

De algunas ideas de J. Costa sobre la poesía popular

POR
JEANINE FRIBOURG

Mi conocimiento de lo que escribió J. Costa sobre la poesía popular es reciente e incompleto. No obstante, me parece importante destacar sus ideas sobre lo que él llama poesía popular y que los etnólogos o los etnolingüistas llaman literatura popular y más a menudo literatura oral. Y siento, ya que trabajé muchos años sobre la literatura oral de los Monegros, y particularmente sobre los dances aragoneses, no haber conocido las ideas de J. Costa sobre estos temas, porque ha abarcado todo lo tocante a la literatura popular, todo lo que, más tarde, otros han desarrollado.

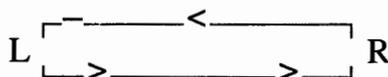
Me propongo, en esta corta intervención, exponer, primero las ideas de J. Costa en lo tocante a las características de la poesía popular, comparándolas a lo que se dijo años después, y daré luego pruebas de la veracidad de lo que pensó J. Costa con ejemplos cogidos de la literatura oral actual, particularmente en lo que J. Costa llama «poesía épico-heroica», o sea, en la parte «Moros y Cristianos» de los dances y en algunas jotas.

I. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA POPULAR

A través de todos sus géneros, tanto en lo que toca a la forma como a su contenido, J. Costa ha tratado de ver cómo se engendra y cómo vive la poesía popular.

La primera característica que se desprende del libro de J. Costa sobre la poesía popular es que ésta es *anónima*. Efectivamente, en general, el autor de aquellos hechos lingüísticos (cuentos, refranes, canciones infantiles, etc.) que se transmiten oralmente es desconocido. Como lo dijo M. Molho en un artículo de la R.D.T.P. (1976: 14), «*El pueblo es a la vez emisor y receptor, sale del pueblo y se dirige al pueblo, locutor y receptor están confundidos*». El esquema de Saussure:

se vuelve así:



Por eso la poesía popular es de todos y de nadie. La sociedad la considera como parte de su patrimonio común. Y esa noción de patrimonio común me parece la característica más importante. J. Costa no deja de subrayarlo diciendo que una poesía es popular «*cuando está en condiciones favorables para popularizarse y hacerse patrimonio común*» (1967: 140). Pero aunque la sociedad sabe que esa poesía pertenece a su grupo, uno realiza estos hechos lingüísticos como si salieran de sí mismo. El mejor ejemplo es el empleo del refrán (¡o también del piropo!).

Ahora bien, si esta poesía popular es anónima, eso sólo quiere decir que su autor «*Ya no es el poeta erudito, (...) es otro artista que pertenece al pueblo mismo (...) el poeta no se considera por lo común sino como órgano accidental del pueblo (...) y cuando las generaciones que reciben ese legado inquietan el nombre del autor (...) se llama pueblo*» (J. C., 1888: 15). Pero «*El pueblo no puede ser en modo alguno el poeta directo, esto es, colectivamente; las entidades colectivas no pueden producir por sí mismas la más ínfima obra literaria, como no pueden crear una costumbre o una ley...*» (id.: 135), y J. Costa dice que un refrán, por ejemplo, «*tiene que haber sido pronunciado un día en alguna parte. Después de haber gustado a los que lo entendieron, aquéllos lo propagaron...*». Es exactamente lo que, más de 50 años después, dirá André Jolles (1972: 124) también a propósito de los refranes: «*no han salido misteriosamente de las profundidades del alma popular. El pueblo no crea nada. Cada creación, invención... procede siempre de una personalidad individual*». Y las transmisiones sucesivas han hecho que se olvide el autor. Además, aunque éste se conociera en el momento de su creación, las transmisiones sucesivas hacen que rápidamente el autor sea olvidado, y la sociedad considere como suyos estos hechos. Por ejemplo, ¿quién ha sido el autor de esta canción «A la hoja verde...» que las niñas cantan jugando? Se sabe que viene de un antiguo romance, «El caballero que busca esposa», pero ¿quién ha sido el autor? Nadie lo sabe. «*El autor, dice J. Costa, es individuo, solo que este individuo lleva voz de la sociedad*», se inspira «*en el espíritu general y ha procedido como órgano y ministro suyo, identificándose más o menos con él*» (1888: 137). L. J. Calvet (1976: 53) más de ochenta años después expresará poco más o menos la misma idea: «*el pueblo sólo retiene lo que corresponde a su sensibilidad propia, a su ideología, a sus problemas del momento, a su modo de vivir, en resumen, a lo que desempeña un papel en su existencia*».

De no ser así, esta obra literaria no será retenida por el pueblo ni se transmitirá, porque nos dice J. Costa «*lo que el pueblo no aprueba con sus secretos votos, perece sin remedio*» (1888: 147 y 151).

Y con eso tenemos otras dos características de la poesía popular, su *oralidad* y su *transmisibilidad*.

Esta poesía es *oral* (lo que no quiere decir que no pueda ser escrita), sino que se transmite oralmente de generaciones en generaciones, en «patterns», en formas

propias del grupo. Pero la obra original, lo que J. Costa llama la «tesis», no se transmite tal cual la ha creado el individuo inspirado por la sociedad; entonces viene la «antítesis»: al transmitirse en «*el inmenso laboratorio de la fantasía colectiva*» (1967: 146) ya no es obra de un solo autor, sino de «*una muchedumbre de ellos*». Por eso, se puede decir que la poesía popular es obra colectiva, pero «*no es definitiva ni la última. Una vez que ha sido prolijada por el pueblo y héchose patrimonio universal, queda sometida al influjo de todas las energías plásticas y transformadoras que en su seno actúan (...) y el resultado de este trabajo (...) es una cosecha óptima de variantes*» (1988: 157). En su libro *The domestication of the savage mind* publicado en 1977, J. Goody dice exactamente lo mismo: «*En un relato, se introducen sin parar nuevos elementos (...) cuáles elementos serán o no integrados en la próxima ocasión, no se puede adivinar. Pero es cierto que se introduce constantemente elementos nuevos mientras otros son abandonados (...) lo que da lugar a un número considerable, para no decir infinito de variantes*» (1979: 76) (variantes que veremos luego).

Hasta el refrán que, por su concisión, se podría pensar que se transmite tal cual, también varía (por ejemplo, este refrán «mujer sin pendientes/como un apañador sin fuentes», en el mundo rural se dice de otra forma: «mujer sin pendientes/como una mula sin dientes», la idea es la misma pero se adaptó a lo que en el mundo rural se valoriza).

Otro rasgo de la poesía popular subrayado por J. Costa e importantísimo para la Antropología es que esta poesía es «*el reflejo de la realidad*», «*el clarísimo espejo de la vida*» (...) esta poesía obra «*cual placa fotográfica*» (J. C., 1888: 30 y 122), «*es más que un retrato estereotipado de una época, espejo animado y viviente...*» (id.: 160). En todos los escritos de los etnolingüistas vuelve esta palabra «*espejo*», empezando por el contemporáneo de J. Costa, F. Boas (considerado como el primer etnolingüista) quien ha subrayado la importancia de la literatura oral para el etnólogo. F. Boas decía que hay una relación estrecha entre aquella literatura y la vida cotidiana de la gente; para él, la literatura popular era como una «*autobiografía*» de la sociedad (en Kardiner, 1966: 200). Luego, todos los etnólogos (por ejemplo, G. Calame Griaule, G. Condominas, entre los franceses, o entre los españoles A. Larrea Palacín) han considerado que la literatura popular es un «*espejo*», una «*imagen*», un «*reflejo*» de la sociedad, o un gran «*depósito*» de hechos socio-culturales para el estudio de una sociedad. Yo misma, en mi trabajo sobre la literatura oral festiva de pueblos de Aragón, he tratado de sacar, a través de la literatura oral de los «*dances*», a través de las jotas, etc., una imagen de los modos de vivir de estos pueblos (por ejemplo, las actividades masculinas o femeninas, el mundo de los jóvenes, sus distracciones, etc.).

La evocación en «*Moros y Cristianos*» y en algunas jotas del pasado histórico, hace que la gente viva más íntimamente su relación con su pasado, aunque no tenga conciencia de ello.

También he tratado de sacar las creencias, los valores culturales más importantes para el pueblo como la religión, el apego a la tierra, el orgullo de pertenecer a su pueblo, a su comarca, a su nación; como lo dice esta jota que vuelve muy a menudo durante las fiestas:

*Aragón, la patria chica
España, la patria grande.
Una es igual que una hermana
la otra igual que una madre.*

Pero cuando la poesía popular habla de política, lo que se refleja en ella son las ideas del régimen de la época. Por ejemplo, en tiempo de la dictadura franquista se decía en el dance:

*Viva pues nuestro Caudillo
que ha sabido interpretar
los sentimientos de un pueblo.*

o se cantaba esta jota:

*En la sierra de Alcubierre
hay una fuente que mana
sangre de los falangistas
que murieron por España.*

Es evidente que con el cambio de régimen político, aquello ya no se dice ni se canta. J. Costa también pensó que la poesía popular puede desaparecer cuando dice que «*el poeta debe subordinar su actividad creadora (...) a las condiciones objetivas y a la actualidad histórica del pueblo...*», «*lo que el pueblo no apruebe unánimemente (...) perece sin remedio*» (1888: 151).

Vemos los temores, las preocupaciones de la gente, en su mayoría agricultores, por ejemplo, cuando no llueve

*y todos los labradores
que no tienen puesto el riego
esperando unas nubes
que regarán nuestro suelo
parecían astrónomos
oteando siempre el cielo.*

Efectivamente, cuántas veces, cuando estaba yo en los Monegros, he visto a los agricultores escudriñando el cielo para ver si iba a llover o no. La poesía popular es verdaderamente, como lo dice G. Calame Griaule (1975: 7), «*el espejo en que la sociedad se observa a la vez tal como está realmente, con su decorado y sus instituciones familiares; tal como desea ser, a través de sus héroes idealizados (...) tal por fin, como teme ser...*».

Ahora bien, hay que tomar estas expresiones «*espejo de la vida*», «*placa fotográfica*», etc., con cuidado; la imagen que puede dar la poesía popular no es siempre conforme a la realidad, ya que puede ser deformada por varios motivos que vamos a ver a continuación.

II. TIPOS DE VARIANTES Y MOTIVOS DE VARIABILIDAD DE LA POESÍA POPULAR

¿Qué tipos de variantes se pueden encontrar, y cuáles son los motivos de esa variabilidad en los textos? Las obras literarias populares pueden variar, nos dice J. Costa (1888: 158), por «*adición de nuevos componentes a alguna de las partes constitutivas de la obra (...) o por sustracción (...) o por el desarrollo y cultivo de alguno de sus episodios heroicos, etc.*».

Examinando algunas de las diferentes variantes señaladas por J. Costa, veremos la actualidad de sus ideas comparando textos sacados de la literatura popular recogida hoy día en los Monegros, con lo que recogió R. del Arco y Garay en los mismos pueblos y publicados en 1939. Estos textos (pastoradas y Moros y Cristianos) son las partes convencionales de los dances, son lo que J. Vansina llama, oponiéndolos a los textos libres, «*textos cuajados*» (1967: 134), es decir, que normalmente no tendrían que variar y, no obstante, varían.

1.º Tipos de variaciones

Las diferentes variaciones encontradas vienen de versos añadidos, o suprimidos, o versos desplazados, o una palabra reemplazada por un sinónimo, etc.

a) Por *adición*:

En la Pastorada de 1976, el Mayoral en vez de limitarse a decir, como en el antiguo texto (versos 13-14).

*Hay chiquillos y chiquillas
que me están formando ruedo*

añade estos dos versos

*y también hay forasteros
que han venido a visitarnos.*

También en Moros y Cristianos de 1976, a los tres versos, que describen la llegada de los turcos (13 a 15), le han sido añadidos los siguientes:

*pues va un hombre delante
con unos pelos en el morro
de treinta palmos y medio.*

Y un poco más lejos, en el mismo texto de 1976, encontramos otra vez dos versos que no existían en el texto antiguo:

*que a estos moros tan valientes
pronto los degollaremos.*

Los versos añadidos son bastante frecuentes, y también palabras, generalmente apelativos como «¡General Turco», «¡Hombre!» o «¡Bienvenido, Rabadán!», etc., que no existían en el texto antiguo.

b) Por *sustracción*:

En estas partes convencionales, que normalmente deben decirse tal cual, también encontramos versos suprimidos; y a veces son tantos los versos suprimidos que corresponden a verdaderos *cortes* en el texto; por ejemplo, 77 versos del diálogo entre el General Turco y el General Cristiano que existían en el texto de 1939 han sido suprimidos en 1976. Un poco más lejos, en el mismo texto tenemos un corte de 184 versos (versos 292-475) correspondiendo a un diálogo entre el Ángel y el Diablo y en su lugar aparecen 54 versos (versos 222-275) donde el Ángel ya no dialoga con el Diablo sino con el General Turco y los moros que trata de convertir. Acierta su conversión y entonces es cuando se vuelve al texto recogido por R. del Arco y Garay.

Sería muy largo seguir dando ejemplos de versos suprimidos o añadidos. A veces, ocurre que versos desaparecen un año y vuelven a aparecer otros años; por ejemplo, en las pastoradas tenemos en el texto antiguo (57-61):

*Si me vuelves a hablar mal
y me ofendes en palabras,
te pego una garrotada
que te dejo patitieso
tendido como una rana.*

Estos versos están guardados en 1976 (36-40), suprimidos en 1978, y los tres últimos versos desplazados al final de la Pastorada en 1982 (198-200).

Otras veces un verso está dicho *por otro personaje*: así, en el texto de 1939 (versos 270) el General Cristiano trata de poner fin al combate gritando «¡quietos, turcos y cristianos!»; este verso está dicho en 1976 por el Ángel, y en 1982 por el General cristiano y por el Ángel.

J. Costa señala también el «*desuso*» de ciertas palabras; efectivamente, tenemos como variaciones: la modernización de las formas antiguas, mientras, curiosamente, otras están conservadas; por ej., la forma antigua del artículo seguido del adjetivo posesivo está dicho en la forma actual sin el artículo: en vez de «y les dije a los mis canes» (1939: 76) tenemos en 1976 (Past. 11) «y les dije a mis canes».

O «como le ha ido *asti* por casa» la forma antigua «asti» ha sido reemplazada por «aquí»...

En el dance del pueblo de Sena tenemos (1939: 23) «las calzas se me *caeban*» en vez de «se me caían», o «tuviendo a nuestro lado», en vez de «teniendo», etc.

Además de estos tipos de variaciones, la poesía popular, en el momento de la enunciación, puede variar sólo porque el locutor habla como suele hacerlo cotidianamente; en los dances de los Monegros encontramos variaciones fonéticas, lexicales y morfológicas: dirán «pá» en vez de «para», «paice» por «parece», «pa velos» en vez de «para verlos», etc. Otras variaciones están debidas a «*contracciones de palabras*»; por ej., dirán «pol» en vez de «por el», «*alredol*» en vez de «alrededor»... Desde el punto de vista morfológico tenemos el empleo de «en» delante de los verbos «milagros *en* hara con un crío», o no pondrán un «de» entre un sustantivo y su determinante: dirán «en la puerta el relojero», «en el campo la Olivera», etc., de modo que un mismo texto puede aparecer en su forma correcta o en la forma local. Como dice J. Costa, «*dentro de cada región las individualidades (...) no pudiendo resignarse a ser pasivos y mecánicos receptores de las producciones ajenas las sellan con la marca de su individualidad*» (1888: 158-159).

J. Costa da otras variaciones como sustituciones de palabras, desarrollos, etc., que vamos a ver examinando los motivos de tales variantes.

2.º *Motivos de las variaciones*

¿Cómo se pueden explicar estas variaciones en textos que, como los de los dances, tendrían que permanecer siempre los mismos? Examinando el proceso de enunciación veremos que las libertades que el locutor toma con estos textos son voluntarias e involuntarias

a) *Los motivos voluntarios:*

Entre los motivos de variaciones voluntarias, el más frecuente es el deseo de *actualizar*: actualizar para anclar el texto en la realidad, o para divertir al público, o para afirmar su etnicidad...

— J. Costa (1888: 124) habló «*del predominio tiránico de la actualidad*», de «*la asimilación ya de lo pasado a las condiciones de lo presente*». Muchas variantes se deben a este deseo de *anclar* el texto, en el *aquí*, en el *ahora*; por ej., el verso «El día 2 de septiembre» se vuelve:

Hoy *día 2 de septiembre*

Por este deíctico «hoy» ya no se trata de cualquier 2 de septiembre, sino del actual, en que se dice esta literatura.

También, al principio de la Pastorada, cuando el Mayoral llama a su Rabadán, éste contesta en todas las versiones,

*Aquí estoy, mi Mayoral
¿qué me quiere, qué me manda?*

Pero en 1982, entre estos dos versos, dice:

atándome la alpargata.

Este verso añadido pone un poco de diversión en un texto muy conocido del público, ya que se repite cada año en las mismas circunstancias; ha sido añadido para que el texto esté más *presente*, más actual, y esto se acierta cuanto más, cuando el gesto acompaña las palabras.

— Otro modo de actualización: *corregir* las incoherencias que han podido introducirse en el transcurso de la transmisión oral de un texto antiguo, o poner, en lugar de una palabra antigua, una más corriente.

En el primer caso daré este ejemplo. En 1939 tenemos:

*porque pastor sin cartilla
es pastor muy afamado.*

Este «*sin*» es seguramente un error, corregido en 1976 por «*con cartilla*».

En el segundo caso, es a veces difícil para el que habla emplear una palabra que no utiliza en el lenguaje corriente. En 1976, en vez de decir:

fogate con un trago,

el Rabadán dice:

toma la bota, hecha un trago.

Es lo que hubiera empleado en la vida cotidiana y esta última expresión, aunque significa lo mismo, hace el texto más actual y el público entiende mejor lo que se dice. Estos dos ejemplos de procedimientos de actualización entran en lo que J. Costa llama *sustitución* (1888: 159).

— La actualización de algunos trozos del texto aparece como una necesidad en función de *cambios del contexto situacional*; el dance, por ejemplo, se representaba hasta el año 1976 delante de la iglesia, pero a partir de aquella fecha se representó en la plaza del pueblo delante del ayuntamiento, de modo que el verso

ante este glorioso templo

se vuelve:

en el escenario nuevo.

Igualmente, saludar al cura *Mosén Jorge* entre los asistentes no tendría sentido, ya que éste se marchó del pueblo para la ciudad en 1976; de modo que los versos:

*un saludo más sincero
al ilustre mosén Jorge*

han sido suprimidos.

Otro motivo de variantes es «*la adición de nuevos componentes a alguna de las partes constitutivas de la obra*» (1888: 158). Tenemos de esto un ejemplo con el dance de Leciónena. Después de la guerra, cuando la dictadura, se ha añadido al dance de este pueblo todo un dicho conforme con las ideas políticas de la época:

*Ocho de agosto de mil
novecientos treinta y seis.
También para Leciónena
de luto esta fecha fue.
Dos batallones marxistas
sin Dios, sin Patria y sin Ley
entraron en este pueblo
y para calmar su sed
de satánica fiereza
no dejan objeto en pie
de carácter religioso.*

Y por el mismo motivo, por *ideología política*, cuando se volvió a hacer el dance de este pueblo, ya en la época de la democracia, se suprimió aquel dicho.

Ciertas variantes se introducen con *finés lúdicos*: salen de la imaginación del locutor para que el texto tenga más vida, para divertir a los que lo escuchan. Por ejemplo, en la Pastorada de 1939 el Mayoral regaña al Rabadán, y éste entonces quiere marcharse, pero como el burro le pertenece, dice al Mayoral:

ya sabe Vd. que es mi burro

pero hace como si se diera cuenta de que este verso se puede entender de otra manera, y corrige «Digo ¡que el burro es mío!». En 1976, el locutor acentúa esta ambigüedad haciendo equivocarse al Rabadán quien dice:

Ya sabe Vd. que es muy burro

lo que empalma mal con el verso siguiente, pero eso no tiene importancia, ya que se ha logrado lo que se quería: hacer reír.

— Otro motivo voluntario: para *afirmar su etnicidad*. Muchos procedimientos de actualización están empleados para hacer creer que los acontecimientos narrados en el texto han ocurrido aquí, en la comarca; por ej., en Moros y Cristianos del dance de Sariñena de 1976 (140-145) el General Turco dice:

*En la ribera del Alcanadre
son tres pueblos la partida
que me debéis hace tiempo
son Sariñena, Albalatillo
y San Juan el preferido.*

Se trata de San Juan del Flumen; ahora bien, este pueblo fue creado artificialmente en 1960 en vista de un plan económico, y, por supuesto, no existía cuando nació esta poesía popular. El Mayoral menciona aquel pueblo con los otros (que efectivamente son muy cercanos unos de otros) para hacer creer que los acontecimientos relatados en Moros y Cristianos tuvieron lugar en la comarca, en *su* comarca.

b) *Los motivos involuntarios:*

Las variaciones involuntarias no son tan numerosas; están debidas a la analogía de palabras, a la memoria que falla en el momento de la enunciación, o a una incomprensión de ciertas palabras.

— *Analogía de palabras:* Por ej., que se diga «igual que» en vez de «como», o «matar» en vez de «vencer», «¿no les has tenido miedo?» en vez de «¿no les has tomado miedo?», etc., la significación es idéntica. Y si, acaso, la significación es diferente de la palabra primitiva, la significación general del texto, muy a menudo, no cambia. Que se diga de los turcos que «serán rendidos y abominados» (1939: 98) o «rendidos y anonados» no tiene importancia, es igual para el público.

— *Fallos en la memoria:* A veces, el locutor tiene un fallo de memoria: olvida ciertos versos, o acordándose de ellos más tarde, no los emplea en el momento debido; o deforma la palabra: en vez de decir, por ejemplo, «suspended vuestro furor, y os hablaré con cortesía», dirán «sorprended vuestro furor...», lo que no tiene sentido.

Éste es el motivo de los numerosos cortes que se aprecian si se compara con el texto antiguo, cuando una tirada de versos hace referencia a un tiempo pasado lejano y con un vocabulario caído en desuso.

— *La incomprensión de ciertas palabras* hace que se estropeen; por ejemplo, la palabra «alfanjes» se dice a veces «alfangeles» o «alfrangeles».

— También encontramos «*inexactitudes en los pormenores*» (1888: 124). Por ejemplo, el desconocimiento de la Historia puede dar una imagen deformada, cuando en el dance de Sariñena dicen:

este Roldán de Oliveros en vez de y Oliveros

se puede pensar que se trata de una sola persona cuando en realidad se trata de dos.

Hemos visto, con estos pocos ejemplos, que la poesía popular no se queda tal cual al transmitirse de generación en generación. Hasta en los textos convencionales, en principio sin libertades enunciativas, las variantes son muy numerosas. El locutor corrige las incoherencias del texto, o transforma las formas antiguas para que la poesía sea mejor entendida por los que la escuchan, o para despertar su atención por procedimientos de actualización, o para divertirlos, etc. Además, aunque la poesía popular aporte muchos informes sobre la sociedad, no es «*clarísimo espejo de la vida*» como escribieron después J. Costa y otros. Hay que tener en cuenta los motivos que hacen que la imagen que se refleja en este espejo pueda ser inexacta o deformada. Pensamos, como E. Sapir, que si esta poesía «*es digna de fe (...) debe ser tratada con reserva cuando concierne un pasado muy lejano*» (en J. Vansina, 1967: 21).

Todas las ideas de J. Costa sobre la poesía popular, tanto en lo tocante al contenido como a la forma, son las de los etnolingüistas que buscaron, a través del idioma de una sociedad, datos sobre esta sociedad. Y uno de los campos privilegiados de la etnolingüística es precisamente la poesía popular, porque «*está impregnada de las realidades culturales y constituye un testimonio irremplazable sobre las instituciones, el sistema de los valores y la visión del mundo peculiares de una sociedad*» (G. Calame Griaule, 1970: 25). Si F. Boas es considerado como uno de los primeros etnolingüistas, J. Costa es un pionero de la etnolingüística.

BIBLIOGRAFÍA

- CALAME GRIAULE, G., «Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines», *Langages*, 18, 1970, pp. 22-47.
- CALAME GRIAULE, G., *Permanence et métamorphoses du conte populaire*, Paris, Publications orientalistes de France, 1975, 230 pp.
- CALVET, L. J., *La production révolutionnaire*, París, Payot, 1976, 202 pp.
- COSTA, J., *Poesía popular española y Mitología y Literatura celto-hispanas*, Madrid, Séville, Lib. de Fernando Fe, 1888.

- COSTA, J., *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*, Madrid, Alianza Ed., 1967 (reed.).
- FRIBOURG, J., «D'un texte... à l'autre», in *D'un conte... à l'autre, La variabilité dans la littérature orale*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, pp. 117-131.
- GOODY, J., *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979, 256 pp.
- JOLLES, A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 216 pp.
- MOLHO, M., *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, 358 pp.
- MOLHO, M., «Lo popular en la literatura española», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, t. XXXIII, Madrid, 1977, pp. 273-288.
- RIVAS RIVAS, A. M., «La poesía popular española como representación del imaginario político-ideal según Joaquín Costa», Comunicación leída en las IX Jornadas de Antropología Social sin Fronteras, Zaragoza, 1993, texto mecanografiado.
- VANSINA, J., *La tradición oral*, Barcelona, Editorial Labor, 1967, 224 pp.