

El baile como identidad: tres ejemplos asturianos

(Dance as identity: three asturian examples)

Elola Molleda, Marta E.

Museo Etnográfico del Oriente de Asturias. Barriu Llacín s/n.
33500 Llanes
martaelola@hotmail.com

BIBLID [1137-859X (2012), 14; 53-70]

Recep.: 04.10.2011

Acep.: 18.09.2012

La recuperación del baile tradicional ha sido clave en nuestra sociedad como base cultural y simbólica. Lo ejemplificamos con tres ejemplos: los bailes del pericote, el corri corri y el son de arriba referentes patrimoniales del baile en Asturias y básicos en el repertorio de los grupos de baile tradicional asturiano.

Palabras clave: Baile. Identidad. Etnicización. Tradicionalización. Pericote. Corri-corri. Son de arriba. Patrimonio.

Gure gizartean dantza tradizionala berreskuratzea guztiz garrantzitsua izan da oinarri kultural eta simboliko gisa. Hiru adibiderekín azalduko dugu: pericote, corri corri eta son de arriba direlako dantzak, Asturiasko dantza ondarearen erreferentzia ditugunak eta oinarrizkoak direnak Asturiasko dantza tradizionalako taldeetan.

Giltza-Hitzak: Dantza. Identitatea. Etnizazioa. Tradizionalizazioa. Pericote. Corri-corri. Son de arriba. Ondarea.

La récupération de la danse traditionnelle a été phénoménale dans notre société comme base culturelle et symbolique. Nous l'illustrons au moyen de trois exemples: les danses du "pericote", le corri corri et le "son de arriba" sont des référents de la danse en Asturies et basiques dans le répertoire des groupes de danse traditionnelle des Asturies.

Mots-Clés : Danse. Identité. Ethnisation. Traditionnalisation. Pericote. Corri-corri. Son de arriba. Patrimoine.

1. INTRODUCCIÓN

Hace unos años escuché de boca de la folclorista asturiana Yolanda Cerra Bada una interesante conferencia sobre la invención y recuperación de los bailes tradicionales. Invención y recuperación en el doble sentido de creación y descubrimiento como dos procesos interconectados entre sí y directamente relacionados con el término tradición, puesto que la conceptualización de la cultura como tradicional se halla estrechamente relacionada con los procesos anteriores¹.

A la hora de preparar esta exposición partí de esa charla para ahondar y ejemplificar con una serie de bailes ese proceso por el cual, en un momento determinado, ciertos agentes seleccionan de la cultura determinados elementos “tradicionales”, los categorizan y los interpretan añadiéndoles una carga significativa. Si aplicáramos la lógica el baile, a *lo sueltu* y a *lo agarrau*, la canción, la música y el juego y todas las manifestaciones anteriores a la segunda mitad del siglo XX que hubieran tenido un sentido estético y lúdico en la sociedad agraria no deberían, a día de hoy, tener más valor que el puramente historicista. Sin embargo el proceso de tradicionalización que heredamos desde el Romanticismo, la búsqueda sin descanso de lo exótico y la curiosidad por las costumbres de las clases populares a las que se supone poseedoras de un vasto saber oral, desencadena un proceso de creación de identidades colectivas apoyado en la recuperación y puesta en valor de “lo popular”.

El proceso de tradicionalización consiste en seleccionar ciertos elementos culturales, en este caso con el valor añadido de lo antiguo, lo auténtico y lo propio, o que se perciben como tal y legitimarlos de tal manera que son introducidos en el mercado de los bienes simbólicos colectivos y entrando a formar parte, desde ese momento de nuestro patrimonio.

Lo tradicional siempre se encuentra en el pasado rural, la clase social seleccionada es el campesinado, nunca el proletariado urbano. Se busca con nostalgia un pasado rural que nunca existió y del que solo se imaginan valores positivos, nunca lo negativo, ni el conflicto, ni la inestabilidad, dándole un nuevo significado y valor desde lo moderno, lo que nos toca vivir. Cuando creemos que rituales, danza, fiestas y bailes son tradicionales, antiguos, auténticos y propios el caso es que hay una articulación, un diálogo constante entre el ayer y el hoy; un ver con ojos de hoy elementos que remiten al ayer².

En este artículo estudiaremos el caso de tres bailes a lo suelto, que cualquier asturiano reconoce como tradicionales o populares, regionales o folclóricos. Se trata de tres bailes que han sido seleccionados en el devenir del tiempo como agentes de construcción y reproducción de la identidad

1. (CERRA BADA: 2007)

2. (CERRA BADA, op. cit.; p. 91)

étnica del lugar de donde se defienden como originarios. Los tres constituyen un punto importante de autorreconocimiento y crean un sentido de pertenencia a un lugar o grupo social. “El pericote”, “el Corri- Corri” y el “Son de Arriba” son tres bailes fuertemente enraizados en un territorio concreto pero que todo asturiano reconoce e identifica puesto que han alcanzado la categoría de patrimonio cultural.

2. EL PERICOTE

Es el baile por excelencia del Concejo de Llanes aunque se interpreta, con sus variantes, en otros puntos del Oriente de Asturias y el Occidente de Cantabria (Tresviso). Sin embargo es en el Concejo de Llanes donde este baile pasó de ser popular a convertirse en un símbolo de identidad. Se le denominó, además de “Pericote”, “Contrapaso”, “Valamé”, “Baile de tres” y “Pericón”.

A diferencia de otros bailes de Asturias y quizás su característica principal es que la célula fundamental no es la pareja sino que es un baile de tres, la *triada*, formada por un hombre y dos mujeres. Parece que no siempre tuvo esta interpretación: “No es de necesidad que lo bailen un hombre y dos mujeres, antaño lo bailaban tres mujeres, y ayer y hoy, y a cada paso, un hombre y cuatro mujeres”³.

Sin embargo Pola asegura que el “Pericote” tiene que ser bailado sólo por dos mozas y un hombre: “Aunque también se las haya atendido un mozo con tres o cuatro bailadoras, esto es accidental y sin solera”⁴.

Este mismo autor afirma que: “El Pericote hay que bailarlo bien, no como cualquier otro baile que sirve de entretenimiento y se hace como salga”⁵.

Y es que lo que caracteriza a este baile, aparte de la ya llamativa triada, es la gravedad y seriedad con la que ha de ser ejecutado y la enorme diferencia entre los “pasos” del hombre y los que les son propios a las mozas. Ellas realizan suaves y armoniosos movimientos con sus pies, que prácticamente no levantan del suelo, como si flotaran, y con sus brazos, que levantan poco más arriba de los hombros, llevando en sus manos unas castañuelas con las que se acompañan a ritmo de 2/4. Sus pasos y evoluciones se desarrollan en círculos y líneas⁶. Entretejen con sus pies unos rítmicos pasos apenas sin moverse del sitio, con el cuerpo rígido, la cabeza muy derecha y la mirada al suelo. Es muy conocida la anécdota de que en el pueblo llanisco de Cué las mozas ensayaban el baile con un vaso de agua

3. (CABAL: 1927; p. 167)

4. (POLA CUESTA: 1952; p. 105)

5. (POLA CUESTA: 1952; p. 108)

6. (CERRA BADA: 1906; p. 181)

en la cabeza del que no podían verter ni una sola gota para que la ejecución fuera correcta.

Con tambor y castañuelas
nos divertimos en Cué
y bailamos esti baile
que se llama valamé.

El hombre, por el contrario, realiza pasos saltados siendo lo más llamativo el llamado *triscu*, un salto característico en que coloca uno de los brazos en escuadra apenas apoyando los dedos sobre el hombro contrario, mientras que esconde el otro en la espalda⁷. De ellos se valora la vigorosidad del salto y su porte “dominante”:

Da la vuelta pericote
pon los brazos bien arriba
que parece que los tienes
cosidos a la barriga.

Es un baile complicado en su coreografía. Un resumen de su interpretación sería el siguiente: en la primera figura el hombre se coloca y baila frente a las dos mozas que se sitúan hombro con hombro, luego pasan las mozas a ocupar el lugar del varón, y al contrario. Esto constituye la primera parte del baile en la que se describen líneas y círculos. En la segunda parte se separan las mozas y cada bailarín pasa a describir en sus movimientos unos círculos semejantes al número ocho. El cambio de los pasos viene marcado con un aviso de “¡aire!” que da el mozo salvo en los ochos donde se utiliza como grito “¡A texer!”.

En cuanto al acompañamiento la forma más antigua de interpretar este baile fue acompañándolo de voz y pandereta.

Presidían tres viejas vestidas de negro, la de más edad en el centro, sentada en una “roñada”, en una “tayuela”, o en una silla “de maconeru”. Tocaba el pandero. Las otras, una pandereta grande. Las tres en línea, sentadas o en cuclillas cantaban viejos sonos. La gaita era para otras danzas de menos fuste y para acompañar asturianadas de los mozos en las romerías y de las mozas también [...].

La triada de viejas se situaba como a dos metros y medio de las mozas en el momento inicial del baile, las cuales mozas casi siempre, a no ser en los trenzados se encontraban dando la espalda a las ancianas [...].⁸

Sin embargo alrededor de la segunda década del pasado siglo se va introduciendo la gaita y el tambor para acompañar el baile lo que gustó y caló rápidamente y eliminando de manera fulminante la forma originaria de acom-

7. (CERRA BADA: 991; p. 86)

8. (POLA CUESTA: 1952; p. 108)

pañar el baile, de modo y manera que a día de hoy es muy difícil encontrar “Pericotes” acompañados por la voz: “Creemos que a este baile debe acompañarle la gaita en vez del tambor y la pandereta que resulta algo monótono”⁹.

En cuanto a los cantares que lo acompañan sabemos que ya desde 1930 se cantaban coplas sueltas sin embargo Menéndez Pidal relaciona el pericote de Llanes con un baile romancesco:

Otro baile romancesco es el pericote de Llanes, un baile de tres, en que cada hombre baila con dos mujeres, también al son de panderos y tambor, tocados por mujeres que cantan; cantan el romance de Espinela (hechos de una bandolera con traje de hombre), o romances religiosos tradicionales, o también coplas sueltas. Coplas y no romances escuché en Llanes en 1930 viendo bailar dos hombres con cuatro bailadoras.¹⁰

Sin embargo y pese a su testimonio la prensa del momento publica que se cantó el romance de Espinela¹¹, romance de cordel o plebeyo de contenido tremendista que narra los horribles crímenes llevados a cabo por Espinela y finaliza con la muerte ejemplarizante de la protagonista¹².

Las coplas sueltas suelen ser religiosas o llenas de picardía entremezclándose sin ningún tipo de problema durante la ejecución:

Valamé el Señor San Pedro
el señor San Juan me valga
valamé el Señor Santiago
y la Virgen Soberana.

Valamé, valamé,
Valamé Santa María
que en el cielo hay una estrella
que a los asturianos guía.

Yo caseme con un vieyu
y metilu en un zurrón
¡mira'l pícaru del vieyu
como duerme calentón!

Yo caseme con un vieyu
y enterrélu na ceniza
púsime a llorar per elli
y hevi reventar de risa.

Sin entrar en este artículo en los estudios que tratan de averiguar el origen del “Pericote” y el por qué de su originalidad lo que es indudable es

9. *El Oriente de Asturias*, 23-8-1923.

10. (MENÉNDEZ PIDAL; p. 378)

11. (CATALÁN: 2001; p. 157)

12. (DURÁN: 1921; pp. 265-167)

que es un baile que se sale de la norma de baile a lo suelto que podemos encontrar en Asturias lo que dio pie a que este baile pronto se pudiera ver en los escenarios, formales o informales, en concursos de baile, fiestas y funciones. “En mayo de ese año (1906), con motivo de la boda de Alfonso XIII, se desplazan a Madrid varias triadas que de seguro no pasaron inadvertidas entre otros grupos de la región”¹³.

Sin duda el mayor cambio que sufre el “Pericote” lo hace desde que en 1942 la Sección Femenina organizara concursos regionales y nacionales en los que pronto el pericote alcanzó notoriedad. En la Sección Femenina, con el empeño en la brillantez del espectáculo, no dudaban en acortar los bailes largos y realizar diversas transformaciones en los mismos. En este caso la gran modificación del “Pericote” consistió en la incorporación del llamado “ocho doble”, que consiste en que los bailarores abandonen su doble pareja y se dispongan en grupos, dos de mujeres y uno de hombres.

Desde ese momento el “Pericote” se exhibe en España y en el mundo; Llanes obtiene el tercer premio en el concurso nacional de bailes de 1950; cruza el océano y se immortaliza en la película *Ronda Española de Ladislao Vajda*; participa en una jira por Cuba en 1956...¹⁴.

Esta valoración del baile en el exterior hace que poco a poco la sociedad llanisca vea en él un símbolo identificador. Aunque, como hemos dicho, el pericote se extiende por otros territorios cercanos, en Llanes se fija el discurso de que este baile es único y exclusivo del concejo, nacido aquí y propiedad de los llaniscos. Una vez consolidado como tal símbolo identitario el “Pericote” adquiere el halo de lo sagrado, de lo intocable dejando de bailarse por pura diversión para convertirse en objeto de ensayo y lucimiento momentos culminantes de las fiestas de Llanes, el “broche de oro” que cierra todos los festivales del concejo¹⁵.

3. EL CORRI-CORRI

El “Pericote” es a Llanes como el “Corri-Corri” lo es a Cabrales. Su área se circunscribe a Arenas, donde se mantiene su exclusividad, no existiendo noticias de que se bailara en otros lugares del concejo sin embargo, a día de hoy, también es símbolo de identidad de todo el territorio: “Se ejecutaba con ocasión de la festividad de San Pedro y luego en la de San Juan o también en obsequio de ilustres visitantes”¹⁶.

Guarda ciertas similitudes con el “Pericote”. Se trata también de un baile romanesco y ambos divergen de la norma de lo que son los bailes tradi-

13. (CERRA BADA: 1991; p. 80)

14. (CASERO: 2000; pp. 69-82)

15. (CERRA BADA: 1906; p. 199)

16. (CERRA BADA: 1991; p. 67)

cionales asturianos. Tiene un ritmo idéntico (2/4) y una única melodía. Sin embargo lo más llamativo son dos aspectos: el desigual número de bailadores y el que hombres y mujeres hagan un baile distinto, sin correspondencia de pasos.

Como sucedía con el “Pericote” la célula base tampoco es la pareja sino que está formada por un grupo de mujeres frente a un único varón, denominado “bailín” o “bailaru”. El número de mozas es variable: seis, según Aurelio de Llano¹⁷, y ocho y a veces más, según Cabal¹⁸.

En cuanto a la diferencia de movimientos las mujeres, por ejemplo, no llevan los brazos a la altura de los ojos, como en otros bailes asturianos, sino que los mueven desde allí a la cintura, arriba y abajo. Las bailadoras tienen dos tipos de movimientos de brazos. El primero de ellos consiste en subirlos y bajarlos alternativamente: cuando el derecho está elevado a la altura de los ojos, el izquierdo mantiene su posición natural, cuando el derecho se posa a la altura del vientre, el izquierdo se levanta hasta describir un ángulo de noventa grados con el cuerpo y viceversa. Este movimiento se realiza siempre que las mujeres se mueven describiendo círculos. Cuando avanzan en línea hacen el mismo movimiento que antes, pero doble, una vez a cada lado y pasando sus manos a la altura de los ojos.

El hombre realiza dos pasos embotados y pasupé mientras que ellas no saltan, se deslizan dando una impresión de ligereza y suavidad ya que los pies van más rápidos que los brazos. En cuanto a las figuras, ellas bailan frente al varón e independientemente a él en la primera parte y en la segunda se desplazan todos por un espacio formando un número semejante al ocho o siete.

Las figuras que trazan las mujeres en la primera parte del baile son líneas de avance y retroceso y círculos individuales; en la segunda, parecen perseguirse yendo una, en ese dibujo o cadena que trazan, en pos de la otra. Este tipo de cosas solamente las hay en estos dos bailes: el corri corri y el pericote.¹⁹

El baile tiene una duración aproximada de diez minutos, dependiendo de la resistencia del *bailín*,

En Cabrales se baila el “corri-corri”, el nombre dice la cosa: el que anda “corri-corri” es el bailín que tiene que atender a ocho mujeres y algunas veces a más. Ellas se ponen en fila y llevan en la mano, cada una rama de laurel. El hace genuflexiones, las saluda, les sonrío...Ellas no quieren amor, rehúsan galanteo y miran al galán con esquiveces...El se acerca, ellas le huyen, se dividen en dos líneas, corren la mitad a un lado y la otra mitad al otro...Su paso es suave y menudo y alzan y bajan los brazos con movimiento sosegado y rítmico, al que da gracia y donaire la ramita de laurel...El galán las persigue con viveza, siguiéndolo-

17. (DE LLANO: 1922; pp. 248-249)

18. (CABAL: 1925; p. 170)

19. (CERRA BADA: 1906; p. 194)

las por el centro, y ellas tornan a juntarse, parecen ablandarse de repente, parecen insinuársele con mimo, y cuando él se aproxima esperanzado, tornan ellas a escapar [...].²⁰

Como bien describía Constantino Cabal las mujeres portan un ramo de laurel en cada mano lo que ha servido para que muchos autores formularan hipótesis sobre el significado del baile y su antigüedad.

Por poner un ejemplo para Cabal el “Corri-Corri” es un baile funerario:

Lo dice su gravedad; lo dicen las ramitas de laurel que llevan en la mano las mujeres y que se ponen aún en el fondo de las cajas en las aldeas Asturinas; lo dice su relación con otros varios bailes de este género [...] El objeto de estas danzas era el de suplicar a los espíritus que generaran la tribu, y a caso principalmente al espíritu del muerto, que fueran buenos con ella y tornaran a encarnar [...].²¹

Dice Menéndez Pidal que el “Corri-Corri” es una:

Danza extrañísima de un bailador (el bailín) y seis bailadoras. El que presencié por agosto de 1930 en Arenas de Cabrales se hizo vistiendo todos los actuantes el traje asturiano, y al son de los panderos redondos y un tambor, tocados por tres mujeres, las cuales cantaban, no romances viejos, sino dieciochescos: Rosarura la del guante, Doña Josefa Ramírez y otros así. Es danza de aire reposado y hierático; las seis bailadoras llevan siempre los brazos caídos, y una rama de laurel en cada mano; avanzan desplegadas en fila, y el bailín anda hacia atrás, danzando de cara a ellas. Se trata, sin duda, de una danza de origen sagrado, como lo era otra parecida descrita por Cervantes.²²

Para Buylla, una prueba del arcaísmo de este baile es la importancia del ritmo; el ritmo de los panderos y tambor es obsesivo y predomina, imponiéndose incluso a la melodía que entonan las cantadoras²³. Ya en la primera descripción que encontramos sobre este baile, realizada por José Saro en 1886, queda patente la importancia del ritmo e instrumentación que acompaña al baile:

Llama en Arenas la atención de todo forastero el baile del corri-corri, peculiar y exclusivo de este pueblo y distinto de todos los bailes de este país. Al monótono son del pandorio, término medio entre la pandereta árabe y el tamboril vasco, se coloca un hombre delante de varias mujeres a quienes se dirige [...].²⁴

Como bien apuntaba José Saro en lo que concierne a la instrumentación el “Corri-Corri” se acompaña con un tambor y *pandorios*: tipo especial de pandereta con mango. Su procedencia es incierta aunque hay quien lo

20. (CABAL: 1925; pp. 170-171)

21. (CABAL, op. cit.; pp. 172-3)

22. (MENÉNDEZ PIDAL: 1953; p. 337)

23. (A.BUILLA: 1977; pp. 87-91)

24. (SARO, 18-9-1886)

relaciona con los moldes con los que se fabrica el queso de Cabrales²⁵. Este instrumento solo se conoce en Asturias para acompañar al “Corri-Corri” extendiéndose la idea de que siempre ha de tocarse en número par: “Pandorios, en pares, si no, va coju”²⁶. Las tañedoras de estos instrumentos eran mujeres, viejas por lo general en número de tres (dos pandorios y un tambor).

En cuanto a la melodía se suele cantar el romance de “La peregrina y el pastor” distribuido en estrofas, después de cada cual cantan el estribillo:

(Estribillo)

*Válgame Nuestra Señora
Válgame la Madre Santa
Válgame Nuestra Señora
Nuestra Señora me valga.*

Vi que bajaba de un cerro
cuando a las tres de la tarde
vi que bajaba de un cerro
una hermosa peregrina
con un infante pequeño.

Con un infante pequeño
con un báculo en la mano
su madre un rosario al cuello
bordado de quince rosas
divididas en tres tercios.

Divididas en tres tercios
y vi que se iba acercando
donde el pastor tenía el puesto
-Pastor, que el cielo te guarde
por Dios y su madre quiero.

Por Dios y su madre quiero
que me deis para este niño
algo de vuestro sustento
y el pastor dijo:-Señora,
este pan que aquí traemos

Este pan que aquí traemos
es de cebada y el niño
pues no ha de poder comerlo
yo con dos mil voluntades
os daré de lo que tengo.

Os daré de lo que tengo.
Abrió el zurrón y sacó
un pan duro, cuando al tiempo
hizo una acción que, al partirlo,
se volvió blanco y muy tierno.

Se volvió blanco y muy tierno
¡Decidme ¿quién sois señora?
¡oh por dichoso me tengo!
que el pan que era de cebada
se volvió de trigo bueno.

Al igual que sucedía con el pericote la singularidad y distintividad de este baile ha creado un doble proceso centrífugo y centrípeta, por una parte de consolidación como símbolo identitario, por otra, de expansión y difusión como elemento sustancial del repertorio de los grupos folclóricos.

4. EL SON D'ARRIBA

También llamado la “garrurca”, “baile de las castañuelas” o “baile tsano” (en el norte de León) es propio de la zona astur-leonesa, y en especial del área que tiene como centros de población principales a Cangas del

25. (SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ: 2006)

26. (SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, op. cit.; p. 225)

Narcea, en la vertiente Norte de la cadena montañosa que separa el área asturiana de la leonesa, y a Villablino en el lado meridional.

Por la noche se reúnen indispensablemente en su casa los mozos y mozas del lugar a darle lo que se llama en la lengua del país el *beitche*, (la pronunciación es de todo punto inglesa,) y que no es otra cosa que el suelto y lindísimo baile del país al son de panderos, de castañuelas y de cantares tan numerosos y variados como sus fuentes y arboledas...La danza del país es un baile como te dejo indicado animadísimo y expresivo; pero no deja de chocar ver las mujeres y los hombres repartidos en dos hileras al principio, si bien luego se mezclan y confunden al estrepitoso redoble de las castañuelas, en cuyo manejo no ceden a los mismos boleros de los teatros. (Palacios del Sil a 8 de Agosto de 1837).²⁷

Respetando todas las variantes de un baile vivo como es el “Son d’Arriba” podríamos describir sus movimientos del siguiente modo: comienza el baile con un primer tiempo en el que se realiza un paseo que con los brazos caídos (paso castellano simple); a este sigue una segunda mudanza con el mismo paso aunque ligeramente más vivo y de lado que se inicia cuando las cantadoras inician las coplas. En este segundo momento, denominado *braceo*, los bailarines mueven los brazos en círculos y finalizan con el intento de tomar el brazo de la pareja (la garrucha). Este baile reposado recibe, como hemos dicho, el nombre de baile *tsano* o llano, para así diferenciarlo de otros más ligeros como la jota.

Las mozas se acompañan al bailar de castañuelas que tocan con un largo repique o trémolo mientras mueven los brazos, imitando con este tipo de toque, de golpes ininterrumpidos, el espectacular desplazamiento de sus brazos. Las castañuelas son un complemento rítmico y tímbrico del *pandeiro*, hacen el mismo toque de éste (3/8), coordinando los pasos de los bailarines, ya sea tocando una percusión cada dos pulsos o repicando:

Es un braceo muy espectacular, con unas castañuelas muy grandes que están repicando y redoblando y que llevan el mismo ritmo que el *pandeiro*. Al lado del *pandeiro* son importantísimas las castañuelas. Una persona que no toca las castañuelas no se puede decir que sabe el son d’arriba porque las castañuelas es el complemento a este pandero. (María Isabel López Parrondo, Maribel, 46 años. Oviedo, 25 de abril e 2001)

Otra de las características fundamentales del “Son d’Arriba” de Cangas del Narcea es que ha de ser tocado con el llamado “pandero cuadrao” (*pandeiro*, *pandeiru*, *pandera*, *pandero* de Cangas). El “pandero cuadrao” se localiza en la zona suroccidental de Asturias, en especial el concejo de Cangas del Narcea y en Babia y Laciana (norte de León). No es común a toda la zona suroccidental. Sólo se acostumbra a utilizar en este baile aunque también puede emplearse para tocar ramos o cantares de boda.

Este instrumento está exclusivamente para tocar el son d’arriba, que es el baile más antiguo que se conoce por la zona, que al verlo se nota que se arcaico

27. (BLANCO: 1992; p. 23)

totalmente, tan sencillo que ya ves que nadie manipuló nada, que nadie intentó hacerlo más vistoso. El pandeiro, que yo creo que es anterior a la pandereta, sólo se utiliza para el son, para los cantares de boda o para los ramos. (María Isabel López Parrondo, Maribel, 46 años. Oviedo, 25 de abril de 2001)

Los panderos cuadrados, que antaño fueron patrimonio de toda la Península (11), quedan hoy aislados en unos pocos reductos de la tradición y su uso está siempre asociado a viejas prácticas casi ritualizadas. Y así en la comarca catalana de Urgell era el que usaban las mayordomas de las cofradías religiosas para pedir la dádiva en las fiestas familiares. En la comarca salmantina de El Rebollar sirvió, tocado de forma singular con una baqueta, para apoyar el canto de los cuatro bailes tradicionales propios de la zona; en Galicia se recuperó, un tanto sofisticado de forma, por las agrupaciones corales que a fines del Siglo XIX asumieron, entre otras señas de identidad, la de la música galaica; y por último en Portugal es donde más y mejor ha pervivido este ancestral instrumento, conservando incluso el nombre árabe con que llegó a la Península: adufe.²⁸

Este instrumento consta de una estructura de madera ahuecada (nogal, castaño, roble, abedul o cerezo) a modo de bastidor, donde se fija una piel doblada, de piel de oveja o cabrito, tintada o envejecida, cosida con hilo de bramante o tripa, por tres lados. La piel lleva anexada por su cara interior varias cuerdas de tripa de cordero o cerdo, llamadas “vihuelas”, “guitarras” o “tripas”. A veces lleva dentro pequeñas piedras, sin aristas, para no dañar la piel, guisantes menudos o cualquier otro tipo de legumbre, fruto seco o incluso, cascabeles o perdigones.

Los panderos llevan cuerda de tanza, de pescar, y de esta manera la estructura lleva por dentro una presilla pa que haga bóveda al pandero. Por dentro no lleva más que una tripa de cerdo, de hacer morcillas, estiradina, pa que vibre más. No lleva piedrinas, tuve uno que llevaba avellanas dentro, entonces, móvianse las avellanas pero no tocaba la mano. (Luzdivina Rodríguez Fernández. 67 años. Villarín, Cangas del Narcea, 9 de junio de 2001)

Solían hacerse en las mismas casas de las tocadoras, remozándolos con el paso del tiempo:

Éste ya lo tenía mi madre de cuando ella era joven y luego lo hicimos nosotras más guapo, lo dibujemos y pintémoslo todú. Sacáranlo de la piel de una oveja. (Enriqueta Fernández Menéndez, Gijón, Cangas del Narcea, 76 años, 13 de julio de 2001)

Este pandeiro que toco
es de la piel de una ovetsa
ayer berraba en el monte
hoy suena que retumbetsa.

El *pandeiro* se sujeta con la mano izquierda, con la palma orientada hacia arriba, por ambos lados del instrumento, entre el dedo pulgar e índice. La mano derecha no interviene en la sujeción. En ocasiones se hace reposar

28. (FRAILE GIL; p. 64)

en el pecho o bien se coloca una de las esquinas de él sobre la cintura de la intérprete. La mano izquierda, además de sujetar el *pandeiro*, percute con los dedos restantes. Debido a este doble cometido, sujetar y golpear, lo hace en el borde del instrumento. Éste es el elemento secundario de percusión, el que realiza los contratiempos de los ritmos. La mano derecha toca libremente con todos los dedos²⁹.

El baile se abría con tres o cuatro parejas a las que se iban sumando otras, agregándose en los extremos, formando una doble hilera de hombres y mujeres, así se iba alargando la fila de bailadores hasta un número indefinido, normalmente marcado por las dimensiones de la estancia donde se celebraba el baile.

Las tocadoras, siempre mujeres y comúnmente en número de dos, se situaban a la cabeza de esta hilada, o frente a la hilera de los hombres, buscando siempre que al menos la primera pareja, la que se había establecido tácitamente como cabecera (la punta) oyera perfectamente los cambios y entradas de éstas y pudieran así transmitir sus órdenes a la pareja de al lado y así de una en otra encadenadamente. Para llevar a cabo los cambios de una parte o de otra o para los remates finales o garruchas las tocadoras suelen incorporar a los diseños rítmicos fuertes acentos para avisar a los que bailan.

La pareja que encabeza la fila es la más hábil y la que está más cerca de las tocadoras; empieza a bailar y la sigue el resto de las parejas. (Fernando Manuel de la Puente Hevia. 38 años. Lugones, 7 de Abril de 2001)

En el “Son d’Arriba” las tocadoras, como hemos dicho, suelen ser pares. Es común la utilización del término “compañera”. Una de ellas es la que marca la pauta rítmica, con su voz e instrumento, inicia las frases, las secuencias rítmicas y determina cuando se cambia de parte en el baile o se hacen los remates, secundándola su compañera que la imita rápidamente, sin apenas notarse el desfase, sobre todo si la pareja ha tocado muchas veces juntas.

Esta que canta conmigo
es mi amiga y compañera
¡quien la pudiera llevar
a la que en el cielo reina.

Mi compañerina y yo
tenemos hecho un convenio,
de ella llorar si yo lloro,
de ella querer si yo quiero.

29. (SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, op. cit.; pp. 222-223)

En ocasiones las compañeras se ceden mutuamente la tarea de establecer el ritmo, comenzar a tocar o bien *arrancar* con alguna estrofa, bien por cortesía, bien por considerar que la otra lo hará mejor

Mi compañera me manda
que cante la despedida
¡cómo la voy a cantar
si soy la más aburrida!.

La primera parte del son, el paseo, sirve fundamentalmente para ordenar el ámbito del baile y animar a cuantos se hallan en la reunión a acrecentar la fila de los bailarores. El primer paseo siempre es el más largo. Se ejecuta mientras suenan los panderos sin ningún tipo de canto aunque es normal que las tocadoras o los de la fila echen al aire exclamaciones y gritos destinados a provocar en el público el deseo de baile. Cuando a quienes tocan les parece oportuno, ya porque la hilera ha tomado el cuerpo necesario o ya porque estiman que ha pasado un tiempo prudencial, anuncian a los bailarores que va a comenzar el son, y lo hacen por medio de cuatro golpes secos que dan en el parche del pandero o bien comenzando sin más a cantar³⁰.

Durante la parte que hemos quedado en llamar braceo los movimientos del hombre, aun siendo los mismos, son muchos más vivos y vigorosos que los de la mujer. Las mujeres por su parte son quienes tocan las castañuelas antes mencionadas lo que condiciona un tanto sus movimientos. Estas castañuelas producen un repiqueteo prolongado, a contrapunto una con la otra, guardando un silencio en los extremos del paseo, silencio que marca también el *pandeiro*.

Aviva las castañuelas,
niña del baile primero,
aviva las castañuelas,
que yo avivaré el pandero.

Las castañuelas del son, grandes y talladas, solían hacerlas los madreñeros, las personas que trabajaban la madera o en las mismas casas si había *un paisano curioso*.

Naquella época, na mayoría de les cases teníen les ferremientes necesaries pa dalguién ficiere les madreñes y coles mesmes facíanse castañueles pa la madre, la hermana, la muyer, la novia y pa ellos mesmos. Dalgunos con poco más d'una navaya yeren a facelo. Los menos curiosos y los más pudientes podíen comprales nes ferries.³¹

El toque de pandero se acompaña de cuartetos sueltos. Antiguamente se cantaban las cuartetos –las seguidillas, como aún denominaban los más viejos a todos los cantares fuera cual fuere su métrica – de corrido, es decir,

30. (FRAILE GIL; p. 64)

31. (LÓPEZ PARRONDO: 2007 y 2008)

los cuatro versos seguidos, aún cuando, dependiendo de la frase melódica utilizada, se repitieran, trajeran o llevaran los mismos versos una y otra vez. Modernamente, quizá desde principios del siglo XX, en muchas aldeas se partió la estrofa, cantándose primero dos versos y en el siguiente baile los otros dos, interponiendo entre estos dos segmentos una garrucha. La garrucha es el movimiento que pone fin a cada baile y para ello el bailaror mete el brazo por el hueco que queda entre su cuerpo y el de su compañera, levantando así el de su pareja para sostenerle en alto un instante. Para ello da un paso hacia delante y, con el brazo que corresponda, eleva el de su dama con garbo³². Cuando las tocadoras han acabado de cantar una estrofa, ya sea partida o no, los bailarores saben que el son ha acabado y se disponen para dar la garrucha con lo que se da por terminado un baile y se comienza el paseo del siguiente, sin perder para ello el compás de la música.

El número de cantares es indefinido aunque suelen ser cuatro o cinco, luego se hace una pausa para descansar y poder conversar durante un tiempo. A este bloque de cantares y de bailes se les decía una media mano. Pasados unos momentos, la pareja que bailó la media mano primera deberá también bailar la siguiente, pues si no se dice que la pareja *taba coxa*.

Y es que según costumbre que ley en esta danza ha de repetirse una vez el baile con la misma pareja; por cuanto, así la rapaza como el mozo, mientras no dejen cumplido este compromiso están cojos para bailar con persona distinta a su pareja³³.

En el momento de dar la garrucha los bailarores prorrumpen en gritos, que reafirman el sentido de posesión sobre su pareja “¡Viva la mía!”; otros gritos comúnmente utilizados para animar el baile pueden hacer referencia al origen de los bailarores “¡Vivan los de...!”, y otros son de mero júbilo y de autoafirmación y así los que bailan en las orillas de la hilera, en las puntas, suelen decir: “¡Viva la punta!”, a lo que alguien les responde “¡Que no medio se axunta!”

¿Os habéis fijado cómo empieza el Son de Arriba? Se oye primero un leve rumor de los panderos, que tímidos aún, inician el ritmo de la danza, y a media voz ahogada, las cantadoras, recitan la copla que han de cantar. Durante esta preparación los mozos van eligiendo pareja y formando en las filas donde han de bailar. A medida que aumenta la formación, los panderos se dejan oír más fuerte, a cuyo compás las parejas principian a bailar, en pausado ritmo primero, marcadas por un seco choque que las castañuelas dan en cada media vuelta de la danza; hasta que, a toda voz y furiosos golpes sobre los panderos al empezar la copla, los mozos dan un salto, y responden con gracioso braceo a los acompasados redobles de las castañuelas, terminándose el “tiempo” con un elegante “bracete”, iniciado por cada pareja. Este es el Son de Arriba: el *baile* dicen en donde aún conservan esta típica danza, y ya saben que no puede referirse ni a “los agarraos”, ni a la jota, ni a otro baile que no sea éste.³⁴

32. (FRAILE GIL, op. cit.; pp. 68)

33. (MANÍN COLORAO: 1926)

34. (MANÍN COLORAO, op. cit.; p. 65)

Para marcar el fin del baile las tocadoras consideraban que era ocasión de echar alguna copla de despedida, para anunciar con ello el final del baile dando para ello unos golpes secos que antes sirvieron para anunciar su comienzo.

Allá va la despedida
y no quiero más cantar
que ya me duelen los dedos
de la mano por tocar.

El “Son d’Arriba” era un baile común en todas las fiestas del año ya fuesen de carácter religioso ya tuviesen un sabor más íntimo y familiar. En el caso de las religiosas, casi siempre patronales, se solía bailar al final de las ceremonias eclesiásticas, tras haber cantado y ofrecido los tradicionales ramos; entonces se solía bailar al aire libre en las explanadas o campos en que se asientan las ermitas de los santos-patronos, tal es el caso del Acebo en el Concejo de Cangas del Narcea, o en las plazas de las aldeas que, dado su pequeño tamaño y el tiempo normalmente desapacible de la región, por lo corriente no solían ser escenario del baile. Lo más habitual era bailar en lugares cerrados, frecuentemente en los zaguanes de las casas, en algún edificio en construcción, o en algún local público, como escuelas o boleras³⁵.

El Son de Arriba parece imprimir una democracia en los pueblos que lo conservan. A la más empingorotada de las mozas la invita a bailar uno de sus criados. ¿Baichamos, ama?, se oye decir con frecuencia; y sonriente, acepta la rapaza la invitación del sirviente, sin que tal costumbre implique, sino todo lo contrario, el que, al terminar, aquel humilde servidor permanezca con la sumisión y el respeto debido a su condición.³⁶

Las novedades en el “Son d’Arriba” llegaron a comienzos del siglo XX cuando la gaita comenzó a desplazar a las tocadoras y sus *pandeiros* en el acompañamiento lo que provocó la desaparición de buena parte del repertorio cantado. Se conservó en parte porque el gaitero, a no ser que hubiera en el pueblo, solía venir para las grandes fiestas y celebraciones, mientras que aquellas que describimos anteriormente, las que surgían de manera espontánea, seguían acompañándose con lo que “había en casa”: las tocadoras, que había en todos los pueblos y que habían aprendido en ellos, generalmente de sus madres o abuelas y que, si eran buenas y cogían fama, llegaban a viejas tocando.

Para cantar y bailar
no pido licencia a nadie;
que la traigo de mi casa
que me la dieron mis padres.

Por otro lado el gaitero tenía que ser llamado y cobraba por ello mientras que las tocadoras lo hacían por la comida o, más comúnmente, por nada:

35. (FRAILE GIL, op. cit.; p. 69)

36. (MANÍN COLORAO: 1926)

Si con cantar me pagaran
toda mi voz empleara,
así, como no me pagan,
canto si me da la gana.

Entre todos los participantes masculinos se hacía una colecta para pagar la cena, comida o tentempié de las mujeres tocadoras, a las que siempre se solía convidar en pago por sus servicios, o bien para pagar al gaitero, que, aparte de comer siempre llevaba una retribución económica³⁷. Con la gaita se propagaron además los nuevos bailes agarrados, en especial el pasodoble y balseo, cuya popularidad fue relegando también a los viejos bailes a lo suelto.

Otro instrumento “moderno” que se incorporó al toque del repertorio del son fue el acordeón, el *curdión*, instrumento procedente quizá del Centro-Europa que llegó a España a mediados del siglo XIX. Fraile Gil relaciona el uso y aparición de este instrumento en esta zona con la minería local y la fuerte inmigración de trabajadores llegados de Europa que se instalaron en estas zonas mineras.

Parece claro que el reino del acordeón, en lo tocante al Son d'Arriba, se extiende por la Provincia de León; debió ascender por el Puerto y bajar hasta la Villa de Cangas, y así las aldeas que franquean la carretera que une esos dos puntos usaron del acordeón para tocar este baile, mientras que en otras zonas del extenso concejo de Cangas de Narcea el acordeón fue casi desconocido. En ese contexto hay que mencionar al grupo de acordeonistas instalados en la zona de Limés (Tsimes), localidad muy cercana a Cangas, por la carretera a Tseitariegos.³⁸

El “Son d'Arriba” es otro de los bailes fundamentales en el repertorio de los grupos folclóricos asturianos. Para el espectador se trata de un baile más o menos bonito, más o menos atrayente, para los vecinos de Cangas o Villablino tiene un sentido de identidad grupal, de identidad de género y de identificación étnica.

5. CONCLUSIÓN

En el ámbito cultural asturiano existen una serie de bailes que han sufrido un proceso de etnicización, proceso por el cual adquieren una carga simbólica de representatividad étnica. La adscripción de un valor étnico a una música es algo que tiene que ver con algunos de sus rasgos formales, significativamente en el caso de aquellos que cuentan con un largo aval en la tradición popular; pero también con otros factores como son su mayor o menor exclusividad respecto del stock simbólico de otras etnias, la referencia a un pasado glorioso o la identificación de tales músicas con valores

37. (SANTOVEÑA ZAPATERO: 2007 y 2008)

38. (FRAILE GIL, op. cit.; p. 71)

sociales de consideración positiva³⁹. Íntimamente relacionado con el proceso de etnicización se halla el fenómeno del folclorismo, y cuyo estudio resulta particularmente fértil, ya que es en él donde más claramente se sustancia el papel de las élites como las promotoras de los procesos de creación de identidades grupales y procesos de “invención de la tradición”. Que estos tres bailes sirvan como ejemplo de folclorismo y de los derroteros que el proceso de construcción identitaria haya de tomar.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BUIYA, José Benito. *La canción asturiana*. Salinas: Ayalga Ediciones, 1977.
- BLANCO, Juan Francisco. *La España Pintoresca del Siglo XIX*. Col. Biblioteca de Referentes Etnográficos. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca, 1992.
- CABAL, Constantino. *Individuo y sociedad en la Asturias tradicional*. Oviedo: GEA, 1992.
- CASERO, Estrella. *La España que bailó con Franco, Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras, 2000.
- CATALÁN, Diego. *El archivo del romancero. Patrimonio de la humanidad* (tomo I). Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001.
- CERRA BADA, Yolanda. *El Pericote, de baile popular a símbolo de identidad*. Naves: Bedoniana, 1906.
- . “La invención y recuperación de los bailes tradicionales”. En: *Baile y Danza tradicional n’asturies. Xornaes d’estudiu*, 2007. Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2008.
- . *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos (IDEA).
- DE LLANO, Aurelio. *El libro de Caravia*, Oviedo, 1919; p.213.
- . *Del folklore asturiano*. Oviedo, 1922; p. 213.
- . *Bellezas de Asturias*. Oviedo, 1928; p. 20.
- DURÁN, Agustín. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (tomo II). Madrid: B. A. E. 16, 1921.
- FRAILE GIL, José Manuel. “El son d’arriba, un posible baile romancístico del occidente astur-leones”. En: *Revista de Folklore*, nº 272. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy. *Fiestas de Asturias*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1985.
- . *Fiestas y rituales de Asturias. Periodo estival*. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1986.
- GONZÁLEZ-QUEVEDO, Roberto. *Antropología social y cultural de Asturias. Introducción a la cultura asturiana*. Siero: Serie Estudios Asturianos, 2002.
- GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel. “Elementos de identidad nos historiadores e etnógrafos galegos da primeira metade do século XX”. En: *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía Identidade e Territorio*. 10-12 de novembro de 1988. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990; pp. 215-220.

39. (MARTÍ: 1997)

- LÓPEZ PARRONDO, Maribel. "Les castañueles nel baille tradicional asturianu. Importancia, talles y formes". En: *Baille y Danza tradicional n'asturies. Xornaes d'estudiu*, 2007. Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2008.
- MANÍN COLORAO. "Una boda de aldea" (III), En: *La Maniega*. Cangas del Nancea, diciembre de 1926.
- MARTÍ, Josep, "Música y etnicidad: una introducción a la problemática". En: TRANS 2 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>> 1997.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico* (tomo II). Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- POLA CUESTA, Emilio F. *El pericote*. Oviedo: BIDEA XV, 1952.
- RODRÍGUEZ CAMPOS, Xaquín. "Institución e identidade cultural na etnografía galega decimonónica". En: *Actas do Simposio Internacional de Antropoloxía Identidade e Territorio. 10-12 de novembro de 1988*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990; pp. 191-201.
- SÁNCHEZ-ANDRADE FERNÁNDEZ, Julio. *La percusión en la música tradicional asturiana*. Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2006.
- SANTOVEÑA ZAPATERO, Fe. "La función social del baille na Asturias tradicional". En: *Baille y Danza tradicional n'asturies. Xornaes d'estudiu*, 2007. Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2008.
- SARO, José. "Pequeñas jornadas VIII". En: *El Oriente de Asturias*. Llanes, 18-9-1886.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús. *Nueva colección de romances (1987-1994)*. Gijón: Silva Asturiana IV, 1997.