

## DESCRIPCIÓN DEL CORRI-CORRI

### 1. DENOMINACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

El nombre con el que se conoce esta manifestación en Arenas de Cabrales, el corri-corri, obedece a la forma imperativa del verbo correr en la variante oriental de la lengua asturiana. Repetida la segunda persona singular, su traducción al castellano es “corre-corre” e indica un aspecto de la coreografía del baile, el de la ligereza en la interpretación. Fuera de su concejo de referencia, se conoce también a esta manifestación como “el corri-corri de Cabrales”, una manera de identificar el baile con un territorio.

### 2. DATOS DE LOCALIZACIÓN

La manifestación se localiza en Arenas de Cabrales (Las Arenas), villa que pertenece al municipio de Cabrales.

### 3. TIPOLOGÍA DE LA MANIFESTACIÓN:

El corri-corri es un baile tradicional que interpreta el Grupo Corri-corri de Arenas de Cabrales en ocasiones señaladas. Participa un desigual número de bailadores: un único hombre —el *bailín*— frente varias mujeres, las cuales portan en sus manos ramas de laurel. Aunque ambos sexos se conjuntan en sus figuras, el baile femenino es distinto al masculino. Mientras que el *bailín* realiza pasos saltados, ellas se caracterizan por un caminar menudo y por unos pronunciados movimientos de brazos.

El grupo de *bailín* y bailadoras se acompaña de un coro femenino que, al son de un tambor y varias panderetas con mango llamadas *pandorios*, canta un romance religioso cuyo título normativo es “La Virgen elige a un pastor como mensajero”. Todas las personas que intervienen en la manifestación van ataviadas con la indumentaria tradicional de la zona, los trajes de aldeana cabraliega y de *cabraliegu* o *bailín*.

La manifestación incluye no solo el baile del corri-corri sino también elementos materiales e inmateriales, como instrumentos musicales específicos, la indumentaria citada, el estandarte del grupo, la letra y la música, así como los saberes asociados, que constituyen un todo conjunto.

La solicitud de declaración BIC, que parte desde el Ayuntamiento de Cabrales y traduce el sentir de la comunidad para con su baile más emblemático, se concreta en esta manifestación, con todos sus elementos, localizada en Arenas de Cabrales y en la versión de su grupo.

### 4. FECHAS DE CELEBRACIÓN

El corri-corri se baila en Arenas de Cabrales (Las Arenas) en dos fechas fijas: el 24 de junio, con ocasión de la festividad de San Juan Bautista, y el último domingo de agosto, dentro del Certamen del Queso de Cabrales.

La fiesta de San Juan forma parte del conjunto de las celebraciones de Arenas de Cabrales, denominada en la cartelería informativa como “Grandes fiestas patronales de San Juan y San Pedro”. San Juan es la gran festividad del solsticio de verano y San Pedro, su continuadora. Se trata de fiestas antiguas, que forman parte del ciclo de primavera, cuya manifestación religiosa no llega a ocultar prácticas de trasfondo naturalista (Caro Baroja, 1979).

A pesar de que la patrona es Nuestra Señora y se celebra el 15 de agosto en su parte puramente religiosa, la fiesta de San Juan ocupa la centralidad de las celebraciones religiosas locales. El santo cuenta con una ermita levantada en época moderna (c. XVII). La donación de una imagen en marfil, que se atribuye al indiano Juan de Mestas Cossío y habría tenido lugar hacia 1820, sería probablemente la causa de una reactivación del culto al santo (Fernández Posada, 1996:126-7 y 90).

La fiesta dura tres días: la víspera, el día grande (24 de junio) y la jira, una semana después, que correspondería a la celebración de San Pedro. El corri-corri se vincula parcialmente a una práctica ritual de ofrenda del ramo que tiene lugar el día 24. Por la mañana, decenas de mujeres, mediante cánticos y percusión de panderetas y tambor, acompañan al ramo de pan y flores y lo ofrecen al santo en nombre del pueblo; las bailadoras y tocadoras del corri-corri están entre ellas. Por la tarde, el ramo y acompañantes, precedidos por el grupo del corri-corri, forman un desfile que recorre el centro de Arenas hasta llegar a la Plaza y proceder allí a la subasta pública de los panes. Una vez subastados, tiene lugar la interpretación del corri-corri; ello da inicio a la fase de la romería, con la actuación de las orquestas de baile.

La segunda fiesta en que participa el corri-corri es el Certamen del Queso de Cabrales, una celebración moderna, multitudinaria, de carácter gastronómico. Se creó en 1968 y ha sido declarada Fiesta de Interés Turístico del Principado de Asturias. Mientras que la de San Juan es una fiesta ensamblada en el calendario religioso, dirigida hacia la propia comunidad, tanto la efectiva como la imaginada, pero donde las raíces locales cobran sentido, el Certamen es una celebración desvinculada de lo religioso, se dirige hacia fuera, con el objetivo de promocionar el emblemático producto local y recibir alto número de visitantes y turistas. Aunque hay actividades durante toda la semana, el Certamen tiene lugar el último domingo de agosto. El corri-corri constituye el número fuerte del festival folklórico que se celebra en la tarde de ese día.

Además de estas dos fechas fijas, 24 de junio y último domingo de agosto, que se corresponden con las fiestas más importantes que se celebran en la localidad de Arenas de Cabrales, el baile se interpreta de manera coyuntural en otras ocasiones. En la propia villa de Arenas, se realiza en celebraciones u homenajes; fuera de su localidad de referencia, en fiestas y festivales de otros ámbitos a los que el grupo Corri-corri se desplaza.

## **5. IDENTIFICACIÓN DE LOS SUJETOS O COLECTIVOS PROTAGONISTAS**

Dadas las características del baile, la mayoría de personas que protagonizan el corri-corri son mujeres. Tradicionalmente, se trata de personas de Arenas de Cabrales, ya que es en esta localidad donde, en principio, se localiza en exclusiva este baile, en relación documentada desde hace al menos unos 130 años. En la actualidad, debido a los cambios sociales, económicos, de movilidad poblacional, etc., hay un criterio algo más flexible, de manera que la mayoría son naturales, vecinas o con vinculación familiar con Arenas.

Desde hace aproximadamente un siglo existe un grupo con relativa estabilidad que prepara e interpreta el baile del corri-corri tanto en las fiestas locales como en festivales a donde es invitado. El impulsor del baile entre los años 20 y 50 del siglo XX fue el indiano Anselmo de Caso Gómez, avecindado en Arenas, quien le dio una proyección definitiva.

En 1986 se crea la Asociación Grupo Folklórico Corri-corri, donde quedaría integrado el grupo de baile. La asociación, respaldada por casi un centenar de personas, permite involucrar a la

población y solventar dificultades en cuanto a incorporación de personas. Aparte del conocido problema de reclutamiento de varones para los bailes tradicionales, se une ahora el que la potencial disponibilidad para los ensayos no siempre es la deseable, debido al descenso de la población, así como a la orientación al sector turístico, nicho de empleo estacional. La asociación facilita la creación de una cantera de bailadoras, *bailines* y tocadoras. Como entidad que puede solicitar subvenciones, también le permite asumir gastos de arreglos y adquisiciones de trajes e instrumentos.

En cuanto a edad, la mayoría son jóvenes e incluso adolescentes, por lo que hay una significativa representación del sector estudiantil. La deseabilidad de juventud no es un obstáculo para que actúen personas maduras, de diversas profesiones y estado civil. Proporcionalmente, la edad más alta se registra en las tocadoras de instrumentos, en consonancia con los usos tradicionales, donde eran mujeres viejas las que se encargaban de esta tarea. El *bailín*, por el contrario, es más joven, siendo en la actualidad un adolescente.

## 6. DESCRIPCIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

La manifestación o *performance* del baile del corri-corri tiene lugar en un espacio público y forma parte explícita del programa de las respectivas fiestas a las que se halla vinculado: la fiesta de San Juan y el Certamen del Queso. Para que se pueda realizar la manifestación es necesario ese contexto festivo y la concurrencia de público como elementos exteriores a la misma. Desde un punto de vista interno, se necesitan otros elementos humanos, materiales e inmateriales que son los que conforman el grupo del corri-corri: un número de bailadoras no menor de 5 y no mayor de 7; un único bailaror (el *bailín*); dos ramas de laurel en manos de cada una de las bailadoras; 5 (o no menos de 3) mujeres o chicas jóvenes que canten y toquen instrumentos a la vez; un tambor específico con su baqueta; 4 (o no menos de 2) pandoreros con mango o *pandorios*; el texto del romance; otras personas del grupo de ambos sexos como acompañantes; el estandarte o distintivo del grupo portado por una de estas últimas; los trajes tradicionales masculino y femenino de la zona vestidos por todas las personas que integran el grupo; los adornos de las mujeres: maquillaje, piezas de joyería y flores sobre el pecho izquierdo (siempreviva, flor y hoja de geranio). Y, por último, el ensamblaje de todos estos elementos con los productos corporales que corresponden a la voz, las manos o los movimientos rítmicos de esas personas.

### 6.1.- COREOGRAFÍA DEL CORRI-CORRI

El corri-corri es un baile en que llama la atención una asimetría entre sexos que no solo es numérica (un hombre frente a varias mujeres) sino estilística, dado que ellas y él realizan movimientos de pies y brazos distintos. A la hora de realizar el baile, existe una clara jerarquía. En las fotos más antiguas, de hace más de un siglo, se ven tres viejas vestidas de negro a cargo del canto y de los instrumentos de percusión. Con la folklorización y conversión del baile en repertorio de un grupo que sale a bailar a festivales de fuera de Arenas de Cabrales, se abre el camino para que se rejuvenezca el coro. No obstante, dado que este se forma con bailadoras experimentadas, van a tener una edad más alta que las que interpretan el baile. Por lo tanto, sería el rango, asociado a la edad, el primer marcador de estatus en la manifestación, puesto que sin coro no hay baile.

En el baile propiamente dicho es el hombre quien marca a las mujeres el inicio del mismo y quien indica con sus palmas los cambios. Es decir, el segundo marcador de estatus es el género, siendo el masculino el relevante. En definitiva, son las bailadoras las que se sitúan en último lugar del escalafón, debiendo obedecer al coro y al varón.

No existe una notación universal y normalizada para la danza académica, aunque sí hay un lenguaje para los pasos y figuras, en lengua francesa; sin embargo, entre los estudiosos de la danza tradicional no ha calado esta nomenclatura. La bailarina y coreógrafa Estrella García González realizó un primer y único análisis coreográfico de los bailes asturianos analizados desde la labanotación, donde señala la especificidad de los movimientos del corri-corri. Resalta el movimiento de los pies femeninos, un caminar menudo que se corresponde con una de las acciones básicas del movimiento enunciadas por Rudolf Laban, la de deslizar. Los movimientos de los brazos, por su parte, se corresponden con la de flotar o volar. En cuanto a los del tren superior o de cintura para arriba, señala que los del corri-corri se desarrollan en el plano sagital y frontal y los pone en relación con los del baile del pericote (2008:59-65). El pericote es un baile de tres, dos mujeres y un hombre, que es símbolo del concejo de Llanes. Está constatada su existencia en una zona más amplia, que abarca Cabrales y Liébana. Textualmente, Estrella García González se refiere así a la coreografía de estos bailes:

“CORRI-CORRI: El movimiento de los pies que realizan las mujeres en el *corricorri*, ese caminar menudo, corresponde a la acción de deslizar y los movimientos de los brazos a la acción de flotar o volar” (García González 2008:60-1).

“Resultan únicos también los movimientos de los brazos de las mujeres en el pericote, moviéndose acompasados delante del cuerpo en el plano sagital y dirigiéndose ligeramente hacia los lados en alguna ocasión entrando en el plano frontal. También se desarrollan los movimientos de los brazos de las mujeres en estos dos planos en el *corri-corri*” (García González 2008:63).

Sin pretender una descripción muy pormenorizada, lo que sigue es la coreografía a grandes rasgos, así como la lógica del baile:

1/ Posición inicial. Los bailadores se colocan en líneas enfrentadas, lo que es una característica de los bailes llamados “a lo suelto”. Las bailadoras, 5 o 6, se colocan en una línea horizontal mirando al *bailín* que se sitúa, centrado, delante de ellas. El coro, de pie, detrás de las bailadoras, está formado por la tamboritera, que ocupa el centro, flanqueada por dos pandereteras a cada lado, tocando los *pandorios*. En un extremo, se sitúa el estandarte del grupo. Hay otras mujeres y varones acompañantes, de entre las cuales la mayoría de ellas integran el coro.

2/Inicio y final del baile: saludo/reverencia. La tamboritera, bailadora experimentada que es quien lleva el mando, da tres toques de aviso con la baqueta, como llamada de inicio. *Bailín* y bailadoras se saludan reverentemente; él quita la montera para saludar. Este saludo lo volverán a realizar al acabar el baile, tras los tres toques del tambor que señalan el fin.

3/ Primeras figuras: “las vueltas”. El inicio del canto por parte del coro marca el inicio del baile. Al comenzar a cantar el estribillo (“Válgame Nuestra Señora...”), será el *bailín* el primero que inicie sus pasos: embotados (*emboités*) saltados, con los brazos en alto, abiertos, inclinando el cuerpo hacia los lados. Da unos pasos y toca tres veces las palmas, a ritmo; a partir del primer toque ellas inician el baile. Será él quien seguirá dando los cambios en el baile mediante esas tres palmadas. Tanto él como ellas bailan con seriedad y ceremonia. La interpretación es limpia; realizan sus evoluciones en filas armónicas y con gran perfección, siguiendo el ritmo que marcan el tambor y los *pandorios*. Ellas no tienen paso de baile propiamente dicho; se limitan a caminar con pasos muy menudos llevando el ritmo. En realidad, lo que importa en las mujeres es el braceo, un braceo que queda subrayado por las ramas de laurel que portan en cada mano. Hacen dos tipos de braceo, uno simple y otro doble. El simple lo realizan al inicio del baile, con la primera figura, que consiste en trazar un círculo individual hacia la derecha, su cuerpo levemente ladeado hacia esa parte; lo repiten luego hacia la izquierda. Ellas van a llevar ambas

manos a un punto de la cadera izquierda. Mientras el brazo derecho cruza por delante del cuerpo hasta tocar la parte izquierda de la cadera, el brazo izquierdo se levanta desde ahí forma abierta y de manera natural hasta la altura de la cara. Cuando baja el izquierdo hasta ese punto, el derecho sube de manera natural a la altura de la vista. Los brazos suben y bajan consecutivamente. Cuando realizan el círculo a la izquierda hacen lo mismo, pero esta vez llevando los brazos a la cadera derecha. Tras trazar esos círculos, cada una el suyo y todas a la vez, y volviendo a su posición inicial de línea horizontal enfrentada al varón, inician la segunda figura.

Esta vez se desplazan en grupo hacia la posición del bailín, sin perderlo de vista, trazando cada bailadora su propia línea serpentina. Aquí es donde hacen el segundo braceo o braceo doble, que consiste en hacer el simple una vez de cada lado, pasando cada brazo de manera amplia por delante de los ojos. Repiten esta figura unas tres veces y luego repiten los círculos. Mientras tanto, el bailín realiza dos tipos de pasos: embotados o echar el pie atrás (*emboîtés*); y un combinado de yeté-pasuré (*jeté-pas de bourrée*) realizado este último por detrás. Ambos pasos son saltados y se combinan cada uno con dos tipos de movimientos de cuerpo y brazos. Los embotados se acompañan de un balanceo del cuerpo e inclinación del torso hacia la parte donde se hace el paso; los brazos, abiertos y en alto, acompañan el movimiento. El paso lo realiza de frente y de perfil a las mujeres. Un segundo movimiento de brazos, con este mismo paso, es el que realiza subiendo un brazo hacia la frente, colocándolo en forma de escuadra, mientras que el otro cae al lado del cuerpo. En los yetépasurés, el *bailín* impulsa los brazos caídos un poco atrás de su cuerpo y con impulso también los lanza hacia delante hasta casi cruzar las manos a la altura de la cara. También hace un adorno, que es la vuelta sobre sí mismo.

4/ Segunda parte. Una vez terminada la primera parte, la mujer que está en la punta derecha (tomando como referencia la propia posición de ellas), encabeza una fila, cerrada por el *bailín*, que se va a desplazar por todo el espacio escénico dibujando a modo de dos caras de un cuadrado, mediante una línea serpentina que acompañan con el braceo doble. El *bailín* las sigue trenzando los yetépasurés y llevando el brazo en escuadra a la altura de la cabeza del lado donde se esté haciendo el paso.

La, diríamos, tercera cara se aborda de manera diferente, efectuando lo que denominan expresivamente como “el caracol”, que consiste en dibujar una figura a modo de gran letra ese, trazada, como siempre que se mueven en fila, en línea serpentina. Aquí el *bailín* no se desplaza, por lo tanto, lo que realiza son los embotados. Finalizada esta figura, quedan situadas en una posición más o menos centrada, de cara y en perpendicular a la posición inicial. Para volver a tomar la posición de uno de los lados del imaginario cuadrado, hacen “la caída”, que consiste en el paso, esta vez menos menudo, con el braceo simple, ladeado el cuerpo hacia la dirección en la que van. Ahora, ocupando el *bailín* el primer lugar de la fila, regresan por donde han venido y dirigen hasta ocupar todos la posición inicial. A partir de aquí lo que sigue es la repetición parcial de la primera parte. La *performance* tiene un añadido previo que es el desfile. El día de San Juan la comitiva sale desde el Ateneo de Arenas de Cabrales y se dirige hasta la Plaza, recorriendo la arterial principal de la población. Dicha comitiva se halla encabezada por el grupo del corri-corri, seguido por las decenas de mujeres que, ataviadas con el traje de aldeana y tocando tambor y panderetas, acompañan el ramo de pan que se bendijo y se llevó en procesión por la mañana y que se va a subastar por la tarde. El grupo del corri-corri no pasea, sino que realiza una figura del baile, la de la línea serpentina con braceo doble, que es la que se usa para avanzar y ocupar espacios, con acompañamiento único de la percusión. En el caso del certamen del Queso, la comitiva, formada por los grupos de bailes y de gaitas que participan en el festival folklórico, sale de las afueras de la población, en carretera general en la salida hacia Panes, lo que es hoy la calle de Anselmo de Caso. En último lugar, va el grupo del corri-corri. Ambas posiciones de salida están muy relacionadas con el impulsor del baile.

### 6.2.- *MÚSICA E INSTRUMENTACIÓN*

La descripción antropológica de elementos sonoros o musicales relativos a la cultura expresiva de matriz rural suele constituir un trabajo difícil de acometer. Esta dificultad tiene que ver con varios factores inherentes al campo, pero quizá el más decisivo en términos técnicos sea relativo a la capacidad del sonido musical para poner en marcha formas específicas de ambigüedad semántica que, como dice Samuels (2004: 20), difieren de las lingüísticas al tener la cualidad de presentarse bajo múltiples formas sintácticas a un mismo tiempo. Este hecho debe ser puesto en estrecha relación, además, con algunos factores determinantes para el éxito de una intervención en el ámbito del patrimonio inmaterial, como la articulación de sentimientos de pertenencia por parte de la comunidad o el reforzamiento de la diversidad de sus modos de vida y de socialización. Por ello, la descripción etnomusicológica que sigue toma como punto de partida un marco de consenso multicultural, no prescriptivo, en el que los múltiples agentes en juego pueden verse reconocidos, al tiempo que animados a establecer estrategias de participación comunitaria.

Desde este punto de vista, el corri-corri puede ser descrito musicalmente como una pieza vocal homofónica que se compone de dos planos sonoros principales: una melodía y un acompañamiento de percusión. La música de este emblemático baile cabraliego es interpretada por mujeres, las cuales suelen cantar a coro y, a la vez, acompañarse de un tambor y de varios *pandorios*. Como en otros bailes a lo suelto documentados por la geografía asturiana, el acompañamiento rítmico constituye un elemento esencial en la estructuración del corri-corri. Se constata en este baile la existencia de una fuerte vinculación entre la utilización de instrumentos musicales membranófonos, voz y feminidad, similar a la existente en otros bailes tradicionales asturianos (García-Flórez, 2014). Este hecho constituye, sin duda, un elemento a destacar en el contexto de los retos que las nuevas formas de patrimonialización plantean en la contemporaneidad. Además de los marcadores de género, el acompañamiento rítmico del corri corri aparece culturalmente organizado también por marcadores de edad. En este sentido, el tambor constituye uno de los casos más interesantes. Así, el protagonismo y la importancia musical que este instrumento tiene en la conducción del baile van acompañados de una interseccionalidad de jerarquías, de modo que son, como ya se señaló en el apartado anterior, las mujeres más veteranas las que suelen a tocar este instrumento para acompañar el baile.

#### **A/El tambor**

El tambor es un membranófono de golpe directo, que siguiendo la clasificación organológica de Hornobostel y Sachs (1914), podemos/se puede caracterizar como tubular, cilíndrico, de dos cueros e independiente. Su código organológico, siguiendo la misma categorización, sería 211.212.1.

Construido con madera, el cuerpo central del tambor constituye también su caja de resonancia, que en el caso del utilizado en el corri-corri presenta una profundidad menor a la de los tambores del centro de Asturias. Esta característica es común, además, a la mayoría de los que podemos encontrar en el oriente.

Como en otros casos, el cuerpo central consta de dos aros exteriores que, con la presión ejercida por una cuerda y los “apretones”, sirven para tensar los dos parches del instrumento. Los parches suelen estar hechos de piel de cabrito o de oveja. Uno de ellos, el que no se percute, lleva un bordón de tripa que le confiere un sonido característico; el otro, situado en la parte

frontal, es el golpeado con los palos. Acorde a las dimensiones del tambor, los palos suelen ser también más pequeños de lo habitual.

Tal y como suele ser ocurrir en el oriente de Asturias, este instrumento se toca colocándolo debajo del brazo izquierdo, que es apoyado en el cuerpo del tambor y con el que se marcan los tiempos débiles o contratiempos. El brazo derecho coge el otro palo. Es con éste con el que se marcan los tiempos fuertes, los acentos y los tres toques con los que comienza el baile. La tamboritera suele colocarse en el centro y las tocadoras de *pandorios* a su lado, hecho que puede ser interpretado también como un símbolo más de la relevancia de este instrumento en la interpretación del corri-corri (Sánchez Andrade 2006: 182-188).

Sigue a continuación una transcripción del diseño rítmico realizado por el tambor para acompañar el corri-corri.



*Diseño rítmico realizado por el tambor.*

Es importante notar el carácter no prescriptivo de esta representación musical. Ello se debe, en parte, a la importancia crucial de la variación en este tipo de manifestaciones sonoras del patrimonio inmaterial. Como en otros géneros musicales de matriz rural, la imposibilidad de reducir la música del corri corri a un único contorno sonoro constituye una problemática que es específica y consustancial a la intervención en patrimonio inmaterial.

Tras la escucha de diferentes versiones, se ha constatado cómo la naturaleza de la subdivisión de las dos semicorcheas transcritas en la ilustración anterior no siempre parece clara. En algunos de estos casos, las que las semicorcheas parecen interpretarse de un modo más “atresillado”, difícil de representar con exactitud a través del lenguaje musical normativo. Si bien se ha optado por la representación de una subdivisión de tipo binario, es importante señalar la existencia de estas otras posibilidades interpretativas que, desde un punto de vista técnico, son igualmente válidas en relación a su posible patrimonialización. Un fenómeno similar ha sido observado también por Julio Sánchez Andrade, en su monografía *La percusión en la música tradicional asturiana*, quien se refirió a la existencia de relaciones polirítmicas entre el tambor y los *pandorios*:

“En el corri-corri de Arenas de Cabrales, tanto el tambor como los pandorios que lo acompañan tocan el patrón rítmico de corchea y dos semicorcheas. Sin embargo, en alguna de las interpretaciones oídas, los pandorios, quizá por su particular manera de girarlos al tocar, parecen corromper el ritmo original —que sí permanece en el tambor— e interpretar otro de aspecto de subdivisión ternaria; de tal manera que podríamos considerar el conjunto como una polirritmia en la que —se supone que sin pretenderlo las intérpretes— chocan el carácter binario del tambor con el ternario de los pandorios, que lo que hace es acortar la primera semicorchea del ritmo binario que toca el tambor y alargar la segunda” (Sánchez Andrade 2006: 330).

## **B/ El pandoriu**

Completan el plano de la percusión el *pandoriu*, un membranófono de golpe directo, de marco, con mango y de un cuero (211.321)5. En el corri-corri, el *pandoriu* es también tocado por mujeres, quienes suelen hacerlo formando un número par: “Pandorios, en pares, si no, va coju” (Sánchez Andrade 2006: 225). El *pandoriu* es un instrumento singular en la tradición musical

asturiana, dado que tan solo hemos podido documentar su utilización patrimonial en el baile del corri-corri. Su presencia, sin embargo, lejos de ser exclusiva de Cabrales, se encuentra desperdigada por todo el mundo.

Como en el caso de las panderetas que se pueden encontrar por toda la geografía asturiana, el *pandoriu* consta de un aro de madera con sonajas, al que se acopla un único parche de piel. Es característico de este instrumento, sin embargo, la incorporación de un mango de madera, que se agarra con la mano derecha. Por su parte, el brazo izquierdo permanece arqueado para golpear el parche con el pulgar y con el resto de los dedos. En este golpeo, el movimiento de la mano derecha resulta asimismo esencial, hecho que lo diferencia de la pandereta. Julio Sánchez Andrade transcribe el patrón rítmico del *pandoriu* de la siguiente manera, donde las flechas representan el movimiento de la mano derecha, y donde las letras P significan “dedo pulgar” y R, “resto de los dedos, simultáneamente”:



*Transcripción de Julio Sánchez Andrade (2006: 227).*

### C/ La melodía

La melodía de la canción consta de dos secciones principales que presentan con una amplitud total de séptima menor. Estas frases siguen una estructura AB y se repiten un número de veces que depende de la duración de la letra. La primera frase, que presenta un ámbito melódico particularmente reducido —de cuarta disminuida—, consta de un diseño melódico ondulado que se mueve en torno al primer y segundo grado, siempre por grados conjuntos. Este aspecto le concede al corri-corri un aire característico que ha sido interpretado desde perspectivas evolucionistas como muestra de la supuesta antigüedad de este baile. Sin bien, como es sabido, este tipo de proposiciones, aunque con gran capacidad de interpelación, difícilmente pueden ser constatables desde un punto de vista científico.

La segunda frase del corri-corri presenta un diseño melódico prácticamente simétrico, que contrasta con el movimiento ondulado que caracteriza la melodía de la primera frase. Tras un pequeño adorno sobre la tónica, la melodía asciende hasta el quinto y sexto grado, para luego descender por grados conjuntos y un salto de tercera otra vez hasta la tónica. El diseño se repite una vez más y finaliza también con un pequeño adorno sobre el primer grado. En la actualidad, la letra que se canta con esta parte corresponde se corresponde con la del romance “La Virgen elige a un pastor como mensajero”. Como ya se señaló, esta segunda frase contrasta con la primera, al producirse un cambio de modo. Uno de los aspectos que más claramente marcan esta diferencia musical es la existencia de un cambio en el tercer grado de la melodía, el cual pasa de situarse a una distancia de tono y medio con respecto del primer grado, a una distancia de dos tonos. Este tipo de inestabilidades en el tercer grado son relativamente frecuentes en el repertorio tradicional asturiano y le confieren una sonoridad característica que fue objeto de atención en los trabajos de Eduardo Martínez Torner (1920) y Peter Minden (2001). A continuación, se una transcripción no prescriptiva de la melodía del corri-corri:



*Transcripción no prescriptiva del corri-corri.*

Como en los gráficos presentados con anterioridad, esta transcripción ha sido pensada como una representación no prescriptiva. Una de las principales razones que justifican este criterio es la coexistencia de una gran diversidad de matices y de variaciones cuya riqueza excede las posibilidades representacionales del lenguaje musical normativo.

Este fenómeno puede ser constatado simultáneamente en varios planos como el melódico o el rítmico/interpretativo. A nivel de variación melódica, por ejemplo, existen versiones en las notas transcritas en los compases 1-2, 16 y 20 son intercambiables. Desde un punto de vista rítmico, una problemática rítmica similar a la referida a propósito del “atresillamiento” de la subdivisión del tambor y de los pandorios puede ser señalada aquí de nuevo. De modo que, además de las interpretaciones que enfatizan la coincidencia del fraseo de la melodía con las partes fuertes del compás, también es posible encontrar versiones en las que el fraseo binario de la melodía aparece parcialmente desacompañado, incluyendo pequeños adelantos y “atresillamientos”, que a su vez podrían dar lugar a las polirritmias a las que se refirió Julio Sánchez Andrade.

En otro orden de cosas, es preciso señalar también que la acentuación del texto cantado suele jugar un papel importante en la construcción del fraseo de la melodía. Ha sido constatada también la existencia de pequeñas variaciones de afinación, por ejemplo, en el caso del tercer grado, donde la presencia de una diversidad interválica más amplia que la que únicamente distingue binariamente entre mayor y menor.

Desde un punto de vista etnomusicológico, la existencia de esta variabilidad en los modos de interpretación —y en los parámetros mismos— es objeto de una valoración positiva. Así, todo este conjunto de opciones llevan consigo una virtual validez, en caso de una hipotética intervención patrimonial.

Por último, es importante destacar con respecto a la transcripción que los calderones de los compases 9 y 21 indican también la existencia de un silencio de la voz en el que el acompañamiento de la percusión continúa. De modo similar a otros bailes a lo suelto con acompañamiento de membranófonos, esos silencios entre frase y frase tienen una duración variable que es definida en cada momento por la tocadora que guía el acompañamiento del baile, en este caso, por la tamboritera.

En cuanto a la interpretación, suele realizarse con un tempo andanteandantino, en torno a las 80 pulsaciones por minuto. El característico movimiento repetitivo de las células rítmicas del tambor y de los *pandorios* ha sido descrito por Sánchez Andrade como “monótono pero magnético” (2006: 226). El estudioso señala además cómo “el ritmo conseguido acostumbra a ser estable y regular en su velocidad y los acentos no son demasiado fuertes —ni siquiera para acabar la danza— sino tan sólo una delicada intención” (Sánchez Andrade 2006: 226). En el

fraseo, coexisten además diversas posibilidades interpretativas, desde las más rectas, que van a tiempo, a otras que enfatizan una sugerente subdivisión atresillada.

### D/ Conclusión

Podemos concluir este apartado, pues, señalando primeramente la caracterización musical del corri-corri como una práctica expresiva particularmente marcada por la asociación entre instrumentos membranófonos, género y voz; una simbología ampliamente difundida en la tradición musical asturiana y de especial interés antropológico y patrimonial. En segundo lugar, como ya se ha constatado, cabe referirse a la riqueza expresiva de la música del corri-corri. Destaca aquí la presencia de instrumentos específicos, con técnicas y formalizaciones musicales también específicas. Es resaltable, por último, la conjugación de una importante variabilidad expresiva que se ensambla a la perfección dentro de una misma unidad expresiva: el corri-corri. Todos estos aspectos hacen de la música de este baile un fenómeno expresivo que presenta características óptimas para su patrimonialización, como parte de un conjunto antropológico más amplio que debe ser entendido en términos holísticos.

### 6.3.- LA LETRA DEL CORRI-CORRI

La letra con que se acompaña la melodía del baile en la actualidad es el llamado “Romance de la Peregrina y el pastor”, un romance vulgar que narra un milagro de la Virgen del Rosario. En los estudios del romancero, es conocido con el título normativo de “La Virgen elige a un pastor como mensajero”. En la versión canónica del romance, el milagro obrado por la Virgen es doble. El texto se inicia cuando un narrador y testigo, en primera persona, cuenta cómo una peregrina con un niño se dirige a un pastor y le pide pan para dar de comer a la criatura. El pan es negro y el pastor advierte que el niño no lo podrá comer, ya que está duro; no obstante, lo saca del zurrón y, al partirlo para dárselo, se produce un milagro que afecta a la materia prima: el pan negro y duro, de cebada, se vuelve blanco y tierno, de trigo. El pastor, admirado, interroga a la peregrina por su identidad y ella le responde que es la Virgen. Entonces, le encomienda que hable con el cura del pueblo y le transmita que deben hacer ayuno en una fecha que señala. Como el pastor se queja de la incredulidad que sospecha se va a producir cuando narre el encuentro, la Virgen obra otro milagro: coloca su mano en el pecho del hombre y le graba con letras de oro unas palabras. La narración tiene el objetivo de propagar la fe en la Virgen y transmitir una enseñanza moral, el hacer el bien sin mirar a quien.

“Cuando a las tres de la tarde, vi que bajaba de un cerro  
una hermosa peregrina con un infante pequeño,  
con un báculo en la mano, su madre un rosario al cuello,  
bordado de quince rosas, divididas en tres tercios,  
y vi que se iba acercando donde el pastor tenía el puesto  
—Pastor, el cielo te guarde, por Dios y su madre quiero  
que me deis para este niño algo de vuestro sustento.  
Y el pastor dijo: —Señora, este pan que aquí traemos  
que es de cebada y el niño pues no ha de poder comerlo,  
yo, con dos mil voluntades, os daré de lo que tengo.  
Abrió el zurrón y sacó un pan duro, cuando al tiempo  
hizo una acción al partirlo que se volvió blanco y tierno.  
—Decidme quién sois, señora, ¡oh, por dichoso me tengo!,  
que el pan que era de cebada se volvió de trigo bueno.  
—Vete, pastor, a la villa y al padre cura del pueblo  
le dirás que en este sitio la Sacra Madre del Verbo  
se te apareció y te dijo las fragancias del misterio:

que ayunen con pan y agua este sábado primero,  
este mes de abril presente los que sean de mi gremio.  
El pastor dijo: —Señora de mí no querrán creerlo.  
Puso la mano la Virgen en las tablas de su pecho  
y en letras de oro grabó «Lo que este diga, creerlo»”.

Como es habitual en otros bailes y danzas romancescos —por ejemplo, la danza prima y el pericote—, los romances integran estribillos que inician, se intercalan o ponen el punto final al texto. En el corri-corri se cantan dos estribillos:

(1) ”¡Válgame Nuestra Señora! ¡Válgame la Madre Santa!  
¡Válgame Nuestra Señora! ¡Nuestra Señora me valga!”

(2) “¡Válgame Nuestra Señora! ¡Válgame el Señor San Pedro!  
¡Válgame Nuestra Señora! ¡Madre del Divino Verbo!”

Hay que tener en cuenta que, aunque se escribe “válgame”, el acento musical iría en el pronombre enclítico (valgamé). Informaciones orales indican que la forma antigua era “Valamé”, con pérdida de la “l” del grupo consonántico.

El romance se canta con repeticiones. Si se escribe en versos hexadecasílabos divididos en dos hemistiquios de versos octosílabos y se separan en dísticos, se repite siempre el segundo hemistiquio del segundo verso, hecha la excepción del inicio del canto, donde existe doble repetición.

(2) “Cuando a las tres de la tarde (1) (3) vi que bajaba de un cerro  
(4) una hermosa peregrina (5) (6) con un infante pequeño  
(6) con un báculo en la mano, (7) su madre un rosario al cuello  
(8) bordado de quince rosas, (9) (10) divididas en tres tercios  
  
(11) y vi que se iba acercando (12) donde el pastor tenía el puesto  
(13) —Pastor, el cielo te guarde, (14) (15) por Dios y su madre quiero”.

Actualmente se canta de la siguiente manera: se empieza por el estribillo 1 y, dividiendo el romance en dísticos de versos hexadecasílabos, que en realidad forman una cuarteta octosilábica, se intercala dicho estribillo en medio de los mismos, para terminar con el estribillo 2.

#### **6.4.- LA INDUMENTARIA**

Los trajes que llevan todas las personas involucradas en la manifestación son los de aldeana cabraliega y de *cabraliegu* o *bailín*. El nombre para referirse al traje tradicional femenino en la zona oriental es “de aldeana” y está documentado ya a mediados del siglo XIX. Esta denominación es indicativa de un viejo uso por parte de burguesas y aristócratas, que se visten de lo que no son, dentro de los rituales de tipo agrario que se realizan en ciertas fiestas religiosas.

La especial configuración festiva de Llanes, con bandos enfrentados, acabó por hacer muy relevante su uso, que se halla extendido tanto en esta localidad como en toda la zona oriental. Llanes constituye el epicentro de una industria reseñable de confección y alquiler de este tipo de trajes en su variante llanisca, que son conocidos por los nombres de aldeana y de *porruanu*

(Cerra Bada, 2009: 179-205). Estos últimos han sido declarados en 2017 Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial por el Principado de Asturias.

En cuanto a la variante cabraliega, el traje femenino consta de larga y amplia saya de paño, adornada con cintas negras de terciopelo y tiras de agremanes o picos de cuentas de cristal; chaqueta (chaquetilla) haciendo juego con la saya, que se coloca prendida en el hombro izquierdo; mandil corto de raso negro y dengue negro, de raso o terciopelo negro, adornados ambos; camisa blanca; saya interior blanca; *justillu* de tela estampada; *pañuelu* de seda, de colores, *repicáu* (colocado hacia atrás, con lorzás y dos picos enhiestos); banda o lazo grande en el lado izquierdo de la cintura; medias blancas y zapatos negros de atar. El color de la saya es, de preferencia, granate; el lazo se procura hacerlo combinar con algún color de una prenda que no sea la saya o la chaquetilla, ni tampoco negro.

Los trajes de aldeana de Cabrales han evolucionado menos que los de Llanes, lo que hace que los cabraliegos tengan un aspecto más arcaizante. La visibilidad que tienen los de Llanes así como su consideración de Bien de Interés Cultural no puede ocultar la variante cabraliega, que presenta reconocibles diferencias con la llanisca. Hay varios contrastes claros. Los adornos de cuentas de cristal negro no son dibujos figurativos sino geométricos; tampoco van cosidos directamente a la tela. Se respetan los tipos de tela tradicionales en el mandil y el pañuelo, frente al traje de aldeana llanisca donde se impuso una más gruesa tela usada en el justillo para estas otras prendas. En consecuencia, el mandil será de raso o de terciopelo preferentemente negro y el pañuelo, de seda, de colores.

En cuanto al nombre, el tradicional es el de “traje de aldeana”; para diferenciarse del de llanisca surge el adjetivo “cabraliega” que se añade al sintagma anterior.

Desde los años 90 en que algunas artesanas cosen trajes nuevos de tipo llanisco con tiras de picos en lugar de bordar directamente las cuentas de cristal en la tela, existe la creencia de ese es el raje femenino de Cabrales, cuando la realidad es que la complejidad del traje de cabraliega no se puede reducir ni a las tiras de picos ni a un modelo único de tira de picos.

El traje masculino recibe el nombre de traje de *cabraliegu* o de *bailín*. El hombre tardó en vestirse con el traje tradicional, por lo que apenas hay prendas masculinas con las que poder reconstruir la indumentaria antigua. Fue la figura del *bailín* la que necesitó esta indumentaria; por eso con él se identifica el traje antiguo. Este traje consta de calzón y chaqueta de paño; chaleco también de paño; camisa y calzoncillo de hilo blanco; medias blancas; faja colorada; montera picona negra; corizas y escarpines. Se diferencia del traje de *porruanu* en que el *bailín* lleva chaleco de paño y no de tela adamascada; la chaqueta es más corta; los botones son de trenza, hechos de de madera y no redondos simulando monedas de oro decimonónicas; las medias son blancas y no azules. No obstante, adopta del traje de *porruanu* las mangas abiertas por la sisa y los adornos de tela remontada (las remontas), que son trozos de paño superpuesto que refuerzan zonas de desgaste, en el espaldar sobre todo. El color de preferencia para este traje es el marrón.

Con independencia del uso de esta indumentaria, en caso de necesidad, ya sea para vestir a otros componentes del grupo o por falta de talla adecuada, se acude al préstamo o a las empresas de alquiler. Se procura una cercanía a los modelos cabraliegos, que no siempre se logra, sobre todo en lo que respecta al traje masculino.

## 7.- EVOLUCIÓN HISTÓRICA/MODIFICACIONES

La evolución histórica del corri-corri y las modificaciones formales o de significado que se han ido originando desde que se tiene noticia de él están vinculadas a los discursos que los “otros” no nativos produjeron sobre el baile. La importancia de la alteridad, de la mirada ajena, que subraya la originalidad y el exotismo de la manifestación, es determinante para lograr que el corri-corri consiga salir de un previsible olvido y obtener una nueva vida en un contexto sociocultural nuevo. Esta mirada, que luego permeará en los agentes del ritual, permite así mismo ir descubriendo la inserción de este baile en procesos generales de folklorización y patrimonialización.

El folklorismo se ha definido como un conjunto de actitudes que valoran positivamente aquello que se conoce como folklore y se centra especialmente en los ámbitos de la música y de la danza. No se puede entender sin el concurso de los trabajos y los presupuestos teóricos de los primeros folkloristas, verdaderos guardianes de la tradición. En todo caso implica ideas, sentimientos y acciones (Martí, 1996; Díaz, 2002).

El patrimonio forma parte de la cultura y es el conjunto de bienes que se consideran relevantes para ser conservados y transmitidos. El patrimonio etnológico como categoría emerge a partir de los años 70, cuando nuevos actores reclaman su entrada en este campo y, de alguna forma, impugnan el monumentalismo de otros patrimonios. Aunque no existen límites precisos para su enunciación y sus manifestaciones (Agudo Torrico, 1999), el patrimonio etnológico se ha definido como el conjunto de los conocimientos y las prácticas que caracterizan la forma de vida de un grupo humano, que son tradicionales y han sido transmitidas de modo consuetudinario (Moncusí, 2005: 228). Se trata de un patrimonio vivo que posee un gran valor simbólico: representa identidades, pues es expresión de un modo de vida adaptado al territorio y de una historia compartida; y sigue formando parte de un sistema cultural en continua transformación, constituido por manifestaciones y testimonios considerados relevantes que identifican a un colectivo (Agudo Torrico, 1999; 2011).

Los procesos para convertir un elemento de la cultura en patrimonio pasan por seleccionarlo — en este caso, de entre los elementos del pasado—, para lo que es necesaria una conciencia de ruptura entre pasado y presente, interpretando esa ruptura como pérdida; atribuirle un valor añadido y nuevos significados, entre los que se encuentra el constituirse como referente simbólico de la identidad. El patrimonio constituye una forma de modernización de la tradición (Ariño y García, 2012).

El proceso de folklorización funcionó como soporte inicial de unas prácticas locales resignificadas que acabarán convirtiendo al corri-corri, tras un primer impulso por parte de Anselmo de Caso Gómez y a través del sostenido apoyo de varias generaciones de personas de Arenas de Cabrales, de su constancia y persistencia en el mantenimiento del baile, en importante símbolo local. Se trata de un símbolo a través del cual se expresa la identidad local; es un importante símbolo vivo, por lo que no deben extrañar las modificaciones formales y de significado. Se ha generado consenso respecto a su valor patrimonial y, finalmente, se busca el reconocimiento formal e institucional a través de la solicitud de declaración BIC.

## 8.- INTERPRETACIÓN Y SIMBOLISMOS

Tanto las interpretaciones locales (nativas o folk), como la de estudiosos y divulgadores posteriores, beben de los discursos elaborados por los folkloristas de los años 1920-30. Estos, al igual que definen los rasgos morfológicos del baile, son quienes construyen una narrativa respecto a los orígenes. Aunque su descripción ya es en sí misma interpretativa, con unas relaciones equívocas, cuando no abiertamente de acoso, entre el hombre y las mujeres, esos autores no se conforman con el nivel descriptivo, sino que se aventuran, si bien de manera muy

poco fundamentada, a lanzar hipótesis sobre origen y significados. Esto ocurre con el corri-corri, pero también con el pericote o la danza prima, los tres bailes asturianos que suscitan mayor interés.

No será hasta finales del siglo XX cuando los discursos tomen otra dirección, dirección que en el siglo XXI toma una decisiva orientación antropológica, abandonando las desfasadas teorías evolucionistas para seguir las tendencias teóricas recientes.

## 9. IMPLICACIÓN DE LA POBLACIÓN Y GRADO DE APERTURA A LOS PÚBLICOS

El corri-corri constituye un símbolo identitario de Arenas de Cabrales, como la variedad específica de queso picón y el Picu Urriellu. Logra, sin embargo, trascender la identificación local en la medida en que, dentro de los procesos de folklorización, al constituirse un grupo de baile que actúa fuera de sus fronteras locales, este será reconocido como símbolo del concejo de Cabrales. Además, cuando el baile se interpreta fuera del ámbito regional y según vayan trascendiendo fronteras culturales, esta dimensión abarcante se traducirá en la consideración de símbolo étnico asturiano o incluso español.

En Arenas de Cabrales se pueden trazar genealogías de familias implicadas en la conservación de este bien, que interpretan el baile, cosen trajes, cantan, tocan o se sienten representadas. Esto supone que varias generaciones de personas han sustentado la manifestación desde que se inicia el proceso de folklorización y valorización, es decir, su segunda vida, lo que supone una etapa de más de un siglo de duración. El baile del corri-corri se guarda aquí como un tesoro.

La preocupación por mantener la memoria del corri-corri desde que comienza este proceso de valorización lleva a que la manifestación esté presente en la festividad anual de referencia, el día de San Juan, de forma continuada. Pero también es elemento indispensable en la festividad local del Certamen del Queso desde su inicio en 1968, así como en celebraciones y homenajes locales. No obstante, el interés que suscita fuera de ese ámbito conduce a actuaciones por Asturias, España o incluso Europa, actuaciones que surgen a iniciativa propia o ajena.

El respaldo local se hace evidente a día de hoy en el apoyo a la asociación Grupo Folklórico Corri-corri que cuenta con casi un centenar de personas asociadas. Aquí se concreta una historia familiar de implicación, así como el apoyo institucional del Ayuntamiento de Cabrales. Es casi imposible especificar los nombres de las personas que fueron apoyando esta manifestación a lo largo de esta segunda vida, pero ha de tenerse en cuenta que las familias suministran continuamente bailadoras y *bailines*, que se van incorporando al grupo a medida que se acercan a la pubertad o adolescencia.

Además, la respuesta del público que hace pasillo en el desfile de la fiesta de San Juan, que es la fiesta dirigida hacia dentro de Arenas de Cabrales, traduce bien que el corri-corri no es indiferente a la población: es evidente el respeto y el silencio con que se acoge la llegada del grupo del corri-corri, así como el interés por verlo y el apoyo en forma de aplausos o vítores a su paso. Idéntica respuesta se observa en el desfile del Certamen de Queso, esta vez con mayor presencia forastera. Las actuaciones públicas que siguen a los desfiles traducen así mismo un muy alto grado de interés.

La implicación en la elaboración de esta memoria debe ser resaltada: la colaboración en proporcionar información ha sido excepcional. Se han puesto a disposición archivos y personas en todo momento y lugar. Detrás, se percibe el alto aprecio por su bien patrimonial y símbolo identitario, así como el interés por lograr un reconocimiento externo y oficial.

Los testimonios, de diferentes edades, obtenidos en trabajo de campo muestran las dimensiones del corri-corri como símbolo de Arenas de Cabrales; la importancia que tiene en el imaginario del “nosotros” identitario; la traducción a “sentimiento”, a lo que más gusta y satisface de una fiesta; el conocimiento experto local; el arraigo y la potencia dentro de las familias y las generaciones; el sentido de pertenencia y el aprecio que se le tiene.

“¡No te voy a decir lo que es el corri-corri pa nosotros [*los de Arenas*]!”

“¡Es lo más importante!”

“Yo lo tengo dentro, como una cosa...”

“Es un *sentimientu*.”

“No se cansa uno de verlo.”

“Se siente que desde luego... pa las de Arenas... Yo, por lo menos, pa mí, es una cosa que... [*le cuesta definir lo que es*].”

“No te cansas” [*de verlo*].

“Eso [*el corri-corri*] es lo que más me presta de la fiesta y de todo.”

“Allí [*en la actuación el día de San Juan*] tienes que hacerlo bien. Allí toda la gente conoce el baile.”

“¡Tú no sabes el *sentimientu* que hay en Arenas del corri-corri!”

“Está como muy arraigado en Arenas.”

“En casi todas las casas puedes juntar abuela, madre, hija [*que haya bailado el corri-corri*].”

“La gente como que quiere al corri-corri.”

“Es muy nuestro.”

“[*Bailar el corri-corri*] es como un privilegio.”

“[*Bailar el corri-corri*] mola mucho.”

“Es un *sentimientu*. [...] Pa nosotros es un orgullo.”

Se subraya que la melodía del corri-corri se canta como nana a los bebés, lo que no deja de ser un significativo elemento para la endoculturación. Algunos testimonios apuntan a la naturalización de esta forma cultural: se “lleva” en la sangre, formando parte de una sustancia corporal que es símbolo de la relación de parentesco en nuestra sociedad.

“Yo lo vi toda la vida y esa forma de hacerlo ya lo llevo en la sangre.”

“Hay unas familias de Arenas...; las bailadoras que son de esas familias siempre son buenas bailadoras.”

La sangre simbólica también se halla relacionada con la etnicidad, de manera que las maneras de ser y actuar se asocian a un “nosotros” local y territorial. Por eso, produce comentarios de admiración el hecho de que interpreten bien el corri-corri personas nacidas en el extranjero o nacidas en Cabrales de padres extranjeros.

“¡Mira cómo bailaba de bien! [*de padres extranjeros*].”

“¡Y baila como si hubiera nacidu aquí! [*nacida en el extranjero*].”

El agradecimiento al principal impulsor del baile, Anselmo de Caso, cuyo recuerdo permanece tras más de medio siglo desde su desaparición, también se hace evidente.

“¡Cuántu peleó por el corri-corri don Anselmo!”

“Yo creo que no existía [*el corri-corri*] si no es por tu abuelu [*Anselmo de Caso*].”

Muchas personas, sobre todo mujeres, dadas las características del baile, estuvieron ligadas al corri-corri. Ante la imposibilidad de nombrarlas a todas, se opta aquí por relacionar las que dirigieron o codirigieron el grupo tras el fallecimiento de Anselmo de Caso. La relación no es

necesariamente cronológica pues algunas estuvieron en la dirección en más de una etapa; tampoco se ha de entender como un mando único pues hay momentos donde la dirección es compartida. Aun a riesgo de dejar a alguien sin nombrar, estas personas son:

Amelia Carrera Huerta, María Mestas, Leonor Cuervo, Agapita López Sierra, Enriqueta Moradiellos Pérez, Felicitas Carrera Martínez, Manuel Bada, Isabelina Mestas, Josefina Moradiellos, Aurora Gómez, Amelia Carrera de Caso. En 1986, fundan la asociación Juan Manuel Pardo Bustillo, M<sup>a</sup> Elena Pérez Díaz y Obdulia Gutiérrez Borbolla; en 2016-17 el equipo directivo de la misma está constituido por María Aurora de la Llana, Belén Martín Díaz, Sylvia González Herrero, Nerea Garmilla Echevarría y Andrea Tolosa Prieto, encargándose Tamara Alonso Huerdo de dirigir los ensayos. El año 2018 se inicia con nuevo equipo directivo.

El baile no quedó encerrado en cuatro paredes. La presencia, más o menos estable, de un grupo en Arenas permitió y permite darlo a conocer desde el ámbito local, hacia el regional, el nacional e incluso el internacional, a partir de los inicios del proceso de folklorización, lo que constituye la prueba más clara de la voluntad de apertura a los públicos.

Atravesando periodos históricos, tipos de gobierno, modelos de sociedad, diferentes ideologías y sensibilidades, el corri-corri como manifestación y como estructura organizativa se fue adaptando a los contextos, pues su fuerza deriva de su conversión en símbolo común. Es un elemento cultural del que no se prescinde, con voluntad de continuidad y vocación de permanencia.

“Lo traigo en el alma... quisiera que siguiera como hasta ahora, que fuera de generación en generación... por los siglos de los siglos.”

Todo ello, en definitiva, muestra la implicación de la población de Arenas de Cabrales para con el corri-corri, tanto en lo que concierne a la conservación de la memoria, como a la creación de una estructura facilitadora de la activación de la práctica y su exhibición externa, expresando de esa manera el aprecio y la defensa de su símbolo coreográfico.

## 10. RELACIÓN DE LOS BIENES MUEBLES E INMUEBLES

La parte material de la performance está formada por una serie de bienes muebles que vienen siendo descritos en los apartados correspondientes, por lo que aquí solo consta esta muy breve relación.

- Instrumentos musicales: *pandorios* y tambor de corri-corri (apartado 6.2).
- Indumentaria: trajes de aldeana cabraliega y de *cabraliegu* o *bailín* (apartado 6.4).

Aunque obviamente no sea un bien mueble *stricto sensu*, es obligado añadir la mención a un elemento vegetal imprescindible en la manifestación: las ramas de laurel. En el mismo sentido, los adornos florales (siemprevivas y geranio), aunque menos visibles que el laurel, son igualmente imprescindibles. Lo mismo se ha de decir del estandarte del grupo.

No existen bienes inmuebles asociados a esta manifestación.

## 11. JUSTIFICACIÓN DE LA DECLARACIÓN COMO BIEN DE INTERÉS CULTURAL DE CARÁCTER INMATERIAL

El corri-corri de Arenas de Cabrales es un bien patrimonial que condensa una serie de valores de carácter estético, histórico y etnológico. Se trata de un baile singular, distinto a cualquier otro baile asturiano o español, de una belleza contrastada, lo que le ha llevado frecuentemente a su elección para representar el conjunto de bailes asturianos.

Desde un punto de vista etnológico, constituye una forma relevante de la expresión de la cultura popular vinculada a su modo de vida. La historia reciente muestra su tránsito a través de diversas coyunturas sociales y políticas, siempre con un apoyo social detrás, lo que demuestra el vigor que tiene este producto cultural, un producto donde se vislumbra el pulso de la ciudadanía y que refleja el dinamismo de los hechos sociales.

El baile del corri-corri, como manifestación, precisa de unos elementos materiales que tienen valor, así mismo, de manera individualizada. Los trajes de aldeana cabraliega y de *cabraliegu* o *bailín*, la música y canto, o los instrumentos (tambor y *pandorios*), tienen una especificidad digna de relevancia, como lo tiene el propio baile en sentido coreográfico. Sin embargo, es el conjunto de todos los elementos material-simbólicos, puestos en juego en la manifestación del corricorri, lo que permite apreciar con claridad el carácter de bien patrimonial en su conjunto.

El corri-corri es reconocido, desde su descubrimiento fuera de los límites cabraliegos, como uno de los más importantes referentes identitarios asturianos en lo que a música y danza se refiere. Se halla presente en el ámbito de los estudios y publicaciones que toman como objeto los bailes asturianos. El corri-corri, junto con el pericote y la danza prima, constituyen la tríada de bailes que más interés suscitan. El empeño por parte de la población local por insuflar vida a esta manifestación a través de su sostenido apoyo a lo largo de varias generaciones de personas es un hecho que permite mantenerla viva.

La exhibición por el grupo en fiestas y festivales no deja al público indiferente. Su persistente y monótono ritmo, su sugerente plasticidad, la belleza de los elementos materiales o la dignidad de su ejecución hacen que se trate de un baile respetado, reconocido y aplaudido. No en vano se escoge como una de las mejores muestras, si no la mejor, de los bailes asturianos, tanto en el ámbito de los estudios como en el de las actuaciones públicas.

## 12. DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA, FOTOGRÁFICA, AUDIVISUAL, ETC.

### 12.1. Bibliografía

s.a. *La tierrina* (1909). Leopoldo Trenor. Oviedo/Valencia.

s.a. *Canciones y danzas de España* (1965) 9ª edición. Sección Femenina de FET y de las JONS.

AA.VV. (2010) *Alan Lomax in Asturias. November 1952*. Association for Cultural Equity/Muséu del Pueblo d'Asturies.

AA.VV. (1996). *Aplicación en el aula de danzas asturianas*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.

Acevedo y Huelves, Bernardo (1915). *Los vaqueiros de alzada* (2ª ed.). Escuela Tipográfica del Hospicio Provincial. Oviedo.

Agudo Torrico, Juan (1999). "Cultura, patrimonio etnológico e identidad".

*Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* nº 29, pp.36-45. Disponible en

[http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/904/904#.Wj51oN\\_ibIU](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/904/904#.Wj51oN_ibIU)

Agudo Torrico, Juan (2012). “Patrimonio etnológico y juego de identidades”. *Revista Andaluza de Antropología*. ASANA, pp. 1-19. Disponible en <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n2/jagudo.pdf>.

Álvarez-Solar Quintes, Nicolás (1962). “Origen, proyección y enlaces de la música popular asturiana”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº XLV. Oviedo, pp. 73-86.

Argüelles Sánchez, Luis (1986). *Indumentaria popular en Asturias*. GH Ed. Gijón.

Ariño Villarroya, Antonio; García Pilán, Pedro (2012). “La fiesta como patrimonio cultural”. *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, nº 75, p. 89.

Bazán Bonfil, Rodrigo (2008). “Rosaura la de Trujillo: estética extrema, variación transatlántica, romances de pliego”, en Aurelio González (Ed.), *El Romancero: visiones y revisiones*. El Colegio de México. México, pp. 119-140.

Bourdieu, Pierre (1988 [1979]). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid.

Boyd, Carolyn P (2006). “Covadonga y el regionalismo asturiano”. Xosé Manuel Núñez Seixas (Ed.) *Ayer. La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)*, nº 64. Asociación de Historia Contemporánea/Marcial Pons, pp. 149-178.

Cabal, Constantino (1925). *El individuo*. Talleres Voluntad. Madrid.

Canella y Secades, Fermín (1900). “Cabrales”. O. Bellmunt y F. Canella. *Asturiast*. III, Gijón, pp. 257-264.

Capmany, Aurelio (1944). “El baile y la danza”. F. Carreras y Candí. *Folklore y costumbres de España*, tomo II. Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona, pp.167-418.

Caro Baroja, Julio (1979). *La estación del amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*. Taurus. Madrid.

Casado Soto, José Luis (1980). *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*. Institución Cultural de Cantabria. Diputación Provincial. Santander.

Casero, Estrella (2000). *La España que bailó con Franco*. Ed. Nuevas Estructuras, Madrid.

Catalán, Diego. “El romance de ciego y el subgénero *romancero tradicional vulgar*”. *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva (parte 1ª)*. Siglo XXI. Madrid, 325-262.

Catalán, Diego (2001). *El archivo del romancero. Patrimonio de la humanidad*, t. 1. Fundación Menéndez Pidal. Madrid.

Cerra Bada, Yolanda (1991). *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

Cerra Bada, Yolanda (1994). “Las danzas y los bailes”. AA.VV. *Enciclopedia de la Asturias Popular*, t. III. La Voz de Asturias. Oviedo, pp. 193-208.

Cerra Bada, Yolanda (2005). “Baile y danza. La tradición y el presente”. AA.VV. *Los asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*. La Nueva España, pp. 657-672.

Cerra Bada, Yolanda (2006). “El pericote: de baile popular a símbolo de identidad”. AA. VV. *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*. Alvívoras Llibros. Oviedo, pp. 181-200.

Cerra Bada, Yolanda (2008a). “La invención y la recuperación de los bailes tradicionales”. *Baille y danza tradicional n’Asturies. Xornaes d’estudiu*, Museu del Pueblu d’Asturies/Consejería de Cultura y Turismo, Xixón, pp. 81-101.

Cerra Bada, Yolanda (2008b). “Danzas procesionales del concejo de Llanes, una tradición renovada”. *Baille y danza tradicional n’Asturies. Xornaes d’estudiu*, Museu del Pueblu d’Asturies/ Consejería de Cultura y Turismo, Xixón, pp. 183- 198.

Cerra Bada, Yolanda (2009). “Aldeanas y porruanos. Vestidos para el ritual festivo”. *Bedoniana. Anuario de San Antolín y Naves*. Alvívoras Llibros, Oviedo, pp. 179-205.

Costa, Luis (2004) “Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega”, en *Revista Transcultural de Música* n° 8. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/costa/htm>.

Costa Vázquez, Luis (1998). “El baile tradicional en Galicia: procesos de folklorización”. Luis Costa Vázquez (Cord.) *Actas del segundo congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología: Valladolid, 22-24 de marzo de 1996*, pp. 83-104.

Crivillé i Bargalló, Josep (1983). *El folklore musical. Historia de la música española*, vol. VII. Alianza Editorial. Madrid.

De Blas Cortina, Miguel Ángel (2003). “Estelas con armas: arte rupestre y paleometalurgia en el norte de la península ibérica”. *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*. Asociación Cultural Amigos de Ribadesella/otros coeditores, pp. 391-417.

De la Campa, Mariano (2013). “Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de Cancioneros y Romanceros de la segunda mitad del siglo XVII”. *Criticón*, n°119, pp. 51-65.

De la Puente Hevia, Fernando y Álvarez Álvarez, M<sup>a</sup> Isabel (2005). *El pericote. Aspectos estructurales, origen y desarrollo*. Oviedo.

De la Puente Hevia, Fernando (2000). *El baille d'arriba: el son de la montaña occidental astur-leonesa*. Lugones-Siero.

De Llano, Aurelio (1982 [1919]). *El libro de Caravia*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

De Llano Roza de Ampudia, Aurelio (1928). *Bellezas de Asturias. De Oriente a Occidente*. Imprenta Guttemberg. Oviedo.

De Llano, Aurelio (1977 [1922]). *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones y costumbres*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo

Díaz Viana, Luis (2002). “Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de los cantos populares”. *Revista Transcultural de Música*, nº 6. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm>.

Fernández García, Alfonso (2016). *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana*. Muséu del Pueblu d’Asturies/Fundación Municipal de Cultura y Universidad Popular. Gijón.

Fernández Posada, Vicente (1996). *Cabrales: la trova, historia y heráldica*. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Oviedo.

García Canclini Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

García-Flórez, Llorián (2014). “¿Tiene género la tradición? Roles de género y feminidad en la música tradicional asturiana”. José Antonio Gómez (Ed.). *La mujer en el folklore musical asturiano: Homenaje a Rogelia Gayo*. Ayuntamiento de Lluarca. Lluarca, pp. 16-53.

García González, Estrella (2008). “Análisis coreográfico de la danza tradicional”. *Baille y danza tradicional n’Asturies. Xornaes d’estudiu*, Museu del Pueblu d’Asturies/ Consejería de Cultura y Turismo. Xixón, pp-59-65.

García Matos, Manuel (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Unión Musical Española. Madrid.

García Valdés, Celsa Carmen (1983). *El teatro en Oviedo 1498-1700*. Instituto de Estudios Asturianos/Serv. de Public. Universidad de Oviedo. Oviedo.

Garrido Palacios, Manuel (1992). “Apunte bable”. *Revista de Folklore*, nº 39. Valladolid.

Gómez-Tabanera, José Manuel (1978). “Del tocado «corniforme» de las mujeres asturianas en el siglo XVI”. *El Basilisco*, nº 5, pp. 39-47 y 81-82.

González Cobas, Modesto (1975). *De musicología asturiana*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

González Cobas, Modesto (1983). *Investigación musicológica y folklore musical en Asturias*. Consejería de Educación y Cultura del Gobierno de Asturias. Oviedo.

Guerra Díaz, Juan (1913). *Apuntes geográfico-históricos del concejo de Cabrales*. Imp. “La Cruz”. Oviedo.

Hernández Abad, Carolina (2015). *La agrupación de danza de Sección Femenina de A Coruña: dimensiones políticas, sociológicas, folclorísticas y vivenciales*. Tesis doctoral. Disponible en <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/256>

Hernández Pacheco, Eduardo; Cabré, Juan; el Conde de la Vega del Sella (1914). *Las pinturas rupestres prehistóricas de Peña Tú*. Artes Gráficas “Mateu”. Madrid.

Hornbostel, Erich von y Sachs, Curt (1914). “Systematik der Musikinstrumente”. *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, pp. 553-590.

Kawamura, Yayoi (2001). *Festividad del Corpus Christi en Oviedo. La fiesta barroca y su entorno artístico y social en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Ediciones Nobel. Oviedo.

Lada Tuñón, Concepción y Alonso Mejido, Genaro (1990). “Del romanceru tradicional asturianu”. *Lletres asturianas* nº 35. Academia de la Llingua Asturiana. Uviéu, pp. 111-123.

Maceda Rubio, Amalia (2008). “La ordenación histórica del espacio en la parroquia de Arenas de Cabrales (Asturias), a través de sus ordenanzas”. *Ería*, nº 75, pp. 27-51.

Mallo del Campo, María Luisa (1980). *Torner: más allá del folklore*. Universidad de Oviedo. Oviedo.

Marti i Pérez, Josep (1995). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.

Martínez del Fresno, Beatriz (2012). “Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)”. Pilar Ramos López (ed). *Discurso y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Universidad de La Rioja. Logroño, pp. 229-254.

Martínez Torner, Eduardo (1986 [1920]). *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

Mateos Salvador, Ignacio (1921). *Guía de Cabrales*. Santander.

Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, tomo II. Espasa Calpe. Madrid.

Minden, Peter (2001). *La tonada asturiana: un acercamiento musicológico*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.

Molinero, Carme (2005). *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*. Cátedra. Madrid.

Moncusí Ferrer, Albert (2005). “El patrimonio etnológico”. Gil-Manuel Hernández i Martí et alii. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Tirant lo Blanch. Valencia, pp. 225-260.

Ornosa Fernández, Fernando. Voz “Corri-corri”. *Diccionario Enciclopédico del Principado de Asturias*. T. 5. Ed. Nobel. Oviedo, pp. 237-8.

Pola Cuesta, Emilio (1952). “El pericote”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 15. Oviedo, pp. 95-117.

Preciado, Dionisio (1969). *Folklore español. Música, danza y ballet*. Studivm Ediciones. Madrid.

Ripoll Perelló, Eduardo (1990). “Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica”. *Espacio, tiempo y forma*. Serie I,

Prehistoria y arqueología, Nº 3. UNED, pp. 71-104.

Rocafort, Ceferino (1908). “Les pintures rupestres de Cogull”. *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*.

Rubiera Tuya, Carlos (1983). “Simboloxía máxica del corri-corri”. *Lletres asturianas*. Academia de la Llingua Asturiana. Uviéu, pp. 33-41.

Samuels, David (2004). *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. University of Arizona Press. Tucson.

Sánchez-Andrade Fernández, Julio (2006). *La percusión en la música tradicional asturiana*. Muséu del Pueblu d’Asturies. Gijón.

Santamarina Campos, Beatriz (2005). “Una aproximación al patrimonio cultural”. Gil-Manuel Hernández i Martí et alii. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Tirant lo Blanch. Valencia, pp.20-51

Saro y Rojas, José (1985). *Pequeñas jornadas*. El Oriente de Asturias. Temas Llanes nº 28. Llanes.

Sordo Sotres, Ramón (1994). *Tradiciones curiosas de Asturias*.

Suárez Antuña, Faustino; Herrán Alonso, Marta; Ruiz Fernández, Jesús (2005). “La adaptación del hombre a la montaña. El paisaje de Cabrales (Picos de Europa)”. *Ería*. Universidad de Oviedo, pp. 373-389.

Uría González, Jorge (2000). “De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo XX”. Danièle Bussy Genevois, Jean-Louis Guereña,

Michel Ralle (Coords.). *Fêtes, sociabilités, politique dans l’Espagne contemporaine*, en *Bulletin d’histoire contemporaine de l’Espagne*, Nº 30-31. Université de Provence. Maison Méditerranéenne des Sciences de l’Homme, pp. 195-226.

Velasco Maíllo, Honorio Manuel (1992). “Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada”. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* nº 60, pp. 7-26.

Villar Ferrán, Joaquín (1921). *Topografía médica de Cabrales*. Establecimiento tipográfico “El Liberal”. Madrid.

## 12.2 Audiovisuales

DVD nº1

“Archivos gráficos Corri-corri. Arenas de Cabrales. 24 de junio de 2017”. Contiene grabación de la manifestación en la fecha de referencia. Autor: José Velasco Suárez.

DVD nº 2

“Corri-corri. Arenas de Cabrales”. Grabación realizada como complemento a esta memoria el 24-7-2017.

Contiene dos vídeos: uno es el del montaje definitivo con dos planos y créditos; y el otro es la grabación desde un único plano. Autores: Pablo Casanueva (realización) y Aram Avellaneda (sonido). Lienzos Producciones.

*Informe extractado de la “Memoria para la declaración de expediente de declaración de Bien de Interés Cultural de carácter inmaterial del Corri-corri”, redactada por encargo del Servicio de Patrimonio Cultural por Yolanda Cerra Bada, habiendo realizado el apartado 6.2 Llorián García Flórez.*

**DATOS ADMINISTRATIVOS**

1. EXPEDIENTE CPCA 1417/16
2. INCOACION DEL EXPEDIENTE
  - a) **Fecha de incoación**  
9 de febrero de 2018
  - b) **Fecha de notificación de la incoación:**  
26 de febrero de 2018
  - c) **Fecha de publicación:**  
BOPA: 12 de marzo de 2018  
BOE: 11 de abril de 2018
  - d) **Fecha de comunicación al Registro General de Bienes de Interés Cultural**  
26 de febrero de 2018
3. INSTRUCCION
  - a) **Instituciones que han emitido informe favorable:**  
Universidad de Oviedo  
Real Academia de la Historia  
Real Instituto de Estudios Asturianos
  - b) **Fecha y “Diario Oficial” en que se publica la apertura del período de información pública y duración del mismo:** BOPA: de 11 de septiembre de 2018. Duración 20 días.
  - c) **Acuerdo favorable a la declaración del Pleno del Consejo de Patrimonio Cultural de Asturias,** en su reunión del 1 de abril de 2019.

Fdo: Genaro Alonso Megido

Consejero de Educación y Cultura