

## Archivo del patrimonio oral navarro: tradición y espacio de encuentro intergeneracional

Alfredo ASIÁIN ANSOENA\*

**E**n todas las sociedades avanzadas se está produciendo un cambio, acelerado y desordenado, de las estructuras sociales y culturales basadas en códigos de comunicación oral-escrita, hacia otras estructuras basadas en códigos de tipo audiovisual. Este fenómeno resulta cada vez más intenso y, por lo que respecta al marco español en general y navarro en particular, ha determinado una **frontera evidente entre las generaciones y clases** que han llegado a conocer las estructuras sociales, productivas y culturales que pudiéramos llamar “tradicionales”, frente a las generaciones y clases desvinculadas de aquella cultura y conocedoras sólo de otra más moderna, uniforme y crecientemente urbana o influida por pautas de conducta y de cultura de procedencia urbana.

La celeridad, irregularidad y agresividad de este fenómeno, con sus secuelas de abandono rural, emigración económica o desarraigo social, se ha traducido, en el plano cultural, **en la pérdida de un patrimonio de extraordinaria antigüedad, riqueza e interés**, por cuanto ha conformado durante siglos nuestras **señas de identidad** locales, regionales y nacionales.

Lamentablemente, hoy sabemos que sólo una proporción decreciente de nuestros ancianos puede suministrar información fidedigna sobre formas de vida y de cultura de extinción inminente, ya que las generaciones más jóvenes viven inmersas en modelos socioculturales de signo distinto. **La labor de encuesta, recopilación, preservación y estudio de ese patrimonio es, pues, una necesidad urgente e inaplazable.** Incluso estamos obligados a pensar que en los últimos años han desaparecido algunos de los últimos portadores de esos saberes y que se han llevado consigo claves irremplazables de nuestra identidad cultural.

Por lo tanto, el estudio y la preservación de este patrimonio oral parte con la dificultad inicial de sensibilizar a la sociedad y a sus representantes sobre esta realidad intangible pero esencial de la identidad cultural y de recuperar (más bien recrear) espacios de encuentro intergeneracional entre los portadores de esa tradición y las nuevas generaciones. Ese es el espíritu de nuestro proyecto de investigación: **crear un archivo sonoro y textual del patrimonio oral e inmaterial navarro.**

Su cauce de presentación es una **página web** que permitirá la interactividad de los usuarios de bibliotecas y mediatecas. Así, **podrán escuchar las fuentes orales originales y ver grabaciones de la performance oral** de algunas de ellas para saborear el arte de estos juglares populares. Pero, también, permitirá **contactar con nosotros** para colaborar en un proyecto abierto e infinito. Además, esta colaboración puede **provenir de todas las generaciones**: tanto formas tradicionales orales como leyendas urbanas y otras formas de oralidad de actualidad. Su página de inicio es, a falta de un diseño más atractivo y profesional, la siguiente:

---

\* Doctor en Filología Hispánica. Etnolingüista

## PATRIMONIO ORAL E INMATERIAL NAVARRO

### Índice

Presentación del proyecto

Informantes

Archivo sonoro y textual del patrimonio oral navarro

Catálogo de obras e investigadores colaboradores

Espacios y contextos

Localidades

# 82



Mapa de Navarra, impreso en Roma en 1690, con las cinco merindades del Reino. La sexta, Baja Navarra o Merindad de Ultrapuertos, perteneciente a la Corona de Francia, se señala al norte.

### Contactos:

M<sup>a</sup> Jesús Goikoetxea

Alfredo Asiáin

David Mariezkurrena

### Universidad Pública de Navarra

Departamento de Filología  
y Didáctica de la Lengua/  
Filologia eta Hizkuntzaren Didaktika

### Fundación Caja Navarra

Partimos con un respetable fondo sonoro y textual proveniente de nuestros propios trabajos de campo<sup>1</sup>, al que se irán sumando las grabaciones de otros estudiosos que deseen participar en el proyecto, las referencias bibliográficas a publicaciones de otros investigadores (actuales y pasadas) y el trabajo de campo que este mismo equipo está realizando en la actualidad en Navarra (en estos momentos, la Merindad de Olite).

Pero, además de nuestra catalogación de las recopilaciones de tradición oral realizadas en Navarra y de nuestro propio trabajo recolector, esperamos que **otros colaboradores más anónimos** (usuarios posiblemente de bibliotecas y mediatecas) contribuyan con sus testimonios, con cintas y grabaciones audiovisuales privadas que digitalizaremos e incorporaremos a la página web del archivo (transcritas y con estudios críticos). Asimismo, es posible que, en los fondos de las bibliotecas navarras, estén recogidos y catalogados libros artesanales o de distribución local de los que el equipo investigador no tenga noticia. Para todas estas contribuciones, **el papel de los bibliotecarios es esencial**; sólo tendrán que contactar con nosotros enviándonos un e-mail a la dirección ALFREDO.ASIAIN@terra.es para incorporar dichas contribuciones al archivo o para que nosotros entrevistemos a los informantes. Cada colaborador se añadirá al índice de coautores del proyecto, proyecto del que nosotros no nos sentimos más que meros coordinadores.

Y es que todas estas acciones persiguen estudiar y preservar el **patrimonio oral**. Pretensión quizás paradójica, porque trata de analizar lo que es a la vez intangible pero corpóreo; identitario pero universal; aquello que es simultáneamente tradicional y evolutivo, similar e irrepetible. La UNESCO<sup>2</sup>, desde hace una decena de años, centra sus esfuerzos en una serie de acciones referentes al patrimonio oral e inmaterial: su **identificación, salvaguarda y conservación, difusión y protección**. A partir de estos propósitos, acuña tres importantes conceptos de trabajo: **espacio cultural, obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad y tesoro humano vivo**. Los tres, si los analizamos brevemente, constituyen los **pilares de la performance oral**: los espacios culturales serían los lugares-tiempos del intercambio; las obras maestras, las manifestaciones culturales privilegiadas que atesoran, al unísono, expresión y conocimiento; y los tesoros humanos vivos, por último, los portadores-intérpretes destacados de la tradición oral. **El archivo sonoro y textual que proyectamos pretende, por tanto, incorporar estos tres pilares y constituirse, además, en un nuevo espacio de intercambio intergeneracional**, toda vez que muchos espacios culturales tradicionales han dejado de ser funcionales y tienden a extinguirse. Por ejemplo, en cuanto a las narraciones orales se refiere, el deshojado y desgranado del maíz, las "candiladas" o noches de hilado y de tejido exclusivamente femeninas, las noches de invierno junto al fuego o las meriendas masculinas son espacios culturales o contextos ya desaparecidos o en importante declive. Esta acción difusora, por tanto, pondrá en contacto a **generaciones que se desconocen, pero que necesitan la sabiduría experiencial y la renovación vivificadora respectivamente**.

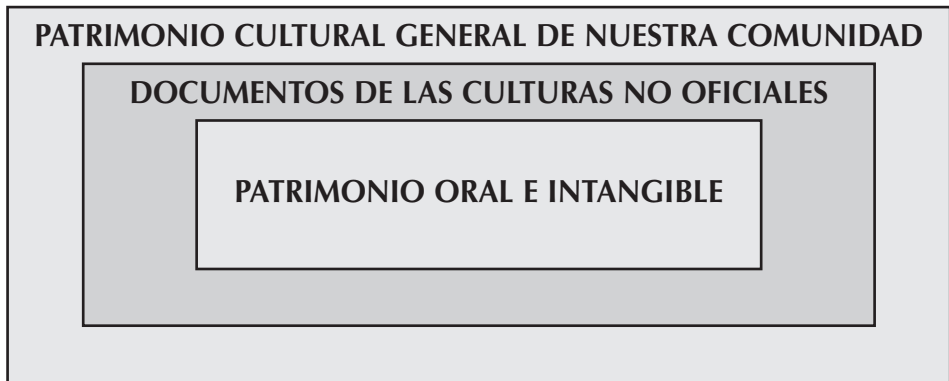
83

---

1. Ver bibliografía final.

2. Ver su página web: [portal.unesco.org](http://portal.unesco.org)

Desde nuestro punto de vista, al concepto que maneja la UNESCO habría que apostillarle que **el patrimonio oral e intangible no es igual en todas las comunidades y que, en las que tienen sistemas de escritura casi universalizados, es necesario estudiarlo y preservarlo con un criterio más amplio que el de la forma de transmisión oral, el de las culturas no oficiales.** En este sentido, el archivo sonoro y textual aporta, asimismo, una **oportunidad única para acercar a los lectores y usuarios de bibliotecas y mediatecas, es decir, de la denominada cultura oficial o gran tradición, estas culturas tradicionales o no oficiales, y valorar las continuas relaciones intertextuales entre ambas.** Por ello, las distinciones tajantes entre oralidad y cultura escrita que se manejaban hasta ahora han sido ya superadas por la recomendación de C. Cohen<sup>3</sup>, por ejemplo, de diferenciar **“documentos de expresión de una cultura popular y familiar y aquellos de expresión más secreta y más elaborada”.** En comunidades como la nuestra, por tanto, **con una cultura escrita** (en cierto modo conformadora de la cultura global predominante), el patrimonio oral está más relegado y, por consiguiente, más amenazado. Lo podemos observar en el siguiente esquema explicativo:



En conclusión, es evidente que el estudio de nuestro patrimonio oral debe plantearse las **relaciones sociológicas e intertextuales** de éste con documentos escritos que también pertenecen a esas mismas culturas no oficiales, pero también la interacción de todos esos materiales orales y escritos no oficiales con el conjunto de la cultura oficial. Y, para esto, **el marco hipertextual de la página web interactiva** que proponemos es un **soporte extraordinario**, aunque —no seamos ingenuos— **distinto a la mente corporizada de los portadores-intérpretes de la tradición oral**<sup>4</sup>. Porque la transmisión oral es, en primer lugar, una **técnica comunicativa humana de gran complejidad**, puesto que incluye siempre la **globalidad de la expresión**

3. Citado en Fribourg; 1987:101-102.

4. Ver ASIÁN (2004).

**corporal**, expresión que comprende tanto una vertiente voluntaria y controlable como otra involuntaria e incontrolable. En ella, nos encontramos con la presencia actuante de los interlocutores, con un despliegue más o menos espontáneo de todos los comportamientos comunicativos humanos y, sobre todo, con la totalidad sensorial. En definitiva, con **el encuentro de cuerpos que se expresan**. La transmisión escrita se diferencia claramente de la oral: aunque permite más reflexión, se realiza en ausencia de los interlocutores y de una forma exclusivamente verbal. Esta limitación comunicativa también comporta una limitación sensorial (sólo la vista y, a veces, el oído). Sin embargo, donde quizás existe más riesgo de sucumbir en una confusión entre modelos comunicativos (ilusión de referencialidad) es en la relación entre la transmisión oral y la audiovisual. La distancia entre los interlocutores y el filtro sensorial (visual y auditivo) provocan ese espejismo de creer que la tradición o patrimonio oral es lo que está filmado, grabado o registrado, sin percatarse de que hemos desposeído de corporeidad al testimonio oral. Y ése es el **peligro** que debemos evitar con nuestro archivo sonoro y textual: **confundir modelos comunicativos**. Nuestro proyecto no trata de suplantar o reemplazar el patrimonio oral (tal cosa sería su certificado de defunción), sino de **fomentar el desarrollo de nuevos espacios o contextos y cualesquiera iniciativas intergeneracionales para su transmisión oral**. Efectivamente, hay que obrar con mucha cautela, explicando muy bien los contextos originales y su función social e incorporando ejemplos paradigmáticos de la **performance oral** mediante **grabaciones audiovisuales** de cada tipo de testimonio oral. También es absolutamente necesario **desarrollar en la metodología etnológica una aplicación para captar la expresión corporal**, al menos en la **estructura triple básica de la comunicación humana**<sup>5</sup> **compuesta por el lenguaje, el paralinguaje y la kinésica**<sup>6</sup>, donde lo no verbal puede **duplicar, reforzar, debilitar, contradecir o camuflar** lo verbal.

85

Pero es que la transmisión oral u oralidad es, además de una técnica, una **sociología de la comunicación**, donde, aparte de la información referencial de las palabras, se transmite **un modo de ser y una cosmovisión** o, dicho de otro modo, un **conocimiento del mundo y del ser humano**. Y este factor propicia que el proyecto tenga una **dimensión muy enriquecedora desde el punto de vista educacional** y favorezca el **encuentro intercultural e intergeneracional**. Como advertía Walter J. Ong (2001), discípulo de Marshall McLuhan, hay **diferencias fundamentales entre las maneras de manejar el conocimiento y la expresión verbal en culturas orales primarias y en las culturas afectadas por la escritura**. Y así distingue una **oralidad primaria**, la de las personas que desconocen por completo la escritura, y una **oralidad secundaria**, cuando sí la conocen, como la que caracteriza la era electrónica en la que vivimos. Esta división es matizada con acierto por Paul Zumthor (1989:20-24), que **distingue tres tipos que se corresponden con tres situaciones culturales diferentes**. El primer tipo, **primario** e inmediato, es aquel que no conlleva ningún contacto con la escritura. Pero los otros dos tipos, en cambio, tienen en común que coexisten con la escritura. El segundo tipo lo denomina **oralidad mixta**, cuando la influencia del escrito continúa produciéndose de manera externa, par-

---

5. Consultar F. POYATOS (1994).

6. La paralingüística o paralinguaje hace referencia a todo lo auditivo no verbal, mientras que la kinésica se ocupa de lo gestual y postural.

cial y con retraso. Y el tercer tipo es la **oralidad segunda**, cuando tiene su origen en la escritura, en un contexto en el que ésta se va minando en favor de los valores de la voz “en el uso y en lo imaginario”, es decir, estos testimonios son fruto de **nuevos procesos de folklorización**. Todas estas oralidades tienen cabida en nuestro archivo sonoro y textual, por cuanto suponen la voz de distintas generaciones y, por extensión, de distintas concepciones del mundo. Sabemos, por la descripción que nos procuró Ong (2001:18), que las personas de **oralidad primaria** presentes en él aprendieron por medio del **entrenamiento**, por **discipulado**, **escuchando**, por medio del dominio de los **proverbios** y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros **elementos formularios**; por participación en una especie de **memoria corporativa**; y no mediante el estudio en sentido estricto. Que pertenecen (¿pertenecieron?) a **culturas verbomotoras**, es decir, donde las palabras y la interacción humana son primordiales; culturas que se caracterizan por **ciertas psicodinámicas** (2001:38-80), esto es, por procesos de pensamiento propios, donde **una persona sabe lo que puede recordar** y su conocimiento deriva de la **percepción de las palabras** como sonidos dinámicos (sensación evanescente), pero también como acontecimientos y hechos que poseen un gran poder, a veces, incluso mágico.

Como venimos sosteniendo, favorecer el encuentro de voces y personas pertenecientes a estos distintos momentos culturales con **oralidades desconocidas** para ellas puede ser la gran contribución del archivo sonoro. Especialmente, el descubrimiento para muchos de ellos de la **cultura oral primaria que, en cuanto a su pensamiento y su expresión** es la más alejada de la actual y de la que sabemos, por Ong (2001:38-80), que prefiere la **acumulación** a la subordinación (utiliza fórmulas para recordar); que es **redundante** o “copiosa”; **conservadora** y **tradicional** (reprime la experimentación intelectual); que se sitúa **cerca del mundo humano vital**; que presenta **matices agonísticos** (enfrentamientos verbales, dialéctica, etc.); que es **empática** y **participante** antes que objetivamente apartada; **homeostática** (es decir, equilibrada en un presente, siempre contemporánea); **situacional** antes que abstracta; y, por último, **somática o corporal** en la memorización oral. Pero no menos sorprendente resultará el encuentro con la **cultura oral urbana** para otras generaciones.

86

Y este **asombro intergeneracional**<sup>7</sup> se acrecienta aún más cuando los acercamos a una parte de esa cultura, la **literatura oral o literatura de tradición oral**<sup>8</sup>, en la que hay que distinguir de nuevo, como hace J. Fribourg (1990:117), entre una **literatura oral tradicional** (formas tradicionales) y **otra de actualidad** (chistes, rumores...). Fribourg (1987:101-102) define la literatura oral del siguiente modo:

*“La literatura oral no es más que una parte de la tradición oral. Es —cito a Geneviève Calame-Griaule— ‘la puesta en forma, regulada por un código propio de cada lengua y de cada sociedad, de un fondo cultural’. Las obras de literatura oral son, pues, esa parte de la tradición oral*

7. Lo denomino así, porque he tenido ocasión de presenciarlo en mi trabajo de campo cuando los abuelos transmiten su cultura tradicional ante sus hijos y nietos, o cuando los nietos narran, por ejemplo, una leyenda urbana ante sus abuelos.

8. Nomenclatura desafortunada y en retroceso según ONG (2001:19-24) por confusa y contradictoria.

*que ha tomado una forma literaria, una estructura propia del grupo que la produce, y que obedece a ciertas reglas de expresión (prohibidas). Un hecho de relato oral que no se adaptase a un patrón ('pattern') y que no obedeciera a ciertas condiciones de expresión, podría desprenderse de la tradición oral, no de la literatura oral".*

En conclusión, nuestro **archivo y estudio de la tradición oral navarra se ocupa de los informantes y de sus recursos, de la forma y del contenido de sus testimonios** sea cual fuere el tipo de oralidad al que pertenezcan, y **de los contextos y función de los mismos, función** que, parafraseando a Jan Vansina (s.a:95), será o bien la **adaptación de nuestra sociedad a los cambios de su medio ambiente**, o bien el **mantenimiento de su estructura social a través del tiempo**. Veamos, a continuación, la página web de formas orales:

## Archivo sonoro y textual del patrimonio oral navarro

### Repertorio de formas orales tradicionales

#### A) Poesía tradicional

##### A.1. CANCIONERO DEL CICLO FESTIVO ANUAL

- 1) Canciones y villancicos navideños.
- 2) Aguinaldos o canciones de cuestación de Año Nuevo y Reyes.
- 3) Canciones de cuestación del ciclo invernal (San Nicolás, Santa Lucía, San Blas, Santa Águeda, etc.).
- 4) Canciones de carnaval.
- 5) Canciones de celebración del mes de marzo o marzas. (Raras).
- 6) Canciones de celebración de la Cuaresma, de la Semana Santa y de la Pascua.
- 7) Canciones de celebración del mes de mayo o mayos.
- 8) Canciones de celebración de la festividad de San Juan o sanjuanadas.
- 9) Canciones de las fiestas agrícolas del verano y del otoño.
- 10) Canciones de la Festividad de Difuntos.
- 11) Canciones de las festividades anuales no fijas (santos patronales, romerías, etc.) de cada pueblo.

##### A.2. CANCIONERO DEL CICLO DE LA VIDA HUMANA

- 1) Canciones de parto y vela de la parida. (Raras).
- 2) Canciones de vela de niños muertos. (Raras).

- 3) Canciones de cuna.
- 4) Canciones y juegos infantiles mímico-gestuales.
- 5) Canciones y juegos infantiles-juveniles (canciones de corro, comba, etc.).
- 6) Canciones de ronda y galanteo.
- 7) Canciones de soldados o de “quintos”.
- 8) Canciones de boda o epitalamios.
- 9) Canciones funerales o endechas. (Raras).

### **A.3.- CANCIONERO FUNCIONAL U OCASIONAL**

- 1) Canciones religiosas.
- 2) Canciones de peregrinación y romería.
- 3) Canciones de trabajo.
- 4) Canciones de matanza.
- 5) Canciones báquicas.
- 6) Canciones pornográficas.
- 7) Canciones rituales y coreográficas.
- 8) Canciones festivas.
- 9) Canciones de recibimiento.
- 10) Canciones de protesta.

### **A.4. ROMANCERO**

- 1) Romancero tradicional y folklórico.
- 2) Romancero no tradicional vulgar o de cordel.

### **A.5. OTROS GÉNEROS POÉTICOS TRADICIONALES**

- 1) El refranero: paremias, refranes y proverbios.
- 2) El adivinancero: adivinanzas, enigmas, acertijos y rompecabezas.
- 3) El oracionero: oraciones, conjuros y ensalmos.
- 4) Los brindis tradicionales.





## B) Informaciones y materiales de etnografía y antropología cultural

### B.1. FIESTAS

- 1) Fiestas del ciclo festivo anual.
- 2) Fiestas del ciclo de la vida humana (nacimiento, primera comunión, confirmación, boda, etc.).
- 3) Fiestas de gremios y oficios.
- 4) Fiestas agrarias y ganaderas.
- 5) Fiestas locales (cultos religiosos, romerías y procesiones).

### B. 2. CREENCIAS

- 1) Mitología popular.
- 2) Seres terroríficos, ángeles, fantasmas, apariciones y ánimas en pena, duendes, etc.
- 3) Magia y brujería.
- 4) Supersticiones.
- 5) Milagros.
- 6) Creencias astronómicas y agropastoriles (presagios meteorológicos, días fastos y nefastos, etc.).

### B.3. MEDICINA POPULAR

- 1) Creencias y recuerdos sobre saludadores, curanderos, etc.
- 2) Virtudes curativas de plantas, animales, fuentes, etc.
- 3) Remedios tradicionales y caseros.

### B.4. HISTORIA ORAL

- 1) Percepción del pasado remoto (historias sobre moros, judíos, ciudades y pueblos abandonados, etc.).
- 2) Percepción del pasado cercano (guerras carlistas, guerra civil, posguerra, etc.).
- 3) Percepción y recuerdos de efemérides y catástrofes naturales.
- 4) Percepción y recuerdos de oficios y artesanías perdidos.
- 5) Percepción y recuerdos de la vida cotidiana o “intrahistoria”.

## C) Narraciones folklóricas

### C.1.- NARRACIONES FOLKLÓRICAS INDIVIDUALES O PERSONALES.

Historias de vida (son asimilables al punto B en esos cuatro aspectos).

### C.2.- NARRACIONES FOLKLÓRICAS PERTENECIENTES A UNA COLECTIVIDAD.

1) Narraciones folklóricas no predominantemente históricas (“estéticas”, “artísticas”, etc.).

1.1) Cuentos populares.

1.1.1) Cuentos de animales.

1.1.2) Cuentos maravillosos.

1.1.3) Cuentos de costumbres (chanzas y anécdotas).

1.2) Narraciones acumulativas y lúdicas.

1.3) Leyendas y mitos fundacionales.

2) Narraciones folklóricas “históricas”. Casos o sucesos.

## D) Costumbres tradicionales

### Repertorio de formas orales urbanas

#### E) Leyendas urbanas

#### F) Oralidad de actualidad

1) Chistes.

2) Rumores.

#### G) Literatura efímera

1) Canciones de fútbol, canciones de tendido en los toros, etc.

2) “Contrafacta” o canciones de música conocida con nuevas letras.

3) Formas escritas, de oralidad mixta y secundaria (dedicatorias de carpetas, pintadas, graffitis, sobres pintados, tatuajes, etc.).

Dentro de este panorama de la tradición oral, la narración oral se presenta en una **pluralidad de formas y tipos**.

**En general, narrar es relatar una sucesión de acontecimientos (reales, ficticios o combinando ambos), realizados por personajes (reales, espirituales, ficticios o combinados entre sí) en un tiempo y lugar (que igualmente pueden ser existentes o imaginarios). Estructuralmente,**

la narración se caracteriza porque suele tener **varias fases: situación de equilibrio o presentación; conflicto o complicaciones que crean desequilibrios; evolución de los hechos y de las acciones; resolución o desenlace; y situación final**, de las que siempre están presentes como mínimo el conflicto y el desenlace. Desde un punto de vista lógico, Brémond (1973) clasifica las narraciones en **relatos de mejoramiento** (con tres posibilidades: mejora obtenida, mejora no obtenida o deceptiva y ausencia del proceso de mejora) y **relatos de degradación previsible** (con tres posibilidades: degradación producida, degradación no producida o deceptiva y ausencia del proceso de degradación). Por último, en una narración es **imprescindible la aparición de la instancia o voz textual del narrador**, también con una pluralidad de posibilidades.

Según esta definición, podríamos incluir entre las narraciones orales a las canciones narrativas, muchos romances, las historias de vida, infinidad de informaciones de antropología cultural, muchos testimonios sobre costumbres tradicionales, leyendas urbanas, chistes, rumores, etc., además de todas las formas que hemos consignado como narraciones folklóricas. Tradicionalmente, se ha venido haciendo una última criba atendiendo a la **forma de expresión en verso o en prosa** (fuentes cuajadas y fuentes libres las denomina Jan Vansina), pero la pluralidad de formas, aunque disminuye, sigue siendo notable. Por lo tanto, aunque por motivos de espacio renunciemos a una definición particular de cada tipo<sup>9</sup>, con el término **narraciones folklóricas** agrupamos a **toda narración en prosa o fuente libre, oral, de origen tradicional y popular**.

Para caracterizarlas globalmente, recurriremos a Stith Thompson (1972:577-579), un gran estudioso de todos los tipos de narraciones folklóricas, quien resume las famosas leyes épicas de Olrik, es decir, las semejanzas estructurales entre narraciones orales tradicionales formuladas como características que definen las narraciones populares limitando sus posibilidades y diferenciándolas de las narraciones literarias escritas. Hay que matizar, como hace Thompson, que Olrik basó sus hallazgos en material únicamente europeo, limitación, no obstante, que puede salvarse con pequeñas excepciones.

- 1.- **Ley de apertura y cierre:** el cuento no comienza con la parte más relevante de la acción ni concluye repentinamente. Hay, por consiguiente, una introducción y un desenlace más allá del clímax del relato hasta buscar un equilibrio.
- 2.- **Ley de la repetición:** las repeticiones son una constante en las narraciones folklóricas. Con ellas, se consigue, además de crear suspense, completar el cuento; las repeticiones tienden a ser por tres veces (ley de tres) salvo en el simbolismo de algunos pueblos.
- 3.- **Ley de dos en escena:** generalmente sólo hay dos personas en actividad simultáneamente.

---

9. El lector se puede hacer una idea por la clasificación del archivo sonoro y textual. Si se desea profundizar en estas definiciones recomendamos el libro de Stith THOMPSON (1972) y las entradas para cada uno de esos términos en la *Enciclopedia Universal Multimedia* (Madrid: Micronet, varias ediciones en CD-ROM), redactadas por José Manuel PEDROSA.

- 4.- **Ley de contraste:** los caracteres del héroe y el villano, del bueno y el malo, etc. contrastan continuamente.
- 5.- **Ley de gemelos:** se produce cuando aparecen dos personajes que tienen el mismo papel, frecuentemente de adversarios, y que se representan como pequeños o débiles antes de adquirir poder.
- 6.- El **personaje** teóricamente más débil o el peor, el hermano menor, resulta ser el **mejor**.
- 7.- La **caracterización de los personajes es simple**, es decir, sólo se mencionan las cualidades que interesan al desarrollo del relato.
- 8.- **Unidad argumental:** la trama es simple, puesto que, si aparecen algunas subtramas, nos encontraremos ante literatura con mayor elaboración.
- 9.- **Simplicidad en las descripciones:** no se intenta asegurar la variedad, sino que se describe muy similarmente.
- Rosa A. Ramos (1988:46) completa este resumen con dos características más:
- 10.- **Concentración de la acción en un personaje principal.**
- 11.- **Importancia de la posición inicial y final.**

## 92

A todo ello habría que añadirle otro rasgo estructural muy importante: el **protocolo de los relatos**. Las **fórmulas de apertura** son muy similares en muchos países y parecen cumplir la función de llevar a los que escuchan a un tiempo diferente del presente. Pero las **fórmulas finales** difieren notablemente según las sociedades y, sobre todo, según los narradores que pueden preferir dejar a los que escuchan en el mundo imaginario del cuento o instarles a que retornen a la realidad.

Pero, aparte de la pluralidad de formas y su dificultad de definición, las **narraciones folklóricas** presentan una **extraordinaria permanencia**. G. Calame-Griaule (1975:5-7) destaca esta resistencia de los temas y de las estructuras a través del tiempo y del espacio. Dice la autora que, si bien las similitudes que relacionan los relatos son importantes, no lo son menos las **transformaciones** que se operan en los “tipos y motivos folklóricos internacionales” de Aarne-Thompson (1964) y de Stith Thompson (1955) en cada cultura. Como ella dice (1975:5), las sociedades que han **adoptado** una narración también la han **adaptado**. En primer lugar, destaca transformaciones alusivas al decorado, a la situación geográfica, a la flora y a la fauna, al contexto material y al modo de vida de los personajes, transformaciones divergentes según consideremos la literatura oral de una cultura u otra. También el nivel menos evidente de las estructuras de la sociedad y sus instituciones se refleja en la narración y puede modificar su organización y su interpretación.

Muchos son los autores que se han ocupado de este tema de la **variabilidad**, las **transformaciones** y la **migratoriedad** de las narraciones folklóricas. En un famoso estudio, Vladimir Propp (1985:194-213) analizó las **transformaciones socio-históricas en los cuentos maravillosos**, transformaciones que tienen que ver con la **vida práctica** y la **religión** del medio humano en

que el cuento vive, pero también (1985:149-154) con las **variaciones que introduce el narrador**, quien tiene libertad en algunos aspectos y en otros no. Para finalizar (1985:204-213) propuso un **inventario de transformaciones posibles: reducción, ampliación, deformación, inversión, intensificación, debilitamiento, sustitución interna, sustitución realista, sustitución confesional, por superstición, sustitución arcaica, literaria, modificaciones, sustitución de origen desconocida, asimilación interna, realista, por superstición, literaria y arcaica**<sup>10</sup>. En fin, Jeanine Fribourg (1987:108-111), refiriéndose ya a la literatura oral en general, distingue **deformaciones voluntarias** del narrador (para actualizar la narración; para afianzarse étnicamente; por ideología; con fines lúdicos) y **deformaciones involuntarias** que tienen que ver con la transmisión oral.

Así, la **complejidad del estudio de las narraciones folklóricas** —y del patrimonio oral, en general— queda atestiguada con este problema de las transformaciones: cómo es posible que los mismos relatos sean conocidos en todos los confines del mundo y que la misma narración pueda ser distinta, aunque semejante, en regiones colindantes. Tanto es así, que hay que recurrir, como sugiere Roger Pinon (1965:43-44), al **método de las comparaciones multilaterales**. Por lo general, este método se circunscribe **únicamente a los rasgos de contenido** y consigna así semejanzas y elementos divergentes.

Llegamos con ello al problema de la **metodología de trabajo con el patrimonio oral**, que concluiremos con un **ejemplo práctico**.

Toda investigación sobre el patrimonio oral tiene **dos fases** claramente diferenciadas: el **trabajo de campo** y la **edición, estudio y análisis de los resultados** (etnografía de campo y etnografía de gabinete; proceso y producto etnográfico, si se prefiere). Las presentamos, de forma reducida, a continuación.

93

---

10. A partir de estas concepciones transformacionales, Eloy MARTOS NÚÑEZ (1988:27-40) se plantea las transformaciones sociohistóricas de los cuentos populares extremeños. Detalla varios **mecanismos de contextualización**. Define este concepto (1988:27) del siguiente modo: “La contextualización podría ser definida como el mecanismo de adaptación de los cuentos a los diversos entornos culturales en que van siendo reelaborados”. Cita varios procedimientos de contextualización: **adición de motivos libres, lateralidad, investimento temático, asimilación, desplazamiento del leit-motiv, permutación de papeles actanciales, añadir una interpretación implícita o explícita, invertir el desenlace y la comarcalización**.

## 1ª FASE: Trabajo de campo: recopilación y transcripción

El **trabajo de campo** exige un método antropológico **comparativo** (comparaciones multilaterales de los etnotextos recopilados) desde **tres perspectivas interrelacionadas: antropológica, literaria e histórica**.

Para que el trabajo de campo dé los frutos apetecidos debe respetar un **proceso etnográfico** y tiene que utilizar unas **técnicas adecuadas**.

### A) PROCESO ETNOGRÁFICO

Este **proceso etnográfico** se caracteriza por su **intensidad** y **sistematicidad**. Se debe planear con amplitud para que abarque **todo el ciclo anual de la tradición oral** y permitir la **observación participante** de los investigadores.

#### 1º Momento: entrada en el campo

Emprendemos el trabajo de campo con un **breve contexto geográfico, socio-histórico y antropológico**. Asimismo, estudiamos los **documentos, testimonios y bibliografía** sobre tradición oral de la zona ya existentes.

#### 2º Momento: elección del lugar

94

La intensidad y sistematicidad que proponíamos se aprecia en el hecho de que el trabajo de campo se realiza ya o se realizará en **todas y cada una de las localidades de Navarra**.

#### 3º Momento: “porteros” y roles

La **localización de informantes** es una de las mayores dificultades de todo trabajo de campo sobre tradición oral. Por ello se debe prever la **utilización de “porteros” o personas que nos faciliten el contacto con los informantes de cada localidad** y rompan sus barreras psicológicas. Se puede utilizar como intermediarios a asociaciones y entidades sociales y culturales, a autoridades morales (sacerdotes, médicos, maestros, etc.) y administrativas (alcaldes, secretarios, concejalías de cultura, etc.). Una buena localización de “porteros” es siempre muy rentable, pero esencial en el caso de la **tradición oral específica de minorías**. Así, hay que **confeccionar listas de posibles testigos** ante los que nos presentamos amparados por el nombre de los primeros. Este sistema de ir creando **cadena de informantes** se nos ha revelado como muy eficaz y nos ha permitido obtener variantes interesantes.

#### 4º Momento: negociar el propio rol del investigador

Según la técnica concreta que utilicemos, nuestro rol en la investigación puede variar ligeramente. En la técnica principal de las **entrevistas etnográficas directas**, nos presentaremos como **entrevistadores-estudiosos de la tradición oral**. En algunos testimonios (fiestas, religiosidad popular, etc.), sin embargo, puede ser interesante, antes de las entrevistas directas, adoptar un rol de **observador externo**. Por último, en los casos singulares en que se trabaje la **historia de**

**vida, debemos variar nuestro rol de entrevistadores y convertirnos en biógrafos interesados en la persona y su vida tanto como en los saberes tradicionales que pudiéramos obtener.**

#### **5º Momento: captar los códigos de significados**

No nos interesa realizar únicamente una recopilación que se convierta en un inventario de testimonios de la tradición oral, sino **captar la variabilidad de las versiones y su función social**. Es fundamental, por tanto, el **estudio de los informantes**, que son quienes muchas veces imprimen un sello de originalidad a lo ya conocido por los oyentes, y el estudio de los contextos de la tradición oral.

#### **6º Momento: establecer el rapport o empatía**

En todas las técnicas orales que utilizamos es muy importante **establecer la empatía con cada uno de los informantes**, pero además todo el trabajo de campo puede tener buena acogida en las distintas localidades si se consigue un clima de empatía.

#### **7º Momento: retirada del campo**

La **recopilación** de testimonios orales es una tarea, en cierta manera, **infinita e inacabable**. La sistematicidad e intensidad las centramos, por tanto, en **lograr un número representativo de testimonios y de variantes en cuanto a la calidad y a la procedencia**.

### **B) TÉCNICAS A UTILIZAR EN EL TRABAJO DE CAMPO**

Las técnicas que se utilicen tienen que adecuarse a la peculiaridad de las **fuentes orales**. Son las siguientes:

#### **1ª Técnica principal: la entrevista etnográfica directa basada en cuestionarios**

Esta **entrevista estructurada** es una técnica **presencial o directa**, que como recomienda Roger Pinon, debe versar sobre tres hitos distintos: **el informante, el contexto y el etnotexto en sí**. No tan cerrada como un cuestionario o encuesta, permite el diálogo y la conversación indagadora con el informante y adaptar su esquema al ritmo de su memoria. Como bagaje para formular las preguntas y dirigir el diálogo, partimos del **Cuestionario para la realización del Atlas general de Mitos y Leyendas del mundo hispánico** de José Manuel Pedrosa y del empleado por el mismo autor en **La ciudad oral**. También se conoce y utiliza la **Guía para una encuesta etnográfica** de José Miguel Barandiarán (1985) empleada por los grupos Etniker (especialmente las preguntas 170 a 192 del apartado *Leyendas y cuentos*) y todas las observaciones metodológicas y resúmenes que se recogen en la *Introducción* de Juan Rodríguez Pastor a los **Cuentos populares extremeños y andaluces** (1991:35-39). Otro sistema que hemos utilizado con notable éxito en trabajos de campo anteriores para provocar el recuerdo de nuestros informantes ha sido el referirnos a campos temáticos utilizando clasificaciones de ese tipo y empleando designaciones menos precisas como "historias" y "chistes"; así solicitábamos información sobre "historias" o "chistes" de tontos, de curas, de maridos y mujeres, de bromas y mentiras, de demonios y brujas, de animales, etc.

## La recopilación

Uno de los objetivos principales y primordiales de la investigación es la recopilación de materiales folklóricos en su propio contexto. No se trata sólo de recoger algunas versiones para su posterior análisis, sino que intenta ser una **captación sistemática de versiones y variantes**. Recopilar y registrar los testimonios de un informante requieren un arte y una experiencia en la **entrevista presencial** difíciles de transmitir, pero que se suplen con la preparación de un esquema completo y con paciencia y respeto hacia él. Como medios técnicos, recomendamos terminar la serie de entrevistas con una o varias grabaciones audiovisuales y utilizar en todo su desarrollo la **grabación magnetofónica con una grabadora de mano digital menos aparatosa**. En este caso, es imprescindible completar una ficha de entrevista donde ir consignando los principales recursos del narrador y realizar la transcripción con relativa celeridad. Con estas observaciones se ha realizado la ficha de entrevista siguiente:

ENTREVISTA ETNOGRÁFICA		
DATOS DEL INFORMANTE		
NOMBRE Y APELLIDOS:	SOBRENOMBRE:	
EDAD:	OCUPACIÓN:	
TESTIMONIO (REPERTORIO APRENDIDO DE):	LUGAR DE NACIMIENTO:	
TIPO DE INFORMANTE (PROFESIONAL, AFICIONADO ...):	LUGAR/ES DE RESIDENCIA:	
DATOS CONTEXTUALES		
AÑO DE RECOPIACIÓN:	LOCALIDAD DONDE SE RECOPILA:	
MEDIO DE VIDA:	AUDITORIO HABITUAL:	
MOMENTOS DEL AÑO Y DEL DÍA EN QUE SE ENUNCIAN:	LUGAR/ES DONDE SE ENUNCIAN:	
DATOS SOBRE LA GRABACIÓN		
Nº DE CINTA:	CARA Y Nº DE VUELTAS:	
DATOS Y ANOTACIONES SOBRE LOS TESTIMONIOS		
Nº	TÍTULO	RECURSOS DEL INFORMANTE
Nº DE ENTREVISTA:	Nº DE PÁGINA:	



## La transcripción

Para compatibilizar los dos conceptos fundamentales en este apartado, **legibilidad y fidelidad**, en cierta forma irreconciliables, nos hemos decidido por proponer **dos tipos de transcripciones**.

La **primera** o **científica** se podría caracterizar como **una versión etnolingüística combinada con rasgos de una versión representativa** que reproduce de la **forma más fidedigna** posible lo escuchado, consignando titubeos, dudas, equivocaciones, repeticiones, contracciones orales de las palabras y cuantos fenómenos no intencionales haya emitido el narrador; asimismo consigna todos los recursos intencionales de tipo verbal y oral: juegos y variaciones de tono, de timbre, de cantidad y de intensidad; alteraciones del acento, silabeos y rupturas de palabras con silencios, etc. y, por último, recursos propios de la entonación. Además de los recursos verbales articulados, se incorporarán los demás recursos propios del informante (lenguaje, paralenguaje y kinésica, por tanto). Como los recursos kinésicos o gestuales, al ser visuales, no estarán explícitos en las grabaciones, sino anotados en las fichas de entrevistas, deberán ser incorporados en la transcripción con la mayor celeridad, para que el recuerdo de la enunciación concreta sea lo más objetivo posible. En definitiva, como los gestuales y los táctiles son visuales, la transcripción ha de ser **representativa** para captarlos, es decir, debe **tender a reproducir las circunstancias exactas de la enunciación**. Por último, esta transcripción también anotará en un glosario final todos los fenómenos léxicos dialectales.

Para otros ámbitos divulgativos es aconsejable procurar una segunda versión destinada a una **lectura fácil**.

97

### 2ª Técnica: historias de vida

La **“perspectiva biográfica”** o **“life story”** (también llamado “historia de vida” o “relato de vida”) se debe emplear **en casos singulares en que el informante sea un miembro representativo de la cultura popular de los ámbitos rurales** (campesinos, pastores, ganaderos, leñadores, carboneros, mineros, sastres, saludadores, curanderos, etc.), **de la cultura popular de los artesanos, de las minorías étnicas o de las subculturas y contraculturas populares**.

### 3ª Técnica: observación externa

En el caso de las **fiestas** y de la **religiosidad popular** más sobresalientes los investigadores, antes de realizar las entrevistas presenciales, deben participar en una observación externa para adaptar sus preguntas.

### 4ª Técnica: técnicas audiovisuales

Cuando está a punto de finalizar el trabajo de campo, es recomendable hacer varias **grabaciones audiovisuales con una cámara de vídeo digital de los informantes más destacados**. Además, también se puede aprovechar para **escanear** las fotografías, ilustraciones y documentos (**memoria gráfica**) más destacados.

## 2ª FASE: Edición, estudio y análisis de los resultados. El producto etnográfico

Tras el trabajo de campo, se tiene que preparar el **resultado de la investigación, es decir, el producto etnográfico.**

### CLASIFICACIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DE LOS ETNOTEXTOS

Todos los materiales recopilados se acogerán a un tipo de **clasificación de tipo formal, funcional y genérico** cuando sean materiales de poesía tradicional y a un tipo de **clasificación basada en tipos y motivos** según la clasificación de Aarne-Thompson (1964) y los motivos de Stith Thompson (1955) cuando se trate de relatos folklóricos.

Tras esta clasificación, se incorporará la grabación al **corpus sonoro de materiales orales del archivo y sus dos transcripciones más el aparato crítico** al archivo textual.

Todos los etnotextos recogidos y transcritos se tienen que editar críticamente, con **las notas de tipo filológico pertinentes y acompañadas de comentarios críticos de tipo filológico-literario, etnoantropológico, socio-histórico, cultural, etc.** Se deben hacer **estudios comparativos pormenorizados de cada etnotexto** y de su relación con argumentos, tipos y motivos documentados en otras áreas de la tradición hispánica y extrahispánica.

La forma escogida para presentar el aparato crítico ha sido la siguiente:

98

1. **Número y título del testimonio.**
2. **Transcripción etnolingüística y representativa.**
3. **Datos contextuales del informante y del etnotexto.**
4. **Clasificación tipológica y/o formal-funcional-genérica.**
5. **Clasificación morfosintáctica textual** (fruto de un análisis semiótico).
6. **Comparación multilateral:** se inscriben en este apartado las referencias a otros repertorios recopilados en distintos ámbitos geográfico-lingüísticos.
7. **Versiones literarias.**
8. **Reconstrucción de una versión de fácil lectura.**

### ANÁLISIS DE LOS ETNOTEXTOS

Tras la edición crítica y comentada, hay un apartado de análisis de la poesía y narrativa oral y de los demás materiales de cultura tradicional que obtenemos a través de **tres fases semióticas interrelacionadas: morfosintaxis textual, semántica y pragmática.**

### TÉCNICAS A UTILIZAR

**1ª Técnica principal: análisis documental y bibliográfico.** Se consultan de forma exhaustiva todos los etnotextos ya publicados; se cotejan con las versiones recopiladas en otras zonas para establecer la comparación multilateral; y, por último, se utilizan estudios monográficos para anotar críticamente cada testimonio.

**2ª Técnica principal: comité científico asesor.** Se cuenta con un elenco de estudiosos regionales, nacionales e internacionales para poder consultarles y facilitar el estudio crítico y analítico.

LAZARILLO<sup>11</sup>

**P**ues resulta que los ciegos solían llevar perros, zagales y éste iba con un zagal. Y el zagalico tenía mucha hambre y le habían dao tocino en una casa. Y entonces el, el, el zagalico llevaba el tocino, no se lo había dao al ciego por... Y coge y se lo come. Y el ciego barruntó que le habían dao tocino y no... Y cogió y le pegó unos, (RGM: imitando los golpes) un palo en todos los riñones, unos cuantos palos y el, el chaval dijo:

- (RE28: amenazando) "Pues ya, ya me la voy a guardar, ya te, ya me la voy a cobrar".

Conque marcharon por el camino, ya entran en el monte y había un encino (RGM: indicando altura) (RE54: con énfasis) grande y dice:

- (RE39: maquinando) "Aquí, aquí te la voy a dar".

Conque...

- (RI5: voz alta) (RE2: mandando) "Blinca, que hay agua".

Blinca el ciego, (RP1: imitación del sonido de un golpe fuerte) "bamm", (RGO: volviendo los ojos y la cabeza por el golpe) con toda la cabeza en el encino.

- (RE15: quejándose) "Oye, sinvergüenza, que me has engañao".

- "Oye: (RE41: rimando) (RE35: humorístico)

así como has barruntao el tocino,  
haber barruntao el encino".

99

**Datos contextuales del informante y la narración**

Nombre y apellidos: Julio Osés

Edad: 64 años

Profesión: agricultor

Localidad: Ollobarren

Año de recopilación: 1993

Testimonio: aprendido de los mayores del valle

Contexto: reuniones festivas del valle, meriendas masculinas y deshojado del maíz

11. Este relato es el número 97 de la recopilación de ASIÁIN ANSORENA (2002). Las notas insertadas significan lo siguiente: RGM = recuso kinésico o gestual con las manos; RE = recurso de entonación; RI = recurso de intensidad; RP = recurso paralingüístico; RGO = recurso kinésico o gestual con los ojos.

## Clasificación tipológica

### Variante de Boggs \*1699 "Lazarillo"

Espinosa Jr. \*1699; Amores (1997) sin catalogar; Chevalier nº 83; Childers K1043.4\*.

## Clasificación morfosintáctica textual

Relato de dos secuencias en contraste o enlazadas:

S1: Carencia (1B) - Enfrentamiento (-1B) - Victoria (-2)

S2: Enfrentamiento (1B) - Victoria (1B) - Supresión de la carencia (1B).

## Comparación multilateral

### Área lingüística del castellano

(Var. Boggs \*1699) Espinosa, A.M. jr. (1987-88). *Cuentos populares de Castilla y León*. nº 386; AA.VV (1882-83) *El folklore Andaluz*, nº 45.

### Área lingüística del catalán

(Var. Boggs \*1699) Amades, J. (1982). *Folklore de Catalunya. Rondallística*, nº 508.

# 100

### Área lingüística del gallego

(Var. Boggs \*1699) Carré, L. (1963-1967). "Contos populares da Galiza", nº 53.

### Versiones portuguesas

(Var. Boggs \*1699) Oliveira, F. X. (1900 y 1905). *Contos tradicionais do Algarve*. I, nº 155; Braga, T. (1987). *Contos Tradicionais do Povo Português*, I, p. 97.

## Correlación con los índices hispanoamericanos

(Var. Boggs \*1699) Rael, Juan B. (1977) *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*. nº 479.

## Versiones literarias

(Var. Boggs \*1699) Relación con las burlas de la longaniza y la columna del Tratado primero del *Lazarillo de Tormes*; Padre Joao Baptista de Castro, *Hora de recreyo*, citada por Braga, T. (1987). *Contos Tradicionais do Povo Português*, II, 216; Sebastián de Horozco, *Cancionero*, en "Bibliófilos Andaluces", p. 157-166; Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluzes*, en *Obras Completas*, V, p. 117a; Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 168b; Rodríguez Marín, *12.600 refranes más*, pp. 241a y 330b; *Dichos graciosos de españoles* (hacia 1540), ms. citado por Chevalier (1982).

**Versión de fácil lectura****LAZARILLO**

**R**esulta que los ciegos entonces solían llevar perros o zagales para que los guiaran. Y éste iba con un zagal que tenía mucha hambre. En una casa de un pueblo donde habían estado pidiendo, le habían dado tocino y el zagalico lo llevaba, porque no se lo había dado al ciego por picardía. Lo sacó y se lo comió en silencio. Pero el ciego sospechó que le habían dado tocino y él no había comido. Por eso, le pegó unos cuantos palos en todos los riñones. El chaval, dolorido, prometió:

—“Pues ya me la voy a guardar y ya me la cobraré”.

Después, marcharon por el camino y, cuando entraron en el monte, encontraron una encina muy grande. Al verla, el zagal pensó:

—“Aquí te la voy a dar”.

Así que, sin que el ciego se percatara de nada, lo colocó en frente del grueso tronco de la encina y le mandó:

—“Brinca, que hay agua”.

Saltó el ciego y se dio un testarazo tan enorme con toda la cabeza contra el troco de la encina, que perdió hasta el conocimiento.

—“Oye, sinvergüenza, que me has engañao”— se quejó aún aturrido el ciego.

—“Así como has barruntado el tocino, haber barruntado el encino”— se vengó el zagal.

101

**Bibliografía**

AA.VV. (1882-83). *El folklore Andaluz*, Antonio Machado y Álvarez dir., Sevilla.

AARNE, A. y THOMPSON, S. (1995). *Los tipos del cuento. Una clasificación*, trad. F. Peñalosa, Helsinki, FFC.

AARNE-THOMPSON (1964). *The types of Folk-Tale*, Helsinki, FFC.

AMADES, Joan (1982). *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Editorial Selecta, Biblioteca Perenne.

AMORES, M. (1997). *Catálogo de cuentos folklóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.

ANÓNIMO (1967). *Lazarillo de Tormes*, ed. Fr. Rico, Barcelona, Col. Clásicos Planeta nº 12.

ASIÁIN ANSORENA, A. (2002). *Narraciones folklóricas navarras. Recopilación, clasificación y análisis*, en CD-ROM por parte del Vicerrectorado de Investigación de la UNED. Octubre de 2002.

ASIÁIN, A. (1995a). “La mujer en los cuentos populares navarros”, en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional nº 1*, Pamplona, Ortzadar Euskal Folklore Taldea, pp. 57-68.

ASIÁIN, A. (1995b). "Ritos de iniciación en las narraciones folklóricas navarras", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional n° 1*, Ortazar Euskal Folklore Taldea, pp. 221-233.

ASIÁIN, A. (1998). "Otsailean: en el mes del lobo", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional n° 2*, Ortazar Euskal Folklore Taldea, pp. 283-308.

ASIÁIN, A. (1999). "Símbolos y superposiciones culturales y religiosas sobre el "otro excluido" en la literatura oral navarra", en Roldán Jimeno Aranguren, ed. lit. *Erljio eta simboloak = Religión y símbolos = Religion el symboles, Zainak n° 18*, Cuadernos de Antropología - Etnografía, Eusko Ilkaskuntza, Donostia, 1999, pp. 115-147.

ASIÁIN, A. (2000). "Literatura oral: formas narrativas orales, tradicionales y folclóricas", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional n° 3*, (2000), Ortazar Euskal Folklore Taldea, Pamplona, pp. 211-244.

ASIÁIN, A. (2004). "El estudio y la preservación del patrimonio oral: hacia una antropología de la mente corporizada", en *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional n° 4*, (2004). Ortazar Euskal Folklore Taldea.

BARANDIARAN, J. M. (1985). *Guía para una encuesta etnográfica*, separata del *Cuaderno de Antropología y Etnografía*, n° 3, San Sebastián, SEV-EI, 231-279.

BOGGS, R. S. (1930). *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, FFC.

# 102

BRAGA, T. (1987 y 1992). *Contos Tradicionais do Povo Português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

BREMOND, Cl. (1973). *Logique du récit*, París, Seuil.

CALAME-GRIAULE, G. (1975). *Permanence et métamorphoses du conte populaire*, PUF études.

CARRÉ, L. (1963:371-393), (1964a:125-164), (1964b:429-448), (1964c:411-460), (1965a:437-460), (1965b:195-230), (1965c:451-482), (1966a:177-224), (1966b:455-486), (1966c:177-216), (1967a:169:216), (1967b:441-464) y (1967c:197-211). "Contos populares da Galiza", en *Revista de Etnografía* I.2 (1963), II.1 (1964a), II.2 (1964b), III.3 (1964c), IV.2 (1965a), V.1 (1965b), V:2 (1965c), VI.1 (1966a), VI.2 (1966b), VII.1 (1966c), VIII.1 (1967a), VIII.2 (1967b) y IX.1 (1967c).

CHEVALIER, M. (1983). *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica.

CORREAS, G. (1967). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques.

*Enciclopedia Universal Multimedia* (Madrid: Micronet, varias ediciones en CD-ROM).

ESPINOSA, A. M. jr. (1987-88). *Cuentos populares de Castilla y León*. Madrid, CISC, 2 vol.

Fernán CABALLERO (1961c). *Cuentos y poesías populares andaluzas*, en *Obras Completas*, Madrid, Atlas, Vol. V.

FRIBOURG, J. (1987). "La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?", *Temas de Antropología Aragonesa*, 3, Zaragoza, 101-117.

FRIBOURG, J. (1990:117-131). "D'un texte... à l'autre", en *La variabilité dans la littérature orale*, París, CNRS, 117-131.

MARTOS NÚÑEZ, E. (1988). *La poética del patetismo*, Mérida, E.R.E.

OLIVEIRA, F. X. (1900). *Contos tradicionaes do Algarve*. Tavira, Typographia Burocratica, Vol. 1º.

OLIVEIRA, F. X. (1905). *Contos tradicionaes do Algarve*. Lisboa, Typographia Universal, Vol. 2º.

ONG, W. J. (2001). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, F.C.E.

PEDROSA, J. M. (1995). *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI.

PEDROSA, J. M. (1997). *Cuestionario para la realización del Atlas general de Mitos y Leyendas del mundo hispánico* de José Manuel Pedrosa. Fotocopias sin editar.

PEDROSA, J. M. (2002). *La ciudad oral*. Madrid, C.A.P. Leganés.

PINON, R. (1965). *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Eudeba.

POYATOS, F. (1994). *La comunicación no verbal*, Madrid, Istmo, 3 vol.

PROPP, VI. (1985). *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.

PROPP, VI. (1987). *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.

RAEL, J. B. (1977). *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*. Santa Fe, Museum of New Mexico Press, 2 vols.

RODRÍGUEZ MARÍN, F. *12.600 refranes más*, Madrid, Atlas.

RODRÍGUEZ PASTOR, J. ed. (1991). *Cuentos populares extremeños y andaluces*, Badajoz, Diputación Provincial de Huelva y Diputación Provincial de Badajoz.

Rosa A. RAMOS (1988:46).

Sebastián de HOROZCO, *Cancionero*, en "Bibliófilos Andaluces", p. 157-166.

THOMPSON, S. (1955). *Motif-Index of folk-literature*, "A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends", Bloomington, Indiana U. P., 6 vols.

THOMPSON, St. (1972). *El cuento folklórico*, Caracas, EUCV.

VANSINA, J. (s.a.). *La tradición oral*, Barcelona, Labor.

WWW.UNESCO

ZUMTHOR, P. (1989). *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra.