

# En torno a bailes populares de Trás-os-Montes, y el río de la Plata

## Sus orígenes en el Siglo de Oro

POR

Fernando O. Assunção

Sócio correspondente da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia  
e correspondiente de la Asociación Española de Etnología y Folklore

---

Tuvimos conocimiento, poco antes de emprender nuestro reciente viaje de estudio y investigación por Portugal y España, peninsulares y insulares, de una Nota del distinguido humanista argentino Prof. BRUNO JACOVELLA, por gentileza de su propio autor. Nota que se refería a un trabajo del Prof. Dr. SANTOS JÚNIOR, el R. P. ANTÓNIO M. MOURINHO y el Prof. BENTO BESSA, a propósito del baile trasmontano mirandés (1), por más datos, «O Pingacho» y sus flagrantes semejanzas con el baile rioplatense

---

(1) La coreografía popular trasmontana há sido estudiada por estos distinguidos etnógrafos em vários trabajos de que damos la indicacion bibliográfica

J. R. DOS SANTOS JÚNIOR, «Nota de coreografia popular trasmontana — I — A dança dos pretos (Moncorvo)», in *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, Vol. VII, Porto, 1935, págs. 33-48, 8 figs.; idem, «Nota de coreografia popular trasmontana — II — A dança dos pretos (Carviçais)», in idem, Vol. VIII, Porto, 1936, págs. 95-101; Maestro Afonso Valentim, Padre António Mourinho e Doutor Santos Júnior, «Coreografia popular trasmontana — III — O Galandum (Miranda do Douro)», in *Douro-Litoral, Boletim da Comissão de Etnografia e História da Junta de Província do Douro Litoral*, N.ºs VII e VIII da 5.ª série, Porto, 1953, págs. 3-18, 6 figs.; Bento Bessa, Padre António Mourinho e Doutor Santos Júnior, «Coreografia popular trasmontana — IV — O Pingacho (Miranda do Douro)», in id. id., N.ºs I-II, 8.ª série, Porto, 1957, págs. 5-23, 19 figs.

«La Firmeza» («Trabalhos de Antropología e Etnología» de La Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología, Faculdade de Ciências do Porto, fascículo 3-4, Volume XIX, Porto, 1964).

Teníamos vaga noticia del asunto desde agosto de 1965, en oportunidad de realizarse en Termas de Río Hondo (Santiago del Estero) el 1.º Congreso de Danzas Argentinas, al que asistimos especialmente invitados como único congresal no argentino. El Prof. CARLOS VEGA, que lo presidía, nos dijo casi textualmente: «Nos quedamos sin «La Firmeza», es española o portuguesa, se han descubierto sus antecedentes en una región portuguesa vecina a España».

Agregó que preparaba un trabajo sobre el tema, éste resultó póstumo pues VEGA falleció en febrero de 1966, y nosotros, infeliz o felizmente, no llegamos a leer el opúsculo hasta regresados al río de la Plata luego de este viaje. Todo esto despertó nuestro interés, como era natural al estar estudiando desde largo tiempo atrás las formas coreográficas y la historia de los principales bailes y danzas populares del ámbito rioplatense y en particular en el Uruguay. Al llegar a Portugal nos propusimos, ante todo, conocer el trabajo original de los investigadores portugueses sobre el tema, lo que logramos bien pronto gracias a la gentil ayuda de nuestro primo, dedicado antropólogo y profundo conocedor de la historia del arte en Portugal, Prof. FLAVIO GONÇALVES. Supimos entonces y leímos los dos trabajos de casi el mismo equipo sobre «O Pingacho» y «O Galandum», e incluso otro, que les saliera al cruce, del musicólogo REBELO BONITO. El mismo Prof. F. GONÇALVES nos facilitó la primera entrevista con el Prof. Dr. SANTOS JÚNIOR, que resultó decisiva para que resolviéramos ir hasta Miranda do Douro y Duas Igrejas en Trás-os-Montes, a conocer los bailes en «su medio» y continuar luego las investigaciones junto de su colaborador el Padre ANTÓNIO MOURINHO, cura en Duas Igrejas (Miranda do Douro).

Nuestro interés se acrecentaba y justificaba mejor aún, pues siempre consideramos a «La Firmeza», a despecho de su carácter tan marcadamente pantomímico, emparentada con toda la familia de bailes de galanteo o picarescos del siglo XIX rioplatense (Gato, Zamacueca, Hueya, etc.) y de orígenes hispánicos. Así como

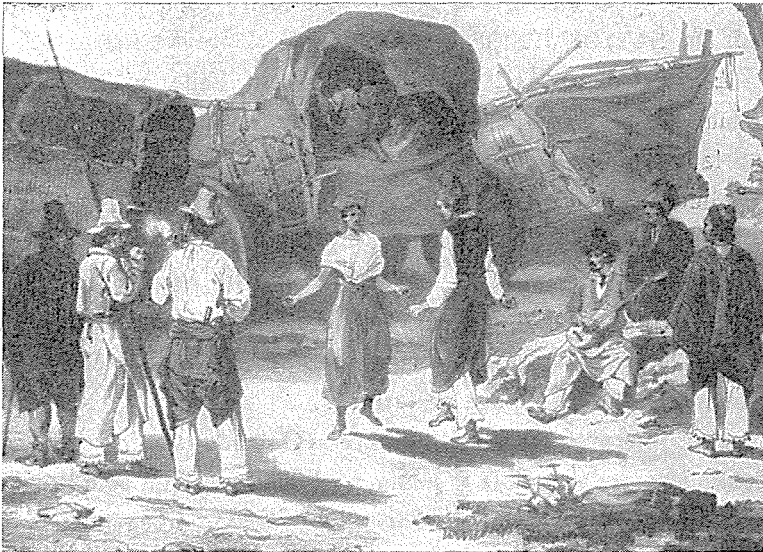


Fig. 1 — Baile popular de cortejo amoroso en la campaña del Uruguay  
(grabado de A. D'Hastrel, 1840).

porque compartimos la opinión de la distinguida musicóloga y folklorista argentina (hoy radicada en Venezuela) Prof. ISABEL ARETZ, que señala la presencia de «La Firmeza» en el Uruguay en el siglo XIX.

Vamos a dar ahora a conocer el resultado de toda esta larga y minuciosa investigación, comenzando por hacer un resumen de lo que son los bailes de «O Galandum» y «O Pingacho» y «La Firmeza» en el Río de la Plata.

Recorreremos luego las etapas de investigación de campo y de fuente seca para, finalmente, dar nuestras propias conclusiones.

Vamos a referirnos al Galandun y al Pingacho y a las palabras nuestras, preferimos las exactas, ponderadas y minuciosas de los autores de los opúsculos homónimos, el propio padre MOURINHO y el distinguido etnólogo, nuestro estimado amigo, el Prof. Dr. SANTOS JÚNIOR.

*El Galandun.* — «El Galandun es un baile mirandés (de Miranda)... «Pertenece al grupo de los bailes paralelos». Hombres a un lado y mujeres a otro, frente a frente. «Dice el P. MOURINHO: La primera vez que vimos y oímos cantar y bailar el Galandun fue por 1944, a la Sr.<sup>a</sup> MARÍA NUNES, a «Tía Alonsa», de Cércio, pequeña población mirandesa de la parroquia de Dos Iglesias y el «Tío Zé Pires», hombre del lugar. Le agregaban al fin otra letra obscena al son de la misma música y con movimientos lúbricos de ambos bailarines».

«La interpretación del nombre «Galandun» ofrece ciertas dificultades». «Es posible y hasta probable (sic) que este nombre esté relacionado con el adjetivo *galán*, término frecuentísimo en tierras españolas fronterizas así como en toda España». «Los ademanes de esta danza, como por ejemplo los saludos y genuflexiones de los hombres frente a las damas y viceversa, reflejan una evidente gentileza de maneras (sic) haciéndonos entrever en ella una cierta aristocracia». Esto nos lleva a interrogar si, en los siglos XVII o XVIII, o aún posteriormente (sic), no habría sido transportado este baile, de los salones de la nobleza española a los corrales (terreiros) rurales donde se extendió a Miranda y allí ha permanecido hasta hoy. «Instrumentos musicales». «El Galandun se canta al par que se danza». «La letra, una mezcla de español y portugués, es «rayano» «característico». «A veces lo cantan en puro mirandés». El canto se acompaña con los instru-

mentos típicos de la región a saber: tamboril, pandero, gaita, flauta, castañuelas, conchas y «fierros» (triángulo). «La gaita es la clásica pastoril o «gallega», más estridente que sus semejantes de Galicia, es a la vez más tosca y típica». La flauta es la de un solo tubo, hecha al torno manual, se toca con tres dedos de una sola mano, el pulgar, el índice y el medio. Esto permite al mismo hombre tocar a la vez el tamborcito y la flauta. «El pandero» o tamborilete, es un instrumento muy típico tocado por las mozas, es una armazón de madera en cuadrado, compuesto por cuatro tablillas de no más de 7 cm de ancho y unos 20 o 30 de largo, cada una, recubierto en ambos lados con cuero y adornado en los cuatro ángulos con borlas o «madroños». El cuero pergamino (piel de oveja), aunque a veces puede ser de cabrito o de nonato. Las hay también muy típicos en «losango» (rombo) o hexagonales. Las panderetas son las comunes en toda la península. «Las castañuelas resuenan también en el «Galandum». «Son tocadas por los hombres y por ellos hechas a navaja y adornadas con dibujos realizados con la punta de la misma navaja. «Las conchas de Santiago, o sea las valvas ventrales del molusco lamelibranquio del género Pecten».

«El Galandun» es un baile mirandés que se ha fijado, preferentemente, en las poblaciones contiguas a la linde con España». «Debe haber sido importado de España, posiblemente de las danzas aristocráticas (sic) de los siglos XVII o XVIII (sic) fijado en las aldeas rurales mirandesas, que, con las gentes españolas de Zamora y Sayago, siempre tuvieron relaciones sociales y económicas estrechas, lo que explica, muy naturalmente, el intercambio recreativo, demostrado por el número y calidad de las canciones y bailes de naturaleza castellana y leonesa aún con vida en el folklore mirandés». (Estas conclusiones son, las de los autores del opúsculo). Agregaremos nosotros que se trata de un baile de dos, es decir interpretado por parejas independientes y

sueltas, típicamente de cortejo amoroso, y cuya letra o canto va indicando las figuras que hacen los bailarines.

*El Pingacho.*—También aquí nos remitiremos fundamentalmente a lo escrito por sus investigadores originales, P. ANTÓNIO MOURINHO y Prof. Dr. SANTOS JÚNIOR. «Como el Galandun es un baile paralelo o de hilera, mixto, esto es, bailado por hombres y mujeres dispuestos, frente a frente, en dos filas paralelas». Dice el P. MOURINHO: «Lo vimos bailar por vez primera el 10 de Julio de 1945, en la localidad fronteriza de Paradela»... Quien viese de golpe aquellas ocho parejas bailar frente a frente, y después a los encontronazos, primero de lado, después de frente y por último de retaguardia, arrimándose los flancos, simulando juntar los ombligos y golpeando con todas las fuerzas los fundillos, en pleno realismo, habría de sentirse, si no ruborizado, cuando menos fuertemente impresionado».

«El Pingacho siempre se bailó en Paradela y, según nos dijo el Sr. F.<sup>co</sup> RODRIGUEZ, también se bailaba en Ifanes, Póvoa y Constantim (otras localidades vecinas) del Ayuntamiento de Miranda, y, como Paradela, pertenecientes también a la zona rayana. Las personas que más bailan son los hombres y mujeres de edad. Las chicas de hoy día, bajo la influencia de la vida moderna (sic) se avergüenzan ahora de los bailes de sus madres y abuelas...»

*La Coreografía.*—Acompaña en general, durante los estribillos, las figuras o movimientos que ordena la letra.

#### Conclusiones de los autores de la investigación sobre «O Galandum» y «O Pingacho»

«El Pingacho es un baile paralelo de columna que hoy se practica casi exclusivamente en Paradela». Parece tener sus días contados. Su desaparición no debe estar lejana por el hecho de que la gente joven no gusta de danzarlo. «Es marcada su influen-

cia española, sea en la letra, sea en ciertos pasajes de la música. Es probable, si no casi seguro que haya sido importado de España». «No parece ni osado ni desprovisto de fundamento concluir que «O Pingacho» es un baile de origen remoto, seguramente gentilicio pre-romano (sic), relacionado con viejos ritos de fecundidad, entre los cuales el culto fálico fué de gran extensión entre los pueblos primitivos peninsulares a juzgar por las reminiscencias que de los mismos se encuentran en muchos usos y costumbres populares». Pormenores remarcados a estas conclusiones por el propio P. ANTÓNIO MOURINHO, durante las entrevistas que con él mantuvimos en Miranda y en Duas Igrejas. Nos decía que al hacerse cargo de su parroquia en 1941, se sorprendió de ver, en casi todas las festividades religiosas de la región un claro espíritu pagano, con reminiscencias dionisiacas y bacanales y aún de ritos fálicos presidiéndolas y dominándolas por encima del culto y la continencia cristiana. Predominaba en ellas, claramente, la inmoralidad o mejor la amoralidad con claro toque de obscenidad en los bailes que con motivo de esas festividades se realizaban. Estos tenían lugar en el gran espacio abierto del «terreiro» a la luz de grandes hogueras, y eran auténticos «gaudeamus», del comer, el beber, el bailar y el holgarse. Así en su parroquia de Duas Igrejas en las noches de 26 y 27 de diciembre, celebración de San Esteban y en la noche de San Juan: en la misma noche de San Esteban en Póvoa; en la de San Juan en Constantim; el 25 de noviembre (Santa Catalina) en Ifanes; el 13 de diciembre (Santa Lucía) en San Pedro da Silva; el 3 de febrero (San Blas) en Cércio; Santo Amaro en Especiosa; el 1.º de enero (Niño Jesús) en Vila Chã; San Antonio y San Sebastian en Malladas, etc.».

Aparte de las danzas de letra y coreografía de harto y claro contenido amoroso, como el Galandun, el Pingacho y el Redondo (con motivo de las fiestas de Santa Catalina en Ifanes) y la

Geringonza, aparecen enmascarados, con máscaras de madera, y las propias fiestas pierden su nomenclator religioso. Así en San Pedro de Silva, la fiesta de Santa Lucia, llámase «festa da Velha»; en Constantim, la de San Juan, llámase «o carocho» (o sea literalmente el encaretado o enmascarado).

Todos estos bailes y fiestas con estas características, dominan en toda esta región de Trás-os-Montes, la más alejada del contacto exterior, entre los ríos Douro y Sabor, así tienen sus correspondientes en otras poblaciones de esa región, al par de las ya nombradas, como Mogadouro, Vimioso y Braganza. Recién nos referimos al baile llamado «o Redondo» (1) en Ifanes, que tiene el mismo espíritu y características bien similares al Pingacho y al Galandun, y del cual también poseemos excelente versión en nuestro archivo magnetofónico, merced a la gentileza del P. MOURINHO.

Se colocan también en parejas mujeres y hombres frente a frente. Comienzan el canto las mujeres y lo hacen con un claro desafío:

<i>Nos daqui e bos daí</i>	<i>Nosotros aquí, vosotros allí,</i>
<i>Sodes tantos como nós:</i>	<i>Sois tantos como nosotros</i>
<i>Mataremos un canhono</i>	<i>Mataremos un carnero</i>
<i>Los cornos son para vós.</i>	<i>Los cuernos son de vosotros. (2)</i>

(1) AURELIO DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, en su «Esfoyaza de Cantares Asturianos», Oviedo, 1924, se refiere a una versión del «Xuan Redondu» (JUAN REDONDO) que recogió, dice, el 6 de Octubre de 1921, de labios de CLOTILDE SIMÓN de 74 años, pastora, vecina de Campo de Caso y empieza:

«Siendo yo mozu solteru  
galàn de ciñir la espada»... etc.

(2) Decía un antiguo «Villano»: «El Caballo del Marqués/Cojo, manco y rabón es,/Es cojo, manco y rabudo/Y en el espinazo un nudo:/Dicen que su amo es cornudo;/conmigo lo probaréis»... etc.



Tuvimos, además por otra gentileza del P. MOURINHO, ocasión de tener en nuestras manos, una pastoral del 26 de setiembre de 1760, dada a Duas Igrejas, por el Obispo de Miranda do Douro, FRAY ALEJO DE MIRANDA HENRIQUES, en la cual condena el carácter lascivo de ciertos bailes populares, que efectúan con ocasión de las festividades religiosas, y en los cuales por intervenir hombres y mujeres juntos, se da lugar u origen a toda clase de excesos pecaminosos de carácter sexual (1).

Damos la parte medular traducida: «Porque debemos atajar y detener los pecados y el escándalo que nacen de bailar hombres y mujeres es que ya han sido prohibidos por Pastorales de nuestros antecesores; por derivar ruinas espirituales que tienen origen en semejantes bailes de que anda siendo guía el enemigo común (suponemos se trata del Demonio): mandamos a los Reverendos Párrocos prohiban totalmente semejantes desórdenes y bajo pena de suspensión los determinamos condenen a las mencionadas mujeres que se pongan a bailar con los hombres y a los hombres que se metieran a bailar con las mujeres por la primeira vez en diez «tostones» (diez reales)... etc.

Por último queremos señalar que, en el propio trabajo sobre el «Pingacho» se refieren sus autores a otro baile mirandés, llamado

---

(1) Letra de Chacona (S. XVII) «*Romance de la Chacona*» Es Chacona un son gustoso/De consonancias graciosas,/Que en oyendole tañer/Todos mis huesos retozan./No hay fraile tan recogido,/Ni monja tan religiosa,/Que en oyendo aqueste son/No deje sus santas horas./Cuéntase de un religioso,/Que estando cantando Nona/En el coro con los frailes,/Dijo acaso vida bona./Los frailes, cuando han oído/Esta voz tan sonora,/Arriman todos los mantos/Haciendo mil cabriolas/Bailaron todo aquel día,/Sin haber comido cosa,/Y si el son no les quitaran/Bailando fueran agora».

«Geringonça» (1) (Gerigonza) donde hombre y mujer entrelazan las piernas diciendo

*Angarabitarán*

*Angarabitaremos*

(1) El gran folclorista asturiano Eduardo M. Torner, en su «Lírica Hispánica» (Madrid, 1966), da la siguiente versión de la «Gerigonza»: «Que la quiero ver bailar/saltar y brincar,/dar vueltas al aire,/con la geringosa de un fraile,/con su geringosa./Por lo bien que lo bailas,/hermosa/busca compañía. Salga Usté,/don José,/que la quiero ver bailar,/saltar y brincar,/dar vueltas al aire,/con la geringosa de un fraile,/con su geringosa./Por lo bien que lo bailas,/hermosa,/déjalo solo,/solo, solo.

y agrega: «Esta *canción de baile* es hoy generalmente conocida en España. Yo he recogido versiones en Asturias, Salamanca, Zamora, Sevilla, Extremadura y Madrid y conozco las publicadas de Murcia, Extremadura, Burgos, Avila y Cáceres, Ciudad Real y Toledo». «Se la denomina. «Geringosa» y «Temperendengue» en Asturias; «Geringosa» en Sevilla; «Peringosa» y «Trepeletré» en Burgos; «Geringonza» en Murcia y «Geringoncia» en Cáceres». «Hay una versión literaria y musical del siglo XVI en el libro «Orphenica Lyra», 1554, del vihuelista Fuenllana, con el título La Geringonza. «La letra es: «Así, así cuerpo de nos,/aquí veré yo/cómo bailaréis vos/a la geringonza./«Saltar y bailar/con voces y grita/y vos renegar/serpiente maldita./«La Virgen bendita/os hace danzar/a la geringonza».

«El carácter religioso de la versión de Fuenllana hace suponer *si sería éste uno de aquellos bailes que el pueblo introducía en la iglesia con determinados fines*». «Y nos encontramos con la versión madrileña, en la cual se ha olvidado todo vestigio religioso»:

«El señor (Fulano, o la señora)/que ha entrado en el baile,/anda que lo baile, que lo baile,/y si no lo baila, medío cuartillo pague,/anda que lo pague./«Que salga ya/que la quiero ver bailar,/saltar y brincar/dar vueltas al aire,/con lo bien que lo baila la moza/déjala sola/sola en el baile.»

También José Antonio Mases, en su «Historia del Concejo de Cabranes», Habana 1959, cita a págs. 78. «La Geringosa», como un antiguo y alegre baile asturiano.

### La Firmeza

Veamos algo de la Firmeza, el baile rioplatense que hasta aquí nos trajo. Como lo señala DON BRUNO JACOVELLA, en su Nota sobre O Pingacho y la Firmeza (1), mencionada, «Ventura Lynch es el primero, como en tantas otras de nuestras danzas populares, en darnos una versión bastante completa tanto letrística, como musical y coreográfica de esta danza (sic), en su opúsculo de 1833». Admitimos que la descripción coreográfica es harto vaga, pero nos parecen algo fuertes las palabras de JACOVELLA «con su habitual inexactitud». Dice Lynch: «La Firmeza es otro de los bailes más antiguos del gauchó» (sic). «Se coloca el mozo frente a la muchacha». Con la primera copla él zapatea y ella hace castañetas». Apenas el cantor dice:

*Dese una vuellita  
Con su compañera*

ambos danzantes comienzan a girar el uno en torno del otro, él como persiguiéndola, ella como huyendo». Todo lo que dice el guitarrero *se ejecuta al pie de la letra*».

«Da gusto ver al paisano cómo intercala el zapateo escobillao y con repiques de intervalo en intervalo y la gracia y pudorosa coquetería que despliega su pareja cuando aquel la ataca audaz y amorosamente».

«La Firmeza consta de cuatro frentes, en cada uno, una estrofa con su correspondiente estribillo».

---

(1) BRUNO C. JACOVELLA, «Nota sobre O Pingacho y La Firmeza», in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia da Sociedade Portuguesa de Antropologia, Faculdade de Ciências do Porto, Vol. XIX, Porto, 1964, págs. 372-373.*

Veamos qué agrega en su nota el Prof. JACOVELLA: «La Firmeza tiene entre los bailes folklóricos argentinos un lugar especial por ser su coreografía una pantomina cuyas figuras va indicando con su canto uno de los músicos, mejor dicho, dos de ellos en terceras paralelas».

«Según CARLOS VEGA («Las danzas populares argentinas», Á. I. Buenos Aires, 1952, p. p. 757-769) se llamó «La Firmeza, El Zapatero y Tras-Tras; durante el siglo XIX, fué conocida en el Centro, N. O. y O. de la Argentina y en Chile».

Por nuestra parte señalamos que la eminente musicóloga ISABEL ARETZ, la ubica también en el Uruguay en esa época. Sigue JACOVELLA: «Vega, al citar estas referencias, dice que la familia de las danzas mímicas en que el cantor va indicando las figuras, era conocida en España durante el siglo XVII, y, transcribe un pasaje de CERVANTES que lo prueba. Pero no puede allegar argumentos más precisos acerca del origen español de la Firmeza; y si él no puede hacerlo, *quiere decir que no es nada fácil hallarlos*». (Los subrayados son nuestros).

#### **Consideraciones sobre la origen y difusión de los bailes en cuestion. Los argumentos más precisos**

Bien, ha llegado el momento de decir nuestra palabra a estos respetos, después de tantas transcripciones de estos diferentes y reconocidos estudiosos. Desde hace casi dos años y obsesionados por la idea de que tal vez el origen de los bailes rioplatenses no hubiera que buscarlo *siempre*, en el movimiento arriba abajo, y que eso correspondiera sólo a las formas tardías y, a nuestro juicio no folklorizadas en modo alguno, sino apenas popularizadas y tradicionalizadas, como la última geración de danzas de enlace a saber: polca, chotis, mazurca y habanera, nos llevó a

realizar una serie de investigaciones bibliográficas que venimos tratando de ampliar y confirmar en el campo de las fuentes documentales y por la investigación de campo.

En efecto, en el teatro de LOPE DE VEGA, hemos encontrado una seguidilla que corresponde casi exactamente al texto literario del baile rioplatense «La Mariquita». Y se trata, evidentemente no de una copla creada por el cisne español sino de una auténticamente popular por él recogida y sabiamente intercalada en la obra, como tantas otras. En otro trabajo nos referiremos concretamente a ella. Señalamos anteriormente otro hallazgo similar referente al baile «La Lorencita», cuyas reverencias, alternadas con un juego galante y vivo, rememoramos de inmediato al ver el «Galandum» bailado, como rememoramos la figura agachada con la pretensión de esconderse, de «El Escondido», en esta misma danza. Guiados por estas primeras vagas revelaciones y relaciones, continuamos la búsqueda y hemos encontrado las siguientes pruebas, a nuestro juicio concluyentes, para ubicar históricamente estas danzas: Don EMILIO COTARELO y MORI, en su «Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII (Madrid, 1911), la más grande y completa obra histórica, que hasta ahora, se ha hecho, sobre la danza y el baile en España, tomamos las siguientes informaciones, en el capítulo «Bailes en el Teatro», refiriéndose a la Eglola 1.<sup>er</sup> de LUCAS FERNÁNDEZ, que lleva el título de comedia, dice que al fin de esta pieza cantan y bailan otro villancico, «que es muy semejante a los bailes finales de los entremeses del siglo XVII».

Dicen en él:

*Demos tortas y bailemos  
con gran gloria y gran placer  
Demos saltos y cantemos  
hasta en tierra nos caer*

*No hay quien se pueda tener  
 Digo, digo, digo, ha !  
 Juro a diez muy bien nos va !  
 Aina, Bras ; tú y Beringuella*

(Marca dos parejas)

*sali, sali acá a bailar.*

Luego dice: «En la farsa del NACIMIENTO», del mismo LUCAS FERNÁNDEZ, hay en el fin un Villancico cantado y bailado; en él dicen:

— *Pues también debéis bailar*  
 — *Que nos praz, sin embarazo*  
*hasta hacernos mil pedazos,*  
*hasta en tierra nos caer ;*  
*holguemos sin fenescer...*  
 .....

Dice más adelante COTARELO y MORI: «La introducción de estos bailes en el teatro provocó, al buscar en ellos una continua variedad que no podrían darles exageraciones y abusos que se confiesan paladinamente en el memorial presentado por la Villa de Madrid en 1598 á Felipe II, pidiendo la reposición de las comedias»...

Añade: «Lo que más puede notarse y cercenarse en las comedias es los bailes y músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres... para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y *que provocan sólo a gallardía y no a la lascivia*; y lo mismo en lo de las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales y *aunque sean de conceptos amorosos, discretos y modestos, son loables*»... etc. En el Tomo II, de su obra que es una extraordinaria recopilación de temas,

con el n.º 187, 1-Baile del pastoral (Bib. Nacional, manuscrito 15403) en la pág. 473 y sig. dice (fragmento):

«Gregorio: *Que cantemos  
unas coprillas que anoche  
oi cantar en la aldea  
deiso de chiquilis moquillis,  
ringos rangos, garatusas  
que los demonios componen:  
ea, pónganse en los puestos.*

**Todos:** *Vaya de baile*

Gregorio: *Pues toquen  
En mujeres firmeza  
y en hombres dicha  
chiqui, chiqui, morena, hola ao,  
Son dos cosas que faltan  
en esta vida,  
con el dingo loudango,  
verdad es lo que digo  
no hay que dudarlo.*

...y por este estilo sigue, alternando versos en «jerigonza» como era frecuente en estos bailes cantados, con nuevas seguidillas referentes a amores. En la obra del escritor e historiador portugués SOUSA VITERBO, «Artes e Artistas em Portugal» (Lisboa, 1920), en el Capítulo V, Danzas; § VII, Testimonios de viajeros extranjeros acerca de las danzas Portuguesas, dice (Trad. del autor): «FELIPE DE CAVEREL, que sirvió de secretario de la embajada que los estados de Artois, enviaron a FELIPE II, el cual entró en Lisboa en 1582, cuando el monarca español se encontraba entre nosotros, anotó el carácter *lascivo* de los bailes populares, agregando que eran un incentivo a la propagación de

la especie, sobre todo entre los esclavos»... observa (trad. del francés antiguo del autor): el Pueblo se deleita mucho con los instrumentos musicales y con la misma música, así como con el golpeteo (castañeteo) de no sé que clase de instrumentos de poca monta (castañuelas), particularmente los siervos, que hacen de este modo y al son del pandero romboidal, sus bailes públicos, con los cuales se calientan de un modo tal, que de consecuencias le resulta algún fruto al dueño de la sierva, *partus enim sequitur ventrem*. De este modo les gustan (los bailes) al populacho de Lisboa, donde las mujerzuelas se ven, a menudo, imposibilitadas de enseñar a sus hijos a danzar a la «morisca» o a la «castellana», etc. «El barón de Lohontan, hidalgo gascón, que estuvo en Portugal en 1794, no encuentra menos obscenos nuestros bailes» populares: «Los bailes del vulgo (populacho) son indecentes tanto por los movimientos impertinentes de la cabeza y *del vientre*». JULIO MONREAL en sus «cuadros viejos» «Colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII» (Madrid, 1885), a proposito de la Zarabanda (pág. 87), cita el Padre JUAN DE MARIANA: «era baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego á las personas muy honestas» (1).

(1) Dice CURT SACHS: «No es de sorprenderse entonces de que se convirtiera en blanco de los moralistas, y en realidad hasta de la legislación. Em 1583 — esta es la primera mención fechada de la danza — el canto y el recitado de la zarabanda, en cualquier lugar que se hiciese, era punible con doscientos azotes; además, se condenaba a los hombres a galeras por seis años y se desterraba del reino a las muchachas que la practicaban».

«En este particular las viejas fuentes están acordes: *La zarabanda era una pantomima sexual de incomparable claridad*», dice CURTS SACHS, quien agrega que THOMAS PLATTER el joven la vió bailar en Barcelona en 1599: «siempre había varias parejas juntas, hombres y mujeres opuestos tocando cada uno las castañuelas, realizando movimientos *principalmente hacia atrás* y absurdas contorsiones con el cuerpo, las manos y los pies.»



Dice luego que la Zarabanda se fué entrando, poco a poco, en todas partes, en los claustros y iglesias, los hogares burgueses y los palacios reales: «Aparte de que la música de todos estos bailes se adaptaba a las letrillas sacro-profanas de los villancicos del Corpus y Navidad, cantándose y bailándose en los templos «chacónas a lo divino», delante del Santísimo Sacramento»... Agrega que la Zarabanda sólo se vió relegada por la chacona, su prima (pág. 90): «Era si cabe más descompuesto y liviano que la Zarabanda, a cuya imitación se introdujo, a lo que parece traído de América, y se distinguía por las contorsiones violentas que requería haciéndose rajas los que le bailaban»... «La afición con que el vulgo todo se despepitaba por tales pasatiempos... hizo que de las plazuelas y callejones subiesen a las tablas de los corrales (teatrillos de la legua) para de allí bajar nuevamente, *corregidos y aumentados* (subrayado nuestro), a poder del primero, que ya los bailaba al modo de las comedias»... Da en seguida, tomándola de Salas Barbadillo <sup>(1)</sup> una lista de los bailes populares de aquellos tiempos [siglo XVII]. «La Carretería; El Hermano

---

Y agrega al fin, refiriéndose al mismo baile en Italia en 1623 (en tierras que, naturalmente, eran de España): «Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderos, se exhiben descaradamente en mil posiciones y gestos. Balancean las caderas y entrechocan los pechos. Cierran los ojos y danzan el beso y la consumación del amor».

SACHS, además, entiende que el nombre «zarabanda» deriva del igual que lleva la planta de pico guatemalteca, lo cual confirmaría sino el origen cuando menos las influencias americanas en el génesis de estas danzas.

Letra de una antigua Zarabanda (siglo XVII) «Andalo Zarabanda / Que el amor te lo manda manda / La zarabanda está presa / De amores de un licenciado, / y el bellaco enamorado / *mil veces la abraza y besa*; / más la muchacha traviesa / Le dá camisas de holanda»... etc.

(1) Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, nació en Madrid en 1581 y murió en 1635; de las glorias de la llamada novela «picaresca», es autor de «La hija de Celestina», «El Caballero Puntual»; «Don Diego de Noche»; etc.

Bartolo; Las Gambetas; El Pollo; El Pésame-dello; La Perra-mora; La Japona; La Pipironda; La Capona; El Rastreado; *El Gateado*; El Guineo; El Villano; El Escarraman; El Canario; El Polvillo; El Pasacalles; La Gorrón; El Juan *Redondo*; Las Zapatetas; El Dongolondrón; El Guiriguirigay; *El Zambapalo*; El Antón Colorado; El Martín Gaitero, y todas aquellas letrillas, a ellos adecuadas, que eran por este estilo: Andallo, andallo, que soy pollo y voy para gallo; Cara de pícaro tienes; Elvira de Meneses, echad acá mis nueces; Cachumba ribera; Carricoche quiero; Déjame deseo, que me bamboleo; Guarda el palillo, Minguillo; *Guilindon, guilindon, guilindaina*; La boticaria mía; Hermano tabaco»... y otros cien y cien que cada día se forjaban nuevos en tabernas, cárceles, giras y en todo sitio donde se juntasen el buen humor y la intención maleante de aquella «gente de bien», deseosa de toda huelga y enemiga mortal de cualquier trabajo y fatiga». [Todos los subrayados son nuestros].

En el libro de LUDWIG PFANDL, «Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII» en el Capítulo X, «La Vida diaria», encontramos estos muy interesantes datos: «Muy semejante a la *parte profana* de las romerías era la celebración de las fiestas de algunos santos».

Cita luego: «Durante toda esa noche (víspera de fiesta religiosa o noche de verbena), refiere el circunspecto Hieronymus Welsch («Reissenbeschreibung», pág. 248) suelen salir de paseo en grandes grupos gentes desocupadas de ambos sexos y se divierten y recrean, tocando diversos instrumentos de cuerda, cantando y dando saltos y cabriolas; pero lo peor de todo es que en estos festejos se cometen muchas cosas non sanctas».

El mismo PFANDL agrega a págs. 247 e 248: «Las variaciones más usadas de los cantares de danza eran ya conocidas en los comienzos del siglo XV: tales eran, el «villancico-baile», que solía recibir su denominación del instrumento con que se acom-

pañaba, por ejemplo la gaita gallega (gaita de «foles» o fuelle), la «folía» de los estudiantes andariegos; la «serranilla» con acompañamiento de pandero» (tamborcito romboidal)... «formas y variantes más populares y extendidas de aquella conjugación feliz de cantos, danzas y canciones semitonadas».

En pág. 251 dice: «En el curso de la primera mitad del siglo XVII [para nosotros desde el último tercio del XVI] se verificó una profunda transformación en el arte y costumbres del baile tradicional de la sociedad española». «El tránsito de lo clásico a lo barroco se verifica en Arquitectura por un predominio exuberante de las formas: en el lenguaje por el abuso del «conceptismo» y del «cultismo», y en las artes coreográficas por una *licencia y desgarre, rayanos en el desenfreno*. [Subrayados nuestros].

Y sigue luego: ... «en el arte coreográfico llega a adquirir un predominio avasallador el baile popular, acompañado de castañuelas, sobre la seria y minuciosa danza»... «La Zarabanda»... «iba frecuentemente sazonada con canciones *eróticas y satírico-burlescas*»...

Más adelante dice que «Salas Barbadillo cita como bailes populares en «El Curioso y Sabio Alexandro», el polvillo, el rastreado, el zambapalo, y toda aquella *caterva asquerosa de bailes insolentes* a que se acomoda la gente común y picaña». (Todos los subrayados son nuestros). Dice Juan de Esquivel Navarro en sus «Discursos sobre el Arte del Dançado y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas», en Sevilla, 1642: «Y porque mi intento es reprobado (como repruebo) en este Tratado todo movimiento ilícito danzando o bailando, digo que toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluce y desdora...»

Luego habla de unos que se llaman maestros de danza: «y no tratan de más, que de enseñar cuatro movimientos impropios y desproporcionados llevando la Guitarra debajo del brazo,

con poca autoridad de sus personas, no reservando bodegón o taberna donde no traten de enseñar lo mismo que ignoran». «Por aver tanta cantidad de negros y otros hombres de baja suerte, que quieren honrar sus personas y sustentarse y dar lucimiento a ellas con el Danzado, en descrédito del arte, y de los que lo enseñan legítimamente.



Fig. 2 — Baile popular de cortejo amoroso en los alrededores de Cádiz, a fines del siglo XVI (grabado del «Civitate orbis Terrarum», de Jorge Braun, 1585).

Sobre la influencia de los bailes, populares en los palacios, dice un artículo publicado en la «Ilustración Española y Americana» N.º XLIII, 1877, bajo el título de «Danzas y Bailes en España en los siglos XVI y XVII»... «en los llamados *bailes* hacían generalmente el papel principal los romances, jácaras, coplas y seguidillas, cantadas con acompañamiento de guitarras, bandurrias, panderos, sonajas u otros instrumentos populares, a

cuyo son zapateaban y se hacían pedazos los comediantes entremesistas y el vulgo maleante»... «y aunque los graves maestros del arte danzado declamaban sin cesar contra las acciones deshonestas de los bailes populares, éstos iban, poco a poco infiltrándose en los cortesanos, que... recibieron... de aquellos *muchos pasos y mudanzas* que los *enriquecieron* sin quitarles su primitivo decoro».

ANTONIO GALMÉS, ha escrito diversos trabajos sobre los bailes en las Islas Baleares; de su libro «Danças típicas de Mallorca» (Mallorca, 1951) extraemos, también, algunos datos interesantes. Por ejemplo, de su descripción del Bolero Viejo de S'Hort d'en Boira, concluimos que su estructura coreográfica conserva trazas bien semejantes a los bailes que nos ocupan (Pingacho, Galandun, y Firmeza), pues, dice, se baila después de una comida abundante y con mucho vino) como aquellos de Portugal) y es de ritmo vivo: «El estribillo es movimiento a dúo de embestida»... «para terminar girando la mujer muy rápidamente y el mozo rendido a sus pies.» Algo semejante ocurre con el «copeo» de Manacor (esta danza la hemos visto interpretar en Mallorca y su coreografía guarda flagrantes semejanzas, en toda su estructura, con las que venimos estudiando), a juicio del autor de origen fálico: «por conservar en su mayoría de coplas este sentido y por la persecución del hombre a la mujer en todos los estribillos.» Agrega: «Hemos visto bailar a un hombre de más de cincuenta años que al cruzar con su pareja, en muchas ocasiones, iniciaba un movimiento de pura danza fálica»... Dice, como remate, que el copeo le recuerda las descripciones que conoce de la *zamacueca*.

En otra obra del mismo GALMÉS, «Mallorca, Menorca, Ibiza-Folklore» (Palma de Mallorca, 1950), a pág. 29: «Los bailes populares de Mallorca en pasados tiempos y en las partes trasmontanas, centro y poniente de la Isla, generalmente tenían

como instrumentos de acompañamiento la gaita, el pito (flauta monotubular de cinco agujeros), el tamboril (tocado con aquella por el mismo músico) y las castañuelas.

Y como con este autor nos acercamos a nuestra América, al recordar, a la zamacueca, agreguemos que, precisamente en el libro de ANTONIO ACEVEDO HERNANDEZ, «La Cueca-Origenes, historia, antología» (Santiago, 1953) la siguiente transcripción y traducción de JULIÁN MELLET, viajero francés que, en 1814, vió en Quillota un «baile del país»: «Los hombres se colocan frente a las mujeres y los espectadores forman un círculo alrededor de los bailarines y de los tocadores: uno de esos espectadores o de los bailarines canta una canción cuyo estribillo es repetido y seguido de palmoteos; los bailarines, entonces, con los brazos semi-levantados, saltan, giran, se mueven *para atrás y para adelante, se aproximan a dos pies los unos de los otros y retroceden, cadenciosamente hasta que el son de los instrumentos o el tono de las voces les advierte que deben acercarse; entonces se golpean el vientre los unos a los otros, tres o cuatro veces seguidas, y se alejan saltando, para hacer los mismos movimientos, con ademanes lascivos e indecentes regulados por el son de los instrumentos: de cuando en cuando entrelazan los brazos, dan varias vueltas, continuando con los golpes en el vientre y dándose besos, sin perder la cadencia. Se asombrarían en Francia con un baile tan indecente, pero casi es común a todos los países de la América Meridional» (los subrayados son nuestros). Este texto, coincide sospechosamente con uno del «Voyage aux Isles Malouines» de Don PERNETY, 1763 y 1764. Traducimos de él literalmente: «Hay sin embargo una danza (baile) muy vivo y lascivo que se baila, a veces en Montevideo, la llaman «Calenda» (sic) y los negros así como los mulatos, cuyo temperamento es caliente, gustan de ella hasta el paroxismo». «Esta danza fué llevada a América por los negros del reino de Ardra, en la Costa de Guinea. Los españoles*

la bailan como ellos, en sus establecimientos en América, sin hacerse ningún escrúpulo. Es, no obstante, el baile, de una indecencia chocante para quienes no están acostumbrados a verla bailar habitualmente.

La «Calenda» se baila al son de los instrumentos y de la voz (canto). Los actores se disponen en dos líneas, una frente a otra, los hombres cara a cara a las mujeres. Los espectadores hacen un círculo alrededor de los bailarines y de los músicos. Uno de entre los bailarines canta una canción cuyo estribillo repiten los espectadores, con palmoteos de las manos. Todos los bailarines tienen entonces los brazos semi-levantados, saltan, giran, hacen contorsiones con el trasero, se aproximan a dos pies los unos de los otros y retroceden cadenciosamente, hasta que el son de los instrumentos o el tono (sic) de la voz les advierte que se aproximen. Entonces se golpean con el vientre los unos a los otros, dos o tres veces seguidas y después se alejan saltando, con gestos muy lascivos, tantas veces como los instrumentos o la voz les indican. Cada tanto entrelazan sus brazos y dan dos o tres vueltas mientras siguen golpeándose el vientre y *dándose besos*, pero sin perder la cadencia».

Como puede comprobarse la descripción del baile que vió Don PERNETY en Montevideo, coincide exactamente con la que diera MELLETT. Esto nos hace suponer que éste la tomara de aquel. No obstante esto no significa que también en Chile no se bailara entre el pueblo el mismo baile. En efecto, en la revisión que venimos efectuando de documentos originales de viajeros en el Archivo del Museo Naval de Madrid, encontramos otra no menos interesante referencia en los apuntes originales del diario de ANTONIO DE PINEDA, que integrara la expedición Malaspina, que en 1789 recorriera buena parte de nuestra América Meridional.

En efecto, confirmando todo lo que hemos venido tratando de demostrar, dice respecto a las costumbres de los

habitantes de Concepción, en Chile, y describiendo una reunión social:

«Después del refresco se rompe el baile por las personas más graduadas. La Escuela es Francesa como en Europa (significa que bailaban y danzaban Contradanzas y Minuetes), y *varios bailes del gusto antiguo de España*. El más notable es el que llaman *más vivo*: una persona de cada sexo baila un Zapateado, y a la voz del tañedor se acercan, y se separan: figuran arremetidas, y aumentan sus movimientos, a proporción que los excita el que canta. El baile es todo alusivo a los Actos del Amor, y el carácter de los versos explica con algún énfasis sus escenas misteriosas.

Estas citas demuestran, a nuestro juicio, claramente, la antigüedad americana de estos bailes, su parentesco con los «antiguos» (del siglo XVII) de España y su difusión extensa en toda la parte sur de América Meridional (1).

Si alguna prueba faltaba para completar estas conclusiones bibliográficas y documentales, esta la hallamos en el trabajo de campo que realizamos en España.

En Asturias hemos encontrado la prueba de la persistencia de estos bailes hasta hace unos 40 a 50 años atrás. Dos señoras, naturales de Castiello de los Mariñes, en Villaviciosa, D.<sup>a</sup> Ignacia Ordieres, de setenta años y su hermana D.<sup>a</sup> Julia Ordieres Alva-

---

(1) En modo similar (dice C. SACHS) el lundú y el batuque no se distinguen esencialmente, y un elogio poético de estas danzas en las «Cartas Chilenas» del siglo XVII, dá uno de esos nombres indistintamente aplicándolos a las *diversas danzas eróticas de los mulatos*: *A ligeira mulata en traje de homem/Dansa o quente lundú e o batuque/Fingindo a moça que levanta a saia,/E voando nas pontas dos dedinhos,/Préga no machacaz de quem mais gosta/A lasciva embigada, abrindo os braços».*



rez de 61, nos grabaron la siguiente *canción de bailar* (tal la llamaban):

*Con el tras tras tras, trasero,  
también con el delantero,  
también con el i'costazo (costado),  
también con el otro lado,  
Me darás la mano derecha,  
también me darás la izquierda,  
darás un pasito atrás  
haciendo la reverencia.  
Pero si, pero si, pero no;  
si no que me da vergüenza.*

Las informantes nos dieron, además, los siguientes datos: Se bailaba haciendo todas las figuras que marcaba el canto. Era una canción y baile muy viejo, debe tener más de 150 años (textual), la bailaba nuestra madre y sobre todo la recordaba como muy popular nuestra abuela. No tenía, junto con otras del mismo tipo (textual), nombre propio, se las llamaba por el primer verso o palabras del canto. Esta era «Tras-Tras» (igual que La Firmeza!) o el «Tras-Trasero». Pero hay más. Por sugerencia del distinguido musicólogo español Don MANUEL GARCÍA MATOS, orientamos nuestra búsqueda hacia los corros o rondas o cantos infantiles, habitualmente últimos depositarios de reliquias culturales y allí encontramos también, algo así como la transfiguración post-mortem de los bailes que venimos comentando.

En la Escuela Aneja Santa María, en el n.º 9 de la Ronda de Toledo, en la orilla madrileña, Barrio de la Argonzuela, la Directora D.<sup>a</sup> MÁXIMA OLIVER, de 70 años, nacida y criada en Alcañiz, Teruel, Aragón, nos cantó el «Baile de las carrasquillas» cuyas similitudes con los que venimos estudiando, es flagrante,

máxime que, siendo un juego o corro de niños, también se interpretaba siguiendo las figuras que marca el canto :

*Este baile de las carrasquillas  
es un baile muy disimulado,  
y en echando la rodilla en tierra  
todo el mundo se queda parado.  
Alevanta, alevanta, Madrid,  
Que en mi tierra, no se usa así,  
Que se usa de espaldas, de espaldas,  
Mariquita menea las sayas,  
Mariquita menea los brazos,  
Y a la media vuelta  
Se dan los abrazos.*

Nos fué confirmada, más tarde esta misma canción y juego o corro, pero con marcado aire de jota, por la Srta. D.<sup>a</sup> PILAR GONZÁLEZ ARROYO, distinguida integrante de la Sección Femenina, con quien compartiéramos jornadas de Jurado del Concurso Provincial de Danzas, en Cuenca, y que es natural del Burgo de Osma, en Soria.

Este corro, juego o baile, tuvo su difusión americana, hace bien un medio siglo y esto lo confirma la folklorista MONSERRATE DELIZ en su «Renadio Folklórico de puerto Rico» (pág. 144) que da una versión casi idéntica y nuestra propia madre, que lo recuerda de su niñez.

Hoy la presión de las propias maestras en España, ha provocado incluso la muerte del corro infantil, pues encontraban «*muy feos*» los movimientos (culada) del mismo. No obstante sobrevive otro, en el cual el añejo contenido y origen está casi por completo borrado. Lo recogimos en la misma escuela a un grupo de niños de clase infantil o jardinera, alumnos de la maestra D.<sup>a</sup> CARLOTA

HEREU. Se llama el Corro del Chirimbolo y aquí también se marca el canto con gestos y movimientos. Los correspondientes al codo y la oreja, son iguales a los de La Firmeza :

*El corro del Chirimbolo,  
que bonito es,  
un pie,  
otro pie,  
una mano,  
otra mano,  
un codo,  
otro codo,  
una oreja  
otra oreja,  
las narices de la vieja !*

### Conclusiones generales

Desde fines del siglo XVI y particularmente en el XVII toma auge en la península ibérica una verdadera familia de bailes populares de cortejo amoroso desembozado y libre. En parte, como señala L. PFANDL, por el barroquismo en el arte coreográfico, y para nosotros, por el encuentro cultural con y en América, como verdadero rebote de cultura mestiza y las revitalizaciones que, en muy antiguos caracteres del baile popular en la Península, producen los nuevos y reiterados contactos con el negro y su especial estilo y habilidad para captar la danza, y por el prestigio e importancia que alcanzan la marinería y la soldadesca, con mucha otra canallería que participa de la Conquista (1).

---

(1) Dice MAURICE LOUIS en su monumental trabajo: «Le Folklore et la Danse»: «Desde siempre el gusto del público se ha dirigido hacia los bailes exóticos de otros países.»

Constituyen una serie de formas coreográficas de carácter marcadamente erótico, originadas en los grupos marginales, cárceles, mesones, lupanares, corrales y patios de vida holgazana o vagabunda. Ambientes típicos de la «picaresca» ideales para engendrar bailes «pícaros», en los cuales la intención desembozada de las coplas, cargadas a los topes de pólvora y pimienta, se acompañaba a los movimientos, tan desgarrados como ellas mismas: los zapateos airoso; los contoneos provocantes; cuando no las insinuaciones frontalmente lascivas.

Le sobran a Iberia antecedentes, más o menos frescos para justificar este rebrote. Fueran esos antecedentes o gentilico-bárbaros (por referirnos genéricamente a las culturas nativas más antiguas de la región); greco-romanos; morisco-negroides; y aún flamencos y alto alemanes (1).

El mencionado rebote o reflejo o retorno cultural de América, con el impacto de su naturaleza excitante, de sus selvas tórridas, de su vida natural; con sus mestizaciones étnicas y sus riquezas, con las nuevas influencias negroides, proporcionadas por el esclavo, imprescindible para los servicios, y al par tan integrado en la vida social de los sub-grupos marginales, que ya se iban perfilando como los inauguradores y receptores de la nueva cultura, justifica también, ampliamente, estas apetencias y preferencias coreográficas del momento. Los entremeses y otras formas del teatro, más o menos livianas, aunque manejadas a veces por plumas maestras como las de ambos Lope, Quevedo, Calderón y

---

(1) Baile de cortejo, definición de CURT SACHS: «El motivo común es el de la danza alrededor de la mujer por el amante» «Recién cuajaron definitivamente en el siglo XVII, pero aún admitiendo sus orígenes en la influencia de las Indias Americanas, debemos convenir que en definitiva provienen de una herencia de 2 000 años del mismo suelo español, reencontrándose a los fenicios que contribuyeron a su primera formación».

tantos otros; llevados «a la legua» por cómicos trashumantes y buhoneros, revertían otra vez, como quedó señalado, ampliando e hipertrofiando las formas y los estilos, tomados del propio pueblo.

Hasta la burguesía y el ambiente palaciego, como siempre tomaron la moda, pero literalmente «amansaron» y «domesticaron» los bailes con lo cual les hicieron perder todo lo suyo al querer volverlos en «danzas» (rígidas y artificiosas), que pronto, siempre ávidos de nuevas formas, habrán de abandonar. Pasó así el pueblo, en aquellos tiempos, de los referidos villancicos «de bailar», con letras paganas, a las folías desgarradas, y poco a poco, a formas de baile cada vez más fuertes y vivas, como el Canario, hasta llegar a las cumbres de la Zarabanda y su «prima» o «sobrina», la Chacona, ya claramente acusada de «mestiza», por ser, tal vez, un retoño de aquel tronco, reenviado por la América negroide, y luego, toda aquella caterva insolente a que se refiriera Salas Barbadillo. Caterva en la Península y caterva en América. Aclaremos, de paso, que casi de continuo nos referimos a la Península como una unidad, porque precisamente en este período, lo fué por razones de herencia, hasta que Portugal, luego de cruenta aunque breve lucha, logró otra vez su independencia política.

Entre la caterva ibérica de la grande familia estaba, naturalmente, el Galandun (guilindon), el Redondo, la Geringonza, y casi seguramente (bajo el mismo u otro nombre), el Pingacho, acompañados, entonces como ahora, como hemos podido demostrar, por los más antiguos y predilectos instrumentos del pueblo: flauta, pandero, o tamboril, gaita y castañuelas.

A América, formando su caterva, si se quiere más vibrante por ya mestiza, iban arribando e integrándose y asimilándose, desde los puertos y las orillas canallescas de las nuevas ciudades costeras, hacia adentro, hacia el pueblo rural que iban a

«formar» precisamente los habitantes de esas orillas y puertos; acompañando, entonces, la marcha hacia «adentro» de esos más o menos pseudo-colonos, quizás la propia Firmeza o Tras-Tras, La Mariquita; el Gato la grande y fuerte Zamacueca, y el Londu, fig. 3, o Lundú u Ondú, ya fueran con estos definitivos y otros diversos nombres, con los que hoy conocemos, como La Hueya;



Fig. 3 — El Londú, a fines del siglo XVIII. Note-se la ombligada común al Galandun, Pingacho y La Firmeza (grabado Inglés — tomado de «Estremadura», N.º 4, 1943).

La Lorencita; La Perdiz o el Mis-Mis o la Infeliz; el Escondido; la Resbalosa, etc., etc.

En diferentes regiones y por diversas circunstancias, tanto en Europa como en América, algunas formas cristalizaron en individuos, inmovibles y preservados por el pueblo, casi tal cual, cuando menos en sus formas coreográficas, claro que, estas lentamente, más y más atenuadas, en sus expresiones más crudas de



realismo, dentro de la pantomima amorosa, por el cambio de las costumbres e incluso por influencia de nuevos «gustos» coreográficos (sobre todo en nuestra América, donde estos «gustos» entraron prontamente y muchas veces con «influencias palaciegas» o burguesas).

Mucho menos variaron, en general, los modelos literarios (letras que acompañaban los bailes), y mucho más, en cambio, y como ocurre normalmente, en la parte más sensible de la estructura del baile: la música. A ésta, cada grupo o pueblo o comunidad, va, poco a poco, recreando y rehaciendo a «su modo», a su «estilo», como el más íntimo reflejo del «paisaje», «habitat» y ambiente en el cual actúa y vive; de «su» espacio y «su» tiempo, en una palabra.

Otras, más dinámicas y predilectas generaron verdaderas «especies» coreográfico-musicales como, p.ej. en nuestra América, la citada Zamacueca, el propio Gato, etc. Así se explica la conservación, como apuntamos casi cristalizada, de formas como el Pingacho, el Galandun, el Redondo, y la Geringonza, en una apartada y agreste región del oriente portugués, como Trás-os-Montes, y en Asturias y León en España, y de la Firmeza y la Hueya y la Mariquita en las zonas más mediterráneas de la Argentina.

Hemos tratado de demostrar, con una serie de aportaciones documentales hasta ahora no manejadas, que comprendemos hayan resultado fatigantes, pero evidentemente necesarias, el carácter *originalmente popular*, de las formas objeto de este estudio, y sus orígenes.

REBELO BONITO (1), ilustrado musicólogo portugués, escribió un minucioso opúsculo, destinado, en parte a refutar algunas

---

(1) REBELO BONITO, «O Galandum e os seus problemas», in Douro-Litoral, n.ºs II-IV, 6.ª série, Porto, 1954, págs. 3-25 e 9 figs.



aseveraciones apriorísticas (pero muy bien orientadas) de los investigadores de campo, autores originales de los trabajos sobre el Galandun, etc., que venimos reseñando, y, especialmente a demostrar que ese baile derivaba coreográfica y musicalmente de la Gavota. Sirviéndole esto de base para afirmar cómo, *una vez más*, el pueblo *imita* las formas de danza y música propias de los salones y provenientes de los focos y epicentros de irradiación de mayor prestigio, en el conocido proceso de *arriba-abajo*.

Exactamente los mismos planteos que, reiteradamente se han hecho y con parecido (aunque no tan profundo) error, en el Río de la Plata, y, también por musicólogos de fama que han llegado a parcializar sus transcripciones documentales por dar probanza a su hipótesis.

Errores que, no hesitamos en confesarlo, suscribimos y compartimos durante largo tiempo, influenciados un tanto por la aparente lógica y no menos por el evidente prestigio de sus sostenedores.

Pero creemos, en nuestro descargo, que si el error es humano lo grave, para quien pretende elaborar en el terreno de la ciencia es persistir en querer que las cosas sean o como él lo desea o ha creído demostrar y no como en realidad son.

Y la más peligrosa cáscara de banana que puede pisar un investigador del baile y la danza, es querer sacar conclusiones respecto de orígenes directos o derivaciones genealógicas (a menos que exista la prueba documental flagrante y a la vista, clara y evidente), cuando toda pretensión en este sentido habrá de chocar, siempre, con la inmensa y nebulosa barrera que significa que, en materia de baile o danza, todos los pasos, figuras y actitudes ya habían sido creados, en su forma más elemental, por el hombre de fines del período de la piedra tallada, y luego, como muy bien lo destaca el maestro CURT SACHS, nada se inventa o crea, sino que todo son meras recreaciones, reencuentros, reactiva-

lizaciones o revitalizaciones; modos y estilos que se retoman y se dejan por los hombres y pueblos en diferentes etapas de cultura, en diversas fases psicológicas. CARLOS VEGA, en su opúsculo póstumo titulado «La Firmeza, Danza Argentina en Portugal y España» (Separata de la Revista de Etnografía N.º 11) trabajo que, desgraciadamente, sólo tuvimos oportunidad de leer a nuestro regreso a Montevideo, investigador fogueado y sagaz, entrevió claramente el problema, pero atado, infelizmente, a teorías presentadas treinta años atrás y sin deseos de contradecirse, cortó el hilo de la cuestión en el punto justo para que ello no ocurriera. En efecto, después de referirse al Galandun y al Pingacho, cuyas semejanzas con La Firmeza (y aún con otros bailes *rioplatenses* o de la parte sur de América Meridional, del grupo de los llamados de *dos* o de *galanteo*) son flagrantes, entra en España. No se refiere a los corros: baile de las Carrasquillas y Corro del Chirimbolo que nosotros encontramos vigentes, durante nuestro viaje, pero en cambio, y del mayor interés por cierto, menciona la obra del R. P. SIXTO CÓRDOBA Y OÑA (1948), «Cancionero popular de la provincia de Santander», y su libro primero «Cancionero infantil español» y de allí recoge una versión de la canción infantil «Estaba la pájara pinta», que dice en sus postreros versos:

*Atrás con la trasera,  
alante con la delantera  
y poquito más atrás  
haciendo la reverencia ;  
pero sí, pero sí, pero no,  
que a ti te quiero yo.  
Daremos la media vuelta  
Daremos la vuelta entera  
Daremos un paso atrás.*

(Tapándose la cara) ..

*Pero no, pero no, pero no.  
 Pero no, que me da vergüenza.  
 Pero sí, pero sí, pero sí;  
 amiguita te quiero yo a ti.*

Y luego transcribe otra canción «El Cocón», del mismo libro:

*La mano derecha  
 y luego la izquierda.  
 Y luego, este lado,  
 y luego el contrario.  
 Y luego una vuelta,  
 con su reverencia.  
 Apártate a un lado.  
 Que me da vergüenza.*

De inmediato y con el título de «Antecedentes Literarios Españoles», se refiere *únicamente* a «La Ilustre Fregona» de Cervantes y transcribe, como *prueba*, el siguiente pasaje:

«Pidiéronle las mozas, y con más ahinco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que para que no lo errasen que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa».

*Salga la hermosa Argüello  
 moza una vez, y no más,  
 y haciendo una reverencia  
 de dos pasos hacia atrás.*

Y concluye VEGA: «Naturalmente no se trata ni de la Firmeza argentina ni de los juegos infantiles, pero estamos dentro

del círculo familiar con toda certeza. Recuérdese que en una canción infantil de Entre Ríos, Argentina, se encuentra este fragmento:

*Daré un pasito hacia atrás  
haciendo la reverencia  
pero no, pero no, pero no,  
porque me da vergüenza.*

«Como se ve, la canción infantil liga el antecedente literario con todas las otras supervivencias. Sus dos primeros versos son los de Cervantes, más o menos, y los folklóricos de España y Portugal; los otros dos, son infantiles en España, y de adultos y infantiles, en la Argentina. Por lo demás, no olvidemos las decisivas palabras de Cervantes; «y que para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando». . . Esta técnica es específica de la Firmeza y sus familiares».

«Este trabajo pudo extenderse. Nos hemos limitado a lo indispensable para conquistar la seguridad de que la Firmeza, solitaria danza argentina, pertenece a un estrato europeo, sin duda ibérico, probablemente español de hacia 1600, de los salones y del teatro».

Pero . . . el pero radica en no haber transcrito VEGA o hecho referencia al resto del canto y de la escena de baile, que así se desarrollan respectivamente:

*De la mano la arrebate  
el que llaman Barrabás  
andaluz, mozo de mulas,  
Canónigo del Compás.*

*De las dos mozas gallegas  
que en esta posada están  
salga la más carigorda  
en cuerpo y sin delantal.*

*Engarráfela Torote  
y todos cuatro a la par  
con mudanzas y meneos  
den principio a un contrapás.*

«Todo lo que iba cantando el Asturiano, hicieron al pie de la letra ellos y ellas; mas cuando llegó a decir que diesen principio a un contrapás, respondió Barrabás, que así le llamaban por mal nombre al bailarín mozo de mulas».

— Hermano músico, mire lo que canta y no moteje a nadie de mal vestido, porque aquí no hay nadie con trapos y cada uno se viste como Dios le ayuda.

El huésped que oyó la ignorancia del mozo le dijo:

— Hermano mozo, *contrapás es un baile extranjero, y no motejo de mal vestido.*

— Si eso es, — replico el mozo — *no hay para qué nos metan en dibujos; toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso, y escudillen como quisieren, que aquí hay personas que le sabrán llenar las medidas hasta el gollete. . . »*

«El Asturiano sin replicar palabra, prosiguió su canto diciendo»:

*Entren pues todas las ninfas  
y los ninfos que han de entrar,  
que el baile de la chacona  
es más ancho que la mar.  
Requieran las castañetas  
y bájense a refregar  
las manos por esa arena  
o tierra del muladar.  
Todos lo han hecho muy bien  
no tengo que les rector.  
Santigüense y den al diablo  
dos higas de su higueral.*

Y por estos términos continuaban sus versos, hasta que canta, después de cambiar el son como él dice (cambiar la consonancia):

*Que el baile de la chacona  
encierra la vida bona.  
Qué de veces ha intentado  
aquesta noble señora,  
con la alegre zarabanda,  
el pésame (1) y perra mora  
entrarse por los resquicios  
de las casas religiosas  
a inquietar la honestidad  
que en las santas celdas mora.  
Cuántas fué vituperada  
de los mismos que la adoran!  
Porque imagina el lascivo  
y al que es necio se le antoja  
que el baile de la chacona*

*encierra la vida bona.  
Esta indiana amulatada  
de quien la fama pregona,  
que ha hecho más sacrilegios  
e insultos que hizo Aroba,  
esta a quien es tributaria  
la turba de las fregonas,  
la cuterva de los pajes  
y de lacayos las tropas,  
dice, jura y no revienta,  
que a pesar de la persona  
del soberbio zambapalo,  
ella es la flor de la olla  
y que sola la chacona  
encierra la vida bona.*

A nuestro entender en esa descripción y versos tan intencionalmente contruídos por el Manco inmortal están todas la pruebas necesarias (por si poco hubiéramos abundado hasta ahora en ellas) para demostrar:

1) Que todos los *bailes* populares (que no danzas y menos de los «salones» o sea cortesanas o Palaciegas) de esta generación en España, se relacionaban en sus características: coreografía desgarrada o más o menos improvisada de cortejo amoroso y juego erótico que seguía las ordenes o insinuaciones del canto.

2) Que ello involucra desde la Zarabanda y la Chacona, hasta el Zambapalo, y el Guilindón, Guilindaina (Galandun), la Gerigonza, el Juan Redondo, hasta las formas quedadas o emparentadas en América: Tras-Tras o Firmeza, Londú, Hueya, Mariquita, etc., que también constituyeron familia y harto numerosa.

---

(1) Se refiere al baile llamado, «pésame dello».

3) Que se trata indudablemente de formas *populares* de baile, lo dice claramente la actitud de Barrabás ante la única figura cortesana incluida por el Asturiano, que en realidad es el noble Lope (y éste lo señala al decir que les son tributarios fregonas, mozos, pajes y lacayos) y lo indica el propio Cervantes en otra obra suya picaresca «El Coloquio de los Perros», cuando dice:

Berganza: «... que no sé qué tengo de buen natural que me pesa infinito cuando veo que un caballero se hace chocarrero y se precia que sabe jugar a los cubiletes y las agallas y que no hay quien como él sepa bailar *la chacona!*»

Y está claramente definido el origen que se le atribuía, con lógico conocimiento de causa entonces, al llamarla en el propio cantar del baile «*indiana amulatada*». Es decir proveniente o influida por la mestización africana en las Indias Americanas. Por eso nosotros podemos afirmar dentro de las conclusiones del presente estudio y refiriéndonos concretamente al baile rioplatense «La Firmeza», que se bailó, cuando menos, como tal o Tras-Tras, en lo que hoy son tierras de Argentina, Uruguay y Chile; que integró la poderosa familia de bailes de cortejo amoroso que se expandieron en América Meridional desde las Antillas por el Pacífico, principalmente desde el Virreinato del Perú y de allí al Atlántico, formas originalmente populares hispánicas, en el sentido de que sus características tanto provinieron de la Península como de las propias Colonias, donde si no nacieron, cuando menos adquirieron fisonomía y personalidad; bailes que ya en su período de mayor auge, y por el exotismo de moda siempre entre las clases altas, fueron imitados por el teatro (que contribuyó a su difusión) y de allí copiados por las altas clases, que, naturalmente le quitaron sus rasgos más fuertes y al poco tiempo las olvidaron.

Por último, y como un detalle aún para cerrar estas conclusiones daremos el siguiente:

Hemos visto cómo al estar muchas de las formas de danza, propias del siglo XVII en la Península, relacionadas por el pueblo a los festejos que se realizaban en celebración de fechas religiosas o propias del santoral (lo que está justificado porque la propia IGLESIA aceptó o toleró, en principio, la mixión de antiguos ritos o costumbres gentílicas) que los representantes de la propia IGLESIA luego hubieron de reprobar y prohibir por los alcances y consecuencias que venían teniendo, elementos que están perfectamente insinuados, tanto en las danzas portuguesas como en La Firmeza rioplatense.

En aquellas se dice que el bailar o lo *manda* el Rey o el Alcalde, autoridades civiles a las que era necesario obedecer y que, evidentemente, oponían a las religiosas.

En La Firmeza, copla inicial, están también insinuados los mismos conflictos:

*Ante noche me confesé,  
con el Cura de Santa Clara,  
Me mandó por penitencia,  
Que la firmeza cantara.*

Para nosotros clara revelación de cómo el espíritu criollo, socarrón y satírico, también acomodó a su gusto y sabor el problema, convirtiendo la prohibición eclesiástica (que también las tuvimos en el río de la Plata, como una, muy sonada, del Obispo de Buenos Aires, que prohibiera los bailes entre hombres y mujeres llamados fandangos, lo que provocó, precisamente una agria polémica con las autoridades civiles — Cabildo — entre los años 1746 y 1757) la trocó, decimos, la chocarrería criolla, en penitencia supuestamente impuesta por el imaginado cura.