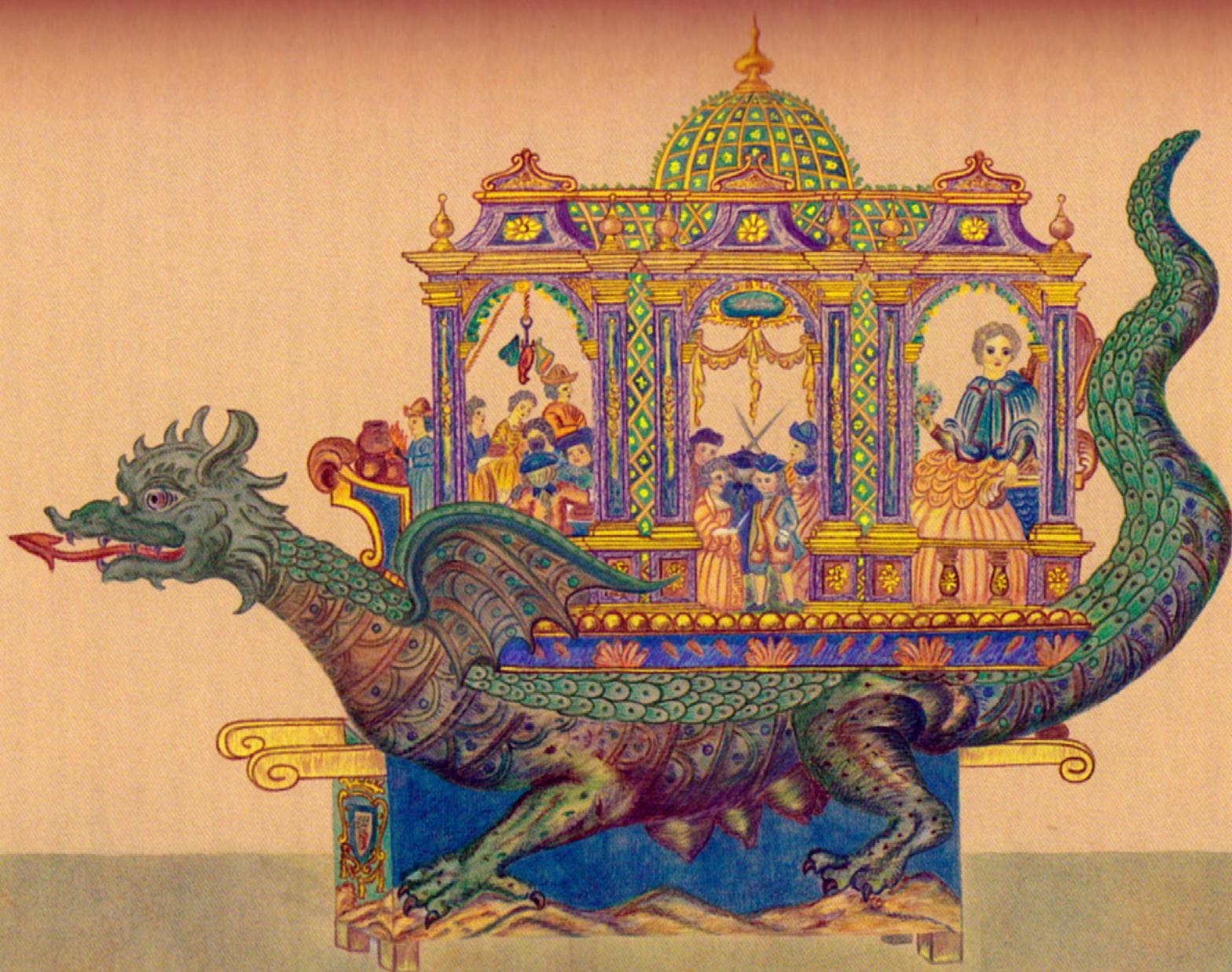


# Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz



Editorial ..... 3  
Joaquín Díaz

Entre el mito y el rito, o cuando la leyenda se hace fiesta ..... 4  
(en torno a la leyenda de santa Marta y la tarasca)  
Seve Calleja

Palabras que sanan. El ensalmo entre los curadores populares de un .... 16  
asentamiento en la ciudad de Posadas (Misiones, Argentina)  
Miguel Alejandro Avalos

Los auroros en España ..... 27  
Norberto López Núñez

Marlborough > Malbrou > Mambrú o la «transculturación» de una ..... 43  
tradición oral  
Enrique Pato

# SUMARIO

Revista de Folklore número 416 – Octubre de 2016

Portada: «Copia de proyecto de tarasca de 1741». *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Corrección de textos: Rosa Iglesias

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

La relación entre la procesión del Corpus, la tarasca y santa Marta se hace más evidente a partir del siglo xv, cuando se produce un incremento en el número de autos y obras religiosas, con canciones y bailes incluidos, encaminadas al fomento de la devoción y a la afirmación de la fe. Muchas de las danzas de cintas y palos actuales que todavía acompañan las procesiones patronales en los pueblos son «supervivencias» de las representaciones realizadas en homenaje al Santísimo en la fiesta del Corpus Christi, a las que se incorporaron con el auge de la celebración y el deseo de convertir esa procesión en el más vistoso y representativo acontecimiento del año. Algunas torres humanas de las que se formaban para entretener a los asistentes a la procesión no eran sino representaciones del alma que debía conquistar con la ayuda de la virtud la altura, el lugar elevado (castillo, torreta, etc.) desde el cual mirar de frente y con ojos limpios al Creador; hay que considerar esas coreografías, por tanto, como danzas de homenaje al Santísimo. No olvidemos que, además del tono didáctico que tenía la procesión del Corpus, mucha gente la seguía desde la calle, lo que forzaba a los diseñadores de ingenios a elevar la altura de los estrados rodantes y carros donde se daban las actuaciones. Por otra parte, ya el poeta Claudiano testimonia la antigüedad de este tipo de espadañas humanas cuando, al describir unas fiestas circenses celebradas en Tarraco en honor del cónsul Teodoro, dice: «Unos hombres enlazados formaron en un abrir y cerrar de ojos una edificación sobre sus hombros subiendo unos sobre otros, y en lo alto de esta pirámide un muchacho bailaba con las piernas enlazadas». Los mismos gigantes, que primero fueron monstruos o seres terribles para pasar después a representar a moros, turcos y gigantes de países exóticos que se rendían ante el Santísimo, se convirtieron finalmente en reyes y reinas que daban ejemplo de sumisión al Monarca de monarcas. Junto a ellos, los enanos o cabezudos, prohibidos como sus enormes acompañantes por Carlos III en 1780, encarnaban la fealdad y monstruosidad rendida, asimismo, ante el Rey de la creación.

Entre todos esos personajes y lo que representan, llama la atención la tarasca. Aunque el nombre se utilice para definir el conjunto de imágenes que, habitualmente sobre ruedas, acompañaban la procesión del Santísimo, al monstruo se le llamaba Tarascón y Tarasca a la representación de una mujer (personificación del bien o recuerdo de santa Marta) que cabalgaba sobre él tras haberlo amansado. Julio Caro Baroja, en *El estío festivo*, remonta la primera mención de la tarasca en España a la fecha de 1530 y la sitúa en Sevilla, donde se encarga a un artesano de cambiarle al monstruo la lengua que, probablemente, era la parte del cuerpo que sufría más deterioro, pues con ella engullía los sombreros de la gente que estuviera descuidada contemplando la comitiva. Javier Portús Pérez, en *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, hace una prolija descripción de algunas de las fiestas del Corpus y sus correspondientes fastos, y remarca, siguiendo a Cobarruvias, el miedo que despertaban estos ingenios en la gente de los pueblos. Debemos suponer que la relación que Pertús establece entre la credibilidad que suscitaban tales monstruos en la gente rústica y su adscripción al mundo de lo real existe y se puede comprobar. Los relatos antiguos sobre fieras y monstruos que convivían en el ámbito rural con la existencia cotidiana hace posible esa credibilidad, ya que algunas imágenes de las fieras aparecían en forma de grabado en la portada de los pliegos o de las relaciones de sucesos, y el papel impreso ya había empezado a ejercer su tiranía sobre los crédulos. No nos debería extrañar, por tanto, que al artista que debía reflejar la monstruosidad de una criatura en la primera página de un pliego, la imagen que se le viniera a la mente fuese la de una tarasca, la última que habría visto en la procesión del Corpus.

# EDITORIAL

## ENTRE EL MITO Y EL RITO, O CUANDO LA LEYENDA SE HACE FIESTA

(EN TORNO A LA LEYENDA DE SANTA MARTA Y LA TARASCA)

Seve Calleja

**E**mparentada con otros dragones como el que derrotó san Jorge, esta monstruosa imagen que procesiona en las fiestas del Corpus en muchas localidades españolas y americanas tiene su origen en una leyenda de santa Marta, que se remonta al siglo XI en la Provenza francesa. Todavía hoy, la tarasca sigue apareciendo tanto en la localidad provenzal de Tarascón —cuya fiesta está declarada como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO—, como en Granada, Toledo, Tudela o Zamora. En el Museo Etnográfico de Castilla y León, de esta última ciudad, se conserva y se nos muestra su imagen.

Esta figura y su incorporación a la fiesta popular son buena muestra de cómo la leyenda (el mito) adquiere valor simbólico y se ritualiza (el rito): el dragón encarna al mal, que es derrotado por la virtud,



representada por la doncella que cabalga sobre ella y la somete. Su representación se incorpora entonces a una fiesta religiosa tan importante como la del Corpus Christi, exponente del triunfo del bien sobre los males del mundo.

Desde el origen de la fiesta, las tarascas ocupaban un lugar destacado, junto a gigantes y cabezudos, en las procesiones celebradas durante la mencionada fiesta del Corpus. Y aunque su origen sigue siendo hoy incierto, aparece documentada en la procesión del Corpus de Zamora de 1593. Es general la hipótesis de su origen francés, de la zona de Tarascón, en el Mediodía del país vecino, y que hunde sus raíces en la leyenda de santa Marta de Provenza. Se trataría de un viejo



La Tarasca zamorana de 1886 se expone en el Museo Etnográfico de Castilla y León

rito de fecundidad. Sin embargo, hay quien le atribuye un origen hispánico, por la semejanza con motivos similares: el *batum*, *drago*, *draco* en Cataluña, o la *coca gallega*, todos ellos seres monstruosos contruidos con placas de madera simulando escamas que podía ir sobre unas andas, en cuyas faldillas se pintaban las patas del dragón, una larga cola, orejas puntiagudas, alas e incluso ubres, como la documentada en Madrid, y hasta con siete cabezas, como la de Granada. Sobre ella cabalgaba otro personaje, encarnado a veces por una mujer —*mozuela*, *madama* y hasta *tarasquilla* o Ana Bolena en Toledo, muñeca de cabellos rubios y traje colorado— y a su alrededor podían aparecer otros seres grotescos: *gigantillos*, *tarascones* o *gigantas*.



Imagen de la tarasca de la fiesta del Corpus de Madrid en 1663

Han existido tarascas en las fiestas de Madrid, Burgos, Toledo, Segovia, Astorga, Villalpando, Zamora, Granada, Cádiz, Málaga o Sevilla y en multitud de localidades gallegas, catalanas o navarras, desde las que han trascendido a Portugal y América en diversas variantes, algunas asociadas a la leyenda de san Jorge y el dragón.

Este dragón, creado y recreado para cada ocasión festiva con patas como garfios y enormes fauces para *tarascar* (*tarasca* y *tarascar* se registran en nuestro diccionario como *mordedura* y *morder*), ha sido una figura efímera que terminaba unas veces destrozada y otras necesitada de restauración. Suele estar hecho de tablillas de madera encajadas unas con otras como escamas. Su cabeza, que se revuelve hacia la mujer que la domina, va tallada en madera, retocada en escayola y estuco, y posee una lengua de hierro por la que sale el humo del incienso que arde en un brasero interior, y en ocasiones lleva alas de lienzo sobre armazón de madera y patas traseras dotadas de garras.



Procesión de Tarascón según una antigua tarjeta postal

Tampoco es ajena su figura en el paisaje de la literatura clásica. De la ajena y de la nuestra. El primer documento que la menciona es *La leyenda áurea*, escrita por Jacobo de Vorágine a comienzos del siglo XIII. En el capítulo dedicado a santa Marta, se explica su intercesión ante aquel monstruo que aterrorizaba a los habitantes de un pequeño pueblo. ¿Cómo iba a esquinarlo, por su parte, Alfonso Daudet en su *Tartarín de Tarascón*, tratándose de la ciudad de origen de su personaje y del de la leyenda? Y es que la tarasca asoma aludida ya desde las primeras páginas:

Habéis de saber, en primer lugar, que en Tarascón todos son cazadores, desde el más grande hasta el más chico. La caza es la pasión de los tarasconeses, y lo es desde los tiempos mitológicos en que la tarasca hacía de las suyas en los pantanos de la ciudad y los tarasconeses organizaban batidas contra ella. ¡Ya hace rato de esto, como veis!

El protagonista de la novela de Daudet es, igual que don Quijote, a quien rinde claramente homenaje: un ávido lector y consumidor de novelas de aventuras que hablan de lugares y animales exóticos. Y, como aquel ocioso rentista manchego, este burgués provinciano de mediados del XIX anhela vivir aventuras como las que lee en los libros, una especie de mezcla entre don Quijote y Sancho, al margen de la gente normal de su pueblo.

También Cervantes había hecho que su héroe se topara con una de esas tarascas que movían los cómicos de la legua por caminos y pueblos. En el capítulo 11 de la segunda parte, «De la extraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro carreta de Las Cortes de la Muerte», leemos:

—Carretero, cochero o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dónde vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan. A lo cual, mansamente, deteniendo el Diablo la carreta, respondió:

—Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo. Hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte<sup>25</sup>, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y excusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte; el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquel, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles.

Como vemos, este encuentro ocurre durante la semana de las fiestas del Corpus Christi, después de haber actuado la compañía en las procesiones de las capitales y llevar su obra por los pueblos de la comarca. Sin mencionarla, la presencia de la tarasca se adivina cercana.

Entre los modernos juegos de rol, despunta el de «Dragones y mazmorras» (Dungeons & Dragons) en el que asoma un enorme saurio que lleva el nombre de Tarrasque y encarna en el juego a una de sus criaturas más poderosas y temibles de este juego de simulación.

Recientemente, un tebeo destinado a los jóvenes, *Las aventuras de Mío Cid*, creado por Mirbind e Irigoyen, presenta en viñetas a un joven héroe que viaja por las tierras del Burgos del siglo XI entre reyes, brujas y toda clase de exotismos medievales, y en su segunda entrega lo enfrenta a una tarasca con cabeza de león, cuerpo de tortuga, pies de oso y cola de escorpión.

La presencia del monstruo amenazador al que hay que enfrentarse asoma en muchas leyendas, como la del Lagarto de la Malena en Jaén, o La Fuente de los Alunados en Badajoz, en cuyo Molino de la tarasca habita el monstruo que asomaba en las noches de tormenta y devoraba hombres, o la tradición Navarra de san Miguel de Aralar, quien, por la intercesión de un caballero, se enfrenta al dragón y lo destruye... Versiones afines en torno a la figura central del héroe contra la bestia, casi siempre asociadas a la devoción religiosa y enraizadas con el mito de Perseo enfrentado a la Medusa. Y si algo de particular tiene entre todos ellos el de la tarasca es la presencia de una heroína derrotando al monstruo.

## Dos relatos clásicos

La escritora y folclorista sevillana de origen alemán Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), compaginó su tarea de escritora con la de rastreadora de las tradiciones populares andaluzas. Parte de su proyección en la infancia, para la quien recopiló relatos, refranes y canciones en obras como *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, quedó recogida también en las páginas del periódico para niños *La Educación Pintoresca*, que se editó en Madrid entre 1857 y 1859. En sus páginas encontramos su particular explicación del origen de la leyenda piadosa que dio lugar a la fiesta y en la que se advierte la estrecha relación con la siguiente versión de Dumas:

Como esta voz desde tiempo inmemorial ha sido importada de Francia hasta el punto de hacerse indígena, voy a referiros su origen, niños míos. Lázaro, Marta, María Magdalena, Máximo y Marcela, criada de Marta, después de la muerte de nuestro Redentor, fueron presos por los judíos, que los pusieron en un barco sin remos, velas ni timón para que perecieran en el mar, y milagrosamente arribaron a Marsella, en donde empezaron a predicar el santo Evangelio, y fue San Máximo primer obispo de aquella ciudad.

Cumplíendose en breve por el país los milagros que hacían los santos cristianos, lleváronse a ellos los diputados de una ciudad inmediata que se llamaba y se llama Tarascón, suplicándoles que, por el poder que Dios les concedía, viniesen a libertar a su pueblo de un monstruo que tenía consternado al país, por ser de especie nunca vista y por los daños que causaba.

Accedieron a sus súplicas y Marta se volvió con ellos a su pueblo, en el que fue acogida con vivas demostraciones de júbilo. Preguntó en dónde estaba el monstruo y, habiéndole señalado un bosque cercano a la ciudad, se encaminó hacia él, sola y sin ningún género de defensa. Apenas entró, cuando se oyeron rugidos y cada cual pensó que la bondadosa santa había sido víctima de su arrojo. Pero pronto cesaron esos temores, viendo a Marta salir del bosque con una pequeña cruz de madera en una mano y, en la otra, una cinta, con la que traía manso y vencido al monstruo.

Se supone que este monstruo era un cocodrilo, puesto que en el mismo río Ródano fue muerto otro que se conservó disecado en Lyon hasta la revolución de finales del siglo pasado.

Santa Marta, quien introdujo la luz del Evangelio en Tarascón, fue consiguientemente elegida su patrona. En una procesión que se hacía en su memoria, se sacaba con toda la candidez y alegría de los pasados siglos, en recuerdo de aquel al que venció la santa, a un monstruo tan grande y espantoso que cobró renombre y, por hallarse en la ciudad de Tarascón, se denominó tarasca.

Esta es la descripción que de la tarasca hace un autor francés y que tiene mucha gracia para esta clase de descripciones:

«Es un animal, dice, de un aspecto bastante imponente y rudo, con pretensiones de recordar al dragón, que de largo tendrá unos treinta pies, una boca inmensa que se abre y se cierra, ojos que se rellenan con pólvora para que pueda echar fuego por ellos; su pescuezo, que se estira y se encoge, un cuerpo gigantesco capaz de contener a los doce mandaderos que la mueven; finalmente, una larga cola, tiesa y fuerte, sujeta al cuerpo con un gozne, de manera que se puede dirigir a un lado y otro con grave peligro de romper las piernas a aquellos con los que se tropiece».

En esa inmensa boca es costumbre echar o bien dinero o bien cosas de comer, sobre todo guindas, lo que ha dado origen a la expresión «Échale guindas a la tarasca», que significa hacer cosas sin provecho, porque la inmensa boca nunca se ve satisfecha. Igualmente se usa el refrán: «Échale guindas a la tarasca, a ver si las masca», que indica una persona poco delicada y amiga de recibir y que no se hace de rogar para ello.

No podían faltar relatos en torno a este motivo folclórico entre los autores románticos y costumbristas franceses. Este lo recogía el célebre Alejandro Dumas, padre, de sus *Nuevas impresiones de viaje*, editadas en 1841. Tras situarnos en Tarascón, el autor de *El conde de Montecristo* nos traslada al pasaje evangélico de la muerte y resurrección de Lázaro y, desde ahí, nos acerca a la leyenda de su hermana Marta, protagonista central de la leyenda:

El viejo castillo que domina Beaucaire y que fue famoso en el siglo XII por su maquinaria bélica y, en el siglo XVI, por sus cañones, se había construido sobre restos de murallas romanas; sus distintas obras de fortificación se construyeron a lo largo de los siglos XI, XIII y XIV. Desde lo alto de sus almenas se aprecia un espléndido paisaje, con vista de las ciudades de Tarascón y Beaucaire, separadas por el río Ródano y unidas ambas por un puente. Más al fondo se ve Arles, la primera ciudad romana fundada fuera de Italia.

Descendimos del viejo castillo, del cual solo queda una encantadora torre de tiempos de Luis XIII; cruzamos el puente levadizo de unos ciento quince pies y entramos en la iglesia, que es una construcción del siglo XII, que fue restaurada dos siglos después. Esta iglesia tiene como patrona a santa Marta, la seguidora de Cristo, una mujer piadosa y santa que está muy vinculada a nuestra historia. Historia que, aunque la ciencia niega, la consagra la fe consagra, y en esta lucha entre el alma que cree y el espíritu que duda, es la ciencia la que pierde.

Marta nació en Jerusalén. Su padre Syrus y su madre Eucharía eran de sangre real. Tenía un hermano mayor que se llamaba Lázaro y una hermana más pequeña que se llamaba Magdalena.

Lázaro era un jinete muy apuesto, que como no pudo emplearse como guerrero, ya que Octavio había firmado la paz, se dedicaba a la caza y a los placeres. Tenía jóvenes esclavos comprados en Grecia, bonitos caballos árabes y un hermoso coche de cuatro ruedas, adornado de marfil y bronce, en el que más de una vez se había cruzado en el camino al hijo de Dios, que con sus pies descalzos caminaba entre una multitud de pobres.

Magdalena era una preciosa cortesana, con un largo cabello rubio, que un esclavo de Lesbos peinaba todas las mañanas y lo adornaba con una cadena de perlas; llevaba un vestido abierto a la altura del cuello que dejaba ver una gargantilla maravillosa, sostenida por una cadena de oro. Sus túnicas eran de flores de oro y púrpura, que en Roma llamaban patagatía, por el nombre de una enfermedad llamada *patagus*, y que dejaba manchas por todo el cuerpo; sus pies eran delicados y perfumados, cubiertos por anillos y pedrerías, como si no se hubieran hecho para caminar, por lo que solía ser transportada en una litera, vestida con cortinas de telas asiáticas. Ahí se hacían llevar las matronas romanas por sus esclavos, mientras que un sirviente, en la parte posterior de la litera, extendía entre ella y el sol un gran abanico cubierto de plumas de pavo real. Unos corredores africanos, que iban delante para abrir paso en el camino, hicieron esperar más de una vez ante el cortejo de la rica cortesana a una pobre mujer llamada María, que era la madre del Salvador.

Marta observaba todo esto con dolor, y a menudo intentó reformar la manera de vivir de su hermano y la vida disoluta de su hermana, pues ella había escuchado la palabra de Cristo y, al intentar trasmitírsela a sus hermanos, ellos le habían respondido con risas y burlas.

Hasta que por fin les propuso escuchar directamente su palabra, que el Salvador tenía siempre a mano para todos los que lo seguían. De esa forma escucharon las parábolas del tesoro escondido, la perla de gran precio y la de la red; oyeron también la profecía del juicio final y vieron a Jesús andar sobre las aguas. Volvieron a casa pensativos, y esa misma noche Lázaro dijo a Marta:

—Hermana, vende mis bienes y distribúyelos entre los pobres.

Al día siguiente, cuando Jesús se encontraba cenando en casa de Simón el fariseo, Magdalena entró en la casa llevando un frasco de alabastro con perfume. Se situó detrás de Él, y llorando comenzó a regar con lágrimas sus pies, que los enjuagaba con sus propios cabellos; luego besaba sus pies y los ungía con el perfume.

Cuando vio esto el fariseo que lo había invitado, dijo para sí: «Si este fuera profeta, conocería quién y qué clase de mujer es la que lo toca, sabría que es pecadora».

Entonces Jesús, le dijo:

—Simón, una cosa tengo que decirte.

—Di, Maestro —le pidió este.

—Un acreedor tenía dos deudores: el uno le debía quinientos denarios y el otro, cincuenta; pero no teniendo ninguno de ellos con qué pagar, los perdonó a ambos. Di, pues, ¿cuál de ellos le amará más?

Simón, dijo:

—Pienso que aquel a quien le perdonó más.

—Rectamente has juzgado —le dijo Jesús.

Luego, vuelto a la mujer, dijo a Simón:

—¿Ves esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para mis pies; pero ella ha regado mis pies con lágrimas y los ha enjuagado con sus cabellos. No me diste beso, pero ella, desde que entré, no ha cesado de besármelos. No ungiste mi cabeza con aceite, pero ella ha ungido con perfume mis pies. Por todo lo cual te digo que muchos pecados le son perdonados, porque amó mucho; mas aquel a quien se le perdona poco, poco ama.

Volviéndose a ella, le dijo:

—Tus pecados te son perdonados.

Y los que estaban sentados a la mesa comenzaron a decir entre sí: «¿Quién es este, que también perdona los pecados?».

—Tu fe te ha salvado, ve en paz —le dijo luego a la mujer.

Algún tiempo después, Jesús, yendo de camino, entró en una aldea; y Marta le recibió en su casa. Su hermana, María Magdalena, se sentó a los pies de Jesús para oír su palabra, mientras Marta se preocupaba de los muchos quehaceres domésticos. Se acercó al maestro y le dijo:

—Señor, ¿no te preocupa que mi hermana me deje hacerlo todo a mí sola? Dile, por favor, que me ayude.

—Marta, Marta, afanada y turbada estás con tantas tareas. Pero solo una cosa es necesaria; y tu hermana María ha escogido la mejor parte, que no le será quitada.

Tiempo después, Jesús seguía predicando las buenas nuevas y probando su divinidad con milagros y obras, cuando Lázaro, el hermano de Marta y de María, cayó enfermo. Enviaron, pues, las hermanas a avisar a Jesús:

—Señor, he aquí que el que amas está enfermo.

Al enterarse Jesús, dijo:

—Esta enfermedad no es para la muerte, sino para la Gloria de Dios, para que el hijo de Dios sea glorificado por ella. Y, como amaba tanto Jesús a Marta, a su hermana y a Lázaro, se quedó dos días más en el lugar donde estaba. Luego dijo a sus discípulos:

—Vamos a Judea otra vez, nuestro amigo Lázaro duerme y voy a despertarlo.

—Señor, si duerme, sanará —le dijeron entonces sus discípulos:

—Lázaro ha muerto —les dijo él.

Cuando Jesús llegó, encontró que, efectivamente, Lázaro hacía ya cuatro días que estaba en la tumba. Como Betania estaba cerca de Jerusalén, a unos quince estadios, muchos judíos habían acudido a casa de Marta y María para darles el pésame por la muerte de su hermano.

Entonces Marta, en cuanto oyó que Jesús venía, salió a su encuentro, mientras su hermana se quedó en casa. Y Marta dijo a Jesús:

—Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no habría muerto —le dijo a Jesús—. Pero sé que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo concederá.

—Tu hermano resucitará.

—Ya sé que resucitará en la resurrección, en el día postrero— asintió Marta.

Le dijo Jesús:

—Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá. Y todo aquel que vive y cree en mí no morirá eternamente. ¿Crees esto? —le preguntó Jesús.

—Sí, Señor, yo siempre he creído que Tú eres el Cristo, el hijo de Dios, que has venido al mundo.

Habiendo dicho esto, fue y llamó a su hermana María, y le dijo en secreto:

—El Maestro esta aquí y te llama.

Ella, en cuanto lo oyó, se levantó deprisa. Jesús todavía no había entrado en la aldea, sino que estaba en el lugar donde Marta lo había encontrado. Entonces los judíos que estaban en su casa consolándola, cuando vieron que María se había levantado deprisa y había salido, la siguieron diciendo: «Seguro que va a la tumba a llorar allí».

Al llegar María a donde estaba Jesús, se postró a sus pies y le dijo:

—Señor, si hubieses estado aquí, no habría muerto mi hermano.

Entonces Jesús, al verla llorando, y a los judíos que la acompañaban también, se conmovió y dijo:

—¿Dónde lo pusisteis?

—Señor, ven.

Jesús lloró y los judíos se decían entre ellos: «Mirad cómo lo amaba».

«¿Y no podía este, capaz de abrir los ojos al ciego, haber hecho también que Lázaro no muriera?», se preguntaban algunos.

Jesús, profundamente conmovido otra vez, se acercó a la tumba, que era una cueva y tenía una piedra puesta encima. Dijo Jesús:

—Apartad la piedra.

Marta, la hermana del muerto, le dijo:

—Señor, ya hiede, porque hace cuatro días que falleció.

—¿No te he dicho que, si crees, verás la Gloria de Dios? —le dijo Jesús.

Entonces quitaron la piedra de donde había sido enterrado. Y Jesús, alzando los ojos a lo alto, exclamó:

—Padre, gracias te doy por haberme oído. Yo sabía que siempre me oyes; pero lo dije por causa de la multitud que está alrededor, para que crean que Tú me has enviado —y después de decir, levantó más la voz:

—¡Lázaro, ven afuera!

Y el que había muerto salió, atadas las manos y los pies con vendas y el rostro envuelto en un sudario.

—Desatadlo y dejadlo ir —les dijo Jesús a los presentes.

Entonces muchos de los judíos que habían venido a acompañar a María y vieron lo que Jesús acababa de hacer, creyeron en Él.

El mismo año, seis días antes de la Pascua, vino Jesús a Betania, donde estaba Lázaro, a quien había resucitado. Y le ofrecieron allí una cena, en la que Marta servía y Lázaro era uno de los que estaba sentado en la mesa con Él. Entonces María tomó una libra de perfume de nardo puro, de mucho valor, y ungió con él los pies de Jesús y los enjuagó con sus cabellos. La casa se llenó del olor de aquel perfume. Uno de sus discípulos, Judas Iscariote, hijo de Simón, el que más tarde lo iba a traicionar, comentó:

—¿Por qué este perfume no se ha vendido por trescientos denarios y se les han dado a los pobres?

—Déjala en paz, que ha guardado esto para el día de mi sepultura. Porque a los pobres siempre los tendréis con vosotros, pero a mí no siempre me tendréis. Algún tiempo después se cumplía su profecía y Jesús moría en la cruz, tras entregar a su madre a san Juan y el mundo a san Pedro.

El primer día de aquella semana, María Magdalena acudió muy temprano, cuando aún estaba oscuro, al sepulcro de Jesús y vio apartada la losa del sepulcro. Se quedó afuera llorando, pero mientras lloraba se inclinó para mirar dentro del sepulcro. Y vio a dos ángeles con vestiduras blancas, sentados el uno a la cabecera y el otro a los pies, donde el cuerpo de Jesús había sido puesto, y le dijeron:

—Mujer, ¿por qué lloras?

—Porque se han llevado a mi Señor, y no sé dónde lo han puesto.

Nada más decir eso, se volvió y vio a Jesús allí; solo que no sabía que era él.

—Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? —le preguntó el resucitado.

Ella, pensando que aquel podía ser el jardinero o un enterrador, le dijo:

—Señor, si lo has llevado tú de aquí, dime dónde lo has puesto, y yo me haré cargo de él.

—¡María! —escuchó.

—¡Raboni! —que quiere decir «Maestro», exclamó ella acercándosele.

—No me toques, porque aún no he subido a mi Padre; mejor ve a mis hermanos, y diles que subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios.

Y aquí se detiene la historia contada por los santos Apóstoles y comienza la tradición. Esta nos relata que los judíos, para castigar a Marta, a Magdalena, a Lázaro y a Maximino por su fidelidad a Cristo más allá de la muerte, los forzaron a embarcar en una pequeña embarcación y un día de tormenta los lanzaron al mar sin vela, sin timón y sin remos. Y que al ver que la barca flotaba a la deriva, los condenados comenzaron a cantar himnos de gracias al Salvador, en quien pusieron su fe como piloto. Que el viento se redujo, los mares se calmaron, el cielo se volvió claro y un rayo de sol vino a rodear la barca como una aureola de fuego.

La barca se deslizaba sobre el mar como guiada por una mano divina y vino a desembarcar a aquellos mensajeros de Dios en un lugar de la costa de Marsella, que luego se llamaría Santa María de la Mar, cerca de Arles. Estos obreros de Dios, portadores de la buena nueva y apóstoles de su religión, se dispersaron por aquel territorio para distribuir entre los que tenían hambre la santa comida que traían de Judea.

Y, mientras Marta estaba en Aix con Magdalena y Maximino, que fue el primer obispo de esa ciudad, los diputados de la ciudad vecina de Tarascón, atraídos por las historias de los milagros de aquellos mensajeros de Dios, vinieron a suplicarles que derrotaran a un monstruo que devastaba su territorio. Marta pidió el consentimiento de Magdalena y de Maximino y siguió a aquellos angustiados hombres.

Al llegar a las puertas de la ciudad, todo el pueblo los estaba esperando, pero en cuanto la vieron muchos de ellos le confesaron que no tenían demasiada esperanza en que una sola mujer pudiera vencer a tan poderoso monstruo. Ella únicamente respondió preguntándoles dónde se encontraba ese famoso dragón. Entonces le mostraron un pequeño bosque cercano a la ciudad, al que Marta se dirigió enseguida y sin ninguna defensa.

Luego, tras escuchar algunos rugidos, todos en el pueblo temblaron y se compadecían de aquella pobre mujer que había emprendido un trabajo tan arriesgado en vano, sin armas y a un lugar en donde ningún hombre armado del pueblo se atrevía a ir. Pero pronto los rugidos cesaron, y Marta reapareció, portando una pequeña cruz de madera en una mano y en la otra, al monstruo, atado a una cinta que ella había tomado de sus vestiduras. Así avanzó en medio de la ciudad, glorificando el nombre del Salvador y entregando al pueblo al dragón, como si fuera un juguete y aún manchado de la sangre de su última víctima.

En esta leyenda descansa la veneración que dedicaron a santa Marta los habitantes de Tarascón. Una fiesta anual perpetúa el recuerdo de la victoria de la santa sobre la tarasca, ya que el dragón tomó el nombre de la ciudad afectada por él. La víspera de este día solemne, el alcalde de la ciudad, al sonido de las trompetas, hace publicar que todos los habitantes quedan prevenidos de la salida del dragón y que no se hace responsable de ningún herido ni de los

posibles daños provocados por él. Al día siguiente, toda la ciudad sale a las calles a la espera de la aparición de la tarasca.

La tarasca, un animal representado de manera repulsiva, para recordar al dragón de la antigüedad, podía tener hasta veinte pies de longitud, una enorme cabeza redonda, una inmensa boca, que se abre y cierra con un resorte, unos ojos brillantes, un cuello que entra y se alarga en el cuerpo gigantesco, que está destinado a contener las personas que lo hacen mover; y por último una larga cola que se mueve por doquier y que podía provocar heridas a los que se le acercaban.

El segundo día de la fiesta de Pentecostés, a las seis de la mañana, treinta caballeros del tarasque, vestidos con túnicas y adornos instituidos por el rey, vienen a recoger al animal a su guarida. Doce caballeros entran en su vientre y le imparten el movimiento, mientras que una joven vestida como santa Marta le ata una cinta azul al cuello y todos se ponen en marcha bajo los gritos de la multitud. Si algún curioso pasa demasiado cerca, la tarasca alarga el cuello y lo toma con su boca por el calzón, manteniéndolo sujeto hasta lanzarlo a la multitud. Si algún imprudente se aventura detrás de ella, la tarasca, de un golpe de cola, lo lanza nuevamente. Cuando el monstruo se siente muy asediado, sus ojos lanzan llamas, que llegan a setenta y cinco pies y que queman todo lo que se encuentra a su paso. Además, si el dragón en su camino advierte algún personaje importante de la ciudad, va hacia él con mucha amabilidad, envuelve su cola de alegría y abre su boca en señal de hambre, y el individuo agraciado, que sabe lo que quiere decir, le lanza una moneda, que al final viene a parar a los caballeros que lleva en el vientre.

Cuando la guerra entre Arles y Tarascón, los de Tarascón se rindieron al ver tomado el pueblo y los vencedores, los de Arles, no encontraron mejor forma de humillar a los vencidos, que quemar a la tarasca en un lugar público. Era un dragón de gran valor, con unos mecanismos muy sofisticados y cuya fabricación había costado en aquella época unos veinte mil francos.

Desde entonces, en Tarascón nunca se ha podido sustituir una tarasca como aquella. Ahora tienen una más pequeña y pobre en comparación con la que fue quemada, y es la que visitamos, y que nos pareció, a pesar de los lamentos de nuestro guía, de una hechura bastante buena.



Un motivo de la exposición de *Las Edades del Hombre*, Oña, 2012

Como en toda tradición hay una parte de historia, y en todo milagro un punto que puede explicarse, es probable que un cocodrilo venido de Egipto, como el que se mató en el Ródano y cuya piel se conservó hasta la Revolución en el Hotel de Lyon, hubiera establecido su guarida en los alrededores de Tarascón, y que Marta, que había aprendido cómo se atacaba a estos animales con personas que habían vivido a la orilla del Nilo, llegara a vencer a este monstruo en la ciudad, donde su recuerdo se guarda con tanta veneración.



Desfile de la Tarasca en San Sebastián (Euskal Museoa)

# PALABRAS QUE SANAN. EL ENSALMO ENTRE LOS CURADORES POPULARES DE UN ASENTAMIENTO EN LA CIUDAD DE POSADAS (MISIONES, ARGENTINA)

Miguel Alejandro Avalos

## Introducción. Entre la salud y la enfermedad

**T**rataremos de exponer en este artículo algunas cuestiones referidas al «divorcio» —como expresa Le Breton (2002)— entre saber popular y cultura erudita en referencia a la salud, donde la contraposición establecida (?) entre estos saberes ha llevado a subestimar los del tipo popular frente a los saberes legitimados por la academia.

Tomando como «caso testigo» el análisis que estoy realizando en un asentamiento ubicado en la zona oeste de la ciudad de Posadas (Misiones, Argentina), reflexionaremos sobre las posibilidades que tienen los actores (usuarios de los servicios de salud) de tomar parte activa en el proceso de recuperación de la salud, dando cuenta de las relaciones que se establecen con los diferentes especialistas del campo de la atención a la salud que están insertos en la trama local.

Podemos traer a colación las generalizaciones que de alguna manera han servido de guía para las investigaciones antropológicas en el campo de la salud (Menéndez 1994, Wellin 1977):

1. La enfermedad es un hecho universal.
2. Para enfrentarla, se desarrollan métodos y se distribuyen roles.
3. Las personas desarrollan creencias, experiencias y percepciones, de acuerdo con sus modelos culturales.

Ante una enfermedad, nos encontramos con que se establecen distintas estrategias para hacerle frente al malestar, estrategias que devienen muchas veces en la concatenación de ideas y formas de curar distintas. Estilos de pensar que guían no solo la percepción de la enfermedad, que posibilitan la lectura de ciertos «síntomas» y sobre estos el establecimiento de estrategias tendientes a restablecer la salud atacada por distintos tipos de males o dolencias, cuyas causas refieren muchas veces a factores «naturales, emocionales, sociales, ambientales y/o religioso-rituales» (Idoyaga Molina 2001a, 10-11). Cuando comenzamos a indagar acerca de cómo se ha hecho o se hace frente a los padecimientos, nos acercamos a lo que se ha denominado la «illnes narrative» (Kleinman 1988), que consiste en reconstruir, mediante las narraciones, cuál ha sido el derrotero que implicó o implica el hacer frente a un «proceso de salud/enfermedad/atención» (en adelante, PSEA) (Menéndez 1994).

Las experiencias y percepciones en torno a la salud, a la enfermedad y al tratamiento o no de ciertas dolencias están íntimamente relacionadas con los modelos culturales, los cuales determinan esta maraña de experiencias personales y de relaciones sociales que operan dinámicamente ante el PSEA. Ahora, cuando pensamos en la atención a los padecimientos y a las enfermedades, debemos reconocer que operan más de un modelo médico —al menos, es nuestra hipótesis—, donde las personas deciden recurrir a distintas ofertas terapéuticas.

Eduardo Menéndez (1990) nos invita a pensar las formas de hacer frente a una enfermedad o una dolencia desde tres modelos médicos: el modelo médico hegemónico, el modelo basado en la au-

toatención y el modelo médico alternativo subordinado. El primero es aquel ofrecido en instituciones públicas y privadas, es el modo de curar legitimado por el Estado, enseñado en la academia. Saber que se caracteriza por la biologización de los procesos encarados desde una concepción anatómo-fisiológica de las personas. El modelo médico de autoatención es el que aparece generalmente en primer lugar, no incluye la presencia de ningún especialista de la salud. El último modelo es el alternativo subordinado: aquí se encuentran las terapéuticas denominadas «alternativas» —yoga, *reiki*, medicina ayurvédica, etc.— y las medicinas tradicionales como el curanderismo y el chamanismo, llamadas también «medicinas empíricas o populares». Estos modelos presentados ordenan, en mayor o menor medida, las formas no solo de entender las enfermedades y los padecimientos, sino también cómo atenderlas, quiénes deben tomar parte en los procesos de restauración de la salud, qué tipo de técnicas se pueden emplear para sanar; en síntesis, qué tipo de estrategias se establecerán ante un proceso de enfermedad/atención. En la medida en que avanzamos en el desarrollo de nuestra exposición, iremos retomando las visiones nativas o, como decía Malinowski, «su posición ante la vida, [para] comprender su visión de su mundo» (1975, 41).

Menéndez ha sabido llamar la atención con respecto al hecho de presentar la cuestión de la medicina tradicional como opuesta a la medicina moderna, porque esto nos imposibilita analizarlas en el modo en que son vividas por la población en realidad, como un *continuum*, como parte integral de un proceso, que en vez de separar dichos modelos médicos de atención los sintetiza de manera tal que son complementarios a los fines de la recuperación de la salud. En este sentido, es interesante citar a Menéndez, para salvar así de entrada nuestra posición con respecto a la dicotomía medicina tradicional-medicina moderna: «El proceso de constitución y expansión como ideología curativa dominante de la medicina científica supone la exclusión de otras terapéuticas, pero no su eliminación. Tampoco implica necesariamente que las formas tradicionales se opongan a las dominantes» (1984, 44). Vemos, entonces, que la medicina tradicional, con sus especialistas y procedimientos terapéuticos/rituales, conviven en la práctica de los legos con el modelo médico hegemónico, el cual también tiene sus especialistas y sus formas de curar específicas.

En esta oportunidad abordaremos la medicina tradicional de la mano de una curadora popular que ejerce su oficio en un asentamiento periférico posadeño que hemos denominado El Trigal<sup>1</sup>, espacio social signado por la desigualdad en el acceso a los bienes, servicios y derechos. Si bien los pobladores del asentamiento recurren a otras prácticas de atención a la salud (autoatención, medicina oficial, cura religiosa), los curadores populares (o curanderos utilizando la categoría *emic*<sup>2</sup>) tienen una especial injerencia en el PSEA de los miembros de las unidades domésticas, tanto niños como adultos.

Cabe señalar que la ciudad de Posadas es la capital de la provincia de Misiones, ubicada en el NE de la República Argentina. Con casi 325 000 habitantes, es la ciudad más poblada de la provincia según datos del INDEC (2010). Misiones limita al oeste con Paraguay; al norte, este y sur, con Brasil, y al suroeste con la provincia de Corrientes. La economía de la provincia se basa en la actividad primaria, producción de yerba mate, té, tung, soja y otros cultivos. Es, junto a las provincias del Chaco, Formosa y Corrientes, una de las jurisdicciones con predominio de condiciones de «desarrollo atrasado» de la Argentina (Schiavoni 1998). Según el censo nacional del 2010, Misiones cuenta con una población

1 De las 100 a 130 familias que residen en El Trigal (según datos revelados por el centro de salud en el año 2013), la gran parte no cuenta con acceso formal a la red de agua potable, al tendido eléctrico, al sistema de cloacas, y la disposición de excretas se realiza mediante sistemas de letrinas (Avalos 2015).

2 Para comentarios y explicaciones sobre el uso de las categorías *emic* —*ethic* en antropología—, véase: Harris, Revuelta y Velasco 1998; Kottak 2007.

total de 1 165 049 habitantes, de entre los cuales un 19,1% cuenta con NBI (número por encima de la media nacional, que se ubica en el 12,5%).

Las técnicas utilizadas son varias, pero entre ellas sobresale el ensalmo, la cura por la palabra, la cual «designa a fórmulas en las que se invoca y se actualiza el poder de las deidades. A menudo van acompañadas de acciones rituales y símbolos del catolicismo, como la señal de la cruz, el rezo y la utilización de agua bendita y aceite» (Idoyaga Molina 2001b, 15-17). Para la curandera entrevistada, los rezos recitados para conseguir la salud de sus pacientes son «oraciones», tal y como hacen referencia en todas las entrevistas, ahora nosotros usaremos como sinónimos *oración*, *ensalmo*, *cura por la palabra*, aunque en otra oportunidad podremos hacer alguna diferenciación entre dichas categorías.

## El enfermo como actor

Antes de continuar con el comentario acerca de la terapéutica empleada por los curadores, me parece importante pasar por una idea clave, la de las «estrategias» (Bourdieu 2013). Consideramos que esta nos permite pensar en el PSEA en su dinamismo, en la complejidad de las tramas que teje hacia sus adentros, porque le otorga al enfermo un papel que va más allá de ser un simple paciente<sup>3</sup>, le otorga la posibilidad de la creatividad, una libertad creativa inmersa en la lógica de la práctica —que vincula hábitos con campo social—, quien dicta lo posible y lo imposible.

En las estrategias de los pobladores de El Trigo, nos encontramos con que el papel de la medicina oficial ocupa un lugar preponderante en el proceso de recuperación de la salud junto a la medicina popular, descartando desde ya que el primer modelo de atención utilizado es el de autoatención, dando cuenta así del pluralismo médico que existe en las cotidianidades de estas familias, caracterizadas por condiciones de marginalidad y situación de pobreza (Menéndez 2003). Ahora esta medicina curandera se encuentra frente al saber letrado ocupando un lugar subordinado, en términos de dominación simbólica, material y política.

La medicina tradicional, o empírica, se basa principalmente en un saber hacer, frente a la otra medicina, aquella que «ha dado el salto» de lo empírico hacia la abstracción, teorizando sobre los procesos orgánicos de manera científica, que es la biomedicina; queda planteada así la dicotomía entre saberes: tradicional/moderno, popular/letrado, etc. Dichas oposiciones binarias serán dejadas de lado en esta instancia, porque entendemos que en la praxis de nuestros entrevistados las formas de atender su salud no revisten de dichas oposiciones, sino todo lo contrario: son vistas como complementarias, y, por ende, la combinación es una práctica común, sin conflictos importantes aunque estos podrán ocuparnos en otra oportunidad. Paulina, una de mis entrevistadas decía:

P: [Mi hijo] tenía así esos síntomas de la hepatitis, como si fuera hepatitis. Síntomas de hepatitis, por el ojito que era amarillo... el pis que era tipo sangre ya, porque era muy colorado y la caca que era como pelotitas de algodón. Y ahí le llevé y entonces el pediatra me dijo que podía ser una hepatitis, entonces me mandó a hacer unos análisis para ver qué tipo de hepatitis, porque para él era hepatitis. Y yo tardé... me tardaron un mes para hacerme los análisis ahí en el hospital, porque hacían solamente allá...

Allá tardaban un mes para hacerle. Y ahí le hice... mi abuela me mandó darle mucho remedio fresco. Le daba semilla de lino, azafrán, todas esas cosas... Porque me dice mi abuela que eso es como que se le inflama el hígado, era como que agarraba una fiebre en el hígado. Y le hice.

3

Con la connotación aretalógica que esto tiene de saber esperar, la virtud de la paciencia.

Todo ese mes tomó así, le cuidé en la comida... Y cuando fui a hacerle el análisis, le dio negativo el análisis...

Y cuando le duele la panza voy con la señora de don Pedro, la señora también bence. A ella si por ahí voy y le digo: «Abuela, ¡ellos están mal de la panza!», qué sé yo, y ella les mide el estómago.

Y ahí se mejoran. Me hace hacerle algún té de menta o algo. Y ahí vengo y le hago un día o dos.

(Paulina: 36 años, 4 hijos)

La medicina tradicional, que es el conjunto de «prácticas, enfoques, conocimientos y creencias sanitarias diversas que incorporan medicinas basadas en plantas, animales y/o minerales, terapias espirituales, técnicas manuales y ejercicios, de forma individual o en combinación, para mantener el bienestar, además de tratar, diagnosticar y prevenir enfermedades» (OMS 2002, 7), no ha perdido su importancia como modo de atención en el seno de nuestras sociedades, sino todo lo contrario: en los últimos años asistimos a un incremento importante —independientemente de los motivos— de las personas que se vuelven a la medicina tradicional como complementaria (OMS 2013, 16).

Es retomando la idea de estrategias terapéuticas como podemos abarcar los procesos que implican esa «vuelta a lo tradicional», procesos complejos no solo por la entramada de significaciones que representan, sino también por las relaciones sociales que se tejen en torno a él. La idea misma de estrategia nos lleva a pensar en el enfermo como un actor, con capacidad de innovar, dentro de ese contexto de lo que «es para nosotros/no es para nosotros», en términos de Bourdieu (2013), que le posibilita moverse dentro de los márgenes que su entorno cultural le permite, usufructuando las herramientas ofrecidas, aceptando algunas formas de curar, rechazando otras, a veces combinando unas con otras.

Es interesante el aporte que realiza Prece (*et al.*) con respecto al papel activo que adquieren los pacientes y sobre todo las mujeres, madres de familia: «Si bien numerosas investigaciones demuestran la coexistencia de varios sistemas curativos, paralelos al modelo médico hegemónico, la utilización de la medicina tradicional y las prácticas que las familias realizan en sus hogares, en general no han sido todavía tomadas en cuenta en los diseños de políticas de salud» (Prece, Di Liscia & Piñero 1996, 50).

El ofrecer un espacio donde el enfermo se puede expresar puede tomar parte activa del proceso de curación, permite dar participación a «ese continente inexplorado del mundo moderno: el otro» (Morin 1989, 170).

### **Visitar a doña María, una práctica recurrente en El Trigal**

Freidson (1961, citado en Thompson 1990a, 103) dice que siempre existe conflicto entre los mundos separados del lego y del profesional en las consultas con especialistas del saber biomédico. Con respecto a esto, recuerdo una observación que registré en mis notas de campo:

Mientras hablábamos con los enfermeros llega una mujer con su hija, de 12 años, le presenta a la enfermera la libreta de vacunación de su hija, la enfermera dice: Le faltan tres vacunas, ¿va a ponerle todas?

La mujer mira a su hija, esta asiente con la cabeza y la mamá se ríe, entonces pasa a la sala para aplicarse las tres vacunas. Cuando salen, le explican que la del HPV tiene tres dosis, es

decir, que trascurrido el mes tendrá que aplicarse la segunda dosis y transcurridos los seis, la tercera.

¿Ustedes van a venir dentro de un mes?, pregunta la madre. No, señora, usted tiene que llevarla al hospital. Ah, bueno, voy a tratar de llevarla, le responde.

(Nota de campo, 19/05/2014)

La utilización de nomenclaturas, la no explicación de los procedimientos que se emprenderán como parte de un tratamiento (como la aplicación de vacunas en varias dosis, por ejemplo), implica una obstaculización en el desenvolvimiento efectivo de dicho proceso, porque buena parte de lo que dicen los médicos, y otros especialistas del saber biomédico, no lo entienden los pacientes (Thompson 1990b, 137). El diálogo ocupa un lugar de vital importancia en la consulta médica, el poder entablar una conversación en la que se traten no solamente los síntomas percibidos, sino también las cuestiones a las cuales las personas atribuyen su malestar, ayudarán en la eficacia de los tratamientos. Las visitas a doña María son un ejemplo de esto:

M: Si vos decís: Parece que estoy ojeado y quiero que me benza<sup>4</sup> de ojeo o así... yo hago la oración especial para ojeo... En el nombre de Dios y de la Virgen, me responsabilizo yo de hacer lo que la persona está necesitando.

E: ¿Y después vuelve la gente?

M: Vienen, muchos vienen. Si yo le digo: Venga tres veces, vienen las tres veces. Si está muy cargada la persona, tiene que venir hasta nueve veces. Esa es una tradición de antes...

(Doña María, curandera)

La terapéutica empleada por doña María, el ensalmo, implica una ida y vuelta de la palabra en varias direcciones, palabra que viene desde el enfermo, palabra que ella dirige —por un lado a Dios/Virgen/santos y al enfermo—, y palabra que Dios otorga para sanar. De estas palabras se deriva el título del presente trabajo: tres hablantes, cuatro direcciones de la palabra que sana. Como verán, estamos en el meollo de la cuestión.

El ensalmo ocupa el lugar principal dentro de la dinámica curativa, aunque se han registrado otros casos donde el ensalmo puede ocupar un lugar secundario como método de diagnóstico o de profilaxis (Martí i Pérez 1989, 162). Consideramos en esta oportunidad al ensalmo como parte integral del proceso ritual de sanación. La cura por la palabra designa al proceso ritual que implica rezos, oraciones y conjuros dirigidos a las deidades, a las vírgenes o a los santos, con el fin de restaurar la salud del enfermo, como expresaba Idoyaga, antes citada. Combina el uso de la palabra como técnica de diagnóstico, de tratamiento y de prevención, donde entra en juego el uso de la palabra como principal herramienta, palabra escuchada —aquella dicha por el enfermo—, palabra dicha a las deidades —secreta o pública— y al enfermo —consejos—, con el agregado de un tercer hablante que es Dios, el cual habla a través de la Palabra condensada en las Sagradas Escrituras, la Biblia, palabra que también reviste de carácter terapéutico.

**1. La palabra escuchada:** son aquellas dichas por el enfermo. En las visitas a la curandera, el diálogo con aquellos que se acercan a que «se les haga la oración» es el primer instrumento de acercamiento por parte de doña María no solo a la enfermedad, sino al enfermo, a su historia, porque allí el enfermo podrá comunicar cuáles son sus malestares, comentar a qué atribuye sus males, entre otras

4 Oración de bendición.

cosas. Sobre esto me decía Yessica: «Yo seguía igual, medio mal con eso que tenía y me agarró mi vecina de enfrente, la señora de acá [señalándome la casa de doña María], me fui, le comenté que seguía igual, y ahí me llevó adentro para rezar» (Yessica: 33 años, 1 hijo).

Un factor vital en el momento de la «visita» es el diálogo con aquellos que se acercan a que «se les haga la oración». El ofrecer un espacio donde el doliente se exprese y comunique cuáles son sus malestares, comente a qué causas atribuye sus males, es lo que «distingue a la medicina de la cirugía veterinaria», dirá con ironía Thompson. Esta práctica dentro de la consulta es «un factor principalísimo del movimiento hacia la medicina alterna, cuyo foco es una buena y tranquilizante comunicación y un paciente que actúe como participante informado del tratamiento» (1990a, 101).

María relata un episodio que le ha tocado vivir:

Vino una señora —Juana— a las tres de la mañana, con su bebé que lloraba, lloraba, lloraba ese inocente que no paraba más. De boca abierta estaba, no cerraba su boquita, de solo que lloraba. Y ella vino urgente. Vino ella, su hijo más grande y el marido. Dice: No se calla esa criatura, no se calla, no sé qué hacer, ya anduve por todos lados, y no se calla.

Y ahí yo le dije: ¿Sabe usted una cosa? Esta criatura está quebrantado por ustedes los papás, y ella le miró rápido al marido. ¿Por qué?, me dijo ella. Porque ustedes se pelean entre ustedes o se discuten, le digo, y él es el más chiquito de la casa y está absorbiendo toda la maldad de ustedes.

E: ¿Y cómo te diste cuenta de eso?

M: Y más vale que sí, que esa criatura está desesperada y no sabe qué hacer [...] Cuando vos sos de esa, vamos a decir que es una profesión, vos te das cuenta, de lejos te das cuenta.

Cuando la persona con una dolencia visita a doña María, esta la recibe en la sala de la casa, allí expondrá el motivo de su visita, enumerará los posibles síntomas y la posible causa de la dolencia. En la narración anterior, el motivo de la visita de Juana era que su hijo estaba «ojeado», los síntomas eran el llanto y el malestar general de la criatura. Las causas... no eran mencionadas por Juana. Pero, en este diálogo inicial, María percibe «por su experiencia» que el padecimiento del niño no era el ojeo, sino «el quebrante». Los síntomas del quebrante son similares de los del ojeo, aunque la característica de este último es que el niño «se tira para atrás», lo cual no fue identificado en el hijo de Juana. Las causas, según María, eran las continuas disputas maritales padecidas por el lactante, que al ser «el más chiquitito de la casa» lo afectaban en mayor medida. La terapéutica elegida fue el ensalmo:

Cuando yo agarré la criatura, yo ya agarro en el nombre de Dios, la Virgen y los santos ángeles y apóstoles que se apiaden de ese inocente, que le vayan quitando ese mal, para hacer la oración y ahí la criatura fue se aquietando, se aquietando. Se quedó bien quietito.

(Doña María, curandera)

La inclusión de una dimensión histórica, el análisis contextual del padecimiento, el diagnóstico compartido y la terapéutica consensuada son elementos que conforman la práctica terapéutica ritual de doña María, y de los curadores tradicionales en general que ofrecen sus servicios en el asentamiento. Esto, frente a otras experiencias vividas con el saber biomédico, donde las relaciones médico-paciente se dan en una asimetría tal que muchas veces las madres no se sienten comprendidas debido a que los médicos buscan por encima de todo tratar la enfermedad y no al paciente, eliminar los síntomas sin indagar demasiado en las carreras de enfermo que muchas veces podrá ayudar en la mejor comprensión de la patología y las propuestas de tratamiento, cobrarían mayor eficacia, puesto que

lo cotidiano marca la experiencia de la enfermedad. (Thompson 1990, 111; Menéndez 2003; Alves y Rabelo 1998, 119).

## 2. Palabra dicha:

a. La palabra también es dirigida a Dios, la Virgen o a los santos. Algunas veces estas palabras hechas oraciones son secretas y otras son públicas, es decir, que el padeciente escucha y entiende qué se está rezando. En este sentido, relataba doña María: «Yo rezo así: Señor Jesús, yo enciendo la velita a la Sagradísima Familia para que la Sagrada Familia se ocupe de los males que tiene esa persona, sea el mal que sea que le está perjudicando a este fulano de tal. Que Dios Nuestro Señor Jesucristo le cure». Este es un ejemplo de aquella oración pública, cuya fórmula puede ser revelada, escuchada y comprendida por los demás.

Ahora, al entrevistar a una mujer que acude a la casa de la curandera, esta me decía: «¿Cómo cura? Rezando... Qué reza, no me preguntes, no reza en voz alta. Cura con el padrenuestro, el credo y una oración cortita que nunca cuenta y después el Dios te salve» (Marcela: 35 años, 9 hijos).

Esta palabra también es dicha, aunque solo conocida por la curadora. Su oración aquí es secreta.

b. La palabra dicha también es dirigida al enfermo: la palabra dicha no es solamente aquella que se dirige a «lo alto», sino que también existe una palabra dicha de manera horizontal, el consejo.

Doña María me relata:

M: A veces doy consejos, por ejemplo, si es una persona violenta con la familia.

E: ¿De esos casos hay mucho por acá?

M: Sí, mucho, o una persona que toma, también traté de hablarle. A algunos les gusta, a algunos no les gusta. Hay personas que prefieren vivir en el charco. Y ahí yo le hablo, porque es nuestro derecho.

Sigue el diálogo, revestido de consejo, donde doña María puede adentrarse en otros aspectos que no forman parte del «auscultar», o, mejor dicho, conforma un «auscultar en profundidad», que la hace tomar parte en la vida intrafamiliar del niño enfermo, entendiéndolo en lo que en una oportunidad ella decía «su sistema de ser», es su ser social, biológico, cultural, emocional, etc.

**3. Palabra contenida:** esta también es una palabra dicha, solo que está contenida/condensada en el texto sagrado —la Biblia—, la que también reviste de un carácter sanador.

Sobre el uso de la Biblia en el ritual de sanación por la palabra o ensalmo, una entrevistada me relata: «Me hizo leer la Biblia, rezamos un rosario, y yo vine a mi casa... ella me bendijo nueve veces, nueve rosarios y de ahí me sané» (Yessica: 33 años, 1 hijo).

Y doña María también reconoce el papel que juega en el ensalmo esta «palabra condensada»: «Quien cura es Él, que está allá arriba. La palabra santa, la palabra de Dios es la que huye a las enfermedades del cuerpo de la persona».

La cura por la palabra, el ensalmo, es más que un «modo supersticioso de curar con oraciones», como dice la Real Academia Española<sup>5</sup>. Esta terapéutica debe ser entendida en el contexto del campo de la salud y de la medicina popular en particular, como una terapéutica utilizada por muchos en nues-

5 <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=zxy59wuymDXX2XJIUDp4> [web consultada el 9/11/2014].

tros días. No buscamos legitimarla por su eficacia, sino visibilizarla como práctica, como una de las tantas prácticas referidas al cuidado de la salud que se encuentra fuera del ejido del saber biomédico, y no solo eso, sino ignorada como práctica de los legos, permaneciendo como otras tantas prácticas dentro de lo que Menéndez llama «la parte negada de la cultura» (2002).

En el modelo de atención en el cual intervienen los curadores tradicionales, la palabra de estos cobra una importancia vital en el proceso de sanación: «Y el verbo se hace carne. Y cura. La palabra puede curar como un fármaco» (Magistretti 2011). Todo lo dicho por aquel que hace la oración tiene su razón de ser en el ritual y está dicho con una finalidad dirigida, tendiente a restaurar el equilibrio en las personas enfermas (Foster 1984).

Pero en la experiencia con doña María encuentro que existen dos tipos de palabras: por un lado, la palabra dicha por ella —ya sea secreta o dicha— y, por el otro, la Palabra de Dios contenida en las Sagradas Escrituras. En el proceso ritual, de oración-bencimiento-simpatía, la Biblia ocupa un lugar importante; el libro sagrado está presente en el altar. Es el primer elemento (de los varios que entran en el ritual, como el rosario, el agua bendita, etc.) con el cual entra en contacto la persona cuando recurre a los servicios ofrecidos por María.

Al entrar en la sala de la oración, donde se encuentra el «altar de los santos», nos encontramos con varios elementos que forman parte de este: está cubierto por un mantel blanco; la Biblia, que está abierta y marcada por un rosario de plástico color blanco; luego está la vela blanca —que es encendida en un momento puntual del ritual—; más en el centro está la imagen de la Virgen de Itatí<sup>6</sup>; en el extremo derecho del altar se encuentran las botellas de agua bendita, y en el extremo izquierdo hay paquetes de alimentos no perecederos —arroz, fideos, lentejas, porotos—.

Frente al altar hay una silla que es donde se sienta el enfermo, la persona llega y se sienta. María queda de pie, toma el rosario que estaba sobre la Biblia y comienza la oración. «La enfermedad de tu cuerpo se huye porque no quiere la oración». Ante todas las intervenciones de la curadora, tanto públicas como privadas, subyace la idea de «espantar» el mal que aqueja, porque la enfermedad «viene de otros lados», es decir, que no tiene correspondencia con la persona y con su «sistema de ser»; por tal motivo debe ser extirpada. «La Palabra santa, la Palabra de Dios, es la que huye a las enfermedades del cuerpo de la persona», decía doña María.

Además de los rezos de la curandera, además de las palabras pronunciadas por esta, la Palabra de Dios contenida en las escrituras es para ella el elemento principal de cura. Y justamente cuando «entra en acción» la Biblia, es el paciente mismo el que también cobra un papel importante: «Si vos no tenés fuerza espiritual, la enfermedad no se puede retirar, porque vos no rechazas, vos no renuncias, hay que *excomungar* [expulsar] eso con la palabra de Dios. La persona tiene que hacer eso».

Entre los padecimientos que son sanados podemos encontrar: el empacho, el desgarré, el quebrante, el ojeo, las anginas, las rendiduras o las envidias, entre otras, las cuales se ven extirpadas de la persona después de tres o nueve días, dependiendo del nivel de gravedad que revista la dolencia, porque después de esto «la enfermedad ya no quiere estar en el cuerpo de la persona, porque ahí está la palabra de Dios [...]». Existe en esta cura por ensalmo una conciencia del poder benéfico del verbo, capaz de aliviar los malestares de los hombres, en contraposición a lo vivido en relación con la medicina oficial, donde «se toma lo principal del motivo de consulta, y se omite captar los sentimien-

6 Advocación mariana muy importante en la región. *Itatí* significa 'punta de piedra' en guaraní; hace alusión a la historia de la aparición de la Virgen María a unos indios, a orillas del Paraná, en el norte de la provincia de Corrientes (Argentina).

tos, sufrimientos y vivencias del paciente» (Turnes 2013). Cuando la palabra es sanadora, no se puede prescindir de ella. El hecho de que las entrevistas clínicas conjuguen el apuro del médico y la ansiedad del paciente conspira contra la palabra, «palabra que es a la vez diagnóstico y terapia» (Bordelois 2009, 14).

## Consideraciones finales

Castilla-Vázquez expresa en su trabajo *Rezar para sanar*:

... el desencanto que ha despertado la medicina científica entre los pacientes, debido sobre todo a la enorme deshumanización o a la incapacidad de dar respuesta ante enfermedades como el cáncer, ha hecho que la demanda de estas prácticas vaya en aumento (2011, 113).

Las prácticas relacionadas con un saber alternativo, tradicional, han ido en aumento, hecho que no puede ser desconocido por la medicina hegemónica. Con respecto a esto, Menéndez nos invita a pensar y poner en práctica una epidemiología sociocultural, la cual combina el enfoque multicausal propuesto por la epidemiología —cuyo eje de causalidad se encuentra en lo biológico o bioecológico— y la antropología médica —cuyo eje está enfocado en los factores socioculturales—.

Prestar atención sobre cuáles son los modos de atención más usados y cuáles revisten de mayor eficacia, cuáles son los componentes económicos, técnicos y simbólicos que se contraponen o posibilitan el entrelazamiento de las diferentes configuraciones médicas, nos daría un diagnóstico de la situación de cómo atiende realmente la gente sus padeceres (Menéndez 1998, 2003, 2008) y se podrían proponer así políticas en salud con mayor eficacia.

Las terapéuticas contenidas en los modelos de atención no hegemónicos no pueden seguir invisibilizadas, «esas prácticas en la mayoría de las zonas debe ser analizada como parte del sistema sanitario» (OMS 2002, 58) porque conforman en sí los modelos reales de atención, las formas reales en que las personas hacen frente al PSEA, y continúa *in crescendo* gracias a que esta forma de curar tiene una forma de difusión característica aún hoy, transmisión de boca en boca (Saavedra Solano 2008, 395). Y esto es porque la palabra tiene un efecto multiplicador, puede dar cuenta, puede convencer, puede sanar. La antropología desde sus inicios se planteó como nota característica de su método el prestar la voz a los nativos, captar su mirada.

La cura por la palabra es una práctica reconocida entre los vecinos, y no solo por ellos, sino también por los profesionales del hospital, quienes han sabido reconocer la presencia terapéutica de María entre los niños empachados, entre los jóvenes ojeados o las madres desgarradas. Un promotor de salud del hospital zonal me mencionó: «Los curanderos tienen sus oraciones, son todos diferentes los métodos, no todos trabajan igual, doña China hacía con el agua bendita, después también hay una señora que se llama doña María [...]» (NdC 06/06/2014).

Con este pequeño trabajo se intentó visibilizar de manera sucinta esta práctica de la cura por la palabra, captando sobre todo la experiencia de la curadora en el ejercicio de su profesión, dando cuenta de las características principales que revisten esas oraciones por ella rezadas, oraciones que muchas veces son escuchadas por aquel a quien se reza, otras escondidas, porque «algo de secreto tiene que haber», pero siempre tendientes a Aquel que para María es el hacedor de la salud. Sus oraciones también tienen la capacidad de ser sanadoras a la distancia y de seguir un camino dirigido al enfermo, mediante las prendas que este usa o usará.

En este sentido, la antropología médica brasileña ha recorrido un largo camino, no solo con grupos indígenas, sino también en poblaciones campesinas y del interior del Brasil. Braia dos Santos (*et al.*) invita en un artículo a seguir avanzando en la producción de conocimiento, pero también en la práctica médica, una práctica «inclusiva»:

La antropología de la salud y de la enfermedad contribuye profundamente a nuestra formación en cuanto profesionales de la salud, porque proporciona reflexiones en torno al fenómeno salud/enfermedad, en su relación con los aspectos sociales y culturales de los pueblos, resaltando que el conocimiento biológico, por sí solo, no es suficiente para entender la complejidad de este fenómeno (2012, 18-19).

En este intento de poner sobre la mesa las formas de sanar alternativas para que puedan ser pensadas como parte de las respuestas a los conjuntos sociales, nuevamente la palabra nos sale al encuentro, donde «el sujeto de la investigación deja la condición de conejillo de indias (o de objeto de intervención) para asumir el papel de actor (o de sujeto de interlocución)»<sup>7</sup> (Cardoso de Oliveira 2004, 34).

**Miguel Alejandro Avalos**

Becario del Comité Ejecutivo de Desarrollo e Innovación Tecnológica de la provincia de Misiones (CEDIT). Investigador auxiliar, proyecto «Construcción de hegemonía y reproducción de la desigualdad en la provincia de Misiones: actores sociales, instituciones, dominación y resistencia» (HEREDE - 16H419 - FHyCS, UNaM).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, Paulo César B., y Miriam Cristina RABELO. *Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras*. SciELO-Editora FIOCRUZ, 1998.
- BARRERO, César. «Pobreza y desigualdades sociales: un debate obligatorio en salud oral», en *Acta Bioethica*, vol. XII, núm. 1 (2006): 9-22. Universidad de Chile. Chile.
- BAIA DOS SANTOS, Alessandra Carla; SILVA, ANDREY Ferreira da; SAMPAIO, Danielle Leal; SENA, Lidiane Xavier de; GOMES, Valquiria Rodrigues, y Vera Lúcia DE AZEVEDO LIMA. «Antropologia da saúde e da doença: contribuições para a construção de novas práticas em saúde», en *Revista do NUFEN*, 4 (2) (2012): 11-21.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Argentina. 1.ª edición. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2013.
- BORDELOIS, I. *A la escucha del cuerpo. Puentes entre la salud y la palabra*. Buenos Aires. Libros del Zorzal Ed., 2009.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Luis. «Pesquisa em versus pesquisas com seres humanos», en *Antropologia e Ética: O debate atual no Brasil*. Ceres VICTORA *et al.* (organizadores). Niterói: EdUFF, 2004.
- CASTILLA VÁZQUEZ, Carmen. «Rezar para sanar: el recurso mágico-religioso en la búsqueda de la salud», en *Revista de Humanidades*, 18 (2011): 109-124.
- FOSTER, G. «La salud y el equilibrio», en *La medicina invisible. Introducción al estudio de la medicina tradicional en México*. Lozolla y Zolla (comps.). México. Ed. Folios Ediciones, 1984.
- HARRIS, Marvin, FRANCISCO REVUELTA, y Honorio M. VELASCO. *Antropología cultural*. Alianza Editorial, 1998.

7 En su original, redactado en portugués: «O sujeito da pesquisa deixa a condição de cobaia (ou de objeto de intervenção) para assumir o papel de ator (ou de sujeito de interlocução)» (Cardoso de Oliveira 2004, 34).

IDOYAGA MOLINA, A. «Etiologías, síntomas y eficacia terapéutica. El proceso diagnóstico de la enfermedad en el noroeste Argentino y Cuyo», en *Mitológicas*, vol. 16, Buenos Aires (2001): 9-43.

«Lo sagrado en las terapias de las medicinas tradicionales del NOA y Cuyo», en *Scripta Ethnologica*, XXIII. Buenos Aires (2001).

INDEC (Instituto Nacional de Estadísticas y Censos). *Censo Nacional de Población*, 2010.

KOTTAK, P. *Antropología cultural*. Madrid: McGraw-Hill, 2007.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires. Nueva Visión, 2002.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona. Península, 1975.

MARTÍ Y PÉREZ, José. «El ensalmo terapéutico y su tipología», en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares* 44 (1989): 161-186.

MENÉNDEZ, Eduardo. «Recursos y prácticas médicas «tradicionales»», en *La medicina invisible. Introducción al estudio de la medicina tradicional en México*. Lozolla y Zolla (comps.). México. Ed. Folios Ediciones, 1984.

*Morir de alcohol*. México. Alianza Editorial, 1990.

«La enfermedad y la curación. ¿Qué es medicina tradicional?», en *Alteridades* 4.7 (1994): 71-83.

«Estilos de vida, riesgos y construcción social. Conceptos similares y significados diferentes», en *Estudios Sociológicos* (1998): 37-67.

*La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Barcelona, Bellaterra, 2002.

«Modelos de atención de los padecimientos: de exclusiones teóricas y articulaciones prácticas», en *Ciênc Saúde Coletiva* 8.1 (2003): 185-207.

«Epidemiología sociocultural: propuestas y posibilidades», en *Región y Sociedad* 20. SPE. 2 (2008): 5-50.

MORIN, Edgar. *Sociologie*. Paris: Fayard, 1984.

OMS (Organización Mundial de la Salud). *Estrategia de la OMS sobre medicina tradicional 2002-2005*. Ginebra, Suiza, 2002.

*Estrategia de la OMS sobre medicina tradicional 2014-2023*. Ginebra, Suiza, 2013.

PRECE, Graciela; LISCIA, María Herminia Beatriz di, y Laura PIÑERO. *Mujeres populares: el mandato de cuidar y curar*. Biblos, 1996.

SAAVEDRA SOLANO, Nayelhi. «El equilibrio de los cuerpos: Wewepahtli. Un caso de medicina tradicional mexicana», en *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, de Elsa Muñiz (coord.). UAM-A México, 2008.

SCHIAVONI, Gabriela. *Colonos y ocupantes. Parentesco, reciprocidad y diferenciación social en la frontera agraria de Misiones*. Posadas, Editorial Universitaria, 1998.

THOMPSON, James. «Comunicación con los pacientes», en *La enfermedad como experiencia*. Fitzpatrick et al.: 101-124. México. Fondo de Cultura Económica, 1990.

«La obediencia», en *La enfermedad como experiencia*. Fitzpatrick et al.: 125-148. México. Fondo de Cultura Económica, 1990.

TURNES, A. «Avances y retrocesos de la medicina actual», en *Tendencias en Medicina*. Uruguay, octubre de 2013, año XXI, n.º 43: 9-10. Disponible en: <http://tendenciasenmedicina.com/tendencias43.html> (web consultada el 25/09/2014).

WELLIN, Edward. «Theoretical orientations in medical anthropology: Continuity and change over the past half-century», en *Culture, disease and healing: studies in medical anthropology*: 47-58. New York, MacMillan, 1977.

# LOS AUROROS EN ESPAÑA

Norberto López Núñez

## 1.1. Introducción

Dentro de la diversa variedad de formas y estilos que aglutinan el canto popular, todas ellas responden a la necesidad de anunciar a la comunidad la invitación a celebrar un acontecimiento. Por toda la geografía española se manifiestan este tipo de expresiones musicales. En Valencia, la *desperta*; en Cataluña, las *albaes*, y en Andalucía, las *alboradas*. Peñas García (2000) destaca el canto de la aurora como cánticos que reflejan los sentimientos de una comunidad que siente devoción a un santo o una Virgen. En este sentido, nos centraremos en definir previamente el concepto del vocablo *auroro* o sus derivaciones dentro de la concepción de nuestro país, con la finalidad de esclarecer las posibles confusiones con relación al término, ocasionadas según su localización.

## 1.2. Aproximación al concepto

El término *auroro* está vinculado a una agrupación musical que interpreta coplas al alba para invitar a los vecinos de un barrio o localidad a participar del rosario por las calles. En este sentido, la doctrina de la religión supo adoptar y acoger este tipo de manifestaciones para incrementar el culto de los vecinos hacia la Virgen, procurando así un mayor control sobre los fieles (Jiménez Rueda, 2014).

Desde el punto de vista semántico, y siguiendo a Marcos Arévalo (1987), no debemos confundir el término *auroro* con aquellas expresiones de religiosidad popular en las que participan personas que cantan coplas y composiciones musicales afines al rito del rosario. En este mismo sentido, el autor distingue entre *auroro* y *hermandad* en función de la capacidad integradora de su organización, vinculando auroros con lo laico y hermandad con lo religioso, donde el significado de ser o pertenecer al grupo difiere de la intencionalidad del asociado. Los auroros confieren personalidad y unidad a una localidad, son capaces de aunar a personas no vinculadas a la liturgia de la Iglesia pero sí a la actividad aurora, son el símbolo de unidad comunitaria de un pueblo en donde no se contempla una estratificación social rígida. Como toda organización, tiene establecidos sus cargos; sin embargo, estos, desde una visión antigua, no son entendidos como privilegios, sino todo lo contrario: son una carga añadida dentro del grupo.

Otros autores como Sanz Irigoyen (2000) definen los términos *aurora* y *auroro* como el canto religioso que se entona al amanecer, antes del rezo del rosario, y con el que se da comienzo a una celebración de tipo religioso; por tanto, los que cantan estos cánticos son *auroros*.

Siguiendo a Reig, Monferrer y Collado (2001), el Canto de la Aurora se trata de cantos colectivos generalmente polifónicos, con diferentes grados de complejidad armónica, en donde algunas características musicales son comunes a otras manifestaciones que tienen lugar en distintos lugares de la zona mediterránea. Es considerada una actividad íntima y exclusiva de un pueblo en donde se le confiere una sensación positiva y elementos de identificación e integración comunitaria. Al respecto, Reig (2001, 112) aporta la siguiente definición al concepto de auroras:

Son cantos colectivos polifónicos con abundancia de melismas y sin rigidez métrica que se cantan en la calle por un grupo de gente no profesional, esencialmente a *capella*, aunque pueden tener algún tipo de acompañamiento instrumental. Se interpretan de madrugada con el fin de convocar a los fieles a la celebración del rito cristiano del rosario de la aurora, o bien como parte integrante del mismo ritual.

Desde el punto de vista del léxico común, y según Valcárcel Mavor (1996), el vocablo *auroro* se aplica a los miembros pertenecientes al coro de grupos, conjuntos, hermandades, cuadrillas o campanas que durante el tiempo que muere la noche y nace el día realizan alabanzas a la Madre de Dios mediante el canto. Por tanto, la aurora se refiere a todo aquello relacionado con esta actividad o dedicación. Las campanas de auroros son la expresión sonora y musical de unas hermandades que rinden honores a cualquiera de las advocaciones marianas y que, de modo general, todas aceptan a la Virgen de la Aurora como patrona superior.

Para Tomás Loba (2006), ser auroro no significa ser una persona de una determinada advocación u otra y que participa de lúgubres noches de rezo cantado, sino todo lo contrario: una persona perteneciente a una hermandad, devota y proclive a tener facilidad para la música cantada, que tenga versatilidad para el canto de baile y de fiesta, pero también para el religioso. En este mismo sentido, y con relación a la funcionalidad de su denominación, Trapero (2011) define a los auroros argumentando que su nombre proviene por salir de ronda al amanecer.

Sánchez Moreno (2015, 253) contempla en el glosario anexo al final de su libro *Tratado sobre instrumentos para la música popular en los siglos XVIII al XX* el término *auroros*, que define como:

Grupo de músicos de carácter popular, no profesionales, vinculados a una cofradía o hermandad de advocación a la Virgen del Rosario. Su actividad se desarrolla durante los diferentes ciclos litúrgicos durante todo el año, a través de cantos que desarrollan con la aurora del día.

Desde un ámbito más academicista y ortodoxo, podemos comprobar que la Real Academia Española no recoge el término de *auroro* como tal, pero en su quinta acepción nos proporciona la siguiente definición<sup>1</sup>: «Aurora. (Del lat. *aurōra*, de *aura*, brillo, resplandor). 5. f. Canto religioso que se entonaba al amanecer, antes del rosario, y con el que se daba comienzo a la celebración de una festividad de la Iglesia».

En palabras de Asensio y Ortiz (2005), los cantos de auroras o campanillas son cantos entonados por agrupaciones locales de hombres en su origen, aunque en la actualidad está presente la mujer también. Salen al amanecer de cualquier día festivo entonando unas letras con relación a la festividad correspondiente. El nombre viene por el momento del día en el que se entonan y por la utilización de la campanilla anunciadora entre canto y canto por los lugares donde pasan.

Según Marcos Arévalo (1987) los auroros extremeños se organizan en dos categorías: socios activos y socios pasivos. Los socios activos son denominados comúnmente *auroros* y están encargados de cantar durante las madrugadas; por el contrario, los auroros pasivos o *hermanos* son aquellos que contribuyen a la cofradía con un pago anual. Según los testimonios que proporcionan los informantes al autor, la siguiente frase lo aclara todo: «Los auroros, levantarse y cantar; los hermanos, pagar». Hecho relevante es la consideración desde el punto de vista sociológico hacia la mujer, pues, aunque muchas se levantan y acompañan a los auroros en su actividad, no son consideradas auroros, sino miembros pasivos de la hermandad.

1 Consultado en: <http://lema.rae.es/drae/?val=auroro>. Dado que es un término buscado en la versión digital de la página web del diccionario de la RAE, no se contempla paginación alguna.

Díaz García (2007) nos aclara que las Hermandades de la Aurora, también denominadas Campanas de Auroros, toman su nombre del instrumento que usan para marcar el ritmo de sus cantos, mientras que la denominación Aurora proviene de su especial devoción a esta advocación mariana. En Murcia tan solo son tres hermandades de las catorce existentes actualmente las que rinden honores y devoción a la Virgen de la Aurora; en este caso son: la Cofradía Virgen de la Aurora de Yecla, la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Aurora de Abanilla y, por último, la Campana de Auroros y Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora de Alcantarilla.

No siempre los auroros han gozado de buena fama: en ocasiones, la figura de auroro estaba considerada socialmente como una persona bebedora, debido a la costumbre de frecuentar durante sus descansos las tabernas para apaciguar su sed y calmar sus gargantas de tenso esfuerzo vocal durante las frías noches (Carles, 1878).

Para terminar este apartado de definiciones, Gris Roca (2013) define de forma actualizada lo que podríamos entender por *auroro* en nuestra sociedad de hoy día. Lo hace equiparando al auroro con un «voluntario espiritual en el alba», es decir, una persona que en su tiempo libre se dedica a rezar pidiendo por los demás de forma altruista mediante el rezo cantado.

### 1.2.1. Evolución histórica: órdenes, hermandades y cofradías

Sánchez Ferrer (1991) realiza un recorrido histórico sobre los posibles orígenes del rosario mariano. Desde el punto de vista del autor, en el siglo <sup>xiii</sup> los monjes de los monasterios cistercienses no sabían leer los salmos, y por ello recitaban 150 avemarías. En el siglo <sup>xv</sup>, la devoción por el rosario se extendió gracias a las órdenes mendicantes, como los dominicos y los jesuitas. Durante el pontificado de Pío V, el rosario sufrió una serie de modificaciones con relación al número de rezos y, debido a su exaltación y práctica, durante la Batalla de Lepanto, el 7 de octubre de 1571, el sumo pontífice declaró dicho día como la festividad de Nuestra Señora del Rosario. Durante el siglo <sup>xvi</sup>, y en especial durante los siglos <sup>xvii</sup> y <sup>xviii</sup>, se convirtió en una práctica muy extendida por todos los pueblos de España gracias a la creación de cofradías del Santo Rosario y, fruto de ello, han llegado hasta nuestros días vestigios de su legado, aunque de forma residual.

El cambio conceptual con relación a las advocaciones denominadas del Rosario hacia las denominadas de la Aurora tiene su origen y, siguiendo a Jiménez Rueda (2014), según las celebraciones del culto religioso. En sus orígenes, las hermandades denominadas del Rosario pasaron a denominarse de la Aurora o aceptaron las dos denominaciones por igual. Al realizarse el culto en un solo día de la semana, el domingo (más concretamente, en la madrugada del domingo y el domingo por la mañana), las denominaciones fueron cambiando. Los miembros de dichas hermandades, al ser en su mayoría jornaleros y trabajadores, tuvieron que adecuar el culto al rezo del Rosario a un solo día de la semana o días festivos, propiciando así que la asistencia a la misa de alba, realizada en el único día festivo para la era cristiana, se asegurase de contar con el mayor número de fieles para participar de la eucaristía. Según Romero Mensaque (2012), en este hecho se basa la justificación del paso de la denominación de una advocación a otra.

Autores como Asensio y Ortiz (2005) señalan que no hay que confundir el canto de las auroras, costumbre extendida por varias zonas de España, con las auroras del Rosario de la Aurora, exclusivo del mes de octubre y de la festividad de la Virgen del Rosario, que los frailes de diversas órdenes contribuyeron a divulgar durante el siglo <sup>xx</sup> por los pueblos de España durante sus misiones. Estos rosarios son más modernos y guardan más similitud tanto en las letras como en la música en bastantes lugares de España.

### 1.2.2. Aspectos sociológicos y religiosos

Al igual que otros autores, Romero Mensaque (2012) expone la idea de que el rezo del Rosario consolida su estructura habitual tal y como la conocemos hoy desde finales del siglo xv. Es durante el siglo xvi cuando se convierte en una devoción no tutelada por los clérigos y alcanza dimensiones de raíz popular a través de las cofradías y hermandades de diversa tipología. Entre su legado, además de símbolos materiales como cruces, faroles e imágenes de vírgenes, nos queda un substancial legado inmaterial, como es el canto de las coplas de la aurora.

La obligación y la responsabilidad en las tareas del trabajo son preceptos que hacen modificar costumbres incluso religiosas, adaptándolas o modificando hábitos ante la necesidad de mantener a los fieles al amparo de la religión. En este sentido, y siguiendo a Peñas García (2000), algunos estudiosos creen ver una relación entre el canto de la aurora y el rezo del rosario, basada en el hecho de que bajo la influencia del papa León XIII, en 1878, se dio un nuevo impulso al rezo del rosario antes de la misa del alba, celebrada muy temprano para que todos los fieles pudieran acudir antes de ir al trabajo. En las cofradías de la Aurora, al menos en el caso de Extremadura y, según pone de manifiesto Marcos Arévalo (1987), se da como hecho relevante su asociación a grupos de labradores. Como prueba de esta asociación, el autor recoge el testimonio documental de 1817 en donde se instaba al prior de Magacela a fundar una cofradía con la finalidad de que los vecinos de Monterrubio de la Serena puedan practicar sus alabanzas a la Virgen durante las madrugadas y acudir a misa de alba para evitar, así, tener que retrasar su actividad agrícola ante la realización de la misa ordinaria en horas más tardías, entrada la mañana.

Aunque desde una postura émica la percepción de los auroros sobre la implicación intervencionista de la Iglesia pueda parecer nula, la realidad es bien distinta. Siguiendo a Marcos Arévalo (1987), son los nuevos jóvenes sacerdotes de mediados del siglo xx los que actúan como promotores del dinamismo de los auroros extremeños. Este hecho se constata en la cantidad de elementos simbólicos en donde los auroros aceptan de forma implícita dicho intervencionismo de la Iglesia como institución. Por ejemplo, tener la iglesia como lugar de reunión, utilización de estandartes e imágenes religiosas, seguir los itinerarios marcados por el sacerdote para las procesiones o la presencia del lenguaje catequizador en las letras de coplas donde se intuye la mano de personas educadas en una formación teológica.

Un hecho relevante desde el punto de vista social, adoptado por los auroros de Zarza Capilla en la década de los años setenta del siglo pasado, es la no salida a cantar por las calles durante las madrugadas de los meses de verano, para no confundir a los vecinos con actividades vandálicas, como borracheras o gamberradas (Marcos Arévalo, 1987).

En el caso del levante español, Tomás Loba (2012) nos aclara que tanto cuadrillas de hermandades de ánimas como animeros, auroros, despertadores o rosarieros compartían actividades inherentes al origen de sus órdenes o advocaciones, colaborando, incluso, en rituales propios de otras hermandades y viceversa. El autor afirma que, en la mayoría de casos, esto sucedía por la necesidad de abarcar ritos de diversa índole según el calendario anual religioso ante la falta de personas, en este caso, capaces de hacer música de un mismo territorio.

### 1.3. Distribución de los auroros en el panorama nacional

En el siguiente apartado, pretendemos mostrar una visión a través de distintos autores sobre la presencia o los estudios relacionados con los auroros en aquellas provincias españolas donde tienen un papel activo y relevante.

En las provincias o regiones que no hemos mencionado nada, entendemos que no es una tradición consolidada o, al menos, no lo suficientemente para ser remitida en algún ámbito de comunicación bibliográfico o divulgativo, así como todavía no documentada. En este sentido, no aportamos información sobre las comunidades de Castilla y León, los archipiélagos, la zona norte del país más occidental, Madrid o las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla. Aunque se sabe de la presencia de grupos auroros en las comunidades de Cataluña y el País Vasco por la participación de estos en encuentros o concentraciones de auroros, no hemos aportado un apartado específico para estas regiones al ser muy escasa la información encontrada, no indicando más allá de su denominación y su participación en dichos eventos.

### 1.3.1. Navarra

Se tiene constancia bibliográfica y en notación musical de la presencia del canto de la aurora en la Comunidad Foral de Navarra gracias a una publicación realizada en la localidad de Estella, donde el músico Silvestre Peña Echeverría recopiló a mediados del siglo xx (1951-1952) los cantos y las explicaciones de Adriano Juaniz (auroro más antiguo de Estella). Los auroros de Estella utilizan la campanilla, además de otros instrumentos musicales como pandereta, castañuelas, tamboril, triángulo, pandero y zambomba, entre otros, interpretando esta en festividades señaladas. Tienen un calendario festivo de actuación distribuido a lo largo del año, e interpretan sus auroras a una o varias voces de forma polifónica (Peñas García, 2000).

Sanz Irigoyen (2000) hace un recorrido descriptivo por las fiestas tradicionales de los pueblos de la Comunidad Foral de Navarra y en donde encontramos la presencia de cantos de aurora y auroros. Veamos en qué lugares son. En Abárzuza celebran los días 15 y 16 de agosto la festividad de Nuestra Señora de la Asunción y San Roque, respectivamente, y lo hacen con despertadas de auroras, a las que les sigue una procesión y misa cantada. En Egüés se celebra el Día del Valle entre el segundo y tercer domingo de septiembre y tiene lugar la participación de auroros. En Lodosa, el 20 de septiembre se honra a la Virgen de las Angustias con cantos de aurora. En Murchante, el día grande de las fiestas se inicia con auroras para despertar a los vecinos; las fiestas son en honor de san Roque y tienen lugar del 14 al 21 de agosto. En Obanos celebran sus fiestas del 28 de agosto al 2 de septiembre en honor de san Juan Bautista; el día del patrón se cumple la antigua tradición de las auroras. En Puente la Reina/Gares, el 25 de julio se celebra una misa cantada con auroras en honor de Santiago apóstol.

En la actualidad, Navarra es la población en donde se concentra el mayor número de agrupaciones o grupos de auroros de España. Se contabilizan aproximadamente un total de 79 agrupaciones distribuidas entre diversas localidades y pueblos de la comunidad. Se realizan reuniones anuales de auroros desde el año 1976, hecho que pone de manifiesto la realización de la XXXIX Concentración de Auroros de Navarra que tuvo lugar en julio del 2015 en Tafalla. Estas celebraciones son organizadas por grupos de auroros de localidades vecinas que se mancomunan para gestionar este tipo de eventos<sup>2</sup>.

Entre las características principales de los auroros de Navarra se destaca su carácter popular, en donde los grupos de auroros están formados por un número variable de personas de ambos sexos auidados con el único fin de participar de un canto colectivo de alabanza al alba para honrar a la Virgen y los santos indistintamente por las calles de sus respectivos pueblos y, salvo casos puntuales, de forma testimonial o focalizados en el mes de octubre. Se identifican con un pañuelo al cuello con el emblema o el nombre del grupo auroro al que pertenecen.

2 [http://www.diariodenavarra.es/noticias/navarra/zona\\_media/2015/07/18/tafalla\\_prepara\\_para\\_acoger\\_domingo\\_000\\_auroros\\_239245\\_1008.html](http://www.diariodenavarra.es/noticias/navarra/zona_media/2015/07/18/tafalla_prepara_para_acoger_domingo_000_auroros_239245_1008.html) [fecha de consulta: 13-06-2015].

### 1.3.2. Comunidad Valenciana

Según Reig, Monferrer y Collado (2001), la presencia del canto de la aurora es una práctica muy extendida en toda la provincia de Valencia dentro del ritual de la celebración del Rosario de la Aurora. Es un canto que posee elementos musicales y sociales comunes a otras manifestaciones religiosas y musicales del Mediterráneo en donde la fe es un elemento primordial en su canto; cantar sin fervor en este tipo de música es equiparable a la ausencia de *swing* en jazz o el duende en el flamenco. Muchos son los elementos comunes que comparten con rituales parecidos según su localización en el arco mediterráneo, entre los que destacamos sus denominaciones, instrumentos, ritual y devociones, tipos de cantos, así como el origen y las problemáticas de recuperación y desarrollo.

Los auroros de Albalat dels Sorells (Valencia) publicaron en el año 2001 un libro con la finalidad de dejar constancia de su historia a través de testimonios orales de antiguos auroros que mantuvieron la tradición durante el siglo xx (Ros Muñoz et al., 2001).

Según Serna Pérez (2012), el papa Pío V, en apoyo a la Corona española, realizó una rogativa para que todas las parroquias rezaran el Santo Rosario mientras tenía lugar la Batalla de Lepanto. El éxito de la batalla por parte de la Corona de España situó el día 7 de octubre como día de la celebración de la Virgen del Rosario. Desde el convento de Santo Domingo de Orihuela, los dominicos divulgaron el rezo del Santo Rosario por la zona jugando un papel importante en la creación de las actuales cofradías, guardando algunas de ellas el acta de fundación sellada en este convento, y que los hombres pertenecientes a estas cofradías y hermandades han sabido transmitir de forma oral generación tras generación hasta nuestros días.

El canto de los auroros en la Comunidad Valenciana se focaliza con mayor arraigo y tradición en la Vega Baja del Segura, abarcando un total de 22 municipios de la zona sur de la provincia de Alicante. Estos municipios son: Albalat, Algorfa, Almoradí, Benferri, Benijófar, Bigastro, Callosa del Segura, Catral, Cox, Daya Nueva, Daya Vieja, Dolores, Formentera del Segura, Granja de Rocamora, Guardamar del Segura, Hurchillo, Jacarilla, Rafal, Redován, Rincón de Bonanza, San Fulgencio y San Isidro.

José Tomás Serna Pérez realiza una investigación en el seno de la Universidad de Alicante en el año 2012 que tiene como resultado, entre otros, la creación de una página web<sup>3</sup> destinada al conocimiento y la divulgación de los auroros de estas localidades. En dicha web se pueden consultar datos sobre sus orígenes, características en torno al ritual, organología y gastronomía asociada.

Otra muestra de la tradición polifónica vocal dentro de la religiosidad popular está presente de manera significativa en la ciudad de Orihuela a través del *Canto de la Pasión* a cargo de los Cantores de la Primitiva Pasión Federico Rogel, consistente en dos coros de hombres que entonan polifónicamente y a *capella* dicho canto recogido por el músico oriolano Federico Rogel y transcrita a partitura en 1880. La autora manifiesta una gran similitud con los auroros murcianos en su origen, así como en la distribución de las voces y disposición del grupo (Fabregat Baeza, 2014).

### 1.3.3. Castilla-La Mancha

La presencia más notoria de auroros en Castilla-La Mancha se focaliza en la provincia de Albacete, concretamente en Peñas de San Pedro, donde la tradición se sigue manteniendo viva gracias a personas octogenarias que aún retienen en sus memorias la organización y los cantos de sus rituales. Según Sánchez Ferrer (1991), un grupo de hombres recorrían las calles del pueblo entonando salves para

3 La página web es la siguiente: <http://aurorosvegabaja.jimdo.com/>.

recordar a los vecinos la importancia de su participación en el rezo del Rosario de la Aurora durante las madrugadas del domingo y durante nueve meses del año, exceptuando los meses de verano, propios de la actividad agrícola. Sus cantos eran a dos y tres voces y se acompañaban de unas campanillas. En la actualidad, han ido incorporando instrumentos como la guitarra, la bandurria, los acordeones y las postizas, así como la participación de mujeres y jóvenes. El autor pone de manifiesto tres consideraciones a tener en cuenta en la evolución del ritual de los auroros de Peña de San Pedro desde su origen como cofradía del Rosario en el siglo XVII hasta nuestros días como auroros: desaparición de la estructuración de la cofradía, con la pérdida de ciertos rituales como las misas sabatinas y dedicadas a los cofrades fallecidos; conservación del periodo de la festividad del Rosario y los recorridos habituales del Rosario de la Aurora con algunas modificaciones en la distribución anual de sus intervenciones y la incorporación de instrumentos de acompañamiento de sus cantos, y una actitud diferente de los participantes, permitiendo la incorporación de la mujer y la presencia de los jóvenes como elementos para mantener viva la tradición.

Según afirma Sánchez Ferrer (1991), aunque en la mayoría de los pueblos de Albacete se celebra la fiesta del Rosario y se realizan procesiones del Rosario de la Aurora, son escasas en las que se canta. Entre ellas, se tiene constancia de las localidades de Chinchilla, Villar de Chinchilla, Pozohondo, Pozo-cañada, Bonete y Peñas de San Pedro.

En algún momento no documentado de la historia de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Agudo se hizo una distinción entre sus miembros estableciendo dos categorías: **por un lado, los hermanos donantes**, hermanos pertenecientes a la cofradía que contribuyen con una cuota anual, y, por otro lado, **hermanos activos** o también denominados auroros, con funciones entre las que destacan las de asistir a los actos religiosos y de recorrer durante todos los primeros domingos del año y fiestas de guardar las calles del pueblo entonando coplas de temática religiosa con acompañamiento instrumental por las casas de los afiliados a la cofradía, así como a las de no afiliados, haciendo distinción entre su coplas a la espera de un donativo<sup>4</sup>. También queda constancia de la presencia de auroros en la localidad de Agudo de la provincia manchega de Ciudad Real, puesto que en varias ocasiones, 29 de junio de 2003 y 1 de mayo de 2005, los auroros murcianos de Santa Cruz han realizado conjuntamente actos y misas, así como en la localidad de Caudete, provincia de Albacete (Gris Martínez, 2008).

#### 1.3.4. Andalucía

Ponce (2009) describe el caso de los auroros de Arriate en la provincia de Málaga. En dicha localidad, a los intérpretes encargados de entonar durante el crepúsculo matutino las Coplas de la Aurora o Coplas de Campanilleros se les denomina con el nombre de *auroreros* o *auroros*. Según el autor, los coros de los campanilleros que acompañan cantando en los Rosarios de la Aurora en Andalucía se iniciaron en el siglo XVII por el religioso capuchino fray Pablo de Cádiz o por fray Pedro de Ulloa, extendiendo así la tradición por los pueblos de Andalucía y creando una tradición folklórico-religiosa. Según Ponce (2009), apoyado en las referencias históricas de otros autores, los auroreros de Arriate tienen una vinculación devota a la imagen de la Inmaculada Concepción, a la cual le dedican en sus salidas vespertinas más de una veintena de tonadas alusivas de carácter teológico y catequizante junto a otros santos. Dedicán sus textos según el tiempo litúrgico correspondiente y se acompañan de instrumentos como la guitarra, las campanillas, los triángulos y platillos, y también la pandereta y el laúd en tiempo de Navidad. Veamos a continuación ejemplos de manifestaciones de auroros que tienen

4 <http://www.agudo.es/fiestaslocales/2.php> [fecha de consulta: 20-06-2015].

lugar en diferentes provincias y lugares de la comunidad de Andalucía, quedando así explicitada su existencia y actividad.

El día 6 de mayo de 2012, el periódico digital *Monturque.info*<sup>5</sup> se hace eco de la noticia de la participación de los auroros de la localidad cordobesa de Monturque en el I Encuentro Andaluz de Campanilleros junto a otras seis agrupaciones más, siendo estas: Asociación de Campanilleros de la Aurora de Benamejé, Coro de Campanilleros de Nuestra Señora del Rosario de Gilena (Sevilla), Campanilleros de Nuestra Señora de la Aurora de Lucena, Campanilleros de Nuestra Señora de la Aurora de Priego de Córdoba, Hermandad del Santísimo Rosario de Nuestra Señora de la Paz y Virgen de la Aurora de Ronda (Málaga) y Hermanos de la Aurora de Nuestra Señora del Carmen de Rute.

Según un estudio histórico de Augusto Butler (1963), en la parte inicial de una partitura se explica que los Campanilleros de la Aurora fueron dos y tocaban las campanillas muy acompasadamente, cantaban una copla uno enfrente del otro y un verso cada uno, finalizando uno de los dos con un «¡Ave María Purísima!». Estos campanilleros eran muy escuchados en la época (1963) en la provincia de Sevilla. Infanzón (1982) hace una comparativa entre las letras de los cantos entonados por los campanilleros andaluces y los auroros de Priego de Córdoba, en donde llega a la conclusión de que estos últimos conservan en sus letras una mayor pureza de los temas que se trataban en Sevilla durante el periodo de su existencia.

Jiménez Rueda (2014) realiza un extenso trabajo de investigación sobre los auroros localizados en las sierras subbéticas cordobesas de la comunidad de Andalucía. El trabajo de carácter etnomusicológico se centra en el estudio de los auroros de las localidades de Luque, Lucena, Priego de Córdoba, Iznájar, Rute y Carcabuey. Entre las principales características que destaca el autor están:

- La noción de auroro adquiere un significado más amplio del que abarcan sus funciones, no solo cantan al alba y no solo pertenecen a una hermandad de advocación de Aurora, sino que tienen otras advocaciones presentes.
- Realizan sus rondas musicales entre los periodos anuales de primavera y otoño, a excepción de los auroros de Priego de Córdoba que salen todos los sábados del año.
- Durante sus salidas o intervenciones siempre se acompañan sus cantos de instrumentos musicales como los de cuerda pulsada, el violín y percusión menor, así como instrumentos de viento madera y viento metal. La campanilla constituye una seña de identidad propia de los auroros.
- El lenguaje utilizado en sus coplas presenta una variedad temática de carácter religioso y utiliza un lenguaje culto y coloquial. El canto es de estilo silábico con alternancia entre solista y coro. Solo participan hombres. El metro más utilizado es el binario, aunque hay presencia de compases de amalgama binarios y ternarios.

El 14 de septiembre de 1996 los auroros murcianos de Santa Cruz de Murcia comparten una misa cantada junto a los campanilleros de Priego de Córdoba. Más tarde, los mismos auroros murcianos realizan una despierta conjunta con los auroreros de Ronda en la provincia de Málaga en abril de 2001. En ese mismo año, realizan un acto de convivencia y diversos eventos como despiertas y misas con los auroros cordobeses de las localidades de Montilla, Luque y Rute. En el año 2004 participan en una misa cantada con los auroros de la localidad almeriense de Fiñana (Gris Martínez, 2008).

5 <http://www.monturque.info/los-auroros-de-monturque-participan-en-el-encuentro-andaluz-de-campanilleros/> [fecha de consulta: 20-06-2015].



### 1.3.6. Aragón

El etnomusicólogo Turón Lanuza (2011) pone de manifiesto la existencia de auroros en la comarca de Zaragoza mediante la descripción del ritual que llevan a cabo los *despertadores* o auroros de la localidad de El Burgo de Ebro. Los auroros salen dos veces al año en las madrugadas de las festividades de la Virgen de la Asunción y del Rosario entonando cantos de auroras sin ningún tipo de instrumento, tradición que se viene manteniendo desde el año 1940.

La *Gran enciclopedia aragonesa*<sup>6</sup>, en su explicación del vocablo *cantos*, indica el origen de los auroros y destaca la presencia de estos en localidades como Híjar, en donde los *cantores de la aurora* solían despertar a su vecino con martillos de madera golpeando en sus puertas. En Calanda se tiene constancia de *rosarieros* desde 1500, en donde doce cantores entonaban la tonada de salida en la iglesia y recorrían el pueblo en diecisiete paradas. Destaca la abundante presencia de cantos en la provincia de Teruel frente a las rarísimas excepciones de las localidades de Berbegal y Sariñena en la provincia de Huesca.

Gris Martínez (2008) describe la participación de los auroros de Santa Cruz con auroros de los pueblos de la provincia de Teruel, Híjar, Calanda y Torrecilla de Acañiz en el año 1998.

### 1.3.7. La Rioja

Sanz Irigoyen (2000) hace un recorrido descriptivo por las fiestas tradicionales de los pueblos de la comunidad autónoma de La Rioja y en donde encontramos la presencia de cantos de aurora y auroros. En Cervera del Río Alhama, durante los días 25 y 26 de julio y 1 de septiembre, tienen lugar los tradicionales cantos de campanilla en honor de Santiago apóstol, santa Ana y san Gil Abad, los cantos de campanillas son cantadas por un grupo de cuarenta auroros. En Igea, el primer domingo de septiembre al amanecer, los auroros recorren la villa entonando cantos en honor de la Virgen del Villar. En Rincón de Soto, el día 17 de enero se celebra la onomástica de san Antonio Abad y los auroros cantan canciones en honor del santo.

Según Asensio y Ortiz (2005), los cantos de aurora están presentes en varios lugares de La Rioja, como son las localidades de Calahorra, Arnedo, Alfaro, Cornago, Munilla, Grávalos y El Redal.

### 1.3.8. Murcia

Murcia cuenta con una larga tradición de grupos de auroros a lo largo de su historia. No obstante, y según como afirma Cervantes López (2012), la presencia de auroros no ha tenido lugar en todas las comarcas de la región por igual. El autor pone de manifiesto que en la comarca del Campo de Cartagena no existe evidencia alguna de la existencia de campanas o hermandades de auroros.

Valcárcel Mavor (2013) recorre a través de folkloristas e investigadores regionalistas del país una comparativa de cantos o cánticos que pudieran parecer o tener en cierto momento una similitud con los cantos de los auroros murcianos. Ejemplo de ello son las *verbetas* que se cantan en Aragón y Baleares con estribillo epilogal y tronco dialogante; las albasas recogidas por Miguel Arnaudas Larrodé en su colección de cantos de Teruel o como las recogidas en la obra *Arte poética española* de Diego Díaz Rengifo publicada en 1952, en donde se incluyen diversas piezas con el nombre de *chamergas* como las más clásicas de las salves murcianas. No solo se centra en comparar con cantos de España, sino que abarca el ámbito internacional, comparando con muestras de países como Rusia, Italia, Austria o

6 [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=3080](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=3080) [fecha de consulta: 25-12-2015].

Suiza, con la finalidad de justificar que muchas de estas manifestaciones músico-populares, tanto en la entonación, en la coincidencia en el modo de su interpretación, su temática de carácter religioso o su coincidencia en tiempos u horas de ejecución, tienen una vinculación con los cantos auroros de Murcia en lo que a tradición, vejez, origen, antigüedad y zonas de influencia se refiere.

En la actualidad existen en la Región de Murcia un total de catorce campanas o hermandades de auroros distribuidas por diversos puntos de la geografía regional repartidas en algunas de sus comarcas. Es en la comarca de la Huerta de Murcia donde se focaliza el mayor número de campanas, albergando un total de ocho, localizadas en los pueblos de Javalí Nuevo, Javalí Viejo, Rincón de Seca, El Palmar, Santa Cruz, Patiño y Alcantarilla. En la comarca del Altiplano encontramos una campana en la ciudad de Yecla. En la comarca del Alto Guadalentín contamos con la presencia de una cuadrilla de auroros en la ciudad de Lorca. En la comarca del noroeste encontramos una hermandad en una pedanía de Bullas, La Copa. Muy cerca de la comarca del noroeste, en la comarca del río Mula, concretamente en la pequeña pedanía de Fuente Librilla, se encuentra la única campana de auroros del municipio de Mula y de la comarca del río Mula. En la comarca oriental, encontramos la Hermandad de Auroras de Abanilla. Y, por último, situada en la comarca de la Vega Media del Segura, encontramos la campana de auroros de Las Torres de Cotillas.

En el siguiente mapa, correspondiente a la figura 2, se muestra la distribución geográfica por comarcas de los lugares donde se encuentran localizadas las campanas o hermandades de auroros activas en la Región de Murcia.

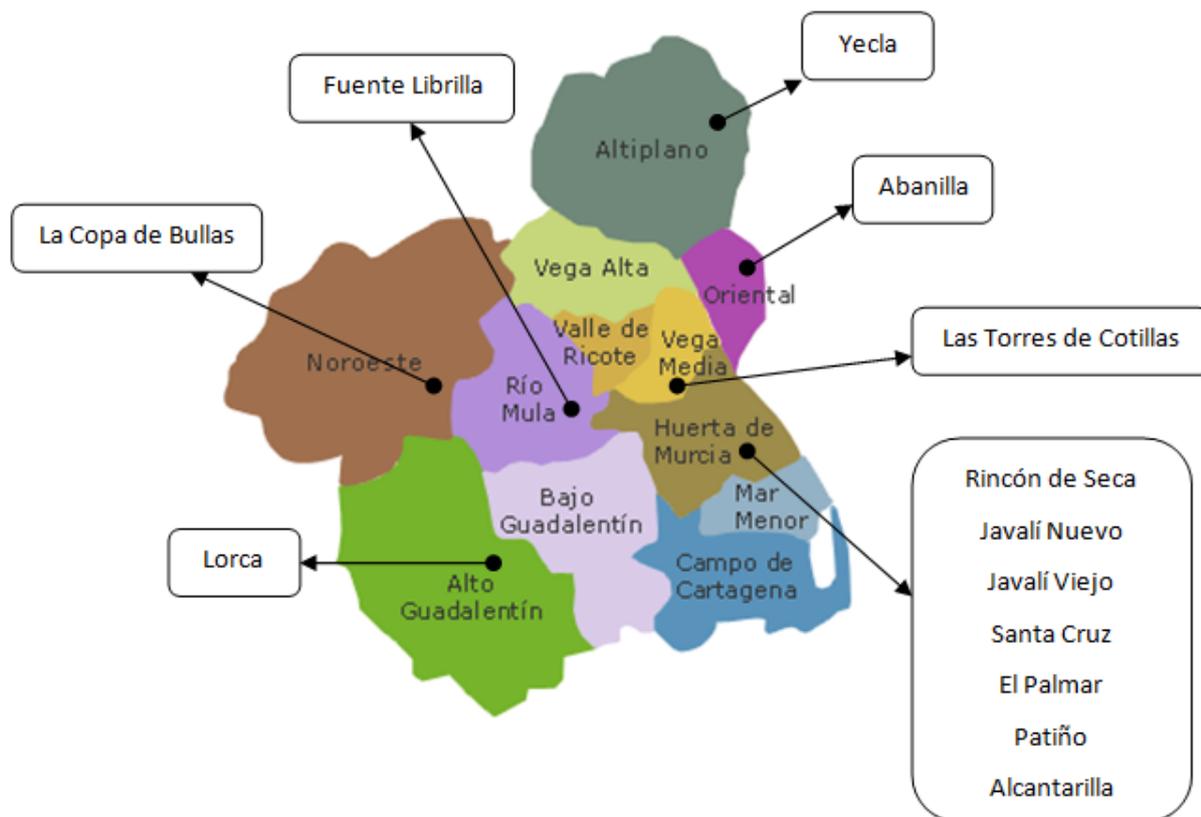


Figura 2: Mapa de la distribución comarcal de campanas o hermandades de auroros.

Fuente: Norberto López Núñez (2016)

## 1.4. Características comunes

### 1.4.1. Rituales y simbología

Según Sánchez Ferrer (1991), en todas las civilizaciones y culturas se ha rendido culto a la Aurora como símbolo de la personificación de la claridad antes de la salida del sol. En la mitología griega, Aurora es la diosa del amanecer representada como una joven que alumbra con una antorcha y esparce una lluvia de rosas, como se pone de manifiesto en la pintura clásica y barroca del siglo XVII. En la cultura judía, la Aurora representa el poder de la victoria de la luz sobre la oscuridad de las tinieblas. Todas estas concepciones, y siguiendo al autor, fueron rápidamente adoptadas por el cristianismo y haciendo una adaptación simbólica, considerando la figura de la Virgen María como alumbramiento de Cristo, y por tanto, la Aurora como predecesora del Sol, asociando pues, la Virgen con la Aurora y el Sol con Cristo, para dar lugar a la síntesis simbólica Aurora-Rosario, permitiendo al cristianismo fundir ritos ancestrales y creencias diferentes con la finalidad de conseguir un nuevo modo de cristianizar.

Desde el punto de vista del ritual, los auroros de España comparten características comunes como una organización social estructurada que, bajo los preceptos de una advocación mariana (siendo las de la Aurora o la del Rosario las más extendidas), manifiestan su fe a través de rituales religioso-musicales utilizando el canto como elemento principal de acción petitoria o rogativa para la intercesión de la divinidad por sus almas. Sus rituales están organizados en ciclos a lo largo del año o festividades señaladas del calendario litúrgico, desarrollando sus actividades principalmente en el espacio temporal de la madrugada, en la aurora del día hasta el alba. Otro de los elementos comunes es la autogestión, siendo grupos de carácter popular y seglar, vinculados a parroquias, pero no organizados por clérigos o religiosos.

Jiménez Rueda (2014) señala que los auroros representan desde el punto de vista simbólico un «elemento propiciatorio de la luz». Intenta actuar por medio de la música, la energía necesaria para que la Virgen interceda sobre la luz y la oscuridad, sobre la vida, la salud, la fertilidad, el paraíso... frente a la muerte, la enfermedad, el infierno. Se trata, según afirma el autor, de estar cuanto lo más cerca posible de Dios y de la Virgen, acrecentando el optimismo de la existencia de los individuos cuanto más se practique el ritual que lo recuerda.

Entre su simbología material está presente el estandarte de la Virgen o santo al que rinden devoción, el farol y la campana de mano como elementos de identidad. Aunque no poseen vestuario propio, suelen ir vestidos de blanco y llevar colocado un pañuelo de color rojo al cuello como distintivo diferenciador para la asistencia a eventos multitudinarios como encuentros o concentraciones, siendo más común este atuendo en los auroros del norte, como Navarra, La Rioja, País Vasco o Aragón, que en los auroros de la mitad sur del país. En la figura 3 vemos un claro ejemplo que sucede en la mayoría de casos de los auroros de la mitad norte de España.

### 1.4.2. Música

Desde el punto de vista musical, salvo los grupos de auroros murcianos y casos muy concretos en escasos puntos de la geografía nacional, son agrupaciones mixtas formadas por hombres y mujeres de edades variables y, por tanto, mezcla de voces femeninas y masculinas. En ocasiones, suelen parecerse más a grupos corales mixtos o grupos de coros parroquiales que auroros en sí mismos debido a su disposición. Utilizan cancioneros literarios para la interpretación de los cantos que son de carácter monódico y en momentos puntuales entonados *a capella*. La figura del director está presente entre algún miembro del grupo.



Figura 3: Auroros de Desojo (Navarra). Fuente: Asociación Balancín (2016)

Desde el punto de vista organológico, son infinidad de instrumentos los que acompañan a estos cantos. Así como la variedad entre sus agrupaciones, existiendo formaciones como las rondallas propias de música tradicional, las bandas de música o la mezcla de ambas en un entramado musical donde lo que importa no es la calidad o la organización lógica organológica, sino la cantidad de sonido. En la mayoría de casos, cualquiera que sea capaz de tocar la línea melódica de las melodías puede formar parte del grupo con su instrumento. La campanilla es un instrumento imprescindible que suele emplearse al principio a modo de entrada o al final para indicar el inicio del rezo. Este tipo de agrupaciones mixtas se dan con mayor frecuencia en grupos de auroros del norte de España.

Según Reig (2001), el canto de la aurora y otras polifonías religiosas tradicionales tienen su origen en un proceso de creatividad social, y sus cantos presentan en gran medida características musicales similares. Entre las características anunciadas por el autor destacan: uso de la polifonía homófona; melodías por grados conjuntos o en su mayoría con saltos en intervalos de terceras paralelas; uso de la voz a garganta abierta; canto colectivo con diálogo entre dos fuentes sonoras distintas, coro, solista o instrumentos; mensurabilidad a ritmo libre, con compases regulares o combinación de compases binarios y ternarios, y, por último, interpretación *a capella* o con voces y acompañamiento instrumental.

### 1.5. Relación con otros grupos musicales

Cervantes López (2012) explica la procedencia de las campanas de auroros y de las cuadrillas de animeros a raíz de las cofradías piadosas que surgieron a partir del Concilio de Trento (1545-1563). Estas agrupaciones, cuadrillas de ánimas y auroros, se encargaban de recaudar fondos para la cofradía a fin de poder gestionar el «buen morir», es decir, un entierro digno para las clases más humildes. Como sostiene el autor, no hay pruebas que demuestren que el nacimiento de las cuadrillas de animeros en la Región de Murcia y comarcas adyacentes fuera paralelo a las cofradías de ánimas de la segunda mitad del siglo XVI. En esta línea, el autor sostiene la teoría de que los inicios de estas formaciones instru-

mentales tienen su origen en los grupos de auroros, que durante las procesiones del Corpus permitían la participación de juglares moriscos en el recorrido procesional, dando lugar a una mezcla entre rito religioso y popular. Desde el punto de vista musical, Cervantes López (2012), y siguiendo a Luna Samperio (1980), sostienen la idea de que el repertorio musical de los animeros murcianos remonta su origen a la música de las campanas de auroros, aproximadamente alrededor del siglo x.

Entre el repertorio que abarcan algunos grupos de coros y danzas, o también denominados comúnmente como rondallas, como es el caso del Grupo de Coros y Danzas Museo de la Huerta de Javalí Nuevo en Murcia, encontramos un repertorio musical de otras épocas del año, como «los mayos o auroros» (Rabadán Martínez, 1998).

Según Martínez García (2007), los auroros, a diferencia de las cuadrillas, más festivas y participativas, son un grupo hermético tanto en su organización como en su actividad diaria, y en otros tiempos muy difícil de escuchar fuera de su contexto.

Los auroros en la Huerta de Murcia y las cuadrillas de ánimas en los campos han sido los responsables de mantener viva, con arraigo y popularidad, la tradición de cantar aguilandos entre las gentes de Murcia en el periodo de Navidad. Los estilos más extendidos por ambos grupos son Salves de Aguilando y Aguilandos Trovaos, por los auroros y cuadrillas, respectivamente (Martínez García, 2007).

La dicotomía presente entre el término *auroro* y su vinculación al mundo de la cuadrillas aparece recogida en diversos testimonios, que según Tomás Loba (2011) se hallan en cierta imprecisión terminológica constatada a través de hermandades de auroros que veneran otra advocación mariana distinta a la del Rosario o la Aurora. En este sentido, el vocablo *cuadrilla* está vinculado a la explicación de los auroros tal como se conocían a finales del siglo xix por el investigador Julián Clavo (1877), en donde describía la forma de actuar de los auroros en las aclaraciones de una partitura denominada *Salve de Auroros «La Carnal»*, recogiendo anotaciones con relación a su disposición en coros, número de voces, el jefe de la cuadrilla o la utilización de la campana dentro del canto. El propio Tomás Loba (2011) afirma que el aguilando murciano ha sido elevado a su máxima excelencia a través de dos auroros murcianos como Juan Antonio Gambín, el Compadre, y Manuel Cárceles, el Patiñero.

Investigadores como Narejos Bernabéu (2008), González Castaño (1989) y González Fernández (1989) establecen una diferencia entre las funciones de los animeros y las de los auroros. Según Narejos Bernabéu (2008), las cofradías de Ánimas no son espontáneas, sino que, a diferencia de las cofradías del Rosario, entre las que se encuentran los auroros, se crean por iniciativa eclesiástica en donde su presidente suele ser en la mayoría de casos el que ostenta el cargo de presidente de la hermandad. En este mismo sentido, Castaño y Fernández (1989) sostienen la idea de un proceso de sustitución de funciones entre hermandades en las cuales los pueblos con fuerte devoción sobre el ritual de las ánimas del purgatorio eran asumidos por los auroros actuando como animeros en días puntuales.

## 1.6. Situación actual

Para concluir, queremos destacar que, aunque puedan considerarse rituales y cantos antiguos propios de una España anquilosada en unas fuertes creencias religiosas impuestas, o no, por un sistema estructural sociopolítico no acorde con los tiempos actuales, los auroros son seña de cultura e identidad que se refleja de diversas formas a través de sus gentes y pueblos que todavía hoy mantienen viva la tradición.

**Norberto López Núñez**

Músico, musicólogo, profesor de Educación Musical y doctor en Música

## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO GARCÍA, J. y ORTIZ VIANA, H. *La Navidad riojana. Villancicos, aguilaldos, romances y leyendas*. Logroño: Piedra de Rayo, 2005.
- CALVO, J. *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo*. España: Unión Musical Española Editores, 1877.
- CARLES, R. *Doce murcianos importantes. (Bocetos al natural)*. Murcia: El Álbum, 1878.
- CERVANTES LÓPEZ, J. F. *Aguilaldos del Campo de Cartagena*. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2012.
- DÍAZ GARCÍA, M. J. *Del Nazareno murciano*. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura. Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura y Festejos, 2007.
- FABREGAT BAEZA, P. *La música vocal popular religiosa en Orihuela, el canto de la Pasión*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, 2014.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, J. y González Fernández, R. «Las Hermandades de Ánimas de la comarca del río Mula a lo largo del tiempo». En *Grupos para el Ritual Festivo* coordinado por Luna Samperio, 235. Murcia: Editora Regional, 1989.
- GRIS MARTÍNEZ, J. *Los auroros de Santa Cruz 1821-2008*. España: Hermandad Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008.
- GRIS ROCA, J. «Los auroros de Monteagudo y el proyecto ARCE». En *Crónicas de la música tradicional. Homenaje a Bartolomé García Martínez*, coordinado por J. Gris, 66-68. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2013.
- INFANZÓN, A. «Campanilleros andaluces: auroros de Priego de Córdoba (III)». *Abc*, (1982): 79.
- JIMÉNEZ RUEDA, R. *Los auroros de las sierras subbéticas cordobesas*. Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014.
- MARCOS ARÉVALO, J. «Apuntes al fenómeno de los “auroros” en Extremadura: los casos de Garbayuela y Zarza Capilla». En *Grupos para el ritual festivo*, coordinado por Luna Samperio, 347-356. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1987.
- MARTÍNEZ GARCÍA, S. y MARTÍNEZ GARCÍA, M. *Folklore murciano para la escuela. 37 instrumentaciones Primaria y ESO*. Murcia: Consejería de Educación, Ciencia e Investigación. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística, 2007.
- NAREJOS BERNABÉU, A. *Los auroros en la Región de Murcia: análisis histórico y musical*. (Beca de Investigación en Folklore CIOFF/INAEM 2008). España: CIOFF España, 2008.
- PEÑAS GARCÍA, M. C. *Música y tradición en Estella. El canto de la aurora y la marcha de san Andrés*. Navarra: Cénlit Ediciones SL, 2000.
- PONCE, J. «Cantos religiosos: Los cantos de la aurora-auroreros y auroros. Arriate vergel de los auroreros, auroros y tonadas». *Revista Alboreá. Revista Electrónica de Flamenco. La Navidad en Andalucía*, núm. 13 (2009).
- REIG, J.; Monferrer, À., y COLLADO, J. A. *Cants de L'Aurora. Fonoteca de Materials. Recopilació sonora de música tradicional valenciana. Original ethnic music*. Vols. 28, 29 y 30. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2001.
- ROMERO MENSAQUE, C. J. «Apuntes para una historia del Rosario en Coronil». *ASCIL. Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales*, núm. 6 (2012): 153-158.
- ROS MUÑOZ, J.; CLARAMUNT RUIZ, N.; TOMÁS MUÑOZ, R., y GIMENO TAMARIT, M. *L'Aurora D'Albalat dels Sorells. Un cant a trenc d'alba*. Valencia: Associació Cultural «El Portalet» d'Albalat, 2001.
- SÁNCHEZ FERRER, J. «Los “Auroros” de Peñas de San Pedro». *Al-Basit. Revista de Estudios Albacetenses*, núm. 28 (1991): 98-101.
- SÁNCHEZ MORENO, P. *Tratado sobre instrumentos para música popular en los siglos XVIII al XX. Guitarras: patrimonio instrumental anclado en el tiempo*. España: Pedro Sánchez Moreno, 2015.
- SANTANDER, M. y BUTLER, A. *Nochebuena andaluza y villancicos campanilleros, (grabados en discos Philips núms. 433871 y 433872 PE, Estudio histórico)*. Madrid: T. Gráficos SGAE, 1963.
- SANZ IRIGOYEN, J. J. *Trotamundos. España es una fiesta. Navarra y La Rioja*. España: Salvat Editores SA, 2000.
- SERNA PÉREZ, J. T. «Los auroros de la Vega Baja». Trabajo fin de máster. Universidad de Alicante, 2012.

TOMÁS LOBA, E. del C. «Los auroros de Los Dolores (Murcia). Una particularidad especial de la Huerta de Murcia dentro del mundo de las cuadrillas de hermandad». *Cangilón*, núm. 29 (2006): 12-30.

TOMÁS LOBA, E. del C. y TOMÁS LOBA, J. N. «Anotaciones sobre el aguilando. Música de la Navidad en el sureste español». En *Pascuas y Aguilandos*, coordinado por J. Gris, 19-60. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2011.

TOMÁS LOBA, E. del C. y TOMÁS LOBA, J. N. «La realidad musical en el antiguo reino de Murcia. Aspectos sobre las melodías tradicionales. Argumentos y reflexiones en torno a su música e historia». En *Carreras y bailes de ánimas*, coordinado por J. Gris, 37-142. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2012.

TRAPERO, M. *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España o Hispanoamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista, AC, 2011.

TURÓN LANUZA, A. «Música de tradición popular en la comarca de Zaragoza». En *Delimitación comarcal de Zaragoza. Colección Territorio*, editado por I. Aguilera y J. L. Ona, 36. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2011.

VALCÁRCEL MAJOR, C. *Cancionero literario de auroros*. Murcia: Caja de Ahorros Provincial, 1996.

VALCÁRCEL MAJOR, C.; FLORES ARROYUELO, F.; GRIS MARTÍNEZ, J.; PÉREZ MATEOS, J.; MARTÍNEZ GARCÍA, S.; Segura Artero, P., et al. *Los auroros en la Región de Murcia*. 2.<sup>a</sup> edición. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2013.

# MARLBOROUGH > MALBROU > MAMBRÚ O LA «TRANSCULTURACIÓN» DE UNA TRADICIÓN ORAL

Enrique Pato

## Resumen

**E**n este trabajo se retoma la canción *Mambrú se fue a la guerra* para ejemplificar cómo la tradición oral se vale a menudo de la selección, la recreación y la transformación de elementos externos para convertirlos en productos culturales con forma, contenido y referentes propios (Malborough > Malbrou > Mambrú). En un primer apartado, se rastrean los orígenes de la canción, para luego hacer crónica de su difusión en España y en América. En una segunda etapa se presentan sus repercusiones culturales en otros contextos (música, literatura, cine y folclore). La canción de Mambrú se muestra, de este modo, como consecuencia de los fenómenos de «transculturación» (o «neoculturación») que ocurren en zonas de contacto, y que hacen de ella una representación desterritorializante de sentidos compartidos y redefinidos por las culturas.

## Palabras clave

Mambrú, Malbrou, Marlborough, transculturación, tradición oral.

## Abstract

This paper presents the song *Mambrú se fue a la guerra* as an example of how oral tradition often selects, recreates and transforms foreign elements into cultural products displaying shape, content and references of their own (Malborough > Malbrou > Mambrú). The first section traces out the origins of the song, followed by a chronicle of its diffusion in Spain and America. The second part presents its outcome in other cultural contexts (music, literature, cinema, and folklore). The Mambrú song is thus shown as a consequence of the 'transculturation' (or 'neoculturation') phenomena as they occur in contact zones. It stands as a deterritorializing representation of meanings shared and redefined by cultures.

## Keywords

Mambrú, Malbrou, Marlborough, transculturation, oral tradition.

## 1. Introducción

La canción es un producto cultural más, por ello se puede entender como 'representación' (abstracción, teoría, discursividad) e inscribirse dentro de las prácticas representacionales (cf. Victoriano y Darrigrandi 2003, 252).

Siguiendo los trabajos de Ong (1987), Sarlo (2006) y, sobre todo, De Garay (2009, 198-199), resumimos brevemente las principales características de los conceptos de *oralidad* y *tradición oral*, ejem-

plificados con la versión española de la conocida canción de Mambrú<sup>1</sup>. En primer lugar, la oralidad es formularia, es decir, se apoya en fórmulas rítmicas y expresivas para que el oyente la pueda recordar con mayor facilidad (*no sé cuándo vendrá / do, re, mi, do, re, fa / no sé cuándo vendrá*). También es acumulativa, ya que se basa en los contextos de enunciación para transmitir el significado (a través de, por ejemplo, los gestos, el uso de la entonación, la variación en el volumen, las pausas y el ritmo). Reproduce funciones narrativas esenciales, sobre todo la emocional (*Mambrú no vuelve más... las noticias que traigo / son tristes de contar*), y da la voz principal al narrador del relato (*Mambrú se fue a la guerra / no sé cuándo vendrá... Por allí viene un paje / ¿qué noticias traerá?*). Es redundante (*¡qué dolor, qué dolor, qué pena... traje / entuerto / duelo / turba / trío!*), lo que permite la continuidad de la historia narrada y una mejor comprensión. Para ello se potencian las repeticiones y se incita al público oyente a participar (*do, re, mi, do, re, fa... cantando el pío-pío, cantando el pío-pa*). Dado que depende de la memoria para su reproducción posterior, se considera un proceso discursivo en constante reformulación y actualización, lo que explica la desaparición de algunos testimonios y la creación de otros nuevos (véanse las versiones de la canción en Hispanoamérica en el apartado § 3). En este sentido, la tradición oral gana importantes espacios lingüísticos, dado que pasa de boca en boca y de una lengua a otra (Kramsh 1998), favoreciendo su divulgación y «transculturación», tal y como veremos más adelante. En el caso concreto de *Mambrú se fue a la guerra*, la canción se ha convertido en una representación desterritorializante, al pasar de los sentidos compartidos en una comunidad o cultura dada (francesa y europea) a la redefinición de otras (europeas y americanas).

En lo que sigue, y teniendo como guía el trabajo de Díaz (1982), recordaremos los posibles orígenes de la canción de Mambrú (§ 2), su difusión en España y en América, así como las diferentes versiones que existen de la canción en español (§ 3), las repercusiones interculturales y transculturales que tuvo en su época, y las que sigue teniendo en la actualidad, tanto en la música, la literatura, el cine y el folclore —en español sobre todo— (§ 4), para terminar con unas consideraciones finales (§ 5).

## 2. Los orígenes de la canción

Desde el siglo XIX se ha mantenido que la canción francesa *Malbrough s'en va-t-en guerre* fue compuesta tras la batalla de Malplaquet, en Nord-Pas-de-Calais (cf. Anónimo 1836, Castil-Blaze 1852, Anónimo 1878, Díaz 1982). Esta batalla, que tuvo lugar el 11 de septiembre de 1709, enfrentó a los ejércitos de la alianza (Gran Bretaña-Austria-Holanda), que estaban bajo el mando del duque de Marlborough y del príncipe Eugenio de Saboya, contra los ejércitos de Francia y Baviera, bajo el mando del mariscal Claude de Villars, durante la guerra de sucesión española (1701-1715) entre Borbones y Habsburgos tras la muerte de Carlos II. A pesar de la derrota sufrida, los franceses y bávaros se contentaron creyendo que John Churchill, duque de Marlborough, había muerto en batalla<sup>2</sup>.

Por lo que respecta a la canción original, se trata de una oración fúnebre (marcha y ronda) de aire burlesco compuesta de 22 coplas que muestra la admiración y el ridículo hacia el duque inglés. Se cree que, en un principio, fue cantada por soldados y gente del campo. Numerosos autores mantienen que la letra se popularizó a finales del siglo XVIII gracias a madame Poitrine, nodriza flamenca del delfín Luis XVII (1785-1795) (cf., por ejemplo, Doncieux 1904; Franklin 1906, 505). La propia reina María Antonieta, desde Versalles, contribuyó también a difundir la canción al resto del país. En efecto, el tema

1 Seguimos para ello las versiones incluidas en Díaz (1982, 32-37).

2 John Churchill (1650-1722) había sido nombrado duque por la reina Ana en 1702, después de mostrar su valor militar, primero como coronel y luego como general mayor del ejército. Se casó con Sarah Jenyns (o Jennings), amiga íntima de la propia reina (cf. Hattendorf 2014, también Díaz 1982).

de *Malbrou* (versión francesa del inglés *Marlborough*) se puso de moda tanto en el nombre de las joyas y peinados como en abanicos, chalecos, tapices y comidas (Asenjo Barbieri 1871; Doncieux 1904; Díaz 1982; Adamy 1997, 364). Incluso, el Domino de la reina, en el parque del palacio de Versalles (construido en 1783), contiene una torre de Marlborough<sup>3</sup>. Desde 1783 a 1788, el personaje y la trama de Marlborough se emplearon y recrearon en numerosas comedias cómicas, pantomimas y dramas franceses. Siguiendo a Brenner (1950, 180), señalamos, entre otras, las siguientes: *Marbrough s'en va-t-en guerre* (1783), de J. F. Arnould-Mussot; *Monsieur de Marlborough ou l'Enchanteur Rossignolet* (1783), de F. M. Mayer de Saint-Paul; *Churchill amoureux ou La Jeunesse de Marlborough* (1783), de C. J. Guillemain, y *Marlborough* (1784), de P. A. Plancher-Valcour.

Por su parte, Pierre-Augustin de Beaumarchais también había hecho cantar al personaje de Chérubin un romance en ocho coplas en la comedia *Le mariage de Figaro* (escrita en 1778, pero estrenada en 1784) durante la estampa llamada «La conversation espagnole» (acto II, escena IV)<sup>4</sup>. Unas décadas más tarde, Honoré de Balzac, en *Escenas de la vida parisina* (en *La Comedia humana*, 1834-1836), hará que Hortensia quiera cantar la canción de Malbrou a la espera de Lisbeth. Y Victor Hugo retomará la canción en *Châtiments* (1853) (cf. Leterrier 2003, 21).

Quizá la versión con mayor repercusión haya sido *Marlborough s'en va-t-en guerre* del abad A. Sockeel, publicada en 1905. Este drama lírico recrea la leyenda popular, enmarcada siempre en la guerra de sucesión española, en donde Marlborough, haciendo campaña en Artois en 1710, intenta tomar la ciudad de Saint-Omer (Pas-de-Calais), pero una dama (Jacqueline Robins) logra evitarlo. En esta obra la madre Clocheman canta una «jolie chanson inventée par la nourrice du prince royal» (acto I, escena IV).

Sin embargo, otros autores han propuesto otros orígenes distintos de la canción. Burguete Herrero (1989, 45-46) y Martín Sánchez (2002, 494-495), por ejemplo, mantienen que el origen de Malbrou (> Mambrú) sería una canción campesina cátara donde se ridiculiza al obispo de Lodève, más tarde conde de Montbrun (Monbrún > Mambrú en español), como protesta por haber perdido sus tierras tras la batalla de Muret (1213), donde murió Juan II de Aragón. Otros posibles orígenes serían la *Chanson du duc de Guise* (1563) o el romance burlesco *Le convoi du duc de Guise* (1566), compuestos en honor a François de Guise, muerto en 1563 tras la primera guerra de religión (cf. Leroux de Lincy 1842, 287; Doncieux 1904; Weckerlin 1863, 221; *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*). También se ha mencionado la influencia de la *Chanson du prince d'Orange*, en honor a Filiberto de Chalons, príncipe de Orange, muerto en 1530 en la batalla de Gavinana (Leterrier 2003, 17).

Por otro lado, lo que parece cierto es que la melodía es mucho más antigua que la letra en sí. En efecto, según de Chateaubriand (cf. Angelón 1879, 198; Rambosson 1878, y Díaz 1982, 50) esta sería de origen árabe. Tras haberse difundido en España la historia-leyenda de un cruzado llamado Mambrón (Marbrou / Mambrú), de origen sarraceno, la melodía habría llegado a Francia a través de los

3 Véase al respecto la página web oficial del palacio de Versalles: <http://es.chateauversailles.fr/>. En España, uno de los monumentos que conserva su nombre es el fuerte de Marlborough. Situado en el puerto de Mahón, en la isla de Menorca, fue construido por los ingleses entre 1707 y 1726 durante la ocupación británica.

4 Varias fuentes consultadas indican que el origen de la canción podría estar en la ópera de Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault *Armide* (1686), donde se narra el amor entre Armide y Renaud (Armida y Reinaldo), obra basada a su vez en el poema épico *Jerusalén liberada* (1579) de Torquato Tasso, ambientado en la primera cruzada, donde se cuenta el amor entre el cruzado Tancredo y la guerrera Clorinda (cf. Leterrier 2003). Para la extensión de la canción y del personaje de Malbrouck en Francia (1780-1930), véase el trabajo de Leterrier (2003).

cruzados de San Luis IX (cf. Asenjo Barbieri 1871, 232; Castelar 1885, 38, y Arrizabalaga 2014) tras la séptima cruzada (1248-1254) en Egipto<sup>5</sup>.

Sea cual fuere su origen, como acabamos de ver, la canción está siempre en relación con unos arquetipos (cf. Díaz 1982) y con un esquema narrativo similar, con el recuerdo de una guerra —ya sea la batalla de Malplaquet, la batalla de Muret, las guerras de religión o las cruzadas— y en ese recuerdo se ensalza y ridiculiza a un militar (Marlborough/Malbrou, Montbrun, Mambrón)<sup>6</sup> muerto en la batalla o tras ella.

### 3. Las versiones en España y en América

En principio, se cree que la canción *Mambrú se fue a la guerra* llega a España con los Borbones, donde el nombre del duque de Marlborough se convierte en Malbrú/Mambrú<sup>7</sup> y las 22 coplas se reducen a seis. El trabajo de Díaz (1982) ha mostrado claramente las primeras muestras españolas y americanas, así como las diferencias entre las versiones, por lo que no ahondaremos en estos aspectos. Simplemente, recordaremos que, según Asenjo Barbieri (1871, 232), la canción se asimila pronto a las gallegadas y es cantada por las niñas en los juegos del corro y de la rayuela con una letra distinta a la actual: «Mambrú se fue a la guerra / viva el amor, / no sé cuándo vendrá, / viva la rosa en su rosal»<sup>8</sup>. Por su parte, Cillán (2004) recoge y analiza varias versiones de la canción de rueda en Cáceres (Puerto de Santa Cruz, Alcuéscar), Madrid (Montejo de la Sierra), Badajoz (Alange, Mérida, Zafra) y Segovia, y clasifica dicha variabilidad como característica «propia de la mutabilidad a que esta sometido el folklore» (Cillán 2004, 22)<sup>9</sup>.

Al igual que sucede con las versiones francesas (cf. Doncieux 1904, 454-461; Kolinski 1978, y Díaz 1982, 31), las versiones en español son ligeramente diferentes en cada país, sobre todo en el estribillo, el juego de rimas y el final de la canción. A este respecto, Díaz (1982, 32-37) establece tres tipos de finales: el «francés» (clásico), el «español» (con cortejo fúnebre religioso) y el «chileno» (en donde muere la esposa del protagonista). Veamos, a modo de ejemplo, los casos registrados en México, Cen-

5 De hecho, en Egipto se canta la canción acompañada del *zamir* en la fiesta nupcial, al tiempo que se lleva a la novia en andas por el vecindario (cf. Anónimo 1836, 135).

6 A estos nombres habría que sumar, tal vez, el de Marcabré, trovador francés del siglo XII.

7 Como recuerda Ballester (2003, 55), la adaptación histórica Marlborough > Mambrú no ha respetado la acentuación original. Por otro lado, la única acepción de *mambrú* que ofrece el DRAE (2016) es la de la terminología marina: 'chimenea del fogón de los buques'.

8 Empleamos la versión incluida en *Del cancionero tradicional* (1970), Joaquín Díaz, selección (1973), Díaz (1981, 155 y 174) y Díaz (1982, 38-48). En casi todas, ellas el estribillo de la canción francesa «mironton, mironton, mirontela» pasa a «qué dolor, qué dolor, qué pena». En España, además, se registran varias versiones más vulgares, como la que dice que «Mambrú se fue a la mierda». Para su difusión en otras áreas peninsulares, veáanse los trabajos de Layna Serrano (1944), Álvarez Solar-Quintes (1959) y también Díaz (1982, 28-30) para las versiones catalanas.

9 Entre todas ellas destaca una versión, recogida en Mérida, en la que se dice: «Mambrú se fue a la guerra / montado en una perra. / La perra se cayó, / Mambrú se reventó» (cf. también Hernández de Soto 1998, 118). En Guanacaste (Costa Rica) existe una versión similar, pero con Martín como protagonista: «Martín se fue a la guerra, / mire usted, mire usted qué guerra; / Martín se fue a la guerra, / montado en una perra» (cf. Martínez Merino 1997, 53).

tro América, Perú, República Dominicana y Colombia (una de las versiones más diferentes de todas)<sup>10</sup>, donde el estribillo y el final de la canción se ven modificados (cf. de nuevo Díaz 1982; Díaz Roig 1990)<sup>11</sup>. En todas ellas, el tópico común no deja de ser Mambrú, que muere en la guerra y por eso no regresa, lo que Díaz (1982, 48-50) ha sintetizado en seis arquetipos: 1) alejamiento del protagonista, 2) mala noticia del mensajero, 3) muerte del protagonista, 4) su funeral, 5) símbolos empleados (como el romero)<sup>12</sup> y 6) canto del ruiseñor.

(1) a. México: «Do, re, mi; fa, sol, la / no sé cuando vendrá / chipirín, chipirín, chin chin... Mambrú se ha muerto en guerra / lo llevan a enterrar / con cuatro oficiales / y un cura sacristán. / Arriba de su tumba, / un pajarito va. / Cantando el pío-pío, / y el pío-pío pa».

b. Centro América: «Do, re, mi; do, re, fa, / no sé cuándo vendrá. / Mire usted, mire usted, qué gracia, / mire usted, mire usted, qué guasa. / Las noticias que traigo, / son tristes de contar. / La caja es de terciopelo, / y la tapa de cristal. / Y encima de la tumba, / dos pajaritos dicen, / que ya descansa en paz. / Cantando el pío-pío, / cantando el pío-pa».

c. Perú y República Dominicana: «Chibirín, chibirín, chin chin, / Mambrú no vuelve más. / Ja, ja, ja / ja, ja, ja».

d. Colombia: «En Francia nació un niño de padre militar, / do, re, mi, do, re, fa, de padre militar. / Como no tenía padrinos, / Mambrú se llamará. / A los dieciocho años, / se hizo militar. / Allá viene el cartero / qué noticias traerá. / Las noticias que traigo, / son tristes de contar. / Que Mambrú ha muerto en guerra, / lo llevan a enterrar. / En caja de terciopelo, y tapa de cristal. / Encima de la tumba, / dos pajaritos dicen, / que ya descansa en paz. / Cantando el pío-pío, / cantando el pío-pa».

En la literatura española podemos hallar varias reminiscencias «transculturales» de la canción de Mambrú<sup>13</sup>. Algunos de los primeros ejemplos se encuentran en las novelas de Fernán Caballero *La familia de Alvareda* (1849) y *La gaviota* (1849), en donde el personaje de la tía canta el *Mambrú se fue a la guerra*. Unos años más tarde, Fausto López Villabrilie incluye en *Colección de juegos para niños de ambos sexos* (1855) la siguiente versión:

(2) «Este es el Mambrú, señores, / que se cantará al revés. / ¿Ha visto usted a mi marido / en la guerra alguna vez? / Si acaso le hubiese visto, / le daré las señas de él. / Mi marido es un buen mozo, / gentil hombre aragonés: / en la punta de la lanza / lleva un pañuelo francés, / que le bordé cuando niña, / cuando niña lo bordé. / Dos años ha que le espero, / y hasta tres le

10 Véase Espinosa (1915, 480-481) para las versiones novomejicanas, en donde al protagonista se le conoce por Menbruno, Forero (1945) para las versiones colombianas y Toussaint (1927) y Mendoza (1939, 317-324) para las versiones mexicanas. Se tiene conocimiento de que la canción y el personaje de Mambrú circulaban en México desde, al menos, 1790 (según el proceso de Zacatecas) (cf. los trabajos de Méndez 1992; y Baudot y Méndez 1997, 81-88).

11 Para una colección de variantes de la canción, tanto de España como de América, véase el «Ballads Database» del *Pan-Hispanic Ballad Project* (o *Romancero panhispánico*) de la profesora Suzanne H. Petersen de la University of Washington en la siguiente dirección: <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0178>.

12 El romero se considera una planta funeraria. Como indica Tiscornia (1978, 170) «su aroma, se creía, tenía el poder de conservar el cuerpo del difunto, y su follaje siempre verde parecía prenda de inmortalidad».

13 La bacía de barbero que se transforma en el yelmo de Mambrino de don Quijote (1605) podría tomarse como «protorreminiscencia». Cf., además, el nombre que se le da en Nuevo México al protagonista (Membruno).

esperaré; / si a los tres años no vuelve, / monjita me meteré, / y a la menor de mis niñas / conmigo me llevaré, / que me cosa y que me lave, / y me guise de comer, / y me lleve de la mano / a casa del coronel».

Como ha sido señalado para otros contextos, este empleo del «héroe» se podría explicar por la empatía que produce y el amor que despierta la figura del soldado en la construcción social del género (cf. Fernández Poncela 2002).

Por su parte, Ricardo Palma en *Tradiciones peruanas* (1875) hace cantar el Mambrú al personaje de Chavarría a dúo con un niño. Hilario Ascasubi en *Paulino Lucero* (1853) (cf. 3a) y Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw en *El caserío* (1926) (cf. 3b) también hacen referencia al personaje de Mambrú en sus obras:

(3) a. «Le haré unas coplas después / al almirante francés / ese tal don Sepeduro: / al mismo que de seguro / lo aplastará otro Musiú / don no sé qué Lamordiú / que para pascua vendrá, / o para la Trinidad, / con la escuadra de Mambrú.

b. Santi: «Deseando estaba que se irían. Ya no me sé qué haser, don Leonsio... Me tengo que casar a la fuerza. / Don Leoncio: ¿Pues? / Santi: En agosto dije que pa setiembre, en setiembre que pa Navidá, en Navidá que pa Carnavales... / Don Leoncio: *Cansión de Mambrú parece*».

Conozcamos ahora otras repercusiones transculturales en la música, la literatura, el cine y el folclore.

#### 4. Otras repercusiones transculturales

La *transculturación*, entendida como ‘interacción creativa entre las distintas entidades que se encuentran’, puede ofrecer como resultado diversos procesos de selección, interacción, transformación y recreación, y llegar incluso a la generación de una nueva entidad que aúne elementos de las dos instancias previas al contacto (Weinberg 2009, 277)<sup>14</sup>. Esta creación de fenómenos culturales nuevos se ha denominado también *neoculturación*. En una visión más restringida, los procesos de encuentro e intercambio culturales se pueden estudiar en ciertos sectores específicos de la sociedad, como puede ser el encuentro musical, así como en el literario y folclórico (Weinberg 2009, 278). Para Pratt (1992), la transculturación es justo uno de los fenómenos de la zona de contacto.

En este apartado del trabajo, y teniendo en cuenta la información enciclopédica disponible en Internet y varios de los trabajos consultados —especialmente Díaz (1982)—, presentamos algunos casos concretos de *transculturación/neoculturación* en relación a la canción de Mambrú, casos que ejemplifican de manera cronológica (1783-presente) la apropiación del personaje, su selección, redescubrimiento e incorporación en otras culturas, transformándolo en otra cosa.

**4.1** En música culta, una de las primeras obras en la que se emplea la melodía de Malbrough es *El corsario* (1783), ópera del compositor francés Nicolas Dalayrac. En español será la tonadilla cómica de Jacinto Valledor *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785)<sup>15</sup>. Por su parte, Beethoven intro-

14 Como ha sido señalado, el proceso de transculturación abarca cuatro operaciones básicas: 1) pérdida, 2) selección, 3) redescubrimiento y 4) incorporación (cf. Weinberg 2009, 280).

15 Cf. Díaz (1982, 25-27) para la revisión de las tonadillas en torno a la figura de Mambrú en la obra de Pablo Esteve (*El pillo lechuza*, *Los payos del Malbrú*, *El señorito tonto*), Blas de Laserna (*El hospital del desengaño*) y don Ramón de la Cruz (*El sombreroillo*); véase asimismo Varela de Vega (1981, 29). Para la obra de Valledor, cf. el trabajo de Prieto Marugán (2015).

duce varios fragmentos de canciones inglesas («Rule on Britannia») y francesas («Marlborough») en la *Victoria de Wellington* (op. 91), sinfonía estrenada en Viena el 8 de diciembre de 1813<sup>16</sup>. El compositor y guitarrista catalán Fernando Sor (1778-1839) escribió en 1827 una *Introduction et variations sur Marlborough s'en va-t-en guerre* (Op. 28), y Marcel Delannoy la ópera *Malborough* (1941). Asimismo, el cantautor uruguayo Gervasio también incorporó la canción («Mambrú se fue a la guerra / y ya no vuelve más») en su álbum *Alma, corazón y pan* (1983).

**4.2** En literatura universal, y especialmente en la literatura rusa, Fyodor Dostoyevsky en *Crimen y castigo* (1866) hace hablar a Katerina Ivanovna de este modo: «También podríamos cantar *Marlborough s'en va-t-en guerre* que es una canción infantil que se canta en todas las casas aristócratas para dormir a los niños» (quinta parte, V). Leo Tolstoy en *Guerra y paz* (1869) hace que el viejo príncipe Nikolai Bolkonsky entone la canción «... no sé cuando vendrá» cuando se despide de su hijo (primera parte, XIX). Y Vladimir Nabokov en *Ada o el ardor* (1969) se basa en *Malbrough* para caracterizar al personaje de Percy de Prey (cf. Johnson 1999).

**4.3** Como cabría esperar, la transculturación ha sido especialmente intensa en la música infantil (Díaz 1982, 50). El compositor Román Alís creó en 1978 un ballet basado en temas populares en donde incluye *Mambrú se fue a la guerra* (op. 118). Además, varios artistas españoles y americanos han recreado la canción a lo largo de las últimas décadas. Es el caso de María Elena Walsh en Argentina (1968), Enrique y Ana en España (1978, cuya versión que se asemeja a las vistas en los ejemplos de 1), y los Payasos Si-No-Sé, quienes reproducen la versión antibélica de los artistas uruguayos Rubén Rada y Horacio Buscaglia en la que «Mambrú no fue a la guerra» (2003). El personaje —y su nombre— se ha recuperado también en varios libros de literatura infantil y juvenil como *Mambrú no fue a la guerra* (de Carmen Vázquez Vigo, 1970), *El hada acaramelada* (de Gloria Fuertes, 1973)<sup>17</sup>, «El profe Mambrú» en *El vampiro y otras visitas* (de Triunfo Arciniegas, 2000), *Mambrú perdió la guerra* (de Irene Vasco, 2012) o *Mambrú vuelve de la guerra* (de Fabrizio Origlio, 2012), así como en el romancero infantil (Moreno Verdulla 1998, 85), ejemplos que muestran cómo Mambrú se ha convertido en patrimonio en este tipo de literatura. Una de las últimas recreaciones es la de *Mambrú, ¡no más la guerra!*, ópera infantil —estrenada el 11 de octubre de 2015—, creada por y para estudiantes de educación primaria de la ciudad de Bogotá. Esta ópera constituye un mensaje de paz y un no a la violencia para Colombia y todo el planeta.

Asimismo, en la versión castellana de la película *Shrek* (2001), el hombre de jengibre (o galleta de Navidad), sin pies y tras haber sido torturado, le recuerda a lord Farquaad la historia de Mambrú («¿Conocéis a Mambrú?»), y ambos personajes recitan juntos la canción<sup>18</sup>.

**4.4** En el mundo del cine, Fernando Fernán Gómez dirige y protagoniza la película *Mambrú se fue a la guerra* (1986), donde se cuenta la vida de un soldado republicano —cuya familia creía muerto— durante la dictadura de Franco y tras la muerte de este. *Los hijos de Mambrú* (2012), webserie cómica de Atresmedia y dirigida por Óscar Parra de Carrizosa, narra las aventuras de cuatro soldados (un catalán, un gallego, un manchego y un marroquí) durante los últimos meses de la guerra civil española.

16 La pieza trata la derrota del ejército francés y la victoria inglesa en Vitoria (España) el 21 de junio de 1813 al mando del duque de Wellington. El tema es incorporado para simbolizar a Francia (cf. Díaz 1982, 50).

17 En el que se dice: «Allá por la carretera / Mambrú viene de la guerra».

18 La versión original inglesa de la película presenta la canción infantil «Do You Know the Muffin Man?». La versión hispanoamericana opta por «¿Conoces a Pin Pon?», basada en una de las melodías del muñeco del programa infantil chileno Pin Pon, emitido por televisión de 1965 a 1994.

**4.5** Por lo que respecta a la literatura en español, algunos ejemplos de recreación y apropiación se encuentran en las novelas *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, donde el duque aparece ahora como instructor del coronel Aureliano Buendía; en *La danza del jaguar* (1991) del venezolano Ednodio Quintero, donde el abuelo Estanislao «al igual que el Mambrú aquel, se fue a la guerra»; en *Mambrú* (1996) del colombiano Rafael Humberto Moreno Durán, donde se narra la olvidada participación del Batallón Colombia en la guerra de Corea en 1951; en *Mambrú no volverá*, del valenciano Vicente Soto Iborra (2001), donde se narra el paso de la juventud a la adolescencia en la España rural de principios del siglo xx; en *El combate místico* (2002) del boliviano Jaime Martínez Salguero donde el protagonista recuerda la canción de sus años infantiles, y en *El regreso de Mambrú* (2016), conjunto de relatos del cubano Ángel Santiesteban Prats, donde se cuenta el retorno de los cubanos que fueron a las guerras de Angola y Etiopía.

En teatro, en *La huelga*, obra del peruano Grégor Díaz (1972), el personaje de Chicha canta la canción de Mambrú; en *Por estos santos latifundios* (1975) del colombiano Guillermo Maldonado Pérez también un soldado canta la canción; en *El mariscal idiota* (1985) del peruano Walter Ventosilla, donde Jeremías tararea la canción, y en *La basla de la Medusa* (1984) del chileno Egon Wolff, donde Carla canta el primer verso de la canción cuando Mario se marcha con Serrano-Soler.

En poesía, Mario Benedetti en «La vuelta de Mambrú» (en *Yesterday y mañana* 1988) cuenta lo que el soldado se llevó a la guerra y lo que trajo de ella. En el «Mambrú» (2014) de Juan Pablo Mañueco Martínez, el protagonista se transforma en el hijo de un sacristán de Arbeteta (Guadalajara) que se enamora de una moza de un pueblo vecino, pero su amor no es del todo correspondido y el joven se marcha a Italia como granadero a la guerra de Saboya (cf. Layna Serrano 1944).

**4.6** En el folclore, especialmente en algunos pueblos castellanos como Tardáguila (Salamanca), Mambrú se invoca para curar los cocos y gorgojos a los animales: «¿Qué haces ahí Mambrú, que tengo un X con cocos, y no los sabes tú?» (Blanco 1988, 280). Por otro lado, el *mambrú* gallego es una jarra de loza de Sargadelos, fabricada entre 1845-1862, con forma de hombre sentado, vestido con traje militar de la época y con las manos en las rodillas<sup>19</sup>.

**4.7** Por último, en su época, el duque de Marlborough fue conocido como The Great Captain y, entre los soldados, también como Corporal John (cf. Hattendorf 2014). Una de las versiones inglesas de la canción francesa (cf. Díaz 1982, Kennedy *et al.* 2012), y en concreto el estribillo «For he is a jolly good fellow», ha dado lugar a una de las neoculturaciones más interesantes en español, con la recreación del «Porque es un muchacho excelente» en España, y el «Porque es un buen compañero» en Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile, Perú y México, entre otros países americanos, canciones populares tradicionales cantadas para felicitar a las personas, especialmente el *día de su cumpleaños*<sup>20</sup>.

19 Cf. [http://www.españaesultura.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_de\\_bellas\\_arte\\_a\\_coruna/mambru.html](http://www.españaesultura.es/es/obras_de_excelencia/museo_de_bellas_arte_a_coruna/mambru.html).

20 La canción infantil inglesa *The bear went over the mountain* recupera la misma música y melodía. Como indica Díaz (1982, 50 n. 29), en otras canciones en inglés también se ha empleado la melodía, es el caso de la canción escocesa *We have a pig in the parlor* (conocida asimismo como *That was Irish too*) y de la polca *We won't go home 'till morning*, que aparece ya en la primera novela de Charles Dickens *The Pickwick Papers* (1837). Por otro lado, la marca de cigarrillos Marlboro tomó el nombre de la familia Marlborough y desde 1954 su imagen es representada por un «super macho» (Johnson 1999, 17-18, n. 10).

## 5. Consideraciones finales

Tradicionalmente, se ha entendido que las relaciones interculturales se pueden establecer de manera intencional para facilitar el diálogo y el encuentro entre culturas. El reconocimiento mutuo de los respectivos valores, el interés por entender al otro y aprender a pensar de nuevo son, como es ya conocido, efectos de dicha relación. Sin embargo, cuando percibimos la propia cultura como un hecho transcultural, nuestra percepción y reflexión de las prácticas representacionales puede verse modificada, o, al menos, matizada.

El ejemplo recogido en este trabajo, la canción de Mambrú y su tradición oral, es un caso claro de incorporación de nuevos elementos de procedencia «externa» realizado a partir de la rearticulación de la estructura cultural propia. De una marcha militar jocosa francesa se pasa a una canción infantil española y americana; su melodía y su protagonista figuran en obras literarias y creaciones musicales de gran relevancia tanto en la cultura europea como americana. Como sostiene Feyerabend (2003, 109), si «cada cultura es potencialmente todas las culturas, las diferencias culturales pierden su inefabilidad y se convierten en manifestaciones concretas y mudables de una naturaleza común». Creemos que una de esas manifestaciones es la transculturación/neoculturación, y la melodía de la canción de Marlborough > Malbrough > Malbrou > Mambrú es fiel reflejo de dicho proceso.

Enrique Pato  
Université de Montréal

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMY, Paule (ed.). *Recueil de lettres secrètes: année 1783*. Lausanne: Droz, 1997.
- ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, Nicolás. «Mambrú en la tradición astur». *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 37 (1959): 163-179.
- ANGELÓN, Manuel. «Armonías del sonido». *El Mundo Ilustrado* 7 (1897): 197-200.
- ANÓNIMO. «Revue du Monde Musical». *Revue de Paris* 28 (1836): 131-136.
- ANÓNIMO. «Origine la chanson de Malbrouck». *La Mosaïque* (1878): 131-134.
- ARRIZABALAGA, Mónica. «El Mambrú real que se fue a la guerra». Abc.es, edición en línea (11/11/2014).
- ASENJO BARBIERI, Francisco. «Mambrú». En *El averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios*, tomo 1, 230-232. Madrid: Imprenta de Rivadeneyra, 1871.
- BALLESTER, Xaverio. «El acento en la reconstrucción lingüística. El caso ibérico». *Paleohispanica* 3 (2003): 43-57.
- BAUDOT, Georges, y María Águeda Méndez. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1997.
- BLANCO, Juan Francisco. «Lengua y magia». En *Aproximación antropológica a Castilla y León*, coordinado por Luis Díaz, 259-209. Barcelona: Anthropos, 1988.
- BRENNER, Clarence D. «The eighteenth-century vogue of 'Malbrough' and Malborough». *The Modern Language Review* 45/2 (1950): 177-180.
- BURGUETE HERRERO, Manuel. «Acercas del origen de la canción Mambrú se fue a la fuera». *Historia y vida* 259 (1989): 45-46.
- CASTELAR, Emilio. «El Mambrú contemporáneo». *La Ilustración española y americana* XXVII (1885): 35-39.
- CASTIL-BLAZE, François. «Histoire musicale. La chanson de Malbrough». *Le Nouvelliste. Journal de Paris* (30/07/1852).
- CILLÁN CILLÁN, Francisco. «Estudio literario de una canción de corro: 'Mambrú se fue a la guerra'». *Alcántara* 59-60 (2004): 9-24.
- DE GARAY, Graciela. «Oralidad». En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, 197-202. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.
- DÍAZ, Joaquín. *Cien temas infantiles*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1981.
- DÍAZ, Joaquín. *El duque de Marlborough en la tradición española*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1982.
- DÍAZ ROIG, Mercedes. *Romancero tradicional de América*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1990.
- DONCIEUX, George. *Le romancéro populaire de la France*. París: Librairie Émile Bouillon, 1904.
- ESPINOSA, Aurelio M. «Romancero nuevomejicano». *Revue hispanique* 33 (1915): 446-560.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. «Pero vas a estar muy triste, y así te vas a quedar». Construcciones de género en la canción popular mexicana. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- FEYERABEND, Paul Karl. «Toda cultura es potencialmente cualquier cultura». En *Provocaciones filosóficas*, 103-112. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FORERO, Manuel José. «Un personaje francés en el folklore colombiano». *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* I (1945): 154-159.
- FRANKLIN, Alfred. «Nourrices». En *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés dans Paris depuis le treizième*, 504-505. París: H. Welter, 1906.
- Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Pierre Larousse, 1866-1888.
- HATTENDORF, John B. «Churchill, John, first duke of Marlborough (1650-1722)». En *Oxford Dictionary of National Biography*, edición en línea. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- HERNÁNDEZ DE SOTO, Sergio. *Juegos infantiles de Extremadura*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1988 [1884].
- JOHNSON, D. Barton. «Ada's 'Malbrough s'en va-t-en guerre'». En *Nabokov at the Limits. Redrawing Critical Boundaries*, editado por Lisa Zunshine, 3-20. Nueva York: Routledge, 1999.

- KENNEDY, Michael, Joyce B. KENNEDY y Tim RUTHERFORD-JOHNSON (eds.). *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. «Malbrough s'en va-t-en guerre: seven Canadian versions of a French folksong». *Yearbook of the International Folk Music Council* 10 (1978): 1-32.
- KRAMSH, Claire. *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LAYNA SERRANO, Francisco. «Tradiciones Alcarreñas, El Mambrú de Arbeteta y la Giralda de Escamilla». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 48 (1944): 39-47.
- LEROUX DE LINCY, Antoine. *Recueil de chants historiques français depuis le xii<sup>e</sup> jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle. Avec des notices et une introduction*. París: Librairie de Charles Gosselin, 1842.
- LETERRIER, Sophie-Anne. «La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe». *Volume I La revue des musiques populaires* 2:2 (2003): 9-26.
- LÓPEZ VILLABRILLE, Fausto. *Recreo de la infancia. Colección de juegos para niños de ambos sexos*. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1855.
- MARTÍNEZ MERINO, Javier. «El duque de Marlborough en la tradición guanacasteca». *Ciencias Sociales* 75 (1997): 53-74.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Manuel. «Mambrú». En *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, 494-495. Madrid: Edaf, 2002.
- MÉNDEZ, María Águeda. «La metamorfosis erótica del Mambrú en el xviii novohispano». En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, 391-400. Ciudad de México: El Colegio de México, 1992.
- MENDOZA, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1939.
- MORENO VERDULLA, Antonio. *Literatura infantil: introducción en su problemática, su historia y su didáctica*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 1992.
- PRIETO MARUGÁN, José. *La cantada vida y muerte del general Malbrú. Cuadernos didácticos*. Madrid: Publicaciones del Teatro de la Zarzuela, 2015.
- RAMBOSSON, Jean. *Histoire des instruments de musique*. París: Maison Didot, 1878.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario*. Madrid: Real Academia Española, 2016.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo de una discusión*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2006.
- TISCORNIA, Julio. *Los mejores arbustos decorativos y su distribución en los jardines*. Buenos Aires: Albatros, 1978.
- TOUSSAINT, Manuel. «Folklore histórico. La canción de Mambrú». *Revista mexicana de estudios históricos* 1 (1927): 101-104.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista. «La tonadilla escénica española y lo popular». *Revista de Folklore* 12 (1981): 26-31.
- VICTORIANO, Felipe, y Claudia Darrigrandi. «Representación». En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, 249-254. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.
- WECKERLIN, Jean-Baptiste. «Histoire de la chanson» (2). *Bulletins de la Société des compositeurs de musique* I (1863): 212-237.
- WEINBERG, Liliana. «Transculturation». En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, 277-282. Ciudad de México: Siglo XXI Editores/Instituto Mora, 2009.

## DISCOGRAFÍA

- DÍAZ, Joaquín. *Del cancionero tradicional*. Madrid: Movieplay, 1970.
- DÍAZ, Joaquín. *Joaquín Díaz, selección*. Madrid: Movieplay, 1973.



# ¿ERES CLIENTE CERO? **CERO COMISIONES**

## PLAN CERO COMISIONES

Para que no pagues comisiones de mantenimiento de tu cuenta,  
ni por transferencias, ni cheques, ni de tu tarjeta.

Infórmate de las condiciones en tu oficina EspañaDuero  
y apúntate al Plan Cero Comisiones.



# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

[www.funjdiaz.net](http://www.funjdiaz.net)

