otros, de mediados del siglo XVI a mediados del siglo XIX y se refieren en total a 21 fuentes. Ahora bien, un buen número de los libros citados no arrancan hasta el siglo XVII o incluso hasta los siglos XVIII o XIX. Los cuadros se presentan a doble página, ocupando cincuenta años cada uno de ellos. El autor escribe siempre con mucha prudencia y ha sabido valorar la ausencia de datos tanto como la presencia de los mismos. Parece lógico admitir con este autor que la gaita de la que hablamos es la gaita de fuelle, pues la denominación no cambia en épocas en las que ya sabemos que se trata de gaitas de fuelle y no de instrumentos del mismo nombre pero distinta conformación organológica².

La primera sección del cuadro propuesto por Martínez Zamora se ocupa de los años 1551 a 1600, pero sólo una del conjunto de fuentes utilizadas data de este período. Se trata *del Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* de la parroquia de San Pedro de Grado. Tres noticias (respectivamente de los años 1561, 1584 y 1591) mencionan la danza y el tamboritero. Otra noticia de 1569 alude al gaitero y al tamboritero y varias más, desde 1554, mencionan a la gaita o al gaitero. En otras palabras: datos muy interesantes pero no para el asunto que aquí nos ocupa.

Para el siglo XVII ya son operativos algunos libros más de entre los 21 seleccionados en el cuadro de Martínez Zamora. Las noticias sobre gaiteros contratados para la fiesta crecen, pero en la mayoría de las ocasiones no precisan bien su función. Unas veces se alude a los pagos de gaiteros, sin entrar en detalles, pero también hay casos en los que se menciona su participación en la procesión y aun algunos en los que se constata que han tocado en la misa. Estos últimos son los que pueden interesarnos aquí y los hay desde 1612 en el *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* de la parroquia de San Pedro de Grado, y desde 1625, en el *Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento* de San Martín de Tapia, creciendo el número de datos a medida que se tienen en cuenta más libros de arranque posterior, siempre según los datos de Martínez Zamora.

¹ Eugenio Martínez Zamora: *Los instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Oviedo, Imp. Artes Gráficas SEPRISA, 1989, 309 p.

² *Ibidem*, p. 154.

Por consiguiente, podemos concluir que la gaita entra en el templo *durante la misa* por lo menos desde principios del siglo xvii. Ahora bien, ¿qué hacía la gaita en el sagrado recinto? ¿Tocar piezas instrumentales en determinados momentos como, por ejemplo, durante el Ofertorio? ¿Acompañar a los oficiantes o posibles cantores? ¿En qué partes? ¿Ambas cosas? ¿Lo que se cantaba era la *Misa de angelis*? No podemos saberlo, pero este estadio es básico para dar carta de naturaleza a una práctica litúrgica en la que la gaita tuviese activa presencia. Por tanto, consideramos que el siglo xvii representa el *estadio preparatorio* de lo que acabaría siendo la *Misa asturiana de gaita*, pero no una primera etapa de este tipo de misas.

La paulatina difusión de la *Misa de angelis* es un proceso que alcanza solidez en el siglo xviii, como podemos comprobar a través de numerosos impresos. Comienza entonces a modificarse por la influencia de la oralidad y de los usos vocales populares hasta llegar a ser propiamente la *Misa asturiana de gaita*. Y todo esto no ocurre de un día para otro.

Los sínodos diocesanos son una buena fuente para conocer no pocos detalles sobre la situación y preocupaciones de la diócesis en el momento de su celebración. Leyendo las constituciones sinodales de varios de estos sínodos encontramos una gran cantidad de cosas que se hacen mal y que la Iglesia quiere corregir adecuadamente. A fines del siglo xix, cuando la *Misa asturiana de gaita* estaba muy extendida, el sínodo presidido por el obispo Martínez Vigil pretende la expulsión de este instrumento de las iglesias, como en breve detallaremos. Pero en los sínodos más significativos de los siglos anteriores no se dice nada al respecto.

Y no deja de llamarnos la atención esta omisión en los sínodos anteriores más significativos porque, pese a que pasaron más de trescientos años desde el primero hasta el último de los que aquí vamos a aludir, la estructura y contenidos de las constituciones sinodales siguen un esquema muy semejante. Siempre hay apartados sobre las fiestas y sobre la honestidad de los clérigos. ¿Qué descubrimos en dichas secciones? Pues un panorama más repetitivo que edificante.

En efecto, la mitra ovetense detecta sistemáticamente descuidos y prácticas sumamente inadecuadas que eran frecuentes entre el clero de la diócesis. Y, como corresponde, el sínodo de turno las prohíbe taxativamente. Encontramos, por ejemplo, la costumbre de jugar a los naipes, a los *birlos* (bolos), al *herrón* y a la pelota en los camposantos anejos a las iglesias. Descubrimos que, en el momento de los ofertorios, los fieles ofrecían animales vivos, se distraían, hablaban de negocios e incluso discutían y se peleaban, a veces con extrema violencia. Los atrios eran marco de chanzas y contrataciones, de juntas vecinales y de votaciones. Los altares estaban sucios, incluso en los receptáculos reservados al Santísimo. Y en un mismo altar se decían a veces simultáneamente dos misas distintas, suponemos que de tipo privado.

Además, se insiste en que los curas no se cojan del brazo de mujer alguna, ni la lleven en su cabalgadura, ni tengan concubina o hijos ilegítimos en su casa. Y se prohíben todas estas cosas, con penas económicas y hasta excomuniones, por la sencilla razón de que tales prácticas estaban a la orden del día en la diócesis de Oviedo y, como se puede comprender, en otros muchos lugares durante los siglos modernos³. A veces se hace constar incluso que esta o aquella irregularidad ha llegado a oídos del obispo de muy buena fuente.

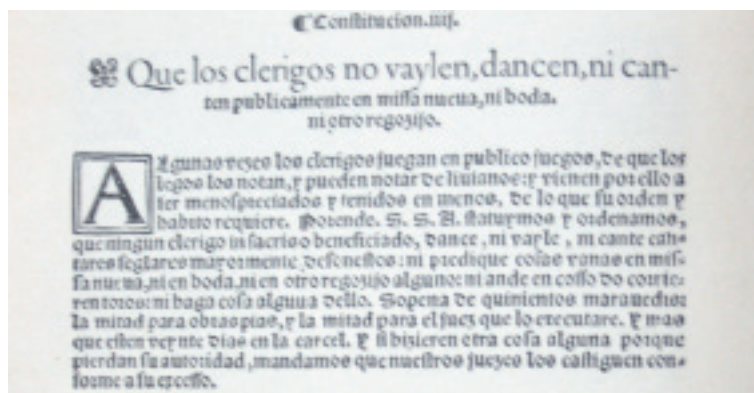


Fig. III.1. Fragmento de una constitución sinodal (Oviedo, 1553).

Como era de esperar, las licencias sonoras tampoco podían ser bien vistas por los sínodos diocesanos. La cuarta constitución del tercer libro del sínodo de 1553 es muy significativa a este respecto (Fig. III.1). Va encabezada con el siguiente título: «Que los clérigos no bailen, ni dancen, ni canten públicamente en misa nueva, ni boda ni otro regocijo». Tras indicar que hay clérigos metidos en juegos impropios de su condición, la constitución concreta:

Estatuimos y ordenamos que ningún clérigo in sacris o beneficiado dance, ni baile ni cante cantares seglares mayormente deshonestos; ni predique cosas vanas en misa

³ Todas y cada una de las anteriores afirmaciones se pueden documentar en las constituciones de los sínodos de 1553, 1607 y 1789, con bastante reiteración de las mismas prohibiciones, lo que sugiere el escaso cumplimiento de las directrices diocesanas. Cristóbal de Rojas y Sandoval: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo de 1553*. Ed. facsímil con prólogo de J. L. Pérez de Castro, Gijón, Biblioteca Antigua Asturiana, 1981, 56 ff. Juan Álvarez de Caldas: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo*. Valladolid, Juan Godínez de Millis, imp., 1608, [21], 116 f. (especialmente Libro III, títulos I, IX y XII). Agustín González Pisador: *Constituciones synodales del Obispado de Oviedo*. Salamanca, Imp. Javier García Rico, 1786, 308 p. Véase Libro III, diversas constituciones de los títulos I, V, VIII, IX y XIV.

nueva, ni en boda ni en otro regocijo alguno, ni ande en coso do corrieren toros, ni haga cosa alguna de ello⁴.

La multa, en caso de incumplimiento, era de quinientos maravedís y veinte días de cárcel.

No hay en los acuerdos sinodales, hasta Martínez Vigil a fines del xix, testimonios sobre la *Misa asturiana de gaita* o liturgia con ingredientes similares. Y bien se ve que los sínodos entraban en menudencias y que sus constituciones emplean expresiones en las que la mitra se da por enterada por fuentes fieles de las malas prácticas eclesiásticas. ¿Sería acaso por su irrelevancia hasta el siglo xix?

Pero la simiente de la *Misa asturiana de gaita* estaba echada desde el siglo xvii, como hemos sugerido más arriba. El siglo xviii, por su parte, ofrece otro perfil para este tipo de asuntos, sobre todo al final. La tolerancia a las músicas no estrictamente litúrgicas es mayor, hasta el punto de que el papa Benedicto XIV tiene que llamar la atención sobre los abusos de la música en el templo en una carta encíclica «Annus qui» (19-II-1749), donde, por cierto, se cita a Benito Jerónimo Feijoo muy elogiosamente. Y el propio Feijoo da testimonio de los usos profanizantes de origen teatral que había en los templos de su época.

Por otra parte, puede detectarse un cierto gusto por integrar las manifestaciones populares con las de origen más elevado. En unos festejos celebrados en Oviedo, entre el 29 de diciembre de 1783 y el 29 de enero de 1784, con motivo del nacimiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe de Borbón, hijos de la Princesa de Asturias, y la consecución del tratado de paz con Inglaterra, se sacó a la calle a la capilla catedralicia, a los músicos militares y a las gaitas y zanfonas:

En las casas del Ayuntamiento se colocó toda la música de la Capilla. Y en otros parajes, para alternar sus pausas, se puso otra no menos agradable a los genios del País, de gaitas y sinfonías, sin que faltase para los espíritus marciales, el pavoroso estruendo de clarines, cajas y otros militares instrumentos⁵.

También se describen bailes cortesanos y populares, unidos en buena convivencia para los objetivos de elogio de la monarquía propios de estos festejos. Quizá enton-

⁴ Cristóbal de Rojas y Sandoval: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo de 1553*, libro III, constitución IV.

⁵ Francisco Díaz Pedregal (imp.): *Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo, con los plausibles motivos del feliz Nacimiento de los Infantes Gemelos, Carlos y Felipe, y ajuste de la Paz con la Gran Bretaña*. Oviedo, imprenta de Francisco Díaz Pedregal, 1784, p. 25.

ces, cuando se extiende una cierta visión roussoniana sobre las bondades de lo natural y la pureza de las costumbres rurales, la gaita pudo haber entrado en el templo en más ocasiones que anteriormente y, por tanto, la *Misa asturiana de gaita* pudo haber empezado a constituirse como tal y a introducirse en la práctica litúrgica.

Cabe suponer, por otra parte, que si ello hubiese sido así, la *Misa asturiana de gaita* no podía tener tantos elementos de la tonada (de cuya presencia en el siglo XVIII no tenemos plena certeza) como en la actualidad, sino que consistiría más bien en una misa donde el canto llano estaría acompañado de ese instrumento. La gaita, con su evocación del mundo pastoril, no sólo entraba en el templo en la época que estamos estudiando sino que era imitada por otros instrumentos en determinados villancicos dieciochescos. Y por el órgano, donde los registros de gaita, tamboriles, pajaritos y otros más o menos sorprendentes formaban parte de ese gusto un tanto sensiblero e idealista en cuanto a lo campestre y a la visión de *lo natural* que se tenía por entonces. Como dice Feijoo: «El Órgano es un instrumento admirable, o un compuesto de muchos instrumentos. Es verdad que los Organistas hacen de él, cuando quieren, Gaita, y Tamboril; y quieren muchas veces»⁶.

En síntesis, creemos que en el siglo XVIII se pudo haber empezado a difundir una misa (parcial o totalmente *de angelis*) acompañada por la gaita en una práctica mayoritariamente basada en la memoria y el aprendizaje por tradición oral, a partir de la cual sobrevienen las inevitables variantes que acabarán por conformar un producto distinto.

La culminación de la metamorfosis de la *Misa de angelis* (y parte de la de sexto modo complementaria) en la *Misa asturiana de gaita* fue entonces un proceso desarrollado principalmente a lo largo del siglo XIX. Dado que la extensión de la *Misa de gaita* era muy notable al final del mismo en el noroeste peninsular, cabe extender la cronología de la misma hasta principios de dicho siglo XIX y retrotraerla incluso a fines del XVIII con los matices antes señalados.

El siglo XIX fue más bien tolerante en la práctica litúrgica, pero un testimonio clave es precisamente una prohibición. En efecto, el sínodo presidido por el obispo Ramón Martínez Vigil prohíbe el uso de la gaita en el templo (lo intenta, diríamos mejor) en 1886. Conmina a los párrocos a que erradiquen la gaita del templo «en cuanto puedan»⁷, lo que no deja de ser un reconocimiento de que la orden no era fácil de cumplir de manera fulminante y, por añadidura, cabe tomarla como un claro testimonio de lo arraigado que estaba aquello que se quería prohibir. Las

⁶ Benito Jerónimo Feijoo: «Música de los templos», en *Teatro crítico universal*. Madrid, Impresor Joaquín Ibarra, 1778, discurso XIV, t. I, p. 306.

⁷ Fray Ramón Martínez Vigil: *Sínodo Diocesano de Oviedo*. Oviedo, Librería Religiosa del Palacio Episcopal, 1887. Constitución 8, título 43, p. 171.

gaitas, según se recoge en las constituciones sinodales, «tocan por la mañana en el templo y sirven luego para profanar la fiesta»⁸. Con «profanar la fiesta» se refiere la constitución sinodal al hecho de que, por la tarde, en la correspondiente rome-ría, la gaita tenía un papel protagonista en un contexto de jolgorio nada edificante según el Sínodo, marcado por las diversiones profanas, «bailes y borracheras»⁹. Esta constitución sinodal ha sido valorada a veces como un intento de prohibir la *Misa asturiana de gaita*, pero cabe hacer una matización. Queremos decir que no se explicita si la gaita tocaba simplemente algunas piezas en las misas de los días festivos o si acompañaba el canto litúrgico en una auténtica *Misa asturiana de gaita* tal como la estamos estudiando, aunque por datos complementarios podemos deducir y asegurar que hacía ambas cosas. Y no sólo la gaita tocaba y acompañaba en la misa, sino también en las vísperas, lo que no deja de ser un dato relevante. Y tampoco faltaba el tambor.

Enrique García Rendueles recuerda en su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949) sus propias vivencias de medio siglo atrás sobre el papel de la gaita y el tambor en las festividades asturianas del Corpus Christi. Y la normalidad con que cuenta sus vivencias de hacia 1900 permite deducir que el fenómeno narrado era el pan nuestro de cada día en cualquier parroquia asturiana en la que se celebrasen las citadas fiestas, las cuales, por tener una vertiente de participación popular, estaban del todo generalizadas.

Así pues, gaitero y tamboritero iban «anunciando la fiesta a las quintanas el día de la víspera; el clero cantaba las *vísperas* en el templo y entraban los músicos a acompañar con sus rústicos instrumentos el *Pange lingua* o *Tantum ergo*»¹⁰. Pero no todo acababa con acompañar la célebre himnodia eucarística. Prosigue García Rendueles: «Terminados que eran, la gaita y el tambor en medio del templo echaban su tocata y redoble»¹¹. Al día siguiente por la mañana, la pareja de músicos recorría las calles en alegre alborada, «llegando siempre a tiempo para acompañar a los cantores en la misa y la procesión»¹². Lo del redoble del tambor dentro del templo en las grandes ocasiones era ya entonces una vieja tradición. Un testimonio de 1781, publicado por Martínez Zamora, alude al pago de 20 reales que se asigna en Llanes al «Tambor de la tropa que tocó las vísperas y el día del Corpus»¹³.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Enrique García Rendueles: «Liturgia popular», discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949), Oviedo, IDEA, 1950, p. 46.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Eugenio Martínez Zamora: *Los instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Oviedo, Imp. Artes

Además del valioso testimonio de García Rendueles, contamos también con una transcripción manuscrita, de la *Misa de gaita* (así se titula exactamente) procedente del concejo de Lena, en el centro-sur del Principado, y realizada en 1902 por Felipe Fernández¹⁴.

En las décadas postreras del siglo xix, por tanto, la liturgia cantada con acompañamiento de gaita (y presencia del tambor en partes instrumentales) en fiestas señaladas —o lo que entendemos más estrictamente como *Misa asturiana de gaita* y aun en las vísperas— estaba plenamente arraigada en Asturias. También lo estaba en Galicia y ya retrocedía en Cantabria.

Como conclusión más bien prudente, entendemos que la *Misa asturiana de gaita* ya ha vivido hasta ahora en al menos tres siglos (el xix, el xx y lo que va del xxi), acaso cuatro, si aceptamos la hipótesis de que en siglo xviii tuvo que iniciarse el proceso de hibridación, precedido de una paulatina penetración de la gaita en los templos, lo que es más que suficiente para darle el máximo valor a esta peculiar música litúrgica sin necesidad de retrotraerse a los siempre sugerentes siglos medios. Ir más atrás es entrar en un terreno de conjeturas o es referirse a otro tipo de hechos, relativos a la presencia de la gaita en el templo pero distintos del producto litúrgico-musical que aquí estamos estudiando.

LOS EMBATES DEL SIGLO XX

Para el siglo xx tenemos datos más completos en cuanto a la presencia de la *Misa asturiana de gaita*. Sabemos incluso los nombres de cantores y gaiteros a los que se les reconocía un alto nivel en la interpretación de la misa en diversas partes de Asturias. Pero el siglo xx, ampliado con algunos años del xix y del xxi, no puede verse como un período homogéneo a efectos de la *Misa asturiana de gaita*, pues se dan circunstancias que influyen (negativa o positivamente, como veremos) en el mantenimiento de la tradición. Es ésta una centuria de embates contra la *Misa asturiana de gaita*, acometidas que llegan desde diversos flancos, unas veces desde la Iglesia, otras desde la propia evolución de la sociedad. No faltan circunstancias positivas para su desarrollo, pero son las menos.

A diferencia con lo dicho sobre los orígenes, necesariamente más imprecisos, para el último siglo largo cabe establecer una cierta periodización, más orientativa que

Gráficas SEPRISA, 1989, p. 299. Procede del *Libro de caja de la fábrica del Santísimo Sacramento* de la Iglesia Parroquial de Llanes.

¹⁴ La fecha no consta en nuestra copia y nos la da José Manuel Álvarez Fernández, mantenedor de la misa en Lena, que dispone del original de la transcripción.

rígida y referida tan sólo a la *Misa asturiana de gaita*. Podemos considerar cuatro períodos:

- A) Generalización y primeros acosos: 1886-1920.
- B) Etapa clásica: 1920-1965.
- C) Etapa de decadencia: 1965-1980.
- D) Etapa de revaluación: desde 1980 hasta la fecha.

A) Se comprende en seguida que el primer período se abre cuando se celebra en 1886 el sínodo diocesano bajo la presidencia de Martínez Vigil. Es un período interesante porque sus años iniciales coinciden con una amplia extensión de la *Misa asturiana de gaita*. Pero, al mismo tiempo, las voces reformistas, muy señaladamente la del obispo Martínez Vigil, alertan ante esta práctica. Y este hecho nos orienta sobre la dirección que va a tomar la Iglesia en los primeros dos tercios del siglo xx, de ahí que consideremos estos años como un gozne o transición, una especie de Jano bifronte que mira hacia atrás y hacia el futuro simultáneamente.

Los recelos de la diócesis podían haber pasado al olvido si el rumbo general de la Iglesia hubiese sido otro, pero el ya citado *Motu proprio* de 1903 no fue sino la ratificación papal de las inquietudes reformistas que recorrían el mundo católico desde mediados del siglo xix, inquietudes alentadas por los movimientos cecilianistas. Y Pío X estaba dispuesto a hacer que se cumpliese su código jurídico sobre la música sacra.

Con todo, la *Misa asturiana de gaita* no desapareció. Es probable que bajase su presencia, pero tenía el suficiente arraigo para que la política oficial contra los instrumentos «fragorosos» en el templo no fuese su sentencia de muerte. Además, la misma política eclesiástica derivada del mismo *Motu proprio* llamaba a la celebración cantada de la eucaristía. Tal vez desde este punto de vista algunos sacerdotes, en cuyas modestas parroquias no había órgano, propiciaron la compra de los más baratos y manejables armonios, muy extendidos por Asturias durante esos años. Mas cuando ya ni siquiera hay armonio ¿no podría servir la gaita como acompañante? ¿No surge en centroeuropa el bandoneón, instrumento posteriormente asociado a lo arrabalesco, al tango porteño y a la vida airada de Buenos Aires, como una manera cómoda y económica de acompañar los cantos eclesiásticos? En suma, el arraigo adquirido por la *Misa asturiana de gaita* en esa época y la disculpa de buscar un acompañamiento para hacer las misas cantadas allí donde no había mejores medios marcan este período. No se trata de que hayan desaparecido los estigmas dionisiacos propios del instrumento, sino de que, al fin y al cabo, ello no dejaba de ser una vieja cuestión teórica, en tanto que la necesidad de buscarse algún tipo de acompañamiento para el

canto de la misa dominical es un asunto muy práctico y que había que resolver sin demora¹⁵. La *Misa asturiana de gaita* salió airosa de este primer y duro embate. Y a este respecto no viene mal recordar el comentario, bastante crítico, que escribió Luis Argüelles, en el diario gijonés *El Comercio*, donde alude a la paradoja de que acabarían siendo «los párrocos los que fomentarían la música de gaita y bailes del país por su inocencia, ante el horror sentido con la introducción de los pianos de manubrio y los bailes *agarraos*, como también con acordeones, que algún celoso predicador denominó *fuelle del infierno*»¹⁶.

B) Para el segundo período (1920-1965), que hemos llamado *clásico*, seguimos muy de cerca el parecer de José Santos, quien bajo el pseudónimo de Pepe Mallecina redondea la cronología con el medio siglo que va de 1920 a 1970, pero no deja de reconocer que el declive ya se advierte en los sesenta¹⁷. La propuesta se refiere a la zona de Salas, pero cabe hacerla extensiva a otros lugares de Asturias, aunque con matices.

No puede pretenderse que esta etapa sea uniforme cuando está atravesada nada menos que por la Guerra Civil de 1936-1939, pero lo cierto es que abundaban los sacerdotes que sabían la misa y las gentes que la escuchaban como parte de su identidad. Una búsqueda minuciosa por los diversos concejos arrojaría bastantes datos sobre la *Misa asturiana de gaita* y se vería que existía en lugares donde luego dejó de celebrarse.

Así, el libro de Xosé Miguel Suárez Fernández sobre los músicos populares del extremo occidental de Asturias aporta un importante número de datos acerca de las misas acompañadas de gaita, pero también por otros instrumentos, como armonio, violín, acordeón o clarinete. Benigno González, «Violo», acompañaba misas y otras celebraciones religiosas en las primeras décadas del siglo xx en concejos del occidente asturiano, como Boal o Navia, entre otros¹⁸. El gaitero y constructor de gaita Fermín del Campo Rodríguez («Firme de Grandas») hacía lo propio en Grandas, Oscos o Allande, entre otros concejos de la zona, ya desde la segunda década del siglo xx¹⁹.

¹⁵ Algunos autores gallegos sugieren que esta interpretación no pasa de ser un tópico que no se sabe muy bien de dónde sale. Sin embargo es perfectamente aceptada en Asturias por diversos sacerdotes a los que hemos consultado y que fueron intérpretes de la misa a mediados del XX. Véase José Luís do Pico Orjais / Isabel Rei Sanmartín: *Ayes de mi País: O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, p. 30.

¹⁶ Luis Argüelles: «La gaita humillada». *El Comercio*, 23-IV-1982. Citado en Lisardo Lombardía: «La misa asturiana de gaita». Notas carpeta CD *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779. [s. p.].

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Xosé Miguel Suárez Fernández: *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 5, 2006, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, p.108.

Patricio Gallo o Domingo «del Bombo», por poner un último ejemplo de entre los muchos posibles, son otros dos gaiteros del occidente asturiano de esos años sobre los que también hay datos acerca de su participación en misas²⁰.

En Cadavedo (Valdés) existe una fiesta muy popular denominada La Regalina. Se celebra a fines de agosto en honor de la Virgen de la Riégala y fue una iniciativa del P. Galo, excelente poeta en la *fala* de la zona, que se materializó en 1931. Como detalle muy identitario hay que citar el pregón en asturiano, pero al menos en los primeros tiempos también sonaba la *Misa de gaita*.

Tampoco en los concejos del centro-norte del Principado son ahora frecuentes las misas de gaita, aunque a veces se haga alguna. Pero, como era de suponer, sí lo eran en otros tiempos. De Illas (donde en 2009 cantó la misa Mari Luz Cristóbal Caudedo, con el gaitero Llorián y el tamboritero Pedro Pangua) no existe una tradición consolidada de esta liturgia, pero hay algún testimonio valioso y antiguo. José de Villalaín escribe en su *Topografía medida del concejo de Illas*, publicada en 1923: «Aún se celebran misas cantadas con acompañamiento de gaita»²¹. Y como si el *Motu proprio* de Pío X no hubiese llegado al concejo, añade una interesante observación: «y se usa en las aldeas que los pordioseros músicos ambulantes toquen espontáneamente durante la misa a que asisten»²². Y es en esta obra donde, al evocar la gaita, se narra también una anécdota que merece cita y que, dicho sea de paso no tiene nada que ver con el concejo de Illas, pero sí con otra zona, el centro de Asturias, donde tampoco ha permanecido la *Misa asturiana de gaita*: «Y de la gaita... todavía recuerdan los viejos una célebre función de iglesia rural en que el músico asturiano don Rufino Nuevo indujo a cantar a Tamberlik [sic] con acompañamiento de gaita en una aldea cercana a Oviedo»²³.

Mas no se crea que la gaita gozaba en las primeras décadas del siglo xx del acomodo social de que goza desde los años ochenta de dicha centuria. Fuera de la literatura costumbrista, no es difícil encontrar referencias muy críticas hacia este instrumento, vertidas por personas con formación en libros muy sesudos. José Villalaín, en otra *topografía médica* (en este caso sobre Corvera, concejo vecino del de Illas) no deja de reconocer la emoción que suscita el sonido de la gaita cuando se está fuera de Asturias, en América, en los campamentos de África o en Madrid, e incluso estando dentro, nos dice Villalaín, puede agradar su lejano sonido en la calma de la noche.

²⁰ *Ibidem*, pp. 167-168.

²¹ José de Villalaín y Fernández: *Topografía médica del concejo de Illas*. Madrid, imprenta de la Ciudad Lineal, 1923, p. 53.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*. Sobre decir que Enrico Tamberlick fue uno de los más prestigiosos tenores del siglo XIX y que actuó en Oviedo en diversas representaciones operísticas.

Pero antes lanza un ataque en toda regla que hemos de citar por su interés intrínseco y por lo mal que cierto tipo de autores entendió el valor identitario del instrumento:

¡La gaita! Instrumento estridente y deficientemente construido, por lo que su escala resulta desafinada y desagradable. Instrumento rústico ingrato a los oídos educados. Instrumento de gentes que sólo comprenden la música berreando canciones con una boca abierta, por la que salen vaharadas de sidra. ¡Y sin embargo este instrumento estridente, rústico y chillón, cuyo fuelle huele a vino blanco, a sidra, como el aliento del gaitero, cómo suena fuera del país!²⁴.

Volviendo al ámbito religioso, es cierto que durante los años republicanos previos a la Guerra Civil la Iglesia atravesó por no pocas dificultades y que ese encono llegó a extremos sangrantes en el período bélico. Mas el triunfo del franquismo devolvió a la Iglesia sus privilegios en asuntos educativos y morales, conformando un estado y una sociedad confesionales. No había problema —hablamos de la posguerra— con el absentismo de los fieles, pues la asistencia a misa en los pueblos era prácticamente obligatoria. Y tal vez la *Misa asturiana de gaita* podía ejercer el papel de válvula de escape en una sociedad donde el poder de la Iglesia se dejaba ver en todos los ámbitos de la vida. Luis Iglesias se refiere sin duda a los años centrales del siglo xx, a su manera *años de oro* para la *Misa asturiana de gaita*. cuando asegura que había un amplio número de gaiteros que sabían la misa y también suficientes cantores, tanto seglares como eclesiásticos. Y añade, siempre refiriéndose al concejo de Salas: «Sobraban para tocar y cantar la Misa asturiana de gaita en las veintisiete parroquias y en parte de las cuarenta y seis capillas del concejo»²⁵.

Consignaremos un dato más que nos parece sumamente significativo. Hasta donde sabemos, la *Misa asturiana de gaita* ya no se práctica en el concejo de Gijón como tradición realmente popular. Se hace en el Museo del Pueblo de Asturias por las fechas de la festividad de San Pedro, pero este interesante evento tiene otros fundamentos. Sin embargo, debía de ser muy usual en la primera mitad del siglo xx, sobre todo en las parroquias rurales que rodean a la villa de Jovellanos. De Cenero, por ejemplo, tenemos noticias como esta de 1957, referida a la fiesta del Cristo de la

²⁴ José Villalain: *Topografía médica del concejo de Corvera de Asturias*. Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1925, pp. 62-63. Señala igualmente este autor en el mismo sitio que la gaita «se prostituye» tocando aires de moda, como los cuplés de los espectáculos de variedades y que el más famoso gaitero del momento tocaba una lección del método de solfeo de Eslava para dárselas de músico. También cita elogiosamente las músicas académicas basadas en las melodías de la gaita, como el *Fandango asturiano*, de Rimsky-Korsakov o la *Rapsodia asturiana* de Ricardo Villa.

²⁵ Luis Iglesias Rodríguez: «La Misa asturiana de gaita en el concejo de Salas (II)» *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.



Fig. III.2. José Sánchez, «el Tambor de La Abadía», informante de la misa transcrita por Ángel Curto Barrón. Gaitero de Libardón. Col. Museo del Pueblo de Asturias.

Abadía: «Habrà misa de gaita y tambor a las doce de la mañana, con sermón que correrà a cargo de don Eloy Mortino»²⁶ (Fig. III.2). Un testimonio extraordinariamente valioso del mismo lugar nos lo proporciona una transcripción de 1940 realizada por Ángel Curto Barrón —que fue director de la Banda de Música de Langreo— en la Abadía de Cenero (Gijón), aunque firmada en Sama de Langreo²⁷. La transcripción contiene todo el Ordinario de la misa, incluido el «Credo». Lamentablemente, la fotocopia depositada en el Archivo de Música de Asturias (Oviedo) no tiene visible ni una sola de las pautas de la transcripción, en tanto que las notas y las líneas adicionales, barras de separación y otros signos musicales se ven perfectamente. Todo un fiasco. En cualquier caso, considerando la distribución de las notas en el espacio del desaparecido pentagrama, podemos distinguir una serie de rasgos melódicos que relacionan esta transcripción con la manera de hacer la misa en la zona centro-occidental. Esta fuente es de las pocas que incluye las intervenciones del celebrante y los pasajes de conexión de la gaita con el comienzo de las diversas partes de la misa, todo

²⁶ «Noticiario local». *Voluntad*, 4-v-1957.

²⁷ Ángel Curto Barrón (transc.): *Misa de gaita*. Fotocopia de manuscrito. Archivo de Música de Asturias. Signatura: 783.21.089.6''19''. Véase Gijón en el Apéndice 1.

ello con la indicada circunstancia desfavorable en cuanto a su nula visibilidad. El autor de la dedicatoria y sus dedicatarios constituyen un trío de nombres que no conviene olvidar en asuntos de la *Misa asturiana de gaita*, uno de ellos ya ampliamente citado más arriba. Dice así: «Dedico este modesto trabajo a mis queridos amigos, los cultos sacerdotes D. Manuel Valdés, Párroco de la Abadía de Cenero y D. Enrique G. Rendueles, Profesor del Real Instituto de Jovellanos, Gijón, fieles entusiastas de las bellas tradiciones folklóricas de Asturias»²⁸.

Cambiando de asunto, hemos de decir que en esta etapa también era frecuente la celebración de un tipo de misas cantadas con acompañamiento de un pequeño grupo instrumental o *bandina*. Los programas de las fiestas patronales anuncian incluso «misa solemne a toda orquesta», pero hay que pensar más bien en simples bandas de música o en grupos más pequeños como el antes citado. Por ejemplificar en el concejo de Salas, el grupo Los Panderetos contaba con clarinete, un par de saxos de distinta tesitura, trombón y gaita (Fig. III.3). Y con efectivos de este tipo se acompañaban unas misas (en latín) escritas a una o dos voces, algunas de autores vinculados a las reformas del *Motu proprio*. Según informaciones facilitadas por José Santos, las misas cantadas y acompañadas con este tipo de efectivo podían ser *incluso más abundantes que las misas de gaita a mediados del siglo XX*²⁹.



Fig. III.3. «Los Panderetos» hacia 1950 en una foto cortesía de José Santos.

Y esta última afirmación de nuestro informante podría verse corroborada con los numerosos datos aportados por Xosé Miguel Suárez Fernández en su valioso libro

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Entrevista grabada con José Santos. Oviedo, 20-X-2010. El subrayado es nuestro.

sobre los músicos populares del extremo-occidente³⁰. Esas agrupaciones, algunas tan célebres como la denominada Os Quirotelvos, resultaban sumamente versátiles, pues con cuatro o cinco músicos (entre los que no solía faltar el gaitero) se bastaban para realizar el pasacalles matutino, cantar y tocar en la misa, interpretar acto seguido unos bailables en el quiosco y amenizar la romería de la tarde. Sus misas serían arreglos de la *Misa de angelis* o misas de autor, incluso de nombres prestigiosos en la música eclesiástica como Perosi. Estarían tratadas con una sencilla polifonía apoyada por limitados pero muy efectivos instrumentos musicales. De modo que se daba una especie de convivencia entre las misas de gaita y las misas con bandina, que no derivó hacia una encarnizada competencia, pues ambas posibilidades gustaban al pueblo, pero que no pudo resultar beneficiosa para la *Misa asturiana de gaita*. Esto, por supuesto, ocurría en toda Asturias. Como cosa curiosa señalamos que incluso ambos tipos de misa podían convivir el día de la fiesta patronal. En la parroquia de San Juan Bautista de Tremañes (Gijón) el 24 de junio de 1931 se celebraba la Sacramental y la fiesta patronal (San Juan). Hubo dos misas. La primera, a las 9 de la mañana, era «Misa de gaita y se dará a los fieles la Sagrada Comunión»³¹. Continúa nuestra fuente: «A las once, y a toda orquesta, tendrá lugar la Misa solemne que será cantada por la prestigiosa Capilla de Gijón, que dirige el notable músico don Julio Fernández, reforzada, además, con los tiples y niños de coro de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Oviedo»³².

Hay otro factor que conspira contra la *Misa asturiana de gaita* en este período y acaso en parte del anterior. Y es un factor curioso, pues ocurre que los propios orígenes de dicha misa se vuelven contra ella. Nos referimos a que la ya estudiada *Misa de angelis*, siempre bien acogida en el gusto popular, vuelve a ser impulsada desde el seno de la Iglesia. Se enseñaba a partir de los libros con cantos litúrgicos escritos en notación moderna antes que en los libros oficiales en notación cuadrada. Los fieles la aprendían con facilidad y la cantaban de memoria. Por eso hemos señalado en el capítulo anterior que las personas que asistían a misa hacia los años cuarenta o cincuenta del pasado siglo saben cantar partes de esta misa a día de hoy, simplemente porque sus melodías forman parte de la memoria colectiva de aquellas generaciones de fieles.

Mas del mismo modo que la *Misa de angelis* cala rápido y hondamente en la memoria musical de los fieles, con no menor presteza tiende a deformarse en virtud de la siempre mayoritaria transmisión oral. Es decir que en las décadas centrales del siglo xx se repetía un proceso que, en esencia, resulta similar al vivido por la *Misa asturiana de gaita* siglos antes, o sea, la alteración por el uso y la oralidad de las piezas

³⁰ Xosé Miguel Suárez Fernández: *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 5, 2006, 316 p.

³¹ «Ecos gijoneses». *La Prensa*, 21-VI-1931.

³² *Ibidem*.

musicales sancionadas por la institución eclesiástica. De forma que por esos años la *Misa asturiana de gaita* tenía al menos tres rivales en el seno de la Iglesia: la *Misa de angelis* cantada a la manera gregoriana oficial (muy apoyada por la autoridad eclesiástica), la misma misa cantada con las modificaciones derivadas de la oralidad y, por fin, las misas (normalmente de autor o la propia *Misa de angelis*) arregladas para varias voces y acompañadas por un conjunto instrumental o por el armonio. Si el primer y tercer caso ya han quedado claramente referenciados, cerramos este párrafo para mostrar que esa nueva *variación* de la *Misa de angelis* a la que se refiere el segundo caso, preocupaba seriamente a la Iglesia. Hasta el punto de que en el *Cantoral gregoriano popular*, que se editó repetidamente desde su aparición en 1942, figura una llamada de atención en un recuadro en donde, bajo el título de ¡ALERTA!, así con mayúsculas y signos de admiración, se indica que la tal alerta hay que darla por la manera de cantar la *Misa de angelis*, ya que al ser tan cantada «se han introducido ciertas variaciones ilegítimas y se ha contaminado con la pesadez vulgar y grosera con que la rutina adultera la graciosa agilidad del auténtico ritmo gregoriano»³³ (Fig. III.4).

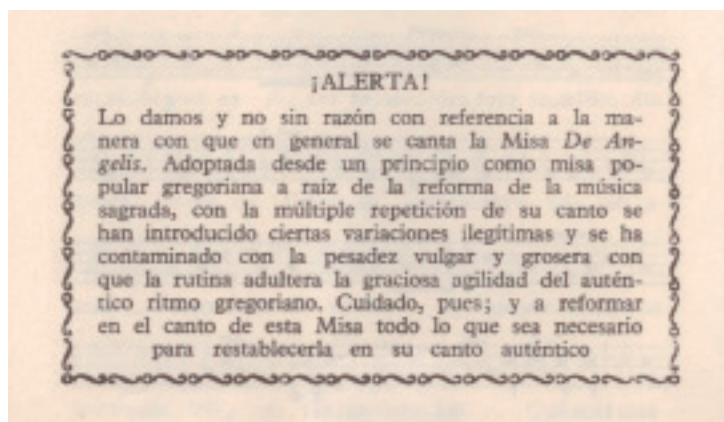


Fig. III.4. Alerta sobre la *Misa de angelis* en el *Cantoral gregoriano popular*, 4.^a ed., 1958.

La Iglesia, pues, trabaja para que se cante correctamente la *Misa de angelis* y tal parece como si se hubiese olvidado de que las misas de gaita tienen parte de su origen en ella. O sea, que esta última se veía ya como algo muy distinto y, desde luego, muy poco ortodoxo. De modo que una de las acciones tendentes a frenar las, para algunos, tan heterodoxas misas de gaita consistió en impulsar la *Misa de angelis*. A fines de mayo de 1927, por ejemplo, las fiestas de Cornellana relacionadas con la

³³ *Cantoral gregoriano popular para las funciones religiosas usuales*. Barcelona, Ed. Balmes, 1958 (4.^a ed.), p. 30.

novena del Sagrado Corazón de Jesús, las Flores de Mayo y las primeras comuniones tienen un punto fuerte en el coro de «bellas señoritas»³⁴, reforzado con chicos de la localidad, «resultando todos los cultos brillantísimos»³⁵. La tercera y última misa que se anuncia para el 29 de mayo, a las 11 de la mañana, será «a toda Orquesta, cantando el coro la tan conocida Misa de Angelis a dos voces»³⁶. Y esto es un fenómeno general que hubieron de soportar las distintas modalidades de las misas populares en latín. Algunos autores no dudan en señalar a la *Misa de angelis* como la fuerza de choque que lanzan las autoridades eclesiásticas contra las misas populares en latín. Para las salmantinas, Miguel Manzano recuerda su propia experiencia, a mediados de los años cuarenta, cuando un nuevo párroco llegó a su pueblo (Torresmenudas) y suprimió las misas tradicionales al tiempo que, imbuido de gregorianismo, formó un coro de chicas para que cantasen la *Misa cum iubilo* el día grande, y un coro de niños para que interpretasen precisamente la *Misa de angelis* como misa dominical³⁷. Y volviendo a Asturias tenemos el caso de Parres (Llanes) donde sigue siendo tradicional la *Misa asturiana de gaita*, pero donde en los años cincuenta del siglo xx —como recuerda Antonio Cea— esta misa podía alternar con la de *angelis* en las celebraciones patronales³⁸. Y hemos sabido que en Lena los mismos cantores o cantoras de la *Misa asturiana de gaita* cantan también la de *angelis* en lugar de la primera y en la misma ocasión de las grandes festividades locales. Casos como éstos, en los que las propias directrices eclesiásticas o ciertas decisiones supuestamente muy bien intencionadas acaban con la tradición, son comunes a toda España. No deja de resultar tristemente irónico que sea precisamente la *Misa de angelis* el ariete del ataque oficial al tipo de liturgias que estamos estudiando.

Volviendo a la *Misa asturiana de gaita*, se da la paradoja de que precisamente en esta etapa fructífera no faltan tampoco prohibiciones o vigilancia crítica sobre la misma. En tiempos del obispo —y luego arzobispo— don Francisco Javier Lauzurica y Torralba (en los años 1949-1964) la *Misa asturiana de gaita* no era bien vista desde la autoridad diocesana, pero ello no fue obstáculo para que se cantase en muchos lugares. Las comunicaciones no eran las mismas que en la actualidad y, en suma, la severa mano del obispo no llegaba a todos los sitios con la misma efectividad. Lo

³⁴ «Cornellana. Grandes fiestas». *La Voz de Asturias*, 28-v-1927.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 167-168.

³⁸ Antonio Cea Gutiérrez: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa asturiana de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 74, nota 32.

cual no quiere decir que no quedasen secuelas de este tipo de planteamientos cuando algunos eclesiásticos eran más papistas que el Papa y vigilaban de cerca y perseguían en la medida de sus posibilidades esta liturgia popular. En Salas, por ejemplo, recuerdan la beligerancia de cierto clérigo contra la *Misa asturiana de gaita* en algunos momentos del período al que estamos aludiendo.

C) En cuanto al momento de debilidad de la *Misa asturiana de gaita* desde mediados de los sesenta y en los setenta, o tercer período que proponemos en esta cronología, ha de explicarse en clave sociológica. Estamos ante el fuego cruzado más severo lanzado contra la *Misa asturiana de gaita* en toda su historia. Las consecuencias del concilio Vaticano II se empiezan a sentir precisamente en ese período, entre otras cosas con un retroceso objetivo del latín en beneficio de las lenguas vernáculas. Por otra parte, es verdad que el concilio valora las tradiciones musicales de cada zona, pero la *Misa asturiana de gaita*, larga y en latín, no parece que se haya beneficiado de este hecho. Paralelamente hay que tener en cuenta la caída en picado del sentir religioso de los españoles, sin duda como golpe de péndulo y contraste respecto a una historia reciente marcada por un fuerte control ideológico, educativo y moral de la Iglesia. En los años setenta, los seminarios se despueblan, las procesiones de Semana Santa languidecen o desaparecen y las costumbres se liberalizan, pese a las resistencias involucionistas de algunos sectores. La economía española se relanza con el turismo y con el dinero de los emigrantes. El mundo rural ya no está tan incomunicado y los gustos de la juventud caminan en otras direcciones. Tan duro fue este cúmulo de circunstancias adversas para las manifestaciones de la liturgia popular de España que algunas de esas prácticas desaparecieron. Ese es el caso, por ejemplo, de las misas populares en latín de Zamora o Salamanca y seguramente de lo poco que quedaba de la *Misa de gaita* en algunas zonas de Galicia. Todo lo anterior vale, en líneas generales, para toda Asturias, como se ha dicho. Sin embargo, cabría hacer algunas salvedades. Pues en algunas zonas, como Salas, Aller, Lena o Llanes y algunos concejos colindantes con los anteriores, la misa se mantuvo, pero no por ello menos aquejada por las dificultades de los tiempos, aunque con matices que se circunstanciarán más adelante.

Mas que empezase una etapa difícil para la *Misa de gaita* no significa que hubiese desaparecido el sentimiento de su valor, al menos en algunos sectores. No deja de llamar la atención, por ejemplo, el anuncio que apareció el 11 de julio de 1965 en el periódico *Voluntad* y seguramente en algún otro, habida cuenta de su carácter oficial:

Misa de gaita. Por los servicios técnicos del Centro de Iniciativas y Turismo «Siete Villas» se están realizando grabaciones de la «Misa de gaita» con fines de estudio, siendo labor difícil el conocer y tomar contacto con los pocos cantores conocedores.

Se ruega encarecidamente notifique su dirección en nuestras oficinas, Plaza del Generalísimo. 8. Gijón, para posteriores contactos»³⁹. [*Sic* puntuación del final].

El reconocimiento de que son «pocos» los cantores que saben cantar la misa muestra que esta etapa de declive tiene su sentido en la cronología presentada.

D) El último período (desde 1980 hasta la fecha en la que escribimos este libro) presenta condiciones sociológicas muy diversas. En términos historiográficos casi sería preferible arrancar en 1982, cuando muchos contemporaneístas sitúan el fin de la transición democrática. La victoria socialista de ese año fue, como se sabe, un hito histórico y llegaba no mucho después del intento de golpe de estado del 23 de febrero del año anterior.

No se trata sólo de que en los primeros ochenta se consolide la democracia española sino de que se va conformando, en desarrollo de la Constitución de 1978, una España plural, descentralizada y autonómica. Esta situación potencia la búsqueda y conservación de las señas de identidad, del patrimonio artístico, de la lengua o de las manifestaciones culturales de cada comunidad autónoma. Surgen por entonces grupos de jóvenes aficionados y estudiosos del folklore con una visión muy distinta a la concepción que de este tipo de patrimonio musical tenían entidades del régimen franquista como la Sección Femenina, sin que se juzgue aquí su aportación.

La *Misa asturiana de gaita* recupera, pues, una cierta fortaleza, pero no estamos en su edad dorada. Por ejemplo, los cantores empiezan a escasear, si bien el incremento de los intérpretes de gaita compensa en alguna medida la situación. De hecho, ocurre a la inversa que en las dos etapas anteriores, donde había muchos más cantores capaces de cantarla que gaiteros, pues en aquellos tiempos no faltaban sacerdotes y cantores seculares que subiesen al coro de una iglesia y, en nutrido grupo, fuesen capaces de cantar la popular eucaristía. Con todo, también en esta etapa acechan los peligros. La sociedad se ha vuelto más dinámica, el valor del tiempo aumenta y asistimos a una gran aceleración del ritmo de vida, incluso en los núcleos rurales.

De forma que ahora se escuchan algunas quejas entre los asistentes a las misas de gaita en la línea de que son muy largas. Y claro que lo son, pero la verdad es que para una o dos misas de este tipo que hay al año en cada localidad, si es que las hay, podrían los asistentes tener un poco de paciencia y disfrutar de esta hermosa liturgia. Tanto es así que en estos albores del siglo XXI ya es difícil en algunas de las zonas que conservan la misa escuchar el «Credo» y en lo que toca al «Gloria» no es raro que se canten unos versos del principio y otros del final, para abreviar, en detrimento de la propia liturgia.

³⁹ «Misa de gaita». *Voluntad*, II-VII-1965.

Aún existe un factor que dificulta la vida de la *Misa asturiana de gaita*. Se trata del auge de la práctica coral. Hoy día existen en Asturias muchos coros parroquiales, coros asociados a un municipio o a una asociación y, como es lógico, cantan en sus localidades o incluso son solicitados para cantar misa en otros lugares. Además, los desplazamientos por el Principado son mucho más fáciles que antaño, de modo que una comisión de festejos, a pocos medios que tenga, puede contratar a un coro de cierto nivel para que intervenga en la misa solemne de la fiesta patronal. A los parroquianos les gusta escuchar la polifonía que realizan estos coros, a veces de mucha calidad y solvencia en sus interpretaciones. Y, desde luego, la misa patronal se engrandece con estos medios. Pero la *Misa asturiana de gaita* retrocede.

Reparamos en esta situación leyendo la sección que el diario *La Nueva España* publicó en los meses veraniegos de 2010 titulada «Las fiestas que vienen». Se trata de una página entera en la que se informa sobre un buen número de fiestas de toda Asturias. Nos detuvimos en la sección correspondiente al domingo 1 de agosto de 2010 y nos enteramos de que en las fiestas de Lugones (Siero) canta la misa la Coral Polifónica de Llanera. En Pañeda (Siero) canta la misa solemne en honor de la patrona el propio Coro de Pañeda. En Lieres (Siero) intervienen dos coros en la misa solemne, la Coral Santa María de Lieres y la Coral Solvay. En Cenero (Gijón) encontramos al grupo folklórico Turruxón participando en la misa. En Seares (Castropol) se encarga de la misa solemne el Coro Parroquial Villa de Castropol. Por fin, en Caravia Baja (Caravia) el Coro Manín, de Lastres, es el encargado de cantar la misa solemne de la festividad. Sabemos que alguno de estos coros incluye obra coral asturiana en estas interpretaciones, así que hacen un gran servicio a la música de la región, pero hay sitio para todos y allí donde sea (o haya sido) tradicional la *Misa asturiana de gaita*, bien puede seguir haciéndose o bien puede recuperarse. Incluso nada obsta para que algunas partes de la misa puedan ser a la manera de la *Misa asturiana de gaita* y otras con medios corales u otros.

El caso es que no hay ni una sola *Misa asturiana de gaita* anunciada para ese día en la citada sección periodística. Y la consulta de la misma a lo largo del mes de agosto (prácticamente realizada todos los días) apunta en ese mismo sentido. Ahora bien, ¿es que no hubo misas de gaita en agosto? Al menos en algunas partes sí las hubo, y no pocas. Es verdad que esta página del diario ovetense no pretende ser exhaustiva y también es cierto que muchas fiestas de las pequeñas aldeas asturianas no tienen medios para proyectar su actividad más allá del territorio aledaño, de ahí que sea éste un punto a tener en cuenta como posibilidad de acción para el futuro. Insistimos: la *Misa asturiana de gaita* tiene un valor patrimonial único e indiscutible. Cuando este hecho sea más conocido y haya calado incluso entre los mismos parroquianos (que la escuchan y la aman, pero que no son en ocasiones del todo conscientes de su

enorme valor) no es difícil que la *Misa asturiana de gaita* pueda volver a tener otra edad de oro.

Creemos que las comisiones de fiesta, municipios e Iglesia tendrían que ser conscientes del valor patrimonial de la *Misa asturiana de gaita* y dejar la música coral para otras ocasiones. El coro de una parroquia, allí donde lo haya, puede cantar misa todos los domingos del año y, por tanto, podría dejar un hueco para la *Misa asturiana de gaita* en aquel día en que era tradicional. Al fin y al cabo hablamos de una o dos ocasiones al año.

Y no sólo es cosa de las comisiones de festejos, sino también del clero. Luis Iglesias escribió: «Ahora es necesario que se pongan de acuerdo los sacerdotes y las comisiones de festejos para fijar el horario, especialmente cuando caen dos fiestas en el mismo día, en la que se cantan también dos misas, una a las doce y otra a la una, porque la gente lo que quiere es Misa asturiana de gaita sin que les importe lo más mínimo la hora de su celebración»⁴⁰.

Es lo que hay y no merece la pena quejarse. Por otra parte, tampoco creemos firmemente en las recuperaciones artificiales de este tipo de construcciones culturales, pero sí en recuperaciones o refuerzos con fundamento en la memoria colectiva de la comunidad. Los tiempos mandan y bastante mérito tiene el prodigioso aguante de la *Misa asturiana de gaita* a las embestidas de cada momento.

La conclusión es que la *Misa asturiana de gaita* ha probado su resistencia contra determinantes sociales y culturales muy poderosos desde fines del siglo XIX, como las disposiciones sinodales de 1886 publicadas en 1887, las papales de 1903, el auge de la *Misa de angelis*, las misas con *bandina* (estos dos últimos factores a veces en perfecta alianza), la incomprensión de ciertos sectores de la cultura asturiana, las reformas conciliares de mediados de los sesenta, la secularización de la sociedad en los setenta, la aceleración del ritmo de vida desde los ochenta o la práctica de las misas cantadas polifónicamente por coros. No se puede pedir más ante tantas y continuadas dificultades y acaso esa misma historia sea la base para su razonable mantenimiento.

LA SINGULAR PERVIVENCIA DE LA MISA ASTURIANA DE GAITA

En efecto, una de las cualidades que distinguen a la *Misa asturiana de gaita* dentro de la amplia tradición de las misas populares en latín y de las propias misas de gaita en sentido amplio, es el hecho fundamental de que está viva. Pensemos,

⁴⁰ Luis Iglesias Rodríguez: «La Misa asturiana de gaita en el concejo de Salas (II)» *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.

por ejemplo, en las misas de gaita que se celebraban en Galicia y Cantabria. Las líneas generales de su evolución desde los orígenes hasta el siglo xx no pueden ser demasiado diferentes a lo ya explicado a lo largo de este capítulo. Sin embargo, el proceso de desaparición de las misas en estas comunidades es mucho más efectivo, incluyendo la pérdida de la propia gaita en el caso de Cantabria⁴¹, instrumento ahora en vías de recuperación.

En un libro sobre la gaita gallega de Cobas Pazos, publicado en 1955, reconoce el autor no contar con documentos fehacientes sobre la *Misa de gaita* en Galicia, pero pone como muestra de su existencia lo que ocurre en «toda Asturias»⁴² y en zonas limítrofes de Galicia con el Principado, citando varias parroquias donde aún se podía escuchar, como detallaremos más adelante.

Miremos ahora hacia la tradición salmantina de las misas populares en latín, muy bien estudiada, como ya se ha dicho. Desde la misma presentación del libro donde se recogen las misas de dicha tradición y diversos estudios, se detecta el *leit-motiv* de las lamentaciones por las tradiciones perdidas. Escribe Manuel Martín, responsable institucional del volumen: «El XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional estuvo dedicado a recordar aquella práctica ya extinguida»⁴³. Y en la subsiguiente presentación de Miguel Manzano, coordinador del libro, hace un pequeño juego (de humor un tanto amargo, dicho sea de paso) a partir de la fórmula final de las misas en latín: «Ite missa est» y su sentido más imperativo, que no se capta en la traducción oficial («Podéis ir en paz»), sino en la mas imperativa («Salid, marchad, la misa ha terminado») que sugiere el citado investigador. Este autor explica la situación con toda crudeza: «aquella misa en latín, cantada durante los tres o cuatro últimos siglos en la mayor parte de las aldeas y pueblos del noroeste de las tierras ibéricas por un grupo de las mejores voces de los hombres de cada lugar, ha terminado, se ha extinguido»⁴⁴. Es cierto que hay lugares donde esta práctica llegó hasta tiempos más recientes, aunque muy debilitada, pero eso no cambia la tónica marcada por los estudiosos que acabamos de citar y en la que ellos mismos insisten. Y también quedan algunos informantes de mucha edad que

⁴¹ Fernando Gomarín Guirado: «Testimonio del uso de la gaita en las montañas de Santander». *Revista de folklore*, n.º 21, pp. 81-85.

⁴² V. Cobas Pazos: *Esbozo de un estudio sobre la gaita gallega*. Santiago de Compostela, Ed. Porto y Cía, 1955, pp. 192-193. *Apud* José Luís do Pico Orjais / Isabel Rei Sanmartim: *Ayes de mi País: O cancioneiro de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, p. 30.

⁴³ Manuel Martín Martín: «Presentación». En Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, [s. p.].

⁴⁴ Miguel Manzano: «Ite missa est». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, [s. p.].

recuerdan estos cantos, de ahí el hecho de que el citado libro presente numerosas transcripciones, acaso útiles en posibles intentos de restauración de lo perdido —lo que no es del gusto de ciertas tendencias etnomusicológicas— o de simple recuerdo de una práctica que en tierras salmantinas ha perdido el anclaje popular que tenía.

Pues bien, en Asturias no ocurre exactamente así. Ciertamente es que la tradición de la misa popular en latín, que en esta tierra no es sino la *Misa asturiana de gaita*, retrocedió a lo largo del siglo xx, pero se mantuvo en algunos concejos y parece haber un repunte de su presencia en el siglo xxi, en los momentos que le son propios, como las fiestas patronales muy principalmente. Así que, en este contexto, no procede todavía entonar el «Ite missa est».

Para que lo anterior no parezca voluntarismo o exceso de optimismo, citamos una pequeña anécdota que nos ocurrió en una asistencia a una *Misa de gaita de Salas*. Fue el 8 de septiembre de 2010, fiesta del Cristo en Borreras, aldea de la parroquia de Cermoño (Salas). Lo que nos interesa citar aquí es que poco antes de comenzar la función religiosa, mientras conversábamos con los cantantes y con la gaitera (Lolo, Pepe y Bárbara), el segundo nos mostró su agenda con las misas que había cantado (o iba a cantar) desde el mes de mayo hasta octubre. Algunas las hacía con el mencionado Lolo y otras en solitario. En algunos casos se cantaban dos misas en un día y en 2010 tenemos datos fiables de hasta tres misas en un solo día sin salir del concejo de Salas.

Para remachar lo dicho dejamos constancia de que quien esto escribe asistió el domingo, 7 de agosto de 2011, a dos misas, una en San Marcelo y otra en Santiago de la Barca (ambas localidades del concejo de Salas), con Pepe y el propio sacerdote (don Ceferino, párroco de Cornellana) como cantantes y Xaime Menéndez a la gaita, habiéndonos enseñado Pepe de nuevo su famosa agenda de misas absolutamente repleta de compromisos. Y como este asunto es absolutamente importante para dar cuenta del estado actual de la misa en Salas, recogemos de dicha agenda a continuación las misas comprometidas por Pepe'l Molín en los meses que van de mayo a octubre de 2011. Se trata del período estival, un poco ampliado por el principio y el final, en el que como en toda Asturias se concentran las más de las fiestas patronales donde la *Misa asturiana de gaita* tiene su solar preferido. La mayoría se realizaron en el concejo de Salas, pero también se cantaron algunas misas en tierras cercanas como Muros de Nalón, Grado o Pravia (Fig. III.5).



Fig. III.5. Programa de fiestas de Santa Eulalia de Somao, Pravia, 2011. Misa de gaita el lunes.

Y además hay algunas fechas relativas a momentos y marcos excepcionales de la misa que no hay que perder de vista, como subrayamos en el capítulo VIII:

1. Figares (Salas), primer o segundo domingo de mayo, festividad de San Blas trasladada de febrero.
2. Cornellana (Salas), 24 de junio, festividad de San Juan.
3. Boda en Doriga (Salas), 2 de julio.
4. Santueñina (Salas), 3 de julio.
5. San Esteban de las Dorigas (Salas), 16 de julio, fiesta de la Virgen del Carmen.
6. Priero (Salas), 24 de julio, festividad del Santísimo Sacramento.
7. Santiago de la Barca (Salas), 7 de agosto, festividad de Nuestra Señora.
8. San Marcelo (Salas), 7 de agosto, fiesta de San Marcelo.
9. Láneo (Salas), 10 de agosto, fiesta de San Lorenzo.
10. Santullano (Salas), 14 de agosto, fiesta del Santísimo Sacramento.
11. Cermoño (Salas), 21 de agosto, fiesta del Santísimo Sacramento.
12. San Justo de las Dorigas (Salas), 26 de agosto, fiesta del Santísimo Sacramento.
13. Santianes de Molenes (Grado), 27 de agosto, fiesta de San Roque.
14. Villapañada (Grado), 28 de agosto, festividad de San Juan.

15. El Bozo (Salas), 28 de agosto.
16. Somaio (Pravia), 29 de agosto, fiesta de Santa Eulalia.
17. San Antolín de las Dorigas (Salas), 2 de septiembre, fiesta de San Antolín.
18. Llamas de Molenes (Grado), 3 de septiembre.
19. Borreras (Salas), 8 de septiembre, fiesta del Cristo.
20. Muros de Nalón (capital del concejo homónimo), 10 de septiembre.
- Capilla particular.
21. Alava (Salas), 11 de septiembre, fiesta del Santísimo Sacramento.
22. Santa Eufemia (Salas), 17 de septiembre, fiesta de Santa Eufemia.
23. Las Gallinas (Salas), 25 de septiembre, fiesta de San Miguel.
24. Ardesaldo (Salas), 2 de octubre, fiesta del Santísimo Sacramento.
25. Poles (Salas), 2 de octubre, fiesta del Rosario.
26. Nava de Cermoño (Salas), 9 de octubre.

Hacemos constar que aunque hubo alguna cancelación y problemas con ciertas misas (números 10, 13 y 18), también es cierto que fue imposible cantar otras que aquí no se citan por coincidencia de horario. De modo que durante la etapa estival (un poco ampliada, como dijimos) puede haber entre 25 y 30 misas de gaita sólo en este concejo (o en los aldeaños) cantadas por los intérpretes citados. En 2010 algunas de esas coincidencias fueron solucionadas con la intervención de Lolo en un sitio y de Pepe en otro, lo que no ocurrió en 2011 por el fallecimiento del primero. Y esto ocurre año tras año. Algún informante cifra en más de cuarenta las misas de este tipo que hay en Salas anualmente, quizá con un punto de exageración, pero lo que tratamos de decir es simplemente que en Asturias no podemos entonar el «Ite missa est» como ocurre en otras zonas de España con tradiciones de misas populares en latín.

Pero esta supervivencia no se produjo sin daños. Creemos que con el paso de los tiempos la práctica de la *Misa asturiana de gaita* perdió territorios en el Principado, dejando a unos pocos concejos cada vez más separados entre sí como islas conservacionistas de dicha liturgia. Por eso, estamos en situación de no compartir un par de detalles del valioso y más reciente estudio sobre la *Misa asturiana de gaita*, en su modalidad oriental, realizado por Antonio Cea. Dice el estudioso citado que la *Misa asturiana de gaita* «posiblemente se cantara en otro tiempo en toda Asturias»⁴⁵. Y, en efecto, así fue con toda seguridad. Y no sólo en Asturias, como bien sabemos.

⁴⁵ Antonio Cea Gutiérrez: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa asturiana de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 67.

Tras indicar que la *Misa* «ha quedado reducida en la región oriental a dos aldeas de Llanes donde aún se mantiene viva y se canta al menos cuatro veces al año»⁴⁶, refiriéndose a Parres y La Pereda, señala en una nota lo siguiente: «Sabemos que por los años setenta del siglo pasado aún pervivía una variante en los valles de Mieres del Camino y había memoria de otra, ya extinguida, en Grado, ambas en la comarca central de Asturias»⁴⁷. Antonio Cea conoce muy bien la tradición llanisca, pero es evidente que no ha podido indagar en otras zonas de la región. Por decirlo con claridad: las no pocas misas que, hoy como ayer, se cantan en la zona centro-occidental de Asturias (y que se cantan no en uno o dos núcleos de población, sino en muchos tal como hemos visto más arriba) refutan completamente este tipo de afirmaciones y planteamientos. Además, también se canta en zonas del centro-sur del Principado, como Lena o Aller, según se dijo. Claro que en contrapartida las misas llaniscas se hallan en un excelente estado de conservación y que además de esas cuatro citadas, prácticamente aseguradas, pueden realizarse algunas otras por los mismos intérpretes en otros pueblos de Llanes o de concejos vecinos.

La situación tiene, por tanto, un sabor agríndice: el retroceso territorial de la *Misa asturiana de gaita* es un hecho innegable desde los años sesenta del siglo xx, pero la tradición pudo continuar con una existencia en algunas zonas que va más allá de lo anecdótico o de la rara reliquia conservada de casualidad para adquirir presencia relativamente habitual y sentido identitario. En todo esto tal vez radique la base para su futuro.

⁴⁶ *Ibidem*, nota 21, p. 67.

⁴⁷ *Ibidem*.

IV

LA MISA ASTURIANA DE GAITA: ASPECTOS COMUNES

LA FIESTA ASTURIANA, ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO

Dos son los aspectos de cierta relevancia que (sin entrar en la propia sucesión de las diversas piezas y partes de la misa) pueden considerarse comunes al conjunto de las misas asturianas de gaita, uno de carácter sociológico y otro de tipo técnico, a saber: el marco de la fiesta en el que suelen celebrarse y su textura heterofónica.

La fiesta es el telón de fondo de la *Misa asturiana de gaita*. Y en la manera de celebrarla a lo largo y ancho de la región encontramos más elementos comunes que diferencias sustanciales. Por ello, procede presentarla en este capítulo de manera general, al objeto de ahorrarnos ulteriores explicaciones sobre las festividades que salgan a relucir.

Afirma González-Quevedo que «pocos países desarrollaren y elaboraren un calendariu festivu tan densu y tan vital como nel casu asturianu»¹. En efecto, los cientos de santuarios (más de quinientos sólo los marianos, asegura) y las constantes celebraciones que jalonan el discurrir del año demuestran, según este autor, que el tópico sobre el carácter festivo de Asturias y los asturianos no deja de ser percibido como una realidad operativa por parte de propios y foráneos.

En cualquier ciudad, villa, pueblo o aldea no falta nunca la fiesta patronal, dedicada a los santos, a la Virgen (bajo la advocación venerada en sus capillas y santuarios), a Jesucristo, al Rosario, etc. Pero también hay fiestas de valor general en el seno de la Iglesia que adquieren en algunos lugares un carácter de la suficiente magnitud como para reforzar la identidad de los mismos. Así, el Corpus es una fiesta general de la Iglesia, pero en determinados sitios constituye la fiesta propia y central del año. Estas ocasiones son sumamente propicias para la *Misa asturiana de gaita*. También pueden destacarse con misas de gaita festividades como las del domingo de Resurrección o Navidad. Y antiguamente podía haber misas de gaita cualquier domingo o incluso a diario, si bien con menos música y solemnidad.

¹ Roberto González-Quevedo: «La fiesta asturiana». *Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, p. 10.

Por otra parte han empezado a florecer fiestas profanas, surgidas en la sociedad civil por diversos motivos, como pueden ser la celebración de ciertos hechos históricos o la degustación de determinados productos de reconocido valor gastronómico. Para nuestros intereses es evidente que hemos de estar más atentos al calendario cristiano que a cualquier otra cosa. Y en especial ponemos nuestra atención en aquellas fiestas que implican romería, es decir, en las que el pueblo acude a los santuarios correspondientes y participa de las actividades que allí se desarrollan y que ya hace mucho que se agrupan en torno a esferas bien diferenciadas, la profana y la sagrada.

Las fiestas en los núcleos de población pequeños han ido cambiando mucho a lo largo de los años, pero todavía hay una serie de elementos característicos y comunes a toda Asturias. Por ejemplo, siempre tiene que haber preparativos por modesta que sea la fiesta que se celebra. El peso organizativo suele recaer en entidades como cofradías en unos casos, o en comisiones de festejos, privadas o municipales, en otros. En algunos lugares existe un protocolo bien afianzado y se mantienen figuras como la del *mayordomo*, de vital importancia para el correcto desarrollo de los actos festivos.

La preparación empezaba muchas veces por la mejora de las infraestructuras, es decir, por el adecentamiento de los caminos, principalmente el que lleva al santuario, y la limpieza de la capilla, en especial cuando no tiene un uso asiduo y prácticamente sólo se abre para las fiestas. Tradicionalmente se trataba de un trabajo realizado entre todos, procedimiento que refuerza los sentimientos de pertenencia al correspondiente lugar. La mejora concluye, si hay medios y ánimo, con un *plus* por parte de la comunidad consistente no ya en *arreglar* sino en *embellecer*, normalmente mediante adornos florales, banderolas, etc., los espacios de la fiesta.

En la actualidad las fiestas pueden llegar a tener una duración muy variada. Mas en la Asturias tradicional los días decisivos se reducían a dos: la víspera y el día de la fiesta. En la víspera ya alternaban los actos profanos y los sagrados. Señala Antonio Cea la importancia de la novena, «antesala de la fiesta»², como la denomina. Son nueve días en los que se reza, se canta y se hacen los preparativos del *ramu* y los ensayos de la misa, ya con gaita el día de la víspera³. Hemos escuchado, en repetidas ocasiones a lo largo de nuestros trabajos de campo, hablar a los sacerdotes acerca del valor de la novena en la homilía del día de la festividad. De modo que no sobra este recordatorio, aunque no sea una práctica generalizada.

² Antonio Cea Gutiérrez: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 58.

³ *Ibidem*, pp. 58-59 y nota 4.

La víspera del día grande, por su parte, tiene un peso central en el desarrollo de la fiesta. Recoge Antonio Cea un dicho sobre esto más que explícito: «Por las vísperas se conocen las fiestas»⁴. La celebración de la hora litúrgica de *vísperas* era imprescindible y, como ya se ha dicho (y suele olvidarse), la gaita participaba en esta liturgia, tanto en función acompañante del canto como a título de solista, acompañada a su vez del tambor. Algunos himnos latinos que alcanzaron amplia difusión entre los fieles sonaban dentro de la iglesia, en las vísperas de las festividades eucarísticas, acompañados de gaita. No faltaban los sones exclusivos del gaitero y el tamboritero y, en suma, aunque ahora la celebración de las vísperas sea casi una rareza, reservada a unos pocos centros religiosos cuidadosos con la liturgia, podemos considerar que en la Asturias tradicional constituían la otra gran manifestación litúrgica acompañada con gaita en el interior de los templos. De modo que podríamos hablar de *Vísperas de gaita* como hablamos de *Misa de gaita*. No extraña que las *Vísperas de gaita* se hayan perdido cuando apenas existen ya las vísperas ordinarias en la inmensa mayoría de los templos.

El día grande de la fiesta *suen*a distinto desde bien temprano. Podemos perfectamente aplicar aquí los conceptos sobre *paisaje sonoro* de Murray Schaffer, pues en definitiva estamos hablando de un *entorno sónico limitado* que sometemos a estudio y en el que, precisamente por su condición habitual de *alta fidelidad* (*hi-fi*) cualquier *señal sonora* (*sound signal*) destaca con significado propio sobre el sonido de fondo o *tónica* (*keynote sound*)⁵.



Fig. IV.1. Altar preparado para la misa de gaita al aire libre en Parres, Llanes. Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁵ R. Murray Schaffer: *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Destiny Books, 1994, 301 p.

Los pasacalles de gaiteros y tamborileros convocan a los que están en casa para que salgan al espacio comunitario. Es la alborada o diana, que podía iniciarse a las siete de la mañana, aunque se ha ido retrasando con el paso el tiempo. Se oyen voladores, auténticas *señales sonoras* y cifra de la fiesta. Las gentes del lugar se acercan al santuario, capilla o parroquia donde va a celebrarse la solemne misa. No todos entrarán al recinto sagrado, entre otras cosas porque algunos de esos santuarios son muy pequeños y no se cabe. Se llenan de gente los pórticos y los atrios. En algunos lugares, para evitar los problemas de la falta de sitio, se celebra la misa al aire libre en el *prau* de la fiesta (Fig. IV.1).

La mayoría irá (o más bien habría que decir *iba*), sobre todo en los pequeños santuarios ajenos a las licencias propias del turismo, cuidadosamente vestida con la ropa de los domingos como se decía hasta hace poco, en señal de respeto y para distinguir lo excepcional de lo cotidiano.

El gaitero o gaitera ya se ha aproximado a la puerta de la iglesia y continúa con lo mejor de su repertorio mientras arrecian los voladores y las campanas repican llamando a los fieles (Fig. IV.2).



Fig. IV.2. Bárbara Menéndez. Virgen del Rosario, Doriga (Salas), 2010. Foto: Ángel Medina.

Un acto muy relevante que enlaza el espacio profano con el espacio sagrado es la ofrenda del *ramu*. Merece la pena detenerse en este ritual.

Cuenta Torner cómo un grupo de muchachas recababa harina por las casas del pueblo en los días previos a la fiesta. Con ella elaboran las mozas unos panes en

forma de rosca que se cuelgan de un palo o de una estructura a modo de bastidor piramidal, más o menos adornado con cintas de colores y flores. Esto es el ramo, *ramu* o *remu* en sus expresiones asturianas.

El punto fuerte y propio de esta ceremonia radica en los cantares o canciones del *ramu*. El *ramu* se lleva hasta el altar, lo que se hace con respeto (mostrado explícitamente con la *reverencia*), sin dar la espalda al altar cuando se deja el *ramu* allí. Los «cantares de *ramu*» tienen textos alusivos al patrón, al propio hecho de la ofrenda o a otros temas. En Parres (Llanes) como recuerdo de las antiguas ofrendas, se ofrecen también corderos.

Las mozas del ramo cantan sus coplas acompañadas normalmente por instrumentos de percusión. Describe Torner el procedimiento de la canción del ramo transcrita con el número 143 de su *Cancionero*, explicando que de las ocho muchachas participantes, «cuatro, provistas de sendos panderos adornados con cintas, entonan los dos primeros versos de la cuarteta, que eran contestadas por las otras cuatro, al mismo tiempo que con grandes castañuelas marcaban constantemente la medida de la melodía»⁶. Repara Torner en que no hay coherencia temática entre las diversas coplas y en que «muchas veces ni siquiera hacían referencia al *ramo*»⁷. No es necesario decir que hay muchas variantes en lo tocante a canciones del *ramu*, referidas al contenido, número de participantes, no siempre del género femenino, sino que puede haber



Fig. IV.3. Ramos por Santa Marina en Parres (Llanes). Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

⁶ Eduardo Martínez Torner: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2.ª ed., 1971 (1.ª ed. 1920), p. 221.

⁷ *Ibidem*.

mozos y también niños y niñas, éstos acaso con otro ramo más pequeño, entre otras posibilidades (Fig. iv.3).

Tras el paréntesis de la misa y la procesión, estrictamente insertas en la esfera de lo sagrado, se subasta el pan del *ramu* en la puerta de la iglesia, de nuevo como gozne entre el tiempo de lo sagrado y el tiempo de lo profano. Sobre esta puja o subasta diremos muy sintéticamente que además de sufragar los gastos del culto sirve como inyección económica para la propia supervivencia de la fiesta. Y por tratarse de pan bendito tiene para muchos un valor añadido y benéfico. De vez en cuando surge algún conflicto sobre el destino del dinero recaudado, pues el cura lo quiere para obras piadosas y los de la comisión de festejos como ayuda para pagar los gastos de la parte profana de la fiesta.

Para hacerse una idea de la *puya* basta decir que el *puyaor* se sitúa en la puerta del templo y auxiliado por las mozas del ramo o por otros organizadores, pregunta cuánto le dan por el pan que levanta en ese momento con la mano (Fig. iv.4).



Fig. iv.4. *Puya 'l remu*. Moreda (Aller), hacia 1980. Foto: Ángel Medina.

Como los panes son de distinto tamaño y prestancia hay variaciones en el precio de partida, si bien luego las cantidades ofrecidas, como en cualquier subasta, pueden subir hasta extremos sorprendentes. Un pequeño pan de menos de dos euros de precio en una panadería, por ejemplo, suele arrancar con un ofrecimiento de 20 o 30 euros y llegar a 50 o 60. Algunas roscas un poco más elaboradas alcanzan

perfectamente los 150 o 200 euros. A veces hay incluso lotes que incluyen otros productos para animar la subasta. Pero puede ocurrir que haya algún emigrante encaprichado, que ha vuelto a su pueblo para las fiestas, o que asista a la *puya* el propietario de un restaurante que quiere agasajar a sus mejores clientes, o que se halle allí un rico indiano o, en fin, un acomodado vecino dispuestos a llevarse el pan, la rosca, el cordero en algunos sitios, el *bolllu*, como también se dice, al precio que sea. Y entonces las cantidades pueden dispararse hasta por encima de los mil euros y hay leyendas sobre cantidades enormes alcanzadas en algunas ocasiones. El *puyaor* suele agradecer a los compradores (auténticos benefactores y mecenas de la celebración) su generoso gesto. En Moreda, por San Martín, dicen: «Que San Martín se lo pague y buen provecho le haga». El *puyaor* de referencia en esta zona es Caneco, tan popular que hasta figura en los programas de las fiestas.

El *prau* de la romería acoge a los lugareños y los visitantes y nunca falta una elemental estructura de madera (pueden servir unos tableros sobre caballetes) para instalar el bar de la fiesta, normalmente regido por la propia comisión de festejos para contribuir con las posibles ganancias al mantenimiento de la misma. También pueden celebrarse comidas especiales en las propias casas del lugar, sobre todo si hay invitados. Pero antes o después la gente acude al *prau*. Allí hay sidra en abundancia, bien en pipa o bien en botellas para su particular escanciado desde lo alto, pero con los tiempos modernos se pueden encontrar todo tipo de bebidas y, para preparar el estómago, empanadas, chorizos, huevos cocidos, tortilla, sardinas asadas en las zonas costeras o bolsas de patatas fritas, pues ya decimos que los medios y gustos actuales han modificado el perfil de la fiesta en todos los aspectos.

Son momentos para el baile asturiano, al son de la gaita y el tambor, para concursos, bolos y otros juegos; y no suele faltar quien se anima con una poderosa tonada, pudiendo ocurrir que este espontáneo del canto regional sea uno de los cantores que participó horas antes en la *Misa asturiana de gaita*. Son igualmente tradicionales los puestos de golosinas o de avellanas tostadas, las atracciones para los niños y el escenario para los grupos musicales u orquestas de música ligera que amenizarán el baile de la tarde y que se prolongará en la verbena hasta altas horas de la madrugada. Las romerías nunca fueron tan idílicas como a veces se dice. Ni las de hace cien años ni las de ahora. Las borracheras y las peleas, por ejemplo, no han escaseado nunca. Con todo, la mayor parte del tiempo se pasa en sanos entretenimientos, naturales y espontáneos como le gustaba a Jovellanos, que unen a las gentes y asientan las señas de identidad de la comunidad festiva. Las romerías tuvieron años bajos hacia la década de los setenta del siglo xx, pero han remontado la crisis con mucha soltura y hoy muchas romerías son multitudinarias y exitosas en toda la geografía asturiana.

LA TEXTURA HETEROFÓNICA DE LA MISA ASTURIANA DE GAITA

Sin duda ninguna la gaita de fuelle es uno de los más claros distintivos de las misas que estamos estudiando. Hablamos precisamente de misas *de gaita* y ya sabemos que ese nombre no viene determinado por el hecho de que la gaita suene como solista en ciertas partes de la misa. Con ser esto último importante, lo singular radica en la función de acompañamiento del canto que posee la gaita en este tipo de misas.

Dos cosas cabe decir como punto de partida. Primera, que el acompañamiento es de tipo heterofónico; y segunda, que no hay diferencias entre la manera de acompañar la tonada y la manera de acompañar los cantos de la misa, más allá de la distancia que puede separar ambos repertorios en el plano melódico. De hecho no es descabellado suponer que la tonada debe más a la misa en este aspecto que a la inversa.

Comencemos por la ubicación de los músicos. El gaitero y el cantor o cantores (y tamboritero si lo hay) se sitúan en el coro. Este es el lugar tradicional de la música en las misas preconciliares. Tras el Vaticano II se potenció un acercamiento al altar de los encargados de la música, a fin de que su participación fuese más activa desde el punto de vista religioso y no se limitasen a su función meramente musical. En la práctica, los intérpretes de la *Misa asturiana de gaita* siguen prefiriendo las alturas del coro, caso de haberlo, ubicado habitualmente a los pies del templo, antes que las zonas próximas al altar. Esta última posición es la obligada en pequeñas ermitas desprovistas de coro alto (Fig. iv.5).



Fig. iv.5. Misa en la Capilla de San Marcelo (Salas) con el gaitero Xaime Menéndez y el cantante Pepe'l Molín. Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

Los gaiteros acompañantes de tonada saben que el cantante prefiere estar cerca del roncón, para captar mejor el tono, así que suelen situarse a la derecha del

cantor⁸. Dado que en la *Misa asturiana de gaita* puede haber varios cantores, caben otras combinaciones. Además, también cuenta el grado de compenetración entre los distintos intérpretes.

Antes de entrar en aspectos más puntuales hemos de decir que la experiencia sonora que proporcionan las misas de gaita es llamativa, máxime para los foráneos. Manolo Quirós lo expresó muy acertadamente: «Tanto la voz como el sonido de la gaita adquieren en las iglesias una solemnidad especial debido a las condiciones favorables en las que suelen interpretarse estos actos»⁹. Y continúa: «Si al absoluto silencio que suele imperar en la práctica totalidad de las funciones religiosas añadimos las cualidades sonoras que caracterizan a la mayoría de las iglesias y capillas donde estos actos tienen lugar, comprenderemos fácilmente el placer que se experimenta al escuchar una de estas misas cuando los intérpretes conocen bien su oficio»¹⁰.

Pues bien, en todo acompañamiento de gaita podemos distinguir tres planos musicales: primero, el producido al mismo tiempo que suena la voz del cantor; segundo, el de los floreos, que se realizan en los momentos previos, finales o intermedios, cuando la voz no ha comenzado, ha concluido o, en fin, está en silencio entre frase y frase; y tercero, la ornamentación a pequeña escala que puede darse, a su vez, entre sílabas, sobre las propias palabras o en los mínimos silencios de una respiración.

Al principio de una pieza es obligado realizar una introducción que puede llegar a durar varios minutos, adquiriendo carácter de auténtico preludio. Los interludios o floreos internos de la pieza son, en general, más breves. Distinguen y separan frases o secciones, a la vez que dan un tiempo para que el cantor se recupere del esfuerzo. Iñaki Sánchez Santianes, refiriéndose a la tonada, sugiere que la duración de los floreos intermedios es proporcional a lo que separan: más corta si separan frases y más larga si separan estrofas¹¹. También se advierte esto mismo en la *Misa asturiana de gaita*, distinguiéndose el floreo corto, entre versos o simples palabras melódicamente tratadas de manera melismática, y el más largo, correspondiente a las grandes secciones o períodos. Estos floreos son práctica común en la tonada asturiana, como hemos dicho, pero lo cierto es que aún se hacen más necesarios en la misa, dado que algunas de sus partes son sumamente largas. Un «Credo» o un «Gloria» tienen más texto que varias tonadas juntas y duran tres o cuatro veces más que una tonada característica. Para el final, los floreos son más breves. Sánchez Santianes lo explica, en el caso de la tonada,

⁸ Iñaki Sánchez Santianes: *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Oviedo, CH Editorial, 2010, p. 15.

⁹ Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, p. 38.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Iñaki Sánchez Santianes: *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Oviedo, CH Editorial, 2010, p. 14.

por el hecho de que al acabar una pieza surgen los aplausos. En la *Misa asturiana de gaita* no hay aplausos pero también suele hacerse de ese modo, además de que numerosas normas insisten en que la música no ha de retrasar el desarrollo de la liturgia.

En términos de protagonismo se establece entre cantante de tonada o cantor de la misa y el gaitero un juego semejante, aunque en tono menor, al que representan el *cantaor* y el guitarrista del cante jondo; y es sabido que a veces los *cantaores* se impacientan con el lucimiento de sus guitarristas en la interpretación de las falsetas de introducción o de interludio, asunto sobre lo que Luis Landero escribió algunos párrafos memorables en *El guitarrista*. Del mismo modo, los cantores de la *Misa asturiana de gaita* presionan en ciertas circunstancias a los gaiteros, forzando entradas muy apuradas que llegan a diluir el final de los floreos. La cosa puede agravarse cuando hay varios cantores en la misa, algo que era sumamente frecuente décadas atrás y que se ha ido manteniendo aunque no con tanta normalidad como antaño. Porque en este caso, los cantores no sólo pueden crear alguna tensión entre ellos y el gaitero, sino también entre ellos mismos, cuando se reparten la interpretación de los distintos versos de una pieza de manera responsorial (solista-coro), de gran tradición litúrgica. Suele ocurrir entonces que se solapa la entrada de uno/s con la salida de otro/s. Esta práctica no sólo limita la posibilidad de introducir floreos sino que genera una lamentable sensación de apresuramiento y de descuido. Advierta el lector que en absoluto se trata de una mala práctica privativa de la *Misa asturiana de gaita*, sino que procede de seculares usos propios de la interpretación del canto litúrgico, contra los que la Iglesia y los tratadistas levantaron la voz en numerosas ocasiones. Antiguas grabaciones de la *Misa de Salas* que hemos manejado corroboran con creces lo que estamos diciendo.

En el caso de la *Misa asturiana de gaita* los floreos no tienen material temático de las melodías de la propia misa. Por el contrario, acuden a pasajes, ágiles y prolijamente ornamentados en la tradición asturiana de las piezas para solista y del propio género de las introducciones de gaita. Esto, naturalmente, cuando son de una cierta longitud, pues si son más breves se limitan a recorrer unas cuantas notas para fijar el tono de la parte que sigue o para clausurar la pieza. Manolo Quirós insiste en que tanto en el floreo inicial como en los intermedios el gaitero ha de concluir en la tónica «para que el cantante no tenga ninguna dificultad en coger el tono»¹². Pero también se usa terminar con la nota que fue final de frase, «si después vas a comenzar con la misma nota»¹³.

La técnica de acompañamiento común a la tonada y a la *Misa asturiana de gaita* está basada en los recursos de la *heterofonía*. Cualquier asturiano mínimamente co-

¹² Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, p. 37.

¹³ Iñaki Sánchez Santianes: *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Oviedo, CH Editorial, 2010, p. 13.

necedor de la tonada acompañada de gaita sabe intuitivamente en qué consiste este tipo de acompañamiento, pero no nos parece que esté de más una explicación para lectores no familiarizados con la tonada. De hecho es un asunto sobre el que la mayoría de los autores pasa de puntillas. Y, sin embargo, es un recurso de extraordinario valor patrimonial sobre el que merece la pena escribir unas líneas de contextualización musical.

Ante todo hemos de ubicar la heterofonía en el plano del análisis de las texturas. La música académica occidental vivió secularmente al margen de esta particular textura. Los procedimientos armónicos y contrapuntísticos determinaron la aparición de unas pocas texturas a las que se ciñen la mayoría de las músicas históricas occidentales y, más aún, el propio análisis de las mismas. La textura *polifónica* es una de ellas. La textura *homofónica* es la otra gran textura de la música occidental. En la primera se trabaja con cierta independencia entre las voces constitutivas de la pieza (mas con un sentido de funcionalidad y de direccionalidad claros), en tanto que en la segunda hay una voz predominante y otras de acompañamiento. Ambas categorías básicas son completamente eurocentristas y pueden matizarse, aunque no nos detendremos en ello, con algunas tipologías más restrictivas. Dejamos al margen las músicas estrictamente monofónicas, menos problemáticas en cuanto a su estatuto tipológico. Esta situación dificulta sobremanera la posibilidad de colocar a la heterofonía en el mismo rango que las anteriores y ello ha dado lugar a que el término sea sumamente polisémico, dependiendo de su uso en la musicología o incluso en las teorizaciones de la Nueva Música, como Fessel ha estudiado con mucha claridad¹⁴.

El citado autor, tras analizar el célebre pasaje platónico donde se emplea dicho término y en el que no podemos detenernos, considera que la categoría *heterofonía* fue «reintroducida en la musicología para representar una diversidad de músicas no occidentales, así como expresiones modernas de la música de concierto»¹⁵.

Varias son, según Fessel, las perspectivas con que se ha abordado este concepto (centrando su estudio en la musicología sistemática, la etnomusicología francesa, la musicología histórica y la Nueva Música), todo ello en el siglo xx, con relaciones y equívocos entre ellas, lo que le lleva a concluir: «La multiplicidad con que fue caracterizada la heterofonía a lo largo de su breve historia puede entenderse en el marco de una dilucidación y crítica de los supuestos sobre los cuales descansaba la representación categorial, tipológica, de la textura»¹⁶.

¹⁴ Pablo Fessel: «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía». *Acta Musicologica*, LXXXII, 1/2010, pp. 149-171.

¹⁵ *Ibidem*, p. 150.

¹⁶ *Ibidem*, p. 151.

Llama la atención la cantidad de definiciones negativas con que se pretendió acotar este vidrioso concepto. Y, sin embargo, hoy día no sólo se utiliza a nivel creativo (y por poner un ejemplo español, aunque con desarrollo profesional en Canadá, citaremos a José Evangelista, además del consabido Mauricio Kagel u otros), sino que se está aplicando al análisis de ciertos aspectos puntuales de músicas clásico-románticas o impresionistas. Mas en nuestro caso hemos de quedarnos con sólo algunas de las características que se han considerado en algún momento como propiamente heterofónicas. Antes, una descripción del fenómeno tal como se percibe en la *Misa asturiana de gaita*.

De acuerdo con el procedimiento heterofónico que se opera en las partes cantadas y acompañadas de gaita de la misa, la melodía del citado aerófono (fuera de los floreos de sabor asturiano que realiza al principio, entre frases o al final) repite esencialmente la melodía del canto. Ahora bien, no se trata ni mucho menos de que se busque una fusión sin fisuras entre voz e instrumento, ni de que se desarrolle una segunda voz en contrapunto con la del canto. Esencialmente, repetimos, hace lo mismo que el canto. Recordemos que la gaita suena una octava aguda respecto a como se escribe, de modo que los cantantes (según su voz) se mueven una o dos octavas por debajo de la melodía de la gaita, situándose en un espacio sonoro intermedio entre el sonido del puntero y el del roncón. Iñaki Santianes distingue dos tipos de acompañamiento de la tonada: a) «al altu la lleva», «cuando el gaitero acompaña al cantante siguiendo la misma línea melódica que éste pero una octava más aguda»¹⁷; y b) «Arriba y abajo», cuando se acompaña en una parte a la octava y en otra a la doble octava agudas¹⁸. Mientras que la primera manera es propia de hombres y mujeres, aclara Santianes, la segunda es sólo propia de hombres¹⁹. Se sobreentiende que esto último es debido a que una gaita no llega a una quincena por encima de ciertas zonas de la tesitura ya de por sí aguda de una cantante.

Mas lo que acabamos de decir no es el asunto principal, pues a efectos heterofónicos no es preciso que haya unísono sino que basta con la octava o la doble octava. La clave radica en una *cierta descompensación temporal entre la melodía de la gaita y la del canto*. Subsidiariamente pueden tenerse en cuenta las diversas posibilidades de ornamentación que posee el instrumento. O sea, que el cantor y el gaitero no van exactamente a la vez: se produce un constante *décalage*, un retraso entre una y otra melodía, que, insistimos, son la misma melodía. Tal procedimiento genera sonoridades simultáneas de carácter aleatorio que pueden ir, en un brevísimo lapso de tiempo

¹⁷ Iñaki Sánchez Santianes: 32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita. Oviedo, CH Editorial, 2010, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

(pongamos en un segundo) desde la perfecta octava, hasta simultaneidades de novenas y séptimas de diverso tipo y otros intervalos según los giros de la melodía en curso. Así se percibe un abanico de resultados sonoros sutil y extremadamente variado. Por momentos, captamos sonoridades redondas y plenas, claras y eufónicas, pero de inmediato podemos pasar a sonoridades inquietantes, un punto agrias, en suma a disonancias fuertes, aunque pasajeras. Estas disonancias fuertes se dan en ciertas partes de las misas asturianas construidas sobre modelos litúrgicos de una estructura formularia en la que algunas de las notas centrales del sistema choca frontalmente con la tónica de la gaita. Repárese que Adorno acuñó el término «unísono borroso», que cita Fessel, y en el cual seguramente se inspiró para titular su artículo de manera semejante: «el unísono impreciso»²⁰.

La idea de que el concepto de heterofonía haya servido para aludir a músicas extraeuropeas o a la música académica de cierto tipo de vanguardias parece que deja fuera algo tan cercano como la *Misa asturiana de gaita*. Pero también hubo quien vio en algunas manifestaciones del folklore europeo la posibilidad de emplear tal categoría con claridad, incluso aunque haya sido con más intereses puestos en la creación musical que en la etnomusicología. Fessel cita el caso del compositor Stefan Niculesco y sus reflexiones a partir de un canto fúnebre rumano²¹.

No deja de ser curioso que incluso en tratados de gaita se pase por alto elucidar este concepto que, a decir verdad, muchas veces ni se menciona. Pieter Minden utiliza la expresión «heterofonía de variantes», que explica muy brevemente a continuación²².

En consecuencia, si dejamos de lado los floreos realizados cuando el cantor está callado y tenemos en cuenta la nota de fondo del roncón, la sonoridad de una pieza cantada de la *Misa asturiana de gaita* puede definirse como *heterofonía bifónica y asincrónica sobre pedal*. Puede ser multifónica si hay varios cantantes y cierto descuido, pero eso no es lo definitorio. En otras palabras, la línea melódica del canto tiene un correlato asincrónico en la misma melodía realizada ahora por la gaita, todo lo cual se ve enriquecido por la ornamentación²³ tanto de la parte del canto como de la gaita y por la nota pedal.

²⁰ Pablo Fessel: «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía». *Acta Musicologica*, LXXXII, 1/2010, p. 149.

²¹ *Ibidem*, pp. 167 y ss.

²² Pieter Minden: *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001, p. 19.

²³ El *vibrato*, los mordentes, trinos y apoyaturas están a la orden del día en la *Misa asturiana de gaita*. También a veces escuchamos algún que otro *portamento* y otros recursos propios de la gaita. Sobre ornamentación, véase Balbino Menéndez Suárez: *Ornamentación na gaita asturiana*. Oviedo, Ed. Ambitu, 2009.

No existe ninguna voluntad de conseguir una fusión perfecta entre el canto y el toque de la gaita. Tal vez en el caso de aprendices hubiese heterofonía causada por la torpeza, pero esa hipótesis no vale para la *Misa asturiana de gaita*. Por el contrario, los distintos agentes de la misa saben que han de jugar con el fenómeno de la asincronía entre sus partes.

¿Quién se retrasa? La experiencia nos enseña que el proceso tiene dos direcciones y que unas veces la gaita aborda la melodía adelantándose a la voz y otras veces ocurre al revés. En líneas generales es mejor esta última opción. El gaitero ha de seguir al que canta. No olvidemos que en este momento performativo estamos hablando de tradición oral y que un cantante de tonada o un cantor de la *Misa asturiana de gaita* pueden introducir variantes en cada interpretación.

Manolo Quirós deja claro que el papel del gaitero acompañante ha de ser vicario con respecto al cantante y es muy explícito en lo que concierne a cómo ha de producirse la asincronía entre voz e instrumento: «Bajo ningún concepto se debe pretender ir por delante del cantante marcándole la pauta a seguir, sino que debe ser éste quien asuma el protagonismo principal»²⁴. Esta clara advertencia del malogrado maestro Manolo Quirós se repite casi literalmente en el libro de Sánchez Santianes, aunque nos hubiese gustado cita expresa de la fuente: «...Bajo ningún concepto se debe pretender ir por delante del cantante marcándole la pauta a seguir, sino que debe ser éste último quien asuma el protagonismo»²⁵. Entendemos que la buena interpretación de una tonada acompañada de gaita (lo mismo que de una misa de las que aquí tratamos) requiere no poco esfuerzo y sensibilidad por parte del gaitero y que en ello consiste su aportación, no menos importante por aparentemente más modesta.

Cabe añadir que todo este mecanismo heterofónico sería aplicable para el caso de que el acompañamiento lo realizase una zanfona. No cambia la teoría por el hecho de que pudiese haber una o dos notas pedales. Y aludimos a este instrumento porque hay algunas noticias de su uso en estos menesteres. Alfonso Fernández se refiere en su tesis doctoral —concluida en 2012— a un testimonio de fines del xix sobre un ciego de Tarna que acompaña una misa *de angelis* con este instrumento, que es denominado *gaita zamorana* y *gaita*, a secas. Esto último nos lleva al problema de la ambigüedad del término *gaita* en determinadas fuentes, asunto en el que hay que ser muy prudentes y del que también se ocupa el citado investigador, cuya gentileza agradecemos.

Lo interesante de todo esto es que la *Misa asturiana de gaita* ofrece una textura que en modo alguno puede verse como un estadio embrionario de las texturas habitua-

²⁴ Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, p. 37.

²⁵ Iñaki Sánchez Santianes: *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Oviedo, CH Editorial, 2010, p. 12.

les en el análisis tradicional (polifonía, homofonía), sino que representa un estadio propio, del mismo rango que los anteriores, avalado por su extensión universal y por su anclaje en momentos primigenios de las relaciones del ser humano con el sonido. No se olvide, pues, que semejante acompañamiento, como en el caso de la tonada, es una seña de identidad valiosísima y una nueva perla musical que se engasta en la áurea corona de la propia *Misa asturiana de gaita*.

V

APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA MISA DE GAITA (I)

ALGUNOS INTÉRPRETES EN TORNO A LA MISA DE SALAS

Para la parte analítica de éste y de los dos siguientes capítulos ejemplificaremos sólo con las fuentes salenses, pues podría resultar confuso mezclar unas tradiciones con otras. Del mismo modo, la referencia a los intérpretes también se limita por el momento a los de dicha zona o vinculados a su misa. No olvide el lector que en el capítulo VIII encontrará el obligado complemento de lo que se dice en los capítulos V-VIII.

La tradición centro-occidental de la *Misa asturiana de gaita* (a la que también llamamos *Misa de gaita de Salas* o simplemente *Misa de Salas*) tiene su epicentro en el concejo de este nombre, aunque sus ecos llegan a los concejos cercanos. La página *web* del Ayuntamiento de Salas nos proporciona los datos básicos: 225,36 km², 6.041 habitantes, 193 asentamientos y 28 parroquias¹. Es zona montañosa, aunque de montaña suave, con valles amenos, bosques y praderías, alcanzando el Pico Aguión los 923 m de altitud sobre el nivel del mar y situándose el río Narcea, hermoso y salmonero, a 32 m en su punto más bajo.



Fig. v.1. Salas y concejos limítrofes. Croquis de Ignacio Medina.

¹ <http://www.ayto-salas.es> [consultada el 9-x-2010].

De su importancia en el camino antiguo de Santiago hablan la toponimia y las fundaciones religiosas; y de su belleza todos los que lo recorren. Candamo, Grado y Belmonte de Miranda son concejos limítrofes al Este y Sur de Salas. Tineo lo es al Oeste, Valdés y Cudillero en la zona costera y cerrando el círculo, al Nordeste, el concejo de Pravia (Fig. v.1). Sus núcleos de población más importantes son la capital del concejo, Salas, así como La Espina y Cornellana.

En cuanto a la tradición musical hemos de decir que no es escasa y que no faltaron agrupaciones de todo tipo, corales, bandísticas, de música ligera, así como buenos gaiteros, cantantes de tonada y personajes populares como el señor Longoria (apodado «Cagalera»), a medio camino entre la poesía, la música y la indigencia (Fig. v.2).



Fig. v.2. «Longoria», tipo popular de Salas. Cortesía de José Santos.

Una personalidad siempre muy recordada es la de José Fernández, más conocido como «Pepín el profesor». Su fama es doble: por un lado, creó en 1918 unas pastas de avellana que se acabarían llamando los «carajitos del profesor» y que siguen siendo pieza emblemática de la repostería del concejo; por otro, fue el profesor de música de varias generaciones de salenses. Escribe Luis Iglesias: «También fundó la Banda Municipal de Salas, que él mismo dirigía, que llegó a alcanzar un gran prestigio por saber música todos sus componentes —lo cual no era corriente en aquellos tiem-

pos— y que tuvo muchos años de existencia»². Creó igualmente un coro de mujeres que participaba en las festividades religiosas. Su hijo Rafael Fernández (a quien se conoce más como «Falín el profesor») siguió la trayectoria de su padre, tanto en la música como en el negocio familiar. Todo este mundo de coros, bandas y clases de música es el correlato dialéctico y un punto académico que convive en Salas con el especial fenómeno de su misa. Salas, concejo con solera y con proyectos, hace honor a su nombre palíndromo y se puede leer desde el principio y desde la tradición o interpretarlo hacia atrás, desde la modernidad y la apuesta por el futuro.

Son numerosas las fiestas, las iglesias, capillas y santuarios que jalonan la geografía salense. Naturalmente, no podemos indicar dónde se celebra ordinariamente *Misa asturiana de gaita*, pues mientras que en determinados lugares está prácticamente asegurada por el peso de la tradición, en otros la costumbre es intermitente (a veces por simples problemas económicos) y, en fin, no faltan parroquias donde la misa es del todo infrecuente. Sin embargo, la relación de 26 misas que hemos incluido en el tercer epígrafe del capítulo III puede ser orientativa a este respecto.

La *Misa asturiana de gaita* la cantan sacerdotes o laicos. A mediados del siglo xx eran muchos los cantores eclesiásticos que la sabían, pero en el siglo xxi las cosas no resultan tan halagüeñas. Por otra parte, había mayoría masculina entre los intérpretes. De los intérpretes históricos de la zona de Salas, que podemos situar en el segundo tercio del siglo xx, son recordados los nombres de una pareja célebre, la formada por Marcelo el Pandereto (Marcelino García Álvarez, de La Estrada, Linares), como cantor, y el Gaiterón de Mouruso (José García García, cuñado del anterior y natural de Mouruso, en Santullano de Salas) como gaitero³.

Cuenta José Santos, bajo el pseudónimo de Pepe Mallecina, que el primero dirigía la Orquesta La Estrada, una de esas pequeñas agrupaciones instrumentales o *bandinas* típicas de aquellos años (Fig. v.3). Alude este autor al carácter extrovertido de Marcelo el Pandereto y a su fama, que se extendía a toda Asturias, zonas de Galicia y aún a otras provincias. Fue Marcelo quien le dictó la misa a José Santos en 1952, habiéndose convertido esta transcripción en una fuente de primera importancia para la realización del presente libro. Al parecer, era un excelente gaitero, pero cuando hacía dúo con el Gaiterón de Mouruso era él quien se encargaba del canto. Por el contrario, el Gaiterón de Mouruso hacía honor a su apodo en su aspecto físico y, según apunta Santos, era persona reservada y «fiel como pocos»⁴. Y concluye José

² Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas» [I]. *La Nueva España*, 3-IX-1991, p. 56.

³ Pepe Mallecina [Pseudónimo de José Santos]: «La Misa de gaita de Salas». *Payel.la*, n.º 1, 1995, p. 12.

⁴ *Ibidem*. Luis Iglesias denomina al Gaiterón como «Josenón de Moruso». Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (y 3)» *La Nueva España*, 13-II-1992, p. 70.



Fig. v.3. La Orquesta La Estrada en Luarca, por San Timoteo, años sesenta. Cortesía de José Santos.

Santos: «Naide que yo sepa, superó la calidá y el gustu con qu'estos dos músicos interpretaben esta guapa composición popular qu'ellos llevaron, demientes muchos años, per tantos pueblos d'Asturies»⁵.

Mención especial merecen algunos sacerdotes, cantores de esta misa por la misma época. En primer lugar, don José Carús, de los más antiguos, y muy especialmente don Ramón Díaz, natural de Villazón, cura de Lavio y luego de Mallecina (Salas), con algunos destinos pastorales fuera del concejo. Fue toda una institución. Se conservan grabaciones no profesionales ni comerciales de sus interpretaciones de la misa y podemos asegurar que son de un nivel excepcional. Su voz poderosa, abaritonada y afinadísima, rica en armónicos y sutil a la hora de realizar ciertos giros asturianos y otros de estructura modal son la admiración de los aficionados y cantores posteriores de la misa. Su modo de hacer el 'Et incarnatus est' (del «Credo»), una parte muy especial en la mayoría de las misas populares en latín, es antológico y extraordinariamente emotivo. El lector encontrará en el segundo epígrafe del capítulo VI una foto donde aparece don Ramón, precisamente allí donde nos referimos al 'Et incarnatus', pues queremos asociar su imagen a ese singular pasaje del «Credo».

De don Ramón cuenta Luis Iglesias que lo quisieron llevar de cantor a la Catedral de Oviedo, pero no llegó a quedarse porque era un hombre muy amante de sus raíces. Refiere también la anécdota de una *vaqueira* que le decía a don Ramón que en caso de morir ella con habla, él no podría dejar de estar en su funeral, a lo que comenta el cronista de Salas: «No me extraña nada la reacción de aquella sencilla

⁵ *Ibidem*.

mujer, porque don Ramón cantaba como los propios ángeles las misas de difuntos y las de gaita, pero especialmente el responsorio o responso «Ne recorderis», de tal manera que la gente y los mismos sacerdotes nos emocionábamos oyendo su maravillosa voz»⁶. Digamos de paso que el responsorio «Ne recorderis» no se cantaba a la manera gregoriana sino con una bellísima melodía (de autor) que fue transformándose con el paso del tiempo y de la que hemos recogido varias versiones. Una vez más, los días grandes de la fiesta y los días aciagos de la muerte tienen en común el desarrollo de cantos singulares en los que se cruzan tradiciones orales y escritas. Diversas personas que conocieron a don Ramón nos hablaron también de su magnífica planta y su extraordinaria presencia y dignidad en el ejercicio del sagrado ministerio. Durante el tercer cuarto del siglo xx aproximadamente, don Ramón fue toda una autoridad en la interpretación de la *Misa de Salas*.

Retornando a la esfera civil, Juanito y Manolo el Ferreiro (ambos de Camuño) y Cesáreo (de Priero) son nombres de cantores que hay que tener en cuenta en el relevo generacional. Luis Iglesias da una pequeña relación de cantores en la que, además de los más conocidos, hay algunos nombres nuevos, como Juanín y José de Sabel de San Vicente y José el Gallego de Mallecina⁷.

Del mismo modo, volviendo al trabajo de Pepe Mallecina, se consignan los nombres de otros gaiteros, como Rico (de Figueras), Pedrín (de Villazón), Eladio (de Prada) y El Gaiterín de la Veiga⁸. Luis Iglesias cita a los siguientes: «Rico de Figares, Pacho de Láneo, Josenón de Moruso, Pedrín de Villazón, José el Pilaro de Otero, el Gaiterín de la Vega, Leonardo de Ablaneda, Marcelino de la Estrada, Paco Peribañas de Godán y Lorena de la Fuente de la Peña»⁹. Advirtamos que, como es habitual en la denominación de los artistas populares, en esta relación aparece al final el nombre del lugar de origen, sin separación, como si fuese un apellido. También se ve que Rico de Figueras es el mismo que ahora encontramos como Rico de Figares, como también ocurre con el Gaiterín de la Vega o de la Veiga. Marcelino de la Estrada es el que ya conocíamos como Marcelo el Pandereto. En el caso de Paco Peribañas sólo decir que a veces se cita como Peribáñez, Paribañas o Paribañes (Fig. v.4). Paribañas es una casa de la casería de Godán y no su apellido (realmente su nombre es Francisco Menéndez), de modo que ésa podría ser la manera más adecuada de nombrarlo, incluso asturianizado en Paribañes, antes que optar por Peribañas, Paribáñez o Peribáñez.

⁶ Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas» [I]. *La Nueva España*, 3-IX-1991, p. 56.

⁷ *Ibidem*. José el Gallego, denominación que por razones de intrahistoria no es del todo bientencionada, es José Santos, según nos confirmó este último.

⁸ Pepe Mallecina [Pseudónimo de José Santos]: «La Misa de gaita de Salas». *Payel.la*, n.º 1, 1995, p. 13.

⁹ Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (II)». *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.



Fig. v.4. Paco Paribañas y Lolo. Del álbum personal de Lolo.

Paco Paribañas es, en opinión de Luis Iglesias, «el mejor gaitero que yo conocí para tocar la misa de gaita»¹⁰. Gaiteros a tener también en cuenta son Cándano (de Las Rozadas, cerca de Malleza) y el Gaitero de Las Corujas, cuya hija era cantora de la misa.

Hay cantores de larga vida como tales. Así, además del mencionado don Ramón, hay que citar a don José María Rodríguez García, natural de Salas y canónigo emérito, con la dignidad de chantre, de la Catedral de Oviedo. Se le recuerda cantando la *Misa asturiana de gaita* todavía en los años noventa y hay grabaciones privadas de mediados del siglo xx. De don José María, a quien hemos tenido la oportunidad de conocer en 2005, cantor de voz grave y bien timbrada aunque no tan poderosa como la de otros cantores del momento, nos satisface su facilidad para la ornamentación en clave asturiana, con cierto gusto por el *vibrato*.

El propio José Santos fue también asiduo cantor de la *Misa asturiana de gaita*. Natural de Lamas de Moreira (Fonsagrada, Lugo), nació el 12 de junio de 1929, de donde lo llevaron a Miñortos (Porto do Son, A Coruña) a los pocos días de nacer por razón del trabajo de su padre, que era maestro. Vino a Asturias para estudiar en el Seminario de Valdediós y más tarde en Oviedo, concluyendo la carrera eclesiástica en 1954. Su vinculación con Salas es honda, prolongada y habida en los años decisivos de la formación de cualquier persona.

¹⁰ *Ibidem*.



Fig. v.5. José Santos.

Nos escribió José Santos: «Desde los doce hasta los veinticinco años, mi vida familiar estuvo en Mallecina (Salas) donde residía un tío sacerdote, Párroco de esa feligresía (don José María F. Núñez), período de mi carrera y de un año que fui coadjutor suyo hasta que me destinaron a Otur»¹¹. Párroco de Otur desde 1955 hasta 1970, en el concejo asturiano de Valdés, fue docente en el Colegio Cervantes de Luarca y más tarde —desde 1962— en el Instituto de Enseñanza Media de la misma villa, siendo director del mismo desde 1964 hasta 1970, año de su secularización.

Persona de gran formación, memoria y amplias dotes musicales, es uno de los grandes conocedores de la *Misa de gaita de Salas*, de la que elaboró una transcripción a principios de los cincuenta que no se ha publicado íntegra hasta este momento. Escribió sobre ella con el pseudónimo de «Pepe Mallecina» (Fig.v.5).

Entre otros cantores activos algo más adelante en el tiempo podemos consignar a don Benjamín, un sacerdote de Las Dorigas, del que sabemos que no sólo cantaba la *Misa asturiana de gaita* sino que también se atrevía con las asturianadas. Igualmente procede recordar a don Rodrigo, que fue capellán del Hospital General de Asturias y cuando se jubiló pasó a colaborar en la iglesia de Sabugo (Avilés), donde su condición de octogenario parece no ser impedimento alguno a la hora de realizar su trabajo en la parroquia. El cantante Pepe'l Molín nos dijo que todavía en agosto de 2011 don Rodrigo había cantado con él alguna misa.

¹¹ Correo electrónico del 26-II-2011.

Don Jesús y don Ignacio, de Cornellana, también fueron sacerdotes cantores. Y, sin duda, hay más en esta línea, pues como ya se ha dicho la *Misa asturiana de gaita* estaba muy extendida por el concejo (y zonas limítrofes) y eran muchos los curas que la sabían.

A Mino, de Villavaler, aunque otros apuntan a Selgas y, de hecho, fue conocido como «el cantor de Selgas» (Pravia en ambos casos) le hemos escuchado en alguna grabación privada junto con don Ramón. Era un cantante de muy buena voz, pero acaso un poco desordenado en las entradas de las distintas frases y un tanto sorprendente a la hora de tomar la octava grave o la aguda, lo que podía desconcertar a los que cantasen con él.

Un caso interesante es el de Arturo Fernández Álvarez. De él nos dice Luis Iglesias que era natural de Salas, aunque residía en Oviedo. Sin embargo volvía a su tierra de manera sistemática los fines de semana. Refiere Luis Iglesias que Arturo se empeñó en preparar a un gaitero «a base de cintas o cassettes»¹² y que hicieron muchas misas de gaita, si bien las obligaciones familiares del gaitero dieron al traste con estas actividades y llevaron al infatigable Arturo a preparar a una niña, Lorena de la Fuente, del Grupo de Gaitas «Cántara» (La Espina)¹³. Estos hechos se sitúan en 1990 y parece ser que ese año interpretaron la *Misa asturiana de gaita* en muy diversos lugares, incluyendo el Centro Asturiano de Madrid y que hubo proyectos para cantarla en América.

Llega ahora el momento de aludir a una figura a la que nos unían fuertes lazos de amistad, por desgracia fallecida el 27 de abril de 2011, a los 61 años de edad. Su muerte no cambia nuestra valoración. De hecho, nuestra semblanza ya había sido uno de los avances del libro publicados en la página *web* de la Fundación Valdés-Salas en 2010. La triste circunstancia de su muerte sólo nos obliga a modificar los tiempos verbales que habíamos empleado en su primera redacción y a añadir una líneas sobre el funeral y lo bien recordado que fue por sus amigos. En efecto, la persona que en muy buena medida condujo la *Misa de gaita de Salas* hasta el siglo *xxi* fue Juan Manuel Menéndez González, mucho más conocido como «Lolo el de Cornellana», «Lolo» o «Lolín» (Fig. v.6).

¿Por qué ni siquiera lo cita Luis Iglesias en sus cartas al director recién mencionadas y salta de don Ramón a Arturo como si no hubiese nada más al respecto? Pues suponemos que por alguna menudencia personal —en la que no merece la pena indagar— y no precisamente por desconocimiento. Las líneas siguientes contrarrestan el injusto desdén del antiguo cronista de Salas.

¹² Luis Iglesias Rodríguez: «La misa de gaita en el concejo de Salas (II)» *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.

¹³ *Ibidem*.



Fig. v.6. Lolo y el autor de este libro, 2010. Foto: María Jesús Arbolea.

Lolo nació en Cornellana, concejo de Salas, el 4 de marzo de 1950 y sintió la afición por la música a muy temprana edad. A Lolo le gustaba cantar desde muy pequeño, aunque sus primeras vivencias en este terreno ni siquiera las recordaba, sino que se las habían contado tiempo después. Es el caso, por ejemplo, de una cabalgata de Reyes en la que iba a cantar y con el susto de tanto preparativo le resultó imposible abrir la boca. O la foto, hoy perdida, en la que aparecía, de niño, sentado en las piernas del entonces gobernador civil de Asturias, Labadie Otermín, ante quien le llevaron a cantar en Casa Grana (Cornellana), tradicional casa de comidas donde, entre otras cosas, sirven unos reconocidos bocadillos de carne.

Dos vecinas afincadas en Madrid, pero que pasaban los veranos en Cornellana, le enseñaron diversas canciones, del mismo modo que con unas dominicas aprendió algunos villancicos. Empezó a sentirse bien en el ámbito eclesiástico, aunque tuvo una educación sin el rigorismo religioso tan propio de la época, acaso en parte porque su maestro, Manuel Antonio Arias, sabía llevar con dignidad su desafección al régimen franquista.

Lolo hace el bachiller superior en la Universidad Laboral de Alcalá de Henares, donde había un coro prácticamente vasco-asturiano. Cursa Magisterio en Oviedo, donde también existía una agrupación coral a fines de los sesenta. La música coral constituyó una de las grandes actividades y pasiones musicales de Lolo y su ejecutoria en este terreno fue más que notable. Su vida laboral estuvo centrada en la Caja de Ahorros de Asturias, hoy Cajastur, habiendo cerrado su trayectoria bancaria en 2011 como subdirector de la sucursal de la ovetense y céntrica calle de Uría.

Su afición por la misa data de muy joven. Nos dijo Lolo: «a mí tocóme escuchala con el ‘Credo’ y a mí siempre me llamaba la atención el ‘Et incarnatus’». Estoy hablándote del año setenta o sesenta y pico. A lo mejor subían a cantar [al coro] seis o siete cantores»¹⁴. Como se verá cuando estudiemos el «Credo», no es nada extraño que esa precisa parte le llamase la atención.

Su debut no pudo haber sido más imprevisto. Tras seguir a diversos cantores por el concejo y habiendo entablado amistad con el célebre don Ramón, sacerdote y cantante único de la *Misa asturiana de gaita*, éste le mandó un día, en plena misa, que hiciese el primer verso tras el «Gloria in excelsis Deo», es decir, la primera intervención de los cantores. Por supuesto, Lolo no sabía nada de este plan ni había podido ensayar, pero el cura lo tranquilizó, como diciendo que allí estaba él por si había dificultades. Fue en 1970 y no hubo ningún problema.

De modo que a la hora de escribir estas líneas Lolo lleva (*llevaba*, exige decir la realidad) cuarenta años cantando la *Misa asturiana de gaita*, interpretándola cada año más de diez veces por término medio. En general cantaba desinteresadamente, por cercanía y amistad con las gentes del lugar donde se celebraba la misa, las cuales siempre tenían con él algún detalle en forma de productos de la rica tierra salense.

Con sesenta años no se poseen las mismas facultades que con cuarenta, pero es innegable que Lolo proyectaba su voz de bajo en el mundo coral y con toques abarritonados para la misa, con gusto exquisito y magnífica afinación, con el timbre inconfundible de quien también sabe cantar tonada perfectamente. Era, además, un archivo vivo y memorioso de la *Misa asturiana de gaita*.

Lolo fue, por dedicación, calidad y conocimiento de causa, el intérprete de referencia, el que ha sabido dar continuidad a una tradición que pasaba por dificultades, en parte debidas a las consecuencias del Concilio Vaticano II y en parte causadas por las propias transformaciones de la sociedad. Por eso, no sólo Salas, sino también todos los amantes de la cultura popular asturiana han de estarle agradecidos.

El funeral de Lolo, en la iglesia del monasterio de San Juan de Cornellana, fue digno de un rey. Un grupo de amigos y amigas del mundo coral, con efectivos del Coro de la Fundación Príncipe de Asturias, entre otros, dirigidos por José Esteban García Miranda (director del citado coro) interpretó magníficamente —pese al escaso tiempo habido para la coordinación— un escogido ramillete de piezas a lo largo de la misa funeral. Participó también como solista el tenor Joaquín Pixán, amigo igualmente del fallecido. Y como solista de violín la joven y sobresaliente intérprete María Ovín. A la gaita, para la entrada y salida, Xaime Menéndez ¹⁵. Por último,

¹⁴ Entrevista grabada con Lolo. Oviedo, 5-X-2010.

¹⁵ Obras interpretadas: *Locus iste*, de Bruckner; *Lacrimosa*, de Mozart; *Panis angelicus*, de César Frank (solista



Fig. v.7. Concierto *in memoriam* Juan Manuel Menéndez, «Lolo». Oviedo, 30 de junio de 2011.

como testimonio del gran recuerdo dejado en el mundo musical asturiano, dejamos constancia de dos necrológicas publicadas aquellos días¹⁶, entre otras notas de prensa, y, sobre todo, del concierto *in memoriam* que se le dedicó en la Sala de Cámara del Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, el 30 de junio de 2011 (Fig. v.7)¹⁷.

El entusiasmo de Lolo era contagioso, de forma que supo convencer a algunos amigos para que aprendieran a cantar la misa. De entre ellos no podemos dejar de mencionar a Eduardo Martínez y Armando Fernández, aunque las circunstancias personales y el cambio de residencia determinó que la dedicación de ambos a la misa tenga menor entidad. Pero en aquel círculo amistoso de Cornellana también hubo quien la cantó y la canta de manera sistemática y por tanto hay que incluirlo entre los cantantes de referencia de la misa desde hace más de 30 años, además de ser el ac-

: Joaquín Pixán); *Heilig*, de Schubert; «Aria» de la *Suite en Re*, de Bach (violín: María Ovín); *Ave verum*, de Mozart; *Meditación de Thais*, de Massenet (violín: María Ovín); *In Monte Oliveti*, del Padre Prieto. Todo ello fue acompañado al órgano por Manuel Brugueras. Al concluir, Manuel Ovín se puso al órgano y desgranó una versión, muy sutil en su moderno tratamiento armónico, de la canción popular asturiana *Señor San Xuan*, una pieza que fue como un guiño para el círculo de las amistades de Lolo que se reunía por San Juan en el monasterio homónimo de Cornellana, donde no faltaba nunca misa de gaita. El gaitero Xaime Menéndez interpretó *La procesión*, un tema del Oriente de Asturias, según nos indicó. Y a la salida, *Durme Marina*, de su maestro Pedro Pangua.

¹⁶ José Carlos González Abeledo: «La bonhomía de Juan Manuel Menéndez Lolo». *La Nueva España*, 4-V-2011. Ángel Medina: «Lolo el de Cornellana, cantor de la misa de gaita». *La Nueva España*, 29-IV-2011.

¹⁷ Fue organizado por un grupo de amigos, encabezados por Manuel Ovín y acogidos al apoyo de la Asociación Lírica Alfredo Krauss, de la que Lolo era tesorero. Colaboraron diversas instituciones, entre ellas la Fundación Valdés Salas.

tual continuador y mantenedor de la tradición (Fig. v.8). Estamos hablando de José Luis Martínez García, conocido como «Pepe'l Molín». Nació en Cornellana el 24 de octubre de 1943, precisamente en un molino que regentaba su familia y en el que también trabajó hasta su ingreso en Hidroeléctrica del Cantábrico. Pepe reconoce su deuda con Lolo, aunque también con el gaitero Tino, al que aludimos unas líneas más abajo, habiendo cantado también con el gaitero Paco Paribañas.



Fig. v.8. Pepe'l Molín en San Marcelo. Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

Nos contó Pepe'l Molín una curiosa historia sobre su primer contacto con la *Misa de gaita de Salas*. Es el caso que en Cornellana tienen la costumbre de que los niños que han hecho la Primera Comunión (por abril o mayo) vuelvan a vestir con sus trajes de gala por San Juan, fecha en la que siempre hay misa de gaita. Y Pepe recuerda, cuando él estuvo en tal situación hace sesenta años, lo largas que se le hicieron aquellas dos horas de ceremonia, pues por entonces se cantaba el «Credo» y no faltaba el correspondiente sermón. Ni por lo más remoto podía suponer que acabaría siendo cantor relevante de la *Misa de Salas*.

Mas ya de muy niño destacaba por su voz y hasta ganaba alguna que otra peseta cantando piezas de Antonio Molina o de otros cantantes de la época. Luego vino el contacto a través de Lolo con las monjas dominicas procedentes de El Entrego que necesitaban voces para cantar unos villancicos en Cornellana. A Pepe'l Molín le gustan sobre todo las canciones melódicas, al estilo de las de José Guardiola y especialmente las de corte lírico de amplios vuelos, como *Granada*.

Canciones de este tipo y también de ambiente regional eran el repertorio de *Los Cuatro del Narcea*, grupo creado en 1970 y formado por Pepe, Lolo, Eduardo Martínez y Armando Fernández. Causaban sensación —según leemos en un reportaje de *La Nueva España* del 3 de julio de 1970— sus arreglos vocales, realizados a base de intuición, oído y el acompañamiento de un par de guitarras que tocaban Lolo y Eduardo.

Los inicios de Pepe'l Molín en el canto de la misa pueden situarse hacia mediados de los setenta. Como en el caso de Lolo, su nombre tampoco figura en la relación de Luis Iglesias. Pepe está dotado de una excelente voz de tenor muy apropiada para la conclusión de ciertas frases de la misa en la octava aguda, de modo que su trabajo es siempre muy sólido, tanto si canta en solitario como si tiene al lado una voz grave para dichos pasajes octavados. Es interesante destacar que Pepe'l Molín cantó numerosas misas de gaita (hacia el 2000) en el vecino concejo de Grado —en lugares como Llamas, Tolinas, etc.— cuando estaba por la zona el sacerdote don Adán, ahora en Salas, lo que demuestra que estamos hablando de una tradición tan identitaria en Asturias que puede volver a sonar con naturalidad incluso allí donde ya apenas se hace o se había llegado a perder.

Volvemos a la gaita donde tenemos que consignar otros nombres. Tino, gaitero de San Cristóbal, cerca de Malleza (Salas) aunque residía en La Barraca, fue una especie de punto intermedio entre los grandes gaiteros tradicionales (como pudiera ser Paco Paribañas) y las nuevas generaciones.

En las nuevas hornadas de instrumentistas destaca un nombre de oro en la cultura popular asturiana: Manolo Quirós. Tuvo mucha relación con la misa de la zona centro-occidental, muy especialmente al lado de su gran amigo Lolo. Manuel Rodríguez Osorio, más conocido como Manolo Quirós, era natural de Ricabo, en el concejo de Quirós, del que quiso tomar en su nombre artístico. Nació el 1 de marzo de 1949 y falleció en Oviedo el 3 de marzo de 2001. Sin duda ninguna estamos ante uno de los grandes nombres de la gaita asturiana de todos los tiempos, tempranamente desaparecido. Su vinculación al Centro Asturiano de Madrid, mientras estudiaba Telecomunicaciones a fines de los sesenta, resultó decisiva, pues fue allí donde se decantó definitivamente por la gaita. Fue un músico muy completo, gran enseñante, investigador e impulsor de numerosas iniciativas a favor de la gaita asturiana, fusionándola incluso con músicas populares urbanas y sinfónicas. Llegó también a ser un reputado constructor de gaitas. Imposible resumir aquí su trayectoria en todos estos frentes.

En cuanto a la *Misa asturiana de gaita* hay que destacar el hecho de que la vivió desde niño, pues su padre y su tío (Emilio y Jesús Rodríguez) la cantaban asiduamente en el concejo de Quirós. Carmen, su viuda, nos contó cómo Manolo Quirós recordaba con sumo placer las largas caminatas que hacía acompañando a su padre, sin perderse una misa al tiempo que tomaba nota calladamente de sus melodías y rituales¹⁸. Más tarde la aprendería a la manera de Salas y proyectó realizar una grabación de la misma, pero no le fue posible.

¹⁸ Sobre la misa de gaita de Quirós, véase capítulo VIII, apdo. «El centro-sur: Lena, Aller y Quirós».

Según le gustaba recordar a Lolo, el cantante lírico Joaquín Pixán estaba admirado de la perfecta manera de acompañar de Manolo Quirós, como facilitando siempre la labor del cantante. El joven gaitero Xaime Menéndez nos escribió: «solo coincidí durante una misa con él, pero [Manolo Quirós] tenía una forma interesante de acompañar, muy personal, y creo que acompañando (en general, tonada o la misa) era muy bueno. Ya digo, tenía su estilo, pero lo hacía muy bien»¹⁹.



Fig. v.9. Eduardo, Manolo Quirós, Pepe y Lolo en San Marcelo (Salas) hacia 1990. Del álbum personal de Lolo.

En lo referente a Salas fue el gran acompañante durante muchos años de la *Misa asturiana de gaita* en Cornellana, el día grande de San Juan, y en otros sitios del concejo, de lo que quedan algunas hermosas grabaciones privadas y hasta algún vídeo²⁰. Después del gran Paco Paribañas y de Tino fue el gaitero por excelencia de los últimos lustros del siglo xx en esta zona a la hora de acompañar la misa (Fig. v.9).

Citaremos, en fin a dos jóvenes gaiteros de la cantera salense, cuyo trabajo se ha desarrollado ya durante más años en el siglo xxi que en el anterior. En primer lugar está Xaime Menéndez López, que nació el 28 de febrero de 1984 en Linares (Salas). Es licenciado en Ciencias Económicas y está vinculado a Cajastur a fecha de 2011. Sus maestros de gaita fueron Pedro Pangua y Alberto Varillas, como es habitual en esta generación de jóvenes gaiteros, de manera reglada y a través de música escrita. Ahora bien, a efectos de la misa su aprendizaje tuvo otros caminos. Don Roberto, un sacerdote que ejerce su ministerio en Luarca en la fecha de redacción de este libro, fue una persona clave. «Fue —relata Xaime— tras una misa que toqué en San Lluís,

¹⁹ Correo electrónico de Xaime Menéndez, 24-XI-2010.

²⁰ Véase CD adjunto.

en el Pico Monxagre (o Sierra de la Virgen del Llano), en la parroquia de Santullano (en Salas). Me había contratado la comisión. Ahí comencé a tocar la misa»²¹. Pero hay más personas implicadas en su formación en este terreno, principalmente aprendiendo con Tino, el ya citado gaitero de San Cristóbal (parroquia de Malleza, Salas) que residía en Pravia. Además, prosigue Xaime, «era el gaiteru que acompañaba la misa de Llinares, de mi pueblo, cuando yo era niño»²². El igualmente mencionado don Jose María, canónigo y chantre de la Catedral de Oviedo, también fue una ayuda en esta iniciación. Por razones de edad, Xaime recibió los mejores consejos de los cantores de las últimas décadas y reconoce su deuda con Lolo y con Pepe. Xaime conoce muy bien el repertorio de gaita y los diversos estilos interpretativos, que analiza con finura, y ha sido un valioso informante a lo largo de nuestro trabajo.

Hubo un momento en que podían coincidir diversas celebraciones, de manera que hacían falta varios gaiteros. Tino era el más veterano en los ochenta. Pero podían estar en activo simultáneamente, en condición de cantores de la *Misa asturiana de gaita*, sacerdotes como don José María o don Rodrigo y seglares como Lolo y Pepe. Así que Tino dejó paso a Xaime, del mismo modo que éste dejó paso para este tipo de coincidencias, ya más adelante, a su hermana Bárbara.

Xaime Menéndez no sólo es un cualificado gaitero y acompañante de la *Misa de gaita* sino que es también una persona interesada en esta bella liturgia y nos ha referido que las antiguas grabaciones que han ido circulando de mano en mano, en las que se escucha al célebre don Ramón, al *ferreiru* de Camuño o al gaitero Paco Paribañas, también le han resultado de provecho. Lo cual no deja de ser una muestra de las vueltas que dan los caminos de la tradición oral cuando se encuentran con la tecnología y con la tradición escrita, factores ambos sumamente extendidos en el aprendizaje de los jóvenes instrumentistas (Fig. v.10).

Hermana del anterior, Bárbara Menéndez López nació en Linares (Salas) el 16 de enero de 1986. A los nueve años empezó a tocar la gaita. Algo aprendió de niña con Pedro Pangua, pero el grueso de su formación se lo debe a Alberto Varillas, quien le dio clase en la Escuela de Música Tradicional de Salas, exactamente hasta que a los 17 años consideró cerrada su etapa de formación. Además, en ese momento se planteó cursar estudios universitarios en la Facultad de Geología de la Universidad de Oviedo. Sus comienzos como acompañante de la misa son fruto de las circunstancias. Su hermano mayor no podía atender solo los compromisos que surgían relativos a la misa, pues ya sabemos que a veces hay dos muy seguidas o simultáneas en distintas zonas del concejo. Así empezó a tocar con Lolo y con Pepe. La hemos escuchado

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*



Fig. v.10. Xaime Menéndez. Santiago de la Barca (Salas). Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

tocar con gaita en Do, haciendo gala de buena técnica, segura afinación y sonido poderoso. En el verano de 2010 aún no tenía dominada toda la misa, pero el cantante Lolo la animaba de continuo para que se hiciera con los giros de cada parte. El «Gloria», por ejemplo, estaba todavía en fase de afianzamiento (sobre todo cuando se canta completo, lo que no es muy frecuente, en tanto que el «Kyrie», el «Sanctus» y el «Agnus» no le ofrecen ningún problema.



Fig. v.11. Pepe, Bárbara y Lolo. Borreras (Salas). Foto: Ángel Medina, 2010.

Como la mayoría de los gaiteros jóvenes, lee música y tiene a mano la partitura vocal como guía de su labor acompañante (Fig. v.11).

Un caso algo distinto es el de la cantante Mari Luz Cristóbal Caunedo, que tiene una sólida trayectoria en el mundo de la tonada asturiana (Fig. v.12). Nacida el 30 de julio de 1948 en Mañoles (Tineo), vivió entre los diez y los quince años en Cueva (Salas), donde escuchó la misa a un sacerdote llamado don José y a Pepe Piculín, cuya hija también la sabía pero a quien no dejaban subir al coro²³. Desde niña le gustaba cantar lo que se escuchaba por entonces: copla, canciones italianas y *vaqueiradas* que aprendió de su tío Manolo.

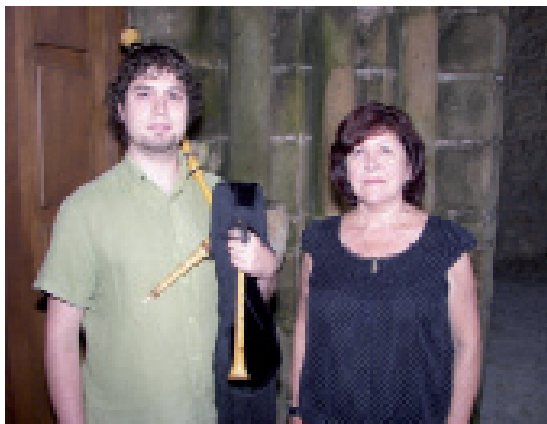


Fig. v.12. Llorián García Flórez y Mari Luz Cristóbal Caunedo. Foto: Miguel Peñasco de las Heras, 2011.

Es una artista muy comprometida, preocupada por hacerse con el dominio de los viejos estilos de la tonada a los que sabe inyectar nueva savia. Ha realizado incluso trabajos casi experimentales, con presencia de instrumentos variados y sutil fusión con géneros internacionales. Ha estado presente en colectivos dedicados a la música tradicional asturiana, como *Muyeres*, con el que grabó algunos discos, lo mismo que también colaboró con el grupo Lliberdón y con el gaitero Hevia en su disco *Tierra de nadie*.

Ha sido premiada en diversas ocasiones y ha intervenido en numerosos eventos relacionados con la música tradicional, entre ellos en el afamado Festival Intercéltico de Lorient (Francia). La misa que canta es, según se indica en las notas del disco ya varias veces citado, la que se escuchaba en una serie de concejos como son los de Llanera,

²³ Entrevista con Mari Luz Cristóbal Caunedo. Caldones (Gijón), 29-IX-2011.

Carreño, los de la marina central y Salas²⁴. Curiosamente, su versión es menos dada a la ornamentación de corte asturiano que algunas interpretaciones realizadas por sacerdotes y ofrece variantes en algunos aspectos con las interpretaciones que ahora se escuchan en Salas. Pero aparte de sus recuerdos de la misa de cuando era niña resultó decisiva la relación con el Gaiteru Veriña y con el ya citado Arturo Fernández Álvarez, pues fue éste quien se la grabó y así pudo aprenderla definitivamente.

Un detalle que da valor especial a esta cantante es el hecho de la mayor proyección de que gozan sus interpretaciones, no sólo por beneficiarse de las ventajas del disco sino porque, íntimamente relacionado con este factor, ha sido contratada para realizar la *Misa asturiana de gaita* en otros lugares, como el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón) o en ámbitos religiosos de otras zonas donde era tradicional pero estaba más olvidada, como en los concejos de Illas, Carreño, Infiesto o Ribadesella. También nos contó que la creación de cierto coro parroquial —sin que sea necesario precisar el sitio concreto— supuso que la *Misa asturiana de gaita* que llevaba cantando allí varios años quedase relegada. La crisis económica ha hecho disminuir en 2011 el número de interpretaciones de la misa a cargo de esta cantante, pues su condición de profesional exige una adecuada compensación económica que no siempre pueden pagar las comisiones de festejos. Cantó la misa en circunstancias especiales, por ejemplo en la Iglesia de San Isidoro de Oviedo con motivo de la presentación del disco, en funerales e incluso la hizo sonar parcialmente en el Festival Intercéltico de Lorient (Francia). En suma, Mari Luz Cristóbal es una figura de las grandes de la música popular asturiana que ha sabido captar la belleza y el valor patrimonial de la *Misa asturiana de gaita*.

Imposible no mencionar aquí a José Antonio García Suárez, nacido en Poao (Gijón) en 1928 y fallecido en septiembre de 2006. Fue conocido como El Gaitero de Veriña y entre sus maestros destaca David Alonso, un histórico de Lugo de Llanera. Fue todo un clásico de la gaita asturiana, extremadamente versátil, capaz de acompañar magistralmente a grandes intérpretes de tonada, como José Noriega o José Fernández García, «el Tordín de Frieres», y de tocar como virtuoso solista. Recibió diversos galardones y grabó discos de vinilo en los que se detecta ese estilo inimitable, aprendido de la vieja escuela, que sorprende por lo imaginativo que resulta a la hora de enlazar una introducción floreada con el tema propiamente dicho, como se ve en la *Marcha real* que interpreta en el disco citado de la *Misa asturiana de gaita*.

Mari Luz Cristóbal cantó el «Sanctus» de la misa en el funeral del Gaitero de Veriña, celebrado en su localidad natal y al que asistieron cientos de personas, muchos

²⁴ Lisardo Lombardía: «La misa asturiana de gaita». Notas carpeta CD *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779. [s. p., 5 p.].

de ellos grandes nombres de la música tradicional en Asturias. Y, lógicamente, tuvo que pensar en otro gaitero para acompañarla. Esta responsabilidad recayó en Llorián García Flórez (Gijón, 17-VIII-1987), con quien ya había trabajado poco antes, aunque eventualmente haya sido acompañada por otros instrumentistas, como Belén Arbolea por ejemplo, que también se defiende con la misa.

A los doce años, el Gaiteru Llorián se inició en el mundo de la gaita en la Escuela de Música Tradicional «La Quintana», de Gijón. Entre los maestros que tuvieron que ver en su formación destacan Santiago Fernández García, «Santi Caleyá», Alberto Fernández Varillas y José Manuel Tejedor Mier. También curso estudios de violín. Se licenció en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Oviedo y forma parte de la segunda promoción de estudios oficiales de gaita del Conservatorio de Oviedo. Está especializado en la gaita de acompañamiento, género en el que fue pionero entre los instrumentistas de su generación, lo cual no significa que no haya obtenido reconocimientos como solista, habiendo ganado algunos premios y habiendo sido seleccionado para el prestigioso trofeo MacCrimmon (antiguo MacAllan) en el Festival Intercéltico de Lorient. Mari Luz Cristóbal Caunedo le dio el espaldarazo de salida cuando recurrió a sus servicios en 2005 para acompañarla en el disco *Cantar de Seronda* y posteriormente en la *Misa asturiana de gaita*, tras la muerte del Gaitero de Veriña en 2006. Ha participado en varias grabaciones discográficas y en numerosas actividades y actuaciones como gaitero. Toca con sobriedad, precisión, buen gusto y exquisita afinación. Ha sido, además, un valioso informante en este libro. Que sepamos, es el gaitero más joven que acompaña la misa en la versión propia de la tradición salense. Hay que añadir, en su honor, que también está revitalizando la *Misa asturiana de gaita* de Llamas (Aller), donde quedan algunas mujeres que la saben pero donde el fallecimiento del gaitero cortó la tradición.

DE LA ENTRADA AL «KYRIE»

Procede enunciar antes de entrar en materia un concepto metodológico que se usa a lo largo de éste y los dos siguientes capítulos. Nos referimos al concepto de «tipo» según lo ha concebido el etnomusicólogo Miguel Manzano²⁵. En realidad, también alude el citado autor a *arquetipos*, *subtipos*, *versiones* y *variantes*. Los conceptos de *subtipo* y *versión* se explican por sí mismos. El concepto de *arquetipo*, en la propuesta de Manzano, indaga, hasta donde es posible, en las fuentes del canto litúrgico que

²⁵ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 157-239.

hubieron de estar en la base de las misas populares en latín. Por *variante* entiende este autor (aunque aquí no solemos usarlo en ese sentido) el grado de mayor o menor solemnidad (solemne, dominical, ferial) de las misas. Sirva esto para clarificar las cosas por si sale alguna cita con estos vocablos.

En todo caso, el cuadro permitirá al lector saber a qué nos referimos cuando aludimos a un determinado Tipo en la clasificación de Manzano, pues es el concepto que más útil encontramos y el único plenamente incorporado a nuestra investigación. Remitimos al citado texto y ejemplos de Miguel Manzano para mayor información. Los *tipos*, pues, del Ordinario (de manera extremadamente escueta) son los siguientes (Fig. v.13):

-
- TIPO I: De carácter tonal mayor, con arquetipo en la Misa de angelis, en particular el «Kyrie» y el «Gloria» en canto mixto, a lo que hay que añadir el «Credo III» gregoriano y en canto mixto.
- TIPO II: Igualmente de carácter tonal mayor, pero, como especifica M. Manzano, «la nota básica del sistema queda aquí en la nota media del desarrollo de la melodía, con una cuarta por debajo y una quinta, o más, por encima»²⁶. Arquetipo sin documentar, aunque según M. Manzano con posible base en el «Sanctus» de la Misa de angelis. [Por nuestra parte matizamos el Tipo y documentamos el arquetipo en los capítulos y epígrafes II-4 y VI.1].
- TIPO III: De tonalidad menor, con abundancia de cromatismos e inestabilidad de algunos de sus grados. Arquetipo desconocido.
- TIPO IV: «De sonoridad modal semejante al tono 2.º gregoriano»²⁷ para el «Kyrie» y al tono 8.º para el «Gloria», aunque sin arquetipos o modelos reconocibles. Hay un Tipo IV del grupo «Sanctus-Benedictus» y «Agnus» parecido al III y cercano al responsorio «Libera me, Domine».
-

Fig. v.13. Los *tipos* del Ordinario de Miguel Manzano.

La aplicación del sistema de *tipos* nos obligará a introducir algunas matizaciones derivadas de la realidad de la *Misa asturiana de gaita*. La existencia de misas en canto mixto íntegramente construidas en VI modo nos dará luz sobre el arquetipo del Tipo II.

Antes de estudiar el «Kyrie» es preciso decir algo sobre algunos momentos previos que pertenecen con todo derecho a la *Misa asturiana de gaita*. La entrada de los

²⁶ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 185.

²⁷ *Ibidem*, p. 186.

parroquianos en el recinto sagrado es acompañada con un *entemediu* de gaita, el primero de los que puede tener la misa. Recordemos que el gaitero ya se había situado en la puerta con antelación a fin de interpretar piezas de toda clase, como indicando al vecindario que la hora de la misa estaba cerca.

Tras esta pieza de entrada a cargo de la gaita hemos de referirnos al «Introito» y al «Gloria Patri». Tienen un peculiar mecanismo constructivo y no se conservan vivos en todas las tradiciones asturianas. Es el caso de Salas, pero sí sabemos que dicho mecanismo era semejante al de otros lugares, de modo que lo explicamos con dicha aclaración.

El «Introito» consiste en un canto de entrada con el que se prepara a los fieles para la celebración específica del día o, como mínimo, del tiempo litúrgico al que corresponde. No está de más recordar que es posible que el gaitero se encargue en exclusiva del «Introito» en las misas de gaita. La pieza precisamente titulada «Entroito», de la que nos ha hablado el gaitero Xaime Menéndez, sería el ejemplo adecuado. Pero la tradición aconseja el canto, la música con palabras, en este momento preliminar de la misa. La *Misa asturiana de gaita*, como cualquier misa cantada, puede incluir tanto cantos del Ordinario (fijos) como del Propio (variables). Estos últimos son infinitamente menos frecuentes.

No se crea que los cantos del Propio, prácticamente reducidos hoy al «Introito», ofrecían la diversidad en el plano musical que es característica de los repertorios oficiales de la monodia litúrgica. No hay memoria ni tradición oral que pueda abordar ese empeño. Lo que ocurría era algo mucho más simple y muy lógico: las partes del Propio se cantaban con el texto específico del día, pero con una música organizada bien bajo la forma de estructuras sálmicas o bien de los llamados *moldes melódicos*. Aunque en definitiva la salmodia ordinaria no deja de ser una cantilena sobre moldes melódicos, cabe una distinción entre aquella y los *moldes melódicos* propiamente dichos.

En esencia, los moldes melódicos pueden ser más variados y ricos que una recitación salmódica simple. Hay incluso moldes melódicos de autor. Este último concepto lo usó también la Iglesia, aunque los investigadores no le hayan prestado demasiada atención. Un libro que fue de mucho uso en España hasta fines de los sesenta del siglo xx, el *Cantoral gregoriano popular*, deja claro que se trata de un sistema para utilizar cuando no hay posibilidad de hacer los introitos con las melodías singulares que les son propias. También advierte del peligro de la rutina. Y como muestra propone un molde de Luis Romeu (Fig. v.14)²⁸.

²⁸ *Cantoral gregoriano popular para las funciones religiosas usuales*. Barcelona, Ed. Balmes, 1958 (4.^a ed.), pp. 6-7.

INTROITO
DE LA DOMINICA I DE ADVIENTO
CANTADO CON MOLDE MELÓDICO

5

1. Ad te levávi ☩ ánimam me - am:

2. Deus meus, in te confido, non e - ru - bés - cam:

3. neque irrideant me inimici me - i:

4. etenim universi, qui te ex - pé - ctant,

5. non confun - dén - tur. Ps. Vi - as

tuas, Dómine, démonstra mi - hi ☩ et sémitas tuas

é - do - ce me. Gló - ri - a. E u o u a e

Fig. v.14. Molde melódico para el introito del primer domingo de Adviento. *Cantoral gregoriano popular*.

No es necesario que se ciña al modo original del introito. De hecho, el ejemplo está planteado en modo V y no en el VIII de la pieza gregoriana. Nótese lo logrado de su estructura y cómo el final de un miembro da la nota del comienzo del siguiente, subiendo hasta el miembro central y bajando desde ahí hasta el final de manera simétrica. Y luego, para el salmo, el molde aún más simple de las fórmulas salmódicas.

Aunque sin la sutileza del ejemplo que acabamos de ver, las misas populares en latín, entre ellas la *Misa asturiana de gaita*, proceden de manera semejante. El que existan estos moldes (o el basarse en estructuras salmódicas) es muy lógico. Imaginemos que un cantor de la misa es invitado a cantar en otra localidad. Naturalmente, no tendrá problema alguno con las partes que siempre son igual tanto en la letra como en la música, cual es el caso del «Kyrie», el «Sanctus» y demás piezas del Ordinario, pero puede ocurrir que la fiesta que se celebra en su pueblo de origen sea el Corpus, en tanto que en los sitios a donde acude invitado se celebre especialmente el Domingo de Resurrección, la Navidad o San Juan, por ejemplo. Un centro eclesiástico importante y cuidadoso de la liturgia tendría (aunque más bien en otros tiempos) los juegos de libros corales o las ediciones necesarias para realizar las partes del Propio,

no sólo con el texto adecuado, sino también con la música específica de cada pieza. Simplemente limitándonos a la monodia litúrgica, la variedad es inmensa en las partes del Propio.

Los cantores de las misas populares en latín no conseguirían nunca emular ese nivel de ninguna manera. Mas con el texto a mano, el cantor puede aplicar la fórmula simplificada para que suene un «Introito» específico y litúrgicamente correcto para el día de Navidad, para el de Resurrección o para cualquier otra festividad. Lo único que ocurre es que la música (distinta en el canto oficial de la Iglesia para cada caso) es ahora la misma, con las variaciones mínimas que solicite la adaptación del texto.

Por lo que atañe a la tradición centro-occidental de la *Misa asturiana de gaita* sólo podemos decir que a mediados del siglo xx este tipo de estructuras, especialmente para el «Introito», estaban vigentes en esa zona, como nos ha asegurado José Santos. También Lolo el de Cornellana hablaba con asombro de cierto cantor que sabía el Propio completo de la festividad de San Antonio, sin duda acogido a este sistema. Además, eran semejantes a los conservados en otras zonas de Asturias. En este sentido, remitimos al capítulo VIII para conocer algunos escasos pero valiosos ejemplos del «Introito» y del «Gloria Patri», exactamente en VIII.2.1 y VIII.2.2. Sobre el «Gloria Patri» sólo decir que se limita a una simple fórmula salmódica, más o menos adornada en las mediaciones y basada en el primer tono salmódico del canto litúrgico.

Llegamos, pues, al «Kyrie», primera pieza del Ordinario propiamente dicho, es decir, de las partes invariables y cantadas de la misa, susceptibles por tanto de mayor tratamiento por vía de la oralidad. Como se sabe es una petición de clemencia a Dios. En la forma preconiliar del «Kyrie» se realizaban tres invocaciones a la piedad divina, repetida cada una de ellas tres veces con la alternancia que sugiere la distribución del texto. Véase el texto griego y su traducción:

Kyrie, eleison.

Kyrie, eleison.

Kyrie eleison.

Christe, eleison.

Christe, eleison.

Christe, eleison.

Kyrie, eleison.

Kyrie, eleison.

Kyrie, eleison.

[Señor, ten piedad. Señor, ten piedad. Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad. Cristo, ten piedad. Cristo, ten piedad.
Señor, ten piedad. Señor, ten piedad. Señor, ten piedad].

Tras el Vaticano II se siguen realizando tres invocaciones, pero sólo se repiten dos veces. Este hecho y la alternancia que pide esta pieza entre el oficiante y los cantores ha dado lugar en la tradición centro-occidental de la misa (que en el «Kyrie» raya a gran altura) a una estructura un tanto confusa desde el punto de vista litúrgico. En la práctica actual el cantor se encarga del conjunto del «Kyrie» y lo que realmente pronuncia no responde ni a la liturgia conciliar ni a la preconiliar.

El punto 9 del *Motu proprio* «Tra le sollecitudine» de 1903 ya había advertido sobre las licencias que se tomaban los músicos del momento en lo tocante al texto, al señalar: «El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles»²⁹. La idea de claridad y comunicación con los fieles se refuerza con el Vaticano II. Pues bien, un oyente atento de la *Misa de Salas* encontraría que la misma incumple buena parte de los preceptos indicados. En efecto, hay posposición de palabras, repeticiones indebidas y separación de sílabas. Y ello ocurre en las misas que hemos oído y en las transcripciones y grabaciones que hemos manejado, en todos los casos correspondientes al período que va desde mediados del siglo xx hasta la actualidad. Se trata de una característica que comienza en el «Kyrie» y continúa con diversos grados de intensidad en otras partes de la misa. Conste que no aludimos a este hecho con perspectiva de liturgo o con vocación de censor, sino para mostrar algunas de las licencias que son propias del género.

Para realizar un breve análisis del «Kyrie» a la manera de Salas (que sería claramente del Tipo I en la clasificación de Miguel Manzano, solemne y con arquetipo cantollanista o mixto posteriormente difuminado por el ritmo libre del canto popular y la gaita) utilizamos la transcripción atribuida a don Alfredo de la Roza, que está en Do mayor y podría datar de principios de los ochenta. En esencia, esta transcripción refleja bastante bien el estado actual de la misa y, de hecho, es de la que parten (como guión o apoyo para música y texto) los cantores y gaiteros en la fecha de redacción de este libro. Es de formato solemne. Siguiendo su propuesta de fraseo, en función de las respiraciones, barras y silencios, podemos ver que los incisos 1 y 2 del «Kyrie» corresponden al movimiento ascensional que llega a la octava

²⁹ El texto del *Motu proprio* lo consultamos en Nemesio Otaño (ed.): *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona, Ed. Musical Emporium, 1912, III-9, p. 92.

y reposa antes en la dominante, propio del primer inciso de la *Misa de angelis*³⁰ (Fig. v.15).



Fig. v.15. Incisos 1 y 2 del «Kyrie» de la *Misa de Salas*.

A continuación viene el inciso 3, que denominamos inciso mixolidio, con el séptimo grado a un tono de la octava, o sea, con Si bemol. Requiere comentario especial (Fig. v.16).



Fig. v.16. Inciso 3 del «Kyrie» de la *Misa de Salas*.

Estamos en estos segundos de música ante uno de los momentos más significativos de la *Misa de Salas*. Lo decimos porque en este instante la melodía se sale de los modelos de los que ha partido (el canto litúrgico, en su etapa de canto llano) y adopta un giro contrastante muy efectivo. La misa se asturianiza en esta precisa célula de manera ya definitiva, por más que los momentos previos no carezcan de raíces asturianas en sentido amplio, por el acompañamiento de la gaita o por la vocalidad de los cantores.

Y decimos que se asturianiza no porque ese pasaje sea exclusivo del Principado (que no lo es, y menos habiéndolo llamado mixolidio) sino porque tal giro tuvo un fuerte apoyo para su existencia, sin duda ninguna, en la afinación de las gaitas asturianas antes de que las técnicas de construcción mejorasen y tendiesen a la uniformidad y a la creación de un modelo estable y estandarizado. Las gaitas del siglo XIX y buena parte del XX tenían una afinación que haría saltar los pilotos rojos a las actuales máquinas afinadoras digitales. Había notas en las antiguas gaitas que tendían a ser algo más agudas de lo normal en su digitación básica, pero en el caso del

³⁰ La demostración de las relaciones del comienzo del «Kyrie» con las fuentes litúrgicas de origen se ha presentado en el capítulo II, epígrafe 3.

séptimo grado ocurría lo contrario. Y en efecto el séptimo grado era más bajo de lo teóricamente correcto. O sea que en lugar de un Si natural (con afinación en Do) sonaba un Si más grave que fácilmente se estabilizaba en el Si bemol.

No son pocas las melodías populares españolas que participan de este tipo de escala, cosa que no hay que perder de vista, y también aparecen en la tonada asturiana. La bella tonada *Anda diciendo tu madre*, del Gaiteru Libardón, la presenta Pieter Minden como un ejemplo de lo que él denomina «Modo Sol», basado en esta escala con séptima menor, o sea, en la escala mixolidia³¹.

Pero volviendo a nuestro inciso, lo que ocurre en él es un poco más sutil porque la sonoridad parece menor y, de hecho, lo es durante unas pocas notas (las cinco primeras del inciso) pero el curso melódico no se reafirma ni mucho menos en Sol menor, ni en un posible Fa mayor (como en la tonada mencionada), sino que se orienta hacia una semicadencia en el tercer grado (Mi), con Fa natural, y en el inciso 4 la cadencia es ya rotunda en la tonalidad de la pieza, Do mayor. Este inciso 4 (Fig. V.17) ha de entenderse en este análisis en la voz grave y es deudor de las fuentes litúrgicas (segundo inciso del «Kyrie» *de angelis*) y apunta una sugerencia tonal que se ratifica en el inciso 5 (Fig. v.17), el cual no es sino una repetición casi literal del anterior y que igualmente hay que considerar en la voz grave.



Fig. v.17. Incisos 4 y 5 del «Kyrie» de la *Misa de Salas*.

³¹ Pieter Minden: *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001, p. 43.

Ahora estamos en un Do mayor claro, incluso con nota sensible, lo que no ocurre (en esta concreta parte) en las fuentes modales de las que se nutre. Y todavía en estos dos incisos (4 y 5) hay dos detalles de interés y que muestran muy bien la sutileza de la hibridación producida en esta *Misa de Salas*. Pues si, como decimos, la melodía aquí es de origen litúrgico, se ve en la transcripción que aparece doblada a la octava aguda. La melodía original es la grave, pero un cantor puede hacerla a la octava aguda en estos incisos 4 y 5 o bien puede ocurrir que, si hay varios cantores, unos la hagan abajo y otros arriba. Y esto no es más que el equivalente sacro de una práctica también propia de la tonada. En este último género, el final de una sección se puede hacer como un pasaje de fuerza, de bravura. El cantante de tonada culmina su interpretación con lo que algunos llaman la *xatada*, es decir con una especie de lucimiento o travesura propia de un *xatu* o ternero juguetón. Y cuando lo hace, tras haberse hecho oír en su registro ordinario que ya suele ser de por sí poderoso, siempre asalta la duda a los que le escuchan de si podrá mantener el canto en la octava aguda y si lo hará con el poderío que requiere tal alarde. Si todo sale bien, llueven los aplausos y suena la gaita (si la hay, pues la tonada también se realiza sin acompañamiento) mientras el cantante respira, descansa y se prepara para lo que sigue. Sin aplausos de por medio, estos pasajes en octava tienen el mismo sentido y estética que en la tonada y es llamativo escuchar a algunos cantores adelantarse, nerviosos, para ascender a las alturas de la octava superior y casi dejar eclipsadas a las voces más abaritonadas que se mantienen en la octava grave, en la que también es muy importante hacerse oír bien. La pregunta es evidente, aunque la respuesta no lo sea tanto: ¿esta doble octava o bien el paso a la octava aguda en las cadencias se origina en la misa o en la tonada? En nuestra opinión, la secular tradición del canto eclesiástico interpretado de manera descuidada, de la que no ponemos ejemplos medievales por no salirnos del tema, permite suponer que los cantantes de tonada (a veces cantores populares de iglesia, pero sobre los que las referencias son mucho más recientes) pudieron haber recibido ese tipo de recurso y haberlo rentabilizado en el sentido de *bravura* antes dicho. La tonada no se hace a dos voces octavadas, pues es canto de solista, pero en la misa la polifonía elemental de octava no es en absoluto extraña a la más arcaica tradición de la música litúrgica, como ocurre en el *organum* del siglo ix.

El segundo detalle asturianizador del inciso 5 es el uso de una formula cadencial, propia de cantos y melodías de gaita, a base de un diseño rápido y descendente que llega desde la dominante a la tónica, o bien una bordadura que rodea a la tónica, con variantes que pueden incluir, como aquí, un ligero paso por la sensible. No olvidemos las notas de adorno reflejadas en la partitura (y que pueden ser más, menos o distintas en una realización práctica) y algo que no está anotado en la transcripción y que es el *vibrato* que los cantantes suelen hacer en algunas notas, procedimiento que

también se da en la tonada. De modo que en este primer ‘Kyrie’ todo está impregnado de cualidades identitarias, bien en el acompañamiento, en el uso de la gaita, en la manera de cantar, en los pasajes octavados e incluso en el giro mixolidio como detalle muy característico.

El ‘Christe’ es ya mucho más fácil de presentar con lo visto hasta aquí, pues los incisos 6, 7 y 8 son como los incisos 3, 4 y 5 que acabamos de analizar, con su diseño mixolidio, la aparición de la octava aguda sobre la melodía de base, etc., de modo que obviamos el ejemplo. Hacemos notar que arranca desde la dominante (Fig. v.17), lo que es muy característico de otras misas populares en latín, en tanto que las fuentes litúrgicas oficiales optan por el tercer grado. Sin embargo, en fuentes cantollanistas sí encontramos este arranque del ‘Christe’ desde la dominante, nueva prueba de que no basta con comparar nuestra misa con las ediciones solesmenses sino que hay que indagar en los sitios de donde pudo haber salido, que no son sino las fuentes hispánicas del canto llano y mixto.

El ‘Kyrie’ del final introduce una novedad (Fig. v.18). Los incisos 9 y 10 vuelven claramente a sus orígenes litúrgicos y abordan la melodía desde el Do agudo para reposar en la dominante, con presencia de material temático del inciso 2. Finalmente los incisos 11, 12 y 13 reiteran de nuevo la estructura de los incisos 3, 4 y 5 y relanzan las sonoridades asturianas.



Fig. v.18. Incisos 9 y comienzo del 10 del «Kyrie» de la *Misa de Salas*.

De modo que en el plano formal, el «Kyrie» de la *Misa de gaita* en la zona centro-occidental es como sigue:

‘Kyrie’: abcd’ ‘Christe’:cdd’ ‘Kyrie’: efcdd’

No merece la pena registrar las pequeñas diferencias que existen entre las diversas fuentes analizadas, tanto transcripciones como numerosas grabaciones de los últimos sesenta años. Si acaso, cabe decir que la versión grabada de Mari Luz Cristóbal ofrece algunas variantes un poco más relevantes, particularmente en el ‘Christe’, lo que permitiría una distribución y calificación de incisos algo distinta, pero mantiene los pasajes significativos del modelo centro-occidental, como pudieran ser el impulso ascensional del comienzo o el inciso mixolidio.

Nótese el sutil equilibrio entre repetición y variedad. Sobre seis elementos constructivos, tres (cdd') actúan como fuerza cohesionadora, mientras que los otros cuatro aportan diversidad, estratégicamente situados al principio y en la invocación final (ab, ef).

El «Kyrie» aún nos va a servir para mostrar un aspecto nunca analizado de esta misa. Nos referimos a su lado *retórico*. Y usamos esta expresión en el sentido de la *retórica musical*, cuya tratadística es muy abundante en los siglos XVI al XVIII, pero cuya existencia de hecho en la música es anterior y posterior a esas centurias, pudiendo encontrarse en los más diversos géneros musicales, como en las músicas populares urbanas o, como aquí es el caso, en la música tradicional.

Familiarizados ya con el «Kyrie» de la *Misa de angelis*, en su tradición cantollanista, y ahora con el de la *Misa de gaita* salense, no le será difícil al lector con algo de formación musical observar que lo que ocurre en nuestra misa es un proceso muy claro de amplificación retórica por ornamentación. Hay, por tanto, todo un trabajo de *decoratio* mediante diversas figuras retórico-musicales.

El primer 'Kyrie' de la *Misa de angelis* oscila entre 20 y 25 notas, según fuentes diversas cantollanistas o gregorianas en tanto que el equivalente melódico de la *Misa de gaita* centro-occidental tiene entre 40 y cerca de 70 notas, igualmente según las fuentes que consideremos, es decir, más del doble de notas e incluso el triple para el mismo pasaje en la lectura asturiana.

Ahora bien, si analizamos esas notas veremos que el papel de muchas de ellas es secundario en tanto que el de otras adquiere categoría estructural. Forte y Gilbert comienzan su célebre tratado de análisis schenkeriano precisamente con una melodía, distinguiendo notas de paso, bordaduras y grados estructurales³².



Fig. v.19. Comienzo del «Kyrie» de la *Misa de Salas*. Edición para este libro de la transcripción de José Santos (1952).

³² Allen Forte / Steven R. Gilbert: *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992, 452 p.

Es evidente que la melodía asturiana del «Kyrie» que estamos estudiando puede admitir un análisis semejante al que realizan estos autores de una melodía académica al comienzo de su libro, con sus correspondientes reducciones a la estructura de base, a la notación de plicas y ligaduras y demás recursos del sistema. Reiteramos para comodidad del lector un ejemplo ya visto en el capítulo II (Fig. v.19), advirtiendo que está en Re mayor. Sólo indicamos que las notas 1 (y 3, que es la misma), 5 y 9 son las estructurales, primero, tercero y quinto grado respectivamente; la 2 es una bordadura superior; la 4 una nota de paso; la 6 actúa como prefijo de la siguiente, 7, que vuelve a ser el tercer grado; la 8 es una nota de paso y la 9, como se ha dicho, supone la primera llegada a la dominante, reiterada en la nota 15 tras una múltiple bordadura. La octava (Re agudo) tiene su punto más marcado en la nota 23, pero ha sido presentada en la 17 y luego recordada en las notas 25 y 31, tras lo que viene un proceso para ir a la dominante (La), reforzada por el toque modulante que otorga el sol sostenido. Las notas intermedias de este final de frase siguen los mismos procedimientos ya vistos. Y lo mismo podríamos decir del final de esta primera sección del «Kyrie», al que sigue el pasaje mixolidio que determina el Do becuadro.

La *Misa de gaita* tiende a rellenar los huecos interválicos de su modelo. Así, la característica tercera mayor del comienzo de la versión oficial del «Kyrie» de la *Misa de angelis* (Fa-La), se convierte en la *Misa de gaita* en una sucesión de las tres notas equivalentes en Re mayor (Re, Mi, Fa#). Es verdad que el Mi tiene valor secundario en nuestro análisis, pero ¿por qué aparece? Creemos que por dos razones. Primeramente porque es un proceso general de la música de tradición oral el relleno de los huecos interválicos, como una manera de ornamentación, de *horror vacui*, de virtuosismo popular, etc. La propia monodia litúrgica que siempre se movió entre tradiciones orales y escritas muestra este tipo de procesos³³. En segundo lugar porque ese mismo recurso se da también en la tradición llena de variaciones del canto llano propio del mundo hispánico. Y si el lector observa la versión del «Kyrie» de la *Misa de angelis* correspondiente al tratado de Roxas (siglo XVIII) verá que la melodía impresa asciende por grados conjuntos en su comienzo, como ocurre en la *Misa de gaita de Salas*. Y es que, como ya señalamos, si la *Misa de gaita* es anterior a la unificación gregoriana impulsada desde la Santa Sede con el auxilio de Solesmes (y está claro que lo es) tuvo que haber bebido en las fuentes cantollanistas como la que reproducimos aquí y no por los modelos que se extendieron mucho después de su propia existencia. O, mejor aún, en unos primero y en otros después. Decimos esto porque si bien es cierto que la versión oficial del «Kyrie» de *angelis* omite el segundo grado al principio, logrando

³³ Véase, por ejemplo, el «Kyrie orbis factor», cuyas versiones de los siglos XIV-XVI proceden a este relleno de los huecos que deja la versión arcaica del siglo X. *Graduale Triplex*. Solesmes, París-Tournai, Ed. Desclée, 1973, p. 748.

un bello perfil melódico, algunas versiones cantollanistas, como la citada, omiten el cuarto grado en toda la pieza, que sin embargo está presente en la *Misa de gaita*. Y aún hay fuentes cantollanistas con todos los grados representados en la subida de la primera invocación.

Llega el momento de lanzar una mirada a este «Kyrie» desde la perspectiva de la teoría de la retórica musical. Ya ha quedado planteado el asunto en los párrafos anteriores, pero será mejor ejemplificar de manera un poco más detallada. Se ha dicho que la música es, de por sí, una retórica que se sobrepone al texto. Uno puede despachar (hablando) la expresión *Kyrie* en dos golpes de voz que, naturalmente, permiten mucha sutileza retórica según el modo de decirlo, con más o menos énfasis, etc. Si la cantamos de manera silábica, con dos notas, ya hemos introducido un primer nivel retórico, aunque sigamos con dos simples golpes de voz, ahora entonados según un sistema sonoro determinado. Pero la melodía litúrgica de *angelis* nos propone exactamente que multipliquemos por ocho las articulaciones vocales para decir esa misma palabra, luego es una segunda capa de retórica musical la que se ha aplicado a este pasaje que ya podemos calificar como melismático. Y es entonces cuando el mismo pasaje puede acogerse, en la *Misa asturiana de gaita* que estamos estudiando en estas líneas, todavía a una tercera capa de retórica musical, aumentando llamativamente el número de notas del estrato anterior, entre otros detalles. Y, con todo, pese a tanto maquillaje ornamental, pese al amplio despegue de medios propios de la *decoratio* retórica, mantiene, aunque semiocultas a modo de pequeño secreto, pero absolutamente intactas, las vigas maestras de los modelos de partida a los que, acto seguido, añadirá elementos, como ya se ha analizado, de fuerte sabor asturiano.

La división de las figuras retórico-musicales propuesta por López Cano puede servirnos de punto de partida. Como es lógico si queremos aplicarla a una música monódica (la textura heterofónica podría añadir alguna figura en otro ámbito), hemos de atender a las figuras relativas a la melodía, que pueden ser de *repetición* y *descriptivas*³⁴. Las primeras son las más frecuentes y así ocurre en la *Misa de gaita de Salas*.

La *epístrofe* es una especie de anáfora³⁵ a la inversa, pues si en ésta se repite al principio de una sección (sea una frase, un verso, una frase musical, etc.), en aquélla la repetición se opera en la parte final. Por ejemplo: «deseamos *libertad*, conseguiremos *libertad*». Los tratadistas citados por López Cano aluden al sentido de fuerte determinación que se pretende con esta figura, de modo que podemos traducirlo a

³⁴ Rubén López Cano: *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Versión *on-line*: www.lopezcano.net [consultado el 10-X-2010], p. 123.

³⁵ Habría que forzar el concepto de *anáfora* para ilustrarlo en el «Kyrie», pero resulta evidente en el «Gloria» o en «Credo». Lo mismo cabe decir de la *complexio*, consistente en la repetición de dos elementos, pero ahora uno está al principio y otro al final de secciones con la correspondiente entidad.

nuestro caso observando el final de cada sección del «Kyrie». En las tres invocaciones tenemos el inciso *d'*, de evidente valor cadencial y asertivo. Pero hay más: los tres últimos incisos de cada invocación son *cdd'* (en el 'Christe' estos incisos conforman la totalidad de la invocación) de modo que podemos hablar de una triple epístrofe o de una epístrofe encadenada y compleja, retórica en sí misma por su generosa dimensión. No olvidemos, por otro lado, que es en estos pasajes de la misa donde la melodía se traslada a la octava superior, bien en solitario si hay un solo cantor o bien mientras sigue sonando su decurso ordinario si son varios los cantores, lo que da nuevas posibilidades de interpretación retórica.

La *epizeuxis* es una duplicación inmediata, frecuentísima literariamente como figura retórica (por ejemplo: «¡vamos, vamos, que llegamos tarde!») y no menos aprovechada en la música. Lógicamente, los incisos *d* y *d'* son casi una epizeuxis, pero un caso más interesante lo encontramos en la cuádruple subida al Re agudo del primer 'Kyrie' en la transcripción de Santos (Fig. v.19). El dibujo no es igual, pero casi: las nueve notas 15-23 equivalen a las ocho notas 24-31. Si suprimimos simplemente la nota 16 tenemos la misma sucesión y la misma funcionalidad, que es el salto tan significativo en esta misa hacia la tónica de la octava aguda. Y la intención aquí no es formalística en el plano musical, sino manifiestamente de insistencia, retórica.

Hay dos figuras retórico-musicales muy relacionadas entre sí, la *pallilogia* y la *traductio*. Se trata, aunque es un tema bastante debatido, de repeticiones literales o parciales respectivamente. Aquí no importan tanto la ubicación y el gusto por ciertas simetrías propias de las anteriores figuras retórico-musicales, sino el mero hecho de la repetición, la insistencia y esa especie de búsqueda de la persuasión propia del *ars rethorica*. Sin salir del «Kyrie» tenemos ejemplos de las dos figuras: tres repeticiones literales del grupo *cdd'* y la repetición con diferencias que sucede en cada *dd'* (Figs. v.15-18).

La *gradatio* es una repetición secuenciada, ascendente o descendente por grados conjuntos. Literariamente es un escalonamiento hacia el clímax, aunque también puede ser a la inversa. Un ejemplo: «*anda, corre, vuela*», donde los verbos progresan *ad maiorem* en términos de velocidad. El lector puede encontrar esa intencionalidad en el inciso 1 y el comienzo del 2 del «Kyrie» (Figs. v.15), al margen de que se le añada una cierta variedad en la figuración. Nótese como llega a la octava en tres impulsos vocales, cada uno de los cuales progresa hacia el clímax respecto del anterior: Do, Re, Mi; Re, Mi, Fa, Sol; Sol, La, Si, Do.

Dentro de las figuras *descriptivas* podemos definir una *anábasis* o subida significativa en el comienzo del tercer 'Kyrie'. En efecto, esa subida es manifiestamente descriptiva del concepto aludido en el texto («Señor»), dado que el Señor está en el imaginario ascendente de las alturas y, además, estamos concluyendo el «Kyrie»

y de inmediato pasaremos a cantar «Gloria in excelsis Deo» («Gloria a Dios en las alturas»). Pero incluso podemos entenderla no menos bien como una *exclamatio*, a base de un intervalo de cuarta que llama poderosamente la atención en un contexto organizado de manera abrumadora por grados conjuntos (Fig. v.18). Se refuerza así el sentido de invocación muy sentida, casi un grito, que es lo que ocurre en esta petición de piedad que se hace a Dios.

Tras esta aproximación desde la teoría de la retórica musical al «Kyrie» de la *Misa asturiana de gaita* de la zona de Salas, no sólo queremos insistir en la validez de la opción elegida para este tipo de análisis, atestiguada por los ejemplos, sino también en que todos estos procedimientos entran de lleno en el campo y las funciones propias de la retórica musical. Y, por supuesto, que aunque no insistamos tan detalladamente en lo sucesivo, también las otras partes de la misa contienen recursos operativos en esta línea. Recordemos que mientras la gramática y la dialéctica se ocupan de la corrección formal y de la lógica argumental respectivamente, la retórica va un poco más allá. No basta, como señalan las definiciones de las antiguas gramáticas latinas, con el concepto *recte dicendi* (o sea, con decir correctamente, siguiendo las normas de la sintaxis, la concordancia, etc.), sino que hay que decir, en determinadas ocasiones, de manera conveniente, adecuada a las circunstancias, de forma que se consiga persuadir al oyente, al juez. Por eso, las definiciones de la retórica no aluden al *recte dicendi* sino al *bene dicendi*.

Creemos que si este «Kyrie» de la *Misa de gaita* de la zona centro-occidental de Asturias muestra algo es precisamente que *ha sido enriquecido con un despliegue admirable de figuras retórico-musicales*. Pero es evidente que la misa constituye un discurso de primera magnitud, pues en ella se tocan cuestiones sumamente trascendentes. Se hace necesario no sólo hablar al auditorio con los medios propios de la corrección formal (desde la gramática, diríamos), sino también con los recursos de la persuasión y del *ars bene dicendi* que son la esencia de la retórica. Y este enunciado de un simple «Kyrie», que consta de unas pocas palabras, se ha amplificado y lo percibimos lleno de variaciones y de insistencias y es así como pasa a ser mucho más efectivo por este preciso y precioso tratamiento. El «Kyrie», por su retórica envoltura musical, nos prepara desde los comienzos de la misa para saber que los discursos persuasivos y bien trazados no sólo se encuentran en el sermón.

Lamentablemente, los tiempos actuales no son apropiados para esta mentalidad y ya hemos escuchado a más de un fiel decir que resulta muy largo. También en este sentido reposado del tiempo la *Misa de gaita* nos trae aromas de otras épocas. Creemos, en fin, que el «Kyrie» (al que tantas líneas hemos dedicado) es en esta tradición solemne de la zona de Salas un prodigio litúrgico-musical y cifra del sentido más profundo de la *Misa asturiana de gaita*.

VI

APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA MISA DE GAITA (2)

EL «GLORIA»

Seguimos centrándonos para esta parte analítica en el modelo centro-occidental de la misa, pero no olvidemos que la mayoría de las cosas que se dicen a continuación son aplicables a todas las tradiciones asturianas de la *Misa de gaita* y que el capítulo VIII ofrece detalles complementarios sobre diversas zonas de Asturias. A diferencia del «Kyrie», el «Gloria» tiene un perfil más uniforme en sus diversas manifestaciones asturianas. Hay muchas variaciones de detalle, pero el curso general es más homogéneo.

Como es sabido, el «Gloria» es un himno lleno de júbilo dirigido a las tres personas de la Trinidad al tiempo que un canto de acción de gracias. Sus orígenes se remontan a los primeros siglos del Cristianismo y es usual para el Ordinario de los domingos y festividades, excluyéndose en determinados tiempos litúrgicos como en Adviento o Cuaresma, más volcados hacia la preparación espiritual y el recogimiento que hacia la celebración gozosa.

Recordemos que la traducción oficial actual es menos literal que la que se cantaba algunos años atrás. Por ejemplo, los dos primeros versos se traducían antes más fielmente, si pensamos en la versión latina: ‘Gloria a Dios en las alturas / y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad’, entre otros detalles. Veamos, pues, el texto y la traducción, indicando entre corchetes en aquél con las letras O, C y S las partes del oficiante, del coro y del solista, respectivamente, en la tradición de Salas de la que siempre partimos para la explicación general y el detalle analítico, dejando constancia de que esta estructura alternante no se cumple siempre al pie de la letra:

[O] Gloria in excelsis Deo.

[C] Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

[S] Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

[C] Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

[S] Domine Fili unigenite, Jesu Christe.

[C] Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

[S] Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

[C] Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

[S] Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

[C] Quoniam tu solus Sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.

Amen.

[Gloria a Dios en el cielo,

y en la tierra paz a los hombres que ama el Señor.

Por tu inmensa gloria te alabamos,

te bendecimos,

te adoramos,

te glorificamos,

te damos gracias,

Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre todopoderoso.

Señor, Hijo único, Jesucristo.

Señor Dios, Cordero de Dios,

Hijo del Padre;

tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros;

tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestra súplica;

tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros;

porque sólo tú eres Santo,

sólo tú Señor,

sólo tú Altísimo Jesucristo,

con el Espíritu Santo en la gloria de Dios Padre.

Amén].

Estamos ante una parte del Ordinario muy distinta a la anterior, en primer lugar por la amplitud de su texto. En los repertorios litúrgicos oficiales la música tiende al estilo silábico. En caso de no ser silábico, el estilo de canto puede ser neumático pero nunca melismático como en el «Kyrie». Mas la *Misa asturiana de gaita* tiene un perfil netamente neumático e incluso se acerca al concepto de lo melismático en algunas

partes. De forma que ya se puede deducir que —como en el caso del «Kyrie»— hay una amplificación retórica respecto de los modelos litúrgicos de partida.

El «Gloria» permite el diálogo entre los distintos actores de la celebración. Lo normal y correcto sería que el sacerdote entonase el ‘Gloria in excelsis Deo’ y luego los cantores hiciesen los restantes versos alternando entre ellos, buscando un contraste entre una voz solista y las voces del grupo de cantores. Es posible, pero mucho menos usual que en el «Kyrie», realizar algún pasaje de forma octavada. En la actualidad las cosas son bastante distintas. De entrada, el sacerdote no suele cantar la fórmula de entonación —como era habitual décadas atrás— pero basta con que la pronuncie para mantener la coherencia litúrgica. Tampoco es una buena idea cantar el «Gloria» omitiendo el primer verso, pero la tradición oral no enseñaba este primer verso a los cantores, que suelen comenzar a partir de ‘Et in terra pax’. Un recurso que también se utiliza es realizar el primer verso con la música del segundo convenientemente adaptada, pero no da buenos resultados musicales porque son versos de tamaño muy distinto. Si dicho primer verso lo hace el cantor ha de hacerse sin gaita y con la melodía tradicional que hemos recuperado y transcrito en el *Apéndice 2*.

Otra práctica nada recomendable es la supresión de algunos versos del «Gloria» a fin de que la pieza se haga un poco menos larga de lo que es. Volvemos a insistir: para una o dos veces que se hace este tipo de misas en cada localidad ¿es necesario amputarla y andar con tanta prisa? Es un disparate litúrgico. Por eso siempre quedaremos agradecidos con el detalle de Lolo el de Cornellana de solicitar permiso al sacerdote don Ceferino para hacer el «Gloria» completo en la festividad de la Virgen del Rosario de Doriga (2010), en buena medida como atención a nuestro trabajo. Y el propio Lolo hizo la entonación inicial *a capella* y pudimos escuchar todos y cada uno de los versos de este himno. Pero no es lo habitual, ni siquiera lo era en el caso de este cantor. En el verano de 2011 constatamos un retroceso del «Gloria» *de gaita*, hasta el punto de que se está dejando de cantar en un buen número de misas de la zona centro-occidental de Asturias.

El «Gloria», con su abundancia textual, nos permite aludir a un asunto aún no detallado relativo a la pronunciación del texto latino. Desde los años ochenta del siglo xx, acaso antes, es frecuente que los cantantes y gaiteros tengan a mano la partitura en el momento de la interpretación. En el caso de los primeros (que la saben de memoria) les sirve más bien como recordatorio del texto, en tanto que a los segundos (que cada vez tienen más formación musical) les viene bien para seguir las frases de piezas tan prolijas como ésta que ahora estudiamos, además de para modelar heterofónicamente la melodía. También suponemos que los cantores seculares antiguos tendrían por lo menos el texto a su disposición, pues hay partes realmente largas, como el «Gloria» y el «Credo». Y suponemos que es así porque se detecta una diferencia

en la pronunciación de algunos cantantes seglares respecto al modo eclesiástico. Los curas no tienen problema en este punto. Pero los cantantes seglares sí lo tienen, pues en su formación como tales no entra, hasta donde sabemos, el conocimiento de lenguas bíblicas. De modo que no pronuncian ni a la manera académica propia de los filólogos ni al modo italianizante del clero, sino con la sonoridad del español. Por supuesto, no se trata de una ley universal sino de una tendencia. Para decir palabras como *bonae*, *excelsis* o *agimus*, entre otras, se limitan a leerlas tal cual se leerían en nuestra lengua, de modo que la primera palabra tendría tres sílabas (*bo-na-e*, y no quedaría reducida a *bone*), lo que no es asunto menor para la transmisión de la melodía; y las otras dos análogamente, lo que se nota mucho en la sílaba *cel* de *excelsis* y en la sílaba *gi* de *agimus*. Hemos comprobado que es un hecho generalizado en repertorios de este tipo, es decir, en las misas populares en latín, sean o no *de gaita*.

Podría pensarse —yendo a la parte musical— que si el «Kyrie» de la *Misa de gaita de Salas* proviene de la *Misa de angelis*, en el «Gloria» ocurrirá otro tanto de lo mismo. Mas no es así. El «Gloria» de *angelis* está en un claro modo V, como el «Kyrie», y tiene tres elementos constructivos que están presentes en las primeras líneas de la pieza en la versión oficial (Fig. VI.1): en primer lugar, un pasaje descendente dominante-tónica para la entonación ('Gloria in excelsis Deo'), repetido en la primera intervención de los cantores, pero sólo en el primer miembro ('Et in terra pax hominibus'), pues en el segundo miembro de esta frase ('bonae voluntatis') se produce una inversión del movimiento melódico, que ahora va de la tónica a la dominante. Y el siguiente verso ('Laudamus te') aporta la tercera variante melódica, en este caso con el vitalista arranque desde el Fa agudo para reposar en la dominante.

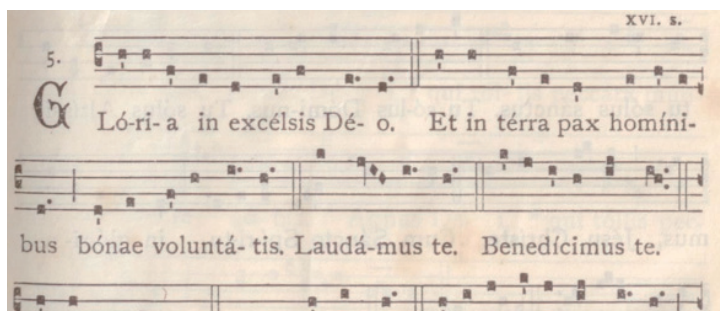


Fig. VI.1. Comienzo del «Gloria» de la *Misa de angelis*. *Liber Usualis*.

Con algunas variaciones, en buena medida debidas a la propia adaptación de los versos de distintas sílabas además de con algunas fusiones y enlaces de los tres perfiles melódicos señalados, el «Gloria» de *angelis* poco más nos tiene que decir desde el

punto de vista de su estructura melódica y modal general. Nótese que en la versión vaticana no aparece ni una sola vez el Si bemol (si no contamos el del ‘Amén’), así que aunque hay un aire de familia en algunas cosas con el «Kyrie», también hay rasgos diferenciales. Si no tenemos Si bemol ni tampoco Si natural, todas las posibilidades modulantes del modo V desaparecen y de nuevo el resultado sonoro se acerca al mundo de la tonalidad mayor, aunque con las reservas y matices señalados en el capítulo II. Tampoco las versiones cantollanistas que hemos manejado nos aclaran la situación. La entonación, por ejemplo, puede estar íntimamente relacionada con el «Kyrie» y diferenciarse del segundo verso (Fig. VI.2), pero el sistema constructivo de este último y de lo que sigue es semejante al que acabaría por consolidarse en las ediciones vaticanas.



Fig. VI.2. Comienzo del «Gloria» de la *Misa de angelis* en el tratado de canto llano de Diego de Roxas (siglo XVIII).

Todas las tradiciones asturianas del «Gloria» tienen la misma base, en concreto pertenecerían al Tipo II en la clasificación de Miguel Manzano para las misas populares en latín. Según esto el «Gloria» de Salas (Fig. VI.3a) con el que ejemplificamos el análisis procedería del pasaje descendente —segundo inciso— del «Sanctus» *de angelis* en sus primeras sílabas ('et in te-'), pero en las siguientes (-rra pax ho-) dependería más bien del primer inciso de dicho «Sanctus» (Fig. VI.3b). Ahora bien, no se ha reparado que la *Misa de angelis* en el canto llano de nuestra tradición hispana suele ofrecer un «Sanctus» en modo V y no en modo VI como prescribe la normalización solesmen-se. Véanse los tratados de Ramoneda, Fernando Soler, Agapito Sancho y otros (Fig. VI.3c). Eso permite indagar en otras direcciones. Por nuestra parte llegamos a la conclusión de que estaba extendida una misa en VI modo de carácter tan memorable como la melodía del V modo que informa diversas partes de la *Misa de angelis*. Porque

la verdad es que no deja de ser raro que el «Gloria» tenga su fuente en un fragmento del «Sanctus» tal como aparece en los libros oficiales de disciplina solesmense. ¿Acaso son tan recientes las misas populares en latín? Evidentemente, no. Así que con aquella hipótesis indagamos en los libros de canto llano de los siglos XVIII y XIX.

Comenzamos con el tratado *Arte de canto llano y figurado* (1862) de J. B. Mateo Llamazares donde tenemos una misa en canto mixto de V modo que, aunque no se dice, está basada en la *de angelis*. Se trata casi de su esqueleto, pero ahí entra en juego el gusto popular por el relleno de los amplios intervalos con sonidos intermedios. Y a continuación de dicha misa en V modo viene una misa en canto mixto, igualmente muy sencilla, esquematizada y fácil de aprender, *pero en VI modo*. Son como dos modelos de partida, básicos y complementarios. De ella nos valdrían para nuestro caso los tres primeros compases (Fig. VI.3d). No parece un gran resultado, pero justamente por esta vía pudimos encontrar modelos más sólidos y arquetípicos para el «Gloria», pieza que tiene una estructura de recintos, con uno de ellos por debajo de la tónica a la manera de los modos plagales. Y en realidad dimos con el arquetipo que Manzano no pudo determinar con precisión para las piezas de la misa de Tipo II.

Pues es el caso que tras revisar un buen número de tratados de canto llano hemos podido comprobar que son muchas las misas de sexto modo publicadas en ellos, especialmente en el siglo XIX y en buena medida construidas en canto mixto. La mayoría se presentan con el formato esquemático al que hemos aludido, pero hay alguna en el que ese mismo proceso de relleno de los espacios interválicos también se opera, como ocurre en el repertorio convencional y en las misas populares en latín (Fig. VI.3e). El penúltimo fragmento seleccionado (Fig. VI.3f) es mucho más satisfactorio. Se trata de la tercera misa en modo VI que Agapito Sancho incluye en su tratado *Canto-llano modificado*, de 1860. Es el mismo discurrir por el recinto grave de las misas de modo sexto, pero un poco más relleno de notas que en otros casos, proceso que la *Misa de gaita* incrementa con algunos ornamentos en las cadencias muy característicos de la música asturiana.

Sin embargo, aún había fuentes más literales. De hecho, encontramos el arquetipo exacto de las misas de Tipo II en el «Kyrie» de una misa de sexto tono que figura en el tratado *El práctico cantor* de Daniel Travería, publicado en 1804. Remarcamos el absoluto parecido de esta melodía no sólo con los *kyries* de Tipo II que comenta Manzano en su estudio, sino también con los glorias, credos, *agnus* y *sanctus* de dicho Tipo II, que proceden de Burgos (Fig. VI.3) y León¹. Es decir que el mismo perfil del «Kyrie» reaparece en cada una de las partes del Ordinario, a modo de estructura cíclica, procedimiento de lo más común en los repertorios tardíos de canto mixto.

¹ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 185-186, 191-193, etc.

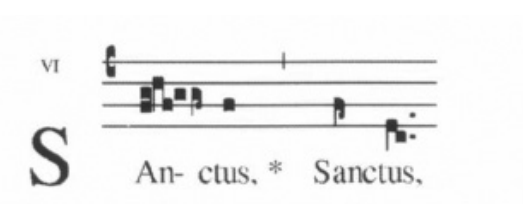
Curiosamente, el comienzo del «Gloria» de la misa del tratado de Travería, aun siendo de sexto modo, presenta una estructura melódica distinta en la primera mitad de la frase, pero es semejante a la del «Kyrie» en su segunda mitad; por ello resulta algo menos propia para considerarla como arquetipo, aunque todo transcurre en el marco de una misma familia melódica. Lo más probable es que hubiese circulado una misa de sexto modo basada de manera literal en el primer tema del «Kyrie» de Travería *para todas sus partes*, pues esta práctica fue muy común a lo largo del siglo XIX y ha pasado a las misas populares en latín, bien en todas, bien en algunas de sus piezas, siendo este último el caso de Salas.

Para que se vea aún con mayor nitidez que el arquetipo propuesto funciona añadimos finalmente el comienzo de una misa burgalesa publicada por Miguel Manzano². Es notable que en la palabra 'Gloria', salvo la zona de cadencia desde la sensible, todo equivale exactamente a las alturas y duraciones del canto mixto publicado por Travería en 1804 (Fig. VI.3f), considerando las breves como blancas y las semibreves como negras. Y en la parte del coro ocurre de manera semejante, aunque no tan literalmente.

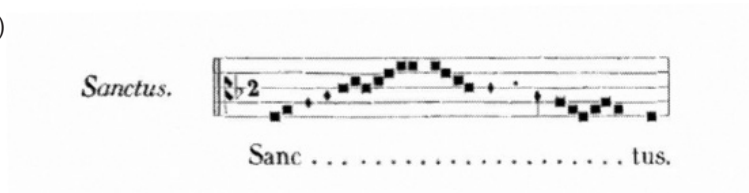
a)



b)

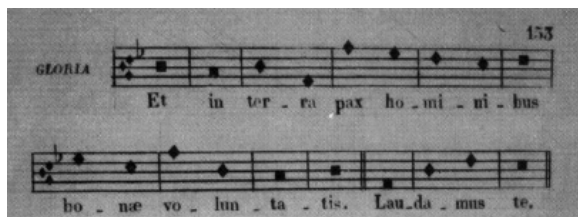


c)

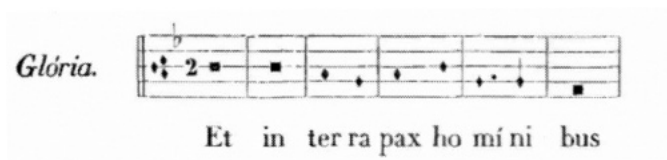


² *Ibidem*, p. 191. Es una misa de Hacinas publicada en su *Cancionero popular de Burgos*, pero que hemos consultado en el sitio indicado.

d)



e)



f)



g)

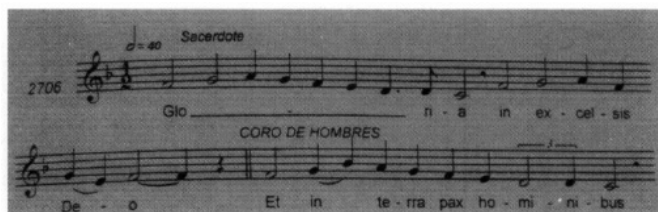


Fig. VI.3. a) Comienzo del «Gloria» de Salas, b) del «Sanctus» de la *Misa de angelis* en versión gregoriana oficial, c) del «Sanctus» en el tratado de canto llano de Agapito Sancho, *Canto-llano modificado* (1860), d) del «Gloria» de la misa en canto mixto de VI tono, de J. B. Mateo Manzanares: *Arte de canto llano y figurado* (1862), e) del «Gloria» en modo VI y canto mixto de Agapito Sancho, f) del «Kyrie» en modo VI de Daniel Travería, *El práctico cantor* (1804) y g) del «Gloria» de Hacinas (Burgos), publicado por Miguel Manzano.

Para el caso concreto del «Gloria» de Salas se observa una mayor transformación de los modelos que han servido de partida. El lector puede comprobar que la primera parte de la frase (Et in te-) es un descenso Fa-Do, como en esencia ocurre en el tratado de Agapito Sancho, en tanto que la continuación (desde la segunda sílaba de *terra*) tiene el perfil de la fuente aportada por Travería, con esa pequeña subida Fa-Sol-La y descenso gradual al Do. A lo que hay que añadir la cosecha propia del ornamento sobre la sílaba *mi* de *hominibus*. No nos extrañaría que este arquetipo que acabamos de desvelar (de 1804) hubiese tenido un cierto apoyo en su difusión por la relevancia de su autor, que se declara en la portada «Baxo de Capilla, y Capellán de S. M. Cesárea la Emperatriz Doña María de Austria, en las Descalzas Reales de esta Corte: Baxo que fué en la Santa Iglesia de Ávila, y racionero de la Santa Apostólica Iglesia Catedral de Astorga»³.

Por otra parte hay en el «Gloria» de Salas otro gran conjunto de pasajes totalmente asturianizados, por decirlo así, merced al recurso mixolidio que ya nos apareció en el «Kyrie», aunque ahora el debate entre Fa y Do sea más sutil. En suma, hay secciones del «Gloria» muy ricas en el plano musical en función de sus aparentes juegos modulantes. Ello implica que en algunas de sus partes podríamos vincular el «Gloria» de Salas con un Tipo III, es decir de sonoridad menor y tendencia a la inestabilidad tonal.

Las transcripciones que hemos manejado no incluyen el verso de entonación, aunque sí lo tenemos en alguna antigua grabación privada y también lo hemos escuchado ocasionalmente, con variantes, en nuestros trabajos de campo. Como ya se dijo, se aconseja realizar este verso *a capella*. Transcribimos en el *Apéndice 2* una versión que nos cantó Lolo el de Cornellana, un poco más adornada que otra que escuchamos en una antigua grabación a don José María, chantre catedralicio. Hacemos notar su parentesco con el comienzo del tercer «Kyrie de la *Misa de Salas*, lo que implica una especie de vínculo sutil entre el «Kyrie» y el «Gloria», aunque despista un tanto si pensamos en la música con que se viste el ‘et in terra pax’.

El segundo verso, primero *de gaita* y bastante largo (‘et in terra pax hominibus bonae voluntatis’) está claramente en Do mayor. Llama la atención el arranque desde la subdominante, motivo de confusión de gaiteros o cantores poco duchos en esta variante de la misa, máxime cuando la entonación antes mencionada concluía en la dominante. Incluso si no se canta la entonación se produce un cierto choque sonoro por venir del «Kyrie», donde este grado no tiene la misma relevancia. Podemos detectar —seguimos con la transcripción que está en uso en las últimas tres décadas, atribuida a don Alfredo de la Roza (Fig. VI.3)— cuatro diseños significativos en esta

³ Daniel Travería: *El práctico cantor en el Ministerio de la Iglesia*. Madrid, Oficina de García y Compañía, 1804 (portada).

frase, sin olvidarnos de lo ya dicho acerca de su relación con los arquetipos: la bajada inicial desde la subdominante a la tónica ('et in'), la inmediata subida y semicadencia ornamentada sobre Mi ('terra'), el pasaje cadencial que conduce al Do ('pax hominibus') y la repetición de estos dos últimos pasajes para concluir el verso, con pequeñas variantes por cuestiones de adaptación del texto.

Se cumple aquí una realidad que también es muy característica de la tonada y es la independencia de los «recintos tonales», por usar una expresión del gusto de Pieter Minden. Nos referimos al hecho de que toda esta frase circula básicamente ceñida al tetracordo Do-Fa, según mecanismos plagales de la modalidad, en tanto que frases posteriores realizarán su curso enmarcados por lo general en la quinta superior (Fa-Do).

Nueva repetición variada para el siguiente verso ('laudamus te') y cambio radical de sonoridad en 'benedicimus te'. El Si es bemol y el La fluctúa entre bemol y natural. Empieza sonando como Do menor, pero sin la marca determinante del Mi bemol. Lo mismo ocurre en el siguiente verso ('adoramus te'), mas a continuación ('glorificamus te') el Si bemol, el becuadro del La y el Mi natural crean un escenario de Fa mayor (Fig. VI.4).

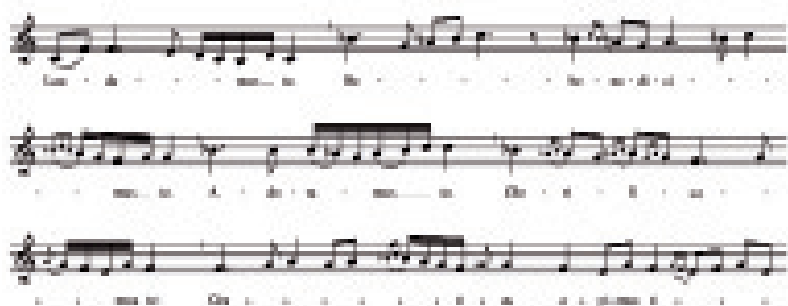


Fig. VI.4. Pasaje del «Gloria» de Salas.

Pero acto seguido ('gratias agimus propter magnam gloriam tuam') retorna el planteamiento de claridad tonal del segundo verso, que incluso afecta al comienzo del siguiente verso ('Domine, Deus, Rex caelestis') que define con el Si bemol un nuevo marco tonal que acaba cadenciando ('Pater omnipotens') en Fa mayor.

Sigue un verso ('Domine fili unigenite, Jesu Christe') en el que por fin aparece el Mi bemol, planteando una cadencia en Do menor sobre 'unigenite'. A partir de este momento ya están todos los recursos expuestos y muchos de ellos repetidos,

creando por tanto un juego riquísimo de espacios tonales. Y siempre con una especie de barrera entre los pasajes más diatónicos que se mueven en el tetracordo grave y los mucho más inestables que lo hacen en el pentacordo agudo, aparte de la sensible inferior y algunos adornos por encima.

Hay otra manera de ver las cosas. La música tradicional no se ciñe ni tiene por qué ceñirse al corsé de los modos mayores y menores. En el «Kyrie» ya demostramos que actúa la escala mixolidia, que es la manera más cómoda de llamar a una escala mayor con el séptimo grado a un tono de la tónica, y vimos su relación con la sonoridad de las antiguas gaitas. Este proceso puede ir a más con la bajada de otras notas de la escala mayor, aun cuando en el caso que nos ocupa la explicación por medio de la gaita no parece funcionar. Pero como dice Pieter Minden: «Cuando el séptimo grado de una escala, en la que está basada una melodía, ha perdido su fuerza pretenciosa de subir, el paso para la bajada de la sexta no parece estar lejos»⁴. El resultado es entonces una escala híbrida pero con entidad propia: pentacordo mayor más tetracordo menor. En Do sería así: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La bemol, Si bemol, Do. Diversos estudiosos del folklore la llaman mayor-menor y el citado Minden la utiliza para establecer un grupo de tonadas ceñidas a lo que llama modo «Sol con sexta menor (Sol III)»⁵. Por lo tanto, más que andar saltando de tono en tono por culpa de las notas bemoladas Si y La, enmarcamos este tipo de pasajes del «Gloria» en la citada escala y tonalidad mayor-menor, si bien hemos de admitir la tremenda fluctuación tonal de la pieza, pues unas veces la escala no pasa de mixolidia y otras deja entrada a un tercer bemol en Mi, sugiriendo Do menor.

Estos dos ámbitos muy bien distinguidos en lo musical se manifiestan en puntos diferentes del texto en las diversas tradiciones asturianas. En realidad es como si las estructuras musicales actuasen como una especie de moldes básicos pero flexibles, sobre los que hay que adaptar el texto. Ello da lugar a que la simetría y el fraseo musical vayan por un lado y la coherencia del fraseo desde el punto de vista textual vaya por otro. Así, podemos encontrar sólidas cadencias en palabras que no concluyen ninguna frase. Por poner un ejemplo en esta misma parte inicial del «Gloria»: en la tradición centro-occidental, el paso abrupto al espacio mixolidio se da en el verso 'Benedicimus te', mientras que en la llanisca se da en la palabra 'voluntatis', después de una sólida cadencia en 'bonae'. Obviamente, el fraseo músico-textual es plenamente coherente en el primer caso y más bien sorprendente en el segundo, pero así son las vueltas y revueltas de la tradición oral.

⁴ Pieter Minden: *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001, p. 44.

⁵ *Ibidem*.

A continuación, viene la primera parte de solista ('Gratias') donde se trabaja exactamente con los mismos elementos, pero ahora desaparece la compartimentación en ámbitos muy bien distinguidos y el paso del tetracordo inferior al superior es gradual, con semicadencia en la dominante y luego en la tónica, de modo que la escala mixolidia de Do se muestra con toda claridad. Y a partir de aquí este proceso se repite con las variantes que se deducen de la diferente duración de los versos.

En suma, el «Gloria» de la *Misa de gaita de Salas* es un canto en formato solemne que se recrea en cada uno de sus versos, tonalmente inestable (y por eso mismo muy rico) y cuyo formato y duración apunta a una manifiesta solemnidad en cuanto a categoría litúrgica.

LA «EPÍSTOLA», EL «ALLELUIA», EL SERMÓN Y EL «CREDO»

Antes de hablar del «Credo» es obligado mencionar a vuelapluma que las misas populares en latín podían contar con dos partes cantadas entre el «Gloria» y el «Credo». Nos referimos a la «Epístola» y al «Alleluia».

Es rarísima la conservación musical de la «Epístola», aunque hay personas que recuerdan esta práctica en Asturias y que se hacía sin gaita acompañante. Miguel Manzano, que también alude a su extrema rareza en el noroeste peninsular, distingue entre el recitado del texto latino de la «Epístola» en función de que lo realizase el subdiácono (el tercero de los participantes en las eucaristías a las que ya hemos aludido como «misas de tres en ringle») o lo interpretase el sacristán, cuando sólo había un oficiante. Este segundo caso es el más interesante para el patrimonio de la música tradicional, pues mientras en el primero el sacerdote «empleaba una fórmula más o menos acomodada, dependiendo del buen o mal oído que tuviera, a los recitativos litúrgicos asignados a esa lectura»⁶, en el segundo caso, el sacristán «empleaba la fórmula tradicional en cada pueblo»⁷. Y aunque la base sea una estructura más bien esquemática, pues estamos hablando de una lectura y no de una antífona, los giros cadenciales permitían alguna variedad, como vemos en el testimonio zamorano aducido por el citado autor.

En cuanto al «Alleluia» —que se cantaría después de la segunda lectura y antes del Evangelio— sabemos que era tradicional en Salas y también se ha conservado testimonio en Lena⁸. La memoria de algunos informantes (en especial Pepe'l Mo-

⁶ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 196.

⁷ *Ibidem*, p. 197.

⁸ Véase cap. VIII, apdo. «El centro-sur: Lena, Aller y Quirós».

lín) nos permite certificar que se cantaba a la manera propia de la *Misa asturiana de gaita*, acompañado por dicho instrumento y que la melodía procede del «Kyrie». La palabra *alleluia* suena tres veces y concluye con *amén*. En una grabación de mediados del siglo xx en la que canta don Ramón Díaz sólo se escucha cantar dos veces la palabra *alleluia* y no hay *amén*. En el CD adjunto se puede comprobar que el primer *alleluia* parte del comienzo del inciso *d* del «Kyrie» de gaita, en tanto que el segundo, cadencial, se asemeja al inciso *e*. Una vez más vemos que los recursos melódicos son limitados pero se sabe sacar partido de ellos y adaptarlos a las diferentes necesidades textuales que va exigiendo la misa.

Y llegamos ya a un momento culminante desde el punto de vista de la expresión hablada, del que hemos de decir algo porque era fundamental en las misas solemnes y por tanto en las de gaita. Nos referimos al sermón. La expresión «misas de tres en ringle con sermón» expresa muy bien el alto nivel de solemnidad de dichas eucaristías. La *Misa asturiana de gaita*, como misa solemne que puede ser (cuando se realiza con motivo de las festividades patronales o en otros días muy señalados) exigía, aunque sólo fuese en términos de *desideratum*, no sólo la participación de tres celebrantes sino también la presencia de un predicador para pronunciar el sermón. Esto es algo prácticamente perdido tras el Vaticano II. Actualmente el sacerdote puede, en el mejor de los casos, pronunciar una interesante homilía, pero el sermón era otra cosa. «Sin él —como apunta Hilario Almeida— no se entiende la fiesta»⁹. La elocuencia en el templo gustaba en la sociedad tradicional y en consecuencia se buscaba a un buen orador en estas ocasiones festivas. Para el sermón era invitado un eclesiástico, al que había que atender y agasajar. El predicador permanecía en la sacristía hasta que llegase el momento de su intervención. Cuenta muy bien el citado Hilario Almeida los rituales propios del sermón: palabras en latín, paso al castellano, saludos a las autoridades, explicación de las virtudes de lo que se celebra, padrenuestro a modo de intermedio y segunda parte del sermón que concluye con los mejores deseos para la comunidad festiva¹⁰.

El predicador se extendía ampliamente sobre cuestiones de fe, de costumbres o sobre la vida del santo del día. Y lo hacía con todos los recursos de la retórica, que había estudiado en el Seminario y que podía perfeccionar con la lectura de los numerosos libros publicados al respecto. Eran auténticos *discursos pulpitaibles*, por citar el título de uno de los más conocidos de este tipo de libros. Por otra parte no existía la exagerada preocupación actual por la excesiva duración de la función religiosa, aunque

⁹ Hilario Almeida Cuesta: «Misas populares en latín cantadas y transmitidas por tradición oral en la provincia de Salamanca». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 48.

¹⁰ *Ibidem*, p. 49.

decir de algo que es más largo que un «sermón de cuaresma» indica que esta percepción de cierto exceso en las proporciones ya se percibía desde antiguo. Pero bien es verdad que un sermón tradicional podía durar lo que toda una misa posconciliar y aun más. Los asistentes comentaban al salir de la iglesia las cualidades del orador y las comparaban con las de otros predicadores de los años anteriores. Por supuesto, el género daba lugar a piezas maestras y también a ciertos excesos retóricos, de ahí que acabase siendo parodiado en la literatura. La prensa se hacía eco de esta parte de la celebración sagrada. Encontramos abundantes aunque escuetas referencias periodísticas de exitosos sermones pronunciados en diversos lugares y también recogimos el recuerdo de los mismos de alguno de nuestros informantes, como Pepe'l Molín, que los escuchó de niño en Carnellana, por San Juan, con más aburrimiento que interés. Reiteramos que era una práctica generalizada de la Iglesia en las misas solemnes fuesen o no de gaita. Ejemplificamos con el Corpus de Noreña en 1932, por la amplitud de la noticia y por lo que tiene de testimonio de una época, justo al comienzo de la andadura de la II República española:

A la hora del Evangelio subió a la Cátedra Sagrada un elocuente Padre Paúl, de la Residencia de Gijón, que en un lenguaje de elevado sabor teológico, cantó las glorias de la Eucaristía, diciendo que era centro de la doctrina teológica, que tenía por fundamento a Dios Uno y Trino Creador Justificador y Glorificador. De la palabra Comunión —Común Unión— dedujo acertadas aplicaciones a las ideas de democracia que tanto se pregonan en los actuales tiempos, para sacar como lógica consecuencia que sólo en la caridad cristiana, que igualó en los ágapes de las catacumbas la púrpura de los Emperadores con los harapos de los esclavos de Roma, se halla la fuente y origen de la verdadera democracia e igualdad sociales¹¹.

Queda, por tanto, presentado un elemento que sin ser privativo de las misas de gaita y sin ni siquiera tener elementos musicales, retrata muy bien el ambiente litúrgico que se vivía en la sociedad tradicional asturiana con motivo de las grandes jornadas festivas.

Y tras estas necesarias, aunque breves líneas sobre la epístola y el sermón, pasamos a un momento determinante en la *Misa asturiana de gaita* así como en todas las misas populares en latín. Palabras mayores son ciertamente las del «Credo» desde el punto de vista de la fe. Y no son precisamente una anécdota en el transcurso de la *Misa asturiana de gaita*. No hace falta decir que el «Credo» utilizado en la *Misa de gaita* es el niceno-constantinopolitano (más completo que el llamado «de los Após-

¹¹ «Noreña. La fiesta del Corpus». *La Voz de Asturias*, 29-V-1932.

toles») y que es el preceptivo en la liturgia eucarística y el que muchos recordamos haber aprendido de memoria, no sin notable esfuerzo, en las horas dedicadas al Catecismo que existían en las escuelas públicas españolas hasta los años setenta del siglo xx. Véase el texto latino y su traducción, indicando entre corchetes en el primero las partes del oficiante, el coro y el solista:

[O] Credo in unum Deum:

[C] Patrem omnipotentem:

Factorem cæli et terræ, visibilium omnium et

[S] invisibilium.

Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum:

[C] Et ex Patre natum ante omnia saecula:

Deum de Deo, lumen de lumine,

[S] Deum verum de Deo vero:

Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

[C] Qui propter nos homines, et propter nostram salutem, descendit de cælis:

[S] Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.

[C] Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato,

Passus et sepultus est.

[S] Et resurrexit tertia die secundum Scripturas:

Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris:

[C] Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos:

cuius regni non erit finis.

[S] Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem:

qui ex Patre Filioque procedit:

[C] Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:

qui locutus est per Prophetas.

[S] Et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam, Ecclesiam.

Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum.

[C] Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.

Amen.

[Creo en un solo Dios, Padre Todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros, los hombres, y por nuestra salvación bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo

hombre; y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato; padeció y fue sepultado, y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas. Creo en la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo Bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén].

Digamos de pasada que la distribución de solista/coro que hemos anotado es propia de la zona de Salas, como se puede ver en la transcripción de José Santos del Apéndice 2. En otras tradiciones asturianas la alternancia es distinta y con menor papel del solista o solistas. También hay que tener en cuenta el grado de solemnidad y tipos de las fuentes conservadas, de lo que se dará cuenta en VIII.2.1 y VIII.2.2 además de en estas líneas. La posición del «Credo» es muy delicada desde el punto de vista patrimonial. Dicho con toda claridad: si apenas se canta ni se reza en las misas dichas en castellano (o sea, en aquéllas en las que pudiera tener cabida litúrgica) ¿cómo va a cantarse en latín? De forma que el «Credo» está en franco retroceso, aunque no en todos los territorios de la *Misa asturiana de gaita* por igual. La situación podría resumirse así: práctica desaparición en el centro-occidente (aunque hay personas que lo recuerdan), dificultosa pervivencia en el centro-sur y razonable mantenimiento en la zona oriental.

De modo que su estudio es más complejo, pues son contadas las grabaciones que hemos podido escuchar que incluyesen esta pieza. Pero alguna hay y también alguna transcripción, con todo lo cual bien se puede situar y contextualizar esta parte de la liturgia en la *Misa de Salas*. En cuanto a la entonación, a cargo teóricamente del oficiante, no hay diferencia con lo que hemos explicado para el «Gloria». También como en el «Gloria» los cantores se dividen la interpretación alternando solista y coro.

Sólo una transcripción y una antigua grabación nos permiten acercarnos al «Credo» del centro-occidente asturiano. Pero el perfil general de esta importante pieza nos resulta del todo conocido. Pues se trata de un «Credo» en buena parte construido de la misma manera que el «Gloria». En consecuencia, hemos de asignarlo al Tipo II. Como ya hemos propuesto al estudiar el «Gloria» el arquetipo se encuentra en los *credos* ampliamente divulgados en el marco de las misas en modo VI de los tratados de canto llano y mixto hispánicos, principalmente en los del siglo XIX. El segundo fragmento de la figura VI.5 retoma el tratado de Agapito Sancho a estos efectos, advirtiendo sobre la diferencia de tonalidad entre ambos pasajes. Y como

fuente anterior remitimos al ejemplo ya mencionado y publicado en el capítulo II (Fig. II.6), el comienzo del «Credo» de la *Misa de sexto tono* publicada por Daniel de Travería en *El práctico cantor* (1804). Como en el «Gloria», los pasajes en sonoridad menor o inestable apuntan a una cierta presencia de mecanismos de transformación relacionados con el Tipo III.

A lo largo del «Credo» de Salas encontramos secciones silábicas, pero no faltan aquellas otras de tipo neumático que apuntan hacia lo melismático, como ocurría en el «Gloria». El primer verso, tras la entonación, es coral. Encontramos el mismo comienzo descendente: bajada de subdominante Sol a la tónica Re. Recordamos que la transcripción de J. Santos de 1952 no está en el mismo tono que la utilizada en el «Gloria», pero se ve bien la cercanía entre el comienzo del «Credo» y el del «Gloria». Hay juego modulante en las palabras ‘Patrem omnipotentem, Factorem’ y luego asistimos al paso abrupto con salto de séptima menor (‘cæli et terræ, visibilium omnium’), marcando una escala mixolidia y la separación en espacios tonales bien definidos (Fig. VI.5).



VI.5: Comienzo del «Credo» de Salas.

El siguiente verso es para solista y encontramos el mismo proceso de comunicación gradual entre los dos espacios tonales, aunque sigue existiendo el paso directo por salto de séptima menor.

La intervención del coro (‘Et ex Parte...’) nos sitúa en un nuevo escenario. Porque ahora la música adopta una técnica esencialmente silábica que se refuerza con un cierto martilleo sobre las sílabas (Fig. VI.6). Nótese que estamos en Sol menor y recuérdese lo ya dicho sobre esta riqueza modulante. Aquello parece una marcha,

solemne y decidida, en la que el pueblo cristiano proclama su fe. Lo mismo ocurrirá cuando, tras la siguiente parte del solista, el coro arranque con el verso ‘Qui propter...’.

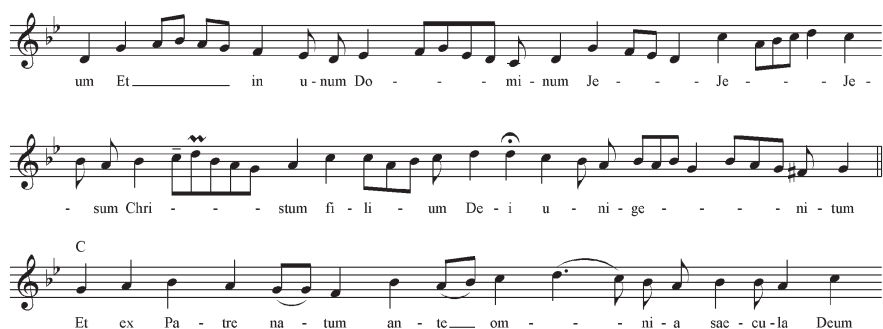


Fig. VI.6. «Credo», continuación.

Estas organizaciones melódico-rítmicas contrastantes resultan muy efectivas y otorgan una belleza y personalidad al «Credo» centro-occidental que resulta admirable. Aquí sí cabe pensar en una influencia del canto mixto o en una mezcla de variedades del «Credo» en cuanto al grado de solemnidad, por la alternancia de los pasajes más ornamentados con otros en ritmo corrido (Tipo I) que, como hemos dicho, adquieren solemnidad por el empuje de su discurso simple y contundente.

Sin embargo, la gran sorpresa está por llegar, pues este mecanismo se repite a lo largo del «Credo», con las variantes que se derivan del texto, excepto en un caso: el ‘Et incarnatus est’. Recordemos ese verso: ‘Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est’. Verso que convenientemente contextualizado con lo que le precede y le sigue nos dice que Dios bajó del Cielo por causa de la salvación del género humano y se encarnó de María, la Virgen, por obra del Espíritu Santo, se hizo Hombre y fue crucificado. Es evidente que estamos en el punto central de la fe: Dios se hace hombre y muere en la Cruz para redimir a la humanidad.

Esta parte es estelar en casi cualquier misa popular en latín. En las sociedades tradicionales se sabía quién lo cantaba y era motivo de debate la manera en que se había cantado. Era también un honor encargarse de dicha parte, para lo cual había que ser un excelente cantor, pues la música se salía en ese momento de los moldes por los que iba discurriendo y había lugar para la improvisación, el ornamento sumo y el lucimiento. También lo había para la hondura. Y es en este pasaje adornado cuando aquellas famosas reflexiones de San Agustín sobre el valor de los melismas —en el

sentido de que el oyente acaba perdiendo la noción de lo que se está diciendo y se queda con el lado encantatorio y asemántico de la pura vocalización como un modo de acercarse a lo inefable— se nos ofrecen en toda su verdad.

La importancia del ‘Et incarnatus’ es común a la inmensa mayoría de las misas populares en latín. Hay transcripciones en las que el ‘Et incarnatus’ no está más destacado que otras partes solistas del «Credo», pero es casi seguro que la práctica buscaría la manera de solemnizar ese pasaje, especialmente si se daba el caso de que estuviese en el coro un cantor especialmente diestro. Incluso en fuentes cantollanistas se llega a indicar que se cante «despacio» o «largo», lo que desde antiguo era símbolo de solemnidad, como vemos en un ejemplo de canto mixto en modo VI (Fig. vi.7). Y en fuentes de la *Misa de gaita* se hereda este tipo de especificaciones.



Fig. vi.7. ‘Et incarnatus’, en J. B. Mateo Manzanares, *Arte de canto llano y figurado* (1862).

Hilario Almeida, gran estudioso de las misas salmantinas, ha escrito páginas muy acertadas sobre esta parte, que califica como «una especie de aria emocionante que se espera con impaciencia»¹². Además, ha recogido historias y anécdotas que muestran cómo los cantores populares competían a lo largo del año, cantando mientras hacían las faenas del campo, para que el vecindario, con el beneplácito del sacristán, pudiese elevarlos a la categoría de solistas en esa precisa ocasión. Y nos dice este autor que un ‘Et incarnatus’ podía durar cuatro minutos, además de recordar que en ese mo-

¹² Hilario Almeida Cuesta: «Misas populares en latín cantadas y transmitidas por tradición oral en la provincia de Salamanca». Manzano, Miguel (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 50.

mento los fieles se ponían de rodillas en señal de máximo respeto¹³. Pues bien, no tenemos constancia de que en Salas (ni en el resto de Asturias) fuesen tan largos, pero sí de que podían ser excepcionalmente bellos. Ya en la transcripción de José Santos se capta algo de esta excepcionalidad, sobre todo al decir ‘et homo factus est’, pero la práctica era más llamativa. En general, la intervención solística ya arrancaba de las palabras inmediatamente anteriores al ‘Et incarnatus’, o sea, ‘descendit de coelis’ (‘descendió de los cielos’). La antigua grabación recogida en el CD adjunto, con don Ramón Díaz de solista nos ofrece un ‘Et incarnatus’ único, con vueltas y más vueltas, con instantes que no desdecirían en el momento más hondo de una saeta, con giros modales que la hermosa voz de este sacerdote convertía en auténticos ensalmos, sin duda irrepetibles por los cantores posteriores (Fig. vi.8).



Fig. vi.8. Don Ramón Díaz, a la derecha, en la inauguración de la caseta de vigilancia de incendios en el Pico Aguión (Salas). De izquierda a derecha: Abelardo González (representante forestal), señora de Ángel, señor Pendás (alcalde de Salas), señor Millán, Ángel, don Luis Iglesias, párroco de Salas, don Ramón. Foto cortesía de Faustino Miranda y Carlos Franganillo.

Pero aún hay otro detalle de la máxima importancia. Al llegar a esta parte, la gaita dejaba de actuar en la manera que le es propia como acompañante (heterofónicamente, según ya se explicó) y sólo quedaba sonando el roncón, la nota grave y continua que actúa como nota pedal. Digamos de paso que esto no tiene nada que ver con el uso del mismo procedimiento cuando (como nos contó Mari Luz Cristóbal) enferma el gaitero previsto y de confianza y el gaitero sustituto no sabe alguna parte de la misa y además no se desea de ningún modo cancelar esa pieza en la actuación.

¹³ *Ibidem*.

En estos casos, el gaitero hace los floreos correspondientes pero luego deja el roncón solo para las intervenciones del cantante que no resultan de su dominio ¹⁴.

Pero en el 'Et incarnatus' no hablamos de emergencias sino de un recurso muy consciente, dramático y por tanto dotado de renovada retórica. El puntero se tapaba y ni un solo sonido agudo enturbiaba el momento mágico que se estaba produciendo en el coro, con el arabesco de una voz sobre la solemne nota tenida del roncón de la gaita. Por lo que hemos visto en el conjunto de las misas asturianas de gaita, este procedimiento es privativo de la *Misa de Salas*. Todos los amantes de dicha misa ponen el acento en este recurso dramático y solemne. Pepe Mallecina subraya cómo sobre este sobrio acompañamiento «el cantor interpreta tola frase cuxa melodía ye d'inigualable belleza»¹⁵. Y Lolo el de Cornellana dejó grabada su propia opinión al respecto: «El 'Et incarnatus' lo destacaban de la única manera en que se podía destacar en una *Misa de gaita*, que era tapando el punteru de la gaita y quedaba el roncón namás. Entós cantaba el cantor y ahí dependía un poco del arte que tuviera. [Lolo tararea unas notas]. Era una cosa impresionante. En una iglesia un poco grande, sobrecoja; en la de Cornellana, por ejemplo»¹⁶.

La siguiente sección, como era de esperar, es coral, rítmica, ligera incluso y se advierte que los cantores se apresuran a entrar (no siempre con el orden deseado) como para bajar la tensión producida por los momentos inmediatamente anteriores. El resto del «Credo» de la *Misa de Salas* no ofrece mayores novedades sobre lo ya dicho.

El «Credo» de la *Misa de Salas* es una pieza mayor de esta liturgia popular y reviste constante solemnidad, aunque tenga algunos pasajes un tanto corridos. Lo único que cabe lamentar es que ya está en desuso, si bien no resulta desconocido para las gentes de cierta edad de nuestro concejo y aún hay algunas personas que recuerdan su canto. Las relaciones con el «Gloria» y la transcripción de Santos que se publica en este libro podría orientar a futuros cantores de la misa. Y más aún lo puede hacer la grabación incluida en el CD adjunto, aunque la rotura de la cinta magnética en que se grabó a mediados del siglo xx haya causado una pequeña laguna que, afortunadamente, no afecta al 'Et incarnatus' según don Ramón Díaz.

¹⁴ Así le ocurrió a Mari Luz Cristóbal en cierta misa en la que de ningún modo se quería prescindir de su canto. Entrevista con Mari Luz Cristóbal Caunedo. Caldone (Gijón), 29-IX-2011.

¹⁵ Pepe Mallecina [Pseudónimo de José Santos]: «La Misa de gaita de Salas». *Payel.la*, n.º 1, 1995, p. 13. En castellano: «El cantor interpreta toda la frase cuya melodía es de inigualable belleza».

¹⁶ Entrevista grabada con Lolo. Oviedo, 5-X-2010.

VII

APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA MISA DE GAITA (3)

LOS ENTEMEDIOS PARA EL OFERTORIO

Tres observaciones sobre este momento de la misa en el que se presentan las ofrendas del pan y el vino como acto previo a la Consagración. Primero, que dado que existen antífonas para esta parte del Propio, remitimos al lector a lo dicho en V.2 acerca de las piezas variables de la liturgia. Segundo, que también pueden interpretarse cantos posconciliares en lengua vernácula, incluso con gaita acompañante. Y tercero, que la música más específicamente asociada al Ofertorio en las misas de gaita de toda Asturias corre a cargo de la gaita como solista y en su caso acompañada por el tambor. Estamos hablando, por tanto, no sólo de uno de los *entemedios* instrumentales de esta misa, sino sin duda del más característico. Sería exactamente el segundo y muy importante *entemediu* de una misa de gaita *tipo* tras el de la entrada.

Los gaiteros son agentes de esta liturgia popular bastante más móviles que los cantores, de forma que los *entemedios* —singularmente el del Ofertorio— circulan sin dificultad y pueden escucharse indistintamente en las diversas zonas donde se conserva la misa y también en marcos no litúrgicos. Su variedad temática y musical, de géneros y procedencias es tan grande que no puede ser reducida a clasificaciones elementales.

La denominación asturiana más usual es *entemediu*, aunque también podemos encontrar la expresión *l'intermediu*. Es perfectamente factible que un *entemediu* sea una composición del propio gaitero, como ocurre con el que toca el Gaitero de Veriña en la grabación ya citada¹. En ella, un par de temas contrastantes de buen nivel técnico se alternan, enmarcados en su conjunto, por una breve introducción y una no menos breve conclusión que reiteran los tópicos propios para situar la sonoridad del instrumento, lo que podríamos llamar los *tientos* idiomáticos de la gaita asturiana. También se pueden tocar aires tradicionales asturianos o adaptaciones de melodías religiosas populares, a veces con estructura de popurri. El *entemediu* publicado por

¹ *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779.

Manolo Quirós con el n.º 65 en *El libro de la gaita* y titulado *Caminos perdidos* sería según este autor un caso de melodía religiosa convertida en *entemediu* de gaita².

Es interesante destacar que este tipo de piezas han adquirido un alto grado de autonomía, de forma que suelen estar en el repertorio de la mayoría de los gaiteros, que las interpretan en conciertos con normalidad, incluso aunque jamás las hayan tocado en una *Misa asturiana de gaita*. No hay por qué extrañarse. Al fin y al cabo, los *entemedios* son mayormente de origen extraeclesial y por tanto es normal que suenen en los ámbitos profanos propios de la gaita asturiana. Por el contrario su inclusión en la ceremonia litúrgica no deja de representar una infiltración del lado más lúdico de la fiesta en la vertiente más trascendente de la misma. En momentos como éste del Ofertorio, cuando suenan determinados *entemedios*, podemos decir que la romería (en su sentido de parte profana de la fiesta y no en el sentido de peregrinación a un santuario) ha tomado temporalmente posesión del templo. Y las ofrendas —simbolizadas desde antiguo en el ornado *ramu*, del que cuelgan panes que serán subastados al final de la misa— hablan de la tierra, de sus frutos y de sus gentes. Y para este apego a las raíces nada mejor que la telúrica gaita tocando el aire que al gaitero le parezca apropiado para la ocasión.

La libertad, insistimos, es muy grande en este asunto. Puede incluso haber piezas de otras tierras como *entemediu*. Una antigua grabación no comercial de Paco Paribañas (de Godán, Salas), gaitero de los importantes en asuntos de la *Misa de gaita de Salas*, incluye un *entemediu* que no es sino una pieza célebre del compositor gallego Pascual Veiga, que data de 1880 y que es hoy día un emblema para la vecina comunidad de Galicia. Nos referimos a la página conocida precisamente como *Alborada de Veiga*. Hay quien se sorprende de la inclusión de esta pieza (que tuvo versiones de todo tipo: *pop*, sinfónicas, etc.), pero la verdad es que estuvo muy extendida entre los gaiteros clásicos asturianos y sigue usándose con normalidad. Manolo Quirós, por poner otro ejemplo ilustre, fue otro de los que la tocaban y la incluye en *El libro de la gaita* con el número 4 de su cancionero³. Y sabemos que a veces el gaitero coloca como *entemediu* no ya una pieza de la vecina Galicia sino un aire de alguna de las regiones atlánticas de Europa donde la gaita es instrumento tradicional.

Normalmente las piezas para el Ofertorio suelen ser alegres y festivas. En este sentido era y es tradicional que la música del *entemediu* sea un aireailable. Según Manolo Quirós el *Intermedio-vals* es conocido y usado en toda la región⁴. Como nos indica Xaime Menéndez: «En general eran piezas que los gaiteros tocaban en

² Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, p. 135 y p. 226.

³ *Ibidem*, pp. 145-147.

⁴ *Ibidem*, p. 136. y pp. 231-232.

misa y/o para baile, después de misa. Las hay que son o se pueden tocar como polcas, vales, marchas...»⁵.

Pero hay gaiteros que, como se ha dicho, se inclinan con algo de sabor más piadoso o por piezas de sonoridad más melancólica. Hemos escuchado grabaciones igualmente no comerciales del gaitero Manolo Quirós tocando como *entemediu* (en Cornellana, principios de los noventa) la célebre *Marcha d'Antón el Neñu* o simplemente *Marcha d'Antón*. Esta balada (incluida en el CD adjunto) es una obra maestra de la gaita en su modalidad más elegíaca, hasta el punto de que se ha empezado a usar como música de fondo para los minutos de silencio que a veces se guardan antes de los partidos de fútbol cuando hay que lamentar algún hecho luctuoso. Y parece haberse extendido este significado, porque en noviembre de 2010 participamos en un congreso sobre arte funerario en Avilés que se clausuró con esta marcha, interpretada por la Banda de Gaitas «Villa de Avilés». Pero como suena bien, como gana en lirismo y emotividad es cuando la interpreta un buen solista, como lo fue Manolo Quirós, conformando el *entemediu* más elegíaco y sentido de todas las misas de gaita que conocemos⁶ (Fig. VII.1).



Fig. VII.1. Comienzo de la *Marcha de Antón*. Manolo Quirós: *Libro de la gaita*.

En suma, las piezas instrumentales del Ofertorio o *entemedios* dejan una libertad prácticamente absoluta al gaitero. Las hay tradicionales y anónimas, las tenemos también de autor conocido, asturiano o de otros lugares; muchas son de carácter alegre, con ritmos de los bailes modernos; y no faltan, como se dijo, las piezas de inspiración litúrgica y las de tono elegíaco. Xaime Menéndez, experto gaitero, nos ilustra sobre otros *entemedios*, como los «de *Fuxó*, *Xuanín de Mieres*, *Nemesiu*, de *Llena*, de *Chema Castañón*...», lo cierto es que cada *entemediu* tiene su historia. Incluso

⁵ Correo electrónico de 4-V-2011.

⁶ Manolo Quirós dice que el gaitero de quien la aprendió (Julio «el Hospicianu», de Teverga) la consideraba una «canción de Misa», de lo que deduce Quirós que probablemente fuese un intermedio o una marcha procesional. Manolo Quirós: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, p. 135 y pp. 220-221.

a veces otras canciones como el *Agarraos de Grandas*, el *Pasudoble d'Antón*, *Danza de San Roque*, *La Cruz de Mayu...*⁷. Y aún recuerda Xaime Menéndez otros más, en los que vemos la variedad de géneros, formas y procedencias que caben en esta parte de la *Misa de Salas* o en la *Misa de gaita* en general: *Pasucáis de Peruyes*, *Alborada de Maquilo*, *Entemediu de José La Piedra*, *Entemediu de Mieres*, *Alborada d'Aladino d'Amandi*, *Pasodoble d'Antón*, *Marcha de l'Alegría*, *Marcha de los pastores*, entre otras piezas⁸. Como se ve es un género libérrimo, perfectamente vivo en las misas de gaita y también fuera del templo y constituye una asignatura obligada para cualquier gaitero que se precie.

EL «SANCTUS-BENEDICTUS»

El «Sanctus» es una parte del Ordinario que tiene un sentido de aclamación. En las misas posconciliares no se separa del «Benedictus», pero en la *Misa de gaita* ambas partes están bien diferenciadas. Para aclarar la estructura, resumimos: a) El «Sanctus» se sitúa después del Prefacio y antes de la Consagración; b) durante la Consagración suena el himno nacional o regional a la gaita; y c) enlazando sin solución de continuidad con el himno, se procede a cantar el «Benedictus». Su texto y traducción son éstos:

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

[Santo, Santo, Santo es el Señor,
Dios del Universo.
Llenos están, el cielo y la tierra de tu gloria.
¡Hosanna! en el cielo.

Bendito el que viene en nombre del Señor.
¡Hosanna! en el cielo].

⁷ Correo electrónico de Xaime Menéndez del 4-v-2011.

⁸ Correo electrónico de Xaime Menéndez del 16-v-2011 y entrevista personal (Oviedo, 19-v-2011).

Hemos observado que en Salas se omite a veces el tercer verso. No son piezas de tanta enjundia como algunas de las ya vistas y, de hecho, su presentación resulta bastante fácil de hacer, habida cuenta de todo lo que llevamos dicho. La variante centro-occidental está basada en su propio «Kyrie», de modo que, por un lado, procede del de la *Misa de angelis* (Tipo I) y, por otro, cuenta con el pasaje mixolidio al que hemos dedicado amplio comentario en el capítulo V. En otras palabras, hay un cierto aire cíclico al llegar a esta parte de la misa y, desde luego, ninguna novedad sustancial salvo ciertas reducciones melódicas de uno de los motivos. Expresándolo con letras no hay más que recordar las que asignamos a los incisos del «Kyrie» de Salas (siendo *cdd'* el pasaje mixolidio) y poner debajo las del «Sanctus» para ver que no hay sorpresas en el plano melódico:

‘Kyrie’: *abcd**d'* ‘Christe’: *cdd'* ‘Kyrie’: *efcd**d'*
‘Sanctus’: *cdd'**b'ecd**d'*

Y para el «Benedictus», más de lo mismo, hasta el punto de que podríamos repetir el mismo esquema de letras. Por tanto, prescindiendo del inciso ascensional que recorre una octava en las fuentes cantollanista, gregorianas y en el propio «Kyrie» de Salas, el «Sanctus-Benedictus» es en esta zona una construcción centonzada que, por otro lado, refuerza la coherencia general de buena parte del canto a lo largo de la misa. Las referencias al centro-sur y el oriente de Asturias del capítulo VIII completan esta exposición sin grandes sorpresas.

LA CONSAGRACIÓN: MARCHA REAL O HIMNO REGIONAL

Del mismo modo que la Consagración es para todos los actores de la misa el momento culminante de la liturgia, para el gaitero y el tamboritero lo es doblemente a causa de la interpretación del himno nacional o regional que tiene lugar precisamente en esa fase de la celebración. Es entonces cuando, desde el punto de vista del dogma, el pan y el vino se convierten en la carne y la sangre de Jesucristo. Estamos ante el culmen sacrificial de la liturgia eucarística. Y, en efecto, constituye una de las oportunidades más atractivas para el gaitero y —si lo hay— el tamboritero que participan en una *Misa asturiana de gaita*. Se trata del tercer *entemediu* de la misa, pero con la singularidad de que la multitud de géneros y tipologías que encontramos en los intermedios para los ofertorios desaparece aquí. Ya no hay tradiciones locales que hagan valer sus derechos ni la libertad propia de los ofertorios. Todo se reduce a dos opciones en cualquier parte de Asturias. Y ello es así porque han de interpretar, en torno a ese acto especialmente sagrado, el himno nacional o, en su caso, el regional.

¿Cómo se elige uno u otro de los susodichos himnos? ¿Y de cuándo data esa optatividad? Las respuestas no nos parecen demasiado difíciles de formular, pero merece la pena detenernos en su trasfondo.

La interpretación de la *Marcha real española* (himno nacional) o el *Asturias, patria querida* (himno regional) en la *Misa asturiana de gaita* tiene lugar a la altura de la Consagración, más en concreto al concluir ésta, en la Elevación (en el *alzar*, como se dice en términos más coloquiales), cuando se elevan la hostia y el cáliz. Uno de nuestros más jóvenes informantes, el gaitero Llorián, intérprete de la *Misa de Salas*, nos hizo su lectura de la cuestión. Lo normal, apunta Llorián, es hablar con el cura para este tipo de asuntos⁹. No sólo para ver qué himno se interpreta, sino también para determinar cuándo se toca, «ya que hay sacerdotes que prefieren que se haga después de la Consagración y no durante ella»¹⁰. Evidentemente, hemos de añadir por nuestra parte, la liturgia posconciliar permite argumentar a favor de esta segunda opción, al ser el silencio la máxima expresión de respeto al misterio que se está consumando en el altar; pero hemos de pensar que no se trata de un punto fuerte en el plano litúrgico cuando, en la práctica, abunda la interpretación de piezas musicales en dichos momentos. En efecto, existe toda una literatura de cantos y música de órgano específicos para estas partes de la liturgia. Así, puede ocurrir que el himno correspondiente se interprete tanto después como al tiempo que se procede a la Consagración, con la subsiguiente dificultad para captar correctamente el texto en este último caso. Adviértase que en los tiempos preconciliares el sacerdote decía en voz baja las fórmulas de la Consagración, pero tras el Concilio Vaticano II se pronuncian en voz alta con la intencionalidad de que puedan ser escuchadas por los fieles. La dificultad en la audición del texto es algo que hemos comprobado en diversas grabaciones y en persona, agravada frecuentemente por el simultáneo estallido de los voladores y el repique de las campanas. Lo mejor litúrgicamente y acaso lo más efectivo desde el punto de vista del ritmo dramático del acto es que el himno, los cohetes y las campanas suenen justo al concluir la Consagración. Pero la *Misa asturiana de gaita* no es exactamente un modelo de ortodoxia, así que cada caso es un mundo, en función del nivel de disciplina que pueda imponer el sacerdote, de la influencia en las decisiones del gaitero y de la capacidad del oficiante para hacerse oír sobre la música, pues en muchas pequeñas capillas no existe amplificación. Lo más corriente, sin embargo, es que se haga durante y no después de la Consagración. Diremos, por último, que en misas solemnes (pero no de gaita) se repite la misma situación y que era tradición muy sólida, como nos recuerda José

⁹ Entrevista con Llorián García Flórez. Oviedo, 17-IX-2010.

¹⁰ *Ibidem*.

Santos, que el órgano o el armonio entrasen a todo trapo con la *Marcha real* cuando la Elevación¹¹.

Pero además existe otra casuística —nos explica Llorián— pues hay gaiteros que se niegan a tocar la *Marcha real*, sin duda motivados (suponemos) por la apropiación exclusivista del himno que se vivió durante las cuatro décadas de férreo centralismo característico del régimen franquista. Y, a su vez, no faltan curas que no admiten el *Asturias, patria querida*. Hoy día, concluye Llorián, «la mayoría de los gaiteros y de los curas prefieren el *Asturias, patria querida*»¹². A fecha de 2011 es así para Salas y Aller, pero en las misas de gaita de Llanes se sigue tocando la *Marcha real*, de modo que se trata de un dato a tener en cuenta.

Lolo el de Cornellana, cantor muy experimentado de la *Misa asturiana de gaita*, reconocía que, aunque aún se podía escuchar alguna que otra vez el himno nacional (hablamos de 2010), ya hacía mucho tiempo que el himno regional había ganado la partida en términos estadísticos por lo que se refiere a Salas¹³. También se puede dar el caso de que se interpreten los dos, aunque en distinto momento, es decir, uno en la Consagración y otro para la salida, pero es raro¹⁴. Escuchando antiguas grabaciones podemos deducir que el *Himno regional* no llegó a usarse en la Consagración de un día para otro. De hecho, es casi seguro que se fue introduciendo discretamente en el templo con ocasión de la salida de misa, momento de menor solemnidad, en tanto que la *Marcha real* seguía teniendo prioridad en la Consagración. Mas cuando el *Himno regional* se empieza a escuchar durante la Consagración no se da el fenómeno opuesto, o sea que la *Marcha real* se toque al final de la liturgia.

Ahora bien, no siempre existió la disyuntiva de tener que elegir himnos ni mucho menos la mencionada convivencia de ambas músicas, siendo el himno regional el que más recientemente se incorporó a la cambiante y evolutiva *Misa asturiana de gaita*. Procede pues reflexionar sobre ambos himnos, empezando por la *Marcha real*.

La *Marcha real española* (ratificada como himno nacional en la actual etapa democrática y constitucional de España) se usó habitualmente en todo tipo de festividades durante casi todo el siglo XIX y en la mayor parte del XX. De hecho, este nombre (abreviado simplemente como *Marcha real*) procede de la costumbre popular, pues en el siglo XVIII se la denominaba *Marcha granadera*, pronto elevada por la monarquía española a fines cada vez más solemnes con el nombre de *Marcha de honor* (Fig. VII.2).

¹¹ Entrevista con José Santos. Oviedo, 20-X-2010.

¹² Entrevista con Llorián García Flórez. Oviedo, 17-IX-2010.

¹³ Entrevista con Juan Manuel Menéndez González, «Lolo el de Cornellana». Oviedo, 5-X-2010.

¹⁴ *Ibidem*.

HIMNO NACIONAL DE ESPAÑA

Art. Pérez Casas
Rev. e Instr. F. Gnu

Reduc. Organo

Maestoso $\text{♩} = 70$

En versión breve siempre como segunda vez

Fig. VII.2. *Himno nacional de España* en reducción para órgano (BOE, 11-X-1997).

Es probable, como afirma María Nagore, que la *Marcha real* no haya tenido suficiente capacidad de generar sentido identitario español a juzgar por los avatares y polémicas por las que pasó a lo largo de su historia¹⁵. Sin embargo, además de marcha asociada a la realeza (y por extensión a las grandes instancias del poder) ha de saberse que posee también la función explícita de honrar al Sumo Soberano, es decir a Dios, especialmente bajo la forma del Santísimo Sacramento. E igualmente por extensión a la Virgen o a los santos en las fiestas patronales o en las procesiones. Y en esta función su papel es incuestionable en España.

Si durante los cuarenta años del franquismo perdió sentido patriótico para muchos españoles y lo ganó para otros —por el sangriento abismo abierto entre las dos Españas—, no por eso ha de olvidarse que a lo largo de más de un siglo antes de la

¹⁵ María Nagore: «Historia de un fracaso: el ‘Himno nacional’ en la España del siglo XIX». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y cultura*, Vol. 187, n.º 751, 2011, pp. 827-845.

contienda tuvo un simbolismo aceptado por la generalidad del pueblo español. Era realmente el epítome de cualquier fiesta que se preciase, excepto cuando se utilizaba el republicano *Himno de Riego*, con el que tuvo fuertes tensiones pero con el que llegó a convivir en determinados momentos de menor crispación política¹⁶.

Lo bueno de la *Marcha real* era que funcionaba como un indicador perfectamente claro. Sus sonos, en plazas y calles, auguraban días distintos, momentos de solemnidad o de fiesta. Una comitiva regia, como es lógico, concita la interpretación de la citada marcha. Menciona Galdós el «estruendo solemne de la marcha real y todo lo demás que realza estas procesiones»¹⁷, refiriéndose a los cortejos reales. Y aún nos interesa más la siguiente cita, alusiva a festejos populares: «Cuando pasaron junto al Casino, la banda del pueblo (compuesta de seis instrumentos de cobre sopladados por otros tantos humanos fuelles) se entusiasmó, digámoslo así, y suspendiendo bruscamente el airecillo de Barba Azul que ejecutaba, dio principio al degüello de la marcha real, cuyas notas salieron, chorreando sangre, para ir a rasguñar las orejas de los fieles»¹⁸.

Por eso no nos extraña que diversos compositores españoles —y algunos extranjeros, incluso— de los siglos XIX y XX introdujesen la *Marcha real* en sus obras más descriptivistas. Todo el mundo conoce la cita de este tema en la *La procesión del Rocío* (1912), de Joaquín Turina, pero hay otras. A nuestro modo de ver, ese sentido de simbolismo de la fiesta se logra magistralmente en la conclusión de la *Grande fantaisie nationale* de Jesús de Monasterio, para violín y orquesta (que data de 1855-1856), donde suena a modo de solemne coda.

Volviendo a la gaita, más singular y significativa para este estudio es la descripción que realiza Emilia Pardo Bazán —en *Los pazos de Ulloa*— de una misa solemne, con doce curas; más que nada porque la gaita es la protagonista de las siguientes líneas: «El gaitero, prodigando todos sus recursos artísticos, acompañaba con el punteiro desmangado de la gaita y haciendo oficios de clarinete. Cuando tenía que sonar entera la orquesta, mangaba otra vez el punteiro en el fol; así podía acompañar la Elevación de la hostia con una solemne marcha real, y el postcomunio con una muiñeira de las más recientes y brincadoras, que, ya terminada la misa, repetía en el vestíbulo»¹⁹. Es literatura, ciertamente, pero muy apegada a la realidad y dado que esta obra data de 1886, hacemos notar el valor de testimonio de la misma. Se alude a una gaita que no sólo acompaña sino que toca la *Marcha real* y además, cambia de sonoridad al ser usada sin fuelle o con fuelle. En el primer caso compara erró-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Benito Pérez Galdós: *Los Apostólicos*. Alicante, Universidad de Alicante, 2002, p. 44.

¹⁸ Benito Pérez Galdós: *Gloria*. Alicante, Universidad de Alicante, 2002, p. 81.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán: *Los pazos de Ulloa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Ed. Nelly Clemessy), pp. 177-178.

neamente al puntero con un clarinete, cuando organológicamente la comparación correcta sería con un oboe, por la doble lengüeta.

Como es lógico, no faltan los testimonios referidos a Asturias. Carlos Ciaño, en un delicioso libro sobre tradiciones asturianas que recoge vivencias e historias de fines del xix en el concejo de Villaviciosa, nos habla de un gaitero muy célebre, conocido como Chunga, que interpretaba una «marcha real temblorosa y desequilibrada, exclusiva para las misas solemnes de ‘tres en ringle’ y las procesiones de corpus»²⁰. Refiere también una anécdota relacionada con la *Marcha real* que le sucedió a Chunga cuando regresaba a casa después de tocar en una aldea. El caso es que le salió un lobo en el camino y mientras llenaba de aire el fuelle, con una mano buscaba su navaja y con la otra conseguía digitaciones capaces de producir penetrantes sonidos en su gaita. El lobo brincaba sorprendido, pero no acababa de irse. Entonces Chunga pasó a la ofensiva y se puso a la gaita con plena dedicación interpretando la *Marcha real* con tal poderío (de manera, por lo que se ve, muy diferente a como lo hacía en las misas solemnes), que aquel patriótico y desesperado concierto alertó a los vecinos de una casería cercana que se acercaron y acabaron con el lobo²¹.

La *Marcha real* fue el himno nacional español oficioso a lo largo de muchos años en el siglo xix y fue oficial en la mayor parte del xx y al escribir estas líneas, pero hubo algunos períodos en los que el estado español, constituido en república, arbitró otro himno como símbolo sonoro de la nación. El *Himno de Riego* asumió esta responsabilidad y, además de nombrar a un asturiano ilustre en su título, fue utilizado en actos religiosos en sustitución de la *Marcha real*. Y, como es lógico, en la *Misa asturiana de gaita* y en las procesiones. Claro que hubo quien no estuvo demasiado ágil en cuanto a la elección del repertorio que simbolizaba a la nación, como fue el caso ocurrido en Candamo, concejo limítrofe con Salas. La historia se sitúa en San Román, nos la refirió Lolo el de Cornellana y es más bien atroz. Pues el gaitero seguía el *Himno de Riego* cuando ya había acabado la guerra. Y se ve, nos dijo Lolo, que a algunos del bando vencedor aquello les sonó a provocación (cuando no era más que ignorancia) y acabaron propinando al desinformado gaitero una paliza de las buenas²². Otra versión de los hechos acepta la historia del despiste con los himnos pero duda sobre las desagradables consecuencias que acabamos de referir. Además sustituye la gaita por la trompeta y sitúa los hechos en una procesión. Como esta segunda fuente es más directa y figura en ella un viejo conocido de este trabajo, reproducimos

²⁰ Carlos Ciaño: «Chunga», en *Costumbres y tradiciones asturianas*. Habana, Ed. Hermes, 1925, p. 33. De él dice: «Gaitero clásico, jamás pretendió llevar a la gaita polkas y valeses ni trozos acaramelados de óperas italianas, popularizadas por los organillos callejeros».

²¹ Carlos Ciaño: «Chunga», pp. 34-36.

²² Entrevista con Juan Manuel Menéndez González, «Lolo el de Cornellana». Oviedo, 5-X-2010.

la historia tal como la recuerda Marcelino Menéndez al tiempo que le agradecemos su esclarecedora comunicación:

En San Román de Candamo (de donde soy y donde tengo la casa) no había en esa época gaitero. El suceso ocurrió en la procesión, a la altura de casa de Pichi Corzo y el que tocaba era Marcelo el de La Estrada [...] y tocaba la trompeta. Mi padre aseguraba que tenía que ir a su lado porque, sin darse cuenta pasaba de la *Marcha real* al *Himno de Riego*, y podía caerle una buena, pero no recuerdo que me dijera que le zurraran al pobre Marcelo²³.

También sucedió a la inversa. Xosé Miguel Suárez Fernández cuenta el caso de dos populares músicos del occidente asturiano, «Quirolo» y «Paco el del Ferrolés», que tocaron en una misa la *Marcha real* (con bombardino y clarinete) cuando ya se había instaurado la República. Fue en Lantoira (Castropol) y, según este autor, la indignación de los republicanos fue mayúscula y hasta «quixieran llevалlos presos»²⁴.

Parece claro, pues, que la *Marcha real* también en Asturias ofrece su aroma de fiesta y de momento culminante de la misma. Y lo hace, como corresponde, mayoritariamente al son de la gaita en el tipo de ceremonias que estamos estudiando. Por ese motivo, no es raro que los poetas en lengua asturiana aludan a este hecho. Carlos de la Concha y García de Liaño (1877-1965), médico y escritor natural de Villaviciosa (capital del concejo homónimo) alude en una de sus poesías a la sidra y a la gaita y al recordar lo bien que tocaba un gaitero, llamado Ángel Antón de Capita, en los diversos escenarios de la fiesta, escribe:

...y en el coru de la iglesia
cuando la misa de gala
hasta el mismu cielu diba
la marcha rial que tocaba²⁵.

Y de la *Marcha real* nos vamos al himno regional, la popular canción *Asturias, patria querida*. Recordemos que adquiere su estatuto como himno del Principado tan sólo en 1984 (Fig. VII.3).

²³ Correo electrónico de Marcelino Menéndez, 27-IX-2011.

²⁴ Xosé Miguel Suárez Fernández: *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 5, 2006, p. 55.

²⁵ Citado en Juan Alfonso Fernández García: «Instrumentos musicales en Asturias». En Javier Rodríguez Muñoz (director): *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. Oviedo, Ed. Prensa Asturiana. *La Nueva España*, 2005, p. 700.



Fig. VII.3. Himno del Principado de Asturias (Ley 1/1984 de 27 de abril. BOE 129/1984, 30-V-1984 y BOPA 103/1984, 4-V-984).

Como es natural, anteriormente no se usaba para la Consagración, por ser una canción asociada a los excesos báquicos. Con el paso del tiempo pasó a ser el tema preferido para cerrar la intervención de las orquestinas que tocaban en las verbenas de las noches festivas; y en los años de la transición fue adquiriendo un carácter reivindicativo e identitario, de todo lo cual tenemos constancia personal por razones de edad. Como decíamos, en los tiempos inmediatamente anteriores a su oficialización como himno, ya había sonado con fuerte sentido identitario en diversos ámbitos, pues, como es lógico, el valor de esta melodía no cambió de un día para otro por decreto, sino por la vivencia de la misma en la sociedad asturiana²⁶.

Sobre sus orígenes, en absoluto remotos, ha de citarse una comunicación al III Congreso Internacional de Asturianía (Gijón, 2006), presentada por el investigador avilesino Fernando de la Puente. El estudio tuvo amplio eco mediático, pues demostraba que lejos de ser una canción ancestral, como el pueblo desea siempre para sus canciones más amadas, tiene una letra de autor astur-cubano de los años veinte y una música probablemente de origen polaco²⁷.

²⁶ El gaitero Manolo Quirós fue uno de los primeros intérpretes del *Asturias, patria querida* con vocación identitaria y simbólica. Incluso a veces lo tocaba acompañado por el órgano. Así ocurría en ciertas festividades de Cornellana (sobre todo por San Juan), con Manuel Ovín al órgano, según nos han contado este último y Juan Manuel Menéndez González, «Lolo el de Cornellana», y escuchamos en varias grabaciones privadas.

²⁷ Fernando Manuel de la Puente Hevia: «Tras las huellas del *Asturias patria querida*». Oviedo, Consejo de Comunidades Asturianas, 2006, 69 p.

La consecuencia de todo lo anterior es que hay razones para tocar uno u otro de los himnos comentados: más tradicional y más vinculado a la honra de Dios, la *Marcha real*; más identitario en la situación política de una España descentralizada y de estructura autonómica, el *Asturias, patria querida*.

Una última observación. ¿Por qué, por ejemplo, el Gaitero de Veriña cuando graba en 1998 la *Misa asturiana de gaita* acompañando a Mari Luz Cristóbal toca la *Marcha real*?²⁸ ¿Por qué toca la *Marcha real* si en una grabación discográfica no hay curas que influyan en la decisión y el *Asturias, patria querida* ya estaba sobradamente consolidado como himno regional? ¿Y por qué toca la *Marcha real* cuando el responsable del sello discográfico donde se graba la misa, Lisardo Lombardía, es el director de una revista de marcado cariz asturianista? Pues, suponemos, que porque en esa grabación se primó lo que fue tradicional durante más de cien años, en detrimento de lo que es factible y legítimo en el último cuarto de siglo. «Como yera de vezu»²⁹ (como era de costumbre) por decirlo con las propias palabras utilizadas por Lisardo Lombardía en la notas de la carpeta del disco. Por esta misma y contundente razón, las misas de gaita de la zona de Llanes siguen usando la *Marcha real*. Y no sólo en tiempos del célebre gaitero Ignacio Noriega, sino también en fechas más recientes, incluso desde que en la festividad de Santa Marina de 2009, en Parres, el joven gaitero Pablo González, «Pablo Torrescano», asumió el relevo de su maestro, fallecido no mucho después. Y así lo hemos escuchado personalmente en la misma fiesta de 2011.

Por otra parte, se da la circunstancia de que la interpretación que hace de la *Marcha real* el antes citado Gaitero de Veriña (y otros de su generación) en el marco de la *Misa asturiana de gaita* está, por decirlo así, muy asturianizada. Ello se consigue porque inicia su toque con un diseño descendente típico de las introducciones de gaita; pero acto seguido, casi sin que nos demos cuenta, lo enlaza sutilmente con el himno nacional (y escuchamos variantes, notas de paso y algunos mordentes y floreos que no están en la melodía original), para salir del mismo con una lograda vuelta a un alegre giro asturiano. Semejante procedimiento puede verse también en los gaiteros jóvenes que tocan el himno regional (nos referimos a introducirlo y salir de él con algunos giros característicos asturianos), si bien no es frecuente que se permitan tantas licencias como el citado Gaitero de Veriña para el caso del himno nacional. Sugerimos que esta mayor fidelidad a la melodía exacta de los himnos, propia de los gaiteros jóvenes, tiene también que ver con una realidad que no cabe obviar. Nos referimos al hecho de que la mayor parte de los gaiteros jóvenes estudian en escuelas de música tradicional donde se les enseña a leer las partituras como a cualquier otro

²⁸ *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779.

²⁹ Lisardo Lombardía: «La misa asturiana de gaita». Notas para la carpeta del CD antes citado, s. p.

intérprete. La transmisión escrita siempre aporta matices unificadores, en tanto que las tradiciones orales posibilitan un mayor grado de diversidad. Como vemos, la dialéctica entre lo oral y lo escrito es una constante en la historia de la *Misa asturiana de gaita* como lo fue en la historia de sus orígenes cantollanistas.

Un último detalle sobre los himnos. Los cantantes tienden a quejarse cuando el gaitero acaba el himno en el agudo (hablamos del regional), que es lo usual, porque no es la manera más cómoda de prepararse para el susodicho «Benedictus». Excusamos decir que ambas piezas se prestan al acompañamiento del tambor, si bien es muy frecuente que no haya tamboritero, suponemos que por meras razones económicas.

La *Misa de gaita* muestra en un asunto tan puntual como el que estamos analizando su permeabilidad para aceptar en algunos aspectos la dirección de los vientos que corren en la sociedad. Por ello, no extraña que, tras más de un siglo de uso y aprovechamiento del simbolismo festivo y aun sacralizante de la *Marcha real*, en algunos sitios haya sido capaz de integrar muy rápidamente el *Asturias, patria querida*, himno del Principado, al tiempo que se mantiene la *Marcha real* en otras zonas. Las campanas al vuelo y los poderosos estallidos de los voladores rubrican y amplifican la interpretación de uno u otro himno y comunican a la comunidad y a los pueblos vecinos que la parte culminante de la vertiente sagrada está ocurriendo en ese momento (Fig. VII.4).



Fig. VII.4. Voladores cuando la Consagración. Santiago de la Barca (Salas).Foto: María Jesús Arbolea, 2011.

DEL «AGNUS DEI» A LA PROCESIÓN

Tras el Padrenuestro y antes de la Comunión se sitúa una pieza, el «Agnus», cuyo texto y su tradición explican por sí solos el sentido litúrgico de la misma:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

[Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros.

Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz].

Prácticamente estamos ya ante la última pieza cantada en latín en el marco de la misa de gaita. No hay demasiado que decir si se ha comprendido el perfil melódico del «Kyrie». Pasa lo mismo que en el «Sanctus-Benedictus»: aquel bello pasaje que denominamos mixolidio también es la base del «Agnus»; como además posee elementos de la *Misa de angelis*, podemos adscribirlo al Tipo I de la ya varias veces citada clasificación de Miguel Manzano. El resumen analítico de letras por incisos sería: cdd'b'ecdd', exactamente igual que en el «Sanctus» y con las variaciones mínimas y ajustes textuales de esta última pieza respecto al «Kyrie».

La Comunión solicita una música específica. Además de las fórmulas ya explicadas para el Propio, fuera de uso en la fecha de realización de este libro, es muy normal que se interpreten cantos eucarísticos en castellano de sólida raigambre entre los católicos de España. La pieza «Alabado sea el Santísimo» es acaso la más cantada en los últimos cincuenta años en Salas:

Alabado sea el Santísimo

Sacramento del altar

y la Virgen concebida

sin pecado original.

[y la Virgen concebida

sin pecado original], etc.

Suele hacerse a una voz (con pasajes a dos en construcción elemental e intuitiva) y lo interesante es que la gaita acompaña la melodía con la técnica que ya conocemos. En este caso, la liturgia se vuelve plenamente posconciliar, no sólo por el uso de la lengua romance, sino también por el alto grado de participación de los fieles en este

bello canto. Lógicamente, el mayor o menor número de estrofas cantadas en cada caso depende de lo que dure la Comunión. Nada impide que para acompañar la comunión de los fieles el gaitero interprete un cuarto *entemediu*, igualmente adaptado a la duración de esta parte de la liturgia. Y también puede darse un caso mixto: canto eucarístico en castellano acompañado de gaita y, si la Comunión es muy larga, conversión sin solución de continuidad de ese mismo canto en un *entemediu* instrumental a cargo del gaitero que se repite hasta que sea oportuno.

La salida enmarca el quinto y último *entemediu* de la misa. Digamos de paso que el número de cinco no es obligatorio. Puede haber alguno menos, sobre todo si a la hora de comulgar se utiliza otro tipo de repertorio, como vimos. Es frecuente que piezas que se han presentado con un ritmo en el Ofertorio suenen en la salida de misa con otro ritmo, en principio más vivo y danzarín, como preludiando la parte profana de la fiesta que empieza poco después. La alegría es ya plena y se interpretan marchas, pasacalles y bailes de todo tipo, como valeses, polkas, saltones o jotás.



Fig. VII.5. Cabecera de la procesión en la Virgen del Rosario de Doriga (Salas).Foto: María Jesús Arbolea, 2010.

La procesión merece unas líneas en tanto que liturgia complementaria de la misa solemne. Tiene lugar por los alrededores de la iglesia o simple ermita, con la Cruz en primer lugar (Fig. VII.5), acompañada a veces de valiosos estandartes y ciriales. El gaitero procesiona también en la cabecera. Viene después la imagen del Cristo, santo o virgen correspondiente, llevada en andas por los vecinos (Fig. VII.5) y en ocasiones escoltada por un pequeño efectivo de la Guardia Civil luciendo uniforme de gala. Luego desfila el sacerdote y los fieles. Se suceden cánticos y/o piezas de gaita, igualmente muy variadas, sin que falten las que tienen un fondo litúrgico o al menos de canción piadosa. De vuelta al templo, la imagen se restituye a su puesto y puede haber un canto final, la «Salve» si es una festividad mariana, el «Himno de Covadonga» u otras. La procesión puede realizarse al final o al principio de la misa, lo que depende del carácter

litúrgico de la celebración. Las misas sacramentales, por ejemplo, con exposición del Santísimo y para las que no están autorizados todos los templos realizan la procesión al final. Cuando son al principio ocurre una cosa curiosa. El cura entra en la iglesia a la hora y organiza la procesión, que sale de la iglesia antes de comenzar la misa. Los fieles abandonan sus sitios y recorren una breve circuito por el exterior. Mas al volver suelen encontrar los sitios ocupados por otros vecinos que no participaron en la procesión, cumpliéndose aquello de que *los últimos serán los primeros*. Pero no siempre, pues hay curas que, para evitar esta especie de ingenua picaresca, hacen la procesión al final de la misa aunque no sea lo propio en términos litúrgicos y así no surge este problema.

En todo caso, decimos que para la procesión se puede recrear con la gaita algún tema de raigambre religiosa. Esto último es lo que hace el Gaitero de Veriña. En concreto, recupera un tema litúrgico que aprendió de niño en su pueblo natal, Poao, en el concejo de Gijón, por boca de un cura de Somiedo que allí ejercía su ministerio³⁰. La presencia de la gaita en las procesiones no es tan llamativa como sus intervenciones solistas en el interior de la iglesia. De hecho, en fiestas patronales que se celebran en toda Asturias con misas que no tienen nada que ver con la *Misa asturiana de gaita* no faltan los gaiteros que acompañan el recorrido de la procesión (Fig. VII.6).



Fig. VII.6: Antigua procesión en San Justo (Salas).
Cortesía de la Comisión de Fiestas de San Justo.

³⁰ Lisardo Lombardía: «La misa asturiana de gaita». Notas para la carpeta del CD antes citado, s. p.

Esto fue así desde hace siglos y lo hacen con una enorme variedad de sones. Por ejemplo, hay una pieza llamada *La Procesión* y otra la *Procesión de Belmonte* (que según nos asesora Xaime Menéndez fue recogida a pesar de su nombre en Salas, concretamente en La Veiga) y también se usan para este fin la *Marcha celta*, la ya citada *Marcha de Antón*, la *Marcha del Carmen* y la *Marcha de Llanes*. Incluso el célebre *Pericote* de Llanes puede sonar en la procesión y no sólo en su concejo de origen³¹, pues este tipo de repertorios gozan de una gran difusión y movilidad (Fig. VII.7).



Fig. VII.7. Procesión en Santiago de la Barca (Salas) tras la *Misa de gaita*. Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

La fiesta entra en la esfera profana, pero el milagro de la *Misa asturiana de gaita* ha vuelto a producirse en cualquier recoleta capilla o en sus mejores templos para asombro y devoción de propios y extraños. Ya sólo queda esperar que la tradición prosiga y se fortalezca en el futuro.

³¹ Correo electrónico de Xaime Menéndez, 16-V-2011.

VIII

OTRAS GEOGRAFÍAS Y CIRCUNSTANCIAS DE LA MISA DE GAITA

HOMENAJES, PROMESAS, BODAS, CUMPLEAÑOS, FUNERALES, DIÁSPORA Y MUSEO

La singularidad de la *Misa asturiana de gaita* puede deducirse también de su uso en circunstancias muy especiales. Y cuando hay que destacar raíces y querencias asturianas nada mejor que acogerse a las sonoridades y grandeza de nuestra misa. La versatilidad de la *Misa asturiana de gaita* quedará probada con el pequeño muestreo de circunstancias, algunas sumamente especiales y distintas a lo habitual, en que ha podido ser escuchada.

Un ejemplo en este sentido lo constituye el homenaje al actor Valeriano León (1882-1955) que tuvo lugar en Colloto (concejos de Oviedo y Siero), en septiembre de 1948. Dicho actor —de teatro y cine— hacía ya mucho tiempo que era toda una figura nacional (como también lo era su esposa, Aurora Redondo) y en el Ayuntamiento de Siero decidieron nombrarlo «hijo predilecto», pues Valeriano León era natural de Granda, localidad de dicho concejo. Además de los actos civiles, como la colocación de una placa en la casa natal del actor, la entrega del correspondiente pergamino acreditativo de tan ilustre título, discursos y almuerzo, se dio notable importancia a los actos religiosos. Éstos consistieron en una misa acompañada de gaita y tambor y en la ofrenda por parte del matrimonio de actores de un manto de seda a la Virgen del Rosario. Asistió el ministro de Obras Públicas y el acto tuvo repercusión nacional, pues una nota de la agencia Cifra apareció el día 21 de septiembre de dicho año de 1948 en varios diarios de ámbito nacional, entre ellos, según hemos podido comprobar, *La Vanguardia* y *ABC*, de donde hemos obtenido la sucinta información anterior. El diario *La Nueva España* de Oviedo fue más explícito y aunque no permite asegurar al cien por cien que se tratase de una misa de gaita, todo parece apuntar en esa línea.

Lisardo Lombardía recoge en sus notas a la grabación de la *Misa asturiana de gaita* realizada por Mari Luz Cristóbal un hecho curioso: la ofrenda de una de estas misas en agradecimiento a la Providencia por la curación de una enfermedad. La *Misa* hace

pues el papel de exvoto, como esas figuras de cera, muletas u otros diversos objetos que los fieles dejan en los templos como testimonio de una curación o de algún tipo de beneficio por intercesión de Dios, la Virgen o los santos. El informante de Lisardo Lombardía fue don José Ramón García Fernández, un sacerdote de Villaviciosa y capellán del Hospital Central de Asturias. El beneficiado y responsable del ofrecimiento fue don José Cuesta Fernández (Villaviciosa, 1875-1966), vicario general de la diócesis en los años cincuenta, entre otros cargos, quien ofreció dicha misa a la Virgen del Portal de Villaviciosa. Se trataba de una acción de gracias por haber salido bien de una delicada operación. Sigue refiriendo Lisardo Lombardía que de cantar la misa se encargó el propio sacerdote que la ofició, don José «el Vieyu», cura de Selorio (Villaviciosa)¹. No se olvida Lombardía de aludir al severo obispo de la diócesis en esos momentos, don Francisco Javier Lauzurica y Torralba (no «y Batzán», como se dice en el texto que venimos citando), muy pendiente siempre de la ortodoxia del culto. Por nuestra parte, añadimos que el mitrado era realmente un gran aficionado a la música (incluso a la música coral de ambiente asturiano), pero no podía llegar, en función de sus sólidas convicciones litúrgicas, a hacer la vista gorda con la *Misa asturiana de gaita*. Mas su propio vicario no pensaba de ese modo y no tuvo problema para expresar con sonoridad asturiana su agradecimiento.

Las bodas son ocasiones singulares y festivas, de modo que la misa en la que se otorga el sacramento del matrimonio puede ser perfectamente una *Misa asturiana de gaita*. Nuestro gran informante Lolo el de Cornellana nos ha contado al menos tres casos que él mismo vivió. En primer lugar, una boda que se celebró en el Palacio de Doriga (Fig. VIII.1), concejo de Salas. Se dio el caso de que a la boda asistieron familiares de fuera de Asturias e incluso algunos invitados franceses. Y varios de estos forasteros quedaron tan gratamente impresionados que pidieron copia de la casete que alguien había grabado durante la ceremonia.

Otra boda cantada por Lolo tuvo lugar en la iglesia prerrománica de Santullano (Oviedo). Y una tercera se celebró en realidad con motivo de las bodas de oro de un matrimonio de San Justo (Salas). En este caso recuerda Lolo que había ocho o nueve cantores, entre ellos don Ramón, el Ferreiru, etc., así que fue toda una fiesta. También Pepe'l Molín cantó algunas bodas, la última en el verano de 2011, en Doriga.

Nada impide que en los cumpleaños se organice una *Misa asturiana de gaita*, pero lo cierto es que no resulta habitual; mas cuando alguien cumple cien años bien se puede dar gracias a Dios con una *Misa asturiana de gaita*, tal como ocurrió en el caso de un vecino de Doriga (Salas) llamado Secundino García.

¹ Lisardo Lombardía: «La misa asturiana de gaita». Notas carpeta CD *Misa asturiana de gaita*. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779. [s. p., 5 p.].



Fig. VIII.1. Palacio de Doriga (Salas). Foto: María Jesús Arboleya, 2010.

En determinados eventos procede la misa de gaita en formato de misa de campaña. No ya porque la capilla resulte insuficiente para acoger a los romeros, como ocurre en algunas ocasiones, sino porque ni siquiera hay capilla pero sí sólidas razones para celebrar una misa. El domingo, 3 de octubre de 1965, se inauguró la red de radioteléfonos para la vigilancia forestal contra los incendios. El acto tuvo lugar en el Pico Aguión (Salas), prologado por «una santa misa de campaña típicamente asturiana, es decir, con acompañamiento de gaita»².

Que se pueda oír la *Misa asturiana de gaita* en una boda, en un cumpleaños o en una inauguración, enlaza con su carácter eminentemente festivo, lo mismo que también es comprensible su uso como promesa y homenaje. Escucharla en un funeral, por el contrario, es algo más sorprendente. Así ocurrió en el ya citado funeral del Gaitero de Veriña, aunque sea muy explicable en función del personaje fallecido, músico popular asturiano y acompañante de la *Misa asturiana de gaita*.

Caso distinto es el encargo expreso de una misa de gaita para el propio funeral y otra para el cabo de año. La historia no deja de ser llamativa y se materializó en Cenero (Gijón) donde un vecino dejó este encargo entre sus últimas voluntades. La interpretación corrió a cargo de Mari Luz Cristóbal, que nos contó la historia.

Hay más escenarios para la *Misa asturiana de gaita*. Es cosa archisabida que Asturias es tierra de emigrantes y que allá donde se asienta un grupo significativo de

² Juan Ríos Suárez: «Hoy será inaugurada oficialmente la red de radioteléfonos para la defensa de los montes contra los incendios». *Voluntad*, 3-x-1965. La fotografía del capítulo VI (Fig. VI.8) que muestra un acto inaugural en el Pico Aguión parece corresponder al que aquí mencionamos.

asturianos acaban creándose las condiciones para disfrutar y disponer en los lugares de destino de los usos, costumbres y productos de la tierra de origen. No es nuestra intención estudiar la *Misa asturiana de gaita* en el ámbito de la emigración, pero no está de más indicar que puede ser un campo de investigación complementario al tipo de aportaciones aquí recogidas.

La emigración asturiana llegó a todos los lugares del mundo, aunque algunos países de América, como Cuba, México o Argentina se llevan la palma en este terreno. También hubo una emigración en el interior de España, que tiene en Madrid su horizonte más tradicional. En la capital de España siempre los asturianos supieron organizarse como un grupo con personalidad propia. Ya a mediados del siglo XVIII había sido fundada allí la Real Congregación de Nuestra Señora de las Batallas y Covadonga y en sus celebraciones de la Santina se llegó a contar con la presencia de los reyes. Naturalmente, había en dicha congregación mucha gente principal, que se hallaban en la Corte por motivos muy distintos a la necesidad económica.

Las casas de Asturias y los centros asturianos son los que, más adelante, recogerían el testigo de la asturianía en la capital del Reino. Así, el Centro Asturiano de Madrid, hacia mediados del siglo XX, organizaba la Fiesta del *Bollu* en los días finales del mes de junio, o sea, que se celebraba la festividad de San Pedro y San Pablo (29 de junio) como en tantas partes de Asturias.

Los asistentes encontraban en estos festejos todo lo que podrían haber vivido en Asturias. Había procesiones, ofrenda del *ramu*, gaitas y tambores, bandas de música, grupos folklóricos y solistas o «campeones» de la gaita y el canto regional venidos del Principado, como Remis Ovalle, José Noriega, etc. Todo ello se desarrollaba en los Viveros de la Villa. Y aunque no sabemos con qué grado de asiduidad, también sonaba la *Misa asturiana de gaita*. Los diarios madrileños de la época solían dedicar un razonable espacio a estas romerías asturianas. A modo de ejemplo, en lo tocante a la parte sacra de la fiesta, leemos en *ABC*: «El día de San Pedro se iniciará con una misa, a las doce y media, cantada al estilo tradicional y acompañada de gaita, que será retransmitida a todo el campo. Seguirá una procesión con la Santina y el clásico ramo de pan y cintas de los grupos con sus gaitas y tamborileros»³.

Se puede sentir nostalgia de la aldea incluso sin salir de Asturias. En Oviedo, por ejemplo, hay mucha gente que procede de otras partes de Asturias. La tradición musical es excepcional, pero no precisamente en lo que atañe a nuestra misa, pues siempre hubo templos con medios musicales para celebrar misas con más magnificencia. Pero el caso es que cuando se hizo alguna *Misa asturiana de gaita* en un templo ovetense resultó muy del gusto de los fieles, no pocos porque la sintieron como algo

³ «Romería asturiana». *ABC*, 27-06-1957, p. 52.

que ya habían vivido en sus lugares de origen. Nos tiene contado Modesto González Cobas que con el apoyo de don Fernando, párroco de San Juan (importante parroquia del centro de Oviedo) impulsó la realización en dicha iglesia de varias misas de gaita —con intérpretes de Aller— y que era asombroso el nivel de emoción que se sentía en el templo, hasta el punto de que algunas personas no podían contener las lágrimas.

Nuevo golpe de tuerca: ¿puede salir la *Misa asturiana de gaita* del templo? Pues sí, del mismo modo que hoy día hay muchos grupos de canto gregoriano estrictamente seculares que ofrecen conciertos en circunstancias no litúrgicas. Ya hemos visto que los *entemedios* de gaita son piezas que se usan en la liturgia y fuera de ella. Con motivo del concierto en homenaje a Juan Manuel Menéndez, «Lolo» (30 de junio de 2011), pudimos escuchar el «Kyrie» de la *Misa asturiana de gaita* en la Sala de Cámara del Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo. Lo cantaron Eduardo Martínez y Pepe'l Molín, acompañados por el gaitero Xaime Menéndez y comprobamos que causó una grata sorpresa entre los asistentes.



Fig. VIII.2. Mozas del *ramu* y gigantes y cabezudos en el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).Foto: Ángel Medina, 2010.

Un caso muy singular nos lo ofrece la iniciativa del Museo del Pueblo de Asturias surgida en 2008. Por citar una experiencia personal, recordaremos que el 26 de junio de 2010, sábado, el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón) organizó una romería en honor a San Pedro, patrono de la villa. La fecha de la festividad es realmente, como se sabe, la del 29 de junio. Adelantándose a la fecha oficial para evitar redundancias, esta romería (en su tercera convocatoria) reunió buen número de los ingredientes que serían propios de una celebración de estas características en cualquier pueblo de Asturias donde el apóstol tuviera especial veneración y patronato. Hubo puestos de productos típicos asturianos, artesanía (cestería, telar, cerámica, etc.), actividades

para los niños, gigantes y cabezudos (Fig. VIII.2), amplios espacios para las comidas campestres, tambor y gaita y otras músicas para animar la jornada, bailes y, en fin, un tiempo agradable que concitó a lo largo del día en los amplios espacios del museo a miles de gijoneses y de foráneos.

La entrada era libre, no sólo al recinto, como era de suponer, sino también a los distintos museos específicos alojados en el Museo del Pueblo de Asturias. Entre éstos destaca el Museo de la Gaita, dirigido por Juan Alfonso Fernández García, quien estuvo al tanto de todos los detalles junto con otros responsables del Pueblo de Asturias, para el buen logro de esta parte de la festividad.

Naturalmente, hubo también *Misa asturiana de gaita*. Era el tercer año que se hacía. La misa se celebró en El Tendayu, un amplio cobertizo de madera, provisto con sillas de tijera y casi totalmente abierto hacia el exterior. Tomamos nota en nuestro cuaderno de campo de una anécdota relativa al lugar. Una señora a quien sus amigas le indicaban que era allí donde se iba a celebrar la misa, exclamó: «Requiescat in pacem» («Descanse en paz»), sin que hayamos encontrado explicación, salvo que quisiese decir «¡Ave María Purísima!». Y es que el espacio citado no es acaso el más proclive para el éxtasis místico y la alta sacralidad, pero sí lo es para propiciar una cierta cercanía y hermandad entre los asistentes.

La misa empezó con unos minutos de retraso sobre la hora prevista, las doce, (mientras se ultimaban las pruebas de sonido) y el recinto fue llenándose a medida que se desarrollaba. Al final, había en torno a un centenar de personas, con absoluta mayoría femenina y con una edad media por encima de los cincuenta. Pero también la seguían no pocos curiosos y algunos turistas desde los terrenos colindantes, lo que era facilitado por la potente amplificación y por el hecho de no ser un recinto cerrado.

La juventud estaba precisamente representada por el colectivo «Escontra'l Raigañu», encargado de ciertos aspectos musicales de la misa. Y aunque la *Misa asturiana de gaita* tenga muchos elementos preconciliares, no deja de ceñirse a las directrices del Vaticano II en muchos aspectos, por ejemplo en el respeto a las lenguas vernáculas. De ahí que también hayan empezado a sonar las misas de gaita en asturiano.

El ya citado sacerdote José Ramón García Fernández, «Monchu», aludió al carácter cuasi ilegal del empleo de la lengua regional, como si Dios no fuese capaz de escuchar en cualquier lengua. Por otra parte, el Vaticano II y disposiciones derivadas insisten mucho en la participación activa de la asamblea, por lo que se facilitó a los asistentes un tríptico escrito en asturiano en el que venía el texto de las respuestas y oraciones que han de decir el oficiante y los fieles. No hubo voluntarios para las lecturas y los asistentes siguieron con dificultad el texto en asturiano

y hubo quienes respondían en castellano, como seguramente es lo usual en sus parroquias de origen.

El cura, vinculado al Colectivo «Manuel Fernández de Castro», formado por eclesiásticos y seglares que están a favor del empleo litúrgico de la lengua asturiana, mostró humor y profundidad a un tiempo, aludiendo, en el preámbulo de la celebración, al descuido de los asturianos con lo propio. El oficiante dio en la diana al insistir en que una misa como la que estábamos celebrando no puede convertirse en una actividad de museo, no puede ser algo programado como una simple actividad más de ese día festivo. Mensaje, pues, reivindicativo, cristiano y asturianista.

Antes de comenzar la misa, los miembros del colectivo «Escontra'l Raigañu» (Avilés), al son de la gaita, el tambor y las panderetas, procesionaron hasta el recinto, cantando las mozas las obligadas canciones del *ramu* y portando la imagen de San Pedro y el *ramu*, que depositaron en ofrenda al lado del altar, revestido éste de la bandera asturiana. A la salida se procedió a una nueva procesión y a la *puya'l ramu* (Fig. VIII.3).

En lo musical, se interpretó el «Kyrie», precedido del «Gloria Patri», a cargo de las mujeres del colectivo etnográfico citado, y el «Sanctus» y el «Agnus», en este caso bajo la responsabilidad de una excelente solista, la cantante de tonada Mari Luz Cristóbal Caunedo. El «Gloria» y el «Credo» no se cantaron. Todo esto, naturalmente, siempre con el acompañamiento de la gaita, a cargo de Emilio Martínez Argüelles, ayudado para los *entemedios* por un gaitero de la bandina «El Cocu la Mazana».



Fig. VIII.3. Procesión en el Museo del Pueblo de Asturias (Gijón). Foto: Ángel Medina, 2010.

Todo estuvo muy bien interpretado y quedó confirmada la asturianía y belleza de esta celebración, un tanto deslocalizada si se quiere pero necesaria para que la tradición adquiriera nuevos cauces. El planteamiento musical fue ecléctico. El «Gloria Patri» y «Kyrie» siguieron unas raíces distintas a la del «Sanctus y Agnus». Estas últimas dos piezas se ajustaron a la línea salense, en tanto que las primeras se hicieron a la manera llanisca.

No dudamos del papel difusor de esta iniciativa, gracias a la cual no faltarán fieles y curiosos que quieran asistir a una de estas misas en lugares donde la tradición es mucho más antigua. Del mismo modo que los concursos o muestras de tonada asturiana en el marco de un teatro —espacio hartamente distinto de los originarios y tradicionales (el *chigre* o el prado de la fiesta)—, así esta deslocalización de la *Misa asturiana de gaita* puede rendir beneficios en más de un sentido. Y desde el punto de vista de un museo parece una actividad mucho más viva que la simple exposición de los contenidos materiales del mismo.

OTRAS MISAS ASTURIANAS DE GAITA

De acuerdo con la división geográfica apuntada desde el comienzo de este libro, procede ahora introducir unas líneas sobre las misas de gaita conservadas en otras latitudes del Principado. Téngase en cuenta que muy buena parte de lo dicho en los capítulos anteriores es operativo para los siguientes epígrafes, de modo que se excusará el tono sintético de los mismos y que evitemos reiteraciones, lo que, obviamente, no implica que se establezcan rangos ni nada por el estilo entre las diversas misas. Partir de Salas fue una de las opciones posibles y la que mejor encajaba con nuestras posibilidades de trabajo de campo y de contactar con informantes, aparte de haber sido impulsado nuestro proyecto desde allí a través de la Fundación Valdés-Salas. Destacaremos, por tanto, lo que singulariza a las misas de Lena, Llanes, etc., las cuales se suman a la de Salas para entre todas componer en la medida de lo posible el notable mosaico de las misas asturianas de gaita.

El centro-sur: Lena, Aller y Quirós

En la zona centro-sur tenemos tradición viva de la *Misa asturiana de gaita* en los concejos de Lena y Aller, con alguna presencia de la misma en los colindantes. Pese a ser vecinos hay diferencias en su manera de hacer la misa.

Rodeado por los concejos de Quirós, Riosa, Mieres y Aller, el concejo de Lena (con capital en Pola de Lena) es también el gran punto de encuentro de Asturias con León desde los tiempos de la romanización y es precisamente ese carácter de conexión —ahí está el Puerto de Pajares—, lo que determinó su historia y su eco-

nomía, además de la ganadería, la minería y el turismo (Fig. VIII.4). Lena tiene unos 12.000 habitantes y sus tierras son en buena medida de media o alta montaña, con Peña Ubiña como cumbre más significativa.

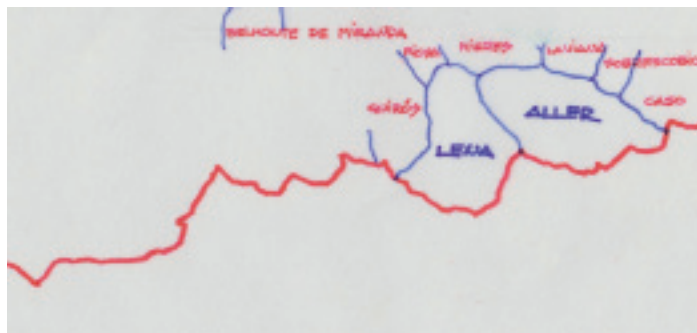


Fig. VIII.4. Lena, Aller y concejos limítrofes. Croquis de Ignacio Medina.

En la parroquia de Felgueras (donde se enclava la célebre iglesia prerrománica de Santa Cristina) tenemos la zona clave en cuanto a la supervivencia precaria de la *Misa asturiana de gaita* en este concejo. El nombre obligado de las últimas décadas es el de José Manuel Álvarez Fernández, nacido a mediados del siglo xx. Este hombre, trabajador de mantenimiento en el Hospital Universitario Central de Asturias (Oviedo), resulta de mucho interés para lo que aquí tratamos. Es, desde luego, un gran amante de los cantos religiosos, afición que le viene desde muy joven, exactamente de cuando estudiaba interno en el Monasterio de El Escorial, con los agustinos. Quiere esto decir que cantó gregoriano y que, por la época y la importancia musical de ese centro, lo cantó a la manera solesmense y también aprendió a acompañarlo al órgano: de hecho lo suele emplear como instrumento acompañante de la *Misa asturiana de gaita*, lo que modifica sustancialmente la textura de la misa y parte de su sentido. Así que José Manuel se convirtió en el director de pequeñas agrupaciones corales dedicadas a la música eclesiástica, primero en Felgueras y luego en Pola de Lena.

Posee tres manuscritos de la *Misa asturiana de gaita*, uno al parecer de 1902, otro de fines de los sesenta y otro más reciente de su propia autoría. Afortunadamente también hay manuscritos de la misa lenense a disposición pública en la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala», de Oviedo⁴. José Manuel tiene criterio propio sobre la *Misa asturiana de gaita*, criterio que, en síntesis, puede resumirse diciendo que prefiere la versión del primer manuscrito a la del segundo y así lo ha hecho notar en el suyo. Cree que la misa, tal como se cantaba tradicionalmente, se había

⁴ Véase Apéndice 1.

desvirtuado enormemente y que más bien parecía que se estaba cantando tonada. Por eso, su versión se acerca (nos dice) a la transcripción antigua, más gregoriana. El problema es que los cantores y cantoras la sabían a su manera y los intentos de José Manuel de enseñarles su propuesta resultaron fallidos, entre otras razones porque cantaban basándose en su memoria y no en una partitura. Ahora espera enseñar su misa (cuya copia tiene extraviada, aunque eso no sea un gran problema en este caso) a personas más jóvenes, que lean música a ser posible y que no tengan detrás el peso de la tradición oral. Como nos dijo cuando lo conocimos: «más vale beber en el manantial que en el charco»⁵. Lo que ocurre es que ese manantial no es tampoco la fuente primera, sino un paso intermedio u otro charco si aceptásemos la imagen empleada por nuestro informante. Curiosamente, José Manuel también canta con su gente la *Misa de angelis* y es un firme partidario de cantar el «Credo» en ésta y en la de gaita (lo que resulta muy meritorio), incluso aunque se encuentre con la oposición de los curas, por la ya citada objeción de que la misa se alarga demasiado con el «Credo». No ve a la *Misa de angelis* como la fuente de la de gaita, sino que la encuentra más bien en la segunda misa del *Kyriale*, la *Misa fons bonitatis*, algo con lo que no podemos estar de acuerdo.

Creemos que mejorar los aspectos de dicción o emisión vocal no es malo para la *Misa asturiana de gaita*, pero *gregorianizarla* y considerar como una especie de degradación el estado *melódico* al que había llegado en la tradición oral viva de Felgueras pudiera ser contraproducente para su mantenimiento, aunque acaso nos confundamos en esto y estemos ante un nuevo golpe de tuerca en la tradición lenense de la *Misa asturiana de gaita*. En 2011 José Manuel sigue intentando formar cantores que canten la misa, pero no encuentra demasiado apoyo, ni entre los sacerdotes ni entre los propios cantores. Su proyecto de realizar la misa en la festividad de la Virgen de Covadonga en su centro laboral (una parte del cual se denominaba anteriormente Residencia Nuestra Señora de Covadonga) no fructificó. La situación desde el punto de vista del patrimonio inmaterial es muy complicada en Lena.

En esta zona de Lena se atribuye la introducción de la *Misa asturiana de gaita* a un cierto clérigo, llamado Feliciano⁶, a principios del siglo xx, lo que no deja de ser una muestra del gusto por nombrar y fechar procesos que no son tan lineales como pudiera creerse. La transcripción de fines de los sesenta fue realizada, según José Manuel Álvarez, por un compañero de orden de otro eclesiástico, el dominico Joaquín Bernardo, a partir de una grabación no profesional realizada a fines de los sesenta por un grupo de mujeres que ha sido editada en fechas recientes. En el disco se indica

⁵ Entrevista con José Manuel Álvarez Fernández. Oviedo, 13-VI-2011.

⁶ M.^a del Carmen Prieto González: *Música de tradición oral en el concejo de Lena (Asturias)*. Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005. T. I,

que seguramente el gaitero era José González Fernández (Gaitiru Felgueras, el más nombrado gaitero del concejo), que el tamboritero sería Félix el de Columbiello y las cantoras una serie de vecinas de Palacio: Emma, Virtudes, Sagrario, Presentina, Nora, Eloína y Andrea⁷. Esta última, Andrea Bernardo Tuñón, también grabó un «Kyrie» *a capella* en 2006, con 84 años⁸. Antes del Gaitiru Felgueras como acompañante de la misa estaba Leoncio Suárez, apodado «el Ninu», de Casorvía. Estuvo activo en las décadas centrales del siglo xx, como refiere Carmen Prieto, y fue quien le enseñó la misa al Gaitiru Felgueras⁹.

La primera novedad de esta zona es que disponemos de documentos sonoros del «Gloria Patri». Es la doxología menor, pues alude muy sintéticamente a las tres personas de la Santísima Trinidad y se enuncia en los momentos preliminares de la misa. Su texto y traducción son los siguientes:

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

[Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén].

Dado que su función más característica es la de servir de conclusión a un salmo, se comprende que la construcción de esta pieza provenga precisamente de la recitación sálmica (del Tono I), con las modificaciones lógicas derivadas de la tradición oral.

El «Kyrie» lenense, por su parte, tiene un perfil distinto al de la zona de Salas y resulta menos solemne. La carencia de un inciso ascensional (tan característico de las fuentes cantollanistas o gregorianas de la *Misa de angelis*) da la vuelta al perfil melódico de la pieza, pues básicamente destaca por su curso descendente desde la dominante a la tónica. El ámbito se estrecha, quedando reducido a una quinta estructural, más una nota por encima y la sensible inferior, frente a la octava más sensible de la *Misa de Salas*. En este sentido, aclaramos que entendemos el ámbito analizado en la melodía principal y no contando con los pasajes en la octava aguda propios de las cadencias. Cabe añadir, por último, que todo se desenvuelve en la tonalidad mayor, sin el inciso que hemos denominado mixolidio. La adscribimos al Tipo I, pues sigue

⁷ *Música tradicional en conceyu Llenu*. Archivu tradición oral d'Ambás, 2, 2010, CD 2, cortes 31-35.

⁸ *Música tradicional en conceyu Llenu*. Archivu tradición oral d'Ambás, 2007. CD 2, corte 30.

⁹ Otros intérpretes de la zona en M.^a del Carmen Prieto González: *Música de tradición oral en el concejo de Lena (Asturias)*. Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005. T. I, p. 78.

dependiendo del «Kyrie» *de angelis*, si bien no del pasaje ascendente que alcanza la octava, como dijimos, sino del que le sigue a continuación.

Dentro del «Kyrie», las dos primeras invocaciones son idénticas, siendo en la tercera donde aparece material melódico nuevo, consistente en recorrer, más o menos el camino inverso del realizado al principio de la pieza, o sea, subir de la tónica a la dominante y luego retomar el curso descendente para la cadencia final. En lo que concierne a la aplicación del texto encontramos en el «Kyrie» de Lena una corrección que no veíamos en la zona occidental. En contrapartida, carece del efectismo retórico del modelo salense. Todo es menos solemne, más escueto, claro y ceñido a la liturgia (Fig. VIII. 5).



Fig. VIII. 5. «Kyrie» de la *Misa de gaita de Lena* transcrita hacia 1970 (véase Apéndice 1).

Atendiendo a los incisos por respiración que propone esta transcripción (el último no indicado pero obvio) sale el siguiente resultado, bien entendido que las letras empleadas sólo se refieren a esta melodía: 'Kyrie': *abc*, 'Christe': *abc*, 'Kyrie': *deabc*.

El «Gloria» está próximo al de Salas. Es un Tipo II, con sus dos recintos, el grave de origen plagal, comunicado con el pentacordio superior de manera gradual y el consabido juego de inestabilidades tonales. No insistiremos sobre lo ya dicho en cuanto a su modelo (a saber, las misas en sexto modo y en particular la publicada por Daniel Travería en 1804) ni reiteraremos los argumentos presentados sobre el «Gloria» de Salas¹⁰.

¹⁰ Véase cap. VI.

Lena nos depara una gran sorpresa en cuanto al «Credo». La clasificación de Miguel Manzano nos solicitaría su adscripción al Tipo I, variante simple. Parte de modelos propios del canto mixto. Prácticamente se puede considerar este «Credo» como una marcha, rápida o *corrida*, muy marcada en su carácter binario, silábica salvo algún pasaje de especial relevancia (como el ‘Et incarnatus’ y algún otro) y de gran diatonismo y solidez tonal, a diferencia de la inestabilidad de la tradición salense. Manzano publica un arquetipo muy antiguo (de 1548), cuya copia le fue facilitada por el gregoriano Juan Carlos Asensio¹¹ y, por tanto, no procede insistir mucho más en el asunto. En todo caso, las ediciones del «Credo» en canto mixto (o sea, monódico pero medido) son ordinarias en los tratados y manuales españoles de canto llano entre los siglos XVI y XIX. Este «Credo» es conocido en algunas fuentes de canto llano hispano como *credo lusitano*.

Incluso con el paso del tiempo, las fuentes cantollanistas se simplifican un tanto y proponen escrituras aún más claramente rítmicas e inteligibles. La grabación de la *Misa de Felgueras* (Lena) no deja lugar a dudas. Las transcripciones de 1902 y fines de los sesenta, tampoco (Fig. VIII.6)

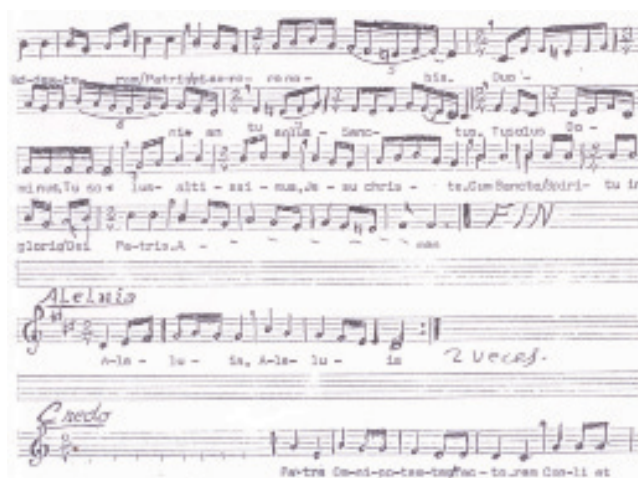


Fig. VIII.6. Comienzo del «Credo» en la *Misa de Lena* transcrita hacia 1970 (véase Apéndice 1).

¹¹ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 200-202.

En cuanto al ‘Et incarnatus’ observamos que las transcripciones no recogen la riqueza que sin duda había de tener esta parte en esta zona, pero la grabación es más sugerente, abriéndose una especie de paréntesis en el que una solista desgrana una melodía con la base litúrgica que le es propia, pero con la flexibilidad rítmica y desarrollo ornamental característicos de la tonada asturiana. La gaita suena con normalidad, sin limitarla al roncón en este pasaje. El cual, como suele ser tradicional, comienza en realidad un poco antes del ‘Et incarnatus’, con las palabras «descendit de coelis». También encontramos un eco abreviado de este tipo de giros cuando se cantan las palabras ‘Filioque procedit’. El «Credo» es por tanto la joya de la misa lenense.

Lo que queda («Sanctus-Benedictus» y «Agnus») no aporta, como suele ser habitual, especiales novedades. No hay giro mixolidio, todo es muy diatónico y la diferencia básica con el «Kyrie» es que hay un pequeño pasaje central nuevo que tiene un impulso ascensional hasta la nota tónica de la octava superior. Las relaciones con la *Misa de angelis* son bastante claras y la dependencia temática con el «Kyrie» de esta misma misa es directa, de forma que también pertenece al Tipo I. El «Benedictus» se canta sobre la misma música de las dos últimas frases del «Sanctus». Del mismo modo, el «Agnus» calca las mismas frases musicales del «Sanctus», así que no requiere mayor comentario.

De nuevo hay que destacar en estas piezas la mejor organización litúrgica de esta misa en cuanto a la aplicación del texto, quizá por ser menos ornamental (y por tanto menos solemne) que el tipo salense. Y como cosa menos frecuente la transcripción de fines de los sesenta inserta entre el «Gloria» y el «Credo» un pequeño y discreto «Alleluia», con la nota final corregida (Fig. VIII.7) y un decurso no lejano al de Salas, si bien más simplificado.



Fig. VIII.7. «Alleluia» de la *Misa de gaita de Lena* transcrita hacia 1970 (véase Apéndice 1).

Continuamos nuestro recorrido por la zona centro-sur del Principado. Marcado hasta en su nombre por el río que lo cruza, el concejo de Aller comparte con el vecino concejo de Lena la industria minera, el mundo agrícola y ganadero y los hermosos paisajes de montaña, así como su conexión con tierras leonesas a través

del turístico puerto de San Isidro. Además de con Lena limita con los concejos de Mieres, Laviana, Sobrescobio y Caso. Su capital es Cabañaquinta, siendo Moreda y Caborana otras de las localidades más conocidas.

El concejo de Aller es, sin duda, uno de los bastiones de la *Misa asturiana de gaita*. Se encuentran personas que la saben cantar y cuyas interpretaciones han llegado al registro sonoro para bien del patrimonio litúrgico-musical de Asturias. Hay incluso un nombre absolutamente de oro en la canción asturiana que cantó asiduamente la *Misa asturiana de gaita*. Nos referimos a Jesusa Fernández González, más conocida como Chucha de Nembra, nacida en 1940 en la localidad allerana de la que toma su nombre artístico. Se trata de una cantante que cuenta con una cierta formación musical académica y que es una maestra de la tonada asturiana, en reconocida deuda con cantantes que fueron sus modelos, como Obdulia Álvarez, «la Busdonga», o Diamantina Rodríguez. Ha cantado la misa en Moreda y otras localidades del concejo y fuera del mismo. En 2008 era la cantante invitada para la *Misa asturiana de gaita* que se celebra en torno a San Pedro en el Museo del Pueblo de Asturias de Gijón. Tonín de Nembra fue también un notable cantante de tonadas (especialmente de *alleranas*) y cantor de la *Misa asturiana de gaita*.

La localidad de Llamas nos dará el máximo juego a efectos de su caracterización tipológica, pero no está de más introducir algunos datos que testimonian la veterana historia de esta forma de liturgia popular en el concejo. Así, en la festividad de San Juan, en el lugar de Boo —como han estudiado Concepción Lada Tuñón y Genaro Alonso Mejido— era tradicional la *Misa de gaita*, «casi siempre interpretada por un cantante de *tonáu*»¹². A menos de un kilómetro de Boo está Bustillé, pequeño lugar en cuya ermita se hacía, entre otras manifestaciones características de la fiesta asturiana, la «misa cantada a la gaita»¹³ con motivo de la festividad de San Mamés, en el último fin de semana de agosto.

Mucha mayor proyección ofrece la celebración de San Martín en Moreda, inseparable de la Sociedad «Los Humanitarios» de dicho lugar. La hemos vivido alguna vez y recordamos que destaca la puja del ramo (o *puya'l remu*, como dicen en la zona) y la gastronomía asociada a la fiesta (fabada y, de postre, el contundente panchón), empezando por los propios miembros de la citada sociedad que realizan la correspondiente comida tras la «misa d'hermandá, cantada y acompañada de gaita y tambor»¹⁴. Para

¹² Concepción Lada Tuñón / Genaro Alonso Mejido: «Delles fiestes nel Conceyu d'Ayer». *Cultures. Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, p. 65.

¹³ *Ibidem*, p. 77.

¹⁴ *Ibidem*, p. 88.

el 11 de noviembre de 2011, día grande de San Martín, se anunció la misa cantada a cargo de Salvador Vázquez, acompañado a la gaita por Gustavo Rodríguez Vázquez.

Seguimos en el concejo de Aller. Escoyo es un pueblo de la parroquia de Vega. Tiene una ermita donde se celebra, en junio, la fiesta del Espíritu Santo, que data del siglo xvii. Joaquín Fernández comenta tres detalles muy característicos que sin duda les resultarán familiares a nuestros lectores: primero, que la misa de la festividad *yera cantá a la gaita*¹⁵; segundo, que el gaitero tocaba el himno nacional cuando la consagración, al tiempo que se tiraban voladores; y, tercero, que como la ermita es muy pequeña, muchos romeros tenían que escucharla desde fuera¹⁶.

Y llegamos a Llamas. Un documento audiovisual de extraordinaria importancia lo constituye la grabación de la *Misa asturiana de gaita* (aunque sin gaita, como luego se justificará) por unas vecinas de esta localidad del concejo de Aller. Se emitió el 15 de mayo de 2010 en la Televisión Pública Asturiana en el programa *Camín de cantares*¹⁷. En una conversación con el presentador, Xosé Antón Fernández, «Ambás», previa a los cantos, Maruja (88 años) asegura que ella y su amiga Consuelo (algo más joven) son las únicas de Llamas que saben cantar la misa, denominada por el presentador como «antigua» y a la que también alude como «de gaita» y «de San Agustín», con asentimiento de la informante. En estos prolegómenos a la interpretación andan las informantes y el presentador cuando sale a relucir la lengua de la misa. Maruja exclama, muy convencida y enfática:

—«En latín, como Dios manda».

Pero, tras un mínimo instante de duda y de reflexión, remata su afirmación con todo un buen golpe de fino humor asturiano y la nostalgia o el sentimiento de pérdida por las cosas hermosas que se están yendo poco a poco:

—«...Como Dios mandaba».

Nos enteramos por boca de Consuelo que se cantaba el día de Pascua, en la festividad de San Antonio y en el Corpus (que se hacía coincidir con San Juan a efectos celebrativos). Los gaiteros eran Rufino y Joaquín, ya fallecidos. Luego, un hijo de Alejandro el de Cuervo, Pepe, también fallecido a mediados de esta primera década del siglo xxi. De forma que la tradición llegó hasta el siglo actual y debía de estar muy afianzada en Llamas.

¹⁵ Joaquín Fernández García: «Dos fiestes d'Escoyo (Ayer). Estudiu comparativu. *Cultures. Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, p. iii.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Camín de cantares*. Serie creada y dirigida por Ramón Lluis Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás». TPA, 15-iv-2010. Informantes: Maruja y Consuelo (Llamas, Aller). Gaitero del segundo Kyrie: Llorián.

Maruja hacen notar que la *Misa* corría tradicionalmente a cargo de los hombres. Menciona de hecho a su abuelo y a su padre, de donde a ella le viene la tradición. Recuerda también a personas de aquellos tiempo de aprendizaje como Julio Argüelles o un cura de El Pino, llamado don Modesto, excelente cantor que también subía al coro a cantar con los antedichos, que suponemos no serían los únicos que la cantaban.

La falta de gaitero no fue óbice para que en los últimos tiempos la sigan cantando, aunque *a capella*, como bien dice Consuelo. El gaitero Llorián, que las acompaña en un «Kyrie» al final del programa, la está aprendiendo y no es difícil que se vuelva a oír con todos sus elementos. Ahora bien, lo ideal sería que también la aprendiesen algunos cantantes de menor edad, pues ya sabemos que hoy día hay menos problema para encontrar gaitero que para encontrar cantantes dispuestos a realizar la *Misa asturiana de gaita*.

La gran novedad que nos ofrece esta misa es que incluye una pieza del Propio. Es rarísimo que se conserven partes del Propio de la misa que estamos estudiando, de ahí que hayamos calificado este documento como muy importante líneas arriba. También es notable la conservación del «Credo». En concreto se trata del introito «Resurrexi», para el domingo de Resurrección. Lo cantan Maruja y Consuelo, de Llamas (Aller) y fue grabado para el programa *Camín de cantares*¹⁸. Veamos su texto (entre corchetes los añadidos de las cantoras) y su traducción:

Ant. Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia: pusuisti super me manum tuam, alleluia [alleluia]: mirabilis facta est scientia tua, alleluia, alleluia, [alleluia]. Ps. Domine, probasti me, et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam. V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Ant. Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia: posuisti super me manum tuam, alleluia: mirabilis facta est scientia tua, alleluia, alleluia, [alleluia].

Antífona. Resucité y aún estoy contigo, aleluya; pusiste sobre mí tu mano, aleluya, [alleluya]; admirable es tu sabiduría, aleluya, aleluya, [alleluya]. Salmo. Tú me probaste, me conociste; conociste mi descanso y mi resurrección. Versículo. Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén. Antífona. Resucité y aún estoy contigo, aleluya; pusiste sobre mí tu mano, aleluya; admirable es tu sabiduría, aleluya, aleluya, [alleluya].

¹⁸ Serie creada y dirigida por Ramón Lluís Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás». TPA, 15 de mayo de 2010. Informantes: Maruja y Consuelo (Llamas, Aller). Gaitero del Kyrie: Llorián.

Notemos que el texto de la antífona no se repite igual la segunda vez y que, además, lleva algún *aleluya* más que las versiones oficiales. La pronunciación de las informantes en la grabación castellaniza alguna palabra, rasgo habitual en este tipo de repertorio.

Nuestra fuente adopta una técnica muy cercana a la salmodia, mucho más simple, por tanto, que la bella melodía propia del repertorio convencional de la monodía litúrgica, asunto sobre el que ya realizamos algunas explicaciones en el capítulo V, epígrafe 2. La simple salmodia se deja de lado al decir «alleluia». En estas ocasiones, la melodía coge cierto vuelo, primero por el énfasis que se pone en esos momentos y luego mediante un pequeño proceso melismático. Además, dicha palabra se canta dos veces en la primera ocasión que sale y tres en la segunda, en tanto que en la tradición general sólo suena una y dos veces respectivamente. Consuelo y Maruja cantan, pues, la antífona del introito «Resurrexi», el salmo «Domine» y, acto seguido, el versículo conclusivo «Gloria Patri», tras lo cual se repite la antífona, aunque no de la misma manera, sino a ritmo más ligero. También este detalle de utilizar un *tempo* más vivo en la repetición de la antífona es característico de otras misas populares en latín y muestra las comunes bases sobre las que este tipo de liturgia fue constituyéndose, como mínimo en el cuadrante noroccidental de la Península. Hay algún giro que procede del motivo *b* o segundo inciso de la primera frase de la *Misa de angelis*, muy definitivo de las partes siguientes de la misa. En otras palabras, aunque sin nada que ver con las versiones escritas en el canto llano hispano o en las versiones gregorianas oficiales, este «Resurrexi» quiere ser algo más que un simple recitado y, a su modesta manera, acaba convirtiéndose en una pieza de sugerente personalidad, por la coexistencia de las partes más lineales y los momentos de mayor vuelo, énfasis retórico y ornamento.

Las ya citadas cantoras de Llamas, Maruja y Consuelo, nos dan un «Kyrie» mucho más conciso que el de Salas, pero más relacionado con él que en el caso de las fuentes lenenses¹⁹. Tiene en común con el de Lena el hecho de prescindir del aéreo inciso ascensional al que ya hemos aludido líneas atrás. Pero hay una diferencia que nos posibilita distinguir ambas tradiciones del centro-sur asturiano. Se trata de que la misa de Llamas sí utiliza el identitario inciso mixolidio, que, arrancando desde la dominante, tiene esa subida aparentemente en tono menor (Sol, La, Si bemol, si nos situásemos en Do mayor) de inconfundible sabor autóctono, de suma belleza y melancolía. Al fin y al cabo, la subida también es relevante si consideramos el conjunto de la pieza y el lugar que ocupa su tónica. Pero acto seguido, procede a una bajada más o menos escalonada hacia la tónica (Do), común a todas las misas vistas

¹⁹ *Camín de Cantares*. Serie creada y dirigida por Ramón Lluís Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás». TPA, 15 de mayo de 2010. Informantes: Maruja y Consuelo (Llamas, Aller). Gaitero del Kyrie: Llorián. La misa entera está cantada *a capella*, pero al final repiten el «Kyrie» con el gaitero Llorián, para retomar la tradición si fuese posible.

hasta ahora. El ‘Kyrie’ y el ‘Christe’ usan la misma melodía, como ocurre en Lena. El ‘Kyrie’ final incorpora material nuevo, pero aquí, siguiendo los modelos de la monodia litúrgica, con una subida que llega a la octava, para concluir después con el inciso mixolidio, lo cual emparenta esta parte con la variante centro-occidental. Podríamos también clasificarlo en un Tipo I de rango dominical.

Pese a la limitación de fuentes, entendemos que el «Gloria» está cercano al del resto de los focos asturianos de la misa, en tanto que el «Credo» (de nuevo interesantísimo) es hermano del de Lena, o sea, basado en el canto mixto, así que no repetiremos lo dicho líneas atrás. El «Sanctus-Benedictus» y el «Agnus» proceden del «Kyrie», en un proceso semejante al de Salas.

Al principio de este epígrafe aludíamos a la presencia mucho más limitada de la misa en los concejos vecinos de Lena y Aller. Como ejemplo citamos a vuelapluma el caso de Quirós. A través del gaitero Manolo Quirós y contando con cantores de Salas como Lolo Cornellana o Pepe'l Molín, todavía en los años noventa se hizo alguna misa en este concejo, aunque a la manera de Salas. La verdadera tradición de la misa quirosana está más cercana a la sonoridad de las misas de los concejos de Lena y Aller. Hubo gaiteros muy dedicados a la *Misa de gaita*, como José el de Villabondú, apodado *Aleluya*, Luis el de la orquestina La Flor, y cantores como Costante el de Carrexa, Vicente el de Tene, Manuel de Manín y Jesús y Emilio de Ricabo²⁰. Como documento singular relacionado con los dos últimos pudimos contar —ya al final de nuestro trabajo— con una grabación en casete de la misa de la Virgen del Rosario, realizada el 14 de octubre de 1973. La cantan los hermanos Jesús y Emilio Rodríguez. Uno de éstos dice al principio de la grabación que están acompañados a la gaita por Manuel Rodríguez, es decir, por el que acabaría siendo el célebre gaitero conocido artísticamente como «Manolo Quirós», sobrino e hijo respectivamente de los citados y cuya semblanza presentamos en el epígrafe dedicado a los intérpretes de Salas (cap. V) por su gran aportación en aquella zona. También hay una dedicatoria en la citada presentación de la grabación: «cumpliendo la promesa que le tenía hecha a don Félix Suárez Camarero, se la dedico con todo cariño a él. Espero que le guste»²¹.

Como detalle de gran interés, destacamos que la misa se abre con el introito «Salve, Sancta Parens», realizado con el procedimiento de los moldes melódicos según ya se ha explicado más arriba. No es correcto, como apunta Manolo Quirós, que el introito sólo se cantase en esta zona de Asturias, ni siquiera ciñéndonos a los tiempos

²⁰ Manolo Quirós: *100 años de música popular*. [Bárzana], Ed. Ayuntamiento de Quirós, 1998, pássim.

²¹ La grabación nos la facilitó María del Carmen Álvarez Fernández, viuda de Manolo Quirós, tras eficaz gestión en el Museo Etnográfico de Quirós, donde la casete había sido depositada por la familia de los intérpretes.

recientes²². Lo acabamos de ver en Aller, lo que no le resta ni un ápice de su valor. Por otra parte que aquí el introito sea «Salve, sancta parens» y en Aller se trata del «Resurrexi» no es relevante pues lo que importa es la manera común en que están contruidos los introitos. Véase el texto latino y su traducción:

Antífona. Salve Sancta Parens, enixa puerpera Regem, qui caelum terramque regit in saecula saeculorum. Ps. Eructavit cor meum verbum bonum: dico ego opera mea regi. V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen. Ant. Salve sancta Parens, enixa puerpera Regem, qui caelum terramque regit in saecula saeculorum.

[Antífona. Salve, Santa Madre, que engendrasteis al Rey que gobierna el cielo y la tierra por los siglos de los siglos. Salmo. Un bello cántico sale de mi corazón: al Rey dedico mis obras. Versículo. Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén. Antífona. Salve, Santa Madre, que engendrasteis al Rey que gobierna el cielo y la tierra por los siglos de los siglos].

El «Kyrie» es del Tipo I, pero en la línea un tanto más simple que circula por buena parte de Asturias y distinto por consiguiente del de Salas. El «Gloria» (con bastantes problemas interpretativos en esta grabación) es de Tipo II, como todos los asturianos. También incluye un esquemático «Alleluia» para después de la segunda lectura. El «Credo» es el corrido de tipo I (o lusitano) que hemos visto en Lena, Aller y que veremos en Llanes, con partes destacadas solísticamente, en particular el 'Et incarnatus'. Dicho sea de paso, Manolo Quirós también menciona la variante solemne en el libro antes citado. Del resto de la misa sólo se ha grabado un *entemediu* y el «Agnus». No consta el «Sanctus/Benedictus» ni el himno de *entemedio* para la Elevación, pero ello no significa de ninguna manera que no se hayan realizado, pues ya se ve que la misa es solemne y ofrece un formato de lo más completo. Como curiosidad dejamos constancia de que los cantores también responden cantando en latín (aunque sin gaita) a ciertas fórmulas de la misa, por ejemplo:

Oficiante: Dominus vobiscum.

Cantores: Et cum spiritu tuo.

[El Señor esté con vosotros.

Y con tu espíritu].

²² Manolo Quirós: *100 años de música popular*, p. 8.

La Misa de gaita de Llanes

Llegamos al reducto oriental de la *Misa asturiana de gaita*. El concejo de Llanes, con capital del mismo nombre, es uno de los más conocidos de Asturias en el exterior. A ello contribuye el número y la belleza de sus playas, aunque las montañas del sur, con la Sierra de Cuera, ofrecen paisajes no menos envidiables. Tiene una población en torno a los 14.000 habitantes, pero como su atractivo turístico es muy grande, durante el verano acoge a un gran número de visitantes, lo que complace a unos (pues no hay duda de que el sector servicios es su mayor industria) y disgusta a otros por el deterioro medioambiental y urbano que de tal situación se deriva (Fig. VIII.8).



Fig. VIII.8. Llanes y concejos limítrofes. Croquis de Ignacio Medina.



Fig. VIII.9. Antonio Cea y el Coro de Parres (Llanes) en la misa de Santa Marina. Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

Llanes ha sabido guardar una particular tradición de la *Misa de gaita*. Y decimos que es particular porque el mantenimiento de la misa es prácticamente obra de una familia a lo largo de varias generaciones: la familia Cea (todavía en 2011 comandada por Antonio Cea sénior, padre del antropólogo varias veces aquí citado), con la colaboración de un buen número de cantores y cantoras de la zona, «entre 10 y 15»²³, apunta Antonio Cea (Fig. VIII.9).

²³ Un buen puñado de nombres de estos intérpretes populares en Antonio Cea Gutiérrez,: «Ritual y

El gaitero de referencia en las últimas décadas y uno de los grandes gaiteros asturianos fue Ignacio Noriega, «el Gaiteru de San Roque del Acebal», fallecido en noviembre de 2009 (Fig. VIII.10). Su discípulo Pablo González, «Pablo Torrescano», fue también su sucesor en esta dedicación. Los tamboriteros han sido más numerosos y, por tanto, de menor estabilidad en esta agrupación musical. Manuel Vela es uno de ellos.



Fig. VIII.10. El gaitero Ignacio Noriega, de San Roque del Acebal. Col. Museo del Pueblo de Asturias.

memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 68, nota 24.

Se mantiene también en la tradición llanisca el canto del «Gloria Patri». La fórmula de partida, como resulta muy usual en las misas populares en latín, es una recitación sálmica de primer tono, con subida de la tercera a la quinta (cuerda de recitado), breve ascenso al agudo, ligeros ornamentos en la mediación y algo más desarrollados en el final, donde baja a la tónica. Por otra parte, las sílabas que no llevan ornamentación son aplicadas sobre valores largos y un tanto machacones. Hace notar Miguel Manzano que la salmodia de primer tono se acerca a un tono menor en Re, pero como el roncón está en Do, se produce «una especie de tirantez», lo que convierte a esta pieza en un caso extremo de choque sonoro en su textura heterofónica. Pero este mismo autor considera que tal hecho no constituye «una incorrección», sino algo que «la tradición asume con toda naturalidad»²⁴.

El «Kyrie» de la misa oriental, activa en algunos lugares del concejo de Llanes, es de una gran simplicidad. Como ocurre en Lena la primera y segunda invocación se hacen sobre la misma melodía, mas por el contrario la tercera no supone un contraste marcado y sigue un trazado prácticamente igual a lo ya visto. También el texto está bien aplicado en el plano litúrgico. Se mueve en un ámbito muy limitado y en esencia consiste en movimientos que van de la dominante a la tónica inferior, del agudo al grave, apenas con alguna variación. Al comienzo del 'Kyrie' y del 'Christe', por ejemplo, hay un recuerdo mínimo de esa subida propia de las fuentes más cercanas a la *Misa de angelis*, recuerdo muy chato, porque es un breve movimiento melódico que arranca del tercer grado, baja un momento al segundo y acaba llegando al quinto, frente al poderoso recorrido de octava ya señalado en otros casos. El decir que este «Kyrie» procede de la *Misa de angelis* es ya casi un acto de fe, pero hay que relacionarlo con las modalidades menos solemnes de Lena y, en parte de Aller, en las que se ha perdido el impulso ascensional y ornamento tan característico de los *kyries* centro-occidentales. Todo ello nos lo sitúa en el mundo del Tipo I. Además, no cuenta con el pasaje mixolidio, tan efectivo en el cambio de color modal.

Tal vez una tradición interpretativa más proclive a lo coral que al trabajo de los solistas pueda explicar esta especie de uniformidad que caracteriza al «Kyrie» llanisco. En cuanto a la fusión vocal y otros detalles interpretativos —no solo del «Kyrie» sino del conjunto de la misa—, cuenta Antonio Cea que la dificultad de la *Misa de gaita* de la zona de Llanes estriba en buscar la «unión melódica»²⁵, que se ha de lograr incluso en los pasajes melismáticos. De hecho, añade este investigador, «se

²⁴ Carta de Miguel Manzano a Antonio Cea. En Cea Gutiérrez, Antonio: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 68.

²⁵ Antonio Cea Gutiérrez: *La canción en Llanes*. Salamanca, s. e., 1978, 56 p., p. 7.

canta siempre con los ojos puestos en la boca de los demás»²⁶, además de controlar la respiración para evitar cortes y lograr «períodos larguísimos»²⁷.

En contrapartida, su sencillez, diatonismo, gusto modal y fusión de las voces, en las versiones que conocemos, otorgan a este «Kyrie» un regusto de unción y de serenidad que encaja muy bien con su sentido como invocación litúrgica.

Remitimos a los citados artículos de Cea y Manzano para mayores detalles sobre esta misa. No hay novedades especiales en el «Gloria» y digamos tan sólo, como detalles singulares, que el «Credo» se conserva en la variante solemne (del Tipo III, con sonoridad menor, algo fluctuante según Manzano) y con menos solemnidad o «Credo» *corridu* (Tipo I, con origen en el canto mixto) al que los autores citados también relacionan con el «Credo III» del repertorio gregoriano. El 'Et incarnatus' se destaca siempre, aunque sin excesos (en el «Credo» solemne también se destacan otras partes, indicadas por Cea en su artículo) y la gaita sigue su procedimiento acompañante ordinario en este pasaje.



Fig. VIII.11. Mozas del *ramu* en Parres(Llanes).
Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

Muy notable es el hecho de que en el «Sanctus» suenan las panderetas de las mozas del *ramu*, algo que no ocurre en el resto de Asturias. Es un fenómeno de musicalidades paralelas, no integradas, pues cada sector va a su aire, la gaita con los cantores en ritmo libre y las panderetas con patrones rítmicos bien marcados. Antonio Cea distingue dos toques distintos en esta intervención percutiva, uno de *reverencia* y

²⁶ *Ibidem*, pp. 7-8.

²⁷ *Ibidem*, p. 8.

otro *procesional* («culutrás»), «más agitado y como para provocar ‘la bajada’ de Dios desde los cielos al altar en ese trance sagradamente tribal»²⁸ (Fig. VIII.11).

La tradición de esta misa se conserva en Parres y La Pereda (dos aldeas cercanas entre sí y a la capital del concejo) parece muy sólida y resulta bastante completa en cuanto al contenido, pese a que sólo se interprete un par de veces al año en cada uno de los lugares citados: «en Parres, el día de san Antón (17 de enero) y el de santa Marina (18 de julio), y en su hijuela de La Pereda, el 14 de enero, fiesta de san Hilario o sant’Hilar y el 2 de agosto, en que se celebra allí la Guadalupe de México».²⁹ La *Misa asturiana de gaita* a la manera llanisca fue desde los años setenta la embajadora asturiana de las misas populares en latín, lo que se logró mediante una grabación discográfica y numerosas actuaciones en otros lugares de Asturias e incluso de fuera de la región (Fig. VIII.12).



Fig. VIII.12. Iglesia de La Pereda (Llanes).

Foto: María Jesús Arboleya, 2011.

²⁸ Cea insiste en el papel determinante de las mozas del *ramu* en estas misas llaniscas, cuyos cantos hacen las veces del Propio o partes variables de la misa, aunque no en el estilo de la *Misa de gaita*. Antonio Cea Gutiérrez: «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 68.

²⁹ *Ibidem*.

No es irrelevante añadir un detalle sociológico y es que, a diferencia de lo que ocurre en Salas (donde acude la gente del pueblo o de la aldea y sus alrededores, acaso con algún familiar invitado, vestidos con ropa ordinaria o acaso de domingo) en Parres y La Pereda la celebración tiene algo de espectáculo turístico. Cuando se celebra en el exterior, proliferan las cámaras fotográficas y de vídeo, los atuendos informales junto a los trajes regionales y la falta de atención hacia lo que ocurre en el altar a partir de la segunda fila de espectadores, como hemos podido comprobar personalmente. En contrapartida, es evidente que la condición turística del concejo ayuda a la difusión de esta liturgia, a que gentes de muy diversos países la descubran y, en cierto sentido, a su mantenimiento.

Con esta perspectiva parece indiscutible que entre los valores de unas y otras tradiciones asturianas de la *Misa de gaita* sumamos un fondo único, vivo y excepcional. Que se conserve para las generaciones venideras depende de muchos factores, empezando por el hecho de que se ame, se dé a conocer y se estudie convenientemente.

GEOGRAFÍAS SUPRARREGIONALES DE LA *MISA DE GAITA*: UN APUNTE SOBRE GALICIA Y CANTABRIA

A lo largo del libro hemos aludido repetidas veces a que la *Misa asturiana de gaita* se enmarca en un contexto más amplio de misas de gaita, a su vez incluidas en un amplio conjunto de las misas populares en latín. Por la importancia del elemento más identitario, la gaita de fuelle, nos permitiremos decir unas palabras (sin ninguna intención de exhaustividad) sobre la *Misa de gaita* en las comunidades vecinas.

En el caso de Galicia llama la atención una especie de desconfianza de los estudiosos sobre el mismo hecho de su existencia. Lo segundo que llama la atención es su desaparición desde mediados del siglo xx. De hecho, la consulta a diversos colegas de Galicia vino a confirmar que la *Misa de gaita* está más que olvidada en esa comunidad.

Ya hemos citado a Cobas Pazos, autor que da cuenta de la precaria supervivencia de la *Misa de gaita* en algunas zonas de Lugo hacia 1950, en contraste con la completa extensión de este tipo de misas por «toda Asturias», según señala explícitamente. Como testimonio de valor recogemos los lugares citados por Cobas Pazos:

Parroquias de San Félix de Denís y su filial de Santa María del Pando, Santa María de Son y La Puebla de Navia de Suarna, en la diócesis de Oviedo, y Santiago de Cereijedo, de la diócesis de Lugo, por no citar más, se usa la gaita desde tiempo in-

memorial, acompañando el canto de la llamada ‘Misa de Gaita’. Esta ‘Misa’ consiste en cantar la misa solemne dentro de la iglesia parroquial o capilla, con una música especial y propia, acompañada de la gaita, que toca o ejecuta la melodía de dicha música³⁰.

El retroceso tuvo que haber sido fulminante en Galicia en las primeras décadas del siglo xx, máxime cuando a fines del siglo xix los datos permiten suponer que se trataba de una práctica generalizada. Cobas Pazos alude en el párrafo citado, aunque con cierta imprecisión, a la manera en que la gaita acompañaba el canto, de modo que la textura resultante podría ser similar a la asturiana, de tipo heterofónico, especialmente si tenemos en cuenta que en Lugo también existe la tradición de la tonada. A medida que los estudios datan de fechas más recientes, más claramente se desconoce o, como mucho, se alude simplemente a la extinción de esta práctica litúrgica en Galicia.

Hemos comenzado por el final, más bien aciago, pero las cosas no fueron siempre así en Galicia. Marcial Valladares recuerda su juventud (lo que nos sitúa a mediados del siglo xix) y asegura que la gaita estaba siempre presente en las misas solemnes y en las romerías³¹. Y no faltan testimonios de la literatura gallega del xix en los que sale a relucir la *Misa de gaita*, de modo que por diversas vías se llega a las mismas conclusiones.

La fuente más relevante para conocer esta práctica en Galicia se encuentra en los antiguos cancioneros gallegos, en particular en el *Cancionero musical de Galicia*, de Casto Sampedro³². Este investigador no publicó nada más que algunas partes de la *Misa con gaita*, recogida en torno a 1895 del afamado Gaitero de Poyo (Pontevedra), Manuel Villanueva, pero se han conservado las partes no publicadas de esta misa y nada menos que otras dos misas más, que hemos podido consultar gracias a la edición preparada por Xavier Groba para su tesis doctoral, lo que agradecemos sinceramente³³. El propio Casto Sampedro se muestra muy crítico con lo que ha re-

³⁰ Citado en José Luis do Pico Orjais / Isabel Rei Sanmartín: *Ayes de mi País: O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, p.

³¹ José Luis do Pico Orjais / Isabel Rei Sanmartín: *Ayes de mi País: O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, p. 30.

³² Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Coordinación de Carlos Villanueva. Estudios de C. Villanueva *et al.*, 205 p. Facsímil (estudio de José Filgueira Valverde) y «Anotaciones de D. Casto Sampedro y Folgar», 238 p., facsímil (melodías), 205 p. Primera edición, 1942. Facsímil de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.

³³ Los materiales inéditos de la *Misa con gaita* se encuentran en la Colección Sampedro, Museo de Pontevedra. Ref (caja/sobre/folio): CS: 62/2/12 y 12 v, CS: 63/15/1 y 1v, CS: 64/1/56, CS: 64/1/64v. Xavier Groba González: *O legado musical de Casto Sampedro (1848-1937): O canto galego de tradición oral*. Tesis

cogido, como veremos, pero reconoce que su uso es «muy general en las Parroquias rurales»³⁴.

Si leemos el «Kyrie» tal vez haya que pensar que los valores largos de la transcripción no ayudan a proporcionar una imagen más rica de la pieza, pero no deja de ser una adaptación del «Kyrie» *de angelis* (Tipo I), reducido a una especie de escala de Do mayor, que sube y que baja escalonadamente, sin demasiada concesión a la variedad y a la ornamentación (Fig. VIII.13).



Fig. VIII.13. Comienzo del «Kyrie» de Poyo (Pontevedra). Cortesía de Xavier Groba.

El final (no incluido en el ejemplo) es V-I (dominante-tónica), hipertonal y ajeno a los orígenes modales (II-I) o al juego de sensible que se ve en otras misas.

El «Gloria» (no publicado en el *Cancionero*) sigue en esa línea de diatonismo absoluto y, según la transcripción, de simplicidad métrica y sonoridad mayor, relacionable con la *Misa de angelis* (Tipo I). El «Credo», por su parte, trabaja sobre los dos recintos ya vistos, la cuarta inferior a la tónica y la quinta superior, a la manera del Tipo II. Es tonal. Ni siquiera en el «Et incarnatus» hay cambios en la tónica expresiva de la transcripción. Miguel Manzano lo considera una variante «simplicísima» y lo relaciona con el Tipo III, si no hemos entendido mal, precisamente en un párrafo de redacción un punto ambiguo donde se lanza la interesante hipótesis de las relaciones

doctoral. Dir. Carlos Villanueva Abelairas. Departamento de Historia da Arte, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela (USC, 2011). No está editada, pero sí prevista su publicación con el título citado en Santiago de Compostela, Ed. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, CD-Rom Teses de doutoramento 2011, Humanidades.

³⁴ Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Coordinación de Carlos Villanueva. Estudios de C. Villanueva *et al.*, 205 p. Facsímil (estudio de José Filgueira Valverde) y «Anotaciones de D. Casto Sampedro y Folgar», 238 p., facsímil (melodías), 205 p. Primera edición, 1942. Facsímil de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982, p. 167 («Anotaciones de D. Casto Sampedro y Folgar»).

del Tipo III (sonoridad menor) con el Tipo II, de sonoridad mayor que se iría modificando y desestabilizando en los grados VII, VI y III³⁵. Esta dialéctica entre los tipos II y III ya la hemos visto en el «Gloria» y el «Credo» de Salas.

Para el «Sanctus» (no publicado en el *Cancionero* de Casto Sampedro) podemos encontrar un cierto juego desde la subdominante hacia el grave, pero no adquiere un carácter de zona plagal, como ocurre en otras misas. Con alguna subida al Do agudo en los momentos más expresivos y lógicos por el sentido del texto, marca un sólido diatonismo en Do mayor. No está recogido el «Benedictus», seguramente sobre la misma melodía anterior, pero sí el «Agnus», donde sucede lo mismo. O sea, que son piezas del Tipo I. Casto Sampedro sugiere que el «Agnus» tiene una cierta deuda con la *Misa cum iubilo*, asociada a las festividades de la Virgen³⁶, pero es que el «Agnus» de dicha misa está en un rotundo modo V que no es difícil de relacionar en su perfil con varios pasajes característicos de la *Misa de angelis*.

No hay que decir [escribe Casto Sampedro en referencia a las melodías litúrgicas] lo que han padecido al hacerse populares y al ser acompañadas por la gaita, y aun de murgas, en las fiestas solemnes de las fiestas del campo»³⁷. Y concluye su anotación con otra frase no menos intencionada: «Porque hay que añadir, que de trozo en trozo, y desde lo alto del Coro se caía sobre la concurrencia una mazurca o un wals con todo el estrépito de bombo, tambor y platillos»³⁸.

Si la anterior sólo había sido publicada en parte, la *Misa para gaita de los alrededores de Mondariz* permaneció inédita y su consulta ha sido posible gracias a la amabilidad de nuestro querido colega Xavier Groba³⁹. Sólo le dedicaremos unas líneas, más que nada para animar a otros a que estudien este tipo de fuentes y busquen otras, que seguro que las hay, en cajones olvidados de sacristías y coros de las iglesias de Galicia o en manos de ancianos músicos y sacerdotes, como ya hemos visto que ocurre en Asturias. No lleva fecha, pero no es descabellado situarla en torno a fechas similares

³⁵ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, p. 212.

³⁶ Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Coordinación de Carlos Villanueva. Estudios de C. Villanueva *et al.*, 205 p. Facsímil (estudio de José Filgueira Valverde) y «Anotaciones de D. Casto Sampedro y Folgar», 238 p., facsímil (melodías), 205 p. Primera edición, 1942. Facsímil de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982. p. 167 («Anotaciones de D. Casto Sampedro y Folgar»).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Colección Casto Sampedro, Museo de Pontevedra. CS: 64/1/62 (Anónimo XXI).

a la anterior. El «Kyrie» está en Sol mayor, moviéndose diatónicamente a lo largo de toda una octava. Es marcadamente mensural, con cierta solemnidad de marcha. Las tres invocaciones llevan la misma frase, pero lo curioso (y por eso lo traemos a colación, pues ya hemos aludido a que las misas de gaita son amigas de licencias y de moverse en terrenos fronterizos) es que entre ellas se insertan sendas polkas para gaita, igualmente en Sol mayor y de alegre factura, especialmente la primera de ellas (Fig. VIII.14).

0523.1

Maestoso. Mondariz, arredores, sen data.

Ki - ri e

Fin

ley - son

Polka Sò gaita D.C. e continúa

Cris - te

ley - son

Polka Sò gaita D.C. ata o Fin.

Fig. VIII.14. «Kyrie» con polkas intercaladas. *Cancionero* de Casto Sampedro. Cortesía de Xavier Groba.

Ya en la misa anterior veíamos la crítica de Casto Sampedro a esta práctica, pero lo interesante en esta otra misa es que se recogen las melodías de dichas piezas bailables. Estamos, por tanto, ante un ejemplo notabilísimo de incrustación de lo profano no ya en el interior del templo y en momentos previsibles, sino en el seno de una pieza litúrgicamente tan importante como es el «Kyrie». Desde otro punto de vista podría pensarse que estas polkas equivalen a los floreos que los gaiteros as-

turianos introducen entre frases y secciones para dar un respiro a los cantores, pero en tanto que los floreos asturianos son completamente idiomáticos (mas no con entidad temática propiamente dicha), las polkas aquí insertadas tienen personalidad temática plena y autónoma.

En el «Gloria» ocurre lo mismo, es decir que se intercalan las citadas polkas entre los versos de la pieza, que siguen un recorrido melódico similar al del «Kyrie». Y en el «Credo» lo que se intercala es un vals, en la misma línea de lo dicho anteriormente sobre las polkas. El «Sanctus-Benedictus» y el «Agnus» siguen, según unas indicaciones recogidas por Xavier Groba en su trabajo, el mismo esquema del «Kyrie», polka intercalada incluida.

La *Misa de alborada*, siempre dentro de los trabajos desarrollados por Casto Sampedro, también es inédita⁴⁰. No tiene fecha, ni siquiera lugar de procedencia. Tampoco consta que fuera una misa acompañada de gaita, pero no sería nada difícil pensar que la gaita podría tener cabida en esta misa por lo que más abajo explicaremos. Digamos antes que las *misas de alborada* se celebran precisamente al amanecer, normalmente entre las seis y las siete de la mañana y tienen un carácter festivo. Aún se hacen en algunas partes de Galicia, en otras comunidades españolas y están realmente muy vivas en determinados países de Hispanoamérica.

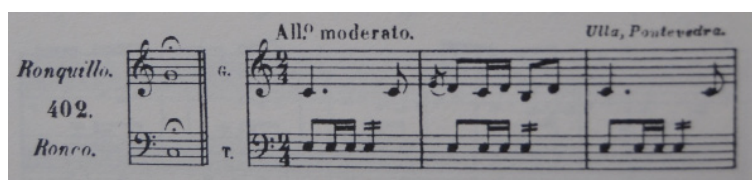
Es de resaltar que todas las partes de la misa operan con la misma melodía de base, como era frecuente que se hiciese sobre ciertos temas litúrgicos muy difundidos. Dichas melodías se sitúan en Fa mayor, pero la presencia eventual del Mi bemol (séptima menor) nos ofrece una muestra de escala mixolidia, tan usual en algunas de las tradiciones asturianas de la *Misa de gaita* y, como se sabe, rasgo que también puede aparecer en otro tipo de músicas populares. Incluso la tercera puede hacerse menor en algún momento, con la consiguiente inestabilidad tonal. Ciertas progresiones melódicas y el marcado ritmo binario alejan esta pieza de la cantilena eclesiástica y apuntan hacia una hibridación que sigue el camino inverso a lo visto hasta ahora. Queremos decir que en lugar de un origen eclesiástico modificado por los usos de los cantores e instrumentistas populares, aquí parece haber un origen popular revestido con un texto y un uso litúrgico. En concreto, pensamos que esta misa sobre una misma base melódica en todas sus partes encuentra precisamente su fundamento en una *alborada* para gaita.

La lectura de las alboradas para gaita que publica Casto Sampedro nos presenta un género con algunos rasgos característicos: sonoridad tonal, progresiones melódicas en rápida figuración recorriendo distintos puntos de la octava, subida a la tónica

⁴⁰ De nuevo la pudimos consultar por cortesía y en la edición de Xavier Groba para su tesis. Datos de archivo: Colección Casto Sampedro, Museo de Pontevedra. CS: 64/1/67, 67v y 68. Anónimo XXII.

aguda e incluso el citado giro mixolidio. Si colocamos en la misma tonalidad y en los mismos valores métricos (aunque guardando la proporción) el comienzo de la misa y el comienzo de la alborada, procedente de Ulla (Pontevedra) y recogida con el n.º 402 en el *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro, veremos que son idénticos. Es lógico que al adaptar la alborada para la misa los pasajes de rápida figuración característicos del género desapareciesen (pues ahora hay que ponerles texto) y que el transcriptor haya preferido valores más largos, pero eso es algo secundario y no cuestiona la propuesta que hacemos aquí (Fig. VIII.15).

a)



b)



Fig. VIII.15. a) comienzo de la *Alborada de Ulla*. b) comienzo del «Kyrie» de la *Misa de alborada*. Cortesía de Xavier Groba.

Sólo a título de mención dejamos constancia de otra gran transcripción histórica. Se trata de una *Misa popular* que fue publicada en el *Cancionero gallego*, de Martínez Torner y Bal y Gay⁴¹. Procede de Viana del Bollo, Orense. Se reconoce en una nota que la aplicación del texto no está concluida, pero nos interesa destacar que además de todo el Ordinario, incluye un introito, el prefacio y el «Ite missa est». También se indica que se cursó consulta al P. Rubio, quien cree que sólo el introito tiene raíz gregoriana⁴². No consta que sea *de gaita*.

En síntesis, si bien parece innegable que la *Misa de gaita* en Galicia puede considerarse extinguida, no es menos cierto que, por su presencia en los cancioneros históricos y en función de datos literarios y de otro tipo, no puede dudarse de un pasado espléndido de la misma, que solicita un amplio estudio⁴³.

Y llegamos, en fin, al último escenario geográfico de este libro. El caso de Cantabria es más delicado, pero igualmente merece mención, aunque no sea objeto significativo en este trabajo. En primer lugar hay que pensar que la gaita de fuelle no tiene la misma raigambre en Cantabria que en Galicia o Asturias. Mas, por otro lado, existe un movimiento de recuperación de dicho instrumento, identitario en Cantabria en otras épocas. Al hilo de estos vaivenes de las tradiciones populares se llega a hablar de gaita *cántabra*, lo que tipológicamente carece de sentido, pues las dos tipologías de la gaita de fuelle del norte peninsular son la gaita *gallega* y la gaita *asturiana*. Muchas de las gaitas que han empezado a sonar en esta recuperación cántabra del instrumento fueron realizadas en Asturias y por artesanos asturianos. Y los artesanos cántabros actuales siguen (de momento) la tipología de la gaita asturiana, hace varias décadas estandarizada. Hay *luthiers* en Alemania que construyen guitarras *españolas* y no se les ocurre llamarlas *alemanas* porque hayan sido hechas por alemanes en Alemania, ya que la guitarra española es una tipología harto precisa. Y por eso el gran Corbetta (compositor italiano del siglo XVII) alude en diversos títulos de sus obras a la *chitara spanuola*, sin por ello renunciar a su identidad italiana. Y, volviendo al tema, cierta banda de gaitas de La Caridad (occidente asturiano) usa decidida y conscientemente gaitas gallegas, que siguen siendo gallegas aunque las toquen asturianos y aunque las fabricasen en la citada localidad⁴⁴.

⁴¹ Eduardo Martínez Torner / Jesús Bal y Gay: *Cancionero gallego*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Estudio crítico de Carlos Villanueva, 81 p. Facsímil T. I, 363 p. Facsímil T. II, 174 p. Facsímil sobre la edición de 1973 de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Misa: Tomo I, números 734-742 pp. 345-358.

⁴² *Ibidem*, T. II, p. 173.

⁴³ El archivo de la casa de Vilancosta (casa natal de Marcial Valladares) tiene fondos musicales que han empezado a darse a conocer. Por noticias periodísticas sabemos que, al menos, obra en dicho archivo una misa de gaita de Sarandón (A Coruña).

⁴⁴ La distinción entre cuestiones administrativas o geográficas y propiamente tipológicas, precisamente al

El caso es que al margen de estas menudencias la gaita de fuelle tuvo y tiene cultivadores en Cantabria. Quizá sea cierto que «el instrumento no arraigó como en la vecina región astur»⁴⁵, por decirlo con palabras de Fernando Gomarín, pero este mismo estudioso da datos fehacientes de gaiteros que tocan en fiestas, que acompañan cantos religiosos y profanos e incluso de gaiteros cántabros que compraron una gaita gallega en Asturias, para que se vea que las gaitas tienen menos fronteras que las administraciones regionales. Lo cual no contradice sino que más bien confirma nuestra afirmación sobre que no hay actualmente una tipología estandarizada de gaita cántabra.

Fernando Gomarín ha llamado la atención sobre algunos textos de Pereda al respecto. Uno de ellos es el siguiente:

Antes de la misa se llevó en solemne procesión al santo alrededor de la iglesia, teniendo mi tío el honor, en compañía del alcalde y dos regidores, de cargar con las andas. Dos mocetones armados de escopetas abrían la marcha haciendo fuego, y un ciego gaitero acompañaba con su ronco instrumento al señor cura en sus cánticos, a los que contestaba todo el pueblo, de vez en cuando, con un fervoroso ora pro nobis. Empezada la misa, no cesaron los tiros en el portal de la iglesia, y la gaita siguió tocando en el coro, acompañando a los cantores entre los cuales estaba mi tío, que era una especialidad para echar la epístola⁴⁶.

Como detalle comentable destacamos el papel festivo de los tiros, a modo de voladores. Por otra parte, la descripción de la gaita acompañando al cura en la procesión y a los cantores en el coro no puede ser más clara. El propio Fernando Gomarín considera, con razón, que estamos hablando de gaita de fuelle porque, como se ve en el primer pasaje, Pereda habla del «ronco instrumento», lo que no encajaría con las modalidades más habituales de gaitas sin fuelle. La expresión «echar la epístola» es también muy propia en el argot de los cantores de las misas populares y alude a la especial manera de realizar esa lectura, a la que nos hemos referido en VI.2. No es éste el único texto de Pereda donde salen a relucir las misas populares de Cantabria, pero resulta suficiente para este caso.

Sixto Córdova y Oña, el autor del *Cancionero popular de la provincia de Santander*,

hilo del debate suscitado por la citada banda de La Caridad, está muy bien tratada en las páginas finales del libro de Xosé Miguel Suárez Fernández: *¡Xa chegan Os quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 55, 2006, pp. 173 y ss.

⁴⁵ Fernando Gomarín Guirado: «Testimonio del uso de la gaita en las montañas de Santander». *Revista de folklore*, 21, 1982, pp. 81-85.

⁴⁶ *Ibidem*.

realizó sus trabajos de campo a fines del siglo XIX y ya nos da una imagen bastante delicada acerca de la gaita en esa tierra. Pues, tras recordar que es instrumento antiquísimo, asegura que «continuó en algunas aldeas montañosas hasta la mitad del siglo XIX»⁴⁷. De modo que si los testimonios de Pereda son de la década de los setenta de dicha centuria (y Sixto Córdova los conoce y menciona), bien puede entenderse que, desde el punto de vista de este estudioso, la gaita habría desaparecido de Cantabria antes de llegar el siglo XX. Y la *Misa de gaita*, como es lógico, también. Con carácter esporádico, sin embargo, podemos saber de algunas interpretaciones en el siglo XX, además de las intervenciones del Cuarteto Cea de Llanes en las cercanas tierras de Cantabria.

Añade Sixto Córdova esta observación sobre la gaita: «Hoy es considerada en nuestra provincia como gallega o asturiana, aunque se usa bastante en Burgos»⁴⁸. Y concluye con un *desideratum* que está cumpliéndose: «Bien pudiera ser algún día en la Montaña más que una pieza de Museo»⁴⁹.

Veamos ahora las misas recogidas por Córdova y Oña, en primer lugar las «dominicales» y luego la *Misa solemne del Valle de Arás*. En cuanto a la *Misa dominical montañesa*, sólo un par de apuntes. No se trata de una misa procedente de una misma fuente, sino que parece haberse reunido el Ordinario más corriente en Cantabria. De hecho, en el índice de esta sección se dice «misas dominicales» y vemos que del «Credo» hay dos versiones procedentes de sitios distintos. El «Kyrie», el «Sanctus-Benedictus» y el «Agnus» están emparentados estrechamente y se organizan siguiendo el modelo de las misas de modo sexto⁵⁰, con la nota tónica en la zona central (Fa) y movimientos en los recintos inferior (estructura plagal) y superior, incluso con una aparición de la séptima menor en el tercer *kyrie* que da pie a una escala mixolidia. Se trata de claros testimonios del llamado Tipo II. Los ejemplos que propone Miguel Manzano para el «Kyrie», de Burgos y León, son idénticos (una vez distinguidas las notas estructurales y las ornamentales) al «Kyrie» de la *Misa dominical montañesa*⁵¹. Y, por consiguiente, proceden de la tradición de misas en modo VI y más en concreto del modelo que se puede ver en el tratado de Daniel Travería de 1804, al que ya hemos hecho alusión varias veces («Gloria» de Salas, cap. VI).

⁴⁷ Sixto Córdova y Oña: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander, Diputación Provincial, 1980, Libro IV, p. 314.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Como explicamos en el cap. VI, apdo. «El Gloria».

⁵¹ Miguel Manzano: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 157-239.

El «Gloria» es de tipo simple, corrido, cercano a un recitado, aunque con algunas fluctuaciones tonales destacadas. Ya fue mencionado por Manzano como perteneciente al Tipo IV (fórmula 2.^a). Más interés revisten los *credos*: el «Credo común», de Selaya, y el «Credo», sin más especificación, de Saro. En cuanto a la *Misa solemne del Valle de Arás* (según se la denomina en el índice de esta sección) sólo constan tres partes: el «Kyrie», el «Gloria» y el «Credo solemne», extendido «en toda la Montaña» según se especifica.

De nuevo nos viene a la cabeza la misma reflexión que para el caso de Galicia. Teniendo en cuenta las dimensiones de lo que antes era la provincia de Santander, el balance en cuanto a transcripciones históricas publicadas no está nada mal y todo aconseja seguir con el estudio de este repertorio, pese a que también haya caído en desuso.

EPÍLOGO

Al llegar a este punto procede realizar algún tipo de balance e interrogarse sobre el futuro de las misas de gaita que existen en Asturias. Creemos que queda probada la importancia histórica y litúrgico-musical de las mismas. Sería de necios discutir su enorme valor patrimonial. Mas también resultaría insensato no darse cuenta de la precariedad en que se encuentran.

Sabemos que en Salas se realizan un buen número de misas de gaita, pero faltan cantores y se están dejando de cantar partes del Ordinario. En el centro-sur de la región las misas son muy escasas. Y en la zona de Llanes se celebran pocas pero muy bien conservadas.

Una realidad litúrgico-musical tan singular como ésta está abocada a vivir siempre en permanente riesgo. Es necesario que concurran muchos factores para que se celebre una misa de gaita: sacerdotes que la quieran officiar, cantores y gaiteros que la interpreten, fieles que asistan a ella y la valoren y comisiones de fiestas que la promuevan, entre otros.

Este libro trata de contribuir al mantenimiento de esta singular liturgia ofreciendo la posibilidad de conocerla mejor a propios y extraños. Es muy poca cosa, pero ese es nuestro grano de arena. Y tenemos ya algunas ideas para aportar algo más en esta línea, por ejemplo estudiando las zonas más sucintamente tratadas aquí y preparando transcripciones de las fuentes sonoras y modelos de la misa más significativos.

Y es ahora, al llegar al final, cuando el lector podrá comprobar que el subtítulo del libro no era gratuito: *Hibridaciones sacroasturianas*. Pues la clave radica en la constante hibridación de elementos y prácticas que se da en las misas de gaita. En ellas encontramos, en un mismo pasaje, los giros de la tonada y la base del canto llano. Éste se mezcla, a su vez, con el canto *mixto*, con el moderno canto gregoriano y con la variedad de posibilidades que aporta el instrumento acompañante. También hay convivencias no productoras de ninguna fusión: ciertos usos preconciliares se incrustan en una liturgia que en lo demás es conciliar. Conviven texturas musicales muy distintas: la muy peculiar y propia de las misas de gaita (heterofónica) con las más convencionales de las piezas a una o varias voces que se pueden intercalar en

determinadas partes de la misa. Conviven también el latín y el castellano o incluso el asturiano. En otras palabras, en las misas de gaita se han juntado y muchas veces reaccionado entre sí elementos procedentes de una cultura con vocación universal (el mundo de la Iglesia Católica, con el latín y el gregoriano oficial) con tradiciones nacionales (canto llano y canto mixto en sus fuentes hispánicas, simbolismo himnico de la *Marcha real*) y regionales (gaita solista y acompañante, ornamentación, tonada).

Las misas de gaita han sabido vencer muchas dificultades a lo largo de su historia. Sería cruelmente irónico que cuando más sensibilidad existe teóricamente sobre el patrimonio regional, la existencia de esta práctica litúrgica sufriese un retroceso del que no pudiese recuperarse. Creemos que las máximas instancias de la diócesis han de conocer la grandeza de las misas de gaita y potenciar su celebración. Un fenómeno identitario como éste no sería despreciado en otras comunidades y estamos seguros de que si en Galicia estuviese viva no dejaría de sonar, incluso en la Catedral de Santiago, para que todo el mundo supiese de su existencia. En la Catedral de Oviedo, donde no escasean las misas musicales foráneas, ya sonó la *Misa de gaita* a cargo del Cuarteto Cea. Fue una excepción, pero nunca es tarde para darle mayor hospitalidad, por ejemplo por San Mateo.

Si la propia Iglesia no cuida su patrimonio puede ocurrir como en tantos otros aspectos de la historia de la música litúrgica: que pase a la esfera civil. Hoy día el mejor gregoriano ya no está en las iglesias ni en los monasterios sino en el arte de grupos seculares que saben valorarlo como merece. No es malo que se cante la misa (entera o alguna parte) en concierto, como es habitual en muchísimos repertorios litúrgico-musicales, pero es innegable que si eso llegase a ser lo habitual (y no lo excepcional) todos habríamos perdido algo de nuestro ser como asturianos.

APÉNDICES

I

INVENTARIO DE TRANSCRIPCIONES DE LA MISA ASTURIANA DE GAITA

Abreviatura	Salas-1
Título	Misa de gaita
Autor transcripción	José Santos
Lugar y fecha	Mallecina (Salas), 20 de febrero de 1952
Informante	[Marcelo]
Descripción	Manuscrito sobre cuadernillo de papel pautado en formato apaísado, con ocho pentagramas por cara. 10 p. numeradas, 10,5 x 15 cm.
Contenido	Kyrie (p. 1), Gloria (pp. 2-4), Credo (pp. 5-8), Sanctus (p. 9), Benedictus (p. 9), Agnus (p. 10).
Observaciones	Fotocopia facilitada por Lisardo Lombardía. No disponemos de la posible cubierta. En la página 10 aparece la firma del transcriptor y un colofón: «Acabóse de imprimir el día 20 de Febrero de / 1952 / día de S. Tiranión y Eleuterio, ob[ispo]s». El nombre completo del transcriptor es Manuel José Santos Fernández. Aunque no consta el nombre del informante, se deduce de Salas-2. Véase también la Introducción del libro.

Abreviatura	Salas-2
Título	Misa de gaita
Autor transcripción	José Santos
Lugar y fecha	Mallecina (Salas), 9 de mayo de 1952
Informante	Marcelo. Página 1: «Cantada por: Marcelo / Gaitero: «El Gaiterón»
Descripción	Manuscrito sobre cuadernillo de papel pautado en formato apaísado, con ocho pentagramas por cara. 9 p. numeradas, 10,5 x 15 cm. Cubierta con título, datos del transcriptor, mes y año. Contracubierta sin anotaciones. Una cubierta realizada por J. Santos para la versión digitalizada del manuscrito lleva el título de <i>Misa de gaita de Salas</i> e incluye una foto, tocando la gaita, de Marcelo, conocido como Marcelo <i>de La Estrada</i> o Marcelo <i>el Pandereto</i> .

Contenido	Kyrie (p. 1-2), Gloria (pp. 2-4), Credo (pp. 4-8), Sanctus (p. 8), Benedictus (p. 9), Agnus (p. 9).
Observaciones	Fotocopia facilitada por el autor de la transcripción, que conserva el original, el cual también hemos podido manejar. En la página 9 aparece la firma del transcriptor y la fecha: «9-V-1952». El nombre completo del transcriptor es Manuel José Santos Fernández. Véase Salas-1 y la Introducción. Es la versión definitiva de Salas-1, sobre la que se realizó la edición informática que se ofrece en este libro.

Abreviatura	Salas-3
Título	<i>[Misa de gaita]</i>
Autor transcripción	[Alfredo de la Roza]
Lugar y fecha	[1980]
Informante	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado apaisado de 10 pentagramas por hoja. 3 caras sin paginar. Tamaño 21 x 29,7 cm.
Contenido	Kyrie (p. 1), Gloria (pp. 1-2), Sanctus (p. 3), Benedictus (p. 3), Agnus (p. 3).
Observaciones	Es la versión que circula desde los años ochenta del siglo xx. La cuidada grafía y la memoria de algunos cantores sugieren que la transcripción pudiera haberla realizado don Alfredo de la Roza (1925-2004), recordado maestro de capilla de la Catedral de Oviedo. No hay datos concluyentes sobre los posibles informantes del transcriptor. Véase Salas-4.

Abreviatura	Salas-4
Título	<i>[Misa de gaita]</i>
Autor transcripción	[Alfredo de la Roza]
Lugar y fecha	[1980]
Informante	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado apaisado de 10 pentagramas por hoja. 3 caras sin paginar. 21 x 29,7 cm.
Contenido	Kyrie (p. 1), Gloria (pp. 1-2), Sanctus (p. 3), Benedictus (p. 3), Agnus (p. 3).
Observaciones	Es variante de Salas-3. Las pequeñas diferencias entre ambos juegos de copias se refieren a la aplicación del texto, incorrecto en esta fuente que, sin embargo, sí incluye la música del amén del Gloria. En edición informática del Apéndice 2 ofrecemos la versión con el texto mejor aplicado y añadimos el citado amén.

Abreviatura	Salas-5
Título	<i>Misa de gaita de Cornellana</i>

Autor transcripción	Manolo Quirós
Lugar y fecha	Cornellana (Salas), 1993
Informante	-
Descripción	Se trata de la edición del Sanctus y el Gloria en Manolo Quirós: <i>El libro de la gaita</i> . El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, 289 p.
Contenido	Sanctus (p. 39), Gloria (pp. 40-42).
Observaciones	Las misas de gaita son tradicionales en Cornellana por San Juan. En los años noventa, Lolo, Pepe'l Molín y otros la cantaban acompañados por Manolo Quirós. De modo que aunque no consta informante, el contexto es el citado y el propio Manolo Quirós tuvo que haber contado con su experiencia previa para realizar su transcripción, de la que sólo publicó las dos partes citadas. Aunque con variantes, esta transcripción es de la misma familia de Salas-3 y Salas-4.

Abreviatura	Lena-1
Título	<i>Misa de gaita</i>
Autor transcripción	Felipe Fernández [presbítero]
Lugar y fecha	[Lena, 1902] Véase el apartado de Observaciones
Informante	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado apaisado, con 10 pentagramas por cara. 4 p. sin numerar. Tamaño no disponible por contar sólo con fotocopias, acaso un poco menor al Din A4.
Contenido	Kyrie (p. 1), Gloria (pp. 1-2), Credo (pp. 2-4), Sanctus (p. 4), Benedictus (p. 4), Agnus (p. 4).
Observaciones	Original propiedad de José Manuel Álvarez Fernández, de Santa Cristina, Felgueras (Lena), quien facilitó fotocopia —que hemos visto— a la musicóloga Carmen Prieto. Se cree que data de 1902, pero no podemos confirmarlo. En la parte inferior del papel pautado figura siempre la inscripción «Schola Cantorum del Seminario de Oviedo» y la grafía es bastante descuidada. Tonalidades distintas a las fuentes más recientes. Lleva al final la firma del transcriptor, pero no la fecha. Existe también una copia manuscrita de Carmen Prieto de mediados de los noventa, realizada a partir del original para poder aclarar la escritura a veces poco visible del mismo.

Abreviatura	Lena-2
Título	<i>Misa en latín con acompañamiento de gaita asturiana</i>
Autor transcripción	-
Lugar y fecha	-

Informante	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado vertical, con 9 pentagramas en el f. 1 y 10 en los ff. 2-7, 7 ff. numerados, 21 x 15 cm. Cubierta con el título citado y un dibujo esquemático de la iglesia prerrománica de Santa Cristina de Lena. Texto escrito a máquina. Escritura musical descuidada. Letras caligráficas con iniciales algo decoradas.
Contenido	Kyrie (f. 1), Gloria (ff. 1-3), Alleluia (f. 3), Credo (ff. 4-6), Sanctus con Benedictus incluido (ff. 6), Agnus Dei (f. 7).
Observaciones	Original conservado en la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala / Biblioteca Pública Estatal de Oviedo. Ref.: 442 RAST Ast C732-31. Se trata de una transcripción intermedia entre Lena-1 y Lena-3.

Abreviatura	Lena-3
Título	<i>Misa en latín con acompañamiento de gaita asturiana</i>
Autor transcripción	-
Lugar y fecha	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado apaisado, con ocho pentagramas. Cubierta con el título citado en versales gruesas y una fotografía de la iglesia prerrománica de Santa Cristina de Lena. Texto escrito a máquina. Caracteres musicales repasados y muy marcados.
Contenido	Kyrie (f. 1), Gloria (ff. 1-3), Alleluia (f. 3), Credo (ff. 3-6), Sanctus con Benedictus incluido (ff. 6-7), Agnus Dei (f. 7).
Observaciones	Original conservado en la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala / Biblioteca Pública Estatal de Oviedo. Ref.: 442 RAST Ast C732-32. Otra copia manuscrita propiedad de José Manuel Álvarez Fernández, de Santa Cristina, Felgueras (Lena), quien facilitó fotocopia —que hemos consultado— a la musicóloga Carmen Prieto. Existe también una copia manuscrita de Carmen Prieto de mediados de los 90, realizada a partir del original. Se trata de una transcripción con base en Lena-1 y Lena-2 realizada hacia 1970 y con cambios importantes en tonalidad y planteamientos de expresión de la medida.

Abreviatura	Lena-4
Título	<i>Misa en latín con acompañamiento de gaita asturiana</i>
Autor transcripción	-
Lugar y fecha	-
Descripción	Manuscrito sobre papel pautado apaisado, con 6 pentagramas. 15 x 21 cm. Cubierta con el título citado en versales gruesas y una fotografía de la iglesia prerrománica de Santa Cristina de Lena. Texto escrito a máquina.

Contenido	Kyrie (f. 1), Gloria (ff. 1-4), Alleluia (f. 4), Credo (ff. 4-7), Sanctus con Benedictus incluido (ff. 7-8), Agnus Dei (f. 8).
Observaciones	Original conservado en la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala / Biblioteca Pública Estatal de Oviedo. Ref.: 442 RAST Ast C732-33. Se trata de una transcripción con base en Lena-1 y Lena-2 realizada hacia 1970 y con cambios importantes en tonalidad y planteamientos de expresión de la medida. Es del mismo momento y criterio que Lena-3, con alguna variante o corrección.

Abreviatura	Lena-5
Título	<i>[Misa en latín con acompañamiento de gaita asturiana]</i>
Autor transcripción	José Manuel Álvarez Fernández. Transcripción/versión
Lugar y fecha	Santa Cristina de Lena, años noventa
Descripción	No factible por hallarse extraviado el manuscrito.
Contenido	Supuestamente el mismo de los anteriores.
Observaciones	Se trata de una versión de síntesis a la que se ha querido dar más sonoridad gregoriana, de ahí su cercanía a Lena-1. Véase el epígrafe VIII.2.1.

Abreviatura	Llanes-1
Título	<i>Misa asturiana de gaita</i>
Autor transcripción	Miriam Mancheño
Lugar y fecha	Llanes, 2009
Informante	Ignacio Noriega (El Gaitero de San Roque)
Descripción	Autoedición informática, 7 p., pp. 109-115 de un trabajo académico. Número de pentagramas adaptado al tamaño de la pieza.
Contenido	Kyrie (p. 109), Gloria (pp. 110-111), Credo (pp. 112-113), Sanctus con Benedictus incluido (p. 114), Agnus Dei (p. 115).
Observaciones	Necesita ser revisada en cuanto a algunos criterios editoriales y a la ornamentación. De momento no es utilizable aunque resulta orientativa acerca de la variante oriental de la Misa asturiana de gaita. Perdida una versión algo más elaborada.

Abreviatura	Gijón-1
Título	<i>Misa de gaita</i>
Autor transcripción	«por Ángel Curto Marrón / Prof. de música de Langreo», p. 1
Lugar y fecha	Abadía de Cenero (Gijón), 1940 (Véase el apartado de observaciones).

Informante	José Sánchez, el Tambor de La Abadía de Cenero (Gijón). En el título: «Misa de gaita recogida del Tambor de la Abadía de Cenero», p. 1
Descripción	Fotocopia de manuscrito, formato apaisado; tamaño de la fotocopia: Din A4. 10 pentagramas por hoja completa, paginación del AMAS: 1/4, 2/4, etc.
Contenido	Kyrie (p. 1), Gloria (pp. 1-2), Credo (pp. 2-4), Sanctus (p. 4), Benedictus (p. 4), Agnus Dei (p. 4).
Observaciones	Fotocopia de manuscrito conservada en el Archivo de Música de Asturias (Oviedo), con sede en la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala / Biblioteca Pública Estatal de Oviedo. Ref.: 783.21.089.6 ² 19». La pauta no es visible, aunque sí el texto, claves, notas, armaduras, lo que posibilitaría una cierta aproximación a su perfil melódico. Dedicatoria: «Dedico este modesto trabajo a mis buenos amigos, los cultos / sacerdotes D. Manuel Valdés, Párroco de la Abadía de Cenero / y D. Enrique G. Rendueles, Profesor del Real Instituto de / Jovellanos, Gijón; fieles entusiastas de las bellas tra- / diciones folklóricas de Asturias» (p. 1). Detalle interesante es que recoge las partes del celebrante y, de modo simplificado, los floreos previos al canto. En la primera página, al comienzo de los «Kyries» [sic] se indica: »Ritmo libre, como el del canto gregoriano».

DOS TRANSCRIPCIONES (1952 y 1980)
DE LA MISA DE GAITA DE SALAS

Las dos transcripciones que se publican a continuación son un complemento imprescindible en un libro como éste. Sobre la procedencia, cronología y otros aspectos remitimos al Apéndice 1 (referencias Salas-1 a Salas-4). Ambas transcripciones —sobre todo la segunda— han tenido una cierta difusión en forma manuscrita, siendo ésta la primera ocasión en que se editan. Se han pasado a un sistema informático siguiendo las fuentes manuscritas casi al pie de la letra. Sólo algunos pequeños errores (como el texto mal colocado, por ejemplo) han sido subsanados directamente. El copista ha sido nuestro buen amigo el musicólogo y compositor Israel López Estelche.

La primera transcripción, realizada por José Santos en 1952, utiliza el criterio de las versiones del canto gregoriano con las figuras del solfeo ordinario. Por eso hay muy pocos valores de duración. La segunda, atribuida al que fuera maestro de capilla catedralicio, don Alfredo de la Roza y en todo caso copiada de su mano, data de los años ochenta y emplea una gama de figuras musicales más amplia. Que haya negras, corcheas y otras figuras no implica un ritmo cuadrado y estrictamente acompasado, de ahí que ambas transcripciones se inclinen por una propuesta en ritmo libre. La primera arranca en Re mayor y la segunda en Do mayor. Por otro lado, la transcripción de 1952 adquiere un valor especial por la inclusión del «Credo».

En ningún caso estas transcripciones fueron concebidas para que cualquiera pudiese cantar la *Misa de gaita de Salas* exclusivamente a partir de ellas. Hay toda una serie de matices, adornos e inflexiones de la voz que no se pueden llevar al papel pautado. Mas cualquier cantor que haya escuchado la misa, que sepa moverse en el mundo de la tonada acompañada de gaita y que tenga algunos conocimientos musicales puede encontrar una ayuda en este tipo de materiales. Con mayor razón puede darse el mismo aprovechamiento por parte de los gaiteros. La manera en que se canta la misa a fecha de 2011 sigue de cerca el modelo de la segunda transcripción, lo que hace innecesaria una nueva transcripción.

Las entonaciones del sacerdote en el «Gloria» y en el «Credo» no figuran en estas transcripciones. La del «Gloria», de todos modos, se puede escuchar en el CD adjunto, cantada por el oficiante *a capella*, como procede. Y a continuación ofrecemos una transcripción nuestra de dicha entonación según nos la cantó Lolo el de Cornellana en 2010.



Misa de Gaita

Trascrip. - J. Santos

Cantada por: Marcelo
Gaitero: "El Gaitero"

Kyrie

[1]

Ky - ri - e _____

Ky - ri - e _____

Ky - ri - e _____ lei - son _____ Chris - te _____

Chris - te _____

lei - son _____ Ky - ri - e _____

Ky - ri - e _____

[2]

Ky - ri - e _____ lei - son _____

Gloria

C

Di - ti - ta - ra pax pax ho - mi - ni - bus

ho - mi - ni - bus _____ ro - ta - ta - ti - bus _____ la - da - _____

mus te Be - ne - di - ci - mus te

A - do - ra - mus te glo - ri - fi - ca -

mus te Gra - ti - as a - gi - mus ti -

bi prop - ter mag - nam glo - ri - am

tu - am Do - mi - ne Deus Rex ce - le - stis De -

us Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens

Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri -

ste Do - mi - ne De - us Deus Ag - nus De -

i Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re -

no - bis Qui tol - lis pec -

pec - ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -

S

des ad des - so - ram Po - ris mi - se - re - re - ro -

[4] C

San - cran - ta so - lux Do -

mi - ran Tu so - lux Al - ti -

ni - ras Je - su Chri - ste Cum san -

cto cum San - cto Spi - ri - to

in Glo - ri - a De - i Pa - tris, u -

Credo

C [5]

Pa - tris om - ni - po - tens - tem fac - to - rem coe -

coe - li et te - rra - vi - si - bi - li - um om -

S

ni - um Et in vi - si - bi -

um Et _____ in u - num Do - - - mi - num Je - - - Je - - - Je -

- sum Chri - - - stum fi - li - um De - i u - ni - ge - - - ni - tum

^C Et ex Pa - tre na - tum an - te _____ om - - - ni - a sae - cu - la Deum

^S de Deo lu - men de lu - - - mi - ne De - - - um ve - - - rum de

De - o ve - - - ro ge - - - ni - tum non fa - - - ctum con sub - stan -

[6] ti - a - - - - - lem Pa - - - tri per quem om - ni - a fa - fa -

^C - - - - - eta sunt Qui prop - ter nos ho - mi - nes et prop - ter nos -

^S - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - - - - lis. Et in - car - na - tus est

de Spi - ri - tu San - - - - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne _____

Et _____ ho - - - mo _____ fa - - - -

^C - - - - - ctus est Cru - ci - fi - xus c - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi -

^S la _____ to pa - ssus et _____ se - pul - - - - tus est Et _____ re - su -

rre - - - - xit ter - ti - a di - - - - e se - cun - - - - dum
 - scrip - tu - - - - ras Et - - - - as - ce - - - - cen - dit in coe - - - -
 lum se - det - - - - ad dex - te - ram Pa - - - - tris Et i - te - rum
 ven - tu - rus est cum glo - ri - a - - - - iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - ius reg - ni
 non - e - rit fi - - - - nis. Et - - - - in - Spi - - - - ri -
 tum Sanc - tum Do - - - - mi - num Et - - - - vi - vi - fi - can - - - -
 tem qui ex - - - - Pa - - - - tre fi - li - o - que pro - ce - - - - dit
 Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca - tur qui lo cu - tus
 est - - - - per pro - phe - - - - tas Et - - - - u - nam San - - - - ctam San - ctam Ca -
 to - - - - li - cam et - - - - a - pos - to - li - cam E - ccle - - - - si - am con - fi - te -
 or u - - - - num bap - tis - - - - ma in re - mi - ssi - o - nem pec -
 ca - to - - - - rum Et exs - pec - to re - sur - rec - ti - o - nem - mor - tu - o -



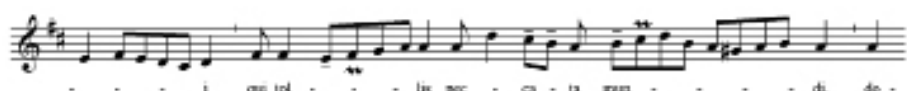
Sanctus



Benedictus



Agnus Dei



[Misa de gaita de Salas]

Transcripción: atribuida a D. Alfredo de la Roza

Ca. 1980

Informante: desconocido

Kyrie

[1]

Ky - ri - e, e

Ky - ri - e, e

Ky - ri - e, e - - - lei - son Chris - te - - - - -

Chris - te - - - - - lei - son Chris - te - - - - - lei - son

Ky - ri - e, e

Ky - ri - e, e

Ky - ri - e, e - - - - - lei - son

Gloria

in - ter - ra pax ho - mi - - - - ni-bus

bo - nae vo - - - lan - ta - - - - - tis

Lau - da - - - - - tis. Be - - - - - bo - no - di - ci - - -

- - mus so. A - do - ra - mus so. Glo - ri - fi - ca -
 - - mus so. Gra - ti - as a - gi-mus ti -
 - - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am. Do - mi - ni -
 - no De - us Rex coe - les - tis. Da -
 - us Pa - ter om - ni - po - tens. Do -
 - mi - no Fi - li - u - ni - go - ni - to Je -
 - su - Chris - te Do - mi - no De -
 - us De - us Ag - nus De - i, Fi - li - us, Fi - li - us
 Pa - tris Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 - di, mi - se - re - re e - no - bi -
 - bis Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca -
 - tio - nem. O - rem - no - stam. Qui se -



 - - - des ad dex - te - ram Pa - - - - - tris, mi - se - e -



 c - re no - - - - bis Quo - - - - - ni - am Tu - - - -



 tu - so - lus Sanc - - - - - tus, Tu - so tu so - lus Do - - -



 - - - mi - nus, Tu - so - - - - - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - - -



 - - te Cum - Sanc - to - - - - Spi - - - - ri - tu In glo - ri - a



 De - i Pa - tris Cum Sanc - to Spi - - - - - ri - tus In glo - ri a



 De - i - Pa - tris A - - - - - - - - - men

Sanctus

[3]



 San - - - - - ctus, San - - - - - ctus.



 San - ctus Do - - - - - mi - nus De - - - - - us Sa - - -



 - - - - - ba - oth Ho - san - - - - - na



 in - ex - cel - - - - - sis, in ex - cel - - - - - sis.

Benedictus



Be - ne - dic - - - - - tus. Be - - - - - ne - dic - tus.

Be - ne - dic - - - - - tas qui ve - - - - - nit in —

no - mi - ne Do - - - - - mi - ni Ho - san - - - - - na

in — ex - cel - - - - - sis, in ex - cel - - - - - sis.

Agnus Dei



Ag - - - - - nus. Ag - - - - - nus,

Ag - nus De - - - - - i qui tol - - - - - lis pec -

[ca] - ta men - - - - - ti, do - - - - - no

no - - - - - bis, no - bis pa - - - - - cem.

CONTENIDO DEL CD DE AUDIO

Las piezas recogidas en este CD, que se incluye con el número 14 en la serie *Fontes sonores de la música tradicional asturiana* que edita el Museo del Pueblo de Asturias, tienen valor testimonial y algunas de ellas histórico. Esto último lo decimos por la rareza de las mismas, por haberse ya perdido su práctica o por ambas razones a la vez. Las deficiencias del sonido, procedente de antiguas grabaciones caseras, dificulta —pero no impide— captar los mecanismos constructivos y el significado de este tipo de misas.

La *Misa de Salas* que abre el CD contiene todo el Ordinario en latín (menos el «Credo»), *entemedios de gaita* (en puridad el órgano no sería necesario como acompañante) y un cántico en castellano acompañado de gaita y órgano, que incluimos como muestra de la permeabilidad de las misas de gaita a otros usos músico-litúrgicos. De hecho en esta misa, celebrada en la iglesia del Monasterio de San Juan de Cornellana, hubo otras piezas musicales que contribuyeron a dar solemnidad a la celebración pero que carecerían de sentido en esta selección.

En el caso de las piezas de Quirós se ha buscado incluir lo más singular de la zona, muy en particular el «Introito», sin menospreciar el «Alleluia» y el «Credo» de tipo corrido.

Obviamente, el tercer bloque del CD destaca por el «Credo», que completaría así el Ordinario de la misa a la manera centro-occidental. Ya hemos insistido en la belleza y valor del 'Et incarnatus' del «Credo» cantado por don Ramón. Un poco antes del mismo hay un corte mínimo en el registro sonoro que hemos utilizado como fuente.

Remitimos a los diversos epígrafes del libro para mayor conocimiento de las partes de la misa aquí recogidas, así como para situar a los intérpretes de las mismas.

Reiteramos el agradecimiento —ya consignado desde el comienzo del libro— a quienes nos han facilitado estos materiales y nos han autorizado para poner un broche sonoro a nuestro trabajo. Y lo hacemos extensivo a Fernando Ornos Fernández, responsable del *Archivu de la Música Tradicional* del propio Museo del Pueblo de Asturias, que se esforzó para mejorar en lo posible la calidad de este tipo de documentos.

Misa de gaita de Salas

Cornellana, 24 de junio de 1994 (San Juan).

Cantan: Lolo'l de Cornellana, Eduardo y Pepe'l Molín.

Gaita: Manuel Rodríguez Osorio, «Manolo Quirós».

Órgano: Manuel Ovín.

1. «Kyrie»: 2:34
2. «Gloria»: 8:31
3. «Marcha de Antón» (Entemediu para el Ofertorio): 1:55
4. «Sanctus»: 1:46
5. «Himno de Asturias» (Entemediu para la Elevación). «Benedictus»: 2:57
6. «Agnus»: 1:32
7. «Alabado sea el Santísimo». Cántico para la Comunión. 2:51
8. «Entemediu»: 3:33

Misa de gaita de Quirós

Misa de la Virgen del Rosario, 14 de octubre de 1973.

Cantan: hermanos Jesús y Emilio Rodríguez.

Gaita: Manuel Rodríguez Osorio, «Manolo Quirós».

9. Introito «Salve sancta Parens» y «Kyrie»: 4:41
10. «Alleluia»: 0:34
11. «Credo»: 5:04

Misa de gaita de Salas

Años cincuenta.

Cantan: don Ramón y Mino (El cantor de Selgas).

Gaita: Paco Paribañas.

12. «Alleluia»: 0:32
13. «Credo»: 10:31

BIBLIOGRAFÍA Y REGISTROS AUDIOVISUALES

BIBLIOGRAFÍA

- ABC: «Romería asturiana», 27-06-1957, p. 52.
- Almeida Cuesta, Hilario: «Misas populares en latín cantadas y transmitidas por tradición oral en la provincia de Salamanca». Manzano, Miguel (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 21-53.
- Álvarez de Caldas, Juan: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo*. Valladolid, Juan Godínez de Millis, imp., 1608, [21], 116 f.
- Asociación «Pola de Salas»: *Salas. Un siglo de imágenes*. Presentación: Celsa Díaz. Salas, Ed. Asociación «Pola de Salas», 2011, 230 p.
- Bal y Gay, Jesús: véase Martínez Torner, Eduardo.
- Cantoral gregoriano popular para las funciones religiosas usuales*. Barcelona, Ed. Balmes, 1958 (4.^a ed.), 503 p.
- Cañaveras, Fr. Francisco de: *Manual procesional de la Provincia de S. José de Franciscos Descalzos de Castilla la Nueva adoptado y reimpresso por orden de la Apostólica Provincia de San Gregorio Magno de Filipinas*. Madrid, Aguado, 1862, 486 p.
- Cea Gutiérrez, Antonio: *La canción en Llanes*. Salamanca, s. e., 1978, 56 p.
- : «Ritual y memoria de la fiesta. La *Misa de gaita* en Llanes». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 55-74.
- Ciaño, Carlos: *Costumbres y tradiciones asturianas*. Habana, Ed. Hermes, 1925, 307 p.
- Cobas Pazos, V.: *Esbozo de un estudio sobre la gaita gallega*. Santiago de Compostela, Ed. Porto y Cía, 1955, 320 p.
- Córdova y Oña, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*. Santander, Diputación Provincial de Santander, 1980. 4 v., T. I, 378 p., T. II, 311 p., T. III, 440 p., T. IV, 444 p.
- «Cornellana. Grandes fiestas». *La Voz de Asturias*, 28-V-1927.

- Díaz Pedregal, Francisco (imp.): *Descripción breve de las fiestas que hizo la Ciudad de Oviedo, con los plausibles motivos del feliz Nacimiento de los Infantes Gemelos, Carlos y Felipe, y ajuste de la Paz con la Gran Bretaña*. Oviedo, imprenta de Francisco Díaz Pedregal, 1784, 68 p.
- El Noroeste*: «Primera conferencia del Sr. Torner. Historia de la canción asturiana», 25-IV-1915.
- El pueblo astur*: «Ateneo Obrero. Sobre la canción asturiana en el Teatro de Jovellanos», 25-IV-1915.
- Feijoo, Benito Jerónimo: «Música de los templos», en *Teatro crítico universal*. Madrid, Impresor Joaquín Ibarra, 1778, discurso xiv, t. I.
- Fernández de la Cuesta, Ismael: «La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X», AA. VV., *Actas del simposio internacional San Pío X y la Música (1903-2003)*, Ed. Mariano Lambea. *Revista de Musicología* XXVII, I, 2004, pp. 43-76.
- Fernández García, Juan Alfonso: «Instrumentos musicales en Asturias». En Javier Rodríguez Muñoz (director): *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. Oviedo, Ed. Prensa Asturiana. *La Nueva España*, 2005, pp. 687-700.
- Fernández García, Joaquín: «Dos fiestas d'Escoyo (Ayer). Estudiu comparativu». *Cultures. Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, pp. 99-124.
- Fessel, Pablo: «El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía». *Acta Musicologica*, LXXXII, 1/2010, pp. 149-171.
- Forte, Allen / Gilbert, Steven R.: *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona, Labor, 1992, 452 p.
- García, Secundino: *Misas populares del folklore asturiano*. Oviedo, Santa Ana, 1969, 26 p.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001, 349 p.
- García Rendueles, Enrique: «Liturgia popular», discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (1949), Oviedo, IDEA, 1950, 80 p.
- Gomarín Guirado, Fernando: «Testimonio del uso de la gaita en las montañas de Santander». *Revista de folklore*, 21, 1982, pp. 81-85.
- González Abeledo, José Carlos: «La bonhomía de Juan Manuel Menéndez Lolo». *La Nueva España*, 4-V-2011.
- González Cobas, Modesto: *De musicología asturiana. La canción tradicional*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1975, 101 p.
- González Pisador, Agustín: *Constituciones synodales del Obispado de Oviedo*. Salamanca, Imp. Javier García Rico, 1786, 308 p.

- González-Quevedo, Roberto: «La fiesta asturiana». *Cultures. Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, pp. 9-39.
- Guillou, Olivier: «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican» [I]. *Études grégoriennes*, XXXI, 2003, pp. 25-76.
- : «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican. Les *Gloria*». *Études grégoriennes*, XXXII, 2004, pp. 69-88.
- : «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican. Les *Credo*». *Études grégoriennes*, XXXII, 2004, pp. 89-90.
- : «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican. Les *Sanctus*». *Études grégoriennes*, XXXIV, 2006-2007, pp. 135-152.
- : «Histoire et sources du *Kyriale* Vatican. Les *Agnus Dei*». *Études grégoriennes*, XXXIV, 2006-2007, pp. 153-152.
- Graduale Triplex*. Solesmes, París-Tournai, Ed. Desclée, 1973, 918 p.
- Groba González, Xavier: *O legado musical de Casto Sampedro (1848-1937): O canto galego de tradición oral*. Tesis doctoral. Dir. Carlos Villanueva Abelairas. Departamento de Historia da Arte, Facultade de Xeografía e Historia, Universidade de Santiago de Compostela (USC, 2011). Publicación prevista en Santiago de Compostela, Ed. Servizo de Publicacións, CD-Rom Teses de doutoramento, Humanidades.
- Hughes, H. V.: «New light on the origin of *Missa de Angelis*». *The Musical Times*, 1-IX-1919, pp. 486-487.
- Iglesias Rodríguez, Luis: *Historia del concejo de Salas*. Oviedo, Imp. Gráficas Lux, 1983, 98 p [y 6 láminas].
- : «La misa de gaita en el concejo de Salas» [I]. *La Nueva España*, 3-IX-1991, p. 56.
- : «La misa de gaita en el concejo de Salas (II)» *La Nueva España*, 9-X-1991, p. 55.
- : «La misa de gaita en el concejo de Salas (y 3)» *La Nueva España*, 13-II-1992, p. 70.
- Jeanneteau, Jean: *Los modos gregorianos. Historia, análisis, estética*. Silos, Abadía de Silos, 1985, 482 p.
- La Prensa*: «Ecos gijoneses», 21-VI-1931.
- La Voz de Asturias*: «Cornellana. Grandes fiestas», 28-V-1927.
- La Voz de Asturias*: «Noreña. La fiesta del Corpus», 29-V-1932.
- Lada Tuñón, Concepción / Alonso Mejido, Genaro: «Delles fiestas nel Conceyu d'Ayer». *Cultures. Revista asturiana de cultura*, n.º 15, Uviéu/Oviedo, 2007, pp. 40-97.
- Liber Usualis*. Tournai, Ed. Desclée et Sociis, 1946, 2048 p.
- Lombardía, Lisardo: «La misa asturiana de gaita». Notas carpeta CD *Misa asturiana de gaita*.

- El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779. [s. p., 5 p.].
- López Cano, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 207 p. Versión *on-line*: www.lopezcano.net
- Mallecina, Pepe [Pseudónimo de José Santos]: «La Misa de gaita de Salas». *Payel.la*, n.º 1, 1995, pp. 12-13.
- Manzano, Miguel: «El contexto musical de la misa popular en latín», en Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 157-239.
- : «Ite missa est». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, [s. p.].
- Manzano, Miguel (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, 527 p.
- Martín Martín, Manuel: «Presentación». En Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, [s. p.].
- Martínez Torner, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 2.ª ed., 1971 (1.ª ed., 1920), [LXII], 278 p.
- Martínez Torner, Eduardo / Bal y Gay, Jesús: *Cancionero gallego*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Estudio crítico de Carlos Villanueva, 81 p. Facsímil T. I, 363 p. Facsímil T.II, 174 p. Facsímil sobre la edición de 1973 de la Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martínez Vigil, Fray Ramón: *Sínodo Diocesano de Oviedo*. Oviedo, Librería Religiosa del Palacio Episcopal, 1887, 395 p.
- : «La música sagrada», 1.ª parte, *Boletín oficial eclesiástico del Obispado de Oviedo*, 15-V-1904, pp. 101-102. 2.ª parte, 1-VI-1904.
- Martínez Zamora, Eugenio: *Los instrumentos musicales en la tradición asturiana*. Oviedo, Imp. Artes Gráficas SEPRISA, 1989, 309 p.
- Mateo Manzanares, J. B.: *Arte de canto llano y figurado para la enseñanza en el Seminario Conciliar de Tuy y de utilidad para las parroquias del Obispado*. Madrid, Calcografía de B. Eslava, 1862, 162 p.
- Medina, Ángel: «Gorigori, las metáforas del gregoriano fingido». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 177-193.
- : «La música en el templo tras el *motu proprio* de san Pío X: una mirada desde los archivos

- de la Iglesia», en *Música y archivos de la Iglesia*. Oviedo, Ed. Memoria Ecclesiae, XXXI, 2008, pp. 21-44.
- : «La romería en el templo y otras licencias del canto gregoriano en el siglo xx». *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, n.º 8, 2009, pp. 11-23.
- : «Lolo el de Cornellana, cantor de la misa de gaita». *La Nueva España*, 29-IV-2011.
- Menéndez Suárez, Balbino: *Ornamentación na gaita asturiana*. Oviedo, Ed. Ámbitu, 2009, 280 p.
- Minden, Pieter: *La tonada asturiana. Un acercamiento musicológico*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2001, 218 p.
- Nagore, María: «Historia de un fracaso: el 'Himno nacional' en la España del siglo XIX». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y cultura*, Vol. 187, n.º 751, 2011, pp. 827-845.
- Otaño, Nemesio (ed.): *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona, Ed. Musical Emporium, 1912, 195 p.
- Pico Orjais, José Luis do / Rei Sanmartim, Isabel: *Ayes de mi País: O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona (Pontevedra), Ed. Dos Acordes S.L., 2010, 290 p.
- Puente Hevia, Fernando Manuel de la: «Tras las huellas del Asturias patria querida». Oviedo, Consejo de Comunidades Asturianas, 2006, 69 p.
- Prieto González, M.^a del Carmen: *Música de tradición oral en el concejo de Lena (Asturias)*. Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 2005. T. I, 349 p; T. II, 317 p.
- Quirós, Manolo: *El libro de la gaita*. El Entrego, Asociación Cultural Linares, 1993, 289 p.
- : *100 años de música popular*. [Bárcana], Ed. Ayuntamiento de Quirós, 1998, 35 p.
- Ramonedá, Ignacio: *Arte de canto-llano en compendio breve*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778, 187 p.
- Ríos Suárez, Juan: «Hoy será inaugurada oficialmente la red de radioteléfonos para la defensa de los montes contra los incendios». *Voluntad*, 3-X-1965.
- Rojas y Montes, Diego de: véase Roxas y Montes, Diego de.
- Rojas y Sandoval, Cristóbal de: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo de 1553*. Ed. facsímil con prólogo de J. L. Pérez de Castro, Gijón, Biblioteca Antigua Asturiana, 1981, 56 ff.
- Rojo, Casiano: véase Un Padre benedictino.
- Roxas y Montes, Diego de: *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano*. Córdoba, Antonio Serrano, impresor, 1760, 482 p.
- [S. a.]: «Ateneo Obrero. Sobre la canción asturiana en el Teatro de Jovellanos». *El pueblo astur*, 25-IV-1915.

- Sampedro y Folgar, Casto: *Cancionero musical de Galicia*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007. Coordinación de Carlos Villanueva. Estudios de C. Villanueva *et al.*, 205 p. Facsímil (estudio de José Filgueira Valverde), 238 p., facsímil (melodías), 205 p. Primera edición, 1942. Facsímil de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982.
- Sánchez Santianes, Iñaki: *32 temas para el acompañamiento a la tonada con gaita*. Oviedo, CH Editorial, 2010, 79 p.
- Sancho, Agapito: *Canto llano modificado*. Burgos, Imp. Sergio Villanueva, 1860, T. I, 191 p., T. II, 432 p.
- Santos, Manuel José: véase Mallecina, Pepe.
- Schaffer, R. Murray: *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Destiny Books, 1994, 301 p.
- Sierra Pérez, José: «¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?». Miguel Manzano (ed.): *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca, Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional «Ángel Carril», 2008, pp. 123-155.
- Soler y Fraile, Fernando: *Canto llano y mixto*. Zaragoza, Librería y Encuadernación de Salvador Mas, 1878, 598 p.
- Suárez Fernández, Xosé Miguel: *¡Xa chegan os Quirotelvos! Gaiteiros, cuartetos y outros músicos populares nel extremo occidental d'Asturias*. Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 5, 2006, 216 p.
- Travería, Daniel: *El práctico cantor en el Ministerio de la Iglesia*. Madrid, Oficina de García y Compañía, 1804, 455 p.
- Un Padre benedictino [Casiano Rojo]: *¿Qué es el canto gregoriano? Su naturaleza e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, ed., 1905, 155 p.
- Villalba Muñoz, Luis: *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid, Ildefonso Alier ed., 1914, 215 p.
- Villalaín, José: *Topografía médica del concejo de Corvera de Asturias*. Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1925, 142 p.
- Villalaín y Fernández, José de: *Topografía médica del concejo de Illas*. Madrid, imprenta de la Ciudad Lineal, 1923, 108 p.
- Voluntad*: «Noticiario local», 4-V-1957.
- Voluntad*: «Misa de gaita», 11-VII-1965.
- VV.AA.: *La gaita asturiana. Xornaes d'estudiu*. Oviedo, Consejería de Cultura, Muséu del Pueblu d'Asturies, Serie Etnográfica, 4, Coord. ed. Fernando Ornos, 2006, 223 p. Consultable en: <http://www.redmeda.com/biblioteca-digital>.

REGISTROS AUDIOVISUALES

Misa asturiana de gaita y otras canciones religiosas de Llanes. (LP). Cuarteto Cea. Dial Discos, serie Nevada (ND-012), 1978.

Misa asturiana de gaita. El Gaiteru de Veriña (gaita), Mari Luz Cristóbal Caunedo (cantante) y Pedro Pangua (tambor). Notas de Lisardo Lombardía. Oviedo, Fono Astur, 1998, FA.CD 8779.

Música tradicional en conceyu Llena. Archivu Tradición Oral d'Ambás, 2007.

Música tradicional en conceyu Llena. Archivu Tradición Oral d'Ambás, 2, 2010.

[*Misa asturiana de gaita*]. Cantoras: Maruja y Consuelo (Llamas, Aller). Gaitero del Kyrie: Llorián. En *Camín de cantares*, programa de la Televisión Pública Asturiana (TPA), emitido el 15 de mayo de 2010. Serie creada y dirigida por Ramón Lluis Bande y conducida por Xosé Antón Fernández, «Ambás».

Misas asturianas de gaita. Colección privada del autor. Grabaciones digitalizadas a partir de antiguos soportes, facilitadas por los informantes y colaboradores que se citan en la nota de agradecimiento. Grabaciones realizadas por el propio autor. Fechas: desde los años cincuenta hasta 2011.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Presentación	13
Prólogo	15
Introducción	17
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
A modo de sugerencia	21
Estado de la cuestión	22
Objetivos, método y fuentes	30
Primera definición	30
II. LA <i>MISA DE ANGELIS</i> Y OTROS FUNDAMENTOS DE LA <i>MISA DE GAITA</i>	
Canto llano/canto gregoriano	37
La <i>Misa de angelis</i>	43
Demostración	47
Las misas en modo sexto y otros recursos litúrgico-musicales de la <i>Misa de gaita</i>	52
La cuestión del canto mixto	54
III. ORÍGENES, DIFICULTADES Y SUPERVIVENCIA DE LA <i>MISA ASTURIANA DE GAITA</i>	
Sobre los orígenes de la <i>Misa asturiana de gaita</i>	59
Los embates del siglo xx	67
La singular pervivencia de la <i>Misa asturiana de gaita</i>	80
IV. LA <i>MISA ASTURIANA DE GAITA</i> : ASPECTOS COMUNES	
La fiesta asturiana, entre lo sacro y lo profano	87
La textura heterofónica de la <i>Misa asturiana de gaita</i>	94

V. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA <i>MISA DE GAITA</i> (1)	
Algunos intérpretes en torno a la <i>Misa de Salas</i>	103
De la entrada al «Kyrie»	121
VI. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA <i>MISA DE GAITA</i> (2)	
El «Gloria»	137
La epístola, el «Alleluia», el sermón y el «Credo»	148
VII. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA <i>MISA DE GAITA</i> (3)	
Los <i>entemedios</i> para el Ofertorio	159
El «Sanctus-Benedictus»	162
La Consagración: <i>Marcha real</i> o <i>Himno regional</i>	163
Del «Agnus Dei» a la procesión	173
VIII. OTRAS GEOGRAFÍAS Y CIRCUNSTANCIAS DE LA <i>MISA DE GAITA</i>	
Homenajes, promesas, bodas, cumpleaños, funerales, diáspora y museo . .	177
Otras misas asturianas de gaita.	184
El centro-sur: Lena, Aller y Quirós	184
La Misa de gaita de Llanes	197
Geografías suprarregionales de la <i>Misa de gaita</i> : un apunte sobre Galicia y Cantabria.	202
EPÍLOGO	213
APÉNDICES	
Inventario de transcripciones de la <i>Misa asturiana de gaita</i>	217
Dos transcripciones (1952 y 1980) de la <i>Misa de gaita de Salas</i>	223
Contenido del CD de audio	235
Bibliografía y registros audiovisuales	237



SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR ESTE LIBRO
EL DÍA 7 DE NOVIEMBRE
DE 2012

SERIE ETNOGRÁFICA [12]

Asturias tiene en la *Misa de gaita* uno de sus más desconocidos tesoros. Se trata, en esencia, de una misa cantada en latín con acompañamiento de gaita. Dos cosas resultan sorprendentes: por un lado, que se mantenga viva en diversas zonas del Principado, máxime cuando las misas populares en latín han desaparecido en el noroeste peninsular; y por otro, la peculiar manera en que las melodías litúrgicas se aclimataron al alma del canto tradicional de Asturias.

¿Tonada a lo divino o sacra cantilena rebosante de identidad asturiana? Este estudio nos explica que contiene ambas cosas, al tiempo que se distingue de cada una de ellas. La *Misa asturiana de gaita* es, sin duda, una venerable y antigua piedra angular de nuestro patrimonio litúrgico-musical. En este libro el lector encontrará amplia información para el cabal entendimiento de la misa, desde datos sobre los intérpretes hasta referencias históricas, pasando por un minucioso análisis de la estructura, orígenes y avatares de tan bella liturgia. El CD adjunto pone testimonio sonoro a todo lo dicho.



ISBN 978-84-96906-35-8



9 788496 906358