Revista de FOLKLORE

N.º 177

Editorial

Uno de los aspectos que convendría examinar cuidadosamente a la hora de estudiar la tradición oral es el uso artístico de la palabra. No hay duda de que la literatura hablada de calidad –esa que era premiada con el aplauso o la expectación del público y que se distinguía de la otra ordinaria que cualquiera podría generar- estaba basada en la destreza del intérprete para crear imágenes y en su capacidad para transmitir un mundo estético. Esa misma cualidad, por tanto, permitía que un texto se difundiera o no según el poder o la magia del canto, del recitado o de la narración. Quienes han tenido la fortuna de contemplar u oír a uno de esos transmisores en acción saben que la diferencia no está tanto en si un texto ha sido compuesto para ser leído o hablado, sino en la fuerza con que las palabras transmiten temas susceptibles de ser convertidos en imágenes; en la habilidad con que se transforma un simple término en un concepto y además de forma artística.

SUMARIO

Pág.

Ganadería ovina y arquitectura popular en los límites de la antigua comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar. Chozos y corralizas en Cogeces del Monte 75
Emilio Olmos Herguedas

La danza de la Moma del Corpus de Valencia 86
Antonio Atienza Peñarrocha

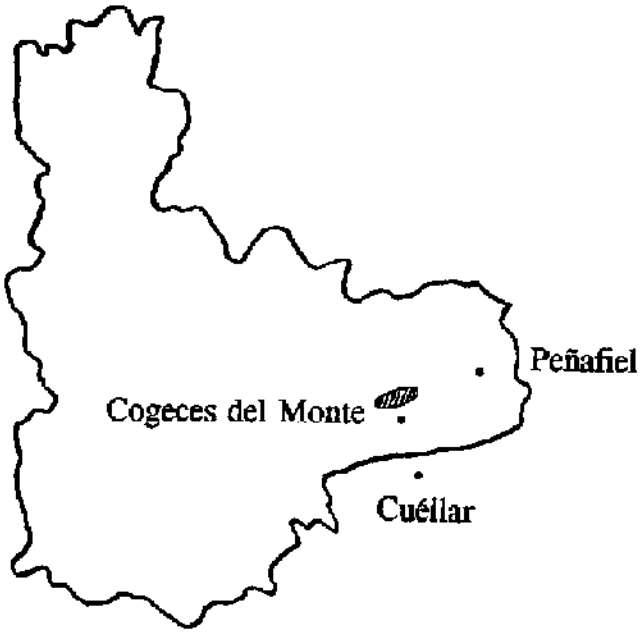
El día de Todos los Santos en Andújar (Jaén).. 101
José Luis Anta Félez y M.ª Dolores Extremera Oliván

La paz y la guerra en el refranero 105
Juliana Panizo Rodríguez

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1995.
DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME. Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-B. Pol. I. S. Cristóbal - VA-1995.

Ganadería ovina y arquitectura popular en los límites de la antigua comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar. Chozos y corralizas en Cogeces del Monte.

Emilio Olmos Herguedas



Mapa 1. Area de estudio. Provincia de Valladolid

Cogeces del Monte es una localidad vallisoletana situada a medio camino entre las comarcas del Campo de Peñafiel y de la Tierra de Pinares cuellarana. Posee un extenso término municipal y en él llaman la atención algunas importantes extensiones de terrazgo, situadas a más de diez kilómetros del casco urbano y que se extienden en dirección norte y noroeste. En su conjunto, puede decirse que todos los pagos de la parte septentrional del término, desde su límite con Langayo hasta llegar a la Carretera de Quintanilla, en las proximidades de las ruinas del Monasterio de la Armedilla, constituyen una extensa área en la que puede constatarse históricamente un importante y continuado aprovechamiento ganadero. De este importante aprovechamiento de carácter pastoril desarrollado en el pasado, todavía podemos encontrar algunos testimonios en forma de construcciones pecuarias tradicionales, como los chozos y las corralizas. Estos restos se encuentran dispersos y en un variado estado de conservación, y de ellos nos vamos a ocupar en estas páginas. Pero antes, nos parece necesario realizar una breve presentación geográfica e histórica del área de estudio, que enmarque adecuadamente la descripción y el estudio de estas pervivencias de arquitectura tradicional. Creemos que esto resulta imprescindible para valorar adecuadamente cómo y por qué surgieron y se extendieron este tipo de construcciones, fiel reflejo de la importancia económica, social y cultural que tuvo en el pasado la ganadería ovina en una extensa zona, que se correspondía con el conflictivo límite que separaba dos importantes Comunidades de Villa y Tierra: la de Cuéllar (al sur) y la de Peñafiel (al norte).

1.– CARACTERISTICAS DE UN ESPACIO DE APROVECHAMIENTO GANADERO

Desde el punto de vista geográfico, la parte del actual término de Cogeces del Monte objeto de nuestro estudio, está caracterizada por un medio físico y espacial que sin duda ha favorecido su tradicional dedicación ganadera. Algunos de los aspectos concretos que, en nuestra opinión, mejor definen este medio son los siguientes:

En primer lugar, la zona se encuentra muy alejada de los núcleos poblados más próximos, lo que seguramente ha limitado su aprovechamiento agrícola hasta tiempos muy recientes. El acceso a este área requería en el pasado desplazamientos excesivamente largos, que transcurrían a menudo por caminos en mal estado y que se realizaban con unos medios de transporte muy precarios. Todo esto ha debido imponer una fuerte restricción a las posibilidades que podía tener su aprovechamiento agrícola (1).

En segundo lugar, otro aspecto importante a la hora de condicionar el aprovechamiento económico de este ámbito espacial tiene que ver con las características edafológicas de la zona. Y en especial, está en relación con la existencia de suelos relativamente pobres, poco profundos y pedregosos, en los que la presencia de canto suelto es muy abundante. Los afloramientos de piedra caliza constituyen una de las principales características del suelo y siempre ha constituido una enorme dificultad para su roturación; sobre todo cuando ésta se intentaba reali-

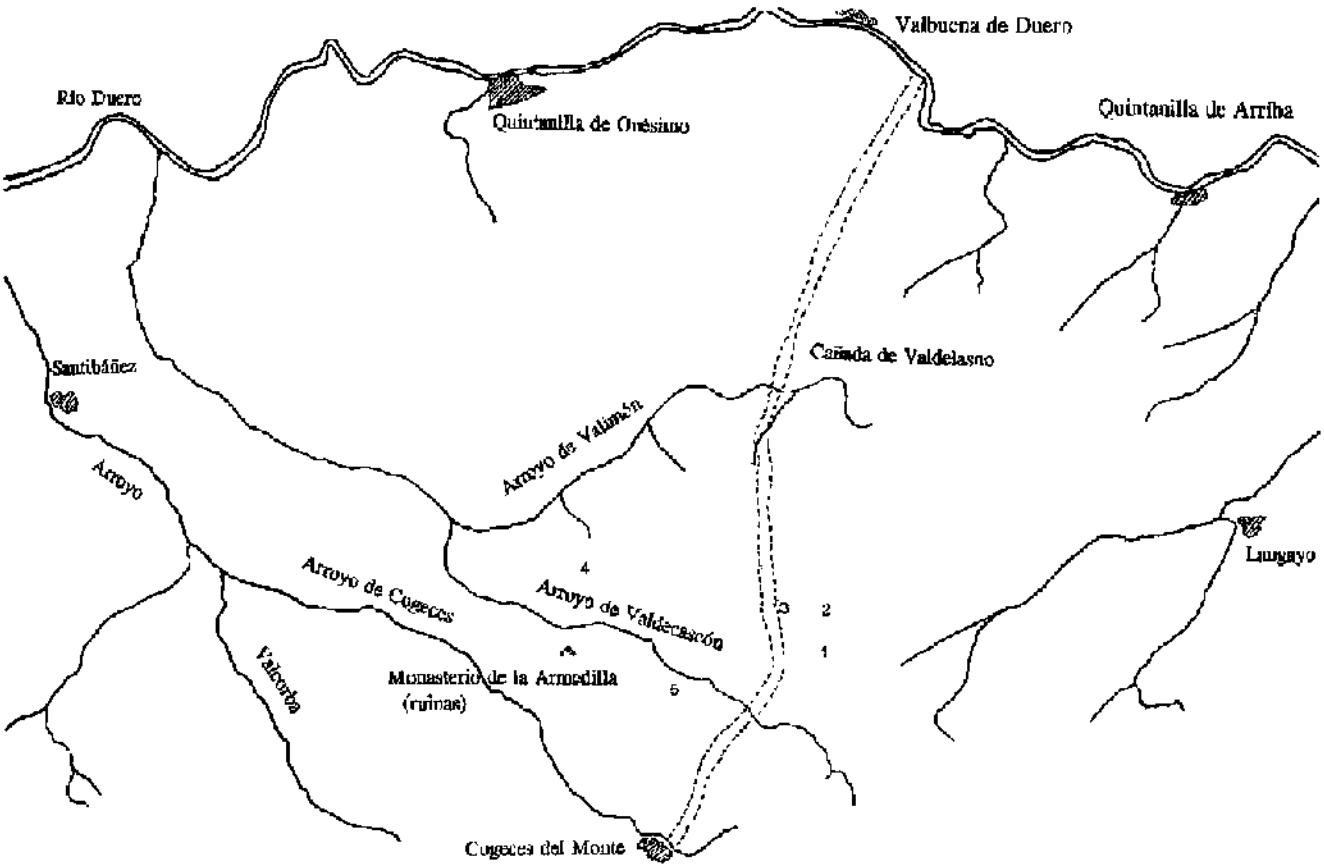
zar con el arado romano, que ha sido el útil agrícola más representativo y extendido de todo el período pre–industrial castellano.

Por último, hay que señalar también la particular configuración geomorfológica de la zona, que ha jugado un buen papel a la hora de determinar su aprovechamiento económico. Este espacio, que se corresponde aproximadamente con el delimitado por los ríos Duero, Duratón y Cega, se presenta como el borde entrecortado de una meseta calcárea que ha sido erosionada por innumerables arroyos y arroyuelos (2). La planicie está coronada fundamentalmente por roca calcárea, tal y como puede observarse en los parajes de la cueva de la Perra y de Picorroque, y se rompe bruscamente en sus extremos, donde la erosión hidráulica ha producido hendiduras que se corresponden con innumerables valles y vallejos que acogen las fuentes que dan nombre a numerosos e irregulares cursos de agua. Las fuentes del Granizo, del Pozo, de Valdespino, de Fuentelarco, de Juan Herrero, de las Conejeras, de la Peña, del Carrizal, etc., han constituido siempre unos importantes referentes del paisaje. De ellas brotan los pequeños arroyos que tanto caracterizan a esta zona, como los del Granizo, Vadillana y Valdecascón, que confluyen en el de Valimón para luego desembocar directamente en el Duero en las proximidades de Sardón; o como, un poco más hacia el este y delimitando el ámbito que ahora nos interesa, los arroyos de Cogeces y Valdecelada, que desembocan en el Valcorba, y que a su vez vierte las aguas al Duero cerca de Traspinedo (3). Estos pequeños cursos fluviales, cuyo caudal debía limitarse drásticamente en el estío y que hoy son prácticamente inexistentes incluso durante el invierno, han configurado el espacio con numerosos valles de escasa profundidad (nunca más de 100 metros), pero de extensas paredes que ofrecen pendientes y desniveles importantes. En resumen, en esta zona la llanura se rompe y pierde terreno en beneficio de los vallejos y «barcos», que son lugares de difícil acceso para el arado, pero donde los rebaños de ovejas y cabras han encontrado abundante pasto. El desnivel del terreno nunca ha constituido un problema para el ganado, mientras la proximidad de los cursos de agua siempre ha ofrecido todas las ventajas propias de las vegas húmedas y con abundante forraje.

2.– LA IMPORTANCIA GANADERA DESDE FINALES DE LA EDAD MEDIA.

Pero a pesar del peso del substrato geográfico, la influencia de éste en el aprovechamiento de un determinado espacio no es por completo determinante; más bien, puede decirse que lo realmente determinante se encuentra siempre en el campo de lo social. En nuestro caso, la constancia del aprovechamiento ganadero de este espacio se remonta a la presencia de los primeros pueblos de pastores prehistóricos. El yacimiento de la «Pared del Castro», situado en el límite del término de Cogeces con los de las localidades de Santibáñez de Valcorba y Aldealbar, cuyos enormes paredones fueron eliminados casi totalmente por la concentración parcelaria, y que confirma la presencia de un poblado celtibérico, que se dedicaba a la ganadería durante el período del Bronce Final, y que estaba enclavado en las proximidades de nuestra zona de estudio. Sin embargo, y como suele ser habitual, buena parte de la configuración del aprovechamiento tradicional que ha llegado hasta nuestro siglo se delimita y conforma en el período medieval, principalmente durante sus últimas centurias. Así, las referencias documentales que podemos encontrar de los siglos XIV, XV y XVI muestran la importancia de la ganadería ovina y caprina en esta zona.

Las constancias escritas que se refieren a este área son relativamente numerosas y detalladas; abundan especialmente durante toda la centuria del cuatrocientos y en los primeros años del siglo XVI, y entre ellas son frecuentes los deslindes y amojonamientos, motivados por problemas fronterizos entre Cuéllar y Peñafiel. Ambas Comunidades de Villa y Tierra compartían una extensa franja de terreno que aprovechaban conjuntamente, pero su delimitación y condiciones de aprovechamiento se ponían continuamente en entredicho. Cada vez que surgía una diferencia, varios representantes de cada parte se reunían en la zona conflictiva y procedían a amojonarla, dando cuenta por escrito de la situación de los mojones, de la distancia que los separaba y de su situación relativa respecto a términos, pagos, caminos, cañadas, corrales, arroyos y fuentes. Por sus propias características, este tipo de documentación contiene una interesante información sobre la disposición del terrazgo medieval, y en ella llaman la atención dos cuestiones significativas: en primer lugar, puede verse cómo en su mayoría han pervivido hasta nuestros días los topónimos y las denominaciones de términos utilizadas en el medievo. En segundo lugar, se constata que las referencias espaciales no son aleatorias, sino que incluyen una percepción y valoración del espacio muy precisa, que lo delimita a través de cañadas, caminos, arroyos y fuentes. Esto avala la gran importancia que debía tener la ganadería de la zona, hasta el punto que el aprovechamiento pecuario debía ser la princi-



Mapa 2: Localización de los chozos

pal actividad económica, constituyendo también de paso el principal motivo de las disputas mantenidas entre las dos Comunidades vecinas. En algunas ocasiones el detonante del conflicto no se debe directamente a la delimitación del área de aprovechamiento común, sino a las condiciones de utilización de la misma, lo que sucede en especial cuando se roturaba alguna cañada o zona de pasto, cuando una de las partes vedaba los derechos de paso de la otra, o cuando se discrepaba sobre las condiciones del aprovechamiento de los recursos forestales de la zona. En algunos de estos casos el conflicto requirió la mediación de un juez o árbitro, ajeno a los litigantes, tal y como ocurrió por ejemplo en 1401–1402, cuando Fernando de Antequera, que entonces era señor de las dos Villas, ordenó a Sancho Ferrández, vecino de Medina del Campo, que juzgara la contienda (4); puesto que ambas partes habían desobedecido con anterioridad sus instrucciones para que aprovecharan pacíficamente los términos (5). Pero la cuestión no quedó zanjada fácilmente. Después de la intervención del juez nombrado por el señor, continuaron las protestas y las apelaciones de una y otra parte (6). Con todo, el enfrentamiento más serio es el que se produce en 1495. Se origina tras la detención de varios oficiales del concejo de Cuéllar, realizada por los vecinos de Langayo y Manzanillo cuando aquéllos se disponían a amojonar una parte conflictiva de los comunes. Los de Cuéllar responden airadamente y se dirigen armados a liberar a los detenidos, lo que a punto está de convertir la disputa en un enfrentamiento de mayores proporciones (7). Otros conflictos, aunque no tan enconados, parecen ser también el motivo que está detrás de los apeos y acuerdos sobre términos realizados en 1458 (8), 1500 (9) y 1513 (10). De lo contenido en ellos, para lo que ahora nos interesa, pueden sintetizarse algunas cuestiones destacadas:

En primer lugar hay que señalar que esta zona, que en una buena proporción era de aprovechamiento conjunto por ambas Comunidades, mantenía a finales de la Edad Media un importante número de cabezas de ganado ovino y caprino. En concreto, y por lo que respecta al ganado cuellarano, puede afirmarse que en su mayoría era propiedad del clero, de la pequeña nobleza y de la oligarquía de la Villa (11). Tam-

bién parece claro que estos rebaños no participaban en los movimientos migratorios de la trashumancia (12), sino que se alimentaban sin sobrepasar los límites de la Comunidad, desplazándose dentro de ésta desde las zonas de pinar y matorral a los valles húmedos con forraje y lugares apropiados para abrevar. En este contexto, la zona a que nos referimos se presenta como un punto estratégico en el periplo que los ganados de Cuéllar realizaban por su Tierra, puesto que está muy próxima a una importante y conocida extensión forestal de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar: el monte, un extenso pinar albar donde el ganado debía pasar el período invernal (13).

En segundo lugar, este área, en la que abundaban los pequeños valles con arroyuelos y regatos, debía ofrecer unas excelentes condiciones de pasto en la primavera; lo que hacía que fuera especialmente apetecida, y lo que explica por qué en muchas de las disputas lo que realmente parece decidirse es el acceso a tal o cual valle o vallejo (14).

Y en tercer lugar, y esto es clave a la hora de entender uno de los principales motivos de enfrentamiento con los de Peñafiel, en el período estival los pequeños cursos de agua de esta zona seguramente disminuían drásticamente su caudal, e incluso, sobre todo en años especialmente áridos, podrían llegar a secarse por completo. Esto obligaba a desplazar los numerosos rebaños durante el verano hasta el único curso fluvial que garantizaba, incluso en los años más secos, un caudal permanente: el río Duero. Pero el desplazamiento hacia el norte para abrevar suponía articular una serie de cañadas y pasos cada vez más alejados de la zona común de ambas comunidades, adentrándose en la zona de la jurisdicción exclusiva de Peñafiel (15). La ruta tradicional que une Cogeces con el Duero se ha mantenido hasta nuestros días; transcurre por la cañada de Valdelasno, una importante vereda, en la que confluyen muchas otras cañadas procedentes de todo el término (16), y finaliza en el río en las proximidades de Valbuena. Parece que en nuestro siglo esta vía pecuaria apenas ha tenido uso, pero todo indica que en el pasado, quizá por un mayor número de cabezas establecidas en la zona, o por la existencia de períodos especialmente secos, su utilización debía ser habitual. Así pues, el empeño por mantener esta vía libre y expedita para los ganados de Cuéllar, debió ser, durante toda la Baja Edad Media, uno de los motivos principales del constante enfrentamiento con Peñafiel.

Como hemos visto hasta aquí, la documentación de época medieval parece mostrar inequívocamente la importancia de la ganadería de esta zona. Entre los documentos, además, encontramos algunas interesantes referencias sobre corrales, majadas y cabañas. Las informaciones son numerosas y se encuentran dispersas, por lo general aportan poco más que el nombre y la localización aproximada de algunos corrales (17). Pero en ocasiones, como ocurre en las *Ordenanzas de la Villa y Tierra de Cuéllar de 1546* (18), aparecen alusiones a cuestiones generales de mayor interés. Veamos el contenido de alguna de las leyes más interesantes de este extenso texto normativo:

«Ley 114. De la renta de los corrales.

En estas nuestras ordenanças se haze mención de la renta de los corrales, que es de los hidalgos de nuestra Villa, y mandamos que por cada corral que hiziesse (sic) en el pinar se diesse (sic) seis maravedís por el despedir del dicho corral al arrendador de los hijosdalgos. Y cerca de la dicha ordenança ha avido algunas dudas entre los hidalgos y pecheros de esta Villa y su Tierra; porque los pecheros dezían que con un alvalá que despidienssense (sic) podrían hazer muchos corrales si quisiessen (sic) mudar las ovejas de una parte a otra, y por parte de los hidalgos se dezía que de cada corral que se mudasse (sic) avía de llevar seis maravedís, y otrosí de los corrales de piedra se avían de llevar la dicha summa (sic) de los dichos seis maravedís. Y ansimismo hallamos por verdad que algunos arrendadores que en los tiempos passados (sic) tovieron la dicha renta demás de los seis maravedís llevavan de cada un corral un queso. Y por atajar todas estas differencias (sic) fue acordado que el licenciado de Alva determinasse (sic), avida su información por amas las dichas partes, el qual pronunció vista la dicha información por amas las dichas partes que quando quiera que de aquí adelante alguno despidiere corral para paridero de sus ovejas en los pinares, que pague por cada alvalá al arrendador de los hidalgos seis maravedís y no más. Y que el dicho arrendador no pueda llevar queso ni otra cosa. Y si lo llevare, que por cada vez que fuere sabido que lo llevó pague 200 maravedís de pena, la mitad para el causador y la otra mitad para la justicia. Y que con alvalá que ansí sacare que pueda hazer un corral en el dicho pinar con su cavaña y chivitera y entremedie. Y que, si después de hecho lo susodicho, quisiere mudar el dicho ganado y hazer otro corral, que por cada corral que hiziere (sic) pague al dicho arrendador otros 6 maravedís. Y que ninguno pueda hazer los dichos corrales sin los

despedir, so la pena contenida en estas nuestras ordenanças. Otrosí, aclaró que si alguno quisiere hazer corral de piedra que, por la primera vez que le hiziere, pagase los dichos 6 maravedís al dicho arrendador, y que después de pagados una vez nunca más se les llevasse (sic) derecho alguno por el dicho corral, aún que durasse (sic) muchos años. Pero si en el dicho corral algún tiempo el arrendador que por tiempo fuere hallasse (sic) puesto en el dicho corral de piedra, ramera o carrascos o escobas o aulagas para cerrar algún portillo o crecer las paredes, que hallándolo ansí, pueda llevar los dichos seis maravedís y no en otra manera. Otrosí delaró (sic) que los dichos seis maravedís se pagassen (sic) al dicho arrendador por los corrales que se hiziessen ansí en los pinares comunes de vezinos y tierra como en los pinares que son de concejos apartadamente, salvando los pinares de Hontalvilla y Navalmaçano (sic) y Pinarejos, porque esto paresció por la dicha información que la no pagavan. La qual dicha declaración y sentencias posimos en estas nuestras ordenanças. Y ordenamos que se guarde en todo y por todo con esta dicha ley y ordenança y aclaración y sentencia hecha por el dicho licenciado de Alva. Ordenamos que de aquí adelante los caballeros y escuderos y hombres hijosdalgo de esta Villa y su Tierra arrienden la dicha su renta sin poner en ello otra condición alguna y, si la pusieren, que no valga salvo esto contenido en la dicha sentencia y declaración. Y por quitar y apartar los escándalos y atajar los pleitos y debates que sobre esta razón se an seguido y de cada día se siguían entre los cavalleros y escuderos y buenos hombres pecheros de esta Villa y su Tierra assentamos (sic) entre estas nuestras ordenanças esta dicha declaración» (19).

Esta es la ley más extensa y completa de todas las que se refieren a los corrales del ganado. Atendiendo a su contenido puede afirmarse que las corralizas se localizaban fundamentalmente en los pinares, y que estaban construidas con piedra, aunque en ocasiones podían estar reforzadas o completadas (sobre todo en lo que se refiere a sus puertas y portillos) con rameras, carrascos, escobas y otros matorrales. Igualmente, se explica con claridad que en cada corral podían diferenciarse varias partes bien definidas: la «cavaña» o chozo destinado al pastor por un lado, por otro el entremedie o el elemento separador que dividía el corral en varias zonas, y la chivitera, que era una pequeña y oscura cabaña, por lo general situada en un rincón de la corraliza, donde el pastor mantenía apartados a los cabritos, impidiendo que éstos molestaran a sus madres después de mamar, y donde permanecían quietos y engordaban (lo que de otra manera, y dado su carácter revoltoso, era imposible). También puede apreciarse cómo se alude a la «muda» del ganado, o traslado del ganado desde unos corrales a otros, lo que prueba su desplazamiento periódico (quizás estacional) en busca de pastos frescos. Por último, hay que hacer notar que existía un control efectivo, ejercido en este caso por el poder concejil de la Villa, sobre la construcción y el disfrute de los corrales, al menos sobre los que se encontraban en los pinares o términos comunales. Este control era fundamentalmente fiscal y suponía la imposición de una tasa sobre la construcción de nuevos corrales (que además debía ser expresamente autorizada por el concejo). El pago de dicha tasa comprendía una parte en metálico y otra en especie, y parece que había dado lugar a algunos litigios y diferencias. Además, esta renta no beneficia por igual a todos los vecinos de la Comunidad, sino que la percibían sólo una parte de ellos: los hidalgos, es decir, el grupo social que gozaba de los mayores privilegios.

Por otro lado, resulta evidente que no se construían corrales cada vez que era necesario su uso. Es lógico pensar que debía existir un número importante de corrales construidos que se iban ocupando periódicamente en unas épocas concretas del año. En ese caso, el concejo también fijaba las condiciones de su disfrute, tratando de evitar los enfrentamientos y estableciendo una serie de prioridades en la ocupación de los corrales que se encontraban en los terrenos comunales. De esto se encarga la ordenanza 112, que lleva por título «Cómo han de poner las majadas», y cuyo texto es el siguiente:

> *«Otrosí, ordenamos que qualquiera persona que majada quisiere tomar, que la tome durante la mañana del día de año nuevo en saliendo el sol. Y el que la tomare que la tome con cabra o cabras paridas o ovejas paridas o con perra parida, que sea de ovejas. Y qualquiera que con estas cosas o con qualquiera de ellas la tomare que sea suya por esse (sic) año, de el que primero la tomare como dicho es. Y si por otra señal qualquiera la tomare, que no vala» (20).*

Junto a éstas, encontramos otras medidas que intentan frenar el avance de la agricultura, una amenaza constantemente para los intereses ganaderos, puesto que a menudo su expansión supone roturar y poner en cultivo cañadas, descansaderos y corrales. Para ello, el concejo toma medidas contundentes y llega a limitar,

bajo la amenaza de muy severas penas, el avance del arado. Algunas de estas medidas proteccionistas deben ponerse en relación con los intereses inmediatos de quienes ejercían y ostentaban el poder político en el concejo de Cuéllar; pues era frecuente que los principales cargos concejiles estuvieran ocupados por los principales propietarios de ganado. A este respecto, es significativa la siguiente disposición:

«Ley 113. Que no aren corrales ni majadas de ganados.

Otrosí, ordenamos que ninguna persona de Cuéllar ni de su Tierra no sean ossados (sic) de arar corrales ni majadas de los ganados, agora ni en ningún tiempo. So pena que el que lo arare pague mil maravedís de pena, y el pan que en ello sembrare se lo pueda comer qualquiera sin pena. La mitad de la pena para el concejo de esta Villa y la otra mitad para el juez y accusador (sic)» (21).

Sin duda, llama la atención la severidad de la pena impuesta (hay que explicar que las sanciones más comunes para las infracciones graves que establecen las *Ordenanzas de 1546* raramente superan los 100 ó 150 maravedís de cuantía). Y, sin embargo, el conflicto mantenido entre ganadería y agricultura, aunque serio, nunca es del todo irreconciliable; como lo demuestra el interés con que el legislador alude al estiércol producido en los corrales, que ya era utilizado como abono para la agricultura durante la Edad Media. De ello da cuenta la ordenanza 116, que lleva por título «Que ninguno quite ni lleve el estiércol de los corrales».

«Otrosí, ordenamos y mandamos que ninguna persona sea ossado (sic) de tomar ni quitar el estiércol de los corrales de los ganados que se hizieren en los pinares de esta Villa y su Tierra o en el campo con alvalá. Desde que se hiziere el tal corral hasta en fin del mes de mayo del dicho año. So pena de seiscientos maravedís, la tercia parte para el dueño del tal corral y la otra tercia parte para el juez que lo executare, y más el valor del tal estiércol para el dicho dueño. Y passado (sic) el dicho tiempo, si el dueño no lo oviere llevado y quitado de allí, que qualquier vezino de esta Villa y su Tierra lo puedan llevar para sí sin pena alguna» (22).

3. LOS RESTOS DE CONSTRUCCIONES PECUARIAS CONSERVADOS EN LA ACTUALIDAD

Junto a estas noticias sobre la vida pastoril en el pasado, y como otros interesantes elementos que pueden completar nuestro conocimiento de ella, queremos hacer referencia a algunos restos de construcciones rústicas de carácter pecuario que todavía se mantienen en pie, que están dispersos por el término de Cogeces, y a los que hemos aludido al comenzar nuestro trabajo. Aunque hoy sólo se conservan unos pocos chozos y corralizas, la gente de la localidad recuerda haber conocido más de cuarenta corralizas, y casi otros tantos chozos, más o menos agrupados, y repartidos por las zonas de Hierracaballos, Casares del Rey, las Navarrosas, las Coronillas, los Borreguiles, los Silos, el pinar de Valdelasno, Cabeza Gitano, la Avispa, el Gaibar, la Cabreriza, la Mesilla, el barco de la Perdíz, la Chorrera, peña Quemada, Vaistardero, Picorroque y Majadas Viejas (23). La mayor parte de ellos han desaparecido tras la concentración parcelaria, con la supresión de majanos y paredes para unificar las tierras. Aunque todavía en algunos lugares próximos al término de Cogeces, y que no se han concentrado, como ocurre en las proximidades de la fuente del Granizo, el panorama que puede verse es el de una sucesión interminable de majanos, con la piedra agrupada en hiladas de modo que dejan adivinar los restos de las construcciones.

Los pocos testigos que quedan de aquellos tiempos ganaderos poseen una localización que se corresponde con las zonas de mayor importancia y tradición en lo que se refiere a las majadas. En su disposición sobre el terreno puede verse cómo cumplen las premisas que enunciábamos antes sobre el aprovechamiento pastoril realizado en esta zona desde fines del medievo: todos los chozos están situados en el borde de importantes cañadas (en especial en la de Valdelasno o en alguno de sus ramales), muy cerca de los pinares o en lugares bien comunicados con ellos, además suelen poseer una situación privilegiada tanto para aprovechar los valles próximos, como para acceder a las vías que llevan al pueblo y al Duero.

Las características constructivas comunes a todas estas construcciones son las propias de la arquitectura popular castellana, aunque dotadas de la austeridad extrema que corresponde a las construcciones auxiliares, secundarias o complementarias, es decir, a las situadas muy alejadas de los núcleos poblados y que tenían una importancia de segundo orden (24). Así, la sobriedad, resultado tanto de la escasez de medios como de un perfecto enraizamiento con la naturaleza, se une a un profundo sentido utilitario. La función predomina sobre la forma, y la simplicidad constructiva hace destacar el volumen y la solidez en la construcción, hasta conferirla un carácter eminentemente rústico.

Los materiales son los propios de épocas pre–industriales y el empleo de una mano de obra no especializada en su construcción hace del resultado un fiel reflejo de la vida en el campo, con un mimetismo que parece prolongar el propio paisaje (25). En nuestro caso, y como corresponde a una zona próxima a Peñafiel, el material de *construcción por* excelencia es la piedra, que además es muy abundante en toda la zona, como ya hemos explicado antes (26). Por último, es necesario apuntar que en estas construcciones priman más lo criterios de adaptación al medio que los estrictamente productivos; por ello hoy algunas pueden parecernos desmesuradas en sus proporciones, y de una magnitud de obra que sobrepasa con creces lo que en nuestra opinión requeriría una función tan modesta (27).

3.1.– *Los chozos*

La totalidad de los chozos conservados en Cogeces del Monte están construidos en piedra, utilizando piezas de mediano y pequeño tamaño. Por lo general se ha edificado «a hueso», o con escasa argamasa, aunque en ocasiones han sido consolidados posteriormente con una capa de cemento por su parte externa. Poseen una planta circular o rectangular, con gruesos muros que se asimilan al cilindro y que rematan en cono. La cubrición consiste habitualmente en una falsa cúpula, realizada por la técnica de aproximación de hiladas (28). Por el interior la forma cónica se proyecta en altura, con el fin de facilitar la labor de tiro de humos, y el vértice se remata con varias lajas de piedra que impiden la entrada del agua de lluvia. El espacio interior es de muy reducidas dimensiones; la puerta de acceso es el único vano de la construcción, siempre adintelada y con unas dimensiones tan reducidas que es necesario agacharse o gatear para acceder al interior, siempre se encuentra orientada hacia el este (29).

La función básica del chozo era la de proporcionar refugio a los pastores, tanto por la noche como en los momentos de tiempo desapacible. En ellos solían encenderse fogatas, con espliegos y escobas que se guardaban en el interior para mantenerlos siempre secos, su rescoldo, convenientemente arrimado a la pared, caldeaba la estancia durante toda la velada.

En Cogeces se conserva la planta de dos chozos rectangulares totalmente hundidos. Uno de ellos es la «choza de la tía Petronila» (que aparece señalada en el mapa con el n.° 1), está situado cerca del camino de Casares del Rey, en el término de Hierracaballo. El otro es el «chozo de los Oliveros» (n.º 3 en el mapa), junto al que encontramos un corral bastante bien conservado. El chozo posee unas dimensiones de 4 por 5 metros y tenía cubrición con techo abovedado (como se observa en la foto 1), se encuentra situado a un lado de la cañada de Valdelasno, un poco antes de llegar al pago de Hoyada Grande.

Foto 1

En las proximidades de estas dos construcciones derruidas, encontramos varios chozos de planta circular en un casi perfecto estado de conservación, son los siguientes: el «chozo del tío Monago» (foto 2, en el mapa también con el

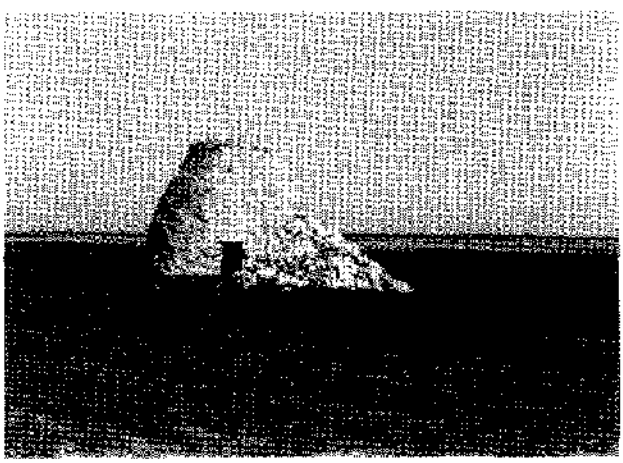


Foto 2

n.º 2), situado a la orilla derecha del camino que va de Bahabón a Quintanilla de Onésimo, en el lugar de Hierracaballos. Se conserva sin ningún resto de edificación a su alrededor, dentro de una tierra de cultivo. Posee una altura máxima de unos 3,5 metros, un diámetro de otros 3,5 metros por el exterior y de 2,5 en el interior. En parte se encuentra desmochado, aunque su interior está en buen estado de conservación (como se ve en la foto 3). Otro de los chozos de planta circular es el «chozo de los Pe-

Foto 3

dritos» (n.º 4 en el mapa). Tiene una altura de casi 6,5 metros, un diámetro exterior que se aproxima a los 6 metros, mientras que por el interior alcanza los 4,5 (foto 4). Está situado a

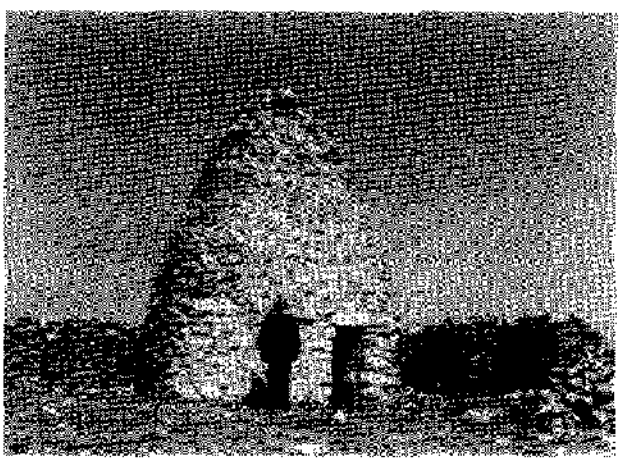


Foto 4

medio camino entre la yesera de Quintanilla y las ruinas de la Armedilla, en lo más alto del páramo y en dirección a Picorroque. Conserva algunos retazos de las paredes de sus corrales, en los que puede observarse el suelo enlosado (es decir, libre de tierra y donde aflora directamente la roca caliza tan frecuente en la zona). Sin duda es el que se encuentra en mejor estado de conservación. La última de estas construcciones es el «chozo de los Silos» (mapa y foto n.º 5). Está situado en las proximidades de la cañada de la Puentecilla, cerca de un pinar y próximo al valle de Valdecascón, en el pago conocido como los Silos o Hilos, de donde toma el nombre. A pesar de estar considerablemente redondeado alcanza casi los 5 metros de alto, tiene otros cinco de diámetro exterior y 3 aproximadamente de interior. Todavía conserva

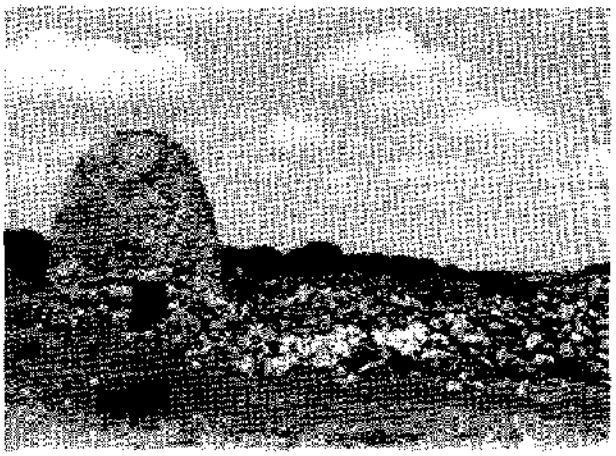


Foto 5

buena parte de los dos corrales que tenía anexos.

3.2.– *Las corralizas*

Adosadas a los chozos, o en sus proximidades, es frecuente encontrar cercas de piedra de forma más o menos rectangular, aunque en ocasiones también con paredes circulares. Lo frecuente era que el chozo contara con dos o tres corrales anexos, cada uno con su propia puerta y perfectamente delimitados o separados. Su función, como lugares donde se recogía y guardaba el ganado, hace pensar que constituían la variante fija de las conocidas redes móviles, tan utilizadas durante el verano para aprovechar la rastrojera. Aunque construidas de piedra, el hecho de estar levantadas sin argamasa da a sus paredes una cierta sensación de fragilidad (lo cierto es que si el rebaño se asustaba y empujaba contra ellas era muy probable que se fueran abajo). Las corralizas no poseen puertas, sino que se cerraba con rame-

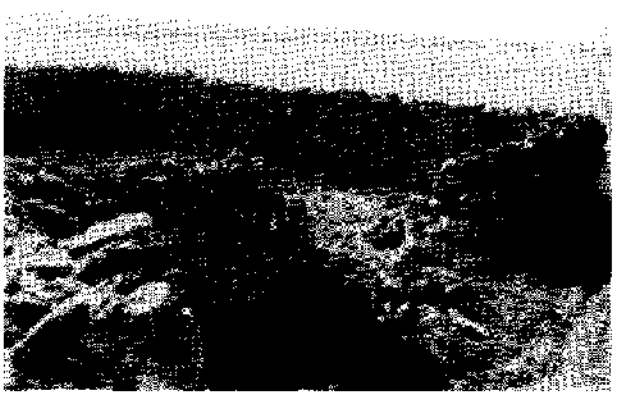


Foto 6

ras, hiladas de piedras y teleras. El tamaño de los corrales que todavía pueden verse varía entre los 10 ó 12 metros de ancho y los 12 ó 15 de largo, lo que hace que su superficie media ronde los 110–140 metros cuadrados (véase, en la foto 6, el corral del «chozo de los Oliveros»), que les daba una capacidad suficiente para contener unas 120 ó 150 ovejas. Las paredes solían tener una altura de unos dos metros por el interior y metro y medio, o algo más, por la parte exterior. Si el lugar donde se construía el corral poseía un suelo pedregoso, se descubría todo lo posible la piedra, con lo que se «enlosaba» el suelo, para que la piedra preservara al ganado de la humedad de la tierra. Con esta misma finalidad, en ocasiones se utilizaba «burrajo» (en vez de paja) para las camas del ganado.

Por último y en otro orden de cosas, es necesario comentar el temor atávico, intemporal y que difícilmente puede explicarse con palabras, que siempre ha despertado en el pastor la presencia del lobo. Pues bien, el lugar adecuado para sentir ese miedo, para hacer de él una vivencia cotidiana y un tema de canciones y romances, es la majada. Un lugar enclavado como ningún otro en los dominios del lobo, un lugar apartado, muy alejado de las poblaciones y próximo, cuando no plenamente integrado, en los montes y pinares dominio del lobo. Para evitar la presencia de este temido depredador, era costumbre disponer junto a la puerta y en cada uno de los laterales del aprisco unas grandes piedras, con oquedades y agujeros que permitían atar a ella los perros (los «mastines del ganado», como se les conoce desde la Edad Media). Todavía hoy, cuando con gran sorpresa comprobamos que alguna de las corralizas se sigue utilizando durante el verano (foto 7), nos llaman la atención este tipo de piedras, dispuestas alrededor del corral y con muestras de su uso (30).

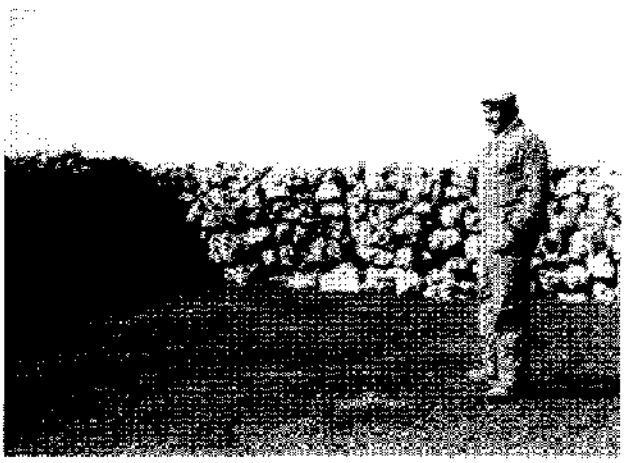


Foto 7

4.– CONCLUSIONES

Con nuestro trabajo hemos intentado presentar unos restos determinados de arquitectura popular, situándolos en el contexto histórico en el que surgieron, y poniéndolos en conexión con las premisas espaciales y geográficas que han posibilitado y favorecido su desarrollo. De todo esto, creemos que pueden derivarse algunas cuestiones, que a modo de conclusiones finales, pueden expresarse de la forma siguiente:

En primer lugar, los restos del pasado que podemos encontrar hoy (ya sean documentales o arquitectónicos), nos aproximan y ponen en conexión con el mundo tradicional que nos ha precedido. Para que esta relación sea fructífera, en nuestra opinión, debe servirnos ante todo para comprender mejor nuestro pasado; no para intentar revivirlo, sino para conocerlo e integrarlo como un rico sustrato en el que tiene origen nuestro presente.

En segundo lugar, creemos que es necesario considerar este tipo de restos de la arquitectura popular, que son verdaderamente humildes, como una parte más de nuestro patrimonio histórico; como una parte más de nuestra cultura y de nuestras raíces, que tiene cuando menos tanta importancia como otras construcciones que son más ostentosas y deslumbrantes, pero que seguramente no han estado tan próximas a la vida del pueblo como éstas. Esto debe llevarnos a plantear la necesidad de corregir algunas de las actuaciones que, sobre todo a partir de la concentración parcelaria, se han realizado y se realizan en nuestros campos, considerando la necesidad de excluir de ella aquellas zonas en que se asientan estos conjuntos de restos, con la intención de preservarlos para las generaciones venideras.

Finalmente, quizá estas pervivencias, y otras similares, nos sirvan para comprender el enorme cambio que se ha producido en la organización del espacio, en la economía y en la sociedad durante los últimos siglos (y a otro nivel, también en las últimas décadas). Esto debe servirnos para comprender que, por mucho que nos empeñemos en lo contrario, la principal característica de la sociedad humana es el cambio y la transformación.

NOTAS

(1) A este respecto, resulta significativo que los momentos en que este área ha contado con una mayor importancia como zona de cultivo coinciden precisamente con las etapas en las que se han desarrollado nuevos núcleos poblados en ella. Algo frecuente sobre todo en el paraje denominado «el llano», que es el punto más alejado del término en el noroeste. Así, por ejem-

plo, en la Edad Media encontramos referencias a poblamientos localizados en Casares del Rey (al noroeste) y en La Perra (al noreste); tal y como puede verse en. Gonzalo Martínez Díez. *Las comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana* Editora Nacional. Madrid, 1983, p. 409. De forma análoga, y en épocas mucho más próximas a nosotros, como durante el período de la posguerra y hasta mediados de nuestro siglo, había varias familias instaladas permanentemente en los caseríos próximos a la Fuente del Granizo.

(2) Un interesante estudio geográfico, que puede servir como modelo representativo de esta zona, es el de Guillermo Calonge Cano titulado "La morfogénesis del Valle arenoso de un afluente del Duero en el sur de la Provincia de Valladolid: El río Valcorba". *X Congreso Nacional de Geografía. Comunicaciones. Volumen I.* AGE. Zaragoza, 1987, pp. 5–14.

(3) Detalles que pueden apreciarse claramente en la hoja n.º 373 del Mapa 1/50.000 del Instituto Geográfico y Catastral.

Para observar con mayor claridad la repercusión de la base geográfica en el aprovechamiento económico y social que se ha venido realizando sobre este espacio, puede recurrirse a la fotografía aérea; en especial, es importante la serie realizada por el ejército de U.S.A. sobre esta zona en octubre de 1956. Servicio Geográfico del Ejército, series n.º 52–008 y 51–051.

(4) Puede verse en: Antonio Ubieto. *Colección Diplomática de Cuéllar.* Ed. Diputación Provincial de Segovia. Pamplona, 1961, pp. 315–317.

(5) El Infante Fernando había mandado, varios años antes, que Cuéllar y Peñafiel aprovecharan pacíficamente sus términos comunales. *Ibidem,* 308 y ss.

(6) Como puede verse en la apelación presentada por Cuéllar a comienzos de 1402 (*Ibidem,* 374 y ss.), y en el posterior nombramiento de Pedro Ferrández, por parte de Peñafiel, y de Gonzalo Sánchez, por parte de Cuéllar, para solucionar algunas diferencias de las que no se había encargado Sancho Ferrández. *Ibidem,* 384–385.

(7) Puede verse en: Archivo General de Simancas. Sección Cámara de Castilla, Pueblos, legajo 1. Los problemas, motivados por el aprovechamiento de los comunes, alcanzan una gran tensión cuando los de Cuéllar se desplazan armados a Manzanillo y Langayo para liberar al regidor y oficiales detenidos por los de la Tierra de Peñafiel, aunque finalmente todo se soluciona «sin que persona alguna fuese muerta ni malferida», aún cuando, según los de Cuéllar, ellos eran superiores en número y su actuación estaba respaldada por el Condestable de Castilla.

(8) A. H. Municipal de Cuéllar. Sección I, carpeta n.º 149.

(9) A. H. M. de Cuéllar. Sección I, carpeta n.º 175.

(10) A. H. M. de Cuéllar. Sección I, carpeta n.º 140.

(11) Algo que ya fue apuntado por A. Ubieto Arteta. *O. C.,* p. XXVII.

(12) Como puede deducirse de los beneficios fiscales que Fernando IV concede a los ganados de Cuéllar, puesto que «...andan en sus términos, e non van a los estremos...» *Ibidem,* 123.

(13) En el apeo de 1402 los representantes de Cuéllar no dudan en expresar la importancia que tenía el agua de estos arroyos para sus rebaños y lo importante que era comunicar estos valles con el monte donde se guardaba el ganado, al indicar que «...aquel agua era muy neçesaria para los ganados de amas las dichas Villas, ca non avía otra agua en aquella comarca, que era menester que diesen canadas algunas para entrar a ello, e para salir fazia el monte», *Ibidem,* 368.

(14) Como ocurre en: *Ibidem,* 345.

(15) En el citado apeo de 1402 se aprecia el interés de Cuéllar por prolongar los comunes hacia el norte: «...peresçía que la dicha canada salía del dicho monte de común de amas las dichas Villas e yva fasta el dicho río Duero, e fallava que la dicha canada era comunal para los ganados de amas las dichas Villas e sus Tierras, e para cada una dellas, para usar della para yr a bever por ella al dicho río e venir a los dichos comunes...» *Ibidem,* 351.

(16) En cierta medida, y tal como explica el *Diccionario Geográfico de España,* la localidad de Cogeces del Monte se encuentra enclavada en la confluencia de las importantes cañadas de Valdelasno, Valdecascón, Puentecilla, Solana, Orillada y Cañadilla. Ediciones del Movimiento. Madrid, 1956–61.

(17) En el apeo de 1402, al que ya nos hemos referido, y en el que se citan con claridad las «corralizas e majadas» que estaban situadas en los comunes de las dos Villas. A. Ubieto. *O. C.,* P. 365. Un poco más adelante, y en el mismo documento, se alude a los corrales de la Loba y del Briz.

(18) El documento completo puede consultarse en: Emilio Olmos Herguedas. *La Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar a partir de las Ordenanzas de 1546.* Ed. Diputación Provincial de Segovia, Caja Segovia y Ayuntamiento de Lastras de Cuéllar. Valladolid, 1994, pp. 195–341.

(19) En: *Ibidem,* pp. 242–243.

(20) *Ibidem,* 242.

(21) *Ibidem.*

(22) *Ibidem,* pp. 243–244.

(23) Términos que pueden localizarse fácilmente con la ayuda de la hoja n.º 373 del Mapa 1/50.000 del Instituto Geográfico y Catastral.

(24) Carlos Carricajo Carbajo en su trabajo titulado «La arquitectura popular humilde vallisoletana», alude a la diferencia entre arquitectura urbana y arquitectura externa (p. 57); dentro de ésta última indica que «los chozos de pastor con sus corrales, son las construcciones mas primitivas y elementales que nos encontramos en medio de los páramos y zonas altas de pastos...» (p. 65), y apunta además que «este primitivismo se diría continuador de lo prehistórico» (p. 66). En VV.AA. *Arquitectura popular I. Comunicaciones de la 1.ª Semana de Arquitectura Popular.* Ed. Mariano Olcese Segarra. Valladolid, 1988, pp. 57–72.

(25) Marciano Sánchez y Antonio Sánchez del Barrio han sintetizado con gran acierto todas las características de la arquitectura popular a que nos estamos refiriendo, como puede verse

en sus respectivos trabajos: «La Arquitectura popular: cuestiones teóricas y criterios prácticos». *Etnología y Folklore en Castilla y León*. Coor. por Luis Díaz Viana. Ed. Junta de Castilla y León. Salamanca, 1986, pp. 443–467, y "Arquitectura popular", *Revista de Folklore*, n.º 35, pp. 160–164.

(26) Las diferencias existentes en los materiales constructivos empleados en las comarcas de Peñafiel y Cuéllar pueden verse en: Antonio Sánchez del Barrio. *Arquitectura popular*. Temas didácticos de cultura popular n.º 9. Ed. Centro Etnográfico de Documentación. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1987 (páginas 32 y ss. y 35 y ss., respectivamente).

(27) Puede verse al respecto: Antonio Fernández Alba en «Los documentos arquitectónicos populares como monumentos históricos, o el intento de recuperación de la memoria de los márgenes», en VV. AA. *Arquitectura popular en España*, ed. CSIC, Madrid, 1990, pp. 21–32, p. 27.

(28) Algo que es muy común, como explica Antonio Sánchez del Barrio, "Las construcciones populares", *Cuadernos Vallisoletanos*, n.º 36, Ed. Caja de Ahorros Popular, Valladolid, 1987, p. 28.

(29) Lo que coincide casi plenamente con las características constructivas de otros chozos de la provincia, como puede verse en la descripción de Carlos Carricajo: «planta asimilable al círculo, de gruesas paredes levantadas con mampuestos de monte o páramo, sin desbaste de ningún tipo, asentados en seco o a lo más con barro sin paja, puerta baja y estrecha, de forma que en algunos sólo se puede entrar a gatas». *O. C.*, p. 66.

(30) Queremos agradecer toda la ayuda que nos han prestado Esteban Villar García (agricultor de 69 años), e Isaías de Miguel Esteban (pastor de 53 años), ambos vecinos de Cogeces del Monte. Su cordial colaboración ha sido fundamental a la hora de realizar este trabajo.

LA DANZA DE LA MOMA DEL CORPUS DE VALENCIA

Antonio Atienza Peñarrocha

La Danza de la Moma es la más representativa de todas las que participan en la Procesión del Corpus Christi en la ciudad de Valencia. La figura de la Virtud, una blanca dama coronada de flores vestida a la usanza valenciana, atrae la atención de los espectadores mientras combate con los Momos, los siete Pecados Capitales, los cuales, armados con bastones, intentan doblegarla con la astucia o con la fuerza. Es tal su colorismo y su valor simbólico, que algunas localidades valencianas han adoptado esta Danza entre las que componen su procesión de Corpus. Sobre su posible origen, evolución y resurgimiento, hablaremos en estas líneas.

MISTERIOS, DANZAS Y ROCAS

Cuando la Procesión del Corpus fue instituida en Valencia, por el obispo Hugo de Fenollet, en 1355, poco hacía presagiar que llegaría a ser trescientos años después la fiesta más importante de la ciudad. Como la Procesión se convirtió en una manifestación del poder cívico de gremios y parroquias, en una etapa de enfrentamiento al poder nobiliario, los menestrales se volcaron en dotar a la misma de boato y lujo. La plasmación consistió en dotar a la Procesión de Misterios, piezas de teatro popular que se representaban sobre las *Rocas*, escenarios rodantes. Estos carros, adornados con imágenes, pinturas y guirnaldas, con tramoyas simples pero efectivas, ya salían a finales del siglo XIV, concretamente en 1392. Entonces se llamaban *carretes* o carretas, carros triunfales. Los *Misteris* o Misterios que sobre ellos se escenificaban eran de temática varia, desde episodios bíblicos de ambos Testamentos, hasta escenas de la vida de santos populares. Hasta nuestros días sólo han llegado tres Misterios: el del Rey Herodes o de la *Degolla*, el de Adán y Eva, y el de San Cristóbal y los peregrinos. Esta tradición de un teatro popular de aire sacro ha dejado su huella en otras manifestaciones, como los *Miracles de Sant Vicent Ferrer* en Valencia y la Huerta, la *Santantonà* o Vida de San Antonio Abad, de rancia tradición en las comarcas septentrionales de Castellón, o el conocido *Misteri d'Elx*.

¿Por qué estos carros fueron denominados *Roques* o Rocas? La teoría más plausible es que, al actuar con escenarios móviles, en ellos figuraban montañas y piedras para fondo de las representaciones; el pueblo, al ver la decoración montuosa, les llamaría Rocas. Otra teoría, muy popular entre los estudiosos, es que en 1446 la Ciudad compró una casa que sirviera como almacén para las Rocas, los Gigantes y demás enseres de la Procesión. Esta casa había albergado anteriormente unas tenerías o curtidorías de pieles, y conservaba las características piedras para adobar los pellejos. Por dichas piedras la casa era conocida como *de les roques*, y tal nombre heredarían los carromatos allí cobijados. Lástima que teoría tan bonita sea falsa, pues Sanchís Guarner ya recoge la palabra Roca como denominadora de carro triunfal en esta Procesión en 1402, es decir, cuarenta y cuatro años antes de la compra de la casa.

Sin duda, aquellos Misterios son el origen de la presencia actual en la procesión de los personajes bíblicos, hombres y mujeres vestidos al estilo romano o hebreo, con largas pelucas y barbas, y que portan atributos para facilitar su identificación; algunos de ellos han ingresado con honores en el folklore.

En estos Misterios también intervenían danzas o mojigangas que hacían una cierta referencia a la temática o al argumento de la propia obra. Pensamos que en estas representaciones pantomímicas está el origen de la danza que vamos a estudiar; y dado su carácter maléfico, vamos a seguir la pista de este tipo de representaciones en la Procesión.

LOS MOMOS EN EL SIGLO XVI

Sabemos, gracias a la paciente labor de dos cronistas, Carreres Zacarés y Arenas Andújar, que en 1511 ya existía, entre otras, una Roca del Infierno, la *Roca de l'Infern*, la cual adelantamos que es –así lo dice la tradición– la que hoy día se conoce como *Roca Diablera*. En 1512 existían doce Rocas, entre ellas la citada del Infierno, y otra dedicada al Juicio Final. No eran extrañas a las procesiones estas carrozas o pasos que recordaban a los fieles la vitalidad y la presencia del Mal y del Maligno. Además de estos casos, hoy en día, en Orihuela, en Semana Santa, sacan el paso de la *Diablesa*, la Cruz de los Labradores, a cuyo pie se representan un esqueleto y una grotesca hija de los infiernos.

De 1517 tenemos algunos datos sobre los Misterios que se representaron, y así sabemos que en la *Roca del Juhí* –Juicio– salían los siguientes personajes: Dios, la Virgen María, San Miguel, siete personas que hacían de almas salvadas, y otras siete que interpretaban a almas condenadas. Esta estructura de Misterio debió perdurar largo tiempo, pues en el Inventario de la Casa de las Rocas de 1643 se

citan *sis mantetes de dampnats de tela negra velles* –seis capitas de condenados de tela negra viejas–. No podemos saber si eran las mismas que las usadas ya en 1517, pero sí que queda clara una perduración de símbolos y personajes año tras año.

Seguimos con Carreres Zacarés, y en 1528, con motivo de la estancia en la ciudad de Carlos I, la procesión del Corpus aparece detallada con nueve rocas, entre ellas las del Infierno y del Juicio. Dichas rocas debían tener música y danzas, porque en la cuenta de gastos de 1533 se cita el pago de cuatro ducados a los músicos que tocaban en dichas Rocas. Por tanto, podemos considerar demostrado que ya en el siglo XVI los Misterios, digamos, maléficos, iban acompañados de danzas presumiblemente pantomímicas. Sin duda, los conocedores del folklore hispano habrán reconocido unas referencias claras a la Danza de Danzantes y Pecados del Corpus de Camuñas (Toledo), a la cual aún haremos más guiños a lo largo del presente texto.

¿Qué personajes integrarían estas mojigangas? En 1544 se dio un caso interesante. Era tradicional que las Rocas, con sus Misterios a bordo, hicieran el trayecto o carrera de la procesión dos horas antes, porque como se tenían que detener para hacer la presentación, entorpecerían la marcha de la Procesión. Así, cuando ésta se ponía en marcha, las Rocas ya estaban muy avanzadas en su recorrido.

Pero ese año, el público congregado en la plaza de la Seo –hoy de la Virgen– y en el primer tramo de la calle de Caballeros, hasta la plaza de San Bartolomé –hoy de Manises– era tal, que las Rocas se detenían al poco trecho, requeridas para que actuaran los personajes en ellas montados. Y en dicha plaza se encontraban las Rocas cuando llegó la hora de salir de la catedral el cortejo sacro.

Al apercibirse los Jurados de la Ciudad del problema que representaba que las Rocas fueran inmediatamente delante de la Procesión, y de las detenciones que impondrían a la misma, tomaron la decisión de ordenar a los carros que, en vez de seguir el itinerario procesional, abandonaran éste, girando por la propia plaza de San Bartolomé hacia las puertas de Serranos, y que volvieran a la Casa de las Rocas. Para dar cumplimiento a estas instrucciones, destacaron a un *veguer* o *verguer*, un veguero, al que hicieron salir al momento de la Catedral hacia la plaza.

Los vegueros, en la actualidad descritos como "reyes de armas", por algún cronista, eran en realidad oficiales de la autoridad, vestidos con una cota o túnica corta de damasco rojo, con el escudo de la ciudad bordado en el pecho. Llevaban, y llevan, una vara larga negra como de dos metros de larga, que utilizaban no sólo como insignia de su mando, sino también para destocar a los que permanecían con la cabeza cubierta al paso de la Procesión. Hoy en día dan escolta a los timbaleros y clarines de la Ciudad, y a la *Senyera*.

El *veguer* llegó a las Rocas, y al dar las instrucciones se enzarzó en una discusión con el *porter* o principal criado del Gobernador, Lluís Vich. En eso estaba cuando le propinaron un fuerte golpe en la espalda con el plano de una espada. Sorprendido y dolorido, el veguero se giró y se encontró con En Baltasar Mercader, Señor de Buñol, montado a caballo y con el arma desenvainada. Cuando el oficial le preguntó que por qué le había pegado, el noble le contestó que las rocas debían seguir la carrera.

El *Consell de la Ciutat*, al ser conocedor de los hechos, decidió denunciar y procesar al Señor de Buñol porque había maltratado a un veguero que llevaba *les insignies que acostumen a portar los veguers, ço es, la cota vermella* –las insignias que acostumbran llevar los vegueros, es decir, la cota roja–, y con ello había cometido una grave ofensa a la Ciudad. Para ello, convocó testigos, y entre éstos declararon dos actores que participaban en el Misterio de la Roca del Infierno: Gaspar Saydí, de oficio embalador, que hacía de *momo*, y Pere Escribano, zapatero, que hacía de *Mestre Coral*. Finalmente, el Señor de Buñol fue castigado.

Pero este acontecimiento, recogido por Arenas Andújar, nos demuestra dos cosas. En primer lugar, que los Misterios eran representados por personas no profesionales de la escena, es decir, menestrales, miembros de los gremios, para los cuales la Procesión era manifestación de su fuerza. En segundo lugar, que los *Momos*, personajes que salen en la Danza de la Moma, eran ya danzantes o mojigangueros de carácter maligno, por salir en la Roca del Infierno, sobre la cual los Momos han bailado hasta principios de este siglo.

¿Quiere esto decir que la Danza de la Moma ya existía en el siblo XVI? Es probable, pero no lo consideramos suficientemente probado. Debe tenerse en cuenta que la Procesión no tenía una consueta rígida como hoy día. Cada año se cambiaban los Misterios, y se escenificaban nuevos o se retocaban los viejos. Las mismas rocas se desmontaban al acabar la procesión, y las figuras que las coronaban se guardaban en armarios o cajones. Esto facilitaba el cambiarlas o reformarlas. Además, no siempre salían todas las Rocas. Como ejemplo de esta movilidad para con los carros triunfales, diremos que en 1547 había doce rocas, pero en 1552 sólo salían diez, y el Misterio del Juicio Final se montaba en dos, suponemos que dividido en dos partes.

Desde este punto de vista, la denominación *Momo* no sería rígida: serviría para nombrar a un personaje enmascarado de aire maléfico, un pecado o un diablo. Por ejemplo, en el listado de personajes

de los Misterios del año 1587 publicado por Carreres no aparece ningún *momo*, pero sí una abundancia de demonios, pecados... y almas condenadas. Vamos a detallar las dos Rocas cuya trayectoria hemos seguido a lo largo de todo este siglo.

En la *Roca dels Diables de l'Infern* salían diecinueve personas: Lucifer, la Diablesa, once diablos, un portaestandarte, *lo que sona lo tabal gros, lo que sona lo tabal chic,* –es decir, dos músicos que tocaban tambores, uno grande y otro pequeño–, el paje de Lucifer, y dos tramoyistas: *al que alsa la gola, al que alsa la cadira major.* En la *roca dels Diables del Juhi,* nos encontramos con un Diablo Mayor, la Diablesa, once diablos, un portaestandarte, dos músicos tamborileros, y un tramoyista *que alsa la cadira major.* Desconocemos que tipo de mecanismo sería este levantar una garganta o *gola,* o levantar una silla o *cadira.* Sólo podemos especular con un trono que subiese y bajase. Lo interesante es que lo que define a ambas rocas es ser de Diablos, y éstos eran muy numerosos. Los estandartes también serán un elemento importante en la Danza de la Moma.

En otros Misterios de ese año aparecen pecados personificados como la Envidia, la Malicia, y la Gracia divina. En la Roca del Juicio Final siguen apareciendo las *sis ànimes salvades i set ànimes dampnades* –seis almas salvadas y siete almas condenadas–.

Nos enfrentamos a bastantes sugerencias ante lo dicho. Por un lado, la presencia de personajes que después aparecen en la Moma, como los pecados o la Gracia, y que parecen normales en el Corpus; el esquema personajístico de ambos Misterios es monótono: en las dos obras aparecen casi los mismos personajes, lo que lleva a sospechar que se tratara de obras muy similares entre sí; existe una pervivencia de símbolos ligados a determinadas rocas, como las almas condenadas o salvadas: ello podría llevar a sospechar que los *momos* de 1544 fueran los *diablos* de 1587, pues ambos personajes "habitaban" la Roca del Infierno. Podríamos concluir que a lo largo del siglo XVI, el momo es un personaje representativo de las huestes de Lucifer.

Por otro lado, nos hallamos con figuras muy conocidas del mundo infernal del folklore valenciano, que tiene su plasmación máxima en las representaciones parateatrales de la vida de San Antonio, las *Santantonades,* que se representan en el Forcall, Morella, Todolella, La Mata, etc. En estas obras, el santo eremita es torturado por los Demonios –al igual que la Moma o Virtud lo será por los momos–, tentado por una diablesa llamada la hilandera o *Filosa* –como la Moma lo será por la Soberbia–, y finalmente ve como la barraca de pino donde se ha refugiado es incendiada por los Demonios, y se convierte en la hoguera o *Foguera* representativa de la fiesta –también la Moma será encerrada en la *barraca* de los bastones y triunfará al salir de ella–.

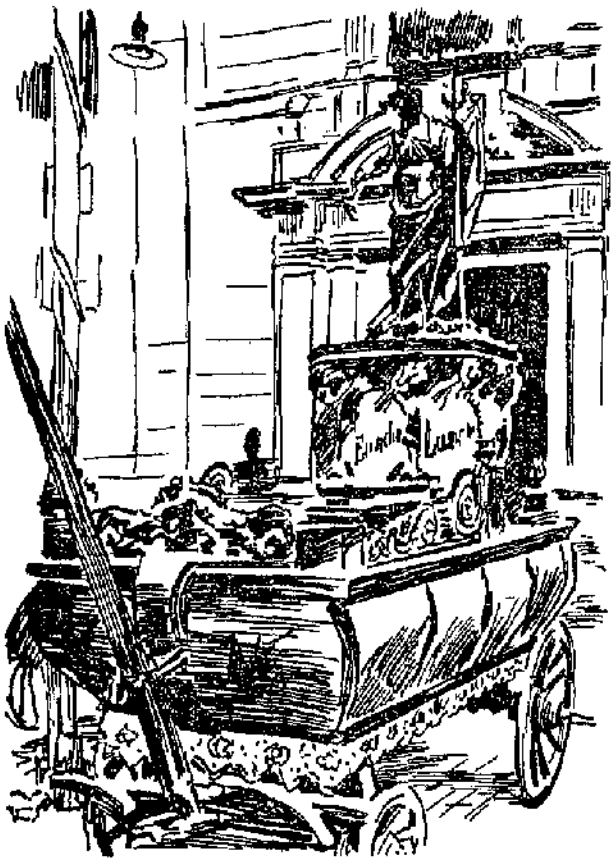
En estas fiestas invernales de San Antonio es característica la presencia de fuego, así como de petardos y fuegos de artificio. En los últimos años están proliferando las agrupaciones festivas de personas que se visten de demonios, y practican un vistoso alarde de manejo de petardos y cohetes: son las *colles de dimonis.* Sin embargo, esta amalgama entre demonio–fuegos artificiales tiene rancia tradición en el Corpus. Así, en 1640 se encargó a un pirotécnico que preparara en una Roca una figura de demonio "con dos caras, una de hombre y otra de mujer, de altura de trece palmos, y dicho diablo debe estar armado de fuego sin cohetes voladores, sólo con *piula* y *capellet* y por compañía –al dicho demonio– un dragón que vaya lanzando fuego por la boca (...) más un alma del infierno para la *roca nueva de los diablos* con unas serpientes en las manos y que lance fuego y llamas a su alrededor y que haya de quedar dicha alma para la Ciudad".

Como se aprecia, era un artefacto que requería cierta maestría en su diseño y montaje. Los Jurados preveían accidentes por el uso de cohetes voladores, aún hoy día bastante peligrosos, y los vetaban. De todas formas, creo que existía una cierta relación entre todas estas festividades, una mutua influencia entre representaciones teatrales sacras que conduciría a esta convergencia de personajes y actitudes: Diablesas, demonios, uso de fuego representativo del averno, etc.

LA ROCA *DIABLERA*

Ya hemos visto como la Roca del Infierno llevaba momos. Tradicionalmente, se considera que esta Roca es la que, hoy en día, se conserva como Roca *Diablera,* en la cual siempre ha bailado la Danza de la Moma. La denominación de Diablera la hemos encontrado por vez primera en 1638, dando nombre a dos Rocas. Sin embargo, ninguna de las dos era la del Infierno. Ese año se decidió aligerar de su mucho peso las Rocas del Infierno y del Purgatorio, y pintar las demás Rocas con motivos alusivos a su dedicación: *en les dos Roques de la Diablera les histories que pareixerà y acordarà lo administrador concernents a la dita festivitat.*

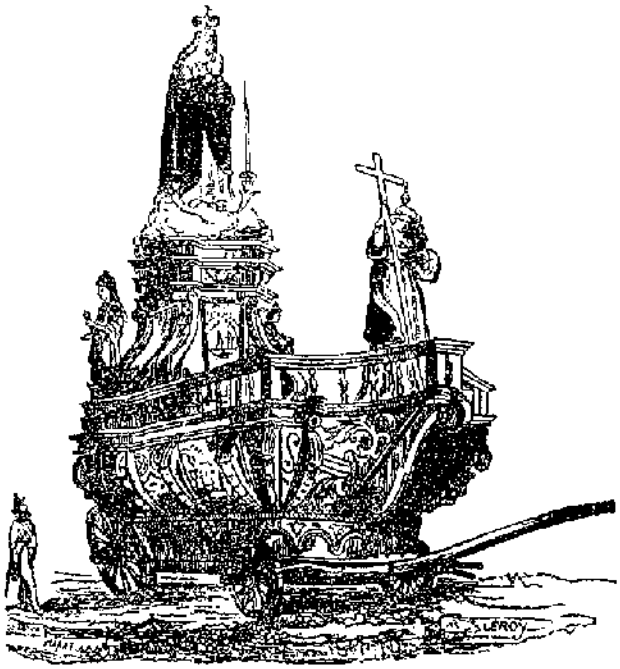
En este mismo documento, recogido por Carreres, los Jurados acordaban que "para mayor alegría y solemnidad de la procesión se lleven por la vuelta de aquella dos rocas, esto es, la de la Virgen llamada del *Te Deum*, y una de las de la *Diablera*, y que en dichas rocas vayan danzando, en la de la Virgen, una danza de cámara o de labradores, y en la de la Diablera, una danza de momos, y para dicho efecto las citadas dos rocas se harán y formarán de manera que se puedan llevar por la dicha vuelta con la facilidad que sea posible, según lo que dicho administrador, que hoy lo es, lo disponga".



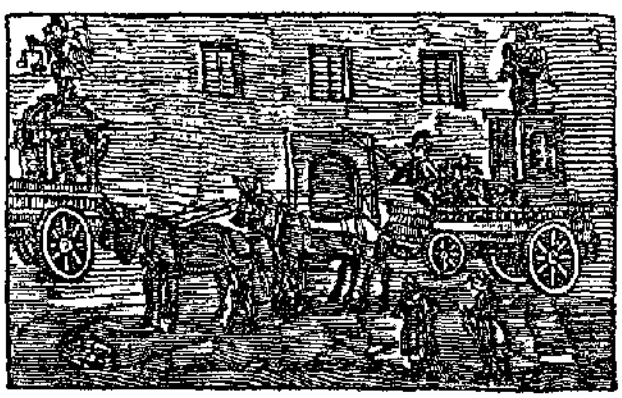
Roca llamada «La Diablera» (Dibujo de K. Hito)

Estas expresiones nos hacen pensar que las dos rocas de la Diablera compondrían ambas una unidad, es decir, habrían llevado un Misterio. El decir "una danza de momos" nos lleva a recalcar que las coreografías no serían rígidas, sino sujetas a variaciones a capricho de los bailadores, casi año tras año. Es obvio que los momos seguían ligados a estas rocas de carácter satánico.

Si en el siglo XVI las Rocas han vivido su esplendor, en el siglo XVII, paradójicamente, pues es el siglo del Barroco, verán su decadencia, fruto de la inestable situación económica del municipio. Pese a las disposiciones de 1638, que nos hacen sospechar para las rocas un estado lamentable, el deterioro de las mismas no se remedió. Así, en 1643, el inventario de la Casa cita ocho Rocas, entre ellas una del *Infierno Vieja*, otra del *Infierno Nueva* –posiblemente en la que, tres años atrás, se había instalado el ingenio pirotécnico descrito–, otra *para bailar los Momos*, que sería la *Diablera* repintada y procesionada en 1638. En 1654 ya sólo hay siete Rocas, pues han desaparecido la del *Infierno Nueva* y la del *Juicio Vieja*, sustituidas por otra dedicada al *Santísimo* –probablemente la actual *Sant Miquel*, a la cual, erróneamente, Sanchís Guarner señala de 1535–. Continúan la del *Infierno Vieja*, y la *Diablera*.



La Roca de la Purísima, vista en 1846 por un dibujante de la revista parisina titulada «Magasin Pittoresque».



Rocas de San Vicente y San Miguel

De todas estas Rocas, sólo han llegado a la actualidad cuatro. La Diablera actual debe ser la del Infierno Vieja, pues así lo dice la tradición, y además

adolece del defecto de ser muy pesada, que ya vimos se intentó rectificar; la Purísima, que fue la de *Nostra Senyora* y después *María del Te Deum;* la Fe, que fue la de *Adán y Eva;* la de San Miguel, que fue del *Santísimo,* y después del *Juicio Final.* Debe quedar claro que la identidad de la Diablera y las dos Rocas de las *Representaciones* fueron desechadas o vendidas, y se hicieron nuevas la de San Vicente Ferrer en 1665, y la de la Santísima Trinidad, en 1674; en esta Roca pasaría a representarse el Misterio de Adán y Eva.

En definitiva, cuando en 1677 la ciudad eleva al Rey Carlos II su famoso "Informe", solicitando que la Procesión vuelva a ser vespertina, existían seis rocas; número que quedaría inamovible hasta mediados del siglo XIX, y doce danzas.

LA CABALGATA DEL CONVITE Y LAS DANZAS

Las Danzas, ya lo dijimos, habían formado parte importante de los Misterios a lo largo del siglo XVI; por descontado existían danzas que no estaban ligadas a ningún Misterio, pero en este caso eran danzas puramente coreográficas, sin pantomimas, sin argumento, simplemente ornamentales. Sin embargo, poco a poco algunas danzas irían adquiriendo un peso específico en la Procesión.

En 1615 se crea un acto llamado a tener una enorme popularidad: es la Cabalgata del Convite, llamada vulgarmente de *els cavallets* –los caballitos– o de *la Degolla* –la Degollina–, por dos comparsas muy populares. La esencia del acto consistía en que el Capellán de la Ciudad, montado en un caballo o mula, recorría las casas de algunas autoridades para convidarlos a asistir, al día siguiente, a la Procesión. El Capellán iba acompañado por algunas Danzas y Misterios, sobre todo el Misterio del Rey Herodes. En este Misterio se narra la llegada de los tres Reyes Magos y su comitiva, representada ésta en la Danza de *els cavallets,* ante la corte de Herodes, y cómo éste ordena a sus tropas la degollación de los Inocentes, la *Degolla.* Es un acto de hondo pintoresquismo, sobre el que lamentamos no extendernos. A esta Cabalgata se incorporarán los cabezudos o *Ball dels Nanos,* introducidos en la Procesión en 1589 a imitación de las procesiones castellanas, y que al igual que la de Gigantes, nunca estuvo ligada a ningún Misterio.

Tenemos una magnífica descripción de esta Cabalgata en el "Ceremonial", escrito por Félix Cebriá Aracil, Jurado de la Ciudad, en 1695. El autor quiso establecer los modos y protocolos de la Procesión. Así, nos describe que la Cabalgata salía la víspera del Corpus, miércoles, a las siete de la mañana, de la Casa de las Rocas, donde los actores y danzantes se habían vestido, por guardarse allí los enseres. El orden era: el Capellán, a caballo; "la Danza de los Momos, con estandarte; la Danza de la Diablera, con estandarte; cuatro o más danzas de toqueados, Danza de gitanas fingidas, Misterio del Rey Herodes, con tres estandartes, Misterio de San Cristóbal, con estandarte blanco, Misterio de Adán y Eva".

Más tarde, como decíamos, los *Nanos* entrarán en esta Cabalgata; y como visitaban a los Jurados, oficiales y autoridades, pasará a ser expresión popular el *ballarli a ú els Nanos* –bailarle a uno los cabezudos–, por agasajarle o alabarle.

El día de Corpus por la mañana se disponía una nueva Cabalgata, igual a la anterior, pero más oficial, en la cual iban también los Jurados y oficiales de la Ciudad, para ir a la Seo a oír misa. Por la tarde, las Danzas y Misterios salen sobre las Rocas o con los Gremios que las costean. En la actualidad, la Cabalgata del Convite se celebra el día de Corpus por la mañana, sin asistencia oficial.

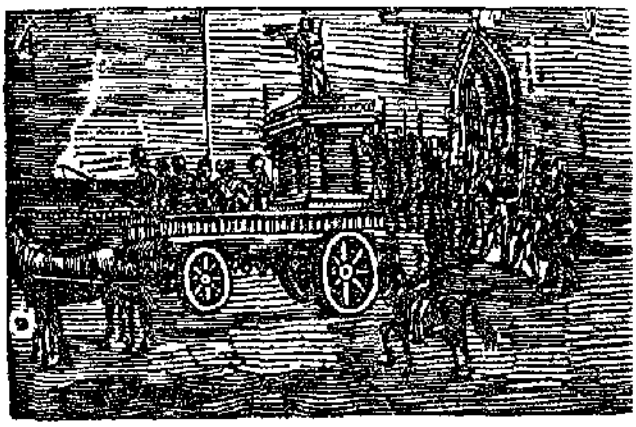
Como podemos ver, se separan dos danzas, la "de los Momos" y la "de la Diablera". Pero ambas debían ser muy parecidas; por lo menos, sabemos que llevaban la misma indumentaria, pues en el Inventario de la Casa de las Rocas de 1693 se citan *"catorse saragüells i catorce casaquetes de tela pintada de diferents colors* guarnecidos con un galón de *guadamasil* plateado y piel de zorra *per a vestir les dos Danses de Momos".* También se citan dos *banderoles de llenç* –lienzo– *pintats de diferents colors, que son les que porten davant dites danses de Momos.* Podemos concluir que la Danza ya tenía siete Danzantes, los Momos, que serían los pecados capitales. Posiblemente, la diferencia entre ambas –si es que la había, lo cual parece lógico, si ambas iban juntas en la Cabalgata– sería la presencia en una de ellas de la Moma, la representación de la Virtud; pero lo cierto es que en el inventario de 1693 no se cita un traje específico para este personaje. De todas formas, tampoco se cita ropa para las danzas de "toqueados" o de palos; sabemos, por la lista de gastos de 1709, que estas Danzas venían de algunos pueblos vecinos, como Almàssera, y por tanto la ropa de estos bailadores sería de ellos o de los municipios... en todo caso, extraños a la Casa de las Rocas. Es posible que el traje de la Moma fuera de propiedad privada, o del Gremio de Pelaires, un gremio al cual la Danza de la Moma ha estado ligada hasta casi nuestros días.

También podemos especular que, en la procesión, la Danza de la Diablera, bailara sobre esta Roca, y la Danza de los Momos lo haría junto al citado Gremio de Pelaires.

EL SIGLO XVIII

Como ya sabemos, a este nuevo siglo sólo sobrevivió, como Roca maléfica, la Diablera, restaura-

da y reformada en 1702. Presumiblemente, su aspecto sería muy similar al actual. La Roca está presidida por una imagen de Plutón, dios de los Infiernos –eufemismo que omite a Lucifer–. Es de madera maciza, y el dios aparece de pie, envuelto en un manto "a la romana", coronado por una serpiente enroscada en torno a su cráneo; otro ofidio se desliza por su brazo derecho extendido, mientras el izquierdo empuña un tridente; a su espalda nacen dos alas de murciélago.



Roca de Plutón o la Diablera

Esta estatua infernal se sustenta sobre un pedestal heptagonal, cuyos lados son cartelas donde están escritos los nombres de los siete pecados capitales. Entre estas tablas asoman gesticulantes caras infernales. La relación con la Danza de los siete pecados, y a su vez la de la Danza con los siete pecados, está clara. Sin embargo, la bienpensante gente de la Ilustración encontraría grotesca esta Roca, y por eso se anotó en uno de los laterales del carro "recuerdos de otros tiempos", a manera de disculpa.

Un documento importante para conocer la organización del Corpus a principios del siglo XVIII es la lista de gastos de 1709. Allí consta que se pagó a *Cristóbal Suñega, cabo de la Danza de los Momos, doce libras.* Este dinero se repartiría entre los danzantes. En la citada relación no se cita la Danza de la Diablera, sustituida por la de los Momos de manera definitiva.

Siempre ha existido un mimetismo de las ciudades importantes de antiguo Reino hacia Valencia, en sus procesiones. Por eso, no es de extrañar que la ciudad de Segorbe hubiera adoptado para sus procesiones la Danza de los Momos. Estos datos que seguidamente desglosamos los tomamos de Joan Moraleda Monzonís: consta en una documentación de gastos publicada por Jaime Faus y Faus, de 1726 en la cual un dorador local se ofrecía a hacer las *carazas* o antifaces de la *Danza de los Matachines* al mismo precio que en Valencia, es decir, un sueldo. Esto nos hace ver que esta Danza era de procedencia valenciana, pues si su montaje hubiera sido local, nunca se hubiera recurrido a un artesano foráneo para componer el disfraz. Luis Gispert, citado por Moraleda, reseña una procesión en honor de la Virgen de la Cueva Santa, en Segorbe, en 1726, donde aparece citada la *Danza de los Matachines o de la Diablera, o de momos.* Por tanto, queda establecida la identidad de los *Matachines* con los *Momos.* Siguiendo con los mismo autores, en el Inventario de la Ciudad de Segorbe de 1727 –documento cuya importancia ya nos fue resaltada por los investigadores Manuel Gil y Rafael Benedito– se reseñan *ocho vestidos de Matachines ya husados y el de la Dama de la misma forma.* Por consiguiente, esta versión de los Momos se componía de ocho danzantes más una *Dama,* que sería nuestra Moma.

¿Sería lícito introducir un octavo pecado capital para cuadrar una Danza? La respuesta la encontramos en la tan conocida, en aquella época, "Guía de Pecadores", de Fray Luis de Granada. Existe una curiosa influencia entre este libro y la Danza de los Momos. Tradicionalmente, el Pecado Mayor o director del baile, *cap* o cabo de la Danza, es el que representa la *Soberbia,* considerada por Fray Luis como la *madre y reyna de todos los vicios.* Cuando se establecen los siete pecados capitales, se citan, en el capítulo XIII del Libro Segundo, por epígrafes, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, el Odio y la Envidia, la Gula y la Pereza. Se considera al Odio hijo o hermano de la Envidia, y por tanto, se podrían considerar como ocho los Pecados Capitales que podrían intervenir en la Danza.

Danza de Momos

¿Por qué ocho danzantes, si en Valencia eran siete? Podemos deducir que, o bien tenían un portaestandarte, o bien que algunas figuras de la Danza fueran de palos o guerreras, y para ser cuadradas debían ejecutarse con ocho personas. A ello podría responder el nombre de Matachines, propio de danzas de palos. Por los documentos de Faus y Gispert, citados por Moraleda, sabemos que las Danzas en Segorbe eran montadas por Maestros de Danzas, que gustaban de sorprender al público con evoluciones nuevas cada año.

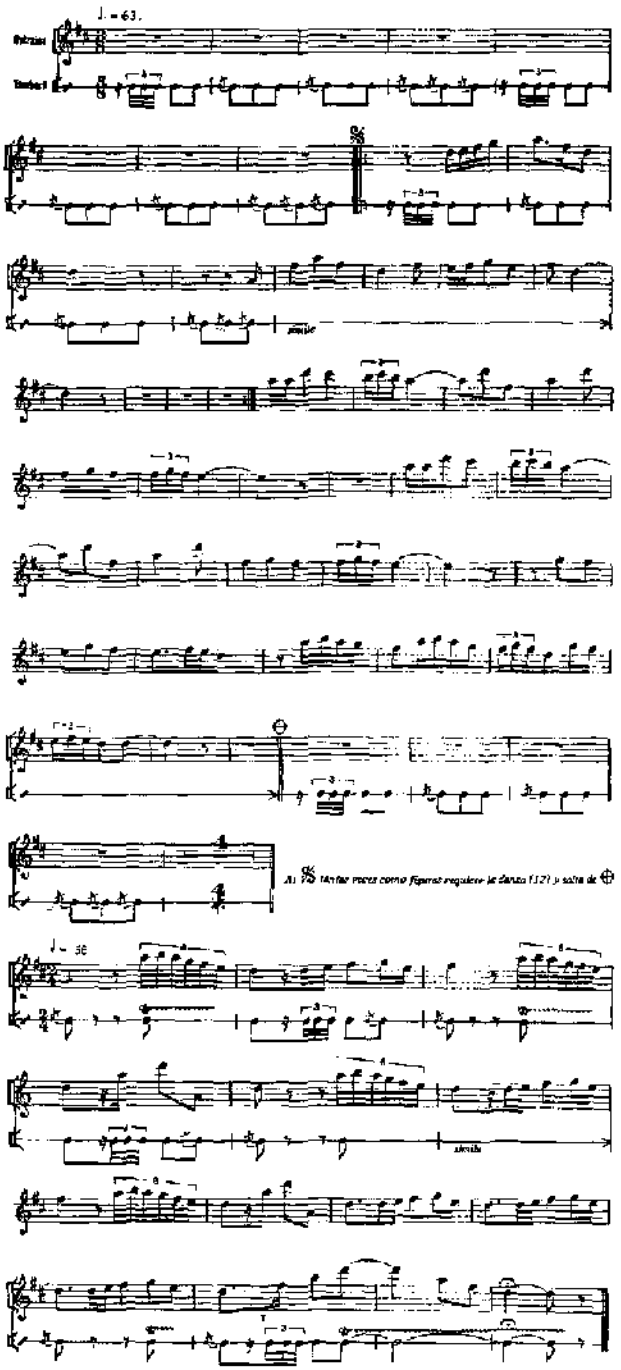
En cuanto a la Dama o Moma, debió aparecer e incorporarse en esta época de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Los trajes de 1727 están "ya usados", por lo que deberían ser algo anteriores a esta fecha. Volvemos a hacer referencia a Camuñas, donde aparece la *madama,* también una representación virtuosa, que ayuda a salvar a las almas. Posiblemente la Moma no sea una figura tan original, después de todo. También se daba el caso, en aquella época, de cuadrillas de danzantes valencianos que se alquilaban para bailar en procesiones y festejos. ¿Ayudaría esto a establecer una relación entre ambas?. Lo cierto es que la Danza de Danzantes y Pecados de Camuñas es compleja y muy pantomímica. La Danza de la Moma lo era también. Además, a principios del XVIII la Danza de la Moma, como hemos advertido, variaba mucho, año tras año; era mucho más plástica que en la actualidad y podría asumir variaciones en su número y composición.

La Danza de los Momos o de la Moma ha quedado ya totalmente establecida cuando en 1780 el cronista José Mariano Ortiz escribe su "Disertación Histórica", y hace una descripción de la Danza totalmente reconocible para un observador actual: *Ocupan los carros triunfales el Misterio del pecado de Adán con la tentación de Eva. La Virtud con los Siete Vicios significados en los siete Momos y la Moma, y la variedad de vistosas danzas.*

En esta época, los Misterios, arrinconados en el XVII por los moralistas y las autoridades, siempre preocupados por las desviaciones de la Fe, ganan el interés de los historiadores y letrados, como el propio Ortiz, el padre Teixidor o el escritor Carles Ros.

Este último ya había dedicado al Corpus algunos *Col.loquis* o pequeñas composiciones en verso, en valenciano, en la que varios labradores se plantean incógnitas sobre el significado de las figuras de la procesión, y algún culto notario o eclesiástico se las resuelven: es la esencia misma de la Ilustración. Sin embargo, Ros nunca menciona explícitamente la Danza de los Momos: posiblemente porque su coreografía aún no estaba lo suficientemente consolidada como para que llamara demasiado la atención. Ros escribe sus coloquios en 1758 y en 1772. En cambio cuando otro autor escribe en 1786 la "Nueva Relación...", se detalla sólo esta Danza:

Las Danzas son alusión
a aquel efecto expresivo
con que el Pastor coronado
en rendido sacrificio
ante el Arca del Señor
mostraba su regocijo.
En la Danza de los Momos
se entienden los siete Vicios
y en la Moma la Virtud
que les repite el castigo.



Danza de la Moma (Versión Sant Feliu, de Saguí i Pardo)

Las Danzas eran muy numerosas. En un documento del p. Tomás Tarifa, citado por Miguel Angel Catalá, se dice que salían veinticuatro en 1767. Pero los Momos debía ser una danza que llamara poderosamente la atención de aquellos ilustrados, por ser la última maléfica. También es cierto que en esta época dejó a un lado su plasticidad coreográfica y se esclerotizó; abandonó su versatilidad primitiva, ayudada

por su carácter travieso o malicioso, y a impulsos de la decadencia del Antiguo Régimen, fue adoptando un esquema rígido, repetido ya año tras año; esto favoreció el que se convirtiera en muy representativa del Corpus, y pieza obligada del mismo. Así como de las otras danzas apenas sabemos algo, de la Moma nos han llegado al presente más que noticias. Fosilizarse fue una curiosa pero efectiva manera de sobrevivir. Las Danzas de Toqueados o de palos, las de infieles, las de indios, desaparecieron incluso antes de morir el propio siglo XVIII, por las prohibiciones de que fueron objeto, y se refugiaron en las procesiones de otras localidades donde aún se conservan. La Moma fue ganando popularidad, desplazando de éste a los *Cavallets* o a los *Nanos*. Cuando se planteó en 1977 la recuperación de las Danzas del Corpus, el objetivo prioritario fue la Danza de la Moma.

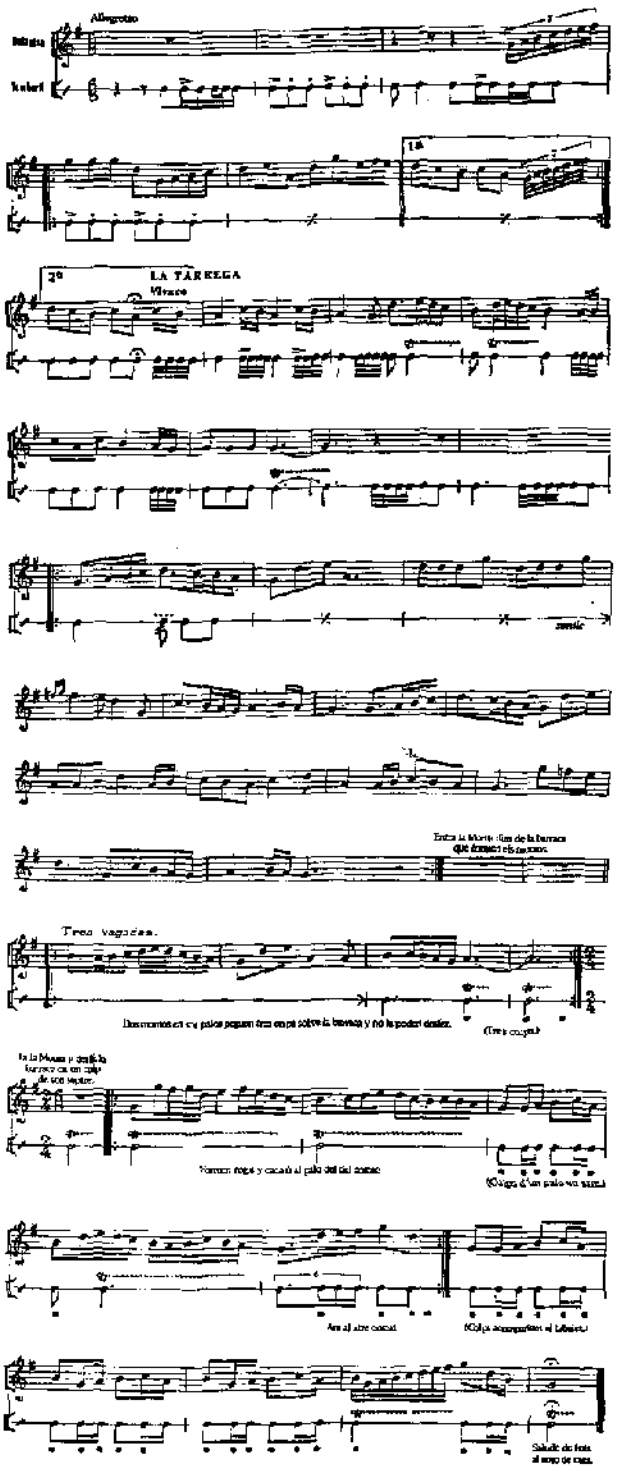
Antonio Ariño ha estudiado las prohibiciones sucesivas sobre las manifestaciones de religiosidad popular en el Corpus valenciano. En el mismo año que Ortiz publicaba su volumen, se vetaban danzas y misterios en las procesiones. Para soslayar la procesión, se decidió separar ambas manifestaciones físicamente de la procesión: las danzas salían por delante, sin estar técnicamente integradas en la comitiva sacra. Para las danzas el golpe fue mortal, y como ya hemos visto, muchas no sobrevivieron. Sólo las más arraigadas superaron la crisis, pues su popularidad generaba una presión que las autoridades civiles y eclesiásticas no creyeron oportuno desafiar. Precisamente, los últimos años del siglo XVIII son de malestar social, el cual estallará en el *avalot de l'any ú* –motín del año uno, 1801–. Hay pequeñas revueltas campesinas, espoleadas por la presencia de *Pep de l'Horta*, una especie de Capitán Swing, que asaltaba los palacios señoriales y quemaba los registros de impuestos feudales.

A principios del siglo XIX la Danza de los Momos seguía muy ligada a la roca Diablera. En el *"Informe sobre la Solemnísima procesión del Corpus..."* de 1812, leemos: *"La sexta Roca, de Plutón, simboliza el dominio que los Moros obtuvieron en este Reyno. Lleva los siete Vicios, figurados en los siete Momos, y la Virtud, representada en la Moma, que triunfa de todos"*. Apreciamos como el regusto neoclásico de la época disfraza al Diablo de Plutón, de forma que hoy en día, en las descripciones de todos los autores, como ya hemos dicho, se indica tal nombre como eufemismo del Diablo. De esta forma, en esta Roca una inscripción dice:

Ladre con su rabia el can,
Arda con el fuego Plutón,
Que todo trofeos son
En la fiesta del Dios Pan.

Es decir, que los ilustrados de la época gustaban de buscar raíces paganas grecorromanas en las fiestas populares, ya en aquella época. Por otro lado, sería redundar en lo ya dicho acerca de la propia Danza: ésta estaba ya totalmente constituida, tal y como la conocemos, desde bastantes años atrás.

En este ambiente, la Danza de los Momos estaba ligada a una familia, los *pinyols* –hueso de fruto–,



Dansa de la Moma (versión del P. Baixauli, según Seguí y Pardo, op. cit.)

cuyo medio de vida era vender en el Mercado, y era gente de rompe y rasga. El incansable Arena Andújar desempolvó un delicioso cuento de Josep d'Orga, que narra un luctuoso acontecimiento de 1840. Ese año, el Ayuntamiento dejó de organizar la Procesión, y cedió la misma a un particular, un sastre llamado Cañizares, el cual debía contratar todas las danzas y pagarles. En 1835 la Danza de los Momos costaba 310 reales. Pues bien, Cañizares ofreció a los *Pinyols* tan sólo treinta. Los del Mercado, como es de suponer, se negaron en redondo, y Cañizares reclutó a *velluters* –sederos– en plena crisis de su industria, que se avinieron al sueldo. Los ensayos comenzaron en el obrador del sastre. Los *Pinyols*, despechados, decidieron castigar a los usurpadores de su "derecho", y una noche irrumpieron en el ensayo armados, y entre los bastones de los momos y los palos de los agresores se montó una pelea que hizo época. Poco tiempo después, la venganza de los agredidos alcanzó al *Pinyol* instigador, que hacía de Moma: fue apuñalado en la calle de las Barcas, frente a la farmacia de la Morera.

Anécdota aparte, el cuento de Orga nos indica cómo la danza estaba ligada a unas personas, a una familia. Esta costumbre se mantendría a lo largo de todo el siglo XIX. Estas personas acudirían a las subastas de las Danzas de la Procesión que el Ayuntamiento convocaba, y allí se contrataban.

Así mismo, nos muestra que la Danza, que hasta ahora se ha llamado "de los Momos" o "de los Vicios", ahora pasa a llamarse "de la Moma", nombre con el cual se la conoce hoy día. Esta denominación es, por tanto, relativamente moderna. Todavía en 1857, cuando se redacta la *"Relación de la Solemne Función del Corpus que se celebra en esta Ciudad de Valencia"*, el nombre de la danza es *de los Momos: "siguen dos de las siete figuras llamados Momos con estandartes, y las cinco restantes acompañan a otra vestida de blanco con cetro y corona que simboliza la virtud en medio de los siete pecados capitales, cuya comparsa y las demás que siguen caminan al mágico son para los valencianos del tabalet y dulzaina que nos legaron los árabes"*. Sin embargo, poco a poco, la Moma pasa a ser el personaje principal de la danza, y el que le dará nombre. En efecto, la Moma es el bailador que "más cobra, porque es el que más baila". De hecho, en el relato de Orga, la Moma cobra el doble que un momo. Además, entre los momos hay dos, *els caps* o jefes que dirigen a la tropa restante en sus evoluciones.

En la danza actual, la Moma ha pasado a ser una figura casi pasiva, distante y mayestática, que no toma la iniciativa en ningún momento, y siempre es guiada por el único jefe visible de los momos, el pecado mayor o Soberbia.

LA DECADENCIA DE LA DANZA

En la segunda mitad del siglo XIX la prensa liberal y republicana atacó a la Procesión del Corpus en su parte folklórica por considerarla muestra del salvajismo y la incultura populares. Este tema ha sido magistralmente estudiado por el citado profesor Ariño Villarroya, y no nos extenderemos. En 1846 la Danza de la Moma vivió su último momento de esplendor, al renovársele el traje. Pero la sentencia estaba echada. Por esta época desaparece la Danza de la Magrana, se arremete contra la vulgaridad manifestada por la *Degolla*... y el Ayuntamiento decide no renovar en adelante la indumentaria, y recurrir a las roperías de alquiler cuando las prendas de las Danzas deban retirarse. En 1895 ya sólo se conserva en la Casa de las Rocas las viejas ropas de los momos, pero no de la Moma: como ésta se sudaba más, ya se había deteriorado hacía tiempo.

La Danza de la Moma, pese a todo, seguía siendo la más popular. Cuando Salvador Giner compone su poema sinfónico dedicado al Corpus, basado en un poema onomatopéyico de Cebrián Mezquita, lo titula *Es xopà... hasta la Moma!*. Blasco Ibáñez describe en "Arroz y Tartana" la cabalgata: *"Y seguían detrás las dansetes, escuadrones de pillería disfrazados de mugrientos trajes de turcos y catalanes, indios y valencianos, sonando roncos panderos e iniciando pasos de baile (...); los Pecados Capitales, con estrambóticos trajes de puntas y colorines, como bufones de la Edad Media, y al frente de ellos la Virtud, bautizada con el estrambótico nombre de la Moma"*; pero esta celebridad no salvó a la Danza, que en 1920 dejó de salir. Reapareció en 1929, pero en 1931 la República prohíbe las procesiones fuera de las Iglesias, y la Moma desapareció hasta que, en 1940, debido al empuje de algunas personas, entre ellas don Manuel Arenas Andújar, se volvió a montar.

Para el Corpus de 1940 la Moma contó con la colaboración del Maestro de Danzas, don Ramón Porta, y del dulzainero Sanrfeliu. Arenas Andújar vio como su esfuerzo e ilusión no arraigaban, y la Moma cayó en manos de personas mercenarias, pertenecientes a las capas marginadas de la sociedad, que salían en la procesión a cambio de un corto salario, sin ningún interés por mantener dignamente la tradición que encarnaban.

LA RECONSTRUCCION DE LA DANZA

Hasta 1977 no se afrontó decididamente la Procesión del Corpus. Diversas personas del mundo cultural se coaligaron para ello, entre ellas Miguel Angel Catalá, como director de los Museos Municipales, Armando Serra, y otros. Una de las prioridades era la reconstrucción de la Danza más emblemática del Corpus, la de la Moma. Dos folkloristas,

Fermín Pardo Pardo y Sebastián Garrido Rico decidieron trabajar en esa línea. Con el apoyo de Arenas Andújar, que conservaba los esquemas de 1940, y del dulzainero Joan Blasco, discípulo de Santfeliu, que recordaba la música y algo de los cuadros o escenas de la pantomima, pudieron montar la Danza con los bailadores del grupo *Alimara,* de Valencia. Y así, ese mismo año la Danza de la Moma volvió a salir de forma digna y restaurada. El primer bailador que hizo de Moma fue Ramón Genovart; pero fue el Moma Francesc Albert quien definitivamente acuñó a su figura con un natural más majestuoso, y la Danza adquirió un aspecto reposado y tranquilo, más próximo a la Moma de los Misterios del XVII o del XVIII; por el contrario, el propio Sebastián Garrido, que ha montado la Danza en Xátiva, ha interpretado una Moma más combativa y movida, con un aire vivo y descarado, similar al que le imprimirían los *Pinyols* en el siglo XIX.

La Danza de la Moma también ha vuelto a salir de Valencia, y ahora se baila en las procesiones de pueblos como Benetússer, Picanya, Godella, Torrent, Alfafar, Meliana o Paiporta; y en localidades más alejadas de Valencia como Gandía, Castelló, Xàtiva, Alcoy y Dènia.

En las postrimerías del siglo XX, la Danza de la Moma, que inició su andadura hace casi quinientos años, goza de una espléndida salud. Pero ya es tiempo de hablar de qué es y cómo es la Danza de la Moma.

LA DANZA DE LA MOMA

Esta es una danza pantomímica, es decir, que representa una pequeña historia: el asedio y ataque de los siete Pecados Capitales, los *Momos,* capitaneados por la Soberbia, a la Virtud o la Gracia, la *Moma.* A lo largo de su desarrollo, la Moma es acosada, tentada y fingidamente golpeada, para finalmente vencer sobre sus enemigos.

La indumentaria de la Danza se ha conservado bastante bien. Como desde el siglo pasado diversas poblaciones adoptaron la Danza para engalanar sus procesiones de Corpus o patronales, diversas roperías o casas de alquiler de trajes tenían vestidos de momos y moma. De ahí las pequeñas variantes en colores.

El Momo lleva una túnica corta que le cubre hasta las caderas, con manga larga. El color varía desde el rojo anaranjado hasta el granate. La tela era arpillera o algodón. En torno al vuelo o borde inferior de la túnica y a lo largo de las mangas llevan unos adornos de tela negra recortada y cosida en forma de rama con hojas. El escote tiene forma de T, con una tira de tela amarilla a modo de puntilla. En algunos ejemplares este escote está ribeteado en negro. En fotografías y grabados antiguos se aprecian unos lacitos, presumiblemente amarillos, sobre la costura de la manga en el hombro. También llevaban abierta el final inferior de la costura central de la espalda, que iba bordeada con una tira amarilla similar a la del escote.

Los calzones son hasta la rodilla, negros con tiras amarillas horizontales. Antiguamente estas tiras iban desde la cintura hasta el extremo inferior, pero en los modelos actuales son tiras más anchas y sólo cubren las perneras. Los calzones se anudan a la rodilla. Las pantorrillas se cubren con medias blancas, y se calzan los pies con alpargatas *de careta,* de suela de cáñamo o esparto, y sujetas al tobillo con vetas de algodón negras.

Los Veguers. Uno de estos oficiales forales tuvo en 1544 un conflicto con el Señor de Buñol, y dio origen a una de las noticias más antiguas sobre la participación de los Momos en la Fiesta del Corpus

El sombrero es una pieza cónica compuesta de tiras de tela amarillas, rojas y verdes, cosidas al forro, puestas de forma horizontal y solapadas de arriba abajo. Lleva una cogotera de tela verde, de unos cuarenta cms. de larga, bordeada de una tira fruncida amarilla, con un motivo diabólico de tela negra cosida: un dragón o un lagarto. En un traje antiguo

que pudimos ver este motivo iba impreso, y debajo de él el nombre del pecado: Soberbia, Ira, Lujuria, etc. En la actualidad, en alguna población se ha buscado el símbolo animal correspondiente a cada uno de los pecados, y tal es la figura que lleva el pecado correspondiente cosida en la cogotera. Completan su atuendo con un antifaz negro, que en los grabados antiguos se aprecia más grande, cubriendo toda la cara como una máscara.

El equipo del Momo se completa con el bastón, que antes era delgado y con el extremo curvado, como un *gaiato* o cayado, y ahora es más grueso, de unos tres o cuatros cms. de diámetro; la longitud sigue siendo de un metro.

La Moma lleva un traje al estilo tradicional valenciano, de mujer. Es de color blanco en su totalidad. Antaño la falda podía ser de color más o menos suave, y antes de la recuperación de Pardo y Garrido no era extraño que saliera con falda azul; pero el color dominante siempre ha sido el blanco. En la cabeza lleva una mantilla blanca, de tela, de las tradicionalmente llamadas "de media luna" por ser de forma semicircular. Sobre la mantilla llevaba una corona hecha de flores, aunque ahora porta una de latón dorado rellena de aquellas. Lleva guantes y zapatillas blancos. En la mano derecha empuña con un pañuelo un cetro dorado. Arenas Andújar afirma que este cetro estaba rematado con el escudo de la ciudad, y que en el costado izquierdo llevaba un jarroncito con más flores. La cara la lleva cubierta con un antifaz con falda o babero, blancos, que le cubren todo el rostro. Debe tenerse en cuenta que según una rancia tradición oral la Moma debía ser un hombre barbado, y debía ir bien cubierto, tanto por recato como por ocultar su masculinidad.

La Moma. Valencia

La Moma, a partir de 1860 aproximadamente, llegó a tener un aspecto lastimoso. Pero hoy día los bailadores que hacen de Moma, conscientes de su protagonismo, han tenido especial cuidado en la confección de "su" traje de Moma, y se atavían con meticulosidad y preciosismo. Así, el corpiño se elabora como los antiguos jubones del XVIII, con ballenas; la manteleta y el delantal, así como la falda del antifaz, se bordan con algunos hilos de oro y con motivos eucarísticos. El resultado dignifica todavía más el baile.

Pasemos ya a describir éste. Para ello, seguiremos el esquema de la reconstrucción de Fermín Pardo y Sebastián Garrido, tal y como viene explicitado en el libro de Salvador Seguí y del propio Fermín Pardo. Este esquema, popularizado gracias a este volumen, ha sido el adoptado por todos los danzantes de los diferentes pueblos y localidades donde se representa la Danza.

La Danza camina en la cabalgata o procesión en dos filas de tres momos, y detrás van el Momo Soberbia con la Moma. Los momos llevan el bastón reposado sobre el hombro izquierdo. En Valencia los pecados delanteros llevan sendas banderas rojas con un motivo demoníaco –un dragón– pintado en negro. Las astas de estas banderas van coronadas con un ramo de plantas verdes. Antaño, cuando la *Cabalgata del Convite la abría el Capellán de la Ciudad*, estos momos abanderados le precedían, como se ve en el rollo de la Procesión conservado en el Ayuntamiento de Valencia. No deja de ser ésta una paradoja: los pecados abren el camino al sacerdote. Paradoja que, como hemos visto, es bien presente en toda la procesión, y expresa la idea de que no puede haber Bien sin el Mal.

Para bailar, los dos abanderados dejan sus estandartes y se preparan para el cuadro o figura que corresponda. La pantomima completa –presentación, amedrantamiento, tentación, derrota del Mal– se compone de siete figuras. Los danzantes no la hacen íntegra, sino que, a lapsos de cuarenta o cincuenta metros, se paran, y bailan una figura, por ejemplo, la primera; luego caminan otro trecho, y bailan la segunda; a veces paran porque hay amigos o familiares, o porque la gente lo pide insistente-

mente. Normalmente, la Danza sólo se baila íntegra, es decir, las siete figuras seguidas, sólo interrumpidas por los intermedios entre figura y figura, en el ensayo preliminar, que tiene lugar en el patio de la antigua Facultad de Teología –que es donde se cambian de ropa los integrantes de la Procesión– y al terminar la Cabalgata, en un escenario que se instala cerca de la puerta de la Catedral.

Cada figura dura la misma cantidad de tiempo, y las seis primeras tienen la misma música; sólo la última tiene una melodía diferente. El ritmo lo marca el tambor o *tabalet*, y la música la ejecuta el dulzainero o *dolçainer*, con la dulzaina o *dolçaina*.

Los bailadores se mueven al paso de vals o de estribillo de jota; paso que corresponde posiblemente a un momento histórico más moderno que el ritmo de la música de la Danza, que es de 3/8. Esto crea problemas de adaptación y seguimiento, sobre todo si los bailadores no son experimentados. Pero debemos recordar que la Danza tiene un pasado complicado, y ello ha influido en su configuración.

El primer cuadro o figura es el de la *Presentación:* los Momos se colocan todos en fila, menos la Soberbia y la Moma, que juntos se quedan frente a los otros. Al sonar la dulzaina todos dan una vuelta sobre sí mismos, y así se quedan durante todo el resto del cuadro, girando en determinados momentos. Al terminar la música, cesan de bailar y hacen una reverencia, a la cual la Moma contesta graciosamente cogiendo la falda con las manos y extendiéndola.

Danza de la Moma en Valencia: la Presentación

El segundo cuadro parte de la situación anterior, y es *el rotgle* o círculo: al sonar el *tabalet,* y con el paso de vals, la Soberbia se despega de la Moma y recorre la hilera de sus secuaces zigzagueando entre ellos, y al pasar junto al primero, todos le siguen, formando un círculo en envuelve a la Moma. Entonces suena la *dolçaina* y los momos toman sus palos y tienden un extremo a su compañero, sujetando cada uno el otro: de esta forma cierran el círculo, con

Danza de la Moma en Valencia: El círculo o ***rotgle***

los palos a modo de vallas, y giran primero en sentido contrario a las agujas del reloj, y luego a la inversa. Al terminar la melodía, recuperan su palo que apoyan en el hombro, y se inclinan ante la Moma, que responde de nuevo el saludo.

Se inicia el tercer cuadro o la *gàbia* o jaula: Los momos empuñan su bastón y colocan el extremo a pocos centímetros por encima de la corona de la Moma, formando como una cúpula enrejada. Algunos bailadores virtuosos que hacen de Moma se agachan ligeramente, para acentuar la sensación de opresión. Pero al final de la melodía, la Moma levanta su cetro, gira sobre sí misma, y los palos vuelven al hombro de los pecados.

Danza de la Moma en Valencia: la jaula o ***gàbia***

Los pecados inician entonces la *tentación:* sigue el círculo, y la Soberbia entra en él, acosando y persiguiendo a la Moma en su estrecho interior, siempre en paso de vals, mientras los demás pecados siguen girando manteniendo el corro. Normalmente siempre lo hemos visto así, aunque Seguí y Pardo especifican que el pecado que tienta es el Segundo, no el Primero, que es la Soberbia. También afirman que

después van tentando todos los pecados, terminando con el Primero, que es el más fuerte. Sin embargo, esta figura suele reducirse a la tentación de un solo pecado. Al terminar la melodía, todos se saludan.

Danza de la Moma en Valencia: la Tentación

El quinto cuadro mantiene el círculo, y ahora los momos fingen golpear a la Moma, asiendo su bastón, levantándolo por encima de su cabeza, y todos a una, converger al centro, sobre la cabeza de la Moma, sin tocarla, formando como la jaula, pero que ahora se abre y se cierra rítmicamente. Al igual que antes, la Moma levanta el cetro, gira, y todos se saludan.

Danza de la Moma en Valencia: la paliza

Ahora se pasa ya a la última prueba, a la cual he oído llamar, no sé por qué, el *puente*. A mi entender, recuerda el castigo militar de la "carrera de baquetas", tan en boga en el siglo XVIII; en él, el penado debía pasar por un corredor formado por dos filas de soldados enfrentados, los cuales empuñaban las baquetas, varas metálicas o de madera utilizadas para limpiar el ánima del fusil. Al pasar el castigado, se descargaban sobre sus espaldas golpes con las baquetas. Esta punición ha conservado un recuerdo en

Danza de la Moma en Valencia: el puente

un juego infantil valenciano, llamado *Sant Vicent* o *gínjols y caparres* –azufaifos y capones–.

El cuadro consiste en que los seis momos menores forman un pasillo, tres frente a tres, y tienden los palos cerrando el pasillo de forma transversal, como si fueran vallas. El pecado mayor toma a la Moma del brazo, y la conduce a través del mismo. Al llegar a una de las barreras formadas por un par de palos, los momos que los sostienen los levantan, y la Soberbia y la Virtud cruzan por debajo, inclinándose ésta ligeramente, y consiguientemente, humillándose ante los pecados –recuérdese la vergüenza del ejército romano en el episodio de las Horcas Caudinas–. Al igual que en la carrera de baquetas, deben ir y volver por el mismo corredor. Finalmente, los momos hacen el corro, y se saludan.

Danza de la Moma en Valencia: el final

Después de esta humillación –y recuérdese que el ya citado Fray Luis de Granada recomienda vivamente la humildad como medio de salvación y de victoria sobre el Maligno–, la Virtud ha vencido. Los momos han rehecho el corro, pero ahora la melodía musical cambia. Los momos golpean sus palos con los de sus compañeros laterales –dos con el de la izquierda,

dos con el de la derecha–, mientras la Soberbia mantiene su palo en alto cuando sus compañeros adyacentes se giran hacia él, y cruzan con él los golpes, y pega en el suelo cuando sus compañeros lo hacen con los del otro lado. Esto se repite tres veces, mientras dura la melodía, y al terminar, los momos saludan a la moma, con el bastón sobre el hombro. Entonces, ya sin música, o con los compases finales –según el montaje del maestro o maestra de danzas local– la Moma va tocando con su cetro en la cabeza a los momos, sin salir del corro, y los pecados se van arrodillando, dejando caer el bastón al suelo. Finalmente, quedan todos arrodillados en torno a la Moma, la cual entonces hace su reverencia.

La Moma y el Pecado Mayor de Xàtiva

Como ya hemos dicho, esta coreografía corresponde a la que Blasco y Arenas Andújar transmitieron a Garrido y Pardo, y que éstos montaron. Sin embargo, conservamos otra posibilidad en las anotaciones de la transcripción musical que el padre Mariano Baixauli y Viguer, S. J., recogió a principios de este siglo de los hermanos Pedro, Vicente y Salvador Díaz, los cuales la conocían por haber sido *tabaleters* de su abuelo. Dicha melodía, que fue publicada por los citados Seguí y Pardo, poseen unas someras notas coreográficas. De entrada, melodía y ritmo son diferentes a las de Blasco, aunque la base es muy similar: 3/8 para Blasco, 6/8 para los Díaz; la melodía final tiene el mismo ritmo, 2/4, para ambos transmisores. En cuanto a dichas notas, se dice que "entra la Moma en la barraca que forman los momos", dicha barraca debe corresponder a la *jaula*, pero aquí es la Moma la que entra; y después pugnan por romperla dos momos sin conseguirlo, hasta que la Moma la toca con su cetro, y la desmonta.

Estamos ante una versión más pantomímica y menos ordenada que la de Garrido y Pardo. Creo que la razón de esta diferencia se encuentra en que la Moma, ya muy esporádica a principios del siglo XX, fue montada en sus últimas apariciones por maestros de danza, entre ellos don Ramón Porta. Estos maestros sin duda le quitarían algo de su viveza y teatralidad, la cuadrarían más y la ajustarían a un esquema rígido, que es el que nos ha llegado.

En cuanto a la variante musical, es posible que el abuelo de los hermanos Díaz interpretara una melodía que fuera más propia de una Moma de alguna localidad cercana a Valencia, pues parece ser que, por la variedad de tocatas que existen en la colección del Padre Baixauli, estos dulzaineros tocaban también en otros lugares. En cualquier caso, hoy día la música interpretada corresponde a la transmitida por Joan Blasco, y que tocaba a principios de este siglo su maestro, Santfeliu. No obstante, la colección del Padre Baixauli ha sido importantísima para conocer melodías que se habían perdido totalmente, de las cuales no quedaba memoria oral.

CONCLUSION

La Danza de la Moma tenía una función en el pasado: la Virtud siempre vence al Mal. No podemos sentenciar hasta qué punto esta misión se cumple hoy día. Lo cierto es que, en la mañana del Corpus, la Moma es la danza más admirada; a ella hay que responsabilizar de buena parte del interés que la procesión despierta hoy día.

Una faceta interesante es la posible recuperación, cada año más acentuada, de ese carácter pantomímico. Cada grupo de bailadores impone a la danza un aire específico, propio y diferente. Por ejemplo, en la Procesión de Xàtiva, el Pecado Mayor no lleva palo, sino castañuelas con cintas de colores en las manos, y persigue a la Moma por todo el espacio del baile, forzándola a entrar en el círculo que forman el resto de pecados. Al terminar la danza, este Pecado Mayor se humilla arrodillándose ante la Moma, la cual, en representación de su victoria, le pone el pie encima. Manteniendo el esquema, la Danza cobra vuelo hacia cambios, en un principio leves, pero que pueden llegar a ser más profundos. Es señal de que la Danza está viva, se ha desfosilizado, y la tradición, más que recuperarse, se ha reincorporado a la cultura.

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO: *Informe sobre la Solemne Procesión del Corpus de la Ciudad de Valencia, 1812* (recd. municipal, 1953, 1992, con notas de M. A. Catalá Gorgues).

ARENAS ANDUJAR, Manuel: *El Corpus valenciano en su tipismo popular*, Valencia 1966. *La Cabalgata llamada (...) del Contite*, Val. 1976. *La Fiesta del Corpus de Valencia*, Val. 1972. *La*

Danza de la Moma, en Añón, V. *Valencia y sus canciones populares*, Val. 1977.

ARIÑO VILLARROYA, Antonio: *El Corpus Republicano*, Val. 1988. *El Calendari Festiu a la València contemporània*, Val. 1994.

BOIX RICARTE, Vicente: *Relación (...) de la Procesión del Corpus*, Val. 1975.

CARBONERES, Manuel: *Relación y explicación histórica de la Procesión del Corpus*.... Val. 1873; Facsímil 1986.

CARRERES ZACARES, Salvador: *Las Rocas*, Val. 1957.

CATALA GORGUES, Miguel A.: *La Procesión del Corpus en los antiguos Dietarios y Llibres de Memòries*, Val. 1993.

CEBRIÀ ARACIL, Félix: *Ceremonial (...) para la Fiesta del Corpus*, Val. 1958.

GRANADA, Fray Luis de: *Guía de Pecadores*, Edición sin fecha.

MORALEDA I MONZONIS, Joan: *Tradició de la Festa del Corpus Christi en els pobles del Regne de Valencia*, Val. 1994.

ORTIZ, Joseph Mariano: *Disertación histórica de la festividad de la Procesión del Corpus de Valencia*. Edición 1865, Facsímil 1992.

PARDO, Fermín y SEGUI, Salvador: *Danzas del Corpus valenciano*, Val. 1978.

SANCHIS GUARNER, Manuel: *La Procesión valenciana del Corpus*, Val. 1978.

TANSO DE CALAHORRA y otros, Jurados de Valencia: *Informe que la Insigne Ciudad de Valencia ha puesto en manos del Rey*..., Val. 1677, edición del Ayuntamiento, Val. 1965.

EL DIA DE TODOS LOS SANTOS EN ANDUJAR (JAEN)

José Luis Anta Félez y M.ª Dolores Extremera Oliván

El modo en que los habitantes de la ciudad de Andújar (situada en las faldas de Sierra Morena, Jaén) se comportan en el lugar donde tienen a sus muertos y el culto que protagonizan revela qué les caracteriza como comunidad. En este trabajo se realiza una descripción etnográfica del espacio del cementerio y de aquellos elementos que nos han parecido más propios y definitorios de lo que ocurre en la festividad del Día de Todos los Santos. Al tratarse de una descripción, se ha intentado dejar de lado, por lo menos aquí, todo lo que comporta el interesante tema de la muerte, uno de los puntos claves por medio del cual las sociedades revelan parte de su cultura.

Es importante resaltar, además, que nos encontramos en una ciudad del Sur, a caballo entre una modernidad abrumadora y un planteamiento tradicional de las cosas, donde lo que hoy forma parte de su acervo cultural, mañana puede ser parte de los comportamientos del pasado. En última instancia, muchos de los "hechos" observados forman parte del patrimonio de Occidente, la simple forma de apreciar la enfermedad y las causas de la muerte, tema que aquí no tratamos, están más cerca de ser compartidas por un madrileño, un valenciano o un parisino que por un habitante de cualquier aldea de la cercana Sierra de Cazorla. Aún así, hay algo que sigue haciendo de Andújar un "mundo diferente", y que tiene su consiguiente reflejo en cómo se trata la muerte, es de la devoción (en muchos casos hasta límites cercanos al *integrismo* religioso más violento) a la Virgen de la Cabeza, eje angular de la sociedad iliturgitana.

DESCRIPCION DEL CEMENTERIO

Al cementerio de Andújar se llega en línea recta desde el centro (plaza vieja) por la calle Calancha. Apenas diez minutos separan la plaza del Camino del cementerio. No por casualidad, en este itinerario se halla el "cuadro de la Virgen", que canaliza la devoción de las gentes de Andújar. Este cuadro del siglo XVIII se dispone en el interior de una cancela enmarcada en lo que pretende ser una pequeña capilla que da a la calle. La acumulación de velas y flores a lo largo de todo el año hacen de éste un espacio donde el iliturgitano se encuentra con su patrona sin necesidad de ir a la ermita. Al final de la calle Calancha y en el Camino del cementerio se ubican las dos empresas de mármoles y lápidas existentes en Andújar. El Camino del cementerio es, también, el que enlaza la ciudad con el "camino viejo" que conduce a los caminantes que suben al Santuario de la Virgen de la Cabeza. Por ello, en las peregrinaciones que se realizan de forma continuada durante todo el año y que tienen su punto de partida en el cuadro de la Virgen, tienen una cita obligada ante la puerta del cementerio para rezar un responso por los que allí moran.

Aunque el Camino del cementerio está dispuesto como una vía de enlace con el Santuario, por lo que no se puede hablar de una calle, éste se ha transformado en su margen derecha hasta la puerta del cementerio en un paseo, confirmándose como un espacio público de transición entre el lugar donde moran los vivos (la propia ciudad de Andújar) y donde lo hacen los muertos (el cementerio). Dicho paseo se ha jalonado de bancos, árboles y setos, con la presencia de una cruz de piedra, y conduce hasta la única puerta de entrada al cementerio.

El cementerio de Andújar se configura claramente en dos partes: la "antigua", de principios de siglo, aunque con añadidos posteriores, y la "nueva", algo más amplia y despejada, donde se disponen hileras de nichos de hasta cinco pisos. Así pues, en esta parte nueva del cementerio se puede observar un claro predominio del nicho como sistema de enterramiento más común. Sólo unas tumbas de primera implantación adquieren la forma de mausoleo y aún así se trata tan sólo de cinco tumbas diseminadas.

En cualquier caso, el cementerio se dispone en calles perfectamente delimitadas, más estrechas en la zona de los mausoleos, pero guardando siempre el orden establecido, identificadas con nombres santos. La calle San Eufrasio –patrón de Andújar y de la cofradía de Jaén– es la que articula el tejido urbano de la parte vieja, ubicándose en el centro de ésta, y a partir de la cual las otras calles se disponen. La calle Virgen de la Cabeza es también una de las arterias principales, ya que es perpendicular a la de San Eufrasio, y desemboca en la parte nueva. La importancia de estas calles conecta directamente con la que se le concede a diario a los patronos de Andújar. Otras calles: San José, San Francisco, Virgen del Rosario, San Pío, San Luis... ilustran el santoral y la filiación religiosa del recinto. Al final de la calle San José, a la izquierda y haciendo esquina con la de San Francisco, se ubica un panteón donde se venera la imagen de

una Inmaculada, conocida como la "Virgen quema del cementerio", mutilada durante la Guerra Civil y que fue recogida del convento en el que estaba por la persona que ahora está enterrada allí, para que presidiera su tumba. La actual propietaria del panteón abrió las puertas de éste para que la imagen pudiera ser venerada públicamente. Como ocurre con tantas otras imágenes, ciertas manchas rojizas, quizás provocadas por las quemaduras, son vistas como la sangre de la propia Virgen.

Siguiendo el recorrido por la calle San José hasta la calle San Fernando se llega hasta un pequeño patio en el que se ubican nichos en su frente. Es éste el lugar donde se inhumaban los cadáveres de suicidas y no católicos hasta la década de los años 50 ya que en la actualmente se da un trato aparentemente igualitario a la hora de realizar los sepelios y acceder al espacio común. En dicho patio hoy tienen cabida cadáveres fallecidos recientemente por lo que ha perdido en gran parte su connotación de *ghetto* para aquellos que son señalados por la religión católica.

En el lado opuesto al panteón donde se venera la Virgen, en la calle de San José, hay un azulejo en cerámica azul y blanca con los distintivos de la UGT y el Partido Socialista en el que aparece, a modo de epitafio, un verso de Rafael Alberti: "Esta paz impuesta, este forzado descanso, me hace estar con vosotros, amigos y comprenderos". Sería ésta otra muestra de la secularización del espacio del cementerio, aunque seguramente es un tema que habría que tratar desde otra óptica, por las enormes connotaciones simbólicas que conlleva.

Las calles Virgen de la Cabeza y Virgen del Rosario conducen, atravesando las tres calles de nichos implantados en esta parte vieja, a la parte nueva. Esta se caracteriza por ser un espacio abierto de considerable amplitud, en cuya pared se hallan la mayoría de nichos, con la única excepción de una tumba de suelo aislada. Junto a este portón se disponen cuatro calles de nichos. El elemento más sobresaliente de esta zona es un conjunto de nichos dispuestos en forma de cruz y en cuyo centro, en la intercesión de sus brazos, se ubica una capilla ecuménica que nunca se ha utilizado desde su construcción en el año 91, ya que los funerales y responsos se siguen haciendo, siguiendo la costumbre, en la parroquia a la que pertenecía el difunto.

LA CELEBRACION DEL DIA DE TODOS LOS SANTOS

¿Qué es lo que ocurre en Andújar durante los días previos al día 2 de noviembre y en este día? Comenzamos por decir que la visita al cementerio se hace casi siempre en grupo, familiar por lo general. Ya desde el día 28 de octubre acuden a su cita anual en horario de 8:30 a 6 de la tarde, donde tras cruzar el umbral de la puerta se dirigen sistemáticamente a visitar la "Virgen [quemada] del cementerio" por la calle San José. Allí hacen la ofrenda de las velas, que vende a 15 pesetas la actual propietaria del enterramiento donde se venera la imagen. Tras rezar durante un breve espacio de tiempo una de las oraciones estereotipadas, se llega al lugar de destino, al que se accede generalmente por la calle San Francisco, que conduce a la parte nueva del cementerio y a los nichos de la parte antigua.

Fundamentalmente son cuatro los actos que conforman el ritual ante el nicho y que se desarrollan en el siguiente orden: (1.º) limpieza, (2.º) colocación de flores y cirios, (3.º) oración, y (4.º) el paseo, verdadera manifestación de la sociabilidad iliturgitana. Sistemáticamente la limpieza y colocación de flores tienen lugar en los día previos al 1 y 2 de noviembre, días en los que ha de estar adecentado el espacio del nicho, como demostración del respeto de los vivos para con sus muertos. En este sentido, la limpieza participa plenamente del contenido de los hechos y está lejos de ser un mero elemento preparatorio, hasta tal punto que forma parte de aquellos elementos, junto con el sufrimiento y el recuerdo, con los que se paga permanecer aún entre los vivos. Para la limpieza de la lápida, oficio que generalmente realiza la mujer, se utilizan todos aquellos elementos (escobas, bayetas, fregona, etcétera) que son comunes a la limpieza del hogar. La colocación de flores en jardineras o/y jarrones se realiza con posterioridad, así como la colocación de cirios de color rojo. Es normal en Andújar que en este día casi nadie lleve flores naturales y mucho menos crisantemos, actitud que parece se deriva además de la obvia practicidad de las flores artificiales y de una cierta "negación de la muerte", tan característica de las sociedades modernas y de la que Andújar, obviamente, toma parte.

En la primera fase del ritual entra en juego uno de los elementos más polémicos y que da pie para hacer una cierta reflexión: la escalera. El cementerio tiene en propiedad tan solo cinco, que son objeto de disputa por parte de aquellos que, a falta de escalera propia, deben esperar varias colas para su uso. Son los "hijos pobres" de esta ciudad, ya que es requerida sólo por los que deben atender la morada de los difuntos del cuarto y quinto piso de nichos (los más económicos). Una cierta insolidaridad de los que monopolizan su utilización provoca en los que esperan una sensación de impotencia y atropello. Es entonces cuando con más sentido de propiedad se concibe el nicho, hasta el punto que la escalera es motivo de discusión y riña en el recinto funerario.

Aunque hay investigadores que sostienen que en el cementerio no hay cabida para las actitudes insolidarias (1), hay que decir que éstas, de hecho, sí se dan en Andújar, aunque en el ámbito estricto del ritual; otra cosa muy distinta será el ámbito social donde, efectivamente, no tienen lugar manifestaciones insolidarias, porque no hay nada que defender como propio. Si bien es cierto que el nicho es entendido como extensión familiar de la casa, no se debe perder de vista que el espacio del cementerio y el ritual allí celebrado da lugar no sólo al fortalecimiento del vínculo familiar, sino también al de los habitantes de Andújar entre sí. Por ello, los rasgos de insolidaridad se muestran sobre todo en el ámbito estricto del túmulo, en el transcurso del ritual, porque de lo que se trata es de preservar de la presencia de extraños la intimidad familiar. Además de todo ello ir al cementerio es entendido en Andújar como una salida a la calle para relacionarse con la comunidad de vecinos. Una vez cumplidas las tareas de limpieza, colocación de las flores y rezos, los cuales se hacen por cada unidad familiar, es muy extraño que dos personas recen en voz alta, al igual que los responsos del sacerdote tampoco se hacen en el cementerio en estos días, sólo en las misas de Difuntos del día 2. El resto de los días se dedica a pasear y a relacionarse con sus conciudadanos después de haber permanecido unos instantes ante el "propio" nicho.

En todo caso, lo que es indudable es que lo que ocurre en el cementerio durante estos días es un fenómeno colectivo. Los grupos son, además, más grandes y numerosos que de costumbre. Varias realidades ponen de manifiesto la cohesión de las relaciones de parentesco que tienen lugar. Al cementerio se va en familia, incluso en muchos casos llegan los miembros que residen fuera de la ciudad. La memoria del difunto prevalece sobre cualquier otro sentido dado a la festividad. Al igual que ocurre en otros sitios de la Península Ibérica, será la mujer de mayor edad la que lidera las actividades realizadas y presente mayor afectación, mientras que serán los varones jóvenes los más distantes. Ello tiene varias explicaciones: son los mayores los que más "muertos tienen" y, además, la manifestación del vínculo subjetivo mediante el ritual funerario parece que se halla más arraigado entre los mayores que entre las nuevas generaciones. Esta actitud de los jóvenes no ha de significar que quieran menos a sus muertos, sino que, por el contrario, el ceremonial tradicional parece que no encauza sus sentimientos. La ruptura generacional en torno a este tema no es sólo un dato estadístico, sino que parece imponerse desde la forma en cómo se concibe la muerte en la actual sociedad occidental. Por otro lado, las pautas de liderazgo del rito muestran ciertos estereotipos socio–culturales y, quizás por ello, la mujer desarrolla en este ámbito las mismas misiones que realiza en la vida cotidiana. En última instancia, la conducta emocional es útil a la colectividad para expresarse. El espacio funerario sería el ámbito en el que la mujer –al igual que ocurre "aún" en la casa– parece mostrarse como especialmente eficaz, pues el hombre generalmente en ambos ambientes no barre, ni friega, ni participa de la limpieza. Además, también el rezo es vinculado a las mujeres, por ser considerada la conducta religiosa (piadosa) patrimonio del sexo femenino. Por tanto, se percibe un cierto paralelismo entre la estructura social iliturgitana y los rituales llevados a cabo en estos días en el cementerio. Así, pues, todo el ritual se "feminiza" y adquiere tintes propios de los elementos tradicionales adscritos a dicho género.

Las relaciones de vecindad entre los poseedores del espacio funerario es otro factor que hay que tener en cuenta. Este vecindario existe porque existe un límite espacial que así lo crea. La citada insolidaridad unida a la curiosidad son los rasgos que describen las relaciones entre vecinos durante el desarrollo del ritual. Las conversaciones de los vecinos, cuando éstos se desconocen, consisten en preguntarse por la identidad del fallecido, la edad, el tipo de muerte, etcétera. Y en todo momento se cuidará de que el vecino no dañe ni ensucie la lápida del difunto propio en el transcurso de la limpieza y colocación de flores. Tal cual pone de relieve el siguiente comentario que le decía una señora a otra cuando ésta intentaba colocar la escalera para subir al nicho: "Cuidado con la escalera no me vaya a rayar el mármol con las puntas".

En efecto, el cementerio de Andújar se convierte en esos días en un centro de encuentro social donde las gentes pasean, charlan con aquéllos a los que no ven tras mucho tiempo, se preguntan por la salud... Hay que hacer constar que para algunas mujeres ésta es una de las pocas ocasiones del año para salir y relacionarse con sus vecinos. De hecho, las calles y bares de la ciudad quedan vacíos en las horas de visita al cementerio, y así, durante unos momentos en estos días, sustituye a los lugares de encuentro y socialización. La inmensa mayoría de los vecinos, incluso muchos de aquéllos que no tienen "su" difunto, se dan cita en el cementerio. Aunque no sea para otra cosa que para tomar el sol en uno de los bancos y pasear; la misma formación de la parte nueva del cementerio –en avenidas repletas de bancos en forma de paseo– corrobora lo dicho. Ciertas actividades relacionadas con el trato, como el contacto directo entre familiares y conocidos, que habitualmente no tienen lugar en otro ámbito, se dan en estos días. Todos estos elementos confirman la idea de que la acción ritual (festiva) cohesiona al grupo que lo ejecuta.

El estudio de los epitafios y lápidas ofrece también interesantes aportaciones de cómo los vivos

tratan a sus muertos y de la vinculación socio–cultural con el difunto. Las referencias a la familia en el epitafio, las alusiones a la presencia del fallecido entre sus congéneres, la insistente señalización con el título de "Propiedad", junto al nombre y el apellido de la familia, con el que los vivos sellan el nicho, hacen de todo ello parte de su "territorio familiar".

Queda por señalar algunos aspectos sobre territorialidad que pueden aportar importantes conclusiones al trabajo. Si, como se ha sostenido hasta ahora, el espacio funerario es extensión de la casa familiar, ello lleva a entender este espacio como "superposición de territorios"; a saber: el territorio del difunto y el territorio que la familia establece sobre el difunto. Es decir, el espacio funerario es entendido como la "casa" del difunto. Pero, el difunto no es entendido como muerto, sino como signo y, por tanto, el túmulo es considerado como una metáfora del muerto. Se desvaloriza entonces el cuerpo real del difunto (cadáver), que es negado (sobre todo por su supuesto estado de deterioro); por otro lado, el difunto pasará a ser antepasado, y el espacio del cementerio viene a ser el lugar social en el que habitará éste. (Es obvio que las categorías aplicadas sobre los "muertos" son *siempre* elementos construidos por los vivos, lo que desvela cómo es la construcción que una cultura hace sobre su cosmos simbólico).

Ahora bien, sobre este lugar del difunto, la familia instala un segundo plano de territorialidad que se expresa a través de una serie de conductas entre las que destacan la apropiación y defensa, y así es normal su delimitación mediante muros, cancelas, balconcillos, líneas en el suelo y letreros de "propiedad". La defensa de la intimidad en el transcurso del ritual también señala la superposición de este segundo plano. La existencia de límites es un primer dato que evidencia la propiedad de primer territorio familiar. En cualquier caso, los límites cumplirán una doble función: como señalización de la existencia de ese territorio–propiedad y como preservación del territorio–propiedad de visitantes extraños al grupo. La semántica de los límites dará a entender también el *status* social de los propietarios del territorio marcado: cuanto más pobre es el enterramiento, más simbólico es el límite y menos elementos físicos contendrá. Por ejemplo, en el cementerio de Andújar se encuentra el nicho de una joven gitana, que es delimitado en el suelo prolongándose con una superficie de pintura blanca que abarca el perímetro del nicho. Otros elementos delimitadores, como éste último, se difuminan por todo el cementerio, si bien en ocasiones (si la economía familiar lo permite) la línea es sustituida por una pieza de mármol. Otras veces cristales, cancelas o pequeñas balconadas delimitan el nicho. Los mausoleos se guardan con una cancela cerrada con llave o candado.

Por otro lado, el espacio que la familia superpone al territorio del difunto no se plasma sólo en señalizaciones materiales, sino que también lo hace en una serie de comportamientos. En este sentido hay que señalar la presunción de la intimidad ante el extraño en el transcurso del ritual. La meticulosidad con que éste se acomete así como la familiaridad de los objetos que se preservan en el espacio funerario, son la prueba de que éste es un territorio familiar. Así, el allegado al difunto se permite ciertas licencias, como en su propia casa, que no puede hacer cualquiera. Esta familiaridad se entiende como una afirmación de la propiedad ("ésta es mi casa", "éste es mi difunto").

Si, por un lado, la forma de vivir la fiesta del día 2 lleva a comprender a las gentes de Andújar, del mismo modo, el recinto donde "habitan" sus difuntos sorprende con detalles alusivos a la ciudad de los vivos. Y si existe algo en Andújar que vertebra su vida socio–política y religiosa, e incluso su calendario, es, sin duda, la romería de "Nuestra Señora de la Cabeza" y su devoción. No es casualidad, como ya se ha anotado en la descripción, que en la calle Calancha (aquella que conecta la ciudad y el cementerio) se ubique el "cuadro de la Virgen", ni que el llamado "camino viejo" hacia el Santuario pase por la puerta del recinto. Pero la Virgen de la Cabeza no está presente sólo en este itinerario. Cualquiera, por poca atención que preste, puede caer en la cuenta de que la representación de la Virgen de la Cabeza es un elemento tan habitual en el cementerio como pueden ser los cipreses. También se ha apuntado que la calle que conecta la parte antigua con la nueva lleva el nombre de la Virgen. Las imágenes de "La Morenita" se diseminan por todas partes, ya sea en figuras adosadas a las lápidas, en los azulejos de los mausoleos, en las figurillas exentas colocadas en las repisas de las lápidas, así como en los estados y medallas que se cuelgan en las lápidas. Y es que en líneas generales el deseo de todo iliturgitano devoto de "la Virgen de la Cabeza" –como reza el epitafio de un antiguo hermano mayor de la cofradía– es que ésta le acompañe de manera visible en el viaje sin retorno, hasta allí donde él cree firmemente que "ella le espera".

—

NOTA

(1) VELASCO, H.; CRUCES, F.; DIAZ, A: "El día de los difuntos. La extensión de la familia", en: *Alcaiceras, Gaceta de la Asociación Madrileña de Antropología*, n.º 2, pp. 7–13, 1983.

* * * *

LA PAZ Y LA GUERRA EN EL REFRANERO

Juliana Panizo Rodríguez

Si tú crees que una sonrisa es más fuerte que un arma, si tú crees en el calor y fuerza de una mano que saluda, si tú crees que lo que une al hombre es más importante que lo que divide...

Si tú crees que ser diferente es una riqueza y no un peligro, si sabes tratar al prójimo con amor de hermano, si sabes siempre y por encima de todo buscar la esperanza, si sabes cantar la felicidad de los otros y la tuya propia, si sabes escuchar a quien te necesita sin pensar que por ello pierdes el tiempo y le das una sonrisa...

Si sabes aceptar la crítica y no la devuelves con acritud, si sabes aceptar un parecer distinto al tuyo, si piensas que eres tú el que debe dar el primer paso, si la injusticia que sufre tu hermano te hace reaccionar como la injusticia que se hace contigo...

Si sabes compartir con otro tu pan y unir a él su corazón, si sabes que el perdón llega más lejos que la venganza, si aceptas tu propia culpa y no la descargas con los demás...

Si comprendes que la cólera es una debilidad y no una prueba de fuerza, si para ti el otro es siempre tu hermano, si estás a favor del pobre y del oprimido sin creerte un héroe, si crees que el amor es la única arma de diálogo, si crees que la paz es posible...

ENTONCES LA PAZ VENDRA.

Para el *Diccionario* de la Real Academia, el refrán "es un dicho agudo y sentencioso de uso común".

El mencionado *Diccionario* define la paz como: "situación y relación mutua de quien no está en guerra". "Virtud que pone en el ánimo tranquilidad y sosiego, opuestos a la turbación y a las pasiones".

La guerra es: "la desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más potencias".

Este artículo tiene como objetivo poner de manifiesto una serie de refranes relacionados con dos facetas esenciales en la vida humana, como son la paz y la guerra.

En primer lugar aludiremos a varios aspectos destacados en ambas.

• *Condiciones para vivir en paz:*

Cuanto sabes no dirás, cuanto ves no juzgarás, si quieres vivir en paz. En callando hay paz. Oír, ver y callar, para vivir en paz. Quien quiera vivir en paz, que esté preparado para pelear.

• *Consecuencias de la paz:*

Hagamos paz, e moriremos viejos. La paz es la madre del pan. Quien en todo calla, en todo paz halla. Quien tiene paz y alegría, duerme bien de noche y gana bien de día.

• *Otros aspectos positivos de la paz:*

Donde hay caridad, hay paz. Haya paz duradera y sea lo que Dios quiera. Más vale bollo en paz que hogaza en guerra. Más vale en paz un huevo que hogaza en guerra. Más vale en paz un huevo que en guerra un gallinero. Más vale en paz pan y cebolla que en guerra olla y polla. Más vale en paz y peregrino, que entre parientes y con ruido. Mejor es paz con pobreza, que turbación y riqueza. Poco y en paz, mucho se une haz. Paz, oro val.

• *Consecuencias de la ausencia de la paz:*

Cuando se ausenta la paz, se lleva consigo el pan. Día en que falta la paz, víspera de hambre.

REFRANES ALUSIVOS A LA PAZ

A la higuera pide agraz, y no a suegras y nueras paz: Pone de manifiesto la poca concordia existente entre las suegras y las nueras.

Andar la paz por el coro, o por el corro: Haber riñas y desazones en una comunidad o familia.

Antes que armas tomar todo se ha de intentar: Aconseja el diálogo antes de comenzar la guerra.

Aquí paz y después gloria: Modo de dar a entender que ya se ha terminado lo que se estaba contando.

Buena es maripaz, que nos da tocino y pan: Pone de manifiesto la importancia de la paz para conseguir los alimentos.

Buena romería haz, quien a su casa pone en paz: Haz en lugar de hace.

Cinco cosas procura: salud, saber, paz, abundancia y cordura.

Cuando se ausenta la paz, se lleva consigo el pan: Porque la falta de paz facilita la carencia de alimentos.

Cuanto más busco el reposo, hallo más enojos: Significa que una persona no encuentra la paz.

Cuanto sabes no dirás, cuanto ves no juzgarás, si quieres vivir en paz.

Cuatro cosas has de procurar: salud, saber, templanza y paz.

Dénos Dios paz o victoria: Refrán mediante el cual se pide a Dios la paz.

Después de una gran tormenta, una gran serenidad: Se sobrentiende en la segunda parte hay.

Día en que falta la paz, víspera de hambre: Porque si no hay paz no se puede trabajar para conseguir los alimentos.

Dios bendijo la paz y maldijo las riñas: Muestra la preferencia de Dios por la paz.

Donde está la paz, Dios está; donde no, Lucifer y Satanás.

Donde hay caridad, hay paz.

Donde hay dineros, hay sosiegos: Indica que la posesión de bienes produce paz.

El fin principal, mantenerse en paz: Pone de manifiesto la gran importancia que tiene la paz.

En callando, hay paz: Indica que si te callas conseguirás la paz.

En paz y en haz: Con vista y consentimiento.

En paz y jugando se suele ir pasando: Indica que habiendo paz y concordia por poco que uno se ingenie puede ganarse la vida.

Goza en paz tu poco, mientras busca más el loco: Enseña a conformarse con lo que se posee, siempre que baste para vivir, sin ambicionar más.

Hagamos paz, e moriremos viejos: Significa que la paz prolonga los años de vida.

Hayamos paz y moriremos viejos: Indica que es necesaria la paz para vivir muchos años.

Haya paz duradera, y sea lo que Dios quiera: Indica que lo fundamental es la paz.

La paz es la madre del pan: Significa que si hay paz se puede conseguir trabajo.

La paz se ha de comprar: Señala que para conseguir la paz es necesario esforzarse.

Mas quiero cardos en paz, que no salsa de agraz: Refrán que da más importancia a la paz que a la comida.

Más vale bollo en paz que hogaza en guerra: Se sobrentiende, comer.

Más vale buena guerra que mala paz: Porque la mala paz es peor que la guerra.

Más vale cierta paz que dudosa victoria.

Más vale en paz un huevo que en guerra un gallinero: Se sobrentiende , tener.

Más vale en paz pan y cebolla que en guerra olla y polla: Se sobrentiende, comer.

Más vale berzas con amor que pollos con rencor: Se sobrentiende, comer.

Más vale morir en paz que vivir en guerra: Indica el valor positivo y negativo de ambas.

Más vale pan seco a gusto que faisán a disgusto: Se sobrentiende, comer.

Más vale pedazos de pan con amor que gallina con dolor: Se sobrentiende el verbo comer o tener.

Más vale paz, y peregrino, que entre parientes y con ruido: Indica que vale más tener paz y andar errantes, que estar a disgusto con los parientes.

Más vale uno en paz que ciento en guerra.

Más vale un real con quietud que mil con inquietud: Significa que es más importante la paz que el dinero.

Mejor es paz con pobreza que turbación y riqueza.

Ni quiero matar a Alí, ni que Alí me mate a mí: Indica que nadie desea la guerra.

Oír, ver y callar, para con nadie tropezar.

Oír, ver y callar para vivir en paz: Enumera las condiciones para vivir en paz.

Oye, ve y calla, y con nadie tendrás batalla: Requisitos para mantener la paz.

Oyendo, viendo y callando, con todos en paz ando: Pone de manifiesto las condiciones necesarias para la paz.

Paciencia es paz y ciencia: Refrán que pondera los resultados positivos de la paciencia.

Paz con los hombres y guerra con los vicios: Da a entender lo que deben hacer los hombres.

Paz larga, guerra prepara: A un periódo largo de paz suele suceder otro de guerra.

Paz y pan, par sin par: Indica que ambos son fundamentales en la vida.

Paz y pan: Significa que estas dos cosas son la causa y fundamento principal de la quietud pública.

Paz y paciencia y muerte con penitencia: Regla de conducta para vivir y morir bien.

Paz, oro val: Refrán que pone de manifiesto el gran valor de la paz.

Procura ante todo cinco cosas: salud, saber, templanza, paz y cordura.

Poco y en paz, mucho se me haz: Refrán que pondera la paz.

Por bien de paz, cualquier cosa haz: Indica que nos debemos esforzar para conseguir la paz.

Por envés o por haz, no hay tesoro como la paz.

Por mucho que la paz cueste, nunca es cara: Refrán que pone de manifiesto la gran importancia de la paz.

Quien callando vive, tranquilo muere: Indica las ventajas de saber callar.

Quien en todo calla, en todo paz halla: Indica que para conseguir la paz es necesario callar.

Quien espada lleva, paz trae: Indica que para conseguir la paz son necesarias las armas.

Quien niega y después haz, quiere paz: Haz, en lugar de hace.

Quien oye, ve y calla, del mundo goza y a nadie daña.

Quien quiera vivir en paz, que esté preparado para pelear: Porque la paz es difícil de conseguir.

Quien quisiera del mundo gozar, ha de ver, oir y callar.

Quien tiene paz y alegría, duerme bien de noche y gana bien de día: Indica que ambas cualidades son esenciales en la vida.

Regla para buen vivir, callar después de ver y oir.

Rara es la bonanza en el piélago: Pone de manifiesto lo difícil que es la paz en la tierra.

Sin paz no hay pan; sin pan no hay paz: Indica que ambas cosas son necesarias.

Si quieres vivir en paz, ni prestes dinero ni entres en hermandad: Ambas cosas suelen proporcionar disgusto; la primera porque no siempre lo devuelven y la segunda porque suelen querer mangonear todos y empiezan las rencillas.

Todos buscamos la paz, y ninguno en donde está: Pone de manifiesto lo difícil que es conseguir la paz.

Tu puerta cerrarás; a tu vecino loarás; cuanto puedes no harás; cuanto ves no juzgarás; cuanto oyes no creerás, si quieres vivir en paz: Indica las condiciones para vivir en paz.

Tus secretos no dirás si quieres vivir en paz.

Vayan los muertos por muertos; los vivos tengamos paz: Significa que lo fundamental es la paz.

• *Aspectos positivos de la guerra:*

La guerra sólo tiene una cosa buena: la paz que trae tras ella.

• *Aspectos negativos de la guerra:*

Cuando los sables mandan, los libros callan. Cuando Marte llama a la lid, Minerva se echa a dormir. Cuando truenan los cañones, no hay oídos para las razones. Guerra, peste y carestía andan siempre en compañía. La guerra mil males engendra. La guerra pierde la tierra. La guerra todo lo malo lo trae, y todo lo bueno se lo lleva. Más gente va a la guerra que vuelve de ella. Quien a la guerra se va, volverá o no volverá. Quien va a la guerra, come mal y duerme en la tierra.

REFRANES ALUSIVOS A LA GUERRA

Acabada la guerra, retén tus armas para que no vuelva.

A la guerra, con la guerra: Significa que la guerra tiene que ser repelida, mediante otra fuerza superior.

A la guerra y al fuego búscale el comienzo: Indica que es mejor hacer que cesen al principio.

Animo vence en guerra, que no arma buena: Indica que es superior la valentía de la persona que el buen armamento.

Buena es la guerra para el que no va a ella: Significa que sólo se conocen los incovenientes de la guerra, participando en ella.

Con guerra se acaba la guerra.

Con todos guerra, y paz con Inglaterra: Indica el respeto que siempre ha causado esa nación, principalmente por su potencia política.

Cuando los sables mandan, los libros callan: Significa que en época de guerra cesa la producción intelectual.

Cuando los tambores hablan, las leyes callan: Indica que en la época de guerra no tienen en cuenta las leyes.

Cuando Marte llama a la lid, Minerva se echa a dormir: Marte para los antiguos romanos es el Dios de la guerra y Minerva es la Diosa de la Sabiduría. Significa que en época de guerra no se cultivan las letras.

Cuando truenan los cañones, no hay oídos para las razones: Indica que en la época de guerra no existe un diálogo entre las naciones beligerantes.

El que no sabe de guerra, dice bien de ella: Significa que es necesario participar en la guerra para saber los inconvenientes que lleva consigo.

El que tonto va a la guerra, tonto viene de ella: Indica que la guerra podrá enseñar mucho al hombre discreto, pero nada al de cortas luces.

En la guerra como en la guerra: Aconseja que se comporte uno amoldándose a las circunstancias.

En la guerra y el amor el que vence tiene razón: Indica que es aplicable a ambos la ley del más fuerte.

En tiempo de campaña, el que apaña, apaña: Significa que en tiempo de guerra son muy frecuentes los hurtos.

En tiempo de guerrilla, quien pilla, pilla: Significa que esta época es muy propicia para el robo.

En tiempo guerrero poco valen pluma y tintero: Indica que en tiempo de guerra no se aprecia la actividad intelectual.

En tiempo de guerra callan leyes y audiencias: Significa que en la época de guerra cesa la actividad jurídica.

Es una guerra nuestra vida sobre la tierra: Porque tenemos que luchar constantemente para defender la existencia.

Guerra, peste y carestía andan siempre en compañía.

Guerra y racimo comenzados, no son dejados: Pone de manifiesto la dificultad existente para que cesen ambos.

Habla en la guerra y no vayas a ella: Recomienda que se discuta sobre ella todo lo que se quiera, pero desde lejos.

Haya guerra, pero no en mi tierra: Indica que algunos se manifiestan indiferentes a la guerra, pero no quieren que la haya en su lugar.

Ir a la guerra, ni casar, no se debe aconsejar: Enseña lo expuesto que es dar dictamen en asuntos de éxito contingente.

La buena guerra, buena paz engendra.

La guerra, a muchos derechos tuerce y a muchos tuertos endereza: Indica el efecto negativo y positivo de la guerra.

La guerra es madre de la diligencia y madrastra de la ociosidad: Se refiere a la vida del soldado en el campamento: en los momentos de lucha es necesario desplegar toda su actividad y energía; en los ratos de descanso suelen entregarse al juego, bebida, etc.

La guerra hace los ladrones y la paz los ahorca: Significa que con la paz se impone la justicia que castiga a los ladrones.

La guerra no vemos y ya la tenemos: Indica que el que carece de paz interior tiene la guerra en sí mismo.

La guerra mil males engendra: Indica los efectos perjudiciales de la guerra.

La guerra pierde la tierra: Porque queda todo destrozado.

La guerra por sí se atiza: Atiza tiene significado de avivar.

La guerra y el fuego, sofocarlos al comienzo.

La guerra y la pintura de lejos tienen hermosura: Significa que vistas desde lejos parecen algo distinto a lo que en realidad son.

La guerra sólo tiene una cosa buena: la paz que trae en pos de ella.

La guerra, todo lo malo lo trae, y todo lo bueno se lo lleva: Pone de manifiesto los efectos devastadores de la guerra.

Lo bueno de la guerra es no ir a ella.

Más gente va a la guerra que vuelve de ella: Pone de manifiesto las bajas que causa la guerra.

Más vale guerra abierta que paz fingida.

Muchos hay en la guerra y pocos en la pelea: Significa que son pocos los que se encuentran en primera línea en la batalla.

Muchos mueren en la guerra, mas por eso no dejan de ir a ella: Indica que a pesar de las bajas que causa la guerra siempre hay personas que acuden a ella.

Más vale buena guerra que mala paz: Es preferible una enemistad declarada que una falsa amistad.

Muchos mueren en la guerra, pero muchos más van a ella.

No ordenes tregua que ponga mal fuero en la tierra: Significa que en algunas ocasiones la tregua sirve para alargar el tiempo de la guerra.

Por la victoria el soldado y por la novia el enamorado: Se sobrentiende, pelean.

Quien a la guerra se va, volverá o no volverá: Pone de manifiesto la posibilidad de morir en la guerra.

Quien a la guerra muchas veces va, o deja la piel, o la dejará.

Quien a menudo a las armas va, alguna vez caerá: Indica la posibilidad de morir en la guerra los que acuden a ella con frecuencia.

Quien guerra quiera, en ella muera: Pone de manifiesto que no se debe desear la guerra, por los efectos negativos que produce.

Quien hijo tiene en la guerra muerto está y vivo le espera: Los padres tienen siempre la esperanza de que su hijo volverá de la guerra.

Quien miedo tenga, no vaya a la guerra: Porque la guerra es para las personas valientes.

Quien no sabe qué es la guerra, que vaya a ella: Refrán que reprende a los que juzgan las cosas sin haberlas experimentado.

Quien tema a los balazos, no vaya a la guerra: Porque las balas son uno de los elementos que abundan en la guerra.

Quien va a la guerra, come mal y duerme en la tierra: Indica las malas condiciones de vida que soportan los que están en la guerra.

Quien ver lástimas no quiera, no vaya a la guerra: Porque en la guerra se sufren muchas penalidades y carencias.

Sabrosa es la guerra al no experimentado en ella: Significa que no se saben los inconvenientes de la guerra hasta que no se toma parte en ella.

Se pueden ganar muchas batallas, y perder la campaña: Indica que la victoria final es la definitiva.

Si el miedo aterra, ¿qué hará la guerra?: Refrán que pondera los horrores de la guerra.

Teme la guerra quien sabe los peligros de ella.

Tengamos paz; y guerra quien la quisiere: Pone de manifiesto la prioridad de la paz sobre la guerra.

Toda guerra concluye por donde debió empezar..., por la paz: El carácter humano es tal que no acepta la concordia hasta después de haber sufrido algunas contrariedades.

Tratar de la guerra y no entrar en ella: Significa que es muy distinto hablar de la guerra sin haber participado en ella.

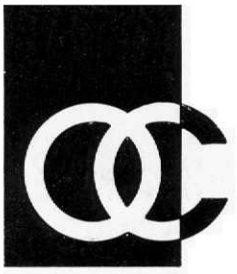
Ve bien la batalla quien algo lejos se halla: Significa que, vista desde fuera, la guerra tiene un aspecto distinto.

BIBLIOGRAFIA

BERGUA, J.: *Refranero español*. Madrid, 1977.

MARTINEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español*. Madrid, 1986.

SBARBI, J. M.: *Gran diccionario de refranes de la lengua española*. Buenos Aires, 1943.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID