

# Algo mas sobre los bailes populares de la region de Miranda do Douro: «O Galandum» y «O Pingacho»

POR

Fernando O. Assunção  
Da Soc. Portug. de Antrop. e Etnol.

Como consecuencia del interés que tenían para nosotros, en las investigaciones y estudios sobre orígenes de bailes populares iberoamericanos y en especial de algunos rioplatenses, en oportunidad de nuestro viaje a España y Portugal, continentales e insulares, entre febrero y abril de 1967, y siguiendo la pista ya abierta por los investigadores lusitanos Dr. Joaquin Rodrigues dos Santos Júnior y R. Padre Antonio M. Mourinho, llegamos hasta Tras-os-Montes, en procura de oír y ver los bailes populares de la región de Miranda, llamados respectivamente «O Pingacho» y «O Galandum». Sobre ellos, como decimos, había despertado nuestra curiosidad una nota, escrita por el antropólogo argentino, actual Director del Instituto de Musicología, Prof. Bruno Jacovella.

Consecuencia de ese viaje e investigación de campo, y de todas las investigaciones subsidiarias bibliográficas, emerográficas, documentales, fué un trabajo, publicado en el fascículo 3-4 del Volumen X, de estos mismos «Trabalhos de Antropología e Etnología», titulado «En torno a bailes populares de Tras-os-Montes y el Rio de la Plata» —«Sus orígenes en el Siglo de Oro».

Más tarde y en oportunidad de publicarnos en los «Anales Históricas» del Municipio de Montevideo, en su Tomo V, 1968, el estudio general sobre la especialidad «Orígenes de los Bailes

Tradicional en el Uruguay», incluimos en el capítulo «Orígenes de los bailes de dos», todo el material de referencia, pero en sus «Conclusiones», pudimos agregar algunos nuevos aportes al asunto.

Aunque hemos proseguido nuestras tareas de investigación antropológica por otras sendas y hacia nuevas publicaciones, no por ello, y como corresponde al investigador que desea ser probo, hemos dado por cerrado o terminado ese capítulo de estudio e investigación.

Lejos de ello, hemos tratado de aprovechar cuanta oportunidad se nos ha presentado, desde aquella fecha, para ampliar las aportaciones, afinar y aclarar los conceptos y, aún, si así lo hubieran requerido nuevas pruebas, contradecir alguno de nuestros acertos de entonces (lo que no ha ocurrido).

Por todo lo dicho y con motivo de un nuevo viaje, que incluyó investigaciones bibliográficas, documentales, comparativas y aún de campo, esta vez en México, el Suroeste de los Estados Unidos (California, Nuevo México y Texas) y Lima (Perú), hemos podido, realmente, ampliar esas pruebas, aumentar las aportaciones documentales y ajustar conclusiones y conceptos. Todo lo cual y en la forma más clara y sintética que sea posible, hemos de exponer en el presente trabajo.

Las conclusiones a que habíamos arribado oportunamente y que hacen referencia a los bailes trasmontanos, de la región de Miranda do Douro, el Pingacho y el Galandum, pueden resumirse así:

1) Son individuos pervivientes de una generación de «bailes de dos» (es decir de una pareja, hombre-mujer, bailando enfrentados) que tuvo su momento cenital o de mayor auge en el llamado Siglo de Oro español.

2) Fué aquella (y éstos lo son) una familia de bailes apicados y vivos, desgarrados (improvisados) y libres, que se bailaban cantando y cuyo canto, en general, marcaba las figuras del baile. Estos bailes fueron la expresión coreográfica más característica del llamado «barroco», lo que ya está dando idea de su carácter «mestizo» (iberoamerindio, iberonegroide), que se ha de traducir en algunas de las figuras del baile: ombligadas, nalgadas (saluta-

ciones e invitaciones con carácter ceremonial en las danzas africanas que, transculturadas, adquieren sentido erótico y lúbrico en las formas mestizas, europeas y criollas), y también en las coplas del canto o en sus nombres: «Guilindón», «Zambapalo»; el habla en «gerigonza» (a imitación de las lenguas «bárbaras» y de los «bozales»), y la utilización, alternados con los iberos (crótalos o palillos; panderos; flautas; gaitas), de otros instrumentos de origen africano, tambores y tamboriles de madera con, o no, un parche de cuero para percutir, templado al fuego, que se batían o sonaban con ambas manos, o con una mano y un batidor (palo) de madera y cabalgando sobre el instrumento que se colgaba del ejecutante por medio de tiras de cuero (nos permitimos recordar al lector, en este momento, el grabado de los alrededores de Cádiz en 1585, que insertamos en nuestro mencionado anterior trabajo sobre este tema). Tamboriles llamados: zamba, palo, llama o llamada (chama en portugués), etc., lo que en muy buena medida justificaría los nombres de algunos bailes, como «zambapalo», etc. El nombre zamba o zambé, es africano, y del instrumento pasó a denominar el baile que con él se ejecutaba, aunque en forma bastante genérica, y acabó siendo, como en muchos otros casos que hemos estudiado (pericón, milonga) sinónimo de todo baile o batuque.

3) Esta generación coreográfica tuvo sus orígenes en canciones de bailar de carácter profano que se agregaban a las elementales representaciones teatrales en muchas ceremonias religiosas y festividades de la iglesia (Corpus, etc.) desde la Edad Media, y en cuya realización o participando de las cuales intervenían aún sacerdotes, frailes y monjas.

4) Que las características satíricas de estas canciones de bailar, se acentuaron por influencia de ese propio teatro popular elemental que se desarrollaba, todo lo cual, naturalmente, se agudizó e hipertrofió con el barroco y además por el teatro de entremeses que contribuyó a su vigencia, a su difusión y aún a su redistribución en nuevas y mayores áreas, en la Península y en Iberoamérica, desde México y el Caribe hasta Brasil y Chile.

5) Que estas formas de baile, como señalamos, tuvieron su período de auge mayor en la tercera parte del siglo XVI y hasta casi todo el XVII, en particular en su primera mitad.

6) Que sus ejemplos más famosos y difundidos fueron la zarabanda, la chacona y el lundú u ondú, existiendo otros como el escarramán, el guilindón, guilindaina (hoy llamado «galandum»); la «gerigonza»; el zambapalo, etc.

7) Que esta generación de bailes cristalizó en algunas formas populares perviventes aún, o hasta hace muy poco tiempo, en la Península y en América española, como el Pingacho y el Galandum (Portugal, Tras-os-Montes); Tras-trasero (España, Asturias); La Firmeza (Río de la Plata); Tras-tras o Zapatero (Chile); etc., etc. O contribuyó a originar nuevas y ricas generaciones de bailes de dos, de carácter amatorio y aún erótico, con diversidad de individuos y aún de caracterizaciones locales — ya en el siglo XVIII y hasta en el XIX — tanto en uno como en otro extremo del Atlántico, a saber: lundú, fado, charambas (Portugal); fandango y seguidillas (con todas sus ramificaciones) en España y en Portugal, y éstos en América, como huapangos, sones, rumbas, zamacuecas, gatos, resbalosas, «os» sambas y batuques, etc., etc.

8) Que estas formas, en su definitiva obsolescencia, pero como recuerdo de su pasado auge y como ocurriera con tantos otros elementos patrimoniales de la cultura popular (mitos, leyendas, creencias, danzas, rondas, cantos), pasaron al dominio de la cultura infantil, transformados en juegos, rondas y cantos que, no obstante esta suerte de transfiguración redentora de su pecaminoso pasado, siguen transparentando el carácter y aún las formas originales (saludos, reverencias, cortejos, escondites, nalgadas, saltos, abrazos y besos), de los bailes en los que se inspiraron.

Los nuevos aportes que hoy damos, como probanzas y acentuación de todas las conclusiones anotadas, con los siguientes:

A) Referente a los juegos y cantos infantiles, iberos e iberoamericanos en que perviven las características de aquellos bailes, según dejamos indicado en el numeral 8, tenemos:

a) En el Uruguay, Zahara Zaffaroni Bécker, en su folleto «Poesía Folklórica Infantil del Uruguay» (Ed. C. E. F. U., Mon-

tevideo, 1956), nos trae en la página 15, los siguientes versos de ronda, bajo el título de «Paloma Blanca»:

Estando paloma blanca  
 A la sombra de un verde limón  
 Con las alas se corta la rama  
 Con el pico se corta la flor  
 Ay! Ay! Ay! cuándo la veré yo.  
*Me arrodillo* a los pies de mi amante  
 Me levanto constante, constante.  
*Daremos la media vuelta,*  
*Daremos la vuelta entera,*  
*Haremos la reverencia*  
 Y daremos *la penitencia.*  
*Dame una mano*  
*Dame la otra*  
*Dame un besito*  
 sobre tu boca.

(Los subrayados son nuestros).

b) En México, don Vicente T. Mendoza, en su «Lírica Infantil de México», registró esta versión de la «Pájara Pinta», con el N° 113:

Estaba la pájara pinta  
 sentadita en un verde limón,  
 con el pico recoge la hoja,  
 con las alas recoge la flor.

!Ay si! ¿Cuándo la veré yo?  
 !Ay si! ¿Cuándo la veré yo?

Me arrodillo a los pies de mi amante,  
 fiel e constante,  
 dame una mano,  
 dame la otra,  
 dame un besito  
 que sea de tu boca.

Y agrega Mendoza: «Formando círculo de niñas, cogidas de la mano, giran alrededor de otra que está en el centro, que la pájara pinta. La última estrofa la dice ésta y ejecuta *lo que el texto indica* delante de aquella niña que escogiera a fin de que la sustituya». (Subrayado nuestro).

Con el número 115 de la misma obra, registra otro juego y canción, denominado El Conejo:

En la cueva hay un conejo  
y el conejo no está aquí,  
ha salido esta mañana  
y a las doce ha de venir.

Y aquí está el conejo y aquí está }  
Y aquí está el conejo y aquí está } entra el conejo

Lindo conejo Esperanza }  
y aquí está su reverencia } todas se inclinan

Y besará a la niña y a la niña }  
y besará a la niña que quiera más } la besa

Que en mucho recuerda a otro baile rioplatense, que mencionáramos, emparentado con la familia coreográfica que estudiamos, llamado El Escondido.

Dice aparte el señor Mendoza: «Es juego de niñas. Forman círculo y cantan la primera estrofa mientras el conejo está escondido. Mientras cantan la segunda, aparece el conejo y se coloca en el centro del corro; durante la tercera estrofa las niñas del círculo, soltándose las manos y cogiéndose la falda se hacen una caravana: entre tanto el conejo elige a la que ha de besar, lo que hace y la niña besada tiene que irse a esconder y sustituye al conejo».

Con el número 126, a página 96 de la misma obra, el folklorista y musicólogo mexicano, trae otro canto y juego llamado «A Madrú señores» (que originalmente tiene que haber sido «A Madrid»... — Madri — para los caribeños y las gentes del sur de España), y dice: «Primeramente se sortea quien de los niños o niñas ha de hacer de Muerte (esta parece ser una interpolación

propia local y característica de la cultura del pueblo mexicano), ésta se coloca en el centro del círculo formado por todos los demás. Mientras se va cantando el texto se va ejecutando lo que éste indica»:

- A Madrú, señores,  
 vengo de la Habana,  
 de contar madroños  
 para doña Juana,  
 la mano derecha > dan la mano a la compañera de ese lado  
 y después la izquierda > ítem.  
 y después del lado > se inclinan a la derecha  
 y después costado > ítem. a la izquierda  
 y después la vuelta > giran  
 con su reverencia > la hacen
- Tan, tán!  
 — ¡Quién toca a la puerta?  
 — Tan, tán!  
 — Si será la Muerte  
 — Tan, tán!  
 — Yo no salgo a abrir  
 — Tan, tán!  
 — Si vendrá por mi.

Finalmente, el mismo autor, con el N° 139, a página 103, de la obra citada, y con el título de «Los Caracoles» o «El Burro», trae la siguiente canción y corro:

- «Caracoles, caracoles,  
 caracoles a bailar  
 que con la patita chueca (1)  
 lo bien que se daba la vuelta (2)  
 Salto de cabra y así decía: (3)  
 — Como lo mandá su Señoría. (4)

Yo tengo una canasta  
 de chicharrones  
 para darle al burro  
 porque no come.

Yo tengo una canasta  
de chiles verdes  
para darle al burro  
porque no muerde.

Yo tengo una canasta  
de cañabazas,  
para darle al burro  
porque no abraza.

Y agrega: «Este juego puede ser ejecutado en círculo giratorio o *en dos filas, una frente a la otra* (subrayado nuestro); pero siempre con un número impar de jugadores».

«Mientras cantan la primera estrofa van ejecutando lo que cada texto indica»:

- 1) Ponen un pie doblado en el suelo
- 2) Dan una vuelta
- 3) Saltan hacia adelante con los pies juntos.
- 4) Hacen una reverencia.

«Más adelante, cuando dicen: — Yo tengo una canasta — se colocan por parejas, frente a frente, o se acercan las filas de modo que forme también parejas, y en este momento dan varios golpes con las palmas de las manos; al llegar al final y decir: ¿Por qué no abraza?, cada niña escoge libremente a aquella que sea su pareja y forzosamente queda una sola que tiene que hacer el papel de burro en el centro del círculo».

c) En Chile, Abdón Andrade Coloma, en su ensayito «Folklore de Valdivia» (Archivos del Folklore Chileno», Fascículo Nº 1, 1950, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Investigaciones Folklóricas «Ramón A. Laval», Sección del Instituto de Investigaciones Histórico-culturales), en la sección «Juegos de niños», «Cantos de ronda», y con el número 1, da ésta que resulta evidente versión de aquella vieja «gerigonza»

española, que pertenece, como sabemos, a la generación de bailes que venimos estudiando:

«A mi niña le gusta la Chao,  
Yo la acompaño compañerita,  
salga Ud.  
Que la quiero yo ver  
bailar, saltar, brincar,  
dar vueltas al aire,  
por lo bien que lo baila la moza,  
déjenla sola, sola,  
que sola, sola bailando.

d) En Perú, don Miguel Ugarte y Ch., en su trabajo «Juegos, Canciones, Dichos y otros entretenimientos de los niños», recogidos en la Ciudad de Arequipa (con la colaboración musical de José L. García y Alejandro Koseleff, Arequipa, Perú, 1947), en «Juegos y Rondas», con el título de «A la Caja, Caja», trae la siguiente, agregando: «Se hace ronda con una persona al centro que hace de pastora, el diálogo es cantado»:

La ronda:

— A la caja, caja  
cantaba la rana  
debajo del agua. (bis)

A la media vuelta  
con su reverencia,  
la mano en la frente  
que me da vergüenza.

Pastora, Pastora, (palmoteando)  
que buscas.

Pastora:

— Yo busco, yo busco  
mi ovejita perdida,  
perdida de tiempo será.

Ronda:

— Mira, mira, reconoce,  
mira, mira, cuál será.

Pastora:

— Esta es mi ovejita  
perdida de tiempo será.

«Y la pastora, al cantar los dos últimos versos, toma a uno de los participantes por la mano, lo lleva al centro y nuevamente se comienza, y así, sucesivamente».

e) En España, Kurt Schindler, notable musicólogo germano-norteamericano, que realizó trabajos de investigación de campo, vastísimos, en España y Portugal, principalmente entre 1928 y 1931, registró, además de una versión de la ronda ya señalada por nosotros en nuestro anterior trabajo sobre este tema, y que recogimos en Madrid en 1967, «El baile de las Carrasquillas», pero con el nombre de «La Carrasqueña», otra ronda o corro, en Arbujuelo, Soria, titulado «El can-can», y publicado con el número 582, en su obra póstuma «Música y Poesía Popular de España y Portugal» (Hispanic Institute in the United States. New York, 1941), que dice en su canto:

El can-can, el can-can  
todas las niñas lo saben bailar  
menos yo, menos yo  
porque mi madre no me la enseñó.

Por bailar el can-can me dieron un real  
Bailalo cariñito  
Bailalo galán!  
Que lo bailo de un lao  
Que del otro costao  
Que de la delantera  
Que también la trasera.

Y cuyo texto musical completo es el siguiente:

EL CAN-CAN (corro - recop. K. Schindler) -

es can-can al can-can to-das las ni-ñas lo sa-ben bai-  
lar, mé-nos yo, mé-nos yo, por-que mi ma-dre no me leen-te-  
ño. Por bai-lar el can-cán me dis-ren un recé. Da-la-lo, ca-ri-  
ño. Bai-le lo, ga-lán! Que lo bai-lo do un lao, que del  
o-tro cor-tao que da la de-lan-te-ra, que tam-bien la tra-ce-ra.

Con este corro estamos, evidentemente, no ya en una transfiguración y cambio del antiguo baile, sino, lisa y llanamente en un trasplante al repertorio infantil de la forma de los adultos, con la única interpolación del «cancan», tardía y culterana y que, al denominarlo, puede inducir a confusión. Además y por primera vez, encontramos en el medio español y en una tan antigua y tradicional región como Soria, que tuvo realmente importancia económica y política en los siglos XVI y XVII, una versión, casi literal, del «Pingacho» de Miranda (Duas Igrejas), mientras que todas las otras versiones hasta ahora señaladas por nosotros lo eran del «Galandum», al que ya sabemos vigente en tiempos de Salas Barbadillo (por 1610 al 20), con su nombre original de «Guilindón, guilindón, guilindaina».

B) Con referencia a los elementos originados en las expresiones coreográficas de los negros y captados con esa apetencia cultural hacia lo exótico que caracteriza, precisamente, al barroco, hemos de dar algunas aportaciones, que aunque no tan novedosas, resultan ampliatorias y aclaratorias.

Refiriéndose a cierta costumbre post-carnavalesca de uso en Lima sobre el siglo pasado, Federico Flores y Galindo («Salpicón de Costumbres Nacionales», Poema Burlesco, Lima, 1872, Imp.

del «Journal du Perou»), nos da, en verso, cuenta de la salida en la noche del Miércoles de Cenizas, de una pareja de falsos viejos. El de frac y no menos vieja galera, ella de «pañolón de sarga, formando el traje caprichoso embudo», alborotan y ponen en pie a todo el vecindario, bailando y solicitando «ayudas».

La ridiculización o caricaturización de la vejez la encontramos, reiteradamente, en antiguas manifestaciones culturales del occidente europeo, en cantos, bailes, teatro popular, etc., y un caso bien flagrante con las «modas de baile», harto populares allí, llamadas «os velhos» y «as velhas», en las islas Azores.

En este caso parece haber un cierto sincretismo, con la aparición, en Carnaval, como el 6 de enero (día de San Baltasar, patrono de los negros), de una pareja de negros ancianos, representación formal del rey y reina de la primitiva tribu (recuerdo de sus bailes y ceremonias rituales en África, que aún perviven allí con toda vigencia e intensidad), ornados con vestimentas lo más lujosas posibles y obsoletas, de su amo y ama, respectivamente, al frente del ruidoso cortejo de sus súbditos. Esta salida carnavalesca, no es ni más ni menos que un recuerdo de las ceremonias que se les autorizaban a los esclavos en tiempos de la colonia y que, en el Uruguay, han cristalizado en el «abuelo» y la «mama vieja», que encabezan los conjuntos carnavalescos o «sociedades» de negros, que al toque de sus tambores, llamado hoy genéricamente «candombe», coloran, alegran y visten de gala las noches del Carnaval de Montevideo.

Dice Flores y Galindo en la última estrofa, referente a la estrambótica y falsamente senil pareja:

Y después de danzar toda la noche  
 Al diablo dando fervoroso culto,  
 Prosiguen en la crápula y derroche  
 Dando con ella a la vejez insulto.  
 «Dejadme que la leva desabroche  
 Y dé á la vieja un BARRIGAZO, al bulto»,  
 Danzando, dice, el que se finge viejo,  
 Y le aplaude frenético el cortejo.

Tenemos pues, una ombligada o barrigazo de despedida, y con el frac (la leva) desabrochado, para acentuar el carácter erótico que le ha impreso a esta actitud le formación cultural del europeo, frente al puro simbolismo ritual del africano.

El distinguido folklorista brasileño, Luis da Câmara Cascudo («Diccionario de Folclore Brasileiro», 1954), aunque confundiendo algo los términos del problema, pues le señala un presunto origen africano, nos da, no obstante, idea bien completa sobre el «lundu» o «londu», pues luego de decir que «Era bailado de par solto, homem e mulher», transcribe una interesante descripción de Tollenare, un viajero que lo vió bailar en el teatro de la ciudad de Salvador, Bahía, en 1818: «O mais interessante (entremez) a que assisti foi o de um velho taverneiro avarento e apaixonado por uma jovem vendilhona. O velho está sempre a vacilar entre o seu amor e o seu cofre. A rapariga emprega todos os recursos da faceirice para conservá-lo prêso nos seus laços. O mais eficaz consiste em dançar diante dêle o lundu. Esta dança, o mais cinica que se possa imaginar não é nada mais nem menos do que a representação, a mais crua, do ato do amor carnal. A dançarina excita o seu cavaleiro com movimentos os menos equívocos; este respondelhe da mesma maneira; a bela se entrega á paixão lúbrica; o demônio da volúpia dela se apodera, os tremores precipitados das suas cadeiras indicam o ardor do fogo que a abrasa, o seu delírio tornase convulsivo, a crise do amor parece operarse e ela cai desfalecida nos braços do seu par, fingindo ocultar com o lenço o rubor da vergonha e do prazer».

Dos hechos queremos remarcar en esta descripción. Primero, el final, con aparente *vergüenza*, coincide con el de los bailes portugueses indicados, y, en general, con el de toda la generación que venimos estudiando (p. ej. el final de *La Firmeza*). Pero, además, que el ocultamiento del rostro se hace con el *pañuelo*, lo que parece indicar que, cuando menos la mujer, utilizaba este elemento en el baile, lo que vendría a justificar el acerto del propio Câmara Cascudo, que considera a la primitiva «zamacueca» de las zonas costeras del Pacífico hispanoamericano «uma sua (del londú) representação sul-americana bem típica».

Y parece darle mayor asidero aún a esta hipótesis, cuando en la palabra «zamba», «zambe», en el mismo diccionario, dice: «Tambor de metro e mais de metro, cilindrico, com uma pele numa extremidade, percutido com ambas as mãos pelo tocador que cavalga o instrumento, sustentado por tiras de couro. Denominava também a dança, de roda, com *umbigada*, côco, côco-de-zambê, zambê bambelô, côco-de-roda. Zambê é igualmente baile popular, função, pagode».

Excedería los límites del presente trabajo y sus propósitos, y nos apartaría de sus fines específicos, explicar todo el material que hemos reunido y las hipótesis que barajamos sobre la antigua zamacueca, sus relaciones de origen con esta generación de bailes del barroco español, etc.

Transcribe también da Cámara Cascudo, una descripción del lundu, de F. J. de Santana Neri (*Le Folk-lore brésilien*, 76, Paris, 1889), que nos recuerda, y mucho, aquella que de la «kalenda» en sudamérica viéramos (v. nuestro citado trabajo anterior en este Boletín) hecha por varios viajeros franceses, sucesivamente, en el signo XVIII (Pernety, Mellet, etc.): «Os dançarinos estão todos de pé ou sentados. Apenas se movem no começo, fazendo estalar os dedos num rumor de castanholas, levantando e arredondando os braços, balançando-se molemente. Pouco a pouco o cavaleiro se anima. Evolui ao redor de sua dama, como se a fôsse enlaçar. Ela, fria, desdenha seus avanços. Ele redobra de ardor e ela conserva sua soberana indiferença. Agora ei-los face a face, olhos nos olhos, quase hipnotizados pelo desejo. Ela se comove. Ele se lança, os movimentos se tornam mais sacudidos e ela treme numa vertigem apaixonada, enquanto a viola suspira e os asistentes, entusiasmados, batem as palmas. Depois ela se detém, ofegante, esgotada. Seu cavaleiro continua a evolução durante um instante e enseguida va provocar (mediante la ombigada, agregamos nosotros) outra dançarina que sai da fila e o lundu recomeça, febricitante e sensual».

Más tarde confirma el mismo folklorista brasileño que el lundu «já era tradicional em Portugal no século XVI». Y termina confirmando que, el prestigio del lundu en Portugal, durante el reinado de D. José o de Doña María I (segunda mitad del

siglo XVIII), escusa toda explicación para evidenciar su presencia en los salones brasileños, como lo era entre el pueblo menudo. Caso bien típico, y que ya señaláramos, del movimiento de ascenso de la fórmula popular que llega hasta los pequeños grupos aristocráticos, para, más tarde, redescender al pueblo.

C) Oportunamente, nos referimos a la sátira, reflejante quizás, de los conflictos entre pueblo y clero, por los bailes y cantos, y el carácter erótico de los mismos. Cabría agregar que este tipo de fórmulas, como *La Firmeza rioplatense*, con su comienzo de

«Antenoche me confesé  
Con el cura de Santa Clara  
Me mandó por penitencia  
Que la firmeza cantara.

se reitera, no sólo en otros bailes, y precisamente de los que tienen más cargas lúbricas, como la llamada «resbalosa» (una de las variantes, algo tardía, de la gran «zamacueca»):

«Antenoche me confesé  
Con el cura de Santa Rosa,  
Me mandó por penitencia  
Que bailara la resbalosa.

sino que se dan con harta frecuencia, en juegos y corros infantiles (cuyo origen ya conocemos), que incluyen, muchas veces, hasta versiones satíricas de los propios rezos y oraciones del culto cristiano. En ellas, además de lo que nosotros hemos indicado, ha creído ver el folklorista español Francisco Rodríguez Marín, sátira a los judíos y moriscos con sus ceremonias propias de «marranos» (falsos conversos), del mismo modo que el teatro popular también satirizaba a los negros, bobos y enanos y niños, de las cortes, y nos brinda como ejemplo, aquello de:

«Pater noster qui es in coelis  
pon la mesa sin manteles  
y el pan sin cortezón  
y el cuchillo sin mangón,  
kirieleisón, kirieleisón».

cuyo mismo valor, tal vez, tenga una copla, que a modo de estribillo, acompañado el texto de La Firmeza, recogiera en la única versión uruguaya de música y letra de este baile que obtuviera la distinguida musicóloga argentina Prof. Isabel Aretz, en 1943:

Padre nuestro que estás  
 en los cielos  
 que estás en lo alto  
 «mirando a la sala»

que nos fué confirmada por nuestra informante D.<sup>a</sup> Elisa de León de Píriz, en marzo de 1968, con 76 años de edad, natural de Caracoles, 2da. Sección Judicial de San Carlos, Depto. de Maldonado, Uruguay, que recordó lo que ella sabía cantaban sus tíos, como una vieja «canción de baile» (principalmente la cantaba, por 1900, un tío suyo de unos 35 años entonces, «muy artero», llamado Gregorio de León), con el estribillo:

«Padre nuestro que estás en los cielos  
 que todo lo sabes,  
 que todo lo veo (?)  
 y todo lo creo».

y la letra misma:

«Saca la cadera  
 p'adentro y p'afuera  
 da la media vuelta  
 y la vuelta entera,  
 dobla el espinazo  
 tirele un abrazo».

Respecto de los mandatos o seudo-mandatos de penitencias por parte de curas o frailes, en juegos infantiles, tanto como en bailes del siglo de oro, aparte lo ya mencionado, tenemos, en la citada obra sobre corros infantiles, del gran musicólogo mexicano Vicente T. Mendoza, otra versión del juego de la pastora, que ya

vimos, anteriormente y en otras versiones, que posee características que lo vinculan con los bailes que estudiamos y que dice:

«Estaba la pastora  
lairón, lairón, lairito,  
María la pastora  
mató a su michito

Se fué a confesar  
Con el padre Cerezo  
— De penitencia mandó —  
Mandó hacer un queso

Con leche de sus cabras  
Mandó hacer un queso,  
— De penitencia mandó  
Que a mi me des *un beso*».

Y agrega el señor Mendoza: «Formadas las niñas en círculo, queda colocada en el centro aquella que hace de pastora. Durante la primera estrofa el círculo gira, tomadas todas las niñas por las manos; en la 2da. la pastora se arrodilla delante de una y el círculo se detiene; durante la 3ra, se levanta la pastora y besa a aquella que eligió como confesor, la cual pasa a ocupar el lugar de la pastora».

Sobre las conexiones entre bailes populares, particularmente de los siglos XVI y XVII, y aún antes, y juegos infantiles, queremos agregar que los estudios que venimos haciendo sobre antiguas formas de baile, nos han llevado a concluir, por el momento que, en apariencia, formas muy arcaicas ya transferidas al repertorio infantil, en comunidades o grupos pequeños muy primarios culturalmente y aislados, pueden ser retomados o alternados en ambas condiciones (la de ronda infantil o la de baile popular), en una especie de proceso de revivencia a su condición de canciones o textos de esos bailes (aunque no necesariamente se retomen éstos, desde el punto de vista estrictamente coreográfico, en las formas originales, ya obsoletas, frente a las apetencias generacionales). En muchos casos

(y esto es lo más frecuente) la costumbre de tener en las cortes (aún en las virreinales americanas) bufones, negros, tontos, enanos y niños, para diversión de las gentes palaciegas, a lo que ya nos hemos referido varias veces en este trabajo, costumbre tomada con espíritu de sátira por ese mismo teatro popular de entremeses a que antes nos refiriéramos, teatro que bebe a la vez ambas fuentes, la pura y la cristalina del pueblo, la sofisticada y alambicada de los salones, todo contribuye a redescubrir en el mismo pueblo, y aún a difundir en nuevas y más extensas áreas, formas antiguas ya casi borradas de su memoria cultural. Explicar más extensa y pormenorizadamente todo este difícil problema y fundamentar más concretamente ésta, que reputamos nueva hipótesis, excede los límites del presente ensayo, aparte que, oportunamente y en trabajo exclusivamente dedicado a ello, daremos esos fundamentos y explicaciones, con toda la documentación de que dispongamos para su probanza.

D) Para confirmar la pervivencia, hasta hace pocos años, de algunos de estos bailes, cristalizados, cuyo origen innegable es el barroco coreográfico español e hispánico, en pleno Siglo de Oro, desde fines del XVI hasta casi fines del XVII, pervivencia que se da en algunas provincias y lugares apartados y muy tradicionales de España (como vimos al Tras-trasero, en Asturias) hemos tomado de la obra mencionada del gran musicólogo Kurt Schindler, dos ejemplos del mayor interés:

1) llamado el baile «Las Agachaditas» (recogido en Sepúlveda, Segovia), y que recuerda algunos juegos infantiles y tiene, evidente conexión con la presencia satírica de los enanos de las cortes en las jácaras y entremeses del teatro del Siglo de Oro, tanto en España como en América. Y tiene esta relación, no sólo la letra o texto poético, sino la forma de bailar agachados, con la «gerigonza», tal como pervive, junto al Pingacho y al Galandum en la región de Miranda do Douro.

Veamos:

«Ese baile que llaman  
Las Agachadas  
Con el sacristancito

Quiero bailarlas.  
 Con: agáchate Pedro, Pedro  
 Con: agáchate Juan, Juan  
 Vuélvete a agachar, Pedro  
 Vuélvete a agachar, Juan  
 Vuélvete a agachar, Juan.

Que para más emparentarse con las formas que venimos estudiando, tiene todo y hasta un *sacristancito* bailarín.

2) Por último, y a esto lo reputamos tan importante como haber encontrado en Asturias, con el nombre de Tras-trasero, una versión que es casi idéntica al Galandum; que hasta hace unos años en las cercanías de San Carlos (Uruguay) se bailara aquello de «saca la cadera»; o haber descubierto la existencia del baile «Guilindón, guilindón, guilindaina», en los comienzos del siglo xvii en España (mencionado por Salas Barbadillo) y como de los más populares; encontramos en la citada obra de Schindler, y como versión recogida en Cenegro, Soria, muy próximo al lugar donde recogiera «El can-can», corro al que antes hiciéramos referencia, un baile llamado «El Pindajo»:

Por bailar el pindajo  
 madre,  
 me dieron un real.  
 Este baile se baila de lado  
 Del otro costado.  
 Por la delantera  
 Y por la trasera.  
 Bailale, picaronaza,  
 bailale, que le tienes en casa.  
 Arriba, maho!  
 Y arriba olé!  
 A esta picaronaza!  
 Dámela un beso!  
 Y olé, y olé!

Y cuya música es la que sigue:

EL PINDAJO (baile - recop. K. Schindler).-

For bai-lar el pin-da-jo, ma-dre me die-zon un  
real. Es-te bai-le se bai-la de la-do, Del o-tro es-tado. Por  
la de-lan-te-ra por la tra-se-ra. Bai-la-le  
pi-ca-ro-na-ga, bai-la-le que le tie-nen en ca-sa.  
A-rrí-ba, ma-jo. Ya-rrí-ba, o-lé! Mes-ta pi-ca-ro-na-ga!  
Dá-me-layn ve-so! Yo-lé yo-lé!

Que es, resulta casi obvio señalarlo, ni más ni menos que el famoso «O Pingacho» de la región de Miranda do Douro. Naturalmente que, de acuerdo a todo lo que ya sabemos, fácil es deducir que éste «Pindajo», con todo y nombre es la versión original hispánica, de la cual el otro, «O Pingacho», no es sino la traducción y versión local mirandesa.

E) Este nombre de «Pindajo», castellano, nos llevó a una somera pero útil búsqueda etimológica. El cambio de *d* por *g* en nuestro idioma es bastante frecuente como para exigir una mayor explicación. Sobre todo en vocablos de raíz latina como el que nos ocupa, derivado, evidentemente de *pendere*, o de *pendicare*, español *pingar*, que puede valer tanto por *pender* o colgar, como brincar o saltar. Pero además *pingajo* o *pingo*, significa en la frase «andar o estar de pingo», figurativa y familiar con que «se moteja a las mujeres más aficionadas a visitas y paseos que al recogimiento y las labores de su casa». Pingonear equivale a callejear y *pingoneo*, es la acción y efecto de pingonear.

Todo esto nos lleva a concluir que, si bien el nombre pudo a llevar a disfrazar un contenido erótico de carácter fálico en el

baile y su sentido, en sentido literal y figurado así se le llamó por ser cosa alegre, de saltar y brincar, farándula o juego y baile callejero o propio de las fiestas de corrales y esquinas, en portugués sería entonces «brincadeira e baile de terreiro».

Con las pruebas documentales que hemos aportado, con la reexposición y afinamiento de los concepto que vertiéramos en nuestro anterior trabajo, «En torno a bailes populares de Tras-os-Montes y el río de la Plata, sus orígenes en el Siglo de Oro», creemos no sólo haber cumplido manteniendo con la mayor amplitud nuestra información sobre el tema, como correspondiente que nos honramos en ser de la Sociedade Portuguesa de Antropologia e Folclore, destacando una vez más y poniendo de relieve, como merece, el interés del tema abordado por sus investigadores originales Dr. Santos Junior y Padre Mourinho, desbaratando hipótesis exóticas barajadas sin documentación por quien menospreciara aquella tarea original y, por último, aventar, si aún las había, cualquier duda que hubieran podido dejar nuestras conclusiones e hipótesis, nuevas lo reconocemos, presentadas en dicho trabajo.