

El pericote, de baile popular a símbolo de identidad

por YOLANDA CERRA BADA

LA MAÑANA DEL DÍA GRANDE de la fiesta de San Antolín, tras finalizar los actos religiosos y antes de que se celebre la comida en el ámbito familiar, el espacio festivo se traslada de la plaza de Santa Ana al otro extremo del pueblo, la plaza de La Bolera, donde los partidarios del bando del santo realizan unos actos cuyos protagonistas son las danzas y los bailes tradicionales. Allí tiene lugar un festival folclórico llevado a cabo por jóvenes de la localidad, ensayados para la ocasión desde pocos días antes, que interpretan varios bailes regionales asturianos; después, una gran danza prima comunitaria que, celebrando la identidad semicomunal, el «nosotros» de los partidarios de San Antolín, pone fin a los actos públicos matinales¹.

El festival folclórico termina con el pericote que es, en lo que a lo coreográfico respecta, el verdadero emblema del concejo de Llanes. El pericote es un baile de tres; la habitual pareja de los bailes sueltos es sustituida aquí por una tríada (en el habla local, *triada*, con desplazamiento acentual) formada por dos mujeres y un hombre. A ésta, que

es la característica más llamativa a primera vista del pericote, se añade la diferencia sustancial entre el baile de las mujeres y el del hombre, como si fueran dos distintos y no uno solo. Ellas, realizan sus pasos y evoluciones en círculos y líneas, arrastrando los pies y con elegante braceo; él, con pasos saltados y con el *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 espalda.

* * *

Desde que tenemos noticias del pericote –la década de los sesenta del siglo XIX– hasta hoy, podemos trazar tres fases de desarrollo del baile que se suceden e imbrican unas en otras y que llevan, en definitiva, a la revalorización por parte de las élites, a la atención por parte de los estudiosos, así como a la difusión, estandarización, folclorización y conversión del baile en símbolo de identidad.

La primera fase, coincidente con esas primeras noticias de que disponemos de mediados del siglo XIX, sugiere ya una atención por parte de las élites llaniscas. Esto ha de ponerse en relación con dos factores: primero, el gusto romántico por todo lo popular; segundo, la especial configuración del sistema festivo, dual, de la villa de Llanes con la presencia inicial de dos bandos rivales que celebran sus

¹ De la procesión y de la danza prima nos hemos ocupado anteriormente: YOLANDA CERRA BADA, «La danza prima en la fiesta de San Antolín», en *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*, vol. II (2000), págs. 131-137, y «La procesión, un ritual en el espacio», en *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*, vol. VII (2005), págs. 181-188.

fiestas de forma separada los días de la Magdalena y San Roque respectivamente. El sistema dual se caracteriza por borrar de manera simbólica las diferencias sociales. El «nosotros» semicomunitario se reafirma y compite con los «otros» mostrando una unidad que luego en la realidad social está lejos de existir. Esa solidaridad interclasista se pone de manifiesto bastante a menudo en las reseñas periódicas de los bailes y danzas celebrados en Llanes.

La primera referencia inequívoca al baile del pericote es del año 1860. Con ocasión de la feria de Cuerres (Ribadesella), el cronista describe cómo dos llaniscas con sus castañuelas se disponen a bailar saliendo un joven a su encuentro y «en danza giratoria, y cual muñeira otras, despliegan en lontananza todo el mérito del nunca bien ponderado baile del pericote»². Dos años más tarde, en sendas crónicas de las festividades de La Magdalena y San Roque, el periodista nos ofrece una descripción del pericote destacando que es «es el mejor de los indígenas de Asturias» por la cadencia instrumental de tamboril, pandeteras y castañuelas «juntamente con la agilidad de las parejas por aquel precipitado y continuo movimiento», cuando describen rectas bastante pronunciadas o realizan la llamada cadena, en la que la *triada* traza con sus evoluciones un número semejante al ocho, con agilidad a la vez que suavidad de movimientos.

En las fiestas celebradas al aire libre, tanto las élites como las clases populares tenían espacios separados donde hacían bailes distintos. Los de las élites eran los propios de los salones burgueses y aristocráticos, como vales, polkas, dancitas, rigodones, etc., en principio bailes exclusivos suyos hasta que llegan a las clases subordinadas en forma de modas³. La incorporación de algunos de estos

bailes señoriles a las clases populares, total ya en el siglo xx, se realiza bajo fuerte presión, debido a las críticas que los consideran no sólo producto de modas extranjerizantes nada adecuadas al «espíritu» regional sino también, en tanto en cuanto suponen que las parejas bailan abrazadas, algo totalmente inadecuado a la moral y buenas costumbres de entonces⁴. Ambas consideraciones parten de unos principios conservadores en lo moral y estáticos en lo histórico-cultural, que no aprecian el dinamismo de los hechos sociales. Precisamente, si atendemos al vals y a la polka, se da la circunstancia de que, aunque llegan como bailes procedentes de las clases hegemónicas, en realidad han nacido como bailes populares centroeuropeos que, desde Austria y sur de Alemania, en un caso, y desde Praga en otro, son apropiados por aquellas, extendidos al mundo occidental a través de los salones de baile para acabar retornando, en movimiento de vuelta, a las clases populares.

En la fiesta de San Roque del año citado de 1862, se hace evidente la segmentación social: en una zona del espacio festivo unos bailan bailes de salón, como dancitas y polkas; en la otra parte, había danzas populares, como giraldivas y peri-

«de lo más selecto» formó una giraldiva –baile popular– que duró muy poco porque lo impidieron «unas muchachas del pueblo». El cronista se pregunta cómo es posible que «si las elegantes y finas pollas tienen impedimento de bailar la giraldiva, ¿por qué las muchachas del pueblo bailan *de todo* hasta el aristocrático rigodón y la animada dancita». Esto no parece ser lo general pero muestra cómo hay diferente repertorio dependiendo de la clase social (Vid. PROTASIO GONZÁLEZ SOLÍS Y CABAL, *op. cit.* pág. 481).

⁴ «En el baile vemos sustituir a la característica danza prima, con sus preciosas evoluciones y alusivas coplitas, el *vals* importación del extranjero, y que lo mismo se baila en París, en Londres que en San Petersburgo (...) Convergamos en que los bailes extranjeros no son lo característico de las romerías asturianas, y que los que los tratan de aclimatar, en esta hermosa región, y los defienden, si llega el caso, pisotean las leyes de la estética y no dejan bien paradas las de la moral cristiana. Si queremos hacer vivir el espíritu regional, en las romerías de nuestros pueblos, preciso ser volver a las *danzas primas* y *giraldivas* que no ceden en gracia y hermosura a ningún otro baile» (Vid. SALVADOR DEL ORO, «Las romerías», en *El Eco de Cabranes*, 10-9-1908).

² Publicada en *El Faro Asturiano*, el 3 de septiembre de 1860, la crónica es recogida por PROTASIO GONZÁLEZ SOLÍS Y CABAL, *Memorias asturianas*, Madrid, 1890, pág. 393.

³ En algunos casos parece que habría habido interferencias. En 1865, en las fiestas de Santa Ana en Abuli (Oviedo) unas jóvenes



Baile del pericote en la fiesta de la Magdalena en Llanes, año 1952.

cote, este último interpretado por unas ciento cincuenta personas. El cronista hace notar cómo la gente de clase alta se deleita con las diversiones populares. En Llanes, no sólo visten el atuendo de aldeana («Las señoritas más distinguidas acudían a lucir sus gracias con el esbelto y encantador traje de aldeanas llaniscas», «Fuera el traje de fina seda, y venga el de la esbelta aldeana») sino que gustan de participar en el pericote. Un ilustre luce su agilidad con las hijas de la marquesa de Gastañaga y con las hijas del gobernador, vestidas de aldeanas, muestra entre otras de cómo este baile es practicado, y, por tanto, revalorizado, por las élites llaniscas. Élites que están a la cabeza de los bandos a los que se adscribe, sin segmentación

social, aunque sí geográfica, el grueso de la población llanisca⁶.

La prensa local difunde ampliamente las noticias sobre las fiestas y ello contribuye a divulgar la existencia y el conocimiento del pericote así como a reforzarlo y revalorizarlo. Los números de *El Oriente de Asturias*, felizmente conservados en la misma sede del periódico, así lo corroboran, desde 1885.

¿Por qué el pericote y no otros bailes como la jota o las giraldivas? Claramente por su singularidad, señalada repetidamente por cuantos se acercan a la descripción de este baile; pero quizás tam-

⁵ PROTASIO GONZÁLEZ SOLÍS Y CABAL, *op. cit.*, pág. 385.

⁶ YOLANDA CERRA BADA, «La Magdalena, San Roque y La Guía en 1862», en *El Oriente de Asturias*, n.º extraordinario, Llanes, 2005, págs. 23-25.

bién por su elegancia y ausencia de rasgos groseros que lo hacían apropiado para personas de refinados gustos.

* * *

En una segunda fase, el interés por parte de eruditos, folkloristas e investigadores, elevará al pericote a una posición relevante dentro de la etnomusicología regional, posición compartida con el *corri-corri* y la danza prima.

El pericote merece pronto una atención por los historiadores locales. Manuel García Mijares, quien realiza una bien documentada historia de Llanes publicada en 1893, describe el baile como «exclusivamente llanisco», hecho por una o muchas tríadas al son de un romance y, en lo coreográfico, formado por dos mudanzas. En la primera alterna el hombre unos pasos de avance y retroceso con su doble pareja, dibuja «lazos parecidos al número ocho» en la segunda y termina «hincando una rodilla en tierra»⁷.

Tres años más tarde, Fermín Canella, nos da una versión muy distinta del pericote, la que se realizaba en un contexto determinado en Cue con unas danzantes ataviadas de manera especial:

«Llámase pericote y no contrapaso⁸ por tomar esa acepción de los pericos que le bailaban. El 13 de junio se celebra en Cue la fiesta de San Antonio y era de rigor en lo antiguo en dicho pueblo que ese día saliesen acompañando a la juguera tres lindas jóvenes cuyo característico traje consistía en zapato corto, media blan-

ca, saya encarnada y corta, y debiendo ir en mangas de camisa con la trenza colgando y sombrero de copa a la cabeza. Así dispuestas, se llamaban pericos, y el baile a que se entregaban el susodicho pericote»⁹.

La explicación que se da habitualmente a que la mujer haga el papel masculino es la emigración: la mujer ocupaba el puesto de hombre y para hacerlo más verosímil se disfrazaba de varón. Hemos encontrado y publicado otras referencias a los pericos de Cue, como su originalidad en el atuendo, su decadencia o los nombres de las últimas bailadoras «pericos»¹⁰. Tal costumbre desaparecería en Cue quizás en las décadas de 1860 o 1870; mientras tanto en la villa de de Llanes se realiza con tríadas mixtas. Sin embargo, la explicación de que son mujeres vestidas de hombre debido a la falta de estos no es nada consistente, pues siempre la mujer suplió al varón en los bailes populares sin necesidad de disfraz; además, sigue habiendo ausencia de hombres a lo largo de esta centuria, justo cuando el flujo migratorio a América se incrementa y esa modalidad de pericote desaparece. Para Luis Argüelles¹¹, a quien tampoco convence aquella explicación, el atuendo es ritual y el peinado (la trenza colgando) denotaría virginidad; en cuanto al nombre de pericote, cree que este se extendería desde Cue al resto de un amplio territorio donde habría variantes de este baile a causa de un supuesto parecido coreográfico.

Los autores se han centrado demasiado en el nombre del baile, el «pericote», relacionando la ausencia de varones con la mujer perico. Sin embargo, debe tenerse en cuenta no sólo que el pericote es sólo *uno* de los nombres del baile (también nombrado «valamé», contrapaso, baile de

⁷ MANUEL GARCÍA MIJARES, *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*, Llanes (El Oriente de Asturias), 1990, pág. 482. Ya el autor critica que los hombres «vayan corrompiendo la sencillez y gusto de este baile» con carreras, «saltos y vueltas en las que se atropellan unos a otros» separándose de su doble pareja.

⁸ Triunfa la voz *pericote* sobre todas ellas. Véase a este respecto, VICENTE PEDREGAL GALGUERA, «¿Contrapaso? ¿Valamé? ¿Pericote?», en *El Oriente de Asturias*, Llanes, 25-12-1949; y YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo (Instituto de Estudios Asturianos), 1991, págs. 76-77.

⁹ FERMÍN CANELLA, *Historia de Llanes y su concejo*, Llanes, 1896, pág. 215.

¹⁰ YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas*, págs. 79-80.

¹¹ En tres artículos publicados en *El Comercio*, Gijón, respectivamente «Difusión del pericote» (31-7-1983), «Las tres mocinas de Cue» (17-8-1983) y «Las tres madres terribles» (31-8-1983).



El ídolo de Peña Tu (*Dibujo de J. Cabré*).

tres, baile a lo llano o pericón), sino que el modo de nombrar a los bailes responde a múltiples contingencias como el número de bailarines, cierto aspecto coreográfico o, muchas veces, la letra de la canción que más se cante en un momento determinado¹².

Los más importantes folcloristas anteriores a la Guerra Civil, Aurelio de Llano y Constantino Cabal, así como el musicólogo Martínez Torner, se ocuparon del pericote. El primero de ellos, Aurelio de Llano, en *El libro de Caravia* (1919), da cuenta de la monografía aparecida cinco años antes, *Las pinturas rupestres prehistóricas de Peña Tú*, de Hernández Pacheco, Cabré y Conde de la Vega del Sella, en la que daban a conocer el ídolo de

Vidiago, poniendo de relieve la interpretación que los citados prehistoriadores daban entonces a las figuras esquemáticas de color rojo como danza ritual. En ese primer estudio de dichas figuras, Cabré veía seis antropomorfos y uno más que parece llevar un báculo; en la lectura que hoy se hace se identifica a cuatro figuras y ya nada se dice de danzantes¹³, pero aquella interpretación de principios del xx caló profundamente en nuestros folcloristas.

Aurelio de Llano se fija en los seis supuestos danzantes dirigidos por el personaje principal que llevaría un báculo en la mano y los pone en rela-

¹² Con el *xiringüelu*, el *perlindango*, el *escribano*, la *juliana*, la *araña*, *les tres perrines*, etc., estaríamos en el mismo caso, vid. YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas*, págs 28-9.

¹³ MIGUEL ÁNGEL DE BLAS CORTINA, «Estelas con armas: arte rupestre y paleometalurgia en el norte de la península ibérica», en *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, Ribadesella (Asociación Cultural Amigos de Ribadesella *et alii*), 2003, págs. 391-417.

ción con el pericote, baile que «pudiera ser un vestigio de las danzas que ejecutaban los habitantes de aquella comarca»¹⁴ ante el ídolo de Peña Tu¹⁵. Hace también referencia al grupo de figuras que aparecen en la gruta de Cogull (Lérida) y pone sobre el tapete el baile del *corri-corri*, pues en ambos casos se trataría de grupos de mujeres frente a un único varón. En esta primera aproximación se muestra prudente y señala que si el pericote fuera supervivencia de la danza de Peña Tu y el *corri-corri* de la de Cogull, ambas pertenecerían al Neolítico y serían anteriores a la danza prima.

Estos enunciados hipotéticos basados en presupuestos de la Antropología evolucionista del XIX y en su afán por encontrar supuestas «supervivencias» de épocas pasadas, pronto quedarían descartados en el ámbito científico para dar paso a doctrinas historicistas y funcionalistas; sin embargo, en el ámbito de los estudiosos, folcloristas y eruditos locales, con escasas excepciones (una de ellas la del musicólogo Torner) han tenido una larga vida que pone de manifiesto la escasez de la investigación que ha existido en Asturias en estos ámbitos.

Aurelio de Llano, aunque en su *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones y costumbres*¹⁶, de 1922, obra de carácter general sobre el tema, respecto al pericote sólo realiza una breve descripción sin sugerencias sobre los orígenes, en sus *Bellezas de Asturias. De Oriente a Occidente* (1928), deja atrás la prudencia y el carácter hipotético de sus primeras sugerencias, para afirmar contundente que el peri-

cote «procede» de la «danza» de Peña Tu. Recuerda, además, que ha sido él el primero en vincular estas danzas prehistóricas con los bailes asturianos que se bailan en la comarca que circunda dicho monumento¹⁷.

Otro folclorista asturiano, Constantino Cabal, para quien seguramente iría dirigida la alusión anterior, va más allá. En 1925, hace hincapié en el primitivismo y carácter ritual del pericote, afirmando «con toda seguridad» que la figura del cayado de Peña Tu es el director del baile y que «cabe decir, también, con toda seguridad que el baile de Peña Tu es el pericote de hoy, o mejor dicho, el de ayer, el que bailaban ayer las tres mocitas de Cue con la falda corta y roja» e incluso, en el colmo de su entusiasmo, llega a identificar en la roca sagrada la mudanza del baile: «y se parten en dos grupos, en cada uno una mujer delante y las otras dos enfrente; y el momento o mudanza que ejecutan aún está en el pericote»¹⁸.

Podría decirse que Aurelio de Llano abrió la espita de la interpretación subjetiva y de las afirmaciones poco documentadas que se hicieron durante bastante tiempo, hasta la Transición democrática. Se afirmó muy alegremente que, en cuanto a su procedencia o datación, el pericote era griego, celta, neolítico; y, en cuanto a su naturaleza, que era un ritual erótico (fállico, rito prenupcial) o funerario. Insistimos, sin datos, sin comparación intercultural, dedicando apenas

¹⁴ AURELIO DE LLANO, *El libro de Caravia*, Oviedo (Instituto de Estudios Asturianos), 1982, pág. 213. Su versión, pronto contradicha por Cabal, es que el pericote estaría dirigido «por una persona principal por su ancianidad y por sus conocimientos» sobre el mismo.

¹⁵ Frente a la costumbre general de escribir Peña Tú, con acento ortográfico en la «u», lo escribimos sin tilde por entender que *Tu* no es su nombre personal.

¹⁶ AURELIO DE LLANO, *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones y costumbres*, Oviedo (Instituto de Estudios Asturianos), 1977, págs. 247-8.

¹⁷ AURELIO DE LLANO, *Bellezas de Asturias. De Oriente a Occidente*, Oviedo, 1928, pág. 21. De ser cierto lo que afirma FERNANDO CARRERA en su *Reseña histórica de Llanes y su concejo*, Llanes, 1965, pág. 226, respecto a que Aurelio de Llano vio por primera vez el pericote en el año 1930, éste habría escrito del baile sin conocerlo. Sin embargo, antes de esta fecha habría tenido ocasión de verlo en un festival celebrado en Colloto en honor del Príncipe de Asturias: *vid.* su artículo «Los bailes asturianos ante las pinturas rupestres», en *La Voz de Asturias*, (Oviedo), 23-8-1925, donde manifiesta que le parece haber descubierto que pericote y *corri-corri* son reliquias de danzas rituales prehistóricas.

¹⁸ CONSTANTINO CABAL, *El individuo*, Madrid, 1925, págs. 163-170, donde contradice a Aurelio de Llano y niega que el pericote lo dirija persona principal.



Grupo que bailó el pericote en La Llavandera (Pancar), en agosto de 1930, para Ramón Menéndez Pidal, que aparece a la derecha junto a Aurelio de Llano y Fernando Carrera; a la izquierda, la mujer de don Ramón, María Goyri, y Rosario Menéndez Pidal con los hijos de Guillermo Galmés, que había encargado el baile, entre ellos, Álvaro, el menor (*Foto Pepe*).

unas brevísimas líneas a lanzar hipótesis no fundamentadas que –lo que es más lamentable– son asumidas acríticamente durante decenios.

Sin embargo, otros investigadores han sido, por fortuna, más prudentes. Es el caso de Eduardo Martínez Torner, autor del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* que vio la luz en 1920, quien transcribe la melodía del pericote. Torner hace una escueta descripción del baile sin plantear ninguna hipótesis sobre los orígenes, aunque recoge testimonios acerca de cómo la mujer sustituía al varón luciendo un sombrero con cintas, circunstancia que se achacaba a la fuerte emigración a México. Añade, no obstante, algunas consideraciones como que antiguamente a un tocado hecho con pelo postizo se le daba el nom-

bre de perico; que en castellano se usa la voz *perición* para aquella persona que suple a otras y que esa misma voz responde a un baile de los gauchos argentinos. Aporta estos datos pero no pretende hacer ninguna deducción de todo ello¹⁹; sin embargo, con los mismos parece poner en duda la interpretación primera²⁰.

Ramón Menéndez Pidal tendrá la ocasión de ver el pericote cuando, en 1930, realiza un viaje

¹⁹ EDUARDO MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Oviedo (Instituto de Estudios Asturianos), 1986, págs. 29 y 214. La transcripción musical del pericote corresponde al número 86.

²⁰ Es lo que cree JOSÉ BENITO A. BUYLLA, *La canción asturiana*, Salinas (Ayalga Ediciones), 1977, pág. 94.

por Cantabria y Asturias en busca de bailes romancesados, contando con la ayuda de Torner y Aurelio de Llano, colaboradores suyos desde años antes en su apasionante búsqueda del romancero español. El matrimonio Menéndez Pidal-María Goyri, con su hijo Gonzalo, encargado de fotografiar y filmar, acompañados por Aurelio de Llano entre otros, acuden desde la casa familiar de Linares (Ribadesella) a Pancar para presenciar un festival organizado por Fernando Carrera, el mismo que en 1914 organizara otro en Nueva para Juan Menéndez Pidal, hermano de Ramón que le precede en edad y en afición al romancero. Allí, junto al molino de La Llavandera, se cantó asturianada y se bailaron giraldillas, danza prima y un pericote de dos tríadas al son de pandero y tambor. Menéndez Pidal apenas escribió unas líneas sobre el pericote, que le interesa por ser un baile acompañado por romances, como la danza prima asturiana, el *corri-corri* de Arenas de Cabrales, el baile a lo llano de Ruiloba y el baile de tres de Las Navas del Marqués²¹, pero hizo algunas observaciones muy atendibles.

En 1905, el sabio investigador descubre un baile de tres cantado al son del romance de Gerineldo en la localidad abulense de Las Navas del



«Baile de tres» de Las Navas del Marqués (Ávila), diciembre de 1930 (Foto Miguel Catalán).

Marqués. Era el baile típico de la localidad: «Esperábamos ver algo curioso, pero no sospechábamos fuera tanto como resultó»²². Menéndez Pidal sabía que en la danza prima asturiana se cantaba al son de romances, pues ya Jovellanos le había dedicado unas páginas en su carta VIII a Ponz, pero ignoraba que hubiera más bailes de este tipo. «Este baile que hoy nos parece rústico y exclusivo de este pueblo de Ávila, fue un baile común y elegante. Las costumbres populares fueron por lo general costumbres antes aristocráticas, abandonadas por la clase superior al verlas extendidas entre el pueblo»²³. El baile de tres, referenciado literariamente en los siglos XVI y XVII, figura en un códice de la primera mitad del XVI donde se ve a un caballero bailando con dos damas que tocan castañetas con los dedos al son del pandero cuadrado que toca otra señora²⁴. Cree Menéndez Pidal que ese baile era acompañado de romances y que habría entonces indiferenciación entre danzas señoriles y aldeanas a la vista de estos datos, pues la vihuela ya era de uso cortesano cuando castañetas y panderos habrían sido relegados al uso aldeano.

Mientras que lo habitual es emplear la canción lírica para todo tipo de bailes, el uso del romance narrativo constituye, al decir de Menéndez Pidal, un «raro arcaísmo»²⁵. En diciembre de 1930, Menéndez Pidal repetirá visita a Las Navas

²¹ Véase el capítulo «1930. Los bailes romancesados que aún perduran», en DIEGO CATALÁN, *El archivo del romancero. Patrimonio de la humanidad*, tomo I, Madrid (Fundación Ramón Menéndez Pidal), 2001, págs. 154-161.

²² RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, tomo II, Madrid (Espasa-Calpe), 1953, pág. 296. El tema de los bailes romancesados en las págs. 295-299 y 374-380.

²³ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, pag. 297.

²⁴ En *Cómo vivió y cómo vive el romancero*, Valencia (E. López Mezquida), págs. 47-81, sigue muy de cerca la redacción del *Romancero Hispánico*, a la vez que añade otros detalles de interés como la foto de la ilustración del códice y del baile de Las Navas del Marqués.

²⁵ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, pág. 374.



Baile del pericote en La Llavandera, en agosto de 1930, ante Ramón Menéndez Pidal, a la derecha; formaron las dos tríadas Ramona Sobrino, Felicidad Pérez, María Luisa y Josefina Sotres con Juan y Ramón Noriega, y tocaron el pandero y el tambor, a la vez que cantaron a la antigua usanza, María Haces y Margarita Iglesias (Foto Pepe).

del Marqués; entonces, ninguno de los bailadores sabía ya el romance de Gerineldo. También encuentra baile de tres en Jumilla (Murcia) y en Algodre (Zamora), aunque no podrá documentar estos últimos como bailes romancescos. En esa apasionante búsqueda de romances, llegará hasta Llanes y hasta el pericote. Dice de él en *Romancero Hispánico*:

«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 en 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»²⁶.

Queda claro, pues, cómo Menéndez Pidal relaciona al pericote de Llanes con el baile de tres cortesano, abandonado por los aristócratas una vez se van apropiando de él las clases subalternas, y documentado en 1930 en varios lugares de la Península Ibérica.

En 1952, Emilio Pola Cuesta publica un artículo en el *Boletín* del Instituto de Estudios Asturianos que sería el primer estudio específico sobre el

²⁶ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, pág. 378. Frente a su testimonio, ratificado en carta personal a FERNANDO CARRERA y DÍAZ-IBARGÜEN, *Reseña histórica de Llanes y su concejo*, Llanes, 1965, pág. 226, la prensa publica que se cantó el romance de *Espinela* (vid. DIEGO CATALÁN, *El archivo del romancero*, pág. 157).

baile, donde describe minuciosamente sus pasos y realiza varias valoraciones sobre el mismo²⁷. Allí refiere que, puesto en relación con Menéndez Pidal, el sabio le indica que «es imposible averiguar los orígenes remotos del pericote» y que «debemos contentarnos con averiguar lo mejor posible los orígenes próximos». También le recomendaba buscar en el archivo municipal, pero Emilio Pola ya lo había hecho con anterioridad: «miles y miles de documentos pasaron por mis manos sin hallar la menor alusión al “pericote”». A través de encuestas de campo, solo le era posible llegar hasta 1700; a partir de aquí, manifiesta, es trabajo de la imaginación —que él mismo dejará correr unas páginas más adelante— y la ciencia. Debido a la «perfección, brillo semejante [que] no se improvisa ni viene de hace unos cuantos años», dice que tiene indicios de ser prerromano, pero se pregunta: «¿quién puede, sin riesgo, aventurarse a formular ceñidas afirmaciones?»²⁸.

José Benito A. Buylla publica en 1977 *La canción asturiana*, donde se interesa por la danza prima, el *corri-corri* y el pericote, los tres bailes más originales de Asturias. Respecto a estos últimos, critica duramente a los «escasos estudiosos que se han acercado a nuestra danza» que «han desenfocado su visión por prejuicios subjetivos y resabios historicistas pese a que las referencias documentales son escasas y apenas se remontan a un centenar de años»²⁹. Se opone así al supuesto galanteo entre el hombre y su doble pareja que otros han querido ver. Para él, el pericote es «símbolo de una abstracción colectiva» que trasciende las individualidades, siendo difícil saber a estas alturas lo que simboliza. Sin embargo, no duda en afirmar que el pericote pertenece al «mismo o semejante universo cultural

y tribal al que pertenecía el *corri-corri*, y ambos constituyen los vestigios más arcaicos de danza y música que conservamos en Asturias». Tampoco duda en continuar la línea de sugerencias especulativas de sus predecesores y trae a colación una cita del geógrafo Estrabón, cuando describe las danzas de los montañeses del norte de la Península Ibérica, poniéndola en relación con el *triscu*, salto característico del baile del varón. Lamentablemente, A. Buylla, que criticó los prejuicios, las subjetividades y el historicismo de sus predecesores en la visión respecto a bailes como el pericote y *corri-corri*, cayó en algunos de los excesos que denunciaba. Si bien es cierto que como pionero de la Etnomusicología, se disculpa de antemano de los errores que haya podido cometer y manifiesta el carácter conjetural e hipotético de muchas de sus afirmaciones que la investigación futura se encargará, dice, de confirmar o rebatir³⁰.

Nadie se contentaba con estudiar los orígenes próximos del pericote, que era lo único a lo que se podía aspirar, siguiendo el sabio consejo de Menéndez Pidal. No era fácil librarse de esa pesada carga de la tradición, como logramos comprobar en nuestras espaldas cuando publicamos *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, en 1991, con la intención de hacer un estudio que, partiendo de lo coreográfico, es decir, de lo formal, permitiera realizar una clasificación de los distintos tipos de danzas que se encontraban en Asturias, aunando la documentación de campo con los testimonios escritos. Sin embargo, es prácticamente a partir de esas fechas cuando, desde el campo de los estudios del baile asturiano, se constata el cambio de enfoque, el abandono de la perspectiva evolucionista y su sustitución por otros aspectos: lo coreográfico y/o los significados simbólicos y sociales asociados³¹.

²⁷ EMILIO POLA CUESTA, «El pericote», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, xv (1952), págs. 95-117.

²⁸ POLA CUESTA, «El pericote», págs. 97-98.

²⁹ JOSE BENITO A. BUYLLA, *La canción asturiana*, Salinas (Ayalga), 1977, págs. 91-98.

³⁰ JOSE BENITO A. BUYLLA, *op. cit.*, págs. 19-20.

³¹ Ofrezco una visión de conjunto en «Baile y danza. La tradición y el presente», incluido en *Los asturianos, raíces culturales y sociales de una identidad*, Oviedo (Editorial Prensa Asturiana),



Ramón Menéndez Pidal cruza ante los danzantes del *corri-corri*, en Cabrales, agosto de 1932 (Foto Kurt Schindler, archivo de la Hispanic Society of America).

Los últimos en ocuparse del pericote han sido, recientemente, Fernando de la Puente e Isabel Álvarez³². Los autores se centran en la coreografía, detallando los pasos y figuras del pericote con minuciosidad extrema. Realizan algunas aportaciones

2005, págs. 658-672. Son de destacar: FERNANDO ORNOSA y NACIU-RIGUILÓN, «La danza: un rito de pasu nel occidente asturianu: los paloteos n'Asturies», *Asturies*, Uviéu (Belenos), n.º 8, págs. 51-69; FERNANDO DE LA PUENTE HEVIA, *El bail.le d'arriba: el son de la montaña occidental astur-leonesa*, Oviedo, 2000; M.ª ISABEL ÁLVAREZ ÁLVAREZ y FERNANDO DE LA PUENTE HEVIA (coords.), *El Cancioneru l'Andecha. La jota n'Asturies*, Uviéu (Andecha Folklor Uviéu), 2003. Antes de estas décadas, una feliz excepción: JUACO LÓPEZ ÁLVAREZ, *La fiesta patronal en Bimeda (Cangas del Narcea). Danza de palos y teatro popular*, Oviedo (Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias), 1985.

³² FERNANDO DE LA PUENTE HEVIA y M.ª ISABEL ÁLVAREZ ÁLVAREZ, *El pericote. Aspectos estructurales, origen y desarrollo*, Oviedo (ed. de los autores), 2005.

de interés, por ejemplo en lo que respecta a la documentación del pericote de cuatro en concejos del oriente interior. Niegan cualquier relación del pericote con el *corri-corri*. Pero la principal hipótesis de su libro (que el pericote de Llanes se origina como yuxtaposición de dos bailes: la giraldilla realizada en filas enfrentadas y el pericote propiamente dicho) queda en el terreno de lo puramente conjetural, si bien es cierto que esta vez no se despacha el asunto con breves líneas sino con el esfuerzo de redacción de unos capítulos de un libro.

No vamos a detenernos aquí en una hipótesis cuyo análisis crítico nos alejaría sobremedera del alcance de este artículo. Solo queremos añadir, aparte de su carácter especulativo, algunas consideraciones. Los autores insisten en que el pericote es un baile popular, desde lo que infieren otras cuestiones; pero hay que tener en cuenta que podría no ser un baile



El Pericote de la fiesta de la Guía en Llanes, año 1982 (Foto Antonio Diego).

popular sino popularizado, si atendemos a la fundamentada opinión de Menéndez Pidal. Se centran en la *girandilla* (que dicen en algunos lugares del Oriente), híbrido de danza prima y baile suelto, en su variante de filas enfrentadas que sería la que supuestamente formaría la primera parte del pericote. Pero no queda claro qué ocurre con la girandilla en corro, tal y como se conoce hoy en Balmori³³, que

tendría lógicamente un radio más amplio³⁴. En tal caso habría que considerar las contradanzas, de gran uso en Llanes, que no son sino un pequeño grupo de personas que forman en paralelo a la danza prima cuando ésta se despliega en ala.

El pericote, en lo que a coreografía se refiere, sigue falto de un estudio de miras más amplias, menos centrado en lo puramente regional, como pone de manifiesto el que nadie todavía se haya ocu-

³³ YOLANDA CERRA BADA, «La danza del Trillo en Balmori», en *El Oriente de Asturias*, núm. extraordinario, Llanes, 2001, págs. 23-24. En el Archivo de Música de Asturias figura la grabación y ficha que hemos hecho de la danza de San Juan, la del Trillo y la girandilla que se realizaban en Balmori sin solución de continuidad (y hemos alcanzado también a ver) el día de la fiesta de San Juan.

³⁴ Además hay que considerar la relación de girandillas con los bailes-juego. Véase la descripción de las girandillas que hace Miguel de Escalada en su novela ambientada en Llanes, *Agua Turbia: un corro de bailadores con uno dentro* (cfr. YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas*, págs. 33-36).



El Pericote de la fiesta de la Guía en Llanes, año 1982 (Foto Antonio Diego).

pado de los bailes de tres, anotados y puestos en relación por Menéndez Pidal, la personalidad más destacada que se ha fijado en nuestro baile de referencia en la lejana fecha de 1930 y contemplados por Curt Sachs, autor de la *Historia universal de la danza*, como costumbre que se encuentra en las danzas populares de todos los países europeos y en los bailes de sociedad de Europa occidental³⁵. A los citados por Menéndez Pidal, se añaden otros bailes de tres como el exclusivamente femenino de Tiedra (Valladolid), el de Valleruela, El Espinar y

otros lugares del entorno de la Sierra de Segovia y el de La Churrería (Valladolid)³⁶. En cuanto producto cultural, el pericote carece también de estudios que aborden sus ricos aspectos sociales y simbólicos, puestos de manifiesto en las grandes festividades llaniscas. No obstante, debemos conformarnos con que se hayan logrado detener, al menos en el ámbito de los estudiosos, las especulaciones que llevan a períodos antiquísimos de la historia o de la prehistoria de los bailes y danzas, con-

³⁵ CURT SACHS, *Historia Universal de la danza*, Buenos Aires (Ed. Centurión), 1944, págs. 106-107. Nombra explícitamente a «la *pericota* [sic] asturiana».

³⁶ CARLOS ANTONIO PORRO FERNÁNDEZ, «Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX», *Revista de Folklore*, n.º 248, Valladolid, 2001, pág. 70.

cebidos como «supervivencias» aisladas de un pasado imaginado y como productos culturales estáticos e inamovibles, insensibles a los agentes y cambios sociales.

Aparte la relación que habría entre el pericote y los demás bailes de tres, nosotros seguimos viendo cierto parecido entre el pericote y el *corri-corri*³⁷, quién sabe si producto de interpolaciones o reelaboraciones ocurridas en el siglo del nacimiento de los estudios folclóricos. Además de ser bailes romancescos, hoy ya en desuso en el caso del pericote, los dos bailes tienen una singularidad y una personalidad que deriva del hecho de que ambos divergen de la norma de lo que son los bailes tradicionales asturianos. Tienen el mismo ritmo, idéntico, también, al de los cantares de las ofrendas de ramos y una única melodía. Sin embargo, lo más llamativo son dos aspectos: el desigual número de bailarores –un hombre frente a dos o seis mujeres– y el que hagan un baile distinto, es decir, que no haya correspondencia entre los pasos que realizan el hombre y las mujeres. Por ejemplo, las mujeres no llevan los brazos a la altura de los ojos como en el resto de bailes, sino que los mueven desde allí a la cintura, arriba y abajo. El hombre da saltos (embotados en ambos bailes), mientras que las mujeres no saltan, se deslizan. Ellas da una impresión paradójica 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 al 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.

³⁷ YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas*, págs. 67-75.

Evidentemente no es el mismo baile; el *corri-corri* no tiene *triscu*, ni en el pericote llevan ramas de laurel, ni el ocho es igual, ni el braceo... Pero tienen un indudable aire de familia que han reconocido diversos autores. Lo que a nosotros nos ha llamado la atención es que existe una curiosa circunstancia, el hecho de que el *corri-corri* durante mucho tiempo se haya documentado exclusivamente en la localidad de Arenas de Cabrales, ya desde las primeras referencias que tenemos, que son las de Saro y Rojas en 1886:

«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»³⁸.

Cuando documentábamos nuestros bailes en el archivo de *El Oriente de Asturias*, siempre abusando de la amabilidad de su director Manuel Maya Conde, custodio de ese tesoro, nos sorprendieron las referencias periodísticas desde mediados del XIX –confirmadas en el trabajo de campo de varias personas dedicadas a la colecta de bailes tradicionales– que señalan que en el área que circunda Arenas se baila pericote, mientras que en esta localidad, el *corri-corri*. La prensa nos proporciona ejemplos de los pericotes bailados en la fiesta de la Salud de Carreña en el año 1865³⁹. Por si pudiéramos creer que el pericote es cosa de forasteros llanescos, el cronista en 1918 nos aclara:

«Como nota curiosa diré que en Carreña todos, jóvenes y maduros, bailan el pericote más aprisa que en Llanes y con alteraciones notables en el estilo»⁴⁰.

Por su parte, Ramón Sordo Sotres realiza una aportación interesante al encontrar en varios pue-

³⁸ JOSÉ SARO, «Pequeñas jornadas (VIII)» en *El Oriente de Asturias*, Llanes, 18-9-1886.

³⁹ «Variados fuegos se quemaron en el mismo día y noche anterior, que con vivas de entusiasmo, danzas, bailes del *pericote*, vocería y gritos animaron mucho la función profana» (PROTASIO GONZÁLEZ SOLÍS, *op. cit.*, pág. 402).

⁴⁰ *El Oriente de Asturias*, Llanes, 21-9-1918.

blos del conejo de Ponga restos de la existencia del *corri-corri*, baile descrito por su informante de modo muy parecido a como lo hacen en Arenas, pero con variabilidad en los rasgos formales (cuatro o cinco mujeres y un hombre o dos)⁴¹. Aporta, además, dos datos de obras literarias de autores llaniscos. En una de ellas, publicada su tercera edición en 1882, se dice que los llaniscos bailan «la danza, el *pericote* o *corre-corre*, la giraldilla, el fandango, la gallegada, las seguidillas...»⁴². En la otra, publicada en 1856, y ambientada en Llanes se habla del «corre-corre, baile indígena de nuestra comarca y desconocido en todo el resto de la provincia»⁴³. El uso como sinónimos del pericote y el castellanizado *corre-corre* y el uso anterior de este último para referirse al baile genuino de Llanes, así como las circunstancias anteriormente apuntadas del mantenimiento exclusivo en Arenas de un *corri-corri* rodeado por todas partes de pericote podrían apoyar la consideración del *corri-corri* como perteneciente a la misma raíz que el pericote.

El *corri-corri* y el pericote, compartan tronco común o no, el caso es que van asociados de muchas formas. La singularidad y distintividad de ambos bailes han creado un doble proceso centrífugo y centrípeto, por una parte de consolidación como símbolos identitarios, por otra, de expansión y difusión como elementos sustanciales del repertorio de los grupos folclóricos.

* * *

⁴¹ RAMÓN SORDO SOTRES, *Tradiciones curiosas de Asturias*, Avilés, 1994, págs. 20-25.

⁴² Ramón Huerta Posada, *Elvira y Osvaldo (Amor. Poesía. Historia). Recuerdos de Asturias*, Madrid, 1882, citado por RAMÓN SORDO SOTRES, *op. cit.*, pág. 25 (la cursiva es nuestra).

⁴³ Antonio Quintana Menéndez en *Flor del Valle*, citado por RAMÓN SORDO SOTRES, *op. cit.*, pág. 25-26. El *corre-corre* es también nombre de baile de Fuentearmegil (Soria), vid. CARLOS ANTONIO PORRO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 52.

El pericote y el *corri-corri* no sólo tienen en común aspectos formales sino también una originalidad divergente de la norma que ha llamado la atención sin cesar, sobre todo después de que fueran referenciados tanto por la prensa como por folcloristas, etnomusicólogos y estudiosos en general.

Ello dio pie, junto con otras circunstancias entre las que se encuentran la modernización de la sociedad y el interés por lo regional, a que estos bailes saltaran pronto a los escenarios formales e informales, dejando de ser realizados por pura diversión para convertirse en objeto de ensayo, lucimiento o competición. Por ejemplo, el empresario que organiza los bailes de Carnaval en el teatro local lleva en 1906 a unas paisanas suyas de Parres para que bailen el pericote con unos hombres considerados maestros en el baile, uno de los cuales era el popular Pancho el Barrileru, que había sido premiado anteriormente en un concurso de Gijón. Por otra parte, un grupo de pericote, junto con otros de la región, se desplaza ese mismo año a la boda de Alfonso XIII a Madrid⁴⁴ para representar al folclore asturiano.

En la segunda década del siglo xx empiezan los concursos en la villa y en pueblos como Purón o Poo –seguramente a imitación de los que había habido en poblaciones mayores, como Oviedo, Gijón e incluso México– a cuyos concursantes se pide que usen el traje regional. En los programas de las fiestas de La Guía de 1913, se anuncia un concurso de pericote en la plaza de Las Barqueras de Llanes con las siguientes bases: «Bailará, primero, cada pareja aisladamente y, después, todas reunidas». Los tres premios, en metálico, uno de los cuales será para una pareja infantil, se otorgarán «a las parejas que bailen con más perfección y mejor estilo, en conjunto». Para animar a que los bailadores, sobre todo las mujeres, vistan el traje regional, se les ofrece

⁴⁴ Véase YOLANDA CERRA BADA, *Bailes y danzas*, págs. 80.



El Nino de Pancar bailando el pericote en la fiesta de San Roque en la plaza de Llanes (año 1964).

un obsequio⁴⁵. Todo ello potencia los ensayos, la espectacularización, la asociación con los trajes regionales, la estandarización de los bailes y, en el futuro, la creación de grupos folclóricos.

Tras el parón impuesto por las circunstancias de la Guerra Civil, el régimen de Franco desarrolla una política de promoción del folclore regional a través de la Sección Femenina, institución falangista a la que se encomienda su salvaguarda. Al organizarse en Llanes el grupo local se contó con Ramón Sobrino Pérez, el Nino de Pancar, quien con

⁴⁵ En el programa de las fiestas de la Guía (Archivo de *El Oriente de Asturias*).

pocos años ya había demostrado su valía en el arte del pericote en las fiestas locales y en varios festivales folclóricos que tuvieron lugar en Madrid. Emigrante en Cuba, desde su regreso en 1931 hasta su muerte en 1966, estaría ligado para siempre a este baile no sólo como su mejor bailarín en mucho tiempo sino como su principal recreador⁴⁶.

La Sección Femenina organizó desde 1942 concursos regionales y nacionales en los que pronto el pericote alcanzó notoriedad. Es seguro que el Nino vio cómo otros grupos hacían modificaciones en los bailes para adaptarlos al espectáculo. 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 mismos⁴⁷. Sin duda, la modificación atribuida al Nino de Pancar, el «ocho doble», que consiste en que los bailadores abandonen su doble pareja y se dispongan en grupos, dos de mujeres y uno de hombres, tuvo que ver no sólo con los festivales y concursos de la Sección Femenina sino también con los de antes de la Guerra Civil, circunstancias todas, junto con el progresivo abandono del baile como elemento de pura diversión, que abonaron el terreno para la estandarización y espectacularización del pericote.

El pericote se exhibe en España y en el mundo. Los grupos de la Sección Femenina de Oviedo y Gijón pronto se hacen con una versión y lo incorporan a su repertorio; todos saben que es más fácil lograr un premio con él que con una jota, giraldilla o muñeira. Llanes obtiene el tercer premio en el concurso nacional de 1950, después de haber triunfado en el regional⁴⁸, de la mano del Nino de Pancar y del gaitero Manolo Rivas. Cruza el océano y

⁴⁶ Véase la obra colectiva *Recordando al Nino de Pancar*, Llanes (El Oriente de Asturias), 1996.

⁴⁷ ESTRELLA CASERO, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*, Madrid (Ed. Nuevas Estructuras), 2000.

⁴⁸ *El Oriente de Asturias*, Llanes, 25-3-1950.



Mozos del pericote de Pancar con aldeanas de Naves ante la iglesia de San Antolín de Bedón (años 60).



Baile del pericote con los mozos de Pancar en la fiesta de Santa Ana en Naves (años 60).

se immortaliza para el séptimo arte en la película *Ronda Española*, de Ladislao Vajda, de 1951, un film de contra-propaganda franquista⁴⁹. Triunfa el Día de América en Asturias en el Oviedo de 1954. Participa en una jira por Cuba en 1956, que finaliza en Pinar del Río con un gran festival de danzas españolas⁵⁰. Estos son sólo unos pocos datos de la larga lista de éxitos que cosechara el pericote dentro y fuera de España.

A su vez, en los pueblos imitan los festivales que se celebran en las poblaciones mayores. En Naves, la rivalidad entre los bandos de Santa Ana y San Antolín hace que las fiestas entren en una pauta de competitividad y se intente un mayor lu-

cimiento de la fiesta con nuevas actividades. En 1954, figura en el programa de fiestas de Santa Ana el pericote bailado por «cuatro señoritas del bando» bajo la dirección del Nino de Pancar⁵¹. Poco a poco, se consolidan los festivales folklóricos navizos, donde participan los Coros y Danzas de Infiesto, de Cabezón de la Sal o el grupo del *corri-corri* de Cabrales⁵². Según las noticias de prensa, el pericote parece consolidarse en las fiestas de San Antolín desde finales de los años sesenta.

Mientras se extiende hacia fuera, el pericote va ganando desde el interior de la sociedad llanisca el puesto de símbolo identificador. Sabido es que el

⁴⁹ ESTRELLA CASERO, *op. cit.*, págs. 69-82.

⁵⁰ M., «El Nino de Pancar (Apuntes biográficos para la historia del Pericote)», n.º extra de *El Oriente de Asturias*, Llanes, 1960.

⁵¹ *El Oriente de Asturias*, Llanes, 24-7-1954 y 31-7-1954.

⁵² Actúan en San Antolín el grupo de Infiesto en 1962 y el *corri-corri* en 1964 y 65 (*El Oriente de Asturias*, 25-8-1962, 29-8-1964 y 28-8-1965).



Pericote en la bolera de Naves en la fiesta de San Antolín (años 60).

pericote se extiende por otros territorios cercanos: Cabrales, occidente de Cantabria⁵³ e incluso Palencia⁵⁴; pero en Llanes prima el discurso de que este baile es único y exclusivo del concejo, nacido aquí y propiedad de los llaniscos. Parecido fenómeno ocurre con el *corri-corri* de Cabrales; de ese modo, decir pericote es decir Llanes, como decir *corri-corri* es decir Cabrales. Una vez consolidado como tal símbolo identitario concejil, el pericote adquiere el halo de lo sagrado, de lo intocable. Por eso tiene tanta importancia, ha permanecido hasta

hoy, no existe riesgo de pérdida y es el «broche de oro» que cierra todos los festivales folclóricos del concejo. Las dos excepciones a esta afirmación son la jota de La Magdalena y el Xiringüelu de Naves, que cierran las actuaciones tras el pericote, por ser símbolos no comunitarios situados a nivel infraconcejil, de los bandos de La Magdalena de Llanes y de Santa Ana de Naves respectivamente.

El pericote se conserva porque se revaloriza pronto, desde esas élites que fundan y desarrollan los bandos festivos rivales; desde esos indianos, que regresan a su tierra y contribuyen económicamente no sólo a la obra pública o al sostén familiar sino a las celebraciones y rituales; desde la prensa local, caja de resonancia continua de fiestas y acontecimientos menores; desde esos estudiosos que ven en él misteriosas danzas neolíticas, ritual funerario o baile romanesco de fina elegancia. To-

⁵³ SIXTO CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, libro IV, Santander, 1980, págs. 294-295; ANA M.^a RIVAS RIVAS, *Antropología social de Cantabria*, Madrid (Univ. de Cantabria y Asamblea Regional de Cantabria), 1991, pág. 181.

⁵⁴ La versión de Lores (Palencia) sirvió para coreografiar la polémica danza cántabra del cuevanito (vid. CARLOS ANTONIO PORRO FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pág. 64).

dos contribuyen a elevar al pericote a ese lugar de privilegio que conserva hoy. Es más que probable que la sencillez del pericote cántabro o cabraliego obedezca a un menor grado de conservación y cultivo, que su ausencia de ceremonia y desenfado sea debida al casi nulo interés despertado. Para cántabros o cabraliegos, el pericote no es signo identita-

rio, por eso allí prácticamente ha desaparecido o se conserva débilmente. Por el contrario, en Llanes, gracias a la idealización del baile, a su eficacia social y simbólica y a que su transformación en referente identitario, tiene vitalidad y se ha convertido en el elemento indispensable e indiscutible de los rituales festivos del concejo.