

## EL BAILE ROMANCEADO: ESPACIO KINESTÉTICO Y NARRATOLÓGICO

TERESA CATARELLA

(Investigadora independiente)

[tcatarella@mac.com](mailto:tcatarella@mac.com)

### RESUMEN

El estudio de la poesía narrativa de tradición oral abarca una gran gama de problemas teóricos, metodológicos, filológicos y editoriales de gran complejidad. Sin embargo, en el campo de la balada europea, tan como del romancero hispánico, el estudio del baile dentro del espacio semiótico de la poesía tradicional narrativa se ha quedado muy al margen de las investigaciones.

Este trabajo intenta aproximarse a los bailes romanceados desde el punto de vista de la danza y dentro del contexto de la balada bailada (“danced ballad”) como fenómeno paneuropeo.

Desde antiguo, los bailes han sido siempre acompañados de música y letra, y en España, igual que en el resto de Europa, han sido muy presentes tanto en la corte como en el pueblo. Sin embargo, dentro del enorme y variado repertorio de bailes populares españoles, son relativamente pocos los bailes documentados con acompañamiento de romance, o sea, de una narración seguida, entre ellos, el “baile de tres” abulense (*Gerineldo*), el “baile a lo llano” cantábrico (*La Condesita*) o el famoso “baile del tambor” gomero (*El caballero burlado*, entre otros).

Dos tradiciones muy conocidas, aunque muy lejos geográficamente, nos puede servir para enfocar la problemática: la “danza prima” asturiana (*¡Ay! un galán de esta villa*) y el baile “en cadena” *Føroyskur dansur* de las islas Feroe (Dinamarca). ¿Cuáles son las características de la balada bailada? ¿Cuál es la correlación, si la hay, entre el discurso narrativo de la balada y el discurso del cuerpo en movimiento del baile, visto como *locus* privilegiado de cultura?

La investigación de los bailes romanceados abre nuevas perspectivas para el estudio, multicultural e interdisciplinario, del romancero tradicional y del baile folklórico como representaciones narrativas y kinestéticas del imaginario popular. Estas manifestaciones tradicionales se conservan hoy día, no como reliquias olvidadas, sino como formas contemporáneas, que, para sus practicantes, funcionan como refugios, repositorios y reafirmaciones de un específico y determinado paisaje sociocultural.

**PALABRAS CLAVE:** bailes romanceados; danza prima asturiana; danza en cadena feroés; dimorfismo coreográfico.

### ABSTRACT

The study of the narrative poetry of oral tradition encompasses a wide range of theoretical, methodological, philological, and editorial problems of great complexity. However, in the field of the European ballad, as well as the Hispanic *Romancero*, the study of the dance within the semiotic space of traditional narrative poetry has remained very much on the margins of research.

This article proposes to approach the danced *romances* both from the point of view of dance, as such, as well as within the context of the danced ballad as a pan-European phenomenon.

Dances have always been accompanied by music and lyrics, and in Spain, as in the rest of Europe, they played an intrinsic part of life in both courtly and popular circles. However, within the enormous and varied repertoire of Spanish popular dances, there are relatively few dances which are accompanied by *romances*. Some examples are the *baile de tres* from Ávila (danced to *Gerineldo*), the *baile a lo llano* from Cantabria (danced to *La Condesita*) or the famous *baile del tambor* from La Gomera in the Canary Islands (danced primarily to *El caballero burlado*).

Two well-known traditions, although geographically distant, exemplify the danced ballad: the Asturian circle dance, called *danza prima* (*¡Ay! un galán de esta villa*) and the chain dance *Foroyksur dansur* from the Faroe Islands. What are the characteristics of the danced ballad? What is the correlation, if any, between the narrative discourse of the ballad and the discourse of the moving body in the dance, seen as a privileged locus of culture?

The investigation of danced ballads opens new perspectives for the multicultural and interdisciplinary study of traditional ballads and folk dances as narrative and kinesthetic representations of the popular imaginary. These traditional manifestations are still preserved today, not as obsolete relics, but as contemporary cultural expressions, which, for their practitioners, serve as a refuge, a repository, and a reaffirmation of their specific and distinctive sociocultural environment.

**KEY WORDS:** danced ballads; Asturian circle dance; Faroese chain dance; gendered dancing.

*No os descuidéis, Maldonado,  
en que sea buena la danza,  
porque no hay pueblo  
que hacer la suya no ordene.*

Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*

El estudio de la poesía narrativa de tradición oral abarca problemas teóricos, metodológicos, filológicos y editoriales de gran complejidad. No solo en el campo del romancero, sino con respecto a la balada europea en general, el estudio del baile, igual que, hasta cierto punto, el estudio de la música, se ha quedado algo al margen.

La indiferencia académica y la consiguiente carencia de estudios de la balada bailada se debe en gran parte a la posición ambigua del baile, un arte efímero entre sagrado y profano, rito y entretenimiento, profundidad y frivolidad.

La actitud de la Iglesia ha contribuido a la marginalización de la danza<sup>1</sup>. La hostilidad eclesiástica al cuerpo humano ha tenido como consecuencia repetidas prohibiciones y denuncias contra el baile, en particular, el baile popular, por ser inmoral, indecente, lascivo y la herencia de un pasado pagano. Los bailes populares solo se permitían como entretenimiento los domingos y días de fiesta, o como parte de las procesiones religiosas o de peregrinaje, y siempre que fuera posible, en presencia del clero. Estas restricciones son prueba definitiva de la importancia del baile en el acervo cultural comunitario como un acto social fundamental y difícil de controlar. Desafortunadamente, la supresión por parte de la Iglesia de todo movimiento considerado desenfrenado, estático o simplemente sensual ha tenido como resultado una cierta neutralización coreográfica en la mayoría de los bailes populares.

Claro está que un análisis de todos los bailes romanceados, del pasado o del presente, o de bailes acompañados por poesía narrativa, requeriría un estudio mucho más largo y detallado de lo que aquí puedo presentar. Dicho esto, con motivo del bienio pidalino, quisiera

<sup>1</sup> En este estudio, empleo los vocablos “danza” y “baile” como sinónimos.

hacer un pequeño recorrido por algunos bailes romanceados recogidos en Ávila, Cantabria y Asturias, siguiéndolo los pasos de Menéndez Pidal en sus encuestas de “bailes romancescos” de los años 1905 y 1930.

#### EL PROTAGONISMO HISTÓRICO DE LA DANZA CANTADA

La danza cantada era una parte sumamente importante en la vida cotidiana de una manera difícil de comprender hoy. Según Bruce R. Smith, en su estudio de los pliegos de cordel ingleses “Putting the “Ball” Back in Ballads”, las baladas de los siglos XVI-XVIII, eran, primariamente, “kinetic experiences” (2016, p. 323) para los que las cantaban y bailaban; aún hoy, el baile sigue teniendo una “vestigial presence” (2016, p. 324) en el corpus baladístico inglés.

Como punto de partida, quisiera hacer hincapié en los vínculos vitales desde antiguo entre la voz que canta, el cuerpo que baila y los instrumentos que tocan, y poner algunos testimonios iconográficos como ejemplos.

En los siglos XIV, XV y XVI, los bailes en círculo o cadena cerrada (*chaîne fermée*) o en fila o cadena abierta (*chaîne ouverte*) acompañados por canciones, con o sin acompañamiento musical, gozaron de gran popularidad en todos los estamentos sociales.

Esta unión intrínseca de baile, voz y música se ejemplifica visualmente en un manuscrito iluminado de mediados del siglo XIV (Ilustración 1). Un corro de damas y caballeros, muy elegantes, agarrados de las manos, bailan al aire libre en el jardín de un castillo. La notación musical y la letra de un *virelai* de Guillaume de Machaut acompañan al baile. En esta *chanson balladée*, el baile, la música, y el canto sirven como afirmaciones de los valores del *amour courtois* y de la ideología de la nobleza.

Otro ejemplo del baile en ambiente cortesano se encuentra en el castillo Runkelstein en Tirol del Sur (Ilustración 2). Forma parte de un ciclo de pinturas al fresco entre 1388-1410. Es un baile en cadena abierta; la reina encabeza una fila de danzantes cogidos de la mano. El baile se retrata como reposado y ceremonioso, con pasos elegantes y posturas alineadas y equilibradas. Esta pintura, como la anterior, intenta representar, a través del baile, la posición social de los danzantes y poner de manifiesto las reglas de etiqueta y las jerarquías de la vida cortesana.

Para la alta burguesía también el baile ocupaba un lugar privilegiado. En el salón de banquetes en casa de un comerciante vienés de telas, Michel Menschein, un ciclo de pinturas al fresco muestra varias parejas bailando en corro, acompañadas por un músico tocando la flauta de doble caña (Ilustración 3). El bailarín a la derecha es el *Vortänzer*, lleva un palo en la mano para marcar el compás. Estas pinturas ilustran las canciones del juglar Neidhart von Reuenthal (c. 1180-1240), y se puede suponer que los danzantes cantaban sus canciones mientras bailaban en corro.

De los bailes del pueblo llano hay menos testimonios iconográficos y, si los hay, se encuentran en segundo plano. En el margen inferior de un folio en un misal francés de c. 1485, hay una iluminación que corresponde al tema navideño del anuncio a los pastores (Ilustración 4). Los pastores celebran la buena noticia con una *danse paysanne*; bailan en fila, cogidos de la mano y, a la derecha, uno de ellos toca la gaita. Este baile se diferencia de los anteriores; es más enérgico y vigoroso, los brazos de los danzantes suben y bajan y los pastores bailan con saltos y golpes al suelo.

Por lo que respecta al baile acompañado específicamente por una balada, la primera cita se encuentra en la historia-leyenda de los bailarines de Kölbick en Sajonia (Ilustración 5), documentada en un testimonio latino del siglo XII y en dos del siglo XIII (Meier 1934: 152-

156). La leyenda cuenta: En la Nochebuena del año 1021, se reunieron quince jóvenes en el cementerio de la iglesia con la intención de raptar a la hija del cura. Formaron un corro y empezaron a bailar y cantar un *carmen rhythmicum*:

Equitabat Bovo per silvam frondosam.  
Ducebat sibi Merswinden formosam.  
Quid stamus? Cur non imus?<sup>2</sup>

Por su blasfemia, sufrieron el *iudicium dei*; fueron condenados a seguir bailando y cantando sin cesar hasta las próximas Navidades. De modo que, en esta leyenda, el baile no es solo la causa del castigo, sino que es el castigo mismo<sup>3</sup>.

Según Meier (1934, p. 160), *Equitabat Bovo* es el *contrafactum* de un original bajoalemán que forma parte de una *Ballade* más larga que cuenta el robo de una mujer. El nombre Bovo evoca al protagonista del romance de la *Hermana Cautiva* (IGR 0169) (Bueso), un romance de derivación compleja, que ha sido estudiado en relación con el *Kundrunlied* del siglo XIII, épica en medio-alto-alemán, que lleva asociaciones temáticas también con las baladas de *Meererin* (¿una variante de Merswinden?) de Gottschee (Slovenia) y de la *Volkballade* alemán *Die wiedergefundene Schwester*.

El romance de la *Hermana cautiva* en su variante hexasilábica (6+6) se encuentra en el noroeste de la Península, Canarias, y en la tradición sefardí, y es, según Menéndez Pidal (1968, II, p. 338) “indudablemente de origen medieval”. Más sugerente aún, este romance tiene una modalidad en la tradición judeo-española de coplas paralelísticas (6+6, *á-o + í-a*) que podría indicar una forma arcaica estrófica, o sea, una forma más adecuada para el baile, y que pudiera ser un recuerdo remoto de la primera balada bailada, *Equivabat Bovo*.

#### LAS ENCUESTAS DE 1905 Y 1930

De la gran herencia de la balada bailada europea y de su gran popularidad entre todas las clases sociales queda hoy día muy poco.

El etnólogo austríaco Richard Wolfram alude al “trümmerhafter Restbestand” (‘montón de ruinas fragmentadas’) de la balada bailada (1986, p. 28) y en el mismo año, Maximiano Trapero describe la situación del baile romanceado como un “panorama en ruinas” (1986, p. 219).

Hay miles de bailes populares en la Península: pasacalles procesionales, bailes de parejas, bailes con palos, con espadas, con pañuelos, con máscaras, con arcos y con cintas, de fiesta, de boda, de cortejo, de nacimiento, de las estaciones del año, de cosecha. Hay también miles de romances: históricos, carolingios, novelescos, de cordel, burlescos, bíblicos, infantiles. Pero no hay miles de bailes romanceados, sino muy pocos, y casi todos de ellos “restaurados”.

El mapa del baile romanceado se limita a dos regiones principales con algunas excepciones: el norte de España (Asturias y Cantabria) y Canarias<sup>4</sup>. En sus excursiones de

<sup>2</sup> Citado en Meier (1934, p. 152).

<sup>3</sup> Los motivos de esta leyenda corresponden a los números C51.1.5 (“Tabu: dancing in churchyard”) y C94.1.1 (“The cursed dancers”) del índice folclórico de Thompson (1955, I, pp. 493 y 498).

<sup>4</sup> Aparte de los bailes romanceados presenciados por Menéndez Pidal, José Manuel Fraile Gil sugiere la existencia de dos posibles bailes romanceados, uno, el Son D’Arriba, un baile de dos filas enfrentadas de hombres y mujeres, perteneciente al concejo de Cangas del Narcea (Asturias), acompañado por el romance de *Mambrú* (Fraile Gil, 2003a) y otro, la charrada, de Peñaparda (Salamanca), otro baile de filas enfrentadas de hombres y mujeres con los romances del *Conde Niño* (IGR 0049), *La malcasada* (IGR 0221), *La apuesta ganada* (IGR 0255) y *Don Gato* (IGR 0144) (citado en Trapero, 1986, p. 217 y n. 36). Trapero (2003c, p. 135) señala la existencia

1905 y 1930 Menéndez Pidal ha podido presenciar los siguientes bailes acompañados por romances:

- el baile de tres en Las Navas del Marqués (Ávila) con *Gerineldo* (IGR 0023)
- el baile a lo llano en Ruiloba (Santander) con *La condesita (La boda estorbada)* (IGR 0110)
- el pericote en Llanes (Asturias) con *La Espinela* (IGR 0906)
- el corri-corri en Arenas de Cabrales (Asturias) con romances de pliego como *Rosaura la del guante* (IGR 5002) y *Doña Josefa Ramírez* (IGR 5007)
- la danza prima en Mieres (Asturias) con *¡Ay, un galán de esta villa!* (IGR 0406)<sup>5</sup>

Las configuraciones coreográficas fueron:

- de pareja: el baile a lo llano (1 mujer + 1 hombre)
- de trío: el baile de tres (2 mujeres + 1 hombre) y el pericote (4 mujeres + 2 hombres)
- de asimetría mujer-hombre: el corri-corri (6 mujeres + 1 hombre)
- de grupo mixto: la danza prima.

Sin embargo, estas configuraciones son variables. Admiten variaciones tanto en el número y sexo de los bailarores como en la coreografía del baile<sup>6</sup>.

#### *Los bailes de pareja y de cadena abierta*

Menéndez Pidal descubrió el baile romanceado el 10 de julio de 1905 cuando, en compañía de Manrique de Lara, hizo una encuesta romancística en Las Navas de Marqués (Ávila). En su honor, el pueblo organizó un baile —el baile de tres (Ilustración 6)—. Menéndez Pidal recuerda su sorpresa al ver un baile acompañado por un romance

Yo no sabía que el romance sirviese de acompañamiento a la danza... sino en la famosa danza prima de Asturias, tan diferente del desconocido baile que ahora presenciábamos en las Navas<sup>7</sup>.

y destaca su importancia

este baile tan arcaico, no tenido en cuenta para la historia de la danza española, ni para la del Romancero, tiene la gran importancia de mostrarnos que el romance vive variamente en la manifestación de arte popular más compleja y primitiva<sup>8</sup>.

---

de dos probables bailes romanceados ya desaparecidos en Canarias, que son el baile de la jila-jila de La Palma y el baile de tres de El Hierro. Otros posibles bailes romanceados según un estudio de Carlos A. Porro Fernández son el baile del arado (Huelva, Zaragoza, Segovia y Ávila) al son del romance profano-religioso de *El arado y la pasión de Cristo* (2001, p. 48); las Carbonerillas, de Torresandino (Burgos), mezcla del romance de *La viuda del conde Laurel* (IGR 0782) y la canción popular *¿Dónde son las carbonerillas?* (2001, p. 51) y las Jarandilleras, de Codesal de La Carballeda (Zamora) con el romance de las *Tres comadres borrachas* (IGR 0275) (2001, p. 58).

<sup>5</sup> Voy a emplear la nomenclatura de los bailes que usa Menéndez Pidal, pero hay que tener en cuenta que el mismo baile podría tener varios nombres y un mismo nombre podría corresponder a varios bailes. Por ejemplo, el pericote asturiano también se conoce igualmente como el “baile de tres” o el “baile a lo llano” (Cerra Bada, 2006, pp. 185-186) y también como el “contrapaso”, el “valamé” o el “pericón” (Elola Molleda, 2012, p. 55). Tiene un análogo cántabro, que también se llama “baile de tres”, pero que es acompañado por un canto por estrofas y no por un romance (Cea Díaz, 2015, p. 88).

<sup>6</sup> Por ejemplo, como indica Cerra Bada: “El pericote, que se ejecutaba siempre detrás de la jota y la gallegada, podría ser de tres bailarores (tres mujeres o dos mujeres y un hombre) o de cuatro (dos hombres y dos mujeres); aunque también había pericote de seis” (*Memoria*, s. f., p. 70).

<sup>7</sup> Menéndez Pidal, *Cómo vivió y cómo vive el Romancero* (1945), reed. en Menéndez Pidal (1973, p. 433), también en Menéndez Pidal (1968, II, p. 297) y Catalán (1975, p. 112).

<sup>8</sup> Menéndez Pidal, *Cómo vivió y cómo vive el Romancero* (1945), reed. en Menéndez Pidal (1973, p. 435). Para la

Bailes llamados “de tres” son muy difundidos por la Península. El baile presenciado por Menéndez Pidal en Las Navas consistía de dos mujeres y un hombre, con castañuelas, vistiendo trajes típicos, dos hombres con guitarra y bandurria, y un coro. Fue acompañado por el romance de *Gerineldo*, que se cantó repitiendo cada hemistiquio.

En el baile, el hombre salta y da vueltas sin parar, bailando alternativamente con cada una de las dos mujeres. Mientras baila, los músicos aceleran el compás para que el hombre demuestre su aguante y su fuerza. Cuando Menéndez Pidal volvió a Las Navas en diciembre de 1930, encontró el baile, pero sin el romance: “El baile es el mismo; pero hallo ahora q[ue] ninguno de los bailarores sabe el *Gerineldo*” y concluye: “El baile de tres se va desusando” (Catalán, 2001, I, p. 159)<sup>9</sup>.

En los años treinta del siglo pasado Menéndez Pidal, acompañado por familiares y amigos, emprendió unas encuestas romancísticas por Asturias y Cantabria. Los bailes romanceados presenciados por Menéndez Pidal habían sido anteriormente organizados y planeados con grupos de bailadores semi-profesionales o asociaciones de aficionados al baile, o sea, fueron *performances*. Como precisa Catalán (2001, I, p. 154):

Desde luego, los viajeros no asisten a unos actos folklóricos espontáneos, sino a unos bailes que se organizan con ocasión de la visita del ilustre Presidente de la Academia Española y atraen a la prensa regional y hasta las autoridades locales.

El 31 de julio de 1930 llegaron a Ruiloba (Cantabria), donde vieron el baile a lo llano. El baile a lo llano es un baile de igual número de hombres y mujeres en círculo abierto, o sea, en formación de dos filas. Los hombres tocan las castañuelas, avanzan y retroceden en fila, se inclinan delante de su pareja; las mujeres esperan, sin bailar, luego empiezan a dar pasos pequeños y medias vueltas muy mesuradas, haciendo ademán de cubrir la cara. En la actuación que presenció Menéndez Pidal, el baile fue acompañado por mujeres tocando las panderetas y cantando el romance de *La condesita* (también conocido por el título de *La boda estorbada*), intercalando un silencio después de cada dos hemistiquios<sup>10</sup>.

La primera cita del baile a lo llano remonta al año 1681 en la *Chronica de los Principes de Asturias y Cantabria* de Fray Francisco Sota, donde cita el verso “Preso le llevan al Conde / preso y mal encadenado, va”, que, según Sota, se refiere a la prisión de Rodrigo González, conde de Asturias de Santillana por el rey Alfonso VII en 1130<sup>11</sup>. El baile fue recuperado en 1919, después de estar mucho tiempo en el olvido. El pueblo de Ruiloba participó con el

---

descripción de esta excursión a Las Navas, véase Menéndez Pidal (1968, II, pp. 296-298) y (1973, pp. 433-435); reproducida en Catalán (1975, pp. 111-116), y parcialmente en Catalán (2001, I, p. 46). Para el texto y música del baile de tres de 1905, véase Catalán (1975, I, p. 372 y pp. 113-116); para láminas de los apuntes de Menéndez Pidal y la transcripción musical de Manrique de Lara, véase Catalán (1976, pp. 360-361), también en Catalán (2001, I, láminas II.XIX-a, p. 46 y II.XIX-b, p. 46); para una foto del baile de tres de Las Navas, véase Catalán (1976, p. 361), Menéndez Pidal (1973, p. 456b) y Catalán (2001, I, IV.xxvii, p. 160).

<sup>9</sup> El carácter eminentemente bailable de la versión de *Gerineldo* de Las Navas se aprecia en una versión publicada por el Archivo de tradición oral, cantada por el tío Pedro de 85 años y su hija Pilar de 60 años, naturales de Las Navas. La versión empieza con una introducción “musical” cantada de “la-ra-la, la-la la-la”, que se repite ocho veces antes de empezar el baile; el romance se canta repitiendo cada octosílabo e insertando el estribillo “la-ra-la” después de cada verso, <https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=6&id=622&idcom=621>.

<sup>10</sup> Para el texto, la música y una descripción del baile, véase Catalán (1970, V, 30, pp. 41-45), Catalán (2001, pp. 154-156) y Petersen (0110:86). Para una foto del baile a lo llano de Ruiloba, véase Menéndez Pidal (1973, pp. 458a) y Catalán (2001, I, IV.xxiii-a, pp. 156).

<sup>11</sup> Véase Menéndez Pidal, *Cómo vive y cómo vivió el Romancero* (1945), reed. en (1973, pp. 423), también Menéndez Pidal (1968, II, pp. 99) y Cea Díaz (2015, p. 69). Menéndez Pidal cree que la cita de Sota se refiere a un romance de Bernardo del Carpio (1968, II, p. 99, n. 61).

baile a lo llano en el pabellón de “El Pueblo Español” en la Exposición de Barcelona de 1929 (Cea Díaz, 2015, p. 69-70), que evidencia la profesionalización muy temprana de este baile.

En Llanes (Asturias), Menéndez Pidal y su grupo asistieron a una romería donde vieron, entre otros bailes populares, el pericote. Como en Ruiloba, fue bailado por parejas profesionales; la romería fue organizada, curiosamente, por Fernando Carrera, el mismo que había organizado bailes para la visita de Juan Menéndez Pidal dieciséis años antes (Catalán, 2001, I, p. 157).

A Menéndez Pidal el pericote le pareció mucho al baile de tres de Las Navas; a María Goyri le pareció “una danza muy animada” (Catalán, 2001, I, p. 157, n. 99). Bailaron dos hombres y cuatro mujeres, acompañado por el romance de cordel, *La Espinela*:

el son del baile se hace con panderos y tambor tocados por mujeres, las cuales cantan el romance de *Espinela* (aventuras de una mujer en traje de hombre) o bien romances religiosos; así lo vi bailar a dos hombres con cuatro bailadoras en 1930<sup>12</sup>.

El pericote es, como el baile a lo llano, un baile de filas enfrentadas, pero en vez de parejas simples, un hombre baila con dos mujeres. Las dos filas avanzan, retroceden, y se cruzan; las mujeres, con pañuelos en las manos (símbolo caballeresco del amor), hacen pasos caminados en forma de ocho, moviendo los brazos, mientras que los hombres dan saltos y brincos<sup>13</sup>.

Según Yolanda Cerra Bada, la primera noticia del pericote data de 1905. Como en el caso del baile a lo llano, el baile del pericote se profesionalizó muy temprano; los primeros concursos tuvieron lugar ya en 1909 (Cerra Bada, 2017, p. 27.). Las competiciones provocaron cambios en la coreografía y también en el acompañamiento musical; por lo tanto, Cerra Bada (2006, p. 192) califica el pericote no como un baile popular, sino un baile “popularizado”<sup>14</sup>.

El último baile de este grupo, el corri-corri, le pareció a don Ramón una “danza extrañísima” (1968, II, p. 377). Lo presencié el 15 de agosto en Arenas de Cabrales (Asturias), bailado por un hombre y seis mujeres, acompañado por “romances dieciochescos, *Rosaura la del guante*, *Doña Josefa Ramírez* y otros así” (1973, p. 440)<sup>15</sup>.

El baile del corri-corri consiste de un hombre, llamado “bailín” frente a una fila de mujeres de número variable y un coro con tambores y panderetas. El hombre, con los brazos en alto, salta, da vueltas y se desplaza de un lado a otro delante de la fila de mujeres. Las mujeres, con ramos de hierbas en las manos, hacen pasos menudos caminados, formando

---

<sup>12</sup> Menéndez Pidal, *Cómo vivió y cómo vive el Romancero* (1945), reed. en Menéndez Pidal (1973, p. 440); sin embargo, en 1968 escribe “Coplas y no romances escuché en Llanes en 1930, viendo bailar dos hombres con cuatro bailadoras” (1968, II, p. 378). Para fotos del pericote de Llanes, véase Menéndez Pidal (1973, p. 458b) y Catalán (2001, I, IV.xxiv-xxv, pp. 156x-157x). Para una versión de *La Espinela* usada en el baile, recogida por J. M. Fraile Gil en Llanes en 2000, véase Petersen (0906:4).

<sup>13</sup> Sin embargo, como en todos los bailes tradicionales, existen variaciones, tanto en el número de danzantes como en su sexo, por ejemplo, en cuanto al pericote: “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” (Emilio Pola Cuesta citado en Elola Molleda, 2012, p. 55)

<sup>14</sup> Como en el baile de tres, el pericote tiene muchas variantes según la región geográfica, siendo la más llamativa la versión de Cué donde bailan mujeres, llamadas “pericos”, en traje de hombre (Cerra Bada, 2017, s. p.) tal como narra el romance *Espinela*.

<sup>15</sup> Para una foto del corri-corri de Arenas de Cabrales véase Menéndez Pidal (1973, p. 459a); lo titula “el zorromoco y sus seis mozas en Cabrales” (5), y debajo de la foto “el baile de siete en Arenas de Cabrales (Asturias), acompañado del canto romancesco”; también en Catalán (2001, I, IV.xxvi.-a, p. 157).

fila en forma serpentina y moviendo los brazos de arriba y abajo alternativamente. Los romances se cantan intercalando estribillos dedicados a la Virgen.

En su estudio definitivo del corri-corri, Yolanda Cerra Bada data la primera noticia del baile a 1886 en una crónica de viajes de José Saro y Rojas (*Memoria*, s. f., p. 21). En cuanto al acompañamiento romancístico al baile, indica que solo después de la guerra civil española se baila con el romance religioso de cordel *La Virgen elige a un pastor como mensajero* (IGR 0323) en estrofas y con estribillo (*Memoria*, s. f., p. 6)<sup>16</sup>. Las primeras alusiones a la letra del baile, de Constantino Cabal, E. Martínez Torner y Aurelio de Llano, aluden a un acompañamiento por canciones en cuartetos octosilábicos y no por romances (*Memoria*, s. f., p. 47).

Según Curt Sachs (1963, p. 96), los españoles, junto con los rusos, polacos y húngaros, tienen los mejores bailes de cortejo. Estos cuatro bailes romanceados —el baile tres, el baile a lo llano, el pericote, y el corri-corri— son variaciones sobre este tema. Sin embargo, la mano dura de la represión eclesiástica, que mencionaba antes, es evidente, en particular en comparación con los antecedentes cortesanos de estos bailes. Los danzantes se acercan, pero no se tocan (cosa común, desde luego, en muchos bailes populares); hay una barrera invisible entre hombres y mujeres. El coqueteo, aparte de unas reverencias y toques de galantería, se expresa en las demostraciones atléticas de los hombres y en los movimientos sobrios de las mujeres.

El protagonista del baile es el hombre; él domina el espacio, su baile es vigoroso y dinámico. La mujer, al contrario, baila más cerrado. Sus movimientos son reducidos, sus pasos pequeños, esquiva la mirada del hombre. El baile del hombre muestra su vitalidad y potencia, mientras que, en cambio, la mujer, en su baile, debe demostrar modestia, gracia, y armonía en sus movimientos.

Igual a muchos bailes populares europeos, estos bailes ejemplifican *gendered dancing*, o sea, un “dimorfismo coreográfico” caracterizado por la diferenciación entre los movimientos de los hombres y de las mujeres. Como veíamos en los testimonios iconográficos medievales, estos bailes son representaciones de realidades sociales; aquí expresan la condición del hombre y de la mujer en el ambiente rural tradicional y las formalidades del cortejo que corresponden a este mundo sociocultural.

El baile de tres, el baile a lo llano, el pericote y el corri-corri tienen mucho en común entre ellos. Comparten el mismo vocabulario de movimientos, por ejemplo, el salto embotado del hombre, un paso típico de las seguidillas manchegas y común en otros bailes europeos como el *hornpipe*. Estos bailes tienen también analogías en otras partes de Asturias y Cantabria y en otras regiones de la Península. Esto no quiere implicar homogeneidad ni descartar las variaciones de pueblo en pueblo. Son precisamente estas variaciones que tienen valor como señas de identidad comarcales y manifestaciones de patriotismo local. La singularidad de estos bailes consiste en el acompañamiento por romances.

En estos bailes, el baile es primario y el romance es secundario. El acompañamiento cantado de los bailes populares normalmente se busca en lo que se le ofrece el acervo poético de la región. La preferencia por un romance, en vez de una copla, por ejemplo, se debe a varios factores —tradicción, popularidad, impulsos de organizadores, gustos del público, etc.—. Aunque un baile suele estar asociado a un romance específico, el lazo es tenue. El romance puede ser fácilmente dejado por completo en favor de otro romance, la copla lírica o el acompañamiento exclusivamente instrumental.

---

<sup>16</sup> Para una versión de *La Virgen elige a un pastor como mensajero* cantada en el corri-corri, recogida en Arenas de Cabrales en 1996 por J.M. Fraile Gil, P. Martín Jorge y M. Ornos Fernández, véase Petersen (0323:7) *La Virgen elige a un pastor como mensajero (é-o)*.

### *Los bailes de cadena cerrada*

Corros circulares acompañados por el canto de una *Tanzballade* eran, como decíamos arriba, un fenómeno pan-europeo muy difundido. No solo en la época medieval, sino desde la antigüedad, los *ring dances* han sido una de las configuraciones coreográficas más populares. Hoy las baladas bailadas en círculo cerrado se han reducido a regiones que se pueden considerar zonas periféricas: las islas Feroe (*Føroyskur dansur*), la zona de los eslavos del sur (*Kolo*), la Bretaña baja y, en España, la danza prima de Asturias, y, en forma de cadena abierta, el baile del tambor de La Gomera (Canarias).

En su excursión del verano de 1930 viajaron Menéndez Pidal y su familia, junto con Eduardo Martínez Torner y Aurelio de Llano, a Mieres (Asturias), donde, el 3 de agosto, presenciaron una actuación de la danza prima (Ilustración 7). Menéndez Pidal ya conocía la danza de antes. Cuenta que en 1910 se bailaba en Mieres, en Llanes y en Aller en sus romerías, y que en Aller “se bailaba muchos domingos, cantando romances dieciochescos... las mujeres cantaban *Rosaura la del guante* y los hombres *Doña Juana de Acevedo*” (1968, p. 377). A don Ramón, la actuación de 1930 le pareció “meditativo” y “sentimental”; a María Goyri “baila un poco sosa, pero muy solemne” (Catalán, 2001, I, p. 156).

La danza prima es una *chorea*; se baila habitualmente en un círculo cerrado que gira lentamente hacia la derecha. Es un baile participativo, de pasos sencillos, y a diferencia de los bailes antes mencionados, la coreografía de la danza prima es *gender neutral* —los pasos del hombre y de la mujer son iguales—.

Tiene bastantes variaciones, tanto en la coreografía (corros de hombres,orros de mujeres,orros mixtos, círculo cerrado, círculo abierto, agarrados de los brazos, de las manos, de los dedos), como en el texto y la melodía<sup>17</sup>. Hoy el romance paralelístico *¡Ay, un galán de esta villa! (í-a, á-a)*, romance exclusivamente asturiano, se ha establecido como el romance preferido para acompañar a la danza prima<sup>18</sup>.

La danza prima es el primer baile romanceado del que tenemos noticia y es sin duda el más estudiado de los bailes romanceados, citado por Jovellanos ya en 1796 y comentado por Menéndez Pelayo, los Menéndez Pidal, Eduardo Torner y otros.

Un baile romanceado desafortunadamente desconocido por Menéndez Pidal, pero que merece mención por ser un ejemplo privilegiado del género, es el baile del tambor de La Gomera (Ilustración 8). Cuenta Maximiano Trapero al ver el baile en 1983: “la experiencia de vivir “al natural” el canto de un romance y el baile del tambor por un grupo de hombres y mujeres de La Gomera que se han reunido por casualidad allí mismo es algo irrepetible” (1989, p. 63)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> En 1952, el etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax visitó Mieres y recogió dos versiones de *¡Ay, un galán!*, cantadas por el grupo Orfeón de Mieres, cada versión con letra y melodía distinta; véase el Fondo de Música Tradicional del CSIC, danza prima I (<<https://musicatradicional.eu/piece/28376>> [Último acceso: 04/11/2020]) y II (<<https://musicatradicional.eu/piece/28377>> [Último acceso: 04/11/2020]); también el librito del CD de esta encuesta, *Alan Lomax in Asturias* del Association for Cultural Equity, <<http://www.culturalequity.org/sites/default/files/2018-06/Asturias%20final%20booklet.pdf>> [Último acceso: 04/11/2020].

<sup>18</sup> Señala J. A. Cid que, debido a la pérdida de los materiales de Juan Menéndez Pidal, las versiones de *¡Ay, un galán!* que hoy se conservan “sólo sobreviven en su versión refundida, facticia y sobreadundante” (2014, pp. 8-9), y, además, sólo gracias al “contexto ritualizado de la danza en que se utilizaban estos romances” (2014, p. 16).

<sup>19</sup> La primera noticia del baile del tambor se debe a las investigaciones de la etnomusicóloga Martha Davis quien visitó Chipude en los años 1984-1985. En su función de “cultural broker” intentó conservar lo que ella llamó el “hypnotic drum dance” (1992, p. 377) de La Gomera, produciendo una cinta casete *Chácaras y Tambores de La Gomera* junto con el grupo gomero Los Magos de Chipude.

En su estudio definitivo del baile, Trapero (1986, p. 206) lo califica como “el último superviviente de una tradición antiquísima en que la danza se asentaba sobre el canto de un relato baladístico”.

El baile del tambor, acompañado por un romance, forma parte esencial de todas las fiestas gomeras. Se baila en filas enfrentadas; los bailarines ejecutan sus mudanzas frente a sus parejas. El baile empieza con el sonido rítmico de los tambores, el romancero entona el estribillo (llamado “pie de romance”), el coro lo repite, el solista entona el romance, suenan las chácaras, y de vez en cuando se introduce un silbo gomero. Los que tocan las chácaras, bailan, pero no cantan; los que tocan el tambor, cantan, pero no bailan (Trapero, 1986, pp. 225-226). Avisa Trapero (1986, p. 231) además de que, al contrario del romancero en la Península, en La Gomera “todos los romances se cantan igual y todos los romances sirven para el baile”.

Curiosamente, los romances del baile del tambor “pertencen” a romanceros específicos: “cada uno tiene su propio repertorio y sabe el repertorio de los demás” y si uno le pregunta a un romancero por un romance que no es el “suyo” siempre refiere el colector al “dueno” del romance (Trapero, 2003a, p. 29)<sup>20</sup>.

El baile del tambor es festivo, ruidoso, y enérgico. Incorpora una densidad de significantes —textuales, musicales, sonoros y corporales— en una sinergia entre baile, letra y música que recuerda la unión esencial de baile, voz, y música característica de los *danced ballads* de la época medieval.

#### EL ESPACIO KINESTÉTICO Y NARRATOLÓGICO

El baile romancero es un género híbrido —pertenece tanto al baile popular como al romancero—. Debido a esta identidad híbrida, las investigaciones sobre el tema son escasas comparadas con los estudios con enfoque solo sobre el romancero o sobre el baile. No cabe duda de que todavía queda mucho por hacer, no solo dentro del campo de los estudios romancísticos, sino frente a una perspectiva más amplia que abarca los aspectos históricos de la *danced ballad* y sus manifestaciones contemporáneas en las tradiciones europeas donde hoy aparece. Dicho esto, me limito aquí a hacer algunas observaciones provisionales sobre el tema.

##### *El arco cronológico: vida tradicional - olvido - recuperación*

Tomemos por ejemplo la historia del baile de tres de Las Navas del Marqués con *Gerineldo*. Ejemplifica un típico “arco cronológico” del baile romancero: vida tradicional, época de olvido o de desuso y, por último, recuperación y reintegración, con refundiciones, al repertorio popular.

Según Menéndez Pidal, la primera referencia a un “baile de tres” se encuentra en *El cortesano*, del poeta y vihuelista Luis Milán, publicado en Valencia en 1561. La próxima noticia

---

<sup>20</sup> Esta idea de “propiedad”, muy corriente al nivel pueblo o región, es menos frecuente al nivel de persona o de familia. Esta actitud hacia los romances entre los actantes del baile del tambor se parece mucho a las normas de la tradición del *foroykskur dansur* (baile circular de las islas Feroe), una región donde la tradición de baladas bailadas está muy arraigada y considerada parte del patrimonio cultural. Las baladas suelen “pertener” a ciertas personas o familias y están celosamente cuidadas. Según Conroy (1980, p. 46), el *skipar*, (el líder del baile, que entona la balada) a cuya familia la balada “pertenece”, tiene *exclusive performance rights*, hasta que limita sus actuaciones con la intención de que los demás no aprendiesen sus baladas. Este concepto de la balada como “propiedad personal” parece manifestarse en las tradiciones donde los hombres son los que, mayoritariamente, suelen desempeñar la función de portadores de la tradición; por ejemplo, cuando las baladas se cantan en un espacio público o forman parte de un acto festivo colectivo. Para los porcentajes de informantes hombre-mujer en La Gomera, véase Trapero (2000, p. 35).

data de 1850, cuando el Marqués de Las Navas visita el pueblo, donde observa el baile y escucha el *Gerineldo*<sup>21</sup>. Luego, como hemos visto, en 1905, Menéndez Pidal presencia el baile de tres acompañado por el *Gerineldo*. En su visita de 1930, comprueba el recuerdo del baile y el aparente olvido del romance. En 1947, Diego Catalán recoge varias versiones del romance, pero sin baile aunque, en la cabecera a una de las versiones recogidas, anota “utilizada en el baile de tres” (1975, I, p. 377).

En 1954 tanto el baile como el romance fueron recuperados y reelaborados como parte de la política nacionalista de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. En 1970, Catalán (1975, pp. 120-121, I.378 y 2001, I, p. 46, n. 191) recoge una versión en Las Navas “cantada por una mujer que fue a bailar el baile de tres a Ávila, donde ganaron un premio, hacia 1950”. En 1996, Maximiano Trapero encuentra el baile y romance resucitados e incorporados al repertorio de un grupo folclórico<sup>22</sup>. Asiste a una actuación del baile, a una ponencia sobre la historia de la música y de la coreografía, y recibe un CD complementario (Trapero, 2000, pp. 59-60; Fraile Gil, 2003b, p. 110, n. 4).

El arco cronológico del baile de tres con *Gerineldo*, que creo similar a otros bailes populares, se puede resumir así: se cita por primera vez en 1561; sobrevive más o menos intacto hasta principios del siglo XX (¿un pidalino “estado latente”?); se separa el baile del romance; sigue un período de confusión; se recupera el baile y el romance con fines propagandísticos; al final, reparecen el baile y el romance, canonizados y comercializados, como parte del repertorio de un grupo folclórico<sup>23</sup>.

#### *El estribillo: soporte rítmico narrativo*

Lo que atrae la atención desde la perspectiva formalista es la importancia del estribillo. El estribillo es un soporte para que una poesía de narrativa seguida sea más fácilmente bailable. Es el gran protagonista de los bailes romanceados y el puente entre lo narrativo y lo kinestético<sup>24</sup>.

Si falta el estribillo, se puede reemplazar por algo que tenga valor de estribillo. Por ejemplo, en su descripción del baile a lo llano en Ruiloba, Menéndez Pidal indica que hay una pausa después de cada dieciseisílabos: “Dos versos (de 8 sílabas), ligera pausa, durante la que inclinan hacia adelante los panderos, repican estos igual tiempo que el que tardaron en cantar, y vuelve a entonar otros dos versos” (Catalán, 2001, I, p. 155). Esta pausa, que equivale rítmicamente a un estribillo, sustituye al estribillo “verbalizado” en la estructuración del baile.

Trapero considera el estribillo “más complejo y vario y más heterogéneo en cuanto más y más se empieza a profundizar en su naturaleza” (2003b, p. 245). En Canarias, en particular, el estribillo tiene una importancia trascendente como elemento imprescindible en el baile del tambor:

The tradition-bearers, within a few minutes of starting the Tambor, reach a state of excitement in which they are indifferent to the meaning of the text... In the context of Tambor performance, the romance effectively is converted into a series of non-lexical sounds, without any particular message. Its text, aside from being fractured by the constant repetition of the pie, serves instead as a structural support prolonging

<sup>21</sup> Menéndez Pidal, *Cómo vivió y cómo vive el Romancero* (1945), reed. en Menéndez Pidal (1973, pp. 434-435), también en Menéndez Pidal (1968, II, pp. 297-298) y Catalán (2001, I, p. 46, n. 190 y n. 191).

<sup>22</sup> Para el texto y las citas bibliográficas, véase Petersen (0023:135).

<sup>23</sup> El corri-corri tiene un arco cronológico muy parecido, aunque más corto, véase Cerra Bada (*Memoria*, s. f., 7.1-7.6).

<sup>24</sup> Huelga decir que la aparición de un estribillo en un romance es una anomalía, como señala J. A. Cid (2009, p. 8): “La excepción está en aquellas áreas peninsulares en donde consta que el romance se ha utilizado en la danza”.

the emotional excitement of the event, which comes to focus instead on the music and dance, as informants readily attest. (López Viera, 2006, p. 136)

Esta descripción demuestra cómo la estructura del baile, basada en la fuerza reiterativa de los estribillos y las repeticiones rítmicas del tambor y de las chácaras, produce efectos cognitivos y neurológicos casi hipnóticos. Los estribillos recurrentes y los efectos acústicos de los instrumentos fomentan un estado de ánimo en que los actantes no solo participan en el baile, sino que lo viven.

#### *Semiótica fluida: variación y adaptación*

Desde la perspectiva semiótica, una discusión sobre el romancero en el baile no puede pasar por alto la identidad del romance y del baile como dos lenguajes, uno verbal y el otro no verbal. El romance, como lenguaje verbal, es comprensible al nivel de la palabra hablada o cantada: la conquista amorosa, las relaciones familiares, la devoción religiosa, etc. El baile, como lenguaje no verbal, se comprende a través del vocabulario de movimiento corporal. Es el paralelo kinestético del discurso narrativo.

Como artes temporales, tanto el baile popular como el romancero están sujetos a olvido, fragmentación, contaminación y readaptación. Por ejemplo, Menéndez Pidal, en sus notas de 1930 sobre la danza prima, comenta los cambios en el baile: “Ya no danzan los hombres de Mieres como hace años... llevando terciado al brazo aquellos nudosos garrotes” (Catalán, 2001, I, p. 156).

Pero, claro está, cuando el *habitus* o las condiciones en que viven bienes culturales, sean materiales o inmateriales, sufran cambios fundamentales, estos bienes, o cambian y evolucionan, o desaparecen. Tal como la identidad es una “construcción” y una “negociación”, los bailes romanceados, para no ser condenados al olvido, tienen que “negociar” su sobrevivencia y continuidad frente a los intereses, a veces antitéticos, de los danzantes (transmisores), el público, los recreadores, los organizadores y las autoridades.

Como hemos visto, había un movimiento muy temprano, empezando al principio del siglo pasado, hacia la profesionalización y codificación coreográfica del baile popular con el fin de participar en concursos, competiciones y fiestas públicas organizadas. Esta utilización de los bailes, con intenciones comerciales y económicas, requiere una coreografía ensayada, el uso del traje regional y una letra anteriormente fijada y acordada<sup>25</sup>. Al igual que en el caso del romance tradicional, que adquiere una forma “permanente” una vez impreso, el baile tradicional, una vez coreografiado, ensayado y puesta en escena, adquiere otro contexto, otra función y otra naturaleza.

Sin embargo, estas “negociaciones” o “reconstrucciones” de los bailes romanceados no suponen, a mi parecer, una ruptura radical con un pasado supuestamente “auténtico”,

---

<sup>25</sup> La adaptación del traje regional es una característica del baile como *performance*. Cerra Bada precisa que en la primera foto del corri-corri, de la última década del siglo XIX, “tanto el hombre como las bailadoras o las tocadoras no visten traje regional alguno sino indumentaria popular de la época” (*Memoria*, s. f., 22). En su descripción del corri-corri de 1930, Menéndez Pidal hace mención del “bailín, con traje asturiano, que está desusado totalmente fuera de este baile” (Catalán 2001, I, p. 158). Aurelio de Llano, haciendo los preparativos para la visita de Menéndez Pidal, le escribe avisándole de los cambios que ha sufrido la danza prima: “La danza de graves pasos, vistiendo los danzantes el traje típico del país, no se baila ahora; pero se puede organizar una danza con toda clase de trajes corrientes”, y sigue “las mujeres con dengue y los mozos armados de palo, ya no se usan” (Catalán 2001, I, p. 154), cosa que Menéndez Pidal pudo confirmar en sus notas sobre la danza prima al ver “el obrero de las minas y el joven de clase acomodada, vestidos todos como en la ciudad, sin el menor recuerdo del traje local asturiano” (1968, II, pp. 376-377). En La Gomera en los años ochenta, Martha Davis recuerda las dificultades en vestir a las bailadoras del baile del tambor, que ellas mismas no conocían el “authentic dress of the area” (1992, p. 378).

sino son adaptaciones necesarias de sus lenguajes verbales y no verbales a las realidades y circunstancias del mundo de hoy. Aseguran la sobrevivencia del baile romanceado como bien cultural y, al mismo tiempo, son testimonios de su densidad significativa y su valor semiótico fluido.

\*

La danza cantada ha sido desde la antigüedad un sitio de encuentro entre la voz y el cuerpo, entre lo narrativo y lo kinestético. A juicio de Menéndez Pidal (1968, II, p. 98): “El baile acompañado del canto es la manifestación de arte popular más completa y acabada concurriendo en ella los instrumentos, la voz, la poesía y la rítmica coreográfica”.

La unión esencial de voz, música y baile que veíamos en los ejemplos medievales arriba todavía tiene vigencia hoy. Los bailes romanceados no son vestigios artesanales de un pasado o reinterpretaciones restauradas de este pasado, sino formas epistemológicas —maneras complementarias de conocer e interpretar el mundo y la comunidad en que uno vive—. Son codificaciones de realidades socioculturales que reflejan una ideología y una identidad específica dentro de un determinado lugar y momento. Desde sus comienzos en la Edad Media hasta sus reinterpretaciones y reelaboraciones modernas, los *danced ballads* han sido, y siguen siendo, un espacio privilegiado kinestético y narrativo, donde los discursos del cuerpo y de la voz nos llevan por los senderos del imaginario popular.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Archivo de tradición oral (2020). Museo etnográfico Castilla y León, Junta de Castilla y León. Recuperado de: <<https://museo-etnografico.com/antropofonias1.php>> [Último acceso: 31/05/2020].
- Association for Cultural Equity y Muséu del Pueblu d’Asturies (2010). *Alan Lomax in Asturias*. Inc. for The Estate of Alan Lomax. Recuperado de: <<http://www.culturalequity.org/>> [Último acceso: 31/05/2020]
- Catalán, D. (ed.) (1970). *Romances de tema odiseico, Romancero tradicional de las lenguas hispánicas IV*, con la colaboración de M. S. de Andrés, Francisco Bustos, Ana Valenciano y Paloma Montero. Seminario Menéndez Pidal - Gredos.
- Catalán, D. y Cid J. A. (eds.) (1975). *Gerineldo: El paje y la infanta, Romancero tradicional de las lenguas hispánicas VII*, con la colaboración de Margarita Pamany y Paloma Montero. Seminario Menéndez Pidal - Gredos.
- Catalán, D. (ed.) (1976). *Gerineldo: El paje y la infanta, Romancero tradicional de las lenguas hispánicas VIII*. Seminario Menéndez Pidal - Gredos.
- Catalán, D. (2001). *El Archivo del Romancero, Patrimonio de la Humanidad: Historia documentada de un siglo de Historia*, 2 vols. Fundación Menéndez Pidal - Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” - Universidad Complutense de Madrid.
- Cea Díaz, B. (2015). *Las danzas de Cantabria como bien de interés cultural*. Trabajo Fin de Máster, Universidad de Cantabria, Recuperado de: <<https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/7530/CeD%C3%A9DazBeatriz.pdf?sequence=1>> [Último acceso: 31/05/2020].
- Cerra Bada, Y. (s. f.). *Corri-Corri: Memoria para la incoación de expediente de declaración de bien de interés cultural de carácter inmaterial*. Recuperado de: <<https://docplayer.es/82303663-Memoria-para-la-incoacion-de-expediente-de-declaracion-de-bien-de-interes-cultural->

- [de-caracterinmaterial-corri-corri-yolanda-cerra-bada.html](#)> [Último acceso: 31/05/2020].
- Cerra Bada, Y. (2006). El pericote, de baile popular a símbolo de identidad, *Bedoniana: Anuario de San Antolín y Navas*, 8, 181-199.
- Cerra Bada, Y. (2017). El Pericote es patrimonio llanisco. *El Comercio*, 5 (septiembre).
- Cid Martínez, J. A. (2009). “Paratextos Interliminares” en el Romanero viejo y tradicional: invocaciones, estribillos y responderes. En María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)* (3-18). Casa de Velázquez.
- Cid Martínez, J. A. (2014). El Romancero en Asturias: Balance y perspectivas. En J. Suárez López (ed.), *El patrimonio oral asturiano* (1-25). Museo del Pueblo de Asturias.
- Conroy, P. (1980). Oral Composition in the Faroese Ballads. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 25, 34-50.
- Davis, M. (1992). Careers, “Alternative Careers”, and the Unity between Theory and Practice in Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 36 (3), 361-387.
- Elola Molleda, M. E. (2012). El baile como identidad: tres ejemplos asturianos. *Jentilbaratz*, 14, 53-70.
- Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC. *A Spanish Collection of Traditional Music Heritage*, E. Ros-Fábregas (ed.). Recuperado de: <<https://musicatradicional.eu/home>> [Último acceso: 16/05/2020].
- Fraile Gil, J. M. (2003a). El son d’arriba. Un posible baile romancístico del occidente asturleonés (1). *Revista de Folklore*, 272, 61-72. Recuperado de: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha3.php?ID=2725>> [Último acceso: 31/05/2020].
- Fraile Gil, J. M. (2003b). Los bailes romanceados en España al doblar el milenio. En Maximiano Traperero (ed.), *El romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (109-132). Cabildo de La Gomera.
- López Viera, J. Á. y Peter, M. (2006). The Baile del Tambor of the Island of La Gomera. *Ethnomusicology*, 50 (1), 120-140.
- Meier, J. (1934). Das Tanzlied der Tänzer von Kölbick. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 33, 152-165.
- Menéndez Pidal, R. (1968). *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols. Espasa-Calpe (2ª ed.).
- Menéndez Pidal, R. (1973). *Estudios sobre el Romancero, Obras completas de Menéndez Pidal XI*. Espasa-Calpe S.A..
- Petersen, S. (ed.), *Pan-Hispanic Ballad Project*. Recuperado de: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>> [Último acceso: 30/05/2020].
- Porro Fernández, C. A. (2001). Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (I). *Revista de Folklore*, 248, 45-72, disponible en: <<https://funjdiaz.net/folklore/06sumario2.php?num=248>> [Último acceso: 31/05/2020].
- Sachs, C. (1963). *World History of the Dance*. W. W. Norton & Co.

- Smith, B. R. (2016). Putting the “Ball” Back in Ballads. *Huntington Library Quarterly*, 79 (2), 323-338.
- Thompson, S. (1955). *Motif-Index of Folk-Literature*, I. University Press.
- Trapero, M. (1986). Las danzas romancescas y el “baile del tambor” de la Gomera. *Revista de Musicología*, 9 (1), 205-250.
- Trapero, M. (1989). La Gomera: “Reserva natural” del romancero. *Revista de Folklore*, 104, 61-63. Recuperado de: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha3.php?ID=770>> [Último acceso: 31/05/2020].
- Trapero, M. y Siemens Hernández, L. (2000). *Romancero General de La Gomera*. Cabildo Insular de La Gomera (2ª ed. rev.).
- Trapero, M. (2003a). El romancero de La Gomera en el contexto del romancero general. En Maximiano Trapero (ed.), *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (19-36). Cabildo de La Gomera.
- Trapero, M. (2003b). Los estribillos romancescos de Canarias. En Maximiano Trapero (ed.), *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (245-259). Cabildo de La Gomera.
- Trapero, M. (2003c). Los otros bailes romancescos de Canarias. En Maximiano Trapero (ed.), *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio* (135-146). Cabildo de La Gomera.
- Wolfram, R. (1986). *Tanzhistorische Studien V: Reigen-und Kettentanzformen in Europa*. Deutsche Bundesverband Tanz e.V, 10.

## ANEXO

**F**eli respondi sans de niour.  
**D**ame lo comuement  
 Veul faire nuns peccement  
 Ne scai de chant' encreuente  
 Mes cest chose qui couuent estre  
 Puis qui uis plant lors cas de lay

**E**n comuement ay ce vue lay.  
 Ne ou clame chancon la laye  
 A nisi dir elle estre clamee.  
**E**ouinant la uant  
**E** haut en pres  
**S** a tme.

**D**ame a vous sans retolla. Doms cuer. gusee. de sir. corps. + andur.

Figura 1. Baile en cadena cerrada con letra y música. Virelai “Dame, à vous sans retollir”, Guillaume de Machaut, c. 1342-1349. Manuscrito iluminado. Paris, Bibliotheque National, Ms. Fr. 1586, f. 51.



Figura 2. Baile en cadena abierta en ambiente cortesano. Pintura al fresco, 1388-1410. Schloss Runkelstein (Castel Roncolo) Tirol del Sur, Italia. Foto: la autora.



Figura 3. Baile en cadena serpentina en ambiente de la alta burguesía. Pintura al fresco (Neidhartfresken) c. 1407. Salón de banquetes (Neidhart Festsaal). Haus Tuchlauben 19, Viena, Austria. Foto: la autora.



Figura 4. Baile en cadena abierta en ambiente rústico. Robinet Testard, *l'Annonce aux bergers, danse paysanne*. Missel de Montierneuf de Poitiers, c. 1485. Bibliothèque Nationale Paris: MS Lat. 873, f. 21. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Missel\\_de\\_Montierneuf\\_-\\_BNF\\_Latin873\\_f21.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Missel_de_Montierneuf_-_BNF_Latin873_f21.jpg)> [Último acceso: 31/05/2020].



Figura 5. Baile en cadena cerrada acompañado por “Equitabat Bovo”. Representación tardía de la leyenda medieval de los danzantes de Kölbigk (Sajonia). *Tänzer von Kölbigk - Historische Chronica oder Beschreibung der Fürnemsten Geschichten, so sich von Anfang der Welt bis auff das Jahr Christi 1619*. Franckfurt a. M: Merian, 1674, 505. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:K%C3%B6lbigk\\_Dancers#/media/File:Kolbeck\\_T%C3%A4ntzer.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:K%C3%B6lbigk_Dancers#/media/File:Kolbeck_T%C3%A4ntzer.jpg)> [Último acceso: 31/05/2020].



Figura 6. Baile en trío. Baile de tres acompañado por *Gerinaldo*. Las Navas del Marqués, Ávila, diciembre 1930. Publicado en Menéndez Pidal (1973: 456b); Catalán (2001: I, iv.xxvii, 160). Foto: Miguel Catalán.



Figura 7. Baile en cadena cerrada. La danza prima, acompañada por *¡Ay, un galán de esta villa!* Mieres (Asturias), 1930. Publicado en Menéndez Pidal (1973: 457a).



Figura 8. Baile en filas enfrentadas. Baile del tambor, La Gomera (Canarias), junio 1999. M. Trapero, Archivo de literatura oral de Canarias. Publicado en Trapero (2000: 542). Foto: Maximiano Trapero. <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asmtloc/id/6995/rec/25>> [Último acceso: 31/05/2020].