

R. 118.742



LES RONDALLES MERAVELLOSES D'ENRIC VALOR

ANALISI ESTRUCTURAL I COMPARATIVA

(Tesi de Llicenciatura)



Presentada per: Dña GEMMA LLUCH CRESPO

Dirigida per: Dr. ANTONI TORDERA SÁEZ

D. 153245  
A. 153342



"Señor, no quiero ir más a su escuela...

Prefiero escuchar lo que dice en la noche

la voz cascada de un viejo que cuenta, mientras fuma

las historias de Zamba y del compadre Conejo

y muchas otras cosa más

Y además, verdaderamente es muy triste su escuela

triste como... esos señores bien educados que ya no saben contar

cuentos en las veladas."

Guy Tirolien.

"En Valencia está per fer tot lo que respecta á literatura popular. Y per esta rahó plannos moltíssim la obra del simpátich autor d'este llibre"

(pròleg de Francesc Badenes Dalmau a P. Martínez Martínez, en l'obra Coses de la meua terra, València, 1912)

Dediquem aquest treball a Enric Valor.



1. HISTORIA DEL CUENTO  
TEORIA I PRACTICA

Agraïm la seua ajuda a:  
Seminari d'Informàtica de l'IB "Clot del moro" de Sagunt  
Vicent Escrivà  
Manuel Rodriguez Castelló  
Antonio Rodriguez Almodóvar i  
la Fundación "Juan March"  
i especialment a Antoni Tordera.

A. TEORIA DEL CUENTO

1. El segle XI

a. Els germans Grimm, p. 17

b. J. Bolte i G. Polivka, p. 17

c. Diverges escoles, p. 19

d. L'escola francesa, p. 20

e. Repercussions a l'Estat espanyol, p. 23

f. Els formalistes russos, p. 26

2. Vladimir Propp, p. 29

a. El personatge, p. 29

b. Divisió de Propp, p. 32

c. La morfologia del cuento, p. 35

d. Altres obres de Propp, p. 38

3. L'escola estructuralista, p. 43

a. Claude Lévi-Strauss, p. 43

b. Mircea Eliade, Julian Greimas, p. 47

c. Claude Bremond, p. 51

d. Levantod Todorov, p. 55

e. La crítica a l'Estat espanyol, p. 58

4. Altres enfocaments, p. 59

a. Bruno Bettelheim, p. 59

b. Walter Benjamin, p. 60

# I. HISTORIA DEL CONTE: TEORIA I PRACTICA

## A. TEORIA DEL CONTE:

0. El segle XIX. p.13

a. Els germans Grimm. p.13

b. J. Bolte i G. Polivka. p.17

c. Diverses escoles. p.19

d. L'escola finesa. p.20

e. Repercussions a l'Estat espanyol. p.23

1. Els formalistes russos. p. 26

2. Vladimir Propp. p. 29

a. El personatge. p. 29

b. Difusió de Propp. p. 32

c. La Morfologia del cuento. p. 35

d. Altres obres de Propp. p. 38

3. L'escola estructuralista p. 43

a. Claude Lévi-Straus. p. 43

b. Algirdas Jualian Greimas. p. 47

c. Claude Bremond. p. 51

d. Tzvetan Todorov. p. 53

e. La critica a l'Estat espanyol. p. 55

4. Altres enfocaments. p. 58

a. Bruno Bettelheim. p. 58

b. Walter Benjamin. p. 60

c. Maxime Chevalier. p. 62

5. Intents d'aplicació a un corpus definit. p. 65

a. Antonio Rodríguez Almodóvar. p. 65

b. Pilar Rubio Montaner. p. 66

c. Altres treballs. p. 67

B. PRACTICA DEL CONTE. RECULLS DE RONDALLES PUBLICADES

1. Rondalles publicades a Europa. p. 70

2. Rondalles publicades a L'Estat espanyol. p. 78

3. Rondalles publicades als Països Catalans. p. 82

a. Catalunya. p. 82

b. País Valencià. p. 86

c. Illes Balears. p. 89

C. UNA APROXIMACIO AL FET RONDALLISTIC. p. 92

1. Què és una rondalla?. p. 93

2. Característiques de la rondalla. p. 96

3. Classificació de la rondalla. p. 103

## II. ANALISI DEL CORPUS.

1. Plantejament general. p. 107

2. Delimitació del corpus. p. 109

3. Descripció del mètode. p. 111

4. Codificació d'unitats. p. 113

a. codi de funcions. p. 113

- b. codi d'actants. p. 117
- c. codi d'actors. p. 119
- 5. Aplicació. p. 120
  - a. Explicació del programa. p. 120
  - b. Programa. p. 125
  - c. Resultats. p. 129
- 6. Conclusions. p. 136

### **III. ANALISI COMPARATIU**

#### **I ESTRUCTURES SEMANTIQUES.**

- 1. Introducció. p. 150
- 2. El contaire com a base de la rondalla. p. 153
- 3. Proposta de treball. p. 164
- 4. Estudi per cicles. p. 170
  - a. Cicle de Blancaflor. p. 170
  - b. Cicle del príncep encantat. p. 178
  - c. Cicle de "Juan el oso". p. 187
  - d. Cicle de la princesa encantada. p. 200
  - e. Cicle de la xiqueta perseguida. p. 221
  - f. Cicle dels xiquets perseguits. p. 228
  - g. Cicle dels pecats castigats. p. 233
  - h. Cicle de la mort i el dimoni. p. 238

## INTRODUCCIO.

El tema de la rondallística ens interessava des de feia temps i per això disposàvem d'alguns materials en fitxes i de molts contes populars llegits i comparats.

Estudiant les rondalles d'Enric Valor hi vam veure com els arguments coincidien bàsicament amb d'altres que desenvolupaven certes rondalles castellanes i europees: "El castell d'Entorn i no entorn", "La mare dels peixos", "La mestra i el manyà"... Això ens va dur a establir-hi comparacions i també a anar aprofundint-ne en l'anàlisi, seguint aquesta drecera vam descobrir dos treballs que es fonamentaven en aquests tipus d'anàlisis, i això ens va animar a fer el mateix amb les rondalles d'Enric Valor.

Però també ens adonàvem que aquestes rondalles conformaven un corpus de treball més ampli: a més, hi calia tractar uns temes locals molt presents i significatius això com relacionar aquest corpus amb d'altres. I que no podíem bandejar.

Després de moltes vacil·lacions i modificacions vam decidir que el nostre treball es centraria només en les rondalles meravelloses, pels motius que expliquem en la delimitació del corpus, i també que el treball quedaria estructurat de la següent manera.

Una reconstrucció de la història de la teoria del conte i una

aproximació al seu estat actual, configurarien una àmplia primera part del treball, part introductòria, teòria, en la qual hem volgut usar un tipus de discurs científic.

La segona part consta d'una anàlisi de les rondalles meravelloses d'Enric Valor feta per ordinador. El programa ha estat realitzat amb un paquet de programes escrits en LOGO, versió 100 copyright 1983, que roda en IBM PC de 128 K. ampliable. Aquest programa és aplicable en un futur a un corpus més ampli.

El nostre objectiu era construir un programa d'anàlisi per poder estudiar qualsevol tipus de rondalles, programa que nosaltres hem verificat en un corpus reduït. Aquest ha estat un primer pas molt laboriós, perquè encara que l'anàlisi per ordinador és lenta i suposa un treball ardu, ja que primerament cal reestructurar les rondalles per tal de proporcionar la informació a l'ordinador, alhora que les tractem amb un tipus de discurs informacional.

Amb aquesta anàlisi hem encetat un treball que volem ampliar més endavant. Una vegada hem obtingut el programa i el sistema de treball, tal com expliquem en l'apartat corresponent, deixem el camp obert per a poder continuar la nostra investigació, perquè hem pogut comprovar que les possibilitats hi són nombroses i molt interessants.

En la tercera part hem volgut parlar de l'estil en un sentit ampli i estricte. Estricte quant a mecanismes retòrics i lingüístics i ampli quant a la inserció d'aquest corpus de



rondalles en els corrents rondallístics hispànics i fins i tot europeus.

Hem intentat eleborar una sèrie de punts de comparació entre la rondallística del nostre corpus i la d'altres corpus dins la rondallística europea, comparant una sèrie d'aspectes que ens semblaven interessant i insertant les nostres rondalles dins la rondallística europea.

Comptat i debatut creiem que ha estat una bona experiència i volem continuar en aquesta línia, ampliant la nostra investigació a les rondalles catalanes. Pensem que les rondalles d'Enric Valor ens han aportat una àmplia gamma d'elements i també que conformen un corpus de treball ple de suggeriments, tants des del punt de vista local com des del punt de vista rondallística general.

# I. HISTORIA DEL CONTE: TEORIA I PRACTICA

## A. TEORIA DEL CONTE:

- 0. El segle XIX. p.13
  - a. Els germans Grimm. p.13
  - b. J. Bolte i G. Polivka. p.17
  - c. Diverses escoles. p.19
  - d. L'escola finesa. p.20
  - e. Repercussions a l'Estat espanyol. p.23
- 1. Els formalistes russos. p. 26
- 2. Vladimir Propp. p. 29
  - a. El personatge. p. 29
  - b. Difusió de Propp. p. 32
  - c. La Morfologia del cuento. p. 35
  - d. Altres obres de Propp. p. 38
- 3. L'escola estructuralista p. 43
  - a. Claude Lévi-Straus. p. 43
  - b. Algirdas Jualian Greimas. p. 47
  - c. Claude Bremond. p. 51
  - d. Tzvetan Todorov. p. 53
  - e. La critica a l'Estat espanyol. p. 55
- 4. Altres enfocaments. p. 58
  - a. Bruno Bettelheim. p. 58
  - b. Walter Benjamin. p. 60

- c. Maxime Chevalier. p. 62
- 5. Intents d'aplicació a un corpus definit. p. 65
  - a. Antonio Rodríguez Almodóvar. p. 65
  - b. Pilar Rubio Montaner. p. 66
  - c. Altres treballs. p. 67
- B. PRACTICA DEL CONTE. RECULLS DE RONDALLES PUBLICADES
  - 1. Rondalles publicades a Europa. p. 70
  - 2. Rondalles publicades a L'Estat espanyol. p. 78
  - 3. Rondalles publicades als Països Catalans. p. 82
    - a. Catalunya. p. 82
    - b. País Valencià. p. 86
    - c. Illes Balears. p. 89
- C. UNA APROXIMACIO AL FET RONDALLISTIC. p. 92
  - 1. Què és una rondalla?. p. 93
  - 2. Característiques de la rondalla. p. 96
  - 3. Classificació de la rondalla. p. 103

## A. TEORIA DEL CONTE

XIX

El romanticisme

El romanticisme fou un moviment general a tot Europa durant el segle XIX que crea un entusiasme històric i literari d'interès en els temes orientals i medievals. La literatura romàntica és una literatura que busca el passat i el misteri. La literatura romàntica és una literatura que busca el passat i el misteri. La literatura romàntica és una literatura que busca el passat i el misteri.

En aquest primer capítol hem intentat dibuixar una aproximació general als diversos treballs que s'han realitzat al voltant d'una metodologia del conte. L'intent no ha volgut ser exhaustiu, sinó únicament mencionar aquells estudis que més ressonància han tingut, o que pel fet d'estar més prop del nostre corpus d'anàlisi, i del tipus de metodologia elegit més ens ha interessat. Molts treballs han quedat sense ser esmentats, però formarien part d'un altre treball amb unes altres característiques i no d'una introducció com aquesta.

## **O. Segle XIX**

### **a. Els germans Grimm**

El romanticisme fou un moviment general a tot Europa durant el segle XIX que creà un entusiasme historicista i, doncs, d'interés envers els temes orientals i exòtics, la qual cosa originà les indagacions que portaren al desxiframent de l'escriptura egípcia, les primeres incursions en l'estudi del sànscrit, investigacions en base a manuscrits mitgevals així com les formes poètiques populars. Fou doncs, i en l'apartat que ens interessa destacar, el començ de la consideració de la llengua

com l'expressió més característica de l'esperit d'una nació, no aliena als profunds canvis arreu d'Europa que durien com a conseqüència el trasbals dels vells imperis i la constitució d'algunes noves nacions-estats.

Evidentment el Romanticisme suposa, entre moltes d'altres coses, l'assumpció d'un llenguatge universal que es recrea en el passat en un intent de fugida, segons les consideracions que hi ha fet Arnold Hauser. (1)

En el camp de la lingüística assistim al naixement d'investigadors que treballen en el marc de la lingüística històrica. Figures com Bopp (que enceta aquesta mena d'estudis amb la seua obra, publicada en 1816, Sistema de conjugación de la lengua sánscrita, comparada con el de las lenguas griegas, latina, persa y germánica), A. Scheicher, Rask, J.L. Grimm, autors que presenten les llengües actuals com a transformacions naturals per herència d'una mateixa llengua mare que anomenen indoeuropeu i que no coneixen directament ja que és la reconstrucció hipotètica feta a través de mètodes comparatius dels sistemes morfològics i fonètics de les llengües vives.

A poc a poc els investigadors de la primera meitat del XIX anaren establint les relacions entre les llengües indoeuropees i obrint camí als estudis especialitzats en aquestes llengües.

Els mètodes de reconstrucció trobaren una base també en les cançons populars, els contes folklòrics o els precis religiosos que conserven usos lingüístics d'estats anteriors de les

llengües. Així, estudiosos com Grimm no solament es dedicaren a la llengua sinó que també ampliaren el seu camp amb l'estudi dels contes populars, J.L. Grimm, juntament amb el seu germà, Wilhelm, publiquen una edició de la Silva de romances viejos sobre cançons alemanyes. A això succeeixen una sèrie de viatges dels quatre estudiosos arreu d'Alemanya a la recerca de contes de tradició oral. Per fi, en 1812, 1815, 1825 apareixen els tres volums de l'obra més coneguda dels Grimm, Kinder-und Hansmarchen(2). Al pròleg de l'obra diu Wilhelm

en estos cuentos se encierra todo lo que existe en el mundo. En ellos aparecen principes, fieles, servidores y honrados artesanos, pescadores, molineros, carboneros y pastores todos tan próximos a la naturaleza. Tambien, como en los mitos(3), que nos hablan de la edad de oro, (...)El libro no está escrito para los niños aunque si les gusta tanto mejor no hubiera puesto tanto empeño en componerlo de no haber creído que las personas mas graves y cargadas en años podian considerarlo importante desde el punto de vista de la poesia, de la mitologia y de la historia.(4)

Aquest estudi estava dirigit als investigadors, com una mena de continuació dels estudis desenvolupats en lingüística i tant el mètode com les conclusions no queden gaire lluny dels emprats per la gramàtica comparada. En base al recull de contes arreplegats fan una comparació amb altres col·leccions, sobretot de l'India, i arriba a les següents conclusions: estableix una arrel comuna indoeuropea de tots els contes, apunten que aquests no són més que mites destruïts, despallats del seu sentit

religiós, han arribat a les nostres mans com a simple distracció dels més menuts; i també apunta la teoria de la poligènesi, és a dir, suggerir una reaparició dels conte simultàniament en totes bandes.



b. J. Bolte i G. Polivka

En 1913 i 1932 apareix Ammerkungen den Kinder-und Hausmarchen der Bruder Grimm, on Bolte i Polivka intenten fer un estudi dels contes dels Grimm establint un tipus fonamental i les seues variants europees. Els textos consultats per a realitzar el treball són un total de 1200, on al costat de col·leccions sense massa interès apareixen d'altres tan importants com la d'Afanassiev amb més de 600 contes o la de les mil i una nit. Les opinions sobre aquesta obra són diverses. L'hispanista Espinosa assenyala

es de carácter objetivo, de valor definitivo para los cuentos de Grimm, y puede servir de guía para toda clase de cuentos de cualquier país. Son versiones de tipos muy bien conocidos en la tradición general de Europa, la obra de Bolte-Polivka es en conjunto el estudio más importante que hasta ahora se ha hecho sobre clasificación de los cuentos occidentales, según sus actuales elementos constituyentes. Se citan y estudian además versiones literarias conocidas en Oriente y Occidente, pero no tratan los autores de establecer tipos teóricos primitivos o fuentes antiguas definitivas. (5)

També Propp opina sobre l'obra

hasta ahora se procedia del modo siguiente, se recogia un motivo o un tema cualquiera, se recogian todas las variantes escritas y luego se extraian las conclusiones a partir de la contraposición y de la comparación de los materiales. Así fue como estudió Polivka. (6)

El més important potser fóra el ser un primer intent de

consagrar i fixar teòricament versions de contes meravellosos  
deteriorats en la col·lecció dels Grimm.

### c. Diverses escoles

A partir dels estudis del Grimm i de les idees que ells aportaren, l'estudi del conte gira sobretot en la recerca del seu origen. Apareixen diverses escoles, com ara l'escola mítica, amb Max Müller com a màxim exponent, l'escola indianista amb Teodor Benfey i l'escola primitivista amb Andrew Lang. Bàsicament negaven a les races europees la força creadora i inventiva necessària per a forjar les rondalles meravelloses que només creien possibles de sorgir en l'Índia. Així la poca abundància de rondalles de tema mariner era fàcilment explicable pel seu origen indi. Aquest és un poble allunyat de la mar i amb una cultura amb escassa influència d'aquest element. També alguns explicaren totes les rondalles en base als diferents fenòmens meteorològics i de la natura; tots els elements animals, vegetals i objectes inanimats intervenen en la narració com una simbolització d'elements i forces naturals entre les quals destaquen notablement el sol, la lluna, el vent, la tempesta, el tro, els núvols, i la nit.

#### d. L'escola finesa

L'escola finesa adquireix gran importància després de la publicació de l'Index Types of the Folklore en 1910, fet per Antti Aarne, cap de l'escola. Aquest índex fou posteriorment ampliat i reeditat per Stith Thompson en 1928 i de nou reeditat en 1961. No és més que un catàleg internacional de motius folklòrics que arreplega i classifica els diversos elements presents en el camp de la ficció tradicional com ara les rondalles, mites o llegendes amb el fi de suministrar una referència per als diversos estudis que es vullguen fer sobre aquest camp. Divideix tots aquests elements en tres grans camps, un primer fa referència als contes d'animals, un segon als folklòrics ordinaris i l'últim arreplegaria el material entorn a les anècdotes i bromes. Aquests grans grups queden subdividits en motius, personatges o accions alguns dels quals coincideixen amb títols de contes coneguts. Un exemple podria ser el següent

#### II. Cuentos folklóricos ordinarios

300-479. A. Cuentos de magia

300-399. Adversarios naturales

300. El dragón asesino

301. Las tres princesas robadas

302. El corazón del ogro en el huevo

...

313. La muchacha como ayudante en la huida del héroe

313a. La muchacha como ayudante del héroe en su huida

...

327.A. Hansel y Gretel

327.B. El enano y el gigante

...

408. Las tres naranjas

...

410. La bella durmiente

Aquesta ordenació permet cercar i establir comparances i parentescos entre els contes de les més diverses procedències i per altra part rastrejar el desenvolupament d'un determinat conte, sobretot la seua geografia. Potser fóra, aquest índex, un antecedent del diccionari mitològic que Greimas proposàs en 1966.

A pesar del seu indiscutible interès fou aquesta una obra que suscità tota mena de crítiques, com la del famós folklorista català Joan Amades

Aquest treball vast i pacient, es ressent d'una excessiva influència nòrdica i del coneixement escàs dels reculls de rondalles publicats als pobles llatins. (8)

o del mateix Vladimir Propp

La atención de la escuela se basa sobretodo en el estudio de las variantes de un mismo tema de un cuento. Recogen y comparan las variantes de cada tema en el mundo entero. El material se agrupa geo-etnográficamente según un sistema previamente elaborado; luego se sacan conclusiones sobre la estructura fundamental, la difusión y el orden de los temas. Pero los temas están unidos unos a otros por un parentesco muy cercano. No se puede determinar donde termina un tema u donde comienza otro mas que después de un estudio profundo de los temas y variantes. Sus trabajos se basan en la premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de otros temas y estudiarse por si solo (...) su índice es útil como obra de referencia y en tanto que tal tiene una gran importancia práctica. Pero presenta también peligros, da una idea falsa sobre lo esencial.(9)

Aquest tema fou aprofundit posteriorment per Propp el qual eixamplà l'horitzó d'unes investigacion que cada vegada es confonien més amb la metafísica. El criteri principal que seguiren els autors de l'Index fou històrico-geogràfic, i no pas estructuralista, com el de Propp.

### e. Repercussions a l'Estat espanyol

Tot aquest ambient d'entusiasme entorn a la investigació folklòrica es palesa en els diversos estudis que s'elaboren a l'Estat, tals com els realitzats per Fernán Caballero, A. Machado i Aureliano Espinosa: tots treballs de col·leccions de rondalles però amb una metodologia basada en les diferents escoles europees en auge. Els treballs de Fernán Caballero, Cuentos y poesías populares andaluzas i Cuentos de encantamiento (10), englobats dins de l'escola costumista tenen un fort tractament literari, sobretot els contes d'encantament, on no hi ha un respecte per l'autenticitat de les formes populars.

Antonio Machado Alvarez publica els seus treballs en la Biblioteca de Tradiciones Populares en els volums I, II, V, VIII, i X (10). Machado, al pròleg, reconeix dues etapes diferents en el seu concepte de la literatura popular, una primera ideològico-interpretant i una altra de científica, com a simple recopilador de material. En la primera etapa reconeix l'error d'haver vestit els contes amb forma literària, error que intenta subsanar a la segona etapa.

La tercera col·lecció fou realitzada per Aureliano Espinosa entre 1923 i 1926. Es tractava d'un intent d'aplicar la metodologia finesa al camp del folklore castellà, feina que

s'estava realitzant o ja s'havia fet en altres àrees europees. En l'edició de 1947 l'obra queda dividida en tres volums. El primer consta d'una introducció on tracta problemes generals relatius al conte popular en l'Estat espanyol i Sudamèrica, divagacions sobre el seu origen i criteris d'explicació sobre la forma en què ha estat feta la classificació i els 280 contes que la componen: endevinalles, humans diversos, immorals, d'encanteri, picarescs i d'animals. Els volums II i III són un estudi i notes comparatives dels contes precedits d'una bibliografia. L'estudi s'hi fa d'una manera global sobre tots els contes d'un mateix grup, pertanyents a una mateixa sèrie i dins d'un mateixa classe. S'obre l'estudi amb una explicació arquetípica de la sèrie, segueix una bibliografia sobre els contes del grup, un resum de l'estudi més important que sol ser un inventari dels elements més freqüents trobats i una classificació en tipus, classificació típica de l'escola finesa. A banda dels defectes propis derivats del fet d'haver seguit aquesta metodologia, l'autor ha fet l'estudi de manera inductiva, d'acord amb els materials disponibles, a més de barrejar tota mena de gèneres populars.

10. CABALLERO, Ferrnán. *Obras completas*, volum 180 de la

colecció de autors espanyols. Citat per Rodríguez Almodovar

op. cit., p. 33

11. RODRÍGUEZ ALMODIVAR, A. *Op. cit.*, 1964, p. 4



NOTES:

1. HAUSER, Harold Historia de la literatura y el arte, Barcelona, Labor, 1978, 14 ed. p. 344
2. GRIMM, J1 i W. Cuentos Madrid, Alianza edt., 1981, 4 ed.
3. També es dedicaren a l'estudi de la mitologia alemanya publicant en 1835 Deutsche Mythologie
4. Citat per Carmen Bravo Villasante en Historia de la literatura infantil, Barcelona, Doncel, 1971, p. 24
5. Citat per Antonio Rodríguez Almodóvar, Los cuentos maravillosos españoles, Sevilla, 1976
6. PROPP, Vladimir Raíces históricas del cuento, Madrid, Fundamentos, 1981, 3 ed. p. 18
7. Citat per Rodríguez Almodóvar, 1976, op. cit., p. 44
8. AMADES, Joan Folklore de Catalunya. Rondallística. Barcelona, Selecta, 1982, p. 36
9. PROPP, Vladimir, Morfología del cuento Madrid, Fundamentos, 1981, 5 edc. pp. 20-22
10. CABALLERO, Fernan Obras completas, volum 140 de la colección de autores españoles. Citat per Rodríguez Almodóvar, 1976, op. cit., p. 53
11. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. op. cit. 1976, p. 6

## 1. FORMALISTES RUSSOS.

En 1914 Sklovski publica l'estudi Die auferweckung des wortes obra que ha estat considerada com la introducció al formalisme. Però pels volts del 1930 acaba la història d'aquest moviment principalment per qüestions polítiques. Les nou tesis sobre "Problemas del estudio de la literatura y de la lengua" formulades per Juri Tinianov i Roman Jakobson (1928) resumeixen les posicions de l'última etapa del formalisme, i contenen alhora el germen del que serà l'estructuralisme txec.

Apareixen notables diferències entre les diverses teories exposades pels formalistes russos, sobretot entre les branques de Moscou i Leningrad. El 1915 queda establert el Cercle Lingüístic de Moscou amb Roman Jakobson, Petr Bogatirev i G. O. Vonokur com a membres principals. En aquest període R. Jakobson comença a considerar la teoria literària o poètica com a part integrant de la lingüística. El grup de Leningrad que es donà a conèixer a partir del 1916 amb el nom de "Sociedad para el estudio del lenguaje poético" OPOJAZ, assumeix un punt de vista menys estrictament lingüístic. Hi participaren Lev Jakubinski, Sergei Bernstein, Viktor Sklovski i Boris Eichenbaum.

Una de les principals metes del formalisme rus és l'estudi científic de la literatura. Tenen la convicció de que els seus estudis milloraran la capacitat del lector per a llegir els

textos literaris d'una manera escaient. Des de les primeres publicacions Sklovki s'interessa per les lleis de la llengua poètica. Jakobson reclama el 1921 la necessitat de que l'estudi de la literatura siga considerada com una ciència. Aquest concepte de l'estudi científic de la literatura porta els formalistes a buscar les propietats universals de la literatura. Per això Jakobson (1928) proclama com a objecte de la ciència literària la 'literaturitat' i no els textos literaris en conjunt o considerats individuament. Segons ell els mecanismes o principis de l'obra d'art són l'objecte de l'estudi de la literatura. En concentrar la seua atenció sobre els mecanismes o propietats de la literatura, Jakobson i Eichenbaum creuen que podien abstraure's del text literari alguns elements o factors susceptibles d'ésser estudiats independenment del text i del seu context. Van voler parlar de forma racional dels principis segons els quals es construeix el text i llançaren un pont entre l'abstracció i el text individual mitjançant el concepte de funció. Estudiant com funcionen en un text literari els mecanismes o principis constructius i com esdevenen un tot organitzat parlaren en un primer moment de sistema literari i més tard d'estructura.

Els formalistes dedicaren principalment la seua atenció als aspectes formals de la literatura i encara que els estudis sobre poesia són força importants, el camp de la narratologia és el que més ens interessa ací. En aquest camp el punt fonamental fou

descobrir la tècnica segons la qual es basteix una història. Sklovski, Eichenbaum, Tinianov i d'altres introduïren i empraren termes tècnics per a delimitar els principals factors constructius en l'obra literària. La faula (descripció de successos) en oposició a "sjuzet" (trama o estructura narrativa). Segons els formalistes la trama és la manera com es representa el material semàntic en un text. Trama és un concepte que adquireix un aspecte formal i semàntic, mentre que la faula és el producte d'un nivell d'abstracció més alt, el concepte de trama queda més prop del text i requereix menys abstracció. La faula s'extrau del material semàntic, que és un factor constituent de la trama. Eichenbaum explica el concepte de trama mitjançant el motiu. Així doncs, la trama és una interconnexió dels motius per mitjà de la seua motivació. Però sobre aquest concepte de motiu no hi ha acord. Si inicialment l'acceptaren com la unitat mínima de la faula promptepassaren a definir-lo com el principi constructiu mínim de la trama. Els formalistes prompte s'adonaren que els factors constitutius d'una narració no es limitaven als motius i les seues motivacions; també els personatges i els escenaris poden desempenyar aquest paper. Amb Propp part d'aquests termes s'ompliren d'un contingut més definit.

## 2. VLADIMIR PROPP

### a. El personatge

Vladimir Jakovlevic Propp (1895-1970) després de finalitzar els seus estudis a la Universitat de Leningrado, es dedica a la docència de l'alemany, però prompte centra el seu interès en el folklore. Durant la dècada dels vint participa en diverses institucions científiques i publica els primers articles i estudis sobre el folklore. Posteriorment veuran la llum obres que revolucionaran l'estudi del conte i del relat en general: Morfologia del cuento en 1928 (posteriorment revisada en 1969) i Las raíces históricas del cuento maravilloso en 1946. A més de nombrosos articles que indaguen en el conte o en aspectes del folklore rus com ara

- 1928, "Las transformaciones del cuento maravilloso"
- 1939, "La casa para hombres en el cuento ruso"
- 1939, "La risa ritual en el folklore"
- 1941, "El motivo del nacimiento milagroso"
- 1945, "El mito de las cuki y la épica de los giljaki"
- 1946, "Lo específico en el folklore"
- 1949, "El 'Kalavala' a la luz del folklore"
- 1963, "Folklore y realidad"
- 1964, "Principios de clasificación de los géneros folklóricos"
- 1964, "Composición genética del folklore ruso"
- 1967, "El cuento cumulativo"
- 1968, "Sobre el historicismo en el folklore y sobre los métodos de su estudio"
- 1973, "Problemas de lo cómico y la risa"

¿Quines causes foren les que portaren a Propp a agafar com a

corpus de les seues investigacions les rondalles?. Les causes serien múltiples, i ell ens en conta algunes:

Las universidades de la época zarista se cuidaban muy poco de la preparación de los filólogos. Para colmar esta laguna al terminar mis estudios universitarios me dediqué al estudio de la conocidísima colección de cuentos de Afanasiev. En una serie de cuentos cuyo tema era el de la persecución de la hijastra observé un hecho muy interesante (...) cada uno (variantes de los cuentos) a su modo, pero el desarrollo de la acción es idéntico. Lo curioso es que nadie se había dado cuenta y que Afanassiev y los demás los trataban como cuentos diferentes. (...) porque aparecen personajes diferentes, a mi en cambio, me pareció que eran idénticos pues las acciones que realizaban los protagonistas lo eran. Así fruto del análisis de los materiales y no de una abstracción, se originó el sencillísimo método de estudio de los cuentos.(2).

En un moment en què l'estudi del conte perdia el seu horitzó entre els grans inventaris de característiques semblants entre els contes de diverses geografies i en la recerca del seu origen geogràfic i històric, Propp centra les línies d'estudi sobre el conte mateix, deixa a un costat les abstraccions i metafísiques anteriors i únicament es preocupa d'observar el funcionament del seu objecte d'estudi.

Al mateix temps que Propp concebia la seua Morfologia, l'escola finesa treballava sobre els seus índexs, les diferents escoles europees buscaven l'origen del conte en l'Índia o altres zones, a la URSS es desenvolupava el moviment dels formalistes russos, i alguns lingüistes es reuneixen entorn al Cercle Lingüístic de Praga:

Para hablar con exactitud, las investigaciones estructurales y tipológicas en el dominio del folklore no aparecen en Occidente hasta los años 50, unidas a los éxitos de la escuela etnográfica de los modelos 'culturales' y en particular bajo la influencia del brusco desarrollo de la lingüística estructural y de la semiótica.(3)

## b. Difusió de Propp

Propp publica Morfologia skazki el 1928. En 1958 és publicada per primera vegada a l'anglès en una traducció feta per Lawrence Scott i editada per Svtva Pirkova-Jakobson Morphology of the Folktale en la Universitat d'Indiana. En la introducció l'editora presenta Propp com 'uno de los mas ortodoxos y activos de los formalistas rusos' (4). Propp va expressar nombrosos queixes sobre aquesta traducció

No habiendo comprendido en absoluto la función de los epígrafes, que a primera vista no aparecen relacionados con el texto, (el traductor) los ha eliminado bárbaramente. Pero todos los epígrafes han sido extraídos de la série de trabajos de Goethe que el recogió con el título de Morfologia y también de sus diarios y tenían la finalidad de expresar lo que no se dice en el texto del libro (...) también el editor ruso desnaturalizó la intención del autor cambiando el título de la obra que era originariamente Morfologia de los cuentos maravillosos. (5)

En 1926 apareix a Itàlia una nova traducció, Morfologia della fiaba, on hom afegeix l'article de Levi-Strauss de crítica a l'obra "La estructura y la forma" i la rèplica de Propp. En 1968 apareix una segona edició anglesa a càrrec de Louis A. Wagner i Alan Dundes, publicada per la Universitat de Texas. En 1969, gràcies als esforços del semiòtic i comentarista de l'obra de Propp, Meletinski, té lloc una segona edició soviètica ampliada i revisada per l'autor on es completa amb



l'article de Propp fet el 1928, "Las transformaciones de los cuentos maravillosos" i l'article de Meletinski "Estudio estructural y tipología del cuento". Propp assenyala al prefaci que les diferències entre les dues edicions consisteixen en "un cierto número de pequeñas correcciones y por la exposición más detallada de algunas partes". (6) En 1970 apareix a França Morphologie du conte suivi de "Les transformations des contes merveilleux" et de E. Meletinski "L'étude structurale et typologique du conte" en traducció feta per Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov i Claude Kahn, basada ja en la segona edició russa. Al'Estat Espanyol apareix en 1972 en traducció feta per Lourdes Ortiz sobre la francesa de 1970.

Quan Propp arriba a Europa som a la dècada dels seixanta, l'ambient està dominat per Chomski i Lacan. Es l'època de l'expansió dels formalistes russos (Todorov en publicaria una antologia en 1965; en 1955 Victor Erlich ja havia publicat Russian Formalism: history, doctrine), i de la publicació de llibres tant importants com el de Barthes Le degré zero de l'écriture publicat en 1953, i el projecte de les seues Communications, d'altres com Tristes Tropiques (1955) o Anthropologie structurale (1958) ambdos de Levi-Strauss,... L'ambient és favorable a les noves idees i l'arribada de l'obra de Propp suposa tot un esdeveniment dins del món de la crítica. El llibre no quedaria ignorat. Ben al contrari, tot seguit provoca un article d'elogi-crítica de

Levi-Strauss, aportacions de millora i aplicament de la nova teoria en els treballs de Greimas o Bremond, i de Todorov i Barthes. En general podem dir que tot el moviment de l'estructuralisme francès deu molt a Propp. Si llegim el recull d'articles de Greimas, Bremond i Todorov o Barthes en Análisis estructuralista del relato aparegut a la revista *Communications* n. 8, ens adonarem com fou d'important aquest 'petit' treball que en un primer moment només tenia la intenció d'analitzar un corpus de contes folklòrics.

L'Estat espanyol no podia quedar fóra de tot aquest moviment i una sèrie de persones com J. Romera Castillo, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Santos Sanz Villanueva i Jose Manuel Barrio entre d'altres, ajudaren a l'aparició de la *Morfologia*

supuso la salida de una crítica 'filologista' muy anclada en premisas históricas. Añadió una sistemática rigurosa, un método sumamente preciso.(7)

Més endavant apareixen treballs d'aplicació del mètode de Propp, com els de Pilar Rubio Montaner o Antonio Rodríguez Almodóvar, entre molts d'altres, sobre el conte espanyol.

### c. La Morfologia del cuento

Al primer capítol del llibre assenyala com el problema fonamental amb què es trobaren els investigadors era el de la falta de mètode d'investigació. La majoria dels estudiosos es dedicaren a esbrinar diversos aspectes dels contes, el més important el del seu origen, sense descriure i preguntar-se què és el conte.

Propp substitueix la definició semàntica del conte meravellós per una doble definició estructural

es un relato construido según la sucesión regular de las funciones con ausencia de algunas y repeticiones de otras en algunos relatos (...) un cuento que sigue un esquema con siete personajes. (8)

Però anem per parts. El centre del seu mètode és la funció i l'entén com una sèrie d'elements constants i permanents del conte siguen quins siguen els personatges que les realitzen. Les característiques de les funcions vénen a ser

el seu nombre és limitat (31)

la successió en què apareixen és sempre idèntica

són designades mitjançant substantius que expressen

l'acció

es reparteixen entre les esferes d'acció de set

personatges

.algunes tenen assimilacions amb d'altres (com ara la tasca difícil + prova o combat; o la malifeta + persecució.)

.d'altres poden representar una doble significació morfològica (problema que quedarà plantejat però no resolt, i que servirà per als nous plantejaments de Lévi-Strauss, Greimas o Bremond)

.aquestes funcions es poden ajuntar per a formar seqüències i aquestes formarien el conte

L'esquema que regeix tots els contes que estudia, el representa de la següent forma (cada lletra representa una funció)

H J I K Pr-Rs O L  
A B C D F E ----- Q Ex T U W  
H J I N K Pr-Rs

de les funcions ressenyades considera com a importants la malifeta, que és la que normalment enceta el conte, el nus de l'argument ve amb el combat-victòria (H-J) i el conte acaba normalment amb la boda (W).

Encara que de vegades l'ordre de les funcions, tal i com ell les dona, no siga el mateix "no modifican nuestra conclusión sobre

el modelo único y el parentesco de los cuentos maravillosos. No son más que variantes, no nuevos sistemas de composición", perquè, comptat i debatut, per a Propp (i aquesta seria una de les conclusions més importants a què arriba) el conjunt dels contes meravellosos no és més que una cadena de variants, un assumpte es transforma en un altre per una simple variació dels seus elements.

No falta qui compara el seu mètode a d'altres aplicats a diversos camps

El método es muy similar a l de la gramática estructural cuando, en el nivel fonológico, se procede a constituir el fonema como entidad abstracta integrada por rasgos diferenciados de los sonidos reales de la lengua general, dejando ciertas variantes posicionales del discurso como casos particulares de los sonidos, alófonos, fácilmente inventariables, aunque a veces pueden representar fenómenos revolucionarios en embrión.(9)

ni tampoc qui critica la seua obra, com és el cas de Bremond, el qual després de la publicació de la col·lecció d'Afanassiev a França escriu un article on critica a Propp per

Le mérite de Propp est d'avoir mis en évidence la composante fonctionnelle du motif, son tort est d'avoir cru pouvoir se passer du motif pour caractériser le récit. Résultat: une approche purement morphologique, qui se donne l'illusion de réduire la structure du conte à une chaîne de fonctions, n'a aucune prise sur le matériel à analyser, sauf à s'appuyer, ouvertement ou en sous-main, sur les classements préexistants de l'école finnoise(10).

#### d. Altres obres

En 1939 publica "La risa ritual en el folklore"; en 1941 "El motivo del nacimiento milagrosos"; i en 1944 "Edipo a la luz del folklore"(11). El primer d'aquests articles versa sobre els contes on apareix una princesa que mai no riu i hi fa un repàs a les diferents versions que sobretot Polivka cita sobre el tema. Relaciona, com a conclusió, aquest tema amb la vida, l'adveniment de l'agricultura i la vida de les plantes.

En "El nacimiento milagroso", tema molt extens no solament en els contes sinó també en les religions, intenta definir-ne les fonts, una de les quals seria la ignorància de creure que la causa de la fecundació era l'acte sexual. D'aquesta ignorància van nàixer tota una sèrie de motius estranys que intentaven explicar la fecundació de la dona, com ara el fet de seure sobre una pedra, el vent, o tota mena d'animals que donaven lloc al naixement de l'heroi. Fa un repàs a les diferents variants de naixement que es dona en el folklore rus:

■ materiales extrafolklóricos que muestra que el cuento no se construye sobre la libre fantasía sino que refleja ideas y costumbres realmente existentes. (12)

En "Edipo a la luz del folklore" fa un estudi del material que sobre aquest tema apareix en la literatura oral i escrita i en

valora les relacions pare-filla, mare-fill.

En 1946 apareix Istiriceskie Kornj volsebnj (Raíces históricas del cuento, apareguda en Espanya el 1974 en traducció feta per J. Martí Arancibia sobre la traducció italiana). Amb aquesta obra completa Propp l'estudi iniciat en la Morfologia. Allí ens deia que abans d'emprendre qualsevol estudi sobre l'origen del conte hom havia de deixar clar i definit què és el conte. Hem vist a l'anterior capítol com la primera obra de Propp queda consagrada a l'estudi del conte. Ara en aquest treball es centra:

Pretendemos ampliar el marco de la investigación y hallar la base histórica que hizo surgir el cuento maravilloso (...) Queremos indagar a que fenómenos (y no acontecimientos) del pasado histórico corresponde el cuento ruso y hasta que punto lo ha producido y ha hecho nacer este pasado (...) Descubrir las fuentes del relato maravillosos en la realidad histórica. (13)

Les bases metodològiques d'aquest nou treball no s'aparten de les utilitzades en la Morfologia "ningún tema de cuento maravillosos puede ser estudiado por si mismo y ningún motivo de cuento maravilloso puede ser estudiado prescindiendo de sus relaciones con el conjunto".

Considera els ritus, els mites, i algunes institucions socials com les formacions anteriors al conte, amb els quals creu poder-lo definir.

Uns dels motius que més petjada ha deixat en el conte seria

el ritus d'iniciació, ritus per on passaven els xiquets per tal de poder integrar-se a la societat adulta de la tribu; relaciona amb aquest ritus d'iniciació l'expulsió o l'allunyament dels xiquets al bosc, la cabana, la promesa de venda, els herois maltractats per la maga, l'amputació del dit, la donació de l'objecte màgic, l'ajudant màgic, així com també els motius del matrimoni i la tornada a casa. Per altra part, i molt relacionat amb aquest estaria el viatge a l'altre món, la mort, on quedarien englobats els raptos de les donzelles, les diferents classes de naixements meravellosos, la tornada del difunt, partida de l'heroi amb sabates de ferro... o els diferents viatges sobre l'aguila, cavalls, barques... els viatges a l'altre món, l'olor de l'heroi i d'altres. En definitiva "la suma de estos dos ciclos (ritus d'iniciació i la mort) nos da ya casi todos los factores del cuento, sabemos que todo rito de iniciación era considerado como permanencia en el reino de los muertos y que el muerto experimentaba lo mismo que el iniciado"(15)

I acaba l'estudi afirmant que allò que es narra als nostres contes no és més que les coses que la gent feia en altres èpoques.



## NOTES

1. AFANASSIEV, Cuentos populares rusos, edc. generales Anaya, Madrid, 1982, pp. 99-113
2. PROPP, V "Estructura y historia en el estado de los cuentos" en Polémica Levi-Strauss & V. Propp, Madrid, Fundamentos, 1982, 2. edc. pp. 95-96
3. MELETINSKI, "El estudio estructural y tipología del cuento en Propp" 1981, p. 189
4. MELETINSKI, op. cit. p. 188
5. PROPP, 1982, op. cit. pp. 93-96
6. PROPP, V. Morfología del cuento, Madrid, Fundamentos, 1981, 5 edc. p. 14
7. PEREZ GALLEGÓ, C. en el próleg a Propp, Edipo a la luz del folklóre, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 11
8. PROPP, 1981, op. cit. p. 115
9. RODRIGUEA ALMODOVA, A. Los cuentos maravillosos españoles, Fundación Juan March, Madrid, 1979, p. 90
10. BREMOND, C. et VERRIER, "Afanassiev et Propp" en Litterature, n. 45, Paris, Larousse, 1982, p. 78
11. tots ells reunits en PROPP, V Edipo a la luz del folklore, Barcelona, Bruguera, 1983
12. PROPP, 1983 op. cit. p. 145
13. PROPP, V. Las raíces históricas del cuento,

Madrid, Fundamentos, 1981, 3 edc. p. 14

14. PROPP, 1981, op. cit. p. 13

15. PROPP, 1981, op. cit. p. 524

### 3. ESCOLA ESTRUCTURALISTA.

#### a. Claude Lévi-Straus

Encara que els principals textos de l'estructuralisme van ser escrits en francès, fou a França on toparen amb una oposició més forta. Durant el primer congrés de lingüística de la Haia (1928) estudiosos de diversos països no aconseguiren posar-se d'acord en un programa bàsic. Els txecs consideraven que les qüestions d'investigació literària estraven dins la seua àrea d'interés. Els problemes lingüístics fonamentals tractats a la Haia trobaren, així, un espai natural en la discussió literària. França no tenia, per altra part, professors que els desenvolupassen en els dos camps i el descobriment fonològic no traspassaren, doncs, als estudis literaris.

En 1941 Lévi-Strauss accepta un càrrec en la New School of social research de New York on pren contacte amb Roman Jakobson. La seua influència aviat queda palesa en l'article de Lévi-Strauss publicat el 1945 "L'analyse structurale en linguistique et en antropologie" on desenvolupa l'analogia entre fonologia i antropologia i, sense dobviar els diferents corpus d'anàlisi que suposen la fonologia i l'antropologia, intenta d'elaborar un tipus d'anàlisi estructural vàlid per aquesta última. El 1955 publica "The structural study of myth", article que "tuvo un caracter de manifiesto científico" (1). Les teories

principals que aportava eren les de considerar el mite com un fenomen del llenguatge, la unitat mínima del qual era el mitema que té caràcter de relació. Relaciona el mite amb la doble categoria saussuriana "langue et parole": com a narració històrica del passat és diacrònic i irreversible en el temps i com a instrument d'explicació del present és sincrònic i reversible.

Quan Lévi-Strauss llig la Morfologia de Propp escriu en contestació l'article "La estructura y la forma"(2).

Què troba Lévi-Strauss en l'obra de Propp perquè hi pare tanta atenció? Potser el material elegit per Propp, molt acostat al camp d'estudi de Lévi-Strauss, o la direcció nova que enceta en un moment en què els estudiosos anaven perduts cercant l'origen dels contes, o tal vegada l'orientació sincrònica que Propp dóna al seu estudi o l'afirmació de Propp "no se puede definir una acción sin tener en cuenta su posición en el curso de la narración. Hay que considerar el sentido que tiene una determinada función en el curso de la acción". Afirmació tan propera als postulats de l'estructuralisme i sobretot dels estudis en fonologia de Jakobson. En definitiva, i en paraules de Lévi-Strauss, aquest reconeix en Propp les aportacions de

la noción de situación inicial, la utilización constante de la noción de grupo de sustituciones y de transformaciones para resolver la antinomia aparente entre la constancia de la forma y la variabilidad del contenido, el esfuerzo en reducir la especificidad aparente de las funciones a parejas de oposiciones, el caso privilegiado que representan los mitos para el análisis

estructural, y finalmente, y sobretodo, la hipótesis esencial de que en sentido estricto no existe más que un cuento y de que el conjunto de cuentos conocidos debe ser considerado como una serie de variantes en relación a un tipo único.(4)

Però per a Lévi-Strauss l'objecte elegit per Propp, els contes, es mancat del seu complement, els mites i "el anàlisis morfològic ha de considerarlos de igual manera si no quiere que se les escapen elementos que pertencen a un idéntico y único tema de transformaciones"(5). La mancança de Propp, continua Lévi, vindria donada pel seu formalisme en descomposar la literatura oral en dues parts, una forma que constitueix el seu aspecte essencial en tant que és susceptible d'una anàlisi morfològica i un contingut arbitrari, al qual, justament per això, concedeix una importància només accesòria. I front a això expressa

nuestra afirmación de que la permutabilidad del contenido no es un dato arbitrario equivale a decir que a condición de llevar el análisis hasta un nivel suficientemente profundo, se acaba por encontrar bajo la diversidad la constancia i inversamente, la pretendida constancia de la forma no debe ocultarnos el hecho de que las funciones son también permutables.(6)

En desenvolupar aquesta afirmació, Levi-Strauss fa una reestructuració de la proposta de Propp, i basant-se en algunes de les idees que Propp havia deixat esbossades però que no va desenvolupar, com ara les transformacions de les funcions o la

doble significació morfològica, redueix les 31 funció de Propp, perquè com ja aquest va apuntar, moltes d'elles no són més que les transformacions, negatives o positives, d'una sola i idèntica funció. En lloc de l'esquema cronològic de Propp, on l'ordre de successió dels esdeveniments és propietat de l'estructura, presenta un model d'estructura definida com el grup de transformacions d'un petit nombre d'elements. Unicament així hom pot establir clarament el doble caràcter que té la representació del temps en el sistema mític: "la narración está a la vez en el tiempo y fuera del tiempo". Adoptant aquesta concepció l'ordre de successió cronològica és reabsorbit en una estructura de matriu atemporal, que de fet té forma constant, i les desviacions de les funcions seran un més dels seus modes de permutació.

## b. Algirdas Julian Greimas

L'atenció de Lévi-Strauss envers a l'obra de Propp dóna peu al que d'altres investigadors també se n'ocupen d'aquesta. Tal és el cas de Greimas, Bremond o Todorov.

Greimas sintetitza els estudis de Lévi-Strauss i Propp considerant com a postulats ideals d'una narratologia la combinació del model paradigmàtic de Lévi-Strauss i el sintagmàtic de Propp. I això és el que fa en els dos articles que ací ressenyem "Reflexiones acerca de los modelos actanciales" (7) i "Contribución a la teoría del relato mítico" (8). Amplia el seu corpus entre els mites i els contes populars. En el primer dels articles intenta fer una revisió dels models actanciales de Propp amb els complements de la teoria del mite de Lévi-Strauss i en el segon aplica les teories sobre el conte de Propp al mite de Lévi-Strauss.

conviene aprobar su intento de establecer relaciones paradigmáticas entre funciones sintagmáticas; le corresponde el mérito de haber propuesto varios grupos y tipos de funciones, de haber coordinado el análisis de la sintagmática con una distribución dinámica de los papeles entre los personajes y con el movimiento de los valores narrativos. Logró determinar correctamente el papel de las pruebas en el cuento en tanto que medios que permiten la solución de las relaciones conflictivas (mediante la transformación de una situación negativa en positiva). Pero sin embargo, Greimas no llega a esta profundización lógica de la teoría de Propp y a conseguir la propia armonía lógica mas que al precio de una serie de reajustes evidentes, tintados de una cierta escolástica. (9).

En el primer article es centra en els models actancials. Reelabora els models actancials plantejats per Propp segons els estudis al respecte Souriau i Levi-Straus sobre sintaxi.

Abans de continuar hauríem de fer esment de l'obra d'Etienne Souriau, el qual intenta en el seu treball

1. de discernir par analyse les grandes 'fonctions dramaturgiques' sur lesquelles repose la dynamique théâtrale.

2. d'étudier morphologiquement leurs principales combinaisons

3. de rechercher les raisons des propriétés esthétiques, si diverses et si variées, de ces combinaisons (qui sont les "situations")

4. d'observer comment ces situations s'enchaînent, ou par quels renversements elles se modifient, et comment ces modifications animent et avancent l'action théâtrale.(10)

Sense conèixer l'obra de Propp desenvolupa un treball força aproximat als seus postulats encara que Souriau pren com a corpus el fet teatral. Defineix la situació dramàtica com

la figure structurale dessinée, dans un moment donné de l'action par un système de forces (...) incarnées, subies ou animées par les principaux personnages à ce moment de l'action(11).

Després de diferenciar entre actors (personatges de Propp, definits per les esferes d'acció en què participen) i els actants (classes d'actors i concebuts fóra de tota relació amb un predicat) estableix una sèrie de relacions entre els actants, que



vindrien donades: pel desig, entre l'objecte i subjecte; el saber, entre el destinador i el destinatari, i el poder, entre l'ajudant i l'opositor. Defineix el model actancial com una sèrie de relacions basades

sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante u oponente(12)

Hi fa, és clar, una barreja de la terminologia lingüística amb la utilitzada per Propp, a més d'introduir com actant l'objecte.

Pel que fa a les funcions, intenta reestructurar el sistema de Propp

no es necesario reconsiderar el inventario constituido por Propp, para ver a. si podemos reducir de modo apreciable dicho inventario, de manera que capturemos un conjunto funcional como una estructura simple; b. en que consiste la consecución obligatoria de las funciones, y en que medida puede ser interpretada como correspondiente a transformaciones reales de reestructuras.(13)

Segons açò redueix a vint les funcions proposades per Propp, condensant el relat en unitats episòdiques de caràcter binari. Aquesta reducció ha exigít una interpretació paradigmàtica iacrònica de les relacions entre les funcions: l'aparellament únicament és vàlid si la relació d'implicació (no s s) pot

transformar-se en s vs s, que permetrà transformar totes les funcions en categories sèmiques elementals. D'aquesta forma el relat seria una estructura elemental simple.

En el segon article ressenyat intenta utilitzar la seua interpretació de l'anàlisi pròpia del conte per a trobar la paradigmàtica i la sintagmàtica del mite, utilitzant com a corpus d'anàlisi exemples dels indis Bororo del llibre de Lévi-Strauss, i definint els elements narratius no sols per la seua correlació paradigmàtica sinó també per la seua ubicació i funció en la unitat sintagmàtica del què formen part. Defineix el context com tot coneixement mitològic difús i el codi com la seua organització. Aquest context podrà reduir-se a un diccionari mitològic que comportarà, a més de les definicions positives i invertides, el conjunt de les qualificacions i de les funcions del mite: una classificació de les dimensions culturals fonamentals de l'univers mitològic. Assenyala com a mancança en Propp el coneixement adequat del codi. Posteriorment posa en pràctica la seua teoria amb un corpus de la sèrie de contes que tenen com a tema l'heroi sense por.

### c. Claude Bremond

Si Propp considerava que les seqüències entrelaçades i les funcions dobles o triples són variables i rares, Bremond discuteix a bastament aquest punt al seu treball "Lógica de los posibles narrativos" (14)

En línies generals admet la funció com a unitat constitutiva fonamental, però refusa la successió de les funcions plantejada per Propp i l'absència d'una alternativa després de cada funció. Resumiríem la seua teoria en els següents punts:

1. funció aplicada a les accions i als esdeveniments que aplegats en seqüències formen un relat.

2. una aplec de tres funcions formen una seqüència elemental, les quals es combinen entre si formant seqüències complexes

3. cap d'aquestes funcions no necessita de la que la segueix, i cadascuna pot o no realitzar-se havent una millora o una degradació de la situació anterior.

Així defineix un relat com un discurs que intengra una succeció d'esdeveniments d'interés humà en la unitat d'una mateixa acció. Centra el seu estudi en la lògica narrativa en ella mateixa i en la sintaxi dels comportaments humans. I acaba l'article afirmant

este engendrarse de los tipos narrativos es la mismo tiempo una estructura de las conductas humanas o pasivas. A los tipos

narrativos corresponden así las formas más generales del comportamiento humano (15)

Meletinski, comentarista de Propp, critica el carácter abstracto del modelo de Bremond

el análisis de Bremond es demasiado abstracto (y por ello empobrecido) porque su razonamiento es general y no procede de un género preciso (...) Si Greimas apunta al mito las conclusiones de Propp, que se refería al cuento maravilloso, Bremond se esfuerza por extraer de la análisis de Propp reglas generales sobre el desarrollo de todo tema narrativo. Además a diferencia de Greimas, Bremond se centra no sobre el universo mitológico, sino sobre la lógica narrativa en sí misma, (...) o sobre la sintaxis de los comportamientos. (16)

#### d. Tzvetan Todorov

Dins de l'escola estructuralista francesa, Todorov també va aprofitar els estudis de Propp, però alhora que reestructura l'herència del formalisme rus. (No en va publicar el 1965 Theorie de litterature: textes des formalistes russes). Així la distinció entre "fàble" i "sjuzet", que no era corrent en la narratologia francesa, té un paper important en l'obra de Todorov.

En la seua contribució al número especial de Communication, 1966 (17) resumeix una sèrie de conceptes per a donar compte de la dicotomia història i discurs que correspon a 'fable' i 'sjuzet'. Defineix el relat com una història -que evoca una certa realitat- i un discurs -un narrador relata l'obra que un lector rep-. En el relat com a història, estudia la lògica de les accions segons Bremond (relat és un encadenament de microrelats), i Lévi-Strauss (el relat presenta projeccions sintagmàtiques d'una xarxa de relacions paradigmàtiques). En l'estudi dels personatges parteix del model de Greimasi el reelabora. En el relat com a discurs estudia el temps del relat (relació entre el temps de la història i el discurs), els aspectes del relat (manera en que la història es percebuda pel narrador), els modes del relat (segons els tipus de relat útil).

En la Gramàtica del Decameron (1969) Todorov s'ocupa

del nivell sintàctic de la narrativa (fable) que distingeix del semàntic i el verbal i en això s'acosta a Propp. Amb tot, Todorov, no perd de vista les lleis d'una narratologia general que van més enllà del material utilitzat, perspectiva gens familiar a Propp.

### e. La crítica a l'Estat espanyol.

I mentre que passava a l'Estat espanyol? Si hem vist que a Europa va tardar a arribar-hi l'obra de Propp, més triga en el nostre cas, i les investigacions dins del camp de l'estructuralisme foren realment tardanes. Un estudi exhaustiu del panorama crític espanyol quedaria fóra del nostre abast però no ens estem d'esmentar alguns noms que van enfocar els seus treballs dins d'aquest àmbit, com ara Mariano Baquero Goyanes amb els seus treballs "El cuento español en el siglo XIX" (18) o el mateix treball de Joan Oleza Diacronia i sincronia (20).

NOTES;

1. MELETINSKI, op. cit. p. 189
2. en Polémica Lévi-Strauss i V. Propp, Madrid, Fundamentos, 1982, 2 edc.
3. PROPP, 1981 op.cit. p. 25
4. LEVI-STRAUSS, 1982, op.cit. p. 69
5. LEVI-STRAUSS, 1982, op.cit. p. 70
6. LEVI-STRAUSS, 1982, op.cit. p. 77
7. en GREIMAS, AJ. Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1976, 2edc. També és interessant de consultar l'article "En busca de los modelos actanciales" al mateix llibre
8. en GREIMAS, AJ. En torno al sentido. Ensayos semióticos, Madrid, Fragua, 1973
9. MELETINSKI, op.cit. p. 23
10. SOURIAU, E. Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950, p. 6
11. SOURIAU, op.cit. p. 55
12. GREIMAS, 1976 op.cit. p. 276
13. GREIMAS, 1976 op.cit. p. 295
14. en Análisis estructural del relato, Comunicaciones, Barcelona, edc. Buenos Aires, 1982, pp. 87-111
15. BREMOND, 1982 op.cit. p. 109
16. MELETINSKI, op.cit. p. 205
17. TODOROV, T. "Las categorías del relato literario" en



Análisis estructural del relato Comunicaciones, Barcelona, .  
edt. Buenos Aires, 1982 pp. 155-193

18. citat per ZULETA, E. Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1974, 2edc. p. 408

20. OLEZA, J. Sincronia y diacronia: la dialectica del discurso poético, Valencia, Prometeo, 1976.

a. Bruno Bettelheim

Ja ho heu llegit: els estudis anteriors sobre l'àngel són  
i sense excepció els contes. Però Bettelheim pren com a punt de partida  
del seu estudi el punt de vista del lector i analitza  
contes, el xiquet i la manera com aquestes contes el porten a l'àngel  
en el desenvolupament de l'individu. El propi objectiu és el de  
investigació els contes populars, els revalorar als diàlegs  
la resta d'estudis, Bettelheim intenta de nou revalorar-los  
però des d'un punt de vista diferent: el gran paper que aquestes  
contes ocupen en el desenvolupament del xiquet, sempre vist  
actualment des d'una òptica psicoanalítica.

El xiquet necessita dels contes per a desenvolupar la seva  
interior, i sobre esta base, poder establir un ordre de la vida  
general. Aquesta és la funció dels contes, de a través de conceptes  
símbols abstractes, que permeten al xiquet desenvolupar la seva  
corrocció i límits de significació de la vida. El xiquet  
en troba esta tipa de significació a través de les històries de

#### 4. ALTRES ENFOCAMENTS.

A part dels estudis ja esmentats, que prenen com a centre d'estudi exclusivament el conte sense més; apareixen d'altres on, tot i basar-se en el conte, en desenvolupen aspectes diferents als que hem vist fins ara. De totes les propostes que el panorama de la crítica ens presenta n'hem triades tres, cada una de les quals se'ns presenta amb orientacions ben diferenciades.

##### a. Bruno Bettelheim

Ja ho hem insinuat: els estudis anteriors havien tingut com a base exclusiva els contes. Però Bettelheim pren com a vèrtex del seu estudi el destinatari, un tipus de lector d'aquells contes, el xiquet i la manera com aquests contes el poden ajudar en el seu creixement. Si Propp, agafant com a corpus de les seues investigacions els contes populars, els revaloritza als ulls de la resta d'estudiosos, Bettelheim intenta de nou revaloritzar-los però des d'un punt de vista diferent: el gran paper que aquests contes ocupen en el desenvolupament del xiquet, sempre vist i estudiat des d'una òptica psicoanalítica.

(el niño) necesita ideas de como poner en orden su casa interior, y sobre esta base, poder establecer un orden en su vida general. Necesita una educación moral, no a través de conceptos éticos abstráctos, sino mediante lo que parece tangiblemente correcto y lleno de significado para el niño.(...) El niño encuentra este tipo de significado a través de los cuentos de

hadas (...). Aplicando el modelo psicoanalítico de personalidad humana, los cuentos aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente e inconsciente (...) hablan a su pequeño yo en formación y estimulan su desarrollo, mientras que, al mismo tiempo, liberan al preconsciente y al inconsciente de sus pulsiones. (1)

Divideix el seu estudi en dues parts. En la primera fa un repàs general als múltiples aspectes dels contes, i en la segona aplicar la seua teoria a un corpus definit com és els contes de Blancaneus, Cendrellosa i d'altres, ja històrics, dins de la trajectòria del conte popular.

## b. Walter Benjamin

Des d'altra perspectiva Benjamin, al seu article "El narrador" (2), medita sobre la figura, quasi extingida, del narrador popular. Resalta la importància del seu paper, i el situa com el transmissor de comunicació més interessant, en tant que és l'únic capaç d'entendre la narració com una forma més acostada al poble, i en tant que particip de la seua vida, costums i història.

La diferència que troba entre aquest i el de la novel·la les matisa de la següent manera

Lo transmisible oralmente, el patrimonio de la épica, es de una índole distinta de la que constituye el fondo de la novela. No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las formas restantes de literatura en prosa -fábulas, leyendas incluso narraciones cortas-. Pero la aparta sobre todo de lo que es narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista en cambio se mantiene aparte. (3)

Situa el narrador dins d'una forma artesanal de comunicació, i conclou que no li interessa transmetre informació, sinó endinsar l'oient en la seua història, que és part de la història natural, memòria del seu poble, transmeses de generació en generació

"la relación ingénua del oyente para con el narrador está

dominada por el interés de retener lo narrado" (4)

amb el fi que posteriorment pugua ser narrada a les generacions vinents. El narrador es dipositari d'aquesta memòria col.lectiva. A més d'aquestes, té d'altres virtuts com ara

sabe consejos -no como el proverbio: para algunos casos, sino como el sabio: para muchos. Porque le está dado recurrir a toda una vida. Su talento es su vida; su dignidad, poder narrar toda su vida. El narrador es ese hombre capaz de dejar que el pábilo de su vida se consuma por completo en la suave llama de su narración. (5)

### c. Maxime Chevalier

El prestigiós folklorista francès realitza un interessant treball sobre el conte tradicional. Una part important de la seua tasca gira al voltant del folklore espanyol, i centra el seu interès en la mancança de material folklòric (sobretot de contes) en la què es troba l'Estat espanyol. En el moment que la resta d'Europa vivia un moment d'especial atenció al conte folklòric i quan les col·leccions de contes s'hi succeeixen amb assiduitat ací quedem relegats d'un tal activitat.

Chevalier centra el seu treball en aquelles èpoques en què res o ben poc hi es enregistra; dedica dos treballs molt interessants al segle d'or espanyol: Folklore y literatura(6) i Cuentos folklóricos españoles del siglo de oro(7).

Fa un balanç de les anteriors col·leccions de contes publicades sobre folklore espanyol, i hi troba una mancança de metodologia que els ha portat a fer un treball prou imperfecte. En el camp del treball concret a què es dedica, elabora una metodologia que li ajudarà a fer una arplega de la major quantitat possible de contes de diferents textos, índexs i catàlegs; utilitzant un mètode comparatiu entre els contes testimoniats en èpoques antigues en textos espanyols amb els contes arplegats o catalogats en les col·leccions modernes de relats folklòrics. Assenyala com a interessant la comparació de contes antics amb les col·leccions modernes de relats folklòrics

arreplegats en Espanya en el XIX i XX, els arreplegats en Hispanoamèrica, entre els safardites, els àrabs i en els índexs generals de contes folklòrics. Una vegada localitzat el conte en un text, la comparació amb d'altres ajudarà a fer un estudi més rigorós. Aplicant el seu mètode fa un recull de 258 contes.

Con lo provisional e incompleta que es esta colección autoriza dos ambiciones: una de orden socio-cultural: formar concepto de los cuentos que relatarian corrientemente en la España del siglo de oro, (...) la de concretar un aspecto de la cultura oral de los analfabétos(...) la de apreciar en forma más exácta la huella que dejó la literatura oral en la literatura escrita (8).

A partir de l'arreplega dels contes, fa un estudi sobre teatre, poesia i novel·la d'autors com Cervantes o Calderon i intenta de veure de quina manera la tradició oral va influir en la seua producció artística.

NOTES: *por Rubén Montaner*

1. BETTELHEIM, B. Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona, Crítica, 1981, Sedc. p. 13
2. BENJAMIN, W. "El narrador", en Revista de Occidente n. 129, Madrid, Alianza edt. 1973, pp. 301-333
3. BENJAMIN, op. cit. p. 306
4. BENJAMIN, op. cit. p. 318
5. BENJAMIN, op. cit. p. 331
6. en Barcelona, Crítica, 1978
7. en Barcelona, Crítica, 1983
8. CHEVALIER 1983, op. cit. p. 13



b. Pilar Rubio Montaner

El corpus en què es basa Rubio Montaner es molt més reduït que l'anterior: divuit contes de la col·lecció d'Aureliano Espinosa fill. El seu estudi (2) tracta en profunditat l'estructura d'aquests contes emprant la metodologia propiana, amb els avanços que suposaren Greimas, Bremond i Barthes.

### c. Altres estudis.

Molts altres estudis s'han realitzat utilitzant la metodologia proppiana. Els dos anteriors ens interessen particularment per la importància que adquireixen al capítol següent. De totes maneres podem apuntar dos treballs també interessants com el fet per Carlos Foresti Serrano (3) qui estableix un corpus de contes xilens, o l'estudi de Mariano de Andres (4) aplicat a les diferents versions del conte "La hija del diablo".

NOTES:

1. Hem consultat el treball de Rodríguez Almodóvar que és troba a la Fundació Juan March, fitxat a Sevilla, 1979 del qual van treure un resum titolat Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Crítica, 1982
2. RUBIO MONTANER, F. Estructura de los cuentos maravillosos españoles, Universidad de Valladolid, 1982
3. FORESTI SERRANO, Carlos "Algunas observaciones al método de Propp nacidas de su aplicación a un corpus de cuentos recogidos en Chile" en Folklore y Literatura: Problemas de intertextualidad (Actas del segundo simposium Internacional del Departamento de la Universidad de Gromingen 28, 29 y 30 de octubre de 1981)
4. ANDRES, M. "La función en el cuento popular 'la hija del diablo'" en Revista de dialectología y tradiciones populares, Instituto Miguel de Cervantes, tomo XXXVII, 1982, pp. 93-128

1. RONDALLES PUBLICADES A EUROPA

**B. PRACTICA DEL CONTE:  
RECULLS DE RONDALLES PUBLICADES**

través de parets i d'illes petites, però també de  
manera de simples històries que havien d'acabar algun moment  
perdut de la família. El mateix para de veure a l'aparell  
llibre d'Avon i empenyer ja no tenia l'ava o la parada més veu  
de la comunitat, ni els receptors més adults i més grans de  
recollaven el llibre amb les històries a les famílies  
investigadors i la resta de gent. Però no ha un canvi total. Les  
adulteracions i el intent de fer les versions més cultes  
de la tradició que únicament eren d'infants i van  
constituir seriosos entrebancs. Tal i com veu en el llibre de  
l'investigador de Propp que en agafa el conte caravellin com a  
corpus de la seva metodologia, reivindica aquest material com a  
font cultural d'un poble, i no els simples gèneros de riques que  
nos hi veia (i no ho considerava encara). La desconexió de veu  
aquest material i la manca de qualitat que avui hem trobat  
aquests contes (pensar en les versions cinematogràfiques fetes per  
Walt Disney, entre altres) esperem que quedin compensades per un  
coneixement més profund de la matèria i plantem les veus  
populars.

Podem considerar com una de les primeres col·leccions de  
varietat de les imprems a Europa la feta per Bladud (1575-1632). El Pontassero, a cuento de los cuentos

## 1. RONDALLES PUBLICADES A EUROPA

També a la literatura que arreu dels segles havia estat tramesa de pares a fills en nits que s'omplien de bruixes, dimonis o simples històries que havia viscut algun avantpassat perdut de la família, li toca l'hora de veure's impresa en llibres. Llavors l'emissor ja no fou l'avi o la persona més vella de la comunitat, ni els receptors els menuts i els grans que escoltaven; el llibre porta les històries a les famílies, investigadors i la resta de gent. Però no fou un camí fàcil. Les adulteracions, en un intent de fer les versions més "cultes" i la creença que únicament eren històries d'infants i van constituir seriosos entrebancs. Tal volta va fer falta un investigador com Propp que en agafar el conte meravellós com a corpus de la seua metodologia, reivindicàs aquest material com a fons cultural d'un poble, i no els simples somnis de xiquets que hom hi veia (i no ho considerem encara?). La desconeixença de tot aquest material, i la inadequada canalització que avui han tingut aquests contes (pense en les versions cinematogràfiques fetes per Walt Disney, entre altres) esperem que queden compensades per un coneixement més profund de la materia i plantejament més seriós i popular.

Podem considerar com una de les primeres col·leccions amb importància de les impreses a Europa la feta per Giambattista Basile (1575-1632), El Pentameron o cuento de los cuentos

publicada el 1634. L'estructura de l'obra correspon als esquemes dels contes tradicionals orientals del tipus de Les mil i una nit. Hi apareixen cinquanta contes, contats per cinc velles per a entretenir a una falsa princesa. L'obra fou escrita en napolità i hi trobem contes tan fonamentals com Pell de ruc, el gat amb botes, la cendrellosa i d'altres força coneguts.

Posteriorment en 1697 Perrault publica Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités -Griselidis nouvelle avec le conte de Peau d'Asne, et celuy des Souhairs ridicules.

(1). Set d'ells escrits en prosa: "La bella durmiente del bosque", "Caperucita roja", "Barba azul", "Maese gato", "Las hadas", "Cenicienta o el zapatito de cristal", "Riquet el del copete", i "Pulgarcito"; i d'altres en vers "Griseldis", "piel de asno", i "Los deseos ridiculos". Perrault era un home ben introduït en la cort del rei Luis XIV dedicant-se al camp de la literatura, els seus contes són coneguts en general com els contes de Perrault, però en realitat són dos obres ben diferenciades. La primera són els contes en vers que foren publicats en principi per separat: "Griseldis" en 1691, "Los deseos ridiculos" en 1693, en 1697 un volum d'històries o contes d'antic, en 1697 apareixen els contes titolats Histories ou contes du temps passé (de vegades d'han editat amb el nom de contes de mamà oca, a causa d'un error: el gravat que il·lustrava el llibre representa a una camperola que fila en la seua filosa mentra conta històries a un xiquets. A la porta de sa casa hi ha

una inscripció que diu "contes de ma mere l'oye" i aquesta expressió és definida al diccionari com a conte).

E. Pascual, en l'edició que nosaltres hem treballat diu

Si tuviéramos que encerrar en dos palabras las características fundamentales de los Cuentos de Antaño, diríamos solamente, simplicidad y mesura. Podrán estar trabajados -que lo están- pero no lo parece. Todo ha sido medido, dosificado, economizado con un acierto admirable: ni un adjetivo inútil, ni una partícula de más. En compensación va repitiendo las fórmulas típicas del cuento, el giro escueto que graba en la mente del lector u oyente el rasgo de una persona "era la más grande, la más hermosa... que se pudo ver jamás" la técnica de la frase estereotipada, que sin caer ni de lejos en la monotonía crea un extraño clima de intensidad, incluso de ansiedad. Y sobretodo el encanto del prodigio sencillo "los mismos asadores que estaban puestos al fuego, llenos de perdices y faisanes, se durmieron, y también el fuego" (2).

Les versions que posseim de Perrault comparant-les amb les de Basile o els Grimm varien un poc. Per exemple en "La bella durmiente" trobem dos històries juxtaposades, la de la bella durmiente i l'ogressa que intenta menjar-se-la juntament amb els seus fills. Si bé en la versió de Basile, l'ogressa és la dona del príncep, en Perrault simplement és una mare possessiva; si en Basile la princesa desperta en parir el seu fill, quan aquest li xupla el dit, i únicament es casen una vegada l'ogressa està morta, en Perrault desperta davant de la mirada del príncep i el casament es celebra immediatament. També en el de la Caputxeta es noten fortes diferències ja que Perrault fa finalitzar el conte quan avia i néta es troben a la panxa del llop, rebent la néta el

càstig a la seua imprudència o finalitza amb la següent moral

Vemos aquí que las adolescentes  
y más las jovencitas elegantes  
bien hechas y bonitas  
hacen mal en oír a ciertas gentes  
y que no hay que extrañarse de la broma  
de que a tantas el lobo se las coma  
(no tots els llops són iguals)  
los hay con caracter excelente,  
que sin ruido, sin hiel ni irritación  
persiguen a las jóvenes doncellas  
llegando detrás de ellas  
a la casa y hasta la habitación  
Quien ignora que son estos melosos  
lobos, ayi los mas peligrosos?

"El gat amb botes" és també una juxtaposició de l'animal espavilat que fa fortuna al seu amo, i el pobre que per la seua astúcia i bona sort esdevé ric. El primer element compta amb una tradició ben estesa encara que l'animal canvie i siga gat en la tradició italiana, rabossa en la grega, xacal per als africans. El segon motiu és general a tota la tradició oral. Tant aquest conte com el de "Barba Azul" es trobaren posteriorment a la primera edició dels Grimm pero foren exclosos per pensar que no pertanyien a la tradició alemanya.

En la "Cendrellosa" (coneguda a la tradició catalana com la Ventafocs) hom assenyala com a font més antiga una egípcia i Bettelheim l'assenyala a la Xina al voltant del segle IX d. JC. En totes les històries divulgades en Europa, Asia i Africa, la protagonista fuig d'un pare que vol casar-se amb ella. Si en les



primeres versions el nu de l'acció estava en aquest amor prohibit, en les últimes passa a ser la rivalitat fraterna. Perrault ens mostra una Cendrellosa insulsa i massa bona que al final perdona a les germanes totes les humiliacions passades, mentre que al conte dels Grimm el final adquireix matisos més cruels: uns ocells treuen els ulls de les germanastres a l'entrada i eixida de l'església el dia del casament després que s'han tallat part dels peus per a poder calçar-se les sabates sense èxit. També en els Grimm l'ajuda li ve d'un arbre que planta en la tomba de sa mare. Madame d'Aulnoy també agafa el tema en el seu conte "Finette Cendron".

Amb l'arribada dels Grimm el panorama canvia per complet, en la seua col·lecció apareixen quasi la totalitat dels contes més populars actualment. El títol original fou Kinder-und Hansmarchen. Fou el pas decisiu per al futur de la rondallística.

L'ambient estava preparat, i a la URSS en un ambient de total afancesament, apareix Alexandre Puschkin, desterrat al Caucas amb la companyia de la seua dida. Allí escolta històries i contes que arrepleguen bona part de l'esperit rus: los 'skaski' rusos, on apareix Rusland i Liudmila, La zarevna i els set guerrers (una versió de Blancaneus), el zar Saltan i d'altres. En el pròleg a Rusland i Liudmila diu:

en una playa próxima a cierto golfo crece un robusto y verde roble. Un gato sabio sujeto al tronco por una cadena de oro, da

vueltas sin cejar en torno a él. Cuando corre a la derecha entona una canción, y cuando corre a la izquierda se pone a contar un cuento. Por todas partes se producen allí milagros; anda vagando el demonio, una ondina se balancea en las ramas... Y en los senderos ocultos se ven huellas de animales nunca vistos... También hay una casita con patas de gallina que no tiene puertas ni ventanas. Allí cada bosque, cada valle albergan numerosos fantasmas (...) y allí estuve yo... bebí dulcísima hidromiel, vi aquel roble verde, y también a su sombra, al gato sabio, que me contó buenos cuentos de los suyos. Y uno de ellos lo recuerdo y voy a contarlo a todo el mundo.(3).

Uns anys més tard, entre 1855 i 1863, apareix la col·lecció de contes d'Alexandr Nikolaievich Afanasiev (4). En la introducció a la recopilació diu Propp:

A diferencia de la mayoría de las personas que se dedicaron antes que él a recopilar y publicar obras de creación popular, Afanasiev puso empeño en conservar todas las particularidades de las notaciones iniciales de los cuentos, sin permitirse ningún retoque literario de dichas anotaciones y limitándose al papel de redactor y editor.(5)

S'editaren en vuit fascicles, el primer del 1855, recopilats en la província de Voronezh, d'on provenia l'autor. En aquest primer fascicle apareixen únicament 12 contes, tots ells arreplegats d'altres col·leccions particulars, ja que la seua rasca no fou la d'arreplega sinó la d'editor. Les diferències de la col·lecció d'Afanasiev i la dels Grimm són diverses, ja que Afanasiev publica totes les variants, sistematitza tot el material creant una classificació, i mai no retocava els textos. La recopilació comença amb contes d'animals on trobem la rabosa

que enganya el llop "la liebre timorata, el oso torpote, el valeroso gallo y otros muchos animales constituyen una rica galeria de variados tipos y caracteres." (6) Hi són més nombrosos els contes de màgia, error propi dels folkloristes del XIX que pensaven que eren aquests els més autèntics. També hi dedica una secció menys nombrosa als contes costumistes, inclusió no gaire d'acord amb la realitat, puix que recopilacions més recents demostren, com assenyala Propp al Pròleg, que els contes costumistes representaven el 60 % de tot el repertori artístic, els de màgia el 30 % i els d'animals el 10 %.

L'obra, a pesar de la seua importància, tardà a ser coneguda, així el francès fou traduïda en 1978, i al castellà en 1983, dades massa tardanes per a la importància de l'obra.

Altres col·leccions com la d'Andersen, foren notablement retocades, amb un nou tic sentimental, nostàlgic, esquingat i creient. Encara que els seus contes més coneguts són la majoria de creació pròpia.

#### NOTES:

1. PERRAULT, Cuentos de antaño, Madrid, Gaviota, 1983, 3edc. trad. i notes de Joelle Eyheramunno i Emilio Pascual.
2. PERRAULT, op. cit. p. XVI
3. PUSHKIN, A. La zarevna y los siete querreros, Barcelona, La gaya ciencia, 1982, 3edc. p. 29

2. FONDALLES PUBLICADES A L'ESTAT ESPANYOL

4. AFANASIEV, A. Cuentos populares rusos I, Madrid, ediciones generales Anaya, 1983.

5. AFANASIEV, op. cit. p. 9

6. AFANASIEV, op. cit. p. 24

## 2. RONDALLES PUBLICADES A L'ESTAT ESPANYOL.

### ESTAT ESPANYOL

Es molt difícil de saber quines són les primeres publicacions rondalles a l'Estat espanyol, perquè tota la literatura de aquest tipus és molt antiga i molt dispersa. Però, segons el que sabem, la primera rondalla publicada a l'Estat espanyol és la que apareix a la revista "Los Seguros" el 1914, amb el títol de "Rondalla de la Montaña". Aquesta rondalla és una de les més antigues que s'han publicat a l'Estat espanyol i que ha estat molt apreciada pels seus lectors.

Després d'aquesta rondalla, s'han publicat moltes altres rondalles a l'Estat espanyol, però no totes han tingut el mateix èxit. Algunes d'elles han estat molt apreciades pels seus lectors i han estat molt reimpreses, mentre que d'altres han estat molt poc apreciades i no han estat reimpreses. Això és degut a moltes causes, però una de les principals és la qualitat de la rondalla. Les rondalles que són molt apreciades són aquelles que són originals i que són molt interessants. Les rondalles que són poc apreciades són aquelles que són copiades o que són molt poc interessants.

emfatizada mayúsc

2. ROM

## 2. ESTAT ESPANYOL

Es molt difícil de saber quines són les primeres manifestacions rondallístiques a l'Estat espanyol, perquè tota la literatura en els seus inicis té forma de relat senzill: romangos, cantars de gesta, faules d'animals... Alguns textos espanyols medievals contenen petites narracions folklòriques: els relats del Conde Lucanor escrits per D. Juan Manuel són narracions curtes que comprenen contes meravellosos i contes satírics, tots ells d'actitud moralitzant. Ben al contrari, la poesia erudita dels cançoners no s'obre als contes populars i tampoc no ho fa la poesia satírica.

Com ja hem vist al capítol referit a Chavalier, aquest fa una recopilació de tot el segle d'or a través de les poques obres amb què pot comptar: Libro de los chistes de Luis Pinedo, La floresta española de Melchor de Santa Cruz i els mal anomenants Cuentos de San Juan de Arquito tots ells relats folklòrics. Altres obres dedicades al refranyer del segle d'or passen eventualment de la frase proverbial al relat tradicional com ara Hernan Nuñez, Sebastian de Horozco, o d'altres importants com la Filosofia vulgar de Juan de Mal Lara amb 23 contes, i el Vocabulario de Refranes de Correas amb 43 contes. Tot i basant-se en aquestes obres i amb la metodologia abans exposada recupera una part important del folklòre rondallístic del segle d'or espanyol.

A finals del XVII Els romanços i cobles difoses en plec de cordell canvien de llenguatge i temàtica fent referència als vells plegs del XV, XVI i XVII. Tanmateix la literatura culta del XVIII es distancia notablement del corrent popular, quedant aquest totalment marginat, amb tot i que de l'Edat Mitjana ençà el costum de contar contes, anècdotes o 'chascarrillos' és un dels costums socials no perdudes. Fins i tot encara en el XIX i principis del XX, els 'pliegos de cordel' en prosa adapten personatges de les novel·les de cavalleria, o històrics o ja els tradicionals com Carlomagno y los doce pares, Oliveros de Castilla, Flores y Blancaflor, Merlín o la voz misteriosa, Aladino y Simbad, La puerca Cenicienta, Robinson Crusoe,...

Les recopilacions en el sentit que ens interessa, es fan al llarg del XIX i XX. Cecilia Bohl de Faber, com la figura més destacada de l'etapa folklòrico-costumista, arreplega contalles de la seua terra. L'any 1877 publica la seua col·lecció de contalles, endevinalles i refranys populars i més tard Cuentos y poesias andaluzas, on inclou contes d'encantament, religiosos, d'animals i anècdotes. Els arreplega de la zona rural de Sevilla i no fa si no 'anotarlos y bordarlos'; aquest brodat conserva inflexions i termes andaluços, el ritme, estructures i motius de la literatura oral, deixant sentir, massa sovint, la seua veu moralitzant.

La Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas (1884-1886) dirigida per Antonio Machado Alvarez, conserva els Cuentos

populares españoles (1884), quarant-quatre contes en total de diverses regions espanyoles com 'La negra y la tórtola', 'María, la cenicienta', 'La mano negra'. Col.laborador seu fou Hernandez de Soto que al tomo X, publica Cuentos populares de Extremadura (1886), altres contes que apareixen a la col.lecció són els anotats en Madrid (volum II), en Galicia (volum IV) i en Asturies (volum VIII).

En general les col.leccions més importants de les que tenim notícia són: Cuentos extremeños (1944), de Marciano Cueriel Merchán; Cuentos gaditanos (1959) y Cuentos de Aragón (1947), de Arcadio Palacín Larrea; Los cuentos asturianos recogidos de la tradición oral (1925), por Llanos Roza de Ampudia; Los cuentos tradiciones asturianos (1924?), de Constantino Cabal; y Cuentos populares asturianos (1973) de M. Teresa Canalleda; Contos populares da la provincia de Lugo (1963), provenientes de l'enquesta realitzada per mestres i arreplegada per la Institució Fingoy; Literatura popular del País Vasco, volum II "Cuentos y leyendas" (1935?), de Resurrección M. de Azkue; Cuentos populares vascos, de Irigay, publicat per l'Academia de la lengua Vasca(1957); els arreplegats per l'erudit José Miguel Barandiarán i d'altres, a l'Enciclopedia del País Basc, i també a El mundo de la mente popular vasca (1966).

Quasi tots els investigadors dels que tenim referència estan d'acord a considerar l'obra d'Espinosa com la més important de la



rondallística de llengua castellana. Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral (1946-1947), arreplegats per Aureliano Espinosa l'any 1920, recull unes 500 versions dels contes castellans. La seua tasca, té una gran importància, no tant sols per la magnitud del projecte (que posteriorment seria ampliat pel seu fill), sinó perquè posseeix un gran instint per a destacar tot allò d'autèntic en els relats, i recupera tota una sèrie de personatges importants del folklore com Mariquita, Periquillo...

Recentment i com a ampliació de la seua tasca començada el 1976, Rodríguez Almodóvar publica una col·lecció de contes espanyols (1) en un intent de reivindicar la rondalla castellana. La seua presentació té una forma interessant ja que elabora un conte arquetípic en base a diferents versions. Així proposa set contes bàsics i els que acompanya amb les versions que considera més importants.

### 3. RONDALLES PUBLICADES ALS PAISOS CATALANS

#### a. Catalunya

El folklore apareix arreu d'Europa de la mà del romanticisme, incorporant l'ideal nacionalista amb la revalorització de la història nacional i les parles autòctones. El folklore a Catalunya neix íntimament relacionat amb un moviment que si bé en bona part representa l'adaptació a Catalunya del moviment romàntic, d'altra banda el transcendeix. Aquest moviment, conegut com la Renaixença significa el retrobament, per part de les èlites intel·lectuals dels valors autòctons.....En aquest context, l'estudi de la cultura popular és abans de tot una forma de fer pàtria.

El folklòre català del XIX s'agrupa entorn a dos eixos, per una part els primers treballs escrits fins als 80 són obra de literats catalans relacionats amb la restauració dels Jocs florals(1859) i llur porterior desenvolupament. I a partir de la institucionalització de l'excursionisme (1876-1878), la producció folklòrica es desplaça principalment cap els centres excursionistes.

Els primers treballs que es coneixen giren entorn a la cançó popular, com el de Milà i Fontanals (1818-1884) i de Marian Aguiló (1825-1897). En 1866 s'edita el primer treball de rondallística:

Lo llibre de la infantesa. Rondallari català de Terenci Thos i Codina i sobre aquest mateix tema el 1871 Lo Rondallayre. Cuentos populares catalans de Francesc S. Maspons i Labrós i Lo llibre dels noys. Aplech de rondalles en vers endressat als noys que van a estudi de Francesc Pelai Briz.

L'any 1884 comença a publicar-se la primera col·lecció folklòrica engegada per l'excursionisme, la "Biblioteca Popular" folklòrica del grup "Folklòre català" de l'"Associació d'Excursions Catalana". En aquesta col·lecció apareix una altra obra de Maspons, Contes populars catalans (1886). L'obra de Maspons amb una clara finalitat catalanista, no s'aparta de les coordenades de l'època. Com a folklorista déu gala d'una erudició molt notable, sent en contacte amb els folkloristes europeus. La seua obra fou coneguda en molts països europeus, sent anomenat membre honorari del "Congrés de Tradicions populars" de París l'any 1889.

Pau Bertran i Bros (1853-1891) publica només dues obres sobre literatura popular catalana, una sobre cançó popular i la pòstuma El rondallari català (1909). El seu prestigi procedia de la vasta erudició que mostrava en les seues obres, il·lustrant les seues obres amb abundor de referències bibliogràfiques que fan més interessant el seu treball.

Rosend Serra i Pagés (1863-1929) fundà en 1904 la "Secció folklòrica" del "Centre Excursionista de Catalunya", amb un vast programa de recerques, reculls i publicacions, arribà a

el.laborar un arxi d'informacions folklòriques força importants. L'any 1909 fundà la "Biblioteca folklòrica catalana" que només va publicar un volum Lo rondallari català de P. Bertran i Bros.

Amb les Noucentisme les coses es posaven mal per al folklore "naixia com un afany de normalització i homologació de la cultura catalana i s'oposa tant a la resignació nostàlgica de la reinaxença com als rampells artístics dels Modernistes"(3)

Valeri Serra i Boldú fundà una publicació periòdica dedicada al folklore català de l'època "Arxiu de Tradicions populars" (1928-1935), També interessant per la rondallística publica diuuit volums que apareixen entre 1931 i 1933, a més de l'Aplec de Rondalles i Rondalles meravelloses (1924)

(4).

Durant els primers anys del franquisme el folklore representa un refugi i l'engranatge simbòlic a l'aculturació imposada per tots els mitjans. El folklore català en aquesta època és quasi obra de tres autors: Aureli Capmany, Joan Amades i Raimon Violant.

Joan Amades, el que més ens interessa, fou col.laborador de totes les iniciatives entorn al folklore que es realitzaren en la seua època, la seua obra és vasta , en un inventari dut a terme per Maurici Carbó, Imma Pla i Llorenç Prats van arribar a registrar un total de 423 entrades bibliogràfiques sobre folklore a part d'una vintena de treballs sobre altres temes. En

el conjunt de la seua obra cal tindre en compter l'existència de la Biblioteca de Tradicions Populars (1933-1939) formada per 42 volums sobre temes monogràfics dels diversos aspectes del folklore. El conjunt d'obres de gran format dedicades a la Imatgeria Popular Catalana i escrites algunes d'elles en col.laboració amb Pau Vila i Josep Colomines, principalment: Les Auques (1931), Els soldats (1933-36) i Els goigs (1948). El costumari català (1950-56), cinc volums ordenats segons el curs de l'any i el Folklore de Catalunya (5) (1950-69) tres volums dedicats respectivament a Rondallística (I), Cançoner (II) i Costums i creences (II), i d'altres igualment importants. A part de les obres de recopilació cal destacar alguns articles de caràcter teòric com "Iniciació al folklore".

A partir de 1978 apareixen col.leccions i àdhuc editorials especialitzades que continuen i renoven la tasca iniciada durant el franquisme. Revistes com "Quaderns de Folklore" de Mallorca, "Som" i "Canya" a Barcelona ajuden a aquesta tasca.

## b. País Valencià.

La recollida de rondalles valencianes no s'havia fet fins a temps molt recents. A mitjans del segle XVIII els il·lustrats valencians comencen a interessar-se en la seua manifestacions literaries. Alguns arrapeguen els testimonis populars com és el cas de Carles Ros el qual reelabora el valencià vulgar del seu temps en la Rondalla de rondalles (6) que subtitula A imitació de cuentos de cuentos de D. Francisco y de la historia y historia de Don Diego de Torres: composta per un curiós apasionat a la llengua llemosina y treta a la llum per Carlos Ros.

Passa prop de temps i no es feu cap més intent. Els valencians de la Renaixença dedicaren poca atenció al folklore, així ha estat un error irreparable perquè en el segle XIX, en l'època pre-industrial, l'inventari del folklore valencià hauria estat en una tasca relativament fàcil.

A finals del segle XIX J. Martí Gadea recollí algunes rondalles en Encisam de totes les herbes (1891), és el primer intent seriós d'arreplegar els contes autoctons valencians. En el segle XX no hi hagué un treball metòdic, el folklorista Francescs Martinez i Martinez treballa en solitari recollint rondalles de la Marina en Coses de la meua terra (1912-1920) de les quals hom ha fet una selecció a Coses típiques de la Marina, a on fa un repàs a diferents aspectes

del folklore d'Altea "Idioma, vivendes, aines, menjars, trajes, superticions, costums, oracions, agricultura, mercat, tipos, charrasquillos, tradicions, anècdotes, cuentos" sobre el conte cal assenyalar "S. Blai i els margallons" on explica perque la gent ix el dia de San Blai a fer margallons i perque aquests són protectors de la gola. També en 'La cabuderia de un sabater' narra com un sabater es fa el mort per a que li perdonen els deutes i en l'església es queda amb el botí d'uns lladres que fugen al vore alçar-se al mort, conte molt popular dins de la rondallística de tipus humorístic.

També Franscs Badenes i Dalmau recull Les rondalles de poble (1900) i Llegendes i tradicions valencians (1899) les primeres són unes rondalles que Badenes reelabora versificant-les fou un dels homes més importants de la Renaixença al País Valencià, s'interessa per termes filològics i també pel folklore, el seu recull de rondalles té alguns personatges que també apareixen a l'obra de Valor, com ara en "Lo geni del castell".

En 1930 apareix Tombatossals de J. Pascual Tirado, redactat en forma de novel.la curta, tal vegada a la manera de la novel.la cavalleresca, amb forta influència de les rondalles, no només en els noms utilitzats sinó en algunes aventures narrades.

Altres mostres de la narrativa oral són les arreplegades per Carles Salvador, Cant i encant de Benassal, Estampes viletanes (1946).

M. Gonzalez Martí publica el recull De la València medieval, Contes del pla i de la muntanya (1948).

Jordi Valor i Serra en 1950, trau el recull De la Muntanya i de vora mar (7), contes de creació on narra diversos episodis de la vida de gent de l'Alcoià i de la Marina, alguns situats en la guerra contra els francesos i d'altres en època recent, apareixen pastors o mestres vinguts al poble, narrant el seu contacte en la gent...

Enric Folcada, Casolanes (1945) rondalles escrites en vers. Bernat Bono i Barber Històries que semblen novel·les (8), narracions de tipus mariner. J. Mascarell, De la vall al cim (9). Joan Fuster en 1958 publica Recull de contes valencians (10) on fa una arplega de contes de creació d'escriptors de l'època.

Enric Valor comença en un moment oportú i ho fa mantenint el sabor viu de la creació popular, recollí amb perceiverància les rondalles de la Foia de Castalla, Vall d'Albaida, Aitana i Penàguila, en les quals descriu el paisatge i formes de vida. Tasca que com diuen desenvolupa en un moment decisiu transformació de la societat rural en urbana i substitució de les estructures agràries per industrials i per tant desaparició de la cultura tradicional.

Josep Bataller (11) fa una col·lecció de contes en un intent de ser estudiats en l'escola, són arplegats a Villalonga de la Safor, tots contes molt populars i diversos, des de contes



de babau, humorístics amb el dimoni com protagonista.

També a Castelló Tomás Escuder (12) s'ha preocupat de fer un interessant recull prou fidel a les narracions populars. Divideix el seu recull en cinc apartats: contes de tema humà i costumista, contes de tema meravellós, contes d'animals personificats, de relació i religiosos.

## 6. Illes Balears

Alguns estudis actuals consideren a Ramon LLull com a plasmador de la vida i llengua dels mallorquins. Alguns dels seus relats curts poden considerar-se com a precursors de la rondallística balear.

Tomàs Aguiló en Rundaya de rondayes (1928) fa unes narracions curtes sobre la seua terra. Marià Aguiló fa estudis folklòrics i aplecs de rondalles. Però Mallorca sens dubte ha tingut en mossen Alcover, el més important recopilador, la seua obra Aplec de rondaies mallorquines feta en 1928 (13) és un de les millors col·leccions rondallístiques. Josep Miralles i Sbert, amic i condeixeble, l'animà a publicar aquestes rondalles, i anaren apareixen a diversos diaris. L'any 1885 les recollí en un llibre titolat Contarelles d'En Jordi d'es Recó, juntament amb d'altres escrits de tema popular sense caracter narratiu. Les rondalles publicades van estar notablement retocades per l'autor, tanmateix es conserva les llibretes de notes on arreplegava les versions originals.

"Tals llibretes avui constitueixen un document folklòric de valor excepcional per quant conserven aquestes versions en brut, que són precisament les que cerquen els folkloristes científics (...) La redacció definitiva no era una feina científica, sinó un esforç d'intuïció" (14)

NOTES:

1. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. Cuentos al amor de la lumbre I, Madrid, edc. generales Anaya, 1983
2. MASPONS I LABROS, F. Lo Rondallayre, Barcelona, Barcino, 1930
3. PELEGRIN, A. La aventura de oir, Madrid, edt. Cincel, 1982, p.55
4. SERRA I BOLDU, V. Rondalles meravelloses, Barcelona, La xarxa, 1982 2edc.  
Aplec de rondalles, Barcelona, Biblioteca serra d'or, 1981 2edc.  
Rondalles populars, Barcelona, l'Abadia de Montserrat, 1984
5. AMADES, J. Folklore de Catalunya, 3 volums, Barcelona, Selecta, 1980-1982
6. ROS, C. Rondalla de rondalles, València, Copias Facsimil de Librerias París-Valencia, 1979
7. VALOR I SERRA, J. De la muntanya i de vora mar, València, L'estel, 1952
8. BONO I BARBER, B Històries que semblen noveles, València, edt. Lletres valencianes, 1951
9. MASCARELL, J De la vall al cim, València, edt. Sicania
10. FUSTER, J. Recull de contes valencians, Barcelona,

Albertí editor, 1958

11. BATALLER CALDERON, J Contalles populars valencianes, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981

12. ESCUDER PALACIOS, T. Contalles, Castelló, Publicaciones del seminario de estudios económicos y sociales de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, 1983

13. ALCOVER, A Rondalles mallorquines, Palma de Mallorca, edt. Moll, 1973

14. GRIMALT, Josep "La catalogació de les rondalles de mossen Alcover" en Randa 7, Història i literatura a Mallorca i Eivissa. Barcelona, Curial ,1978 p. 8

## C. UNA APROXIMACIÓ AL

### FET RONDALLÍSTIC

Les definicions de rondalla són diverses, l'aspecte de la diferència d'altres és el més essencial en l'oral. Les seves característiques són:

1. Una narració, en a dir, exposició de fets emmarcats en una estructura tancada. Dóna origen a la noció de rondalla les formes de literatura oral sense caràcter narratiu com les creences i supersticions, endevinalles, oracions, refranys,...

2. Rondalla, es refereix a les rondalles de la tradició oral de les regions de Catalunya, Aragó i València.

3. En prosa, nota que les distincions d'altres formes són balades, romanços,...

4. de fets que es presenten com a imaginaris.

5. Amb aquest tret les distincions de la llegenda i del conte són de dir que la rondalla té un desenvolupament d'intriga i precisa d'aquestes imatges i sorpreses per tal de captar l'atenció de l'auditori.

6. Per tant, narració sense autor, no escrita, no en vers, ni...

## 1. Què és una rondalla?

El terme emprat per a determinar la rondalla en les diverses llengües romàniques, 'cuento' en castellà, 'conto' en portugués, 'conte' en frances, 'conto' en italià, són termes presos del fet de contar o explicar. El mot català 'rondalla' pren l'orige no del fet, sinó de la forma com eren contades les rondalles, tal era formant rodona els oients al voltant del contaire.

Les definicions de rondalla són diverses, l'aspecte que la diferencia d'altres és el ser trasmesa de forma oral. I les seues característiques serien:

.és una narració, és a dir, exposició de fets encadenats en una successió temporal. Queden excloses de la noció de rondalla les formes de literatura oral sense caràcter narratiu com les creences i supersticions, endevinalles, oracions, refranys...

.anònima, es referim a les rondalles de la tradició oral no de les escrites per autors creadors.

.en prosa, nota que les distingeix d'altres formes com balades, romanços...

.de fets que es presenten com a imaginaris.

Amb aquest trets les distingim de la llegenda i del mite i podem dir que la rondalla té un desenvolupament d'intriga i precisa d'aquestes incognites i sorpreses per tal de mantenir l'atenció de l'auditori.

Per tant: narració sense autor, no escrita, no en vers, no

verídica. 0

"relato de tradición oral, relativamente corto, pero no tanto como el chiste o chascarrillo, ni necesariamente cómico, con un desarrollo argumental de intriga y perteneciente a un fondo patrimonial colectivo"(1).

En la seua definició ens apareixen d'altres gèneres com mite o llegenda. Quines són les diferències entre elles? Propp assenyala les seues diferències per la seua funció social, el paper del mite dins una comunitat és més transcendent que el de la rondalla: és una força social, influeix en la conducta dels individus i dels grups, s'ha sentit a l'existència i pot provocar un culte.

"Aunque en ambos encontremos los mismos personajes y situaciones ejemplares y ocurran hechos similares, existe una diferencia básica en el modo de transmitir todas estas cosas. (...) el sentimiento principal que nos comunica un mito es: esto es absolutamente único; no podría haberle ocurrido a ninguna otra persona ni de ningún otro modo, tales eventos son grandiosos, inspiran temor y no podrían haberle sucedido a ningún vulgar mortal como tu o como yo. (...) En los mitos el final es trágico en los cuentos feliz, el mito es pesimista, el cuento optimista"(2)

Esser mite, llegenda o rondalla depén primordialment de factors externs, una mateixa narració potser mite, llegenda o rondalla; un mateix argument pot ser succesivament mite, llegenda i rondalla. Tanmateix i citant a Stith Thompson

"of all words used to distinguish the classes of prose narrative, with is the most confusing. The difficulty is that it has been discussed too long and that it has been used in too many different senses. The history of such discussion is interesting but inconclusive" (3)

Podríem continuar parlant sobre la definició de rondalla però anem a concloure amb un cita que ens sembla important per tal d'arrodonir aquesta definició

La palabra como vehículo de emociones, ideas, temas en estructuras y formas fijas recibidas oralmente, por una cadena de transmisores, depositarios y a su vez reelaboradores. Sus características generales: pertenecer a un contexto cultural del que son producto, haber sido transmitido este producto oralmente en varias generaciones, ciñéndose a temas y técnicas fijas, reiteradas y a su vez introduciéndose variantes. Según Menéndez Pidal -que acuña la noción tradicional- es lo que vive en las variantes. El texto oral es texto abierto, para que quien pueda añadir más o emendar si quisiera pueda continuar con la co-creación, según lo inventaba el Arcipreste de Hita. (...) La tradición oral compone un humus literario por la amplitud de recursos, motivos, personajes, situaciones y formulas verbales. Crea mecanismos de estabilización -fijados por la memoria- que permite la supervivencia oral (...) Al mismo tiempo tiende a operar cambios, transformaciones -muchas veces deterioros- en las versiones." (4)



## 2. Característiques de la rondalla

Pel que fa a la seua estructura, cal parlar-ne de les fórmules de començament i acabament.

Una de les fórmules de començament més populars i que tots coneixem és aquella que diu "Hi havia una vegada..." o bé aquella altra "en un país molt llunyà...". Ambdues comporten una imprecisió del temps i el lloc, i volen dir que el que segueix no pertany a l'aquí i ara que coneixem. Perquè el poble atribueix els fets que conta a una data molt llunyana per tal de demostrar que les paraules i els pensaments prenen to de saviesa com més velles són "Fa avui dos-cents anys que...", "Era i no era un país molt llunyà...", "Això era el temps dels moros...", "L'any tururany hi havia...", "Fa moltíssims anys, més dels que vos penseu..." Totes aquestes fórmules tenen una vaguetat deliberada, la que simbolitza l'abandó del món concret de la realitat, el "illo tempore" dels llatins, l'espai mític, el temps-no-espai que fa que el relat prengà la dimensió dels sentiments ancestrals.

Uns altres principis localitzen el temps en una època típica dels contes: temps remot en el que creíem que els nostres desitjos podien canviar el nostre destí. "En un temps molt llunyà quan bastava desitjar una cosa per a que es complira..." No estem en el temps i l'espai, sinó més bé en un estat mental característic de la joventut.

Altres començaments sembla que han mantingut el sentit

originari més pur conserven el conjurar l'esperit maligne que  
podria desbaratar l'èxit de la cerimònia

Això era i no era  
i bon viatge faci la cadenera  
per vosaltres un picotí  
i per a mi una quartera  
del bon blat que es bat a l'era  
i el bé que se'n vingui  
i el mal que se'n vagi  
i qui bé faci que bé trobi  
i els dolents que mal hagi.

Tornem a veure el sentit del temps

Vet aquí que en aquell temps temps  
que les bèsties parlaven  
i les persones callaven..

Altres ens parles de l'acció de la rondalla en un temps  
remot dels vents, on n'hi havien set de bons i set de roïns

Vet aquí que en aquell temps  
dels catorze vents  
que set n'eren bons  
i altres dolents...

I aquest començament ens parla d'un temps de felicitat  
paradisiaca

Vet aqué que en aquell temps  
que els arbres cantaven  
i les unces es mesuraven  
i de la palla en feien fems  
i que els fems tornaven argents...

Altres prenen com a tema el grau de veritat de la rondalla

Això era i no era  
si era bé i si no també

Rondalla ve  
rondalla va  
si no és mentida  
veritat serà

De follies i de rondalles  
jo us contaré un grapat  
les unes seran mentides  
les altres seran veritats  
si és mentida un sac de farina  
si és veritat  
un sac de blat.

Altres requereixen l'atenció dels oients o els conviden a  
aprofitar-se de la narració

Qui escolta calla  
qui calla sap  
qui xerra paga  
i aquell que xerrarà  
una bona castanya tindrà.

En quant als finals, normalment les formules d'acabament  
tanquen el món de la narració. Unes volen deixar ben clar que el

narrador no ha participat en ella "Fueron felices i comieron perdices y a mi no me dieron porque no quisieron" Les formules d'acabament contenen termes insignificants que rimen amb el vers següent; aquests tipus solen ser sil·làbicament directes i es possible que aquests mots siguin la fossilització de termes màgics de sentit meravellós

Catacric, catacrac,  
catacrac, catacric,  
conte contat  
conte finit.

a la cric cric  
el conte ja està dit  
a la cric crac  
el conte està acabat.

També tenim finals en els que es premia al que escolta

Xibilim, xibilam  
la rondalla s'ha acabat  
Per la ximeneia se'n va el gat  
i el fum se n'ix pel forat  
Si la rondalla vos agrada  
una gerreta de mel al qui l'ha contada  
i una altra al qui l'ha escoltada;  
i si no vos agrada  
tireu-la dalt la teulada.

Aquestes fórmules de començament i d'acabament ens ajuden a distingir perfectament el conte popular d'altres relats, perquè són típiques en elles i en altres tipus de textos fortament

fixats. Aquest potser podria ser el motiu pel qual Y. M. Lotman (La estructura del texto artístico, Madrid, Itsmo, 1979) estableix a més d'altres, aquests conceptes com a criteris per a delimitar el texte artístic.

J. Talens i JM. Company en "El espacio textual: tesis sobre la noción de texto", fent algunes precisions a les definicions de Lotman diuen que no acaba de definir clarament el valor de les nocions de principi i final, espai-temporal o simbòlic.

Els parlen d'un lloc i no d'un text, i l'anomenen espai textual:

Este espacio puede estar organizado y fijado entre un principio y un fin, ser una simple propuesta susceptible de diferentes modos de organización/fijación, o bien, por último, no implicar ningún tipo de organización y carecer de límites que lo fijen.

El primer caso sería el de los espacios textuales obra literaria (existe una organización lingüística determinada entre los límites claros de la página que abre y la página que cierra), tela pictórica o cuadro...

Podem veure per tant que aquestes fórmules de començament i d'acabament conformen un espai textual que en el cas de les rondalles i quasi sempre en els relats populars està clarament delimitat.

Però en aquest tipus de relat, és important també el lloc de l'acció i el temps és important. El primer normalment no és precisat pel contaire, en canvi sol precisar el paisatge teatre dels esdeveniments, generalment són muntanyes o indrets de



difícil accés, tal com boscos molt espessos i coves. Aquests accidents geogràfics recorden la vida de l'home en el seu estat primitiu i salvatge. Un detall important és la poca freqüència amb que es parla de la mar, adhuc en les rondalles de pobles mariners.

També el conte popular determina els personatges que intervenen, els quals es mouen dins d'un pla d'ambigüetat i d'impersonalitat. Poc sovint es dona el nom dels personatges ni detalls de la indumentària, perquè els contaires solen imaginar-se els protagonistes i hèrois de llurs narracions, semblants a ells mateixos, moltes vegades són definits amb un article i trobarem molt sovint personatges com un forner, una princesa, un xic jove, sense atribuir-los un nom sinó més bé la seua professió o alguna característica física, el geperut, la vella...

Els arguments dels contes en sentit molt general acostumen a ésser la lluita entre la força i la feblesa, amb el triomf d'aquesta darrera. També el triomf de la bondat: el treball i l'abnegació són premiats i els personatges malvats són castigats.

Aquests arguments ofereixen una profusió de variants, on els protagonistes masculins lluiten per aconseguir la reialesa i els protagonistes femenins es casen amb prínceps encantats. Tots sostenen gran lluites i superen obstacles per aconseguir el seu objectiu. De vegades s'enfronten amb l'ogre forçut, el qual arriben a vèncer amb astúcia i enginy. Les heroïnes apareixen com

a donzelles pobres i desvalgudes que per la seua generositat acaben casant-se amb prínceps. La personalitat d'aquestes donzelles varia segons l'àrea geogràfica, que en unes parla d'una fada, en unes altres el mateix conte parla d'una bruixa o d'una serp encantada. Això és degut a l'evolució de les contalles i a com els contaïres han anat canviant amb el temps la mateixa història. Perquè al conte popular queden reflexades les particularitats de l'àrea geogràfica del seu abast.

Vegeu algunes de les més importants.

V. P. Miller (1) classifica els contes en l'enclosa etnològica, principalment

la següent: (1) contes de fada, (2) contes de bruixes i (3) contes de serp encantada.

contes, maravillosos o sobrenaturals, en els quals intervé el element humà, de fet, de facultats sobrenaturals i de virtuts de virtuts mágiques.

contes de besties, en els quals els animals juguen un paper important i són sovint protagonistes de personatges.

contes de costums, en els quals intervé només personatges que es comporten sempre de manera molt humana.

Tambeu, també (1) classifica els contes per categories:

contes de fada, etnològics

contes maravillosos-pur

contes de fada biològics

### 3. Classificació de les rondalles

La classificació de les rondalles ha estat un problema molt debatut, perquè els erudits no s'han posat d'acord en quant a com fer una classificació correcta dels contes: per categories, per temes...

Qualsevol classificació presenta problemes per la proximitat dels temes, el que fa molt difícil delimitar-los i que totes les classificacions siguin inexactes.

Vegem algunes de les més importants.

V. F. Miller (5), coincidint amb l'escola mitològica, proposa la següent divisió, per altra part ja clàssica:

.contes meravellosos o sobrehumans: en els quals intervenen éssers humans dotats de facultats sobrenaturals i objectes posseïts de virtuts màgiques.

.contes de bèsties, en els quals els animals juguen el paper més important i molt sovint adopten formes de persones.

.contes de costums, en els quals intervenen només persones que es comporten sempre de manera molt humana.

També W. Wundt (6) classifica els contes per categories:

.contes de faules mitològics

.contes meravellosos purs

.contes de faules biològics



- .faules pures d'animals
- .contes sobre "l'orige"
- .contes i faules humorístics
- .faules morals.

La coneguda classificació feta per Aarne i Thompson té una gran utilitat perquè arreplega totes les variants d'un mateix conte, després classifica els contes per temes, als quals anomenen tipus, i els enumeren. Primerament fan una gran divisió en tres blocs

- .contes d'animals
- .contes propiament dits
- .anècdotes

després fan unes subdivisions en gèneres, espècies i subespècies. Aquest és nomenat l'index internacional, la classificació més coneguda i emprada. Nasqué com a instrument auxiliar del metode històrico-geogràfic d'estudi de la rondalla, nomenat també de l'escola finesa.. La finalitat d'aquest metode consisteix en tractar la "biografia" de cada rondalla o tipus, cal reunir tantes versions com siga possible del mateix tipus antigues, modernes, orals o escrites. Cada versió es descomposta en elements, aleshores es fa una llista de la totalitat d'elements i de les variants de cadascuna, es verifica el comput

del tant per cent de versions en què apareix cada variant i es fixen les àrees de distribució de cadascuna. Sobre aquestes dades aplicant certes regles d'interpretació es va reconstruint la història del tipus fins a remuntar-se a la versió primitiva a partir de la qual s'haurien format totes les versions. La manera d'arreglar materials i de tractar les àrees de distribució de cada variant recorda força els mètodes dels investigadors en geografia lingüística.

#### NOTES.

1. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. 1983, op. cit. p.13
2. BETTELHEIM, op. cit. p. 53-54
3. citat per GRIMALT, op. cit. p. 13
4. PELEGRIN, op. cit. p. 12-13
5. citat per PROPP, 1971 op.cit. p.17
6. WUNDT, W. Völkerpsychologie, tomo II, Leipzig, 1960, parte I, p. 346. citat per Propp, 1971, op.cit. p. 19

## II. ANALISI DEL CORPUS.

1. Plantejament general. p. 107
2. Delimitació del corpus. p. 109
3. Descripció del mètode. p. 111
4. Codificació d'unitats. p. 113
  - a. codi de funcions. p. 113
  - b. codi d'actants. p. 117
  - c. codi d'actors. p. 119
5. Aplicació. p. 120
  - a. Explicació del programa. p. 120
  - b. Programa. p. 125
  - c. Resultats. p. 129
6. Conclusions. p. 136

## 1. Plantejament general.

Una vegada vist el panorama general sobre els estudis rondallístics i algunes observacions sobre el conte, ens centrarem sobre l'objecte del nostre treball.

El nostre plantejament general actual varia una mica respecte del que ens vam fer en el primer intent aproximatiu al corpus elegit. Ens havíem proposat, abans d'una lectura profunda de les rondalles d'Enric Valor i abans de consultar altres treballs aplicats a corpus semblants al nostre, intentar una aproximació basada en la moderna metodologia que predomina en els estudis de narratologia des que Propp publicàs el primer mètode realment escaient per a conèixer l'estructura dels contes populars. Però una sèrie de motius importants ens van fer canviar d'opinió. En primer lloc el corpus elegit, les rondalles. Articles i opinions arreplegats anteriors al nostre estudi, giraven entorn de l'opinió que el fort tractament que havia donat Valor a aquests contes els havia despullats del seu valor originari: ser rondalles.

Després d'una sèrie de lectures atentes, vam creure que tot i tenir un fort tractament literari, la seua estructura profunda restava intocada, i que després d'una anàlisi sistemàtica podria eixir a la llum, d'ahí la necessitat d'utilitzar una metodologia pensada i aplicada en el seu origen a la rondallística. Si Propp

aplicà la seua metodologia a un corpus de rondalles russes seria interessant de fer el mateix dins d'un corpus de rondalles valencianes.

Posteriorment vam descobrir dos treballs interessants, el primer d'ells fet per Rodríguez Almodóvar Cuentos maravillosos españoles (que amablement ens cedi la Fundación Juan March) sobre un corpus de contes espanyols la majoria trets de la col·lecció d'Aureliano Espinosa i d'altres arreplegats per l'autor. I un segon de Pilar Rubio Montaner Estructuras en cuentos populares castellanos, tesi doctoral presentada a la Universitat de Valladolid. Ambdós treballs utilitzen la metodologia proposada per Propp.

Comparar les conclusions del nostre estudi amb aquest dos era una perspectiva força interessant: vore les relacions entre la nostra rondallística i la castellana, les diferències que ambdues manifesten respecte d'altres, van ser alguns dels punts importants que ens vam imposar. D'ahí l'elecció d'un tipus de metodologia, que tot i poder estar, a hores d'ara, una mica antiquada, resultava la més adient per als nostres propòsits.

- CONT1. El llanyador de Fortaleny
- CONT2. La mare dels peixos.
- CONT3. El castell del sol.
- CONT4. Els guants de la felicitat.
- CONT5. L'overós d'Alcalá

## 2. Delimitació del corpus

Enric Valor, als volums I i II de la seua obra completa publicada per l'editorial Gorg de València, inclou una sèrie de rondalles que ja abans van ser publicades a l'editorial Torre el 1950 sota el títol de Meravelles i picardies, i a l'editorial L'estel de Barcelona el 1970 amb el nom de Rondalles valencianes.

En l'edició que nosaltres treballem divideix el seu recull en tres apartats: Rondalles de tema meravellós, de tema costumista i d'animals personificats.

Sense endinsar-nos en el valor, interès o precisió d'aquesta divisió, nosaltres basarem el nostre corpus exclusivament en les rondalles de tema meravellós. Les causes d'aquesta decisió podrien ser múltiples des del simple fet que ens interessa més aquest camp, fins la major bibliografia i estudis realitzats que hem trobat a l'abast.

Les rondalles que Enric Valor inclou dins de les seues obres completes i que conformen el corpus del nostre treball són:

- CONTE1. El llenyater de Fortaleny.
- CONTE2. La mare dels peixos.
- CONTE3. El castell del sol.
- CONTE4. Els guants de la felicitat.
- CONTE5. L'envejós d'Alcalà

- CONTE6. El ferrer de Bèlgida.
- CONTE7. I queixalets també.
- CONTE8. El dimoni fumador.
- CONTE9. El gegant del romani.
- CONTE10. El patge saguntí.
- CONTE11. El xiquet que va nàixer de peus.
- CONTE12. El rei Astoret.
- CONTE13. Les velletes de la Penya Roja.
- CONTE14. El castell d'entorn i no entorn.
- CONTE15. La mestra i el manyà.
- CONTE16. Esclafamuntanyes.
- CONTE17. Abella.
- CONTE18. L'amor de les tres taronges.
- CONTE19. L'albarder de Conçentaina.
- CONTE20. El príncep desmemoriat.
- CONTE21. El jugador de Petrer.
- CONTE22. Llegenda del palleter.

### 3. Mètode.

El mètode de treball aplicat consta de quatre etapes complementàries.

En la primera, el treball a realitzar seria aïllar les unitats que ens interessa estudiar -funcions, actants, actors- en cada rondalla. I per tal de treballar còmodament codifiquem aquestes unitats donant-los un valor numèric o alfabètic que ens permet major lleugeresa a l'hora de treballar. Així tenim tres codis amb els que podem donar compte d'una forma eficient de tota la informació desitjada.

Les dades queden preparades per al següent pas on s'ha elaborat un programa amb el qual, de forma global i individual, podem tenir una sèrie d'informacions sobre el nostre corpus. Per aconseguir aquest objectiu hem utilitzat l'ordenador, el qual ens ha ajudat de forma considerable en un treball que altrament hauria resultat feixuc. Hem tractat d'establir la presència i relacions entre les parts constitutives localitzades al corpus, per veure-hi quines són les lleis que el mouen.

L'objecte d'aquest últim punt seria la interpretació dels resultats obtinguts, on aconseguim la presència i absència de les diferents variants, les preferències d'unes variants sobre unes altres, freqüències, organització d'estructures segons les correspondències entre les diferents unitats.

Amb l'anàlisi dels resultats obtenim quines són les lleis que



regeixen el corpus triat per a concloure el treball amb l'última etapa, que seria la comparació de les nostres dades amb les obtingudes pels investigadors abans esmentats.

No hem pretés ací veure quines són les lleis que mouen les rondalles valencianes. Per a fer això necessitariem triar un corpus més ampli, i tant sincrònic com diacrònic, que ni tant sols es troba arreplegat. Així, per a realitzar aquest interessant treball, el primer que caldria fer és arreplegar aquestes rondalles que pràcticament es troben perdudes per a elaborar un estudi complet sobre la rondallística valenciana i veure els seus punts de contacte amb les de les que l'envolten. Davant la impossibilitat de realitzar un treball d'una tal envergadura el nostre propòsit és molt més modest: amb un corpus definit, veure quins són els punts de contacte amb dos corpus rondallístics de llengua castellana.

El mètode estructuralista, pensat i realitzat sobre un corpus semblant al nostre, ens ha ajudat en la nostra tasca.

#### 4. Codi de funcions.

Partint del concepte de funció de Propp, Robert Montaner proposa d'aprofitar la reestructuració feta per les dues dines de la seva línia que Propp, però d'una manera més precisa i detallada. Ens referim a les funcions anomenades "funcions" que són les que corresponen a les de Propp.

#### 4. Codificació d'unitats.

Concebem el conte com un sistema format per la combinació d'unitats narratives mínimes. Com a unitats de base prenem la funció. Una vegada localitzada al nostre corpus i codificada, passem a determinar les noves unitats que apareixen en relació amb la funció mateixa, actants i actors. Si bé en la majoria dels casos hem partit d'unitats prèviament formulades, en uns altres hem triat d'altres que s'ajustaven al nostre corpus.

Hem pres com a base la proposta realitzada per Pilar Rubio Montaner, qui acopla la metodologia de Propp al seu corpus; corpus, per altra part, molt semblant al nostre, per la qual cosa ens ha semblat interessant utilitzar la seua proposta d'anàlisi.

A continuació oferim els diferents codis d'unitats, seguits dels comentaris sobre la seua elaboració i selecció.

##### a. Codi de funcions.

Partint del concepte de funció de Propp, Rubio Montaner proposa d'aprofitar la reformulació feta per Barthes dins de la mateixa línia que Propp, però d'una manera més precisa i delimitada. Ens referim a les funcions anomenades "distribucionals" que són les que corresponen a les de Propp.

Les característiques d'aquestes funcions són:

. la funció ha de remetre a un acte complementari i conseqüent.

. la funció tindrà incidència sobre la seqüència d'accions que vaja apareixent. La unitat remet a una operació no a un significat.

. les funcions són funcionalitat del fer no del ser.

Les modificacions que Rubio Montaner estableix a les funcions de Propp són d'ordre sistemàtic. Propp afirma "distinguir con gran claridad dos objetos de estudio: los autores de las acciones y las acciones en sí mismas" però després no troba una aplicació d'uns tals principis perquè quan descriu cada una de les funcions no les independitza totalment dels personatges que les realitzen. No té un criteri fix. Front a funcions com "primera funció del donant" o "reacció de l'heroi" trobem d'altres tant asèptiques com ara "malifeta" o "carència". La proposta de Rubio Montaner, aplicada al nostre treball, és independitzar la funció deslligant-la dels personatges que poden participar-hi.

Assenyala algunes observacions sobre unes funcions importants:

Situació inicial : Propp no la considera com a funció encara que acostuma a aparèixer al principi dels contes. Es limita a ser una descripció que ens obre el conte narrativament i no té

Les característiques d'aquestes funcions són:

. la funció ha de remetre a un acte complementari i conseqüent.

. la funció tindrà incidència sobre la seqüència d'accions que vaja apareixent. La unitat remet a una operació no a un significat.

. les funcions són funcionalitat del fer no del ser.

Les modificacions que Rubio Montaner estableix a les funcions de Propp són d'ordre sistemàtic. Propp afirma "distinguir con gran claridad dos objetos de estudio: los autores de las acciones y las acciones en sí mismas" però després no troba una aplicació d'uns tals principis perquè quan descriu cada una de les funcions no les independitza totalment dels personatges que les realitzen. No té un criteri fix. Front a funcions com "primera funció del donant" o "reacció de l'heroi" trobem d'altres tant asèptiques com ara "malifeta" o "carència". La proposta de Rubio Montaner, aplicada al nostre treball, és independitzar la funció deslligant-la dels personatges que poden participar-hi.

Assenyala algunes observacions sobre unes funcions importants:

Situació inicial : Propp no la considera com a funció encara que acostuma a aparèixer al principi dels contes. Es limita a ser una descripció que ens obre el conte narrativament i no té incidència sobre les funcions posteriors. En el nostre

corpus consisteix a descriure l'espai determinat del conte, fent un dibuix del paisatge on té lloc l'acció, i una presentació dels personatges, que unes vegades seran simples introductors dels principals i d'altres els principals. Per tot açò donem constància d'aquesta funció al nostre estudi.

Malifeta: Rubio Montaner inclou la carència com una forma de la malifeta, considerant-la com la variant d'una mala acció, nosaltres en no ampliar el nostre estudi a les formes de les funcions la considerem com a part de la malifeta però codificant-la de forma diferent, per la importància que té al nostre corpus.

Transmissió d'un objecte màgic: ha substituït el terme recepció per aquest que sembla menys restringit que l'anterior.

Una vegada fets aquets aclariments previs fem una relació del codi de funcions amb el valor que li hem assignat:

- |     |                             |                                |
|-----|-----------------------------|--------------------------------|
| 0.  | situació inicial            |                                |
| 1.  | allunyament                 |                                |
| 2.  | prohibició                  |                                |
| 3.  | transgressió                |                                |
| 4.  | interrogatori               |                                |
| 5.  | informació                  |                                |
| 6.  | engany                      | A. actants en el nostre còdig. |
| 7.  | complicitat                 |                                |
| 8.  | malifeta                    | A. membres de la família       |
| 9.  | carència                    | B. agressor                    |
| 10. | mediació                    | C. donant                      |
| 11. | partida                     | D. acceptat                    |
| 12. | prova                       | E. personatge o objecte buscat |
| 13. | reacció                     | F. mandatari                   |
| 14. | recepció de l'objecte màgic |                                |
| 15. | desplaçament                | H. víctima                     |
| 16. | combat                      | I. fals heroi                  |
| 17. | marca                       | J. altres personatges          |

18. victòria
19. reparació
20. tornada
21. persecució
22. auxili
23. arribada d'incògnit
24. pretensions enganyoses
25. tasca difícil
26. tasca acomplida
27. heroi reconegut
28. descobriment del fals heroi o de l'agressor
29. transfiguració
30. càstig del fals-heroi o de l'agressor
31. matrimoni.
32. carència.
33. no funció.

**b. Codis d'actants.**

Són definits respecte de la seua participació en les funcions del conte. Aquest codi correspon als personatges definits per Propp, considerats per la seua actuació dins de l'estructura funcional del contingut. Hi hem fet algunes modificacions a la proposta de Propp:

**Actants en Propp.**

1. agressor
2. donant
3. auxiliar
4. princesa
5. mandatari
6. heroi
7. fals-heroi

**Actants en el nostre còdig.**

- A. membres de la família
- B. agressor
- C. donant
- D. auxiliar
- E. personatge o objecte buscat
- F. mandatari
- G. heroi
- H. víctima
- I. fals-heroi
- J. altres personatges

Auxiliar, donant, agressor i fals-heroi no tenen modificacions, apareixen tal i com Propp els entén. La resta dels personatges s'han modificat de la següent manera:

Mandatari. La seua formulació continua sent la mateixa però se n'ha ampliat la possibilitat d'actuació. Així concebem aquest com tot personatge que en qualsevol moment provoque, mitjançant una ordre, prec o suggerència, un moviment en el progrés d'un altre personatge.

Heroi. En parlar Propp de l'esfera d'acció d'aquest heroi genèric cita les següents funcions: la partida, la reacció davant del donant i el matrimoni. D'altres serien pròpies més d'un heroi víctima. Diferenciat dins de la figura que estableix, Rubio Montaner queda: l'heroi buscador i heroi víctima, i formen dos actants. Tanmateix al nostre treball l'heroi que no compleix les funcions de víctima, no sempre ho fa com a buscador. Així ens ha semblant més escaient formular aquesta dualitat com heroi i heroi-víctima per tal com aquest últim pren una gran importància al nostre corpus, i englobar en heroi totes les funcions no realitzades per l'altre.

Personatge o objecte cercat. Tot personatge que acompleixa aquesta condició específica que l'oposa al buscador. Propp el denomina "princesa" però aquesta denominació correspon més a un actor que a un actant, i d'altra part no sempre el personatge cercat adquireix aquesta forma.

c. codi d'actors.

Així com la resta de codis s'ha fet en relació ha d'altres ja fixos, el codi d'actors ha sorgit plenament de la lectura del nostre corpus.

Atesa la possibilitat d'elaborar una llista excessivament llarga, hem cercat els trets més comuns i significatius elaborant tipus d'actors que al mateix temps diferencien uns tipus dels altres.

El codi resultant és:

- I. Persones amb poders extraordinaris o sobrenaturals
- II. Persones normals
- III. Membres de la família
- IV. Animals amb poders extraordinaris
- V. Xica jove
- VI. Xic jove
- VII. Fillastra
- VIII. Madrastra
- IX. Objecte amb poders màgics.



## 5. Aplicació.

### a. Explicació del programa.

Per elaborar el programa realitzat a continuació, el procés de dades ha estat realitzat amb un paquet de programes escrits en LOGO, versió 100 copyright IBM 1983, que roda en IBM PC de 128 K. ampliable. En tot programa d'exploració podem distingir-hi dues parts fonamentals, una és la responsable de la gestió de les dades per al seu emmagatzement i posterior aplicació i l'altra produeix l'anàlisi d'aquestes dades.

El paquet de procediments encarregats de la introducció de les dades està constituït, en ordre jeràrquic per:

-LECTURA.DADES

INTRO.DADES\*

CONTE

DADES.ACTANT

ACTANT\*

FUNCIONS

ACTORS

Aquest programa emmagatzena les dades dels contes en un fitxer amb la següent estructura:

CUENTO

ACTANTS

FUNCIONS

ACTORS

on cadascun dels segments de la fitxa està constituït per un camp variable, actuant d'identificadors el número del conte i la clave de l'actant, codificats ja segons les taules donades anteriorment, de forma que coneguts aquestes dades queden definits unívocament la resta de les relacions que corresponen a aquests identificadors.

El programa està dissenyat per a ampliar el número de contes que potser emmagatzemat sense pèrdua dels ja inclosos al disc.

Els programes d'exploració, que són els responsables del càlcul del percentatge de l'aparició de cada relació, tenen tots una estructura bàsica comuna. Si designem per {relació} les possibles relacions a estudiar (les ja desenvolupades i d'altres que hom pogués incrementar-hi) l'estructura jeràrquica d'aquests procediments seria:

ESTADISTICA. {relacion}

ANALISIS. {relacion} LECTURA\*

ANALISIS. {relacion}S

ANALISIS. {relacion}

CALCULO

Segons aquesta estructura, les tasques que realitzen cada un dels procediments són:

ESTADISTICA. {relació}

-Prepara el fitxer de dades perquè aquestes puguin ser llegides i inicialitza les variables que emmagatzenassen el nombre de cada relació.

LECTURA

-Llegeix cada un dels contes i llança l'execució dels programes d'anàlisi. Actua de forma recursiva fins ser llegides totes les dades.

ANALISIS. {relacion}S

-Actua de manera anàloga a l'anterior, però en aquest cas serà reconegut el total d'actants del conte. En cada actant el

programa cridarà a ANALISIS.{relació} per a l'estudi de la relació que s'està estudiant.

#### ANALISIS.{RELACION}

-Incrementa la variable corresponent, amb l'aparició de cada relació.

#### CALCULO

-Recompta totes les relacions que han passat i calcula els percentatges de cada relació.

b. Programa.

```
TO INTRO.DADES
TYPE [ALGUN CONTE MES? S / N_____]
TEST READCHAR = "S
IFT CONTE
INTRO.DADES]
END

TO CONTE
CT = CONTE.DAT
PR []
MAKE "CONTE []
TYPE [NUMERO DEL CONTE_____]
MAKE "CONTE LPUT ( WORD "CONTE READWORD ) :CONTE
PR []
TYPE [NUMERO D'ACTANTS DEL CONTE_____]
REPEAT READWORD PR []
MAKE "CONTE LPUT DADES.ACTANT :CONTE
SETWRITE "CONTES.DAT
PRINT :CONTE
SETWRITE "CON:
END

TO ACTANT
MAKE "NULO READWORD
TEST MEMBERP :NULO [A B C D E F G H I J K]
IFT OUTPUT :NULO
IFF TYPE [CLAVE DE L'ACTANT_____]
OUTPUT ACTANT
END

TO FUNCIONS
MAKE "NULO READLIST :CONTE
OUTPUT :NULO
END

TO ACTORS
MAKE "NULO READLIST
OUTPUT :NULO
END

TO DADES.ACTANT
MAKE "ACTANT []
TYPE [CLAVE DE L'ACTANT_____]
MAKE "ACTANT LPUT ACTANT :ACTANT
PR []
TYPE [LLISTA DE FUNCIONS DE L'ACTANT_____]
```

```
MAKE "ACTANT LPUT FUNCIONS :ACTANT
PR []
TYPE [LLISTA D'ACTORS DE L'ACTANT_____]
MAKE "ACTANT LPUT ACTORS :ACTANT
PR []
OUTPUT :ACTANT
END
```

```
TO LECTURA.DADES
CT
OPEN "CONTES.DAT
INTRO.DADES
CLOSE "CONTES.DAT
PR []
END
```

```
TO ESTADISTICA.FUNCIONS
OPEN "CONTES.DAT
SETREAD "CONTES.DAT
MAKE "NUM 0
REPEAT 34 MAKE WORD "NUM :NUM 0
MAKE "NUM :NUM + 1
LECTURA ".FUNCIONS
CLOSEALL
CALCUL.FUNCIONS
END
```

```
TO LECTURA :L
TEST READEOFF
IFT STOP
IFF RUN WORD "ANALISIS :L (LIST BUTFIRST READLIST)
LECTURA :L
END
```

```
TO ANALISIS.FUNCIONS :CONTE
TEST :CONTE = []
IFT STOP
IFF ANALISIS.FUNCIO FIRST BUTFIRST FIRST :CONTE
ANALISIS.FUNCIONS BUTFIRST :CONTE
END
```

```
TO ANALISIS.FUNCIO :FUNCIONS
TEST :FUNCIONS = []
IFT STOP
IFF MAKE WORD "NUM FIRST :FUNCIONS
(THING WORD "NUM FIRST :FUNCIONS) + 1
ANALISIS.FUNCIO BUTFIRST :FUNCIONS
END
```

```

TO CALCUL.FUNCIONS
MAKE "TOTAL 0
MAKE "NUM 0
REPEAT 34 MAKE "TOTAL (THING WORD "NUM :NUM) + :TOTAL
MAKE "NUM:NUM + 1
OPEN "LPT1
SETWRITE "LPT1
MAKE "NUM 0
REPEAT 34 MAKE "RESUL (THING WORD "NUM :NUM) * 100 / :TOTAL
SETPRECISION 5
(PRINT [TANT PER CENT DE_____]
:NUM [_____ES_____] :RESUL [%])
MAKE "NUM :NUM + 1 SETPRECISION 10
PR [] PR []
(PRINT [TOTAL DE FUNCIONS_____] :TOTAL)
CLOSE "LPT1
END

```

```

TO ANALISIS.ACTANT :ACTANTS
MAKE WORD "NUM :ACTANTS (THING WORD "NUM :ACTANTS) + 1
END

```

```

TO ESTADISTICA.ACTANTS
OPEN "CONTES.DAT
SETREAD "CONTES.DAT
MAKE "NUM 65
REPEAT 11 MAKE WORD "NUM CHAR :NUM 0
MAKE "NUM :NUM + 1
LECTURA ".ACTANTS
CLOSEALL
CALCUL.ACTANTS
END

```

```

TO CALCUL.ACTANTS
MAKE "TOTAL 0
MAKE "NUM 65
REPEAT 11 MAKE "TOTAL (THING WORD "NUM CHAR :NUM) + :TOTAL
MAKE "NUM :NUM + 1
OPEN "LPT1
SETWRITE "LPT1
MAKE "NUM 65
REPEAT 11 MAKE "RESUL (THING WORD "NUM CHAR :NUM) * 100 / :TOTAL
SETPRECISION 5
(PRINT [TANT PER CENT DE_____] CHAR :NUM
[_____ES_____] :RESUL [%])
MAKE "NUM :NUM + 1
SETPRECISION 10
PR [] PR []
(PRINT [TOTAL DE FUNCIONS_____] :TOTAL)

```

CLOSE "LPT1  
END

TO ANALYSIS.ACTANTS :CONTE  
TEST :CONTE = []  
IFT STOP  
IFF ANALYSIS.ACTANT FIRST FIRST :CONTE  
ANALYSIS.ACTANTS BUTFIRST :CONTE  
END



c. Resultats.

Resultats de l'aparició de les funcions en el corpus.

els tants per cent

DE_____ 0 _____ ES_____ 7.2254 %	DE_____ 1 _____ ES_____ 3.1792 %
DE_____ 2 _____ ES_____ 2.0231 %	DE_____ 3 _____ ES_____ 2.0231 %
DE_____ 4 _____ ES_____ 2.0231 %	DE_____ 5 _____ ES_____ 2.0231 %
DE_____ 6 _____ ES_____ 3.1792 %	DE_____ 7 _____ ES_____ 2.8902 %
DE_____ 8 _____ ES_____ 4.3353 %	DE_____ 9 _____ ES_____ 1.7341 %
DE_____ 10 _____ ES_____ 1.1561 %	DE_____ 11 _____ ES_____ 3.1792 %
DE_____ 12 _____ ES_____ 5.7803 %	DE_____ 13 _____ ES_____ 5.4913 %
DE_____ 14 _____ ES_____ 5.4913 %	DE_____ 15 _____ ES_____ 2.6012 %
DE_____ 16 _____ ES_____ 2.0231 %	DE_____ 17 _____ ES_____ 0.8670 %
DE_____ 18 _____ ES_____ 1.7341 %	DE_____ 19 _____ ES_____ 3.4682 %
DE_____ 20 _____ ES_____ 3.4682 %	DE_____ 21 _____ ES_____ 0.5780 %
DE_____ 22 _____ ES_____ 0.8670 %	DE_____ 23 _____ ES_____ 1.4451 %
DE_____ 24 _____ ES_____ 1.7341 %	DE_____ 25 _____ ES_____ 4.9133 %
DE_____ 26 _____ ES_____ 4.9133 %	DE_____ 27 _____ ES_____ 2.0231 %
DE_____ 28 _____ ES_____ 2.0231 %	DE_____ 29 _____ ES_____ 2.0231 %
DE_____ 30 _____ ES_____ 3.7572 %	DE_____ 31 _____ ES_____ 7.5145 %
DE_____ 32 _____ ES_____ 1.7341 %	DE_____ 33 _____ ES_____ 0.5780 %

Total de funcions\_\_\_\_\_ 346

Resultats d'aparició dels actants

El tant per cent és

DE_____	A_____	ES_____	8.7912 %
DE_____	B_____	ES_____	20.879 %
DE_____	C_____	ES_____	8.7912 %
DE_____	D_____	ES_____	12.088 %
DE_____	E_____	ES_____	5.4945 %
DE_____	F_____	ES_____	0 %
DE_____	G_____	ES_____	19.78 %
DE_____	H_____	ES_____	12.088 %
DE_____	I_____	ES_____	4.3956 %
DE_____	J_____	ES_____	3.2967 %
DE_____	K_____	ES_____	4.3956 %

Total d'actants\_\_\_\_\_ 91

Resultats d'aparició dels actors

El tant per cent és

DE_____ I	_____ ES_____	31.522 %
DE_____ II	_____ ES_____	27.174 %
DE_____ III	_____ ES_____	8.6957 %
DE_____ IV	_____ ES_____	5.4348 %
DE_____ V	_____ ES_____	11.957 %
DE_____ VI	_____ ES_____	11.957 %
DE_____ VII	_____ ES_____	1.087 %
DE_____ VIII	_____ ES_____	1.087 %
DE_____ IX	_____ ES_____	1.087 %

Total d'actor\_\_\_\_\_ 92

Resultats d'aparició de la relació actant-funció.

El tant per cent és

DE_____ A-0	_____ ES_____	2.02 %	DE_____ A-1	_____ ES_____	0.58 %
DE_____ A-2	_____ ES_____	0.58 %	DE_____ A-3	_____ ES_____	0.58 %
DE_____ A-5	_____ ES_____	0.58 %	DE_____ B-0	_____ ES_____	1.16 %
DE_____ B-1	_____ ES_____	0.29 %	DE_____ B-2	_____ ES_____	0.87 %
DE_____ B-4	_____ ES_____	2.02 %	DE_____ B_6	_____ ES_____	2.31 %
DE_____ B_8	_____ ES_____	4.05 %	DE_____ B-11	_____ ES_____	0.29 %

DE_____	B-12	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	B-13	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	B-14	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	B-15	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	B-16	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	B-21	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	B-24	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	B-25	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	B-27	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	B-28	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	B-30	_____	ES_____	2.31 %	DE_____	B-32	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	C-12	_____	ES_____	2.02 %	DE_____	C-14	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	D-0	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	D-9	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	D-12	_____	ES_____	2.02 %	DE_____	D-13	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	D-14	_____	ES_____	1.16 %	DE_____	D-15	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	D-16	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	D-18	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	D-20	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	D-22	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	D-23	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	D-25	_____	ES_____	1.45 %
DE_____	D-26	_____	ES_____	1.16 %	DE_____	D-27	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	D-28	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	D-29	_____	ES_____	0.87 %
DE_____	D-31	_____	ES_____	1.16 %	DE_____	E-17	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	E-25	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	E-26	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	E-31	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	E-33	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	G-0	_____	ES_____	2.60 %	DE_____	G-1	_____	ES_____	0.87 %
DE_____	G-3	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	G-5	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	G-6	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	G-7	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	G-8	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	G-9	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	G-10	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	G-11	_____	ES_____	1.45 %
DE_____	G-12	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	G-13	_____	ES_____	3.76 %
DE_____	G-14	_____	ES_____	2.02 %	DE_____	G-15	_____	ES_____	1.73 %

DE_____	G-16	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	G-17	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	G-18	_____	ES_____	1.45 %	DE_____	G-19	_____	ES_____	2.60 %
DE_____	G-20	_____	ES_____	1.73 %	DE_____	G-23	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	G-24	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	G-25	_____	ES_____	2.60 %
DE_____	G-26	_____	ES_____	3.18 %	DE_____	G-27	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	G-28	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	G-29	_____	ES_____	0.87 %
DE_____	G-30	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	G-31	_____	ES_____	3.47 %
DE_____	G-32	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	H-0	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	H-1	_____	ES_____	1.45 %	DE_____	H-2	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	H-3	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	H-5	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	H-6	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	H-7	_____	ES_____	1.45 %
DE_____	H-9	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	H-11	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	H-12	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	H-13	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	H-14	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	H-19	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	H-20	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	H-22	_____	ES_____	0.58 %
DE_____	H-25	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	H-26	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	H-29	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	H-31	_____	ES_____	1.73 %
DE_____	H-32	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	I-24	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	I-28	_____	ES_____	0.87 %	DE_____	I-30	_____	ES_____	1.16 %
DE_____	J-0	_____	ES_____	0.58 %	DE_____	J-2	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	J-5	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	K-6	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	K-7	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	K-9	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	K-10	_____	ES_____	0.29 %	DE_____	K-11	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	K-19	_____	ES_____	0.19 %	DE_____	K-27	_____	ES_____	0.29 %
DE_____	K-31	_____	ES_____	0.29 %					

Total de relacions actors-funcions\_\_\_\_\_ 96

Els resultats de la relació actant-actor són:

el tant per cent

DE_____	A-II	_____ES_____	5.21 %
DE_____	A-III	_____ES_____	3.13 %
DE_____	B-I	_____ES_____	11.46 %
DE_____	B-II	_____ES_____	4.17 %
DE_____	B-III	_____ES_____	4.17 %
DE_____	B-IV	_____ES_____	1.04 %
DE_____	B-VIII	_____ES_____	1.04 %
DE_____	C-I	_____ES_____	6.25 %
DE_____	C-IV	_____ES_____	2.08 %
DE_____	D-I	_____ES_____	8.33 %
DE_____	D-II	_____ES_____	1.04 %
DE_____	D-IV	_____ES_____	2.08 %
DE_____	D-VI	_____ES_____	1.04 %
DE_____	D-IX	_____ES_____	1.04 %
DE_____	E-II	_____ES_____	1.04 %
DE_____	E-V	_____ES_____	4.17 %
DE_____	E_VI	_____ES_____	1.04 %

DE	G-II	ES	6.25 %
DE	G-III	ES	1.04 %
DE	G-V	ES	4.17 %
DE	G-VI	ES	7.29 %
DE	H-I	ES	2.08 %
DE	H-II	ES	4.17 %
DE	H-V	ES	2.08 %
DE	H-VI	ES	2.08 %
DE	H-VII	ES	1.04 %
DE	I-I	ES	2.08 %
DE	I-II	ES	1.04 %
DE	I-V	ES	1.04 %
DE	J-II	ES	3.13 %
DE	K	ES	4.17 %

Total de relacions actors-actant \_\_\_\_\_ 96

## 6. CONCLUSIONS

### a. Funcions.

Hem treballat sobre un total de 346 funcions, de les quals les de major freqüència d'aparició han estat, el matrimoni (7.51 %), la situació inicial (7.22 %), la prova (5.78 %), la reacció (5.49 %), la recepció de l'objecte màgic (5.49 %), i la tasca difícil, tasca aconplida (4.91 %). Una de les funcions que Propp considerava com a fonamentals del conte meravellós, combat-victoria, queda en el nostre corpus molt allunyada de les anteriors. La primera apareix en un 2.02 % i la segona en 1.73 %. Com podem veure, el centre d'interés s'ha desplaçat del combat i victòria, a les proves i a la tasca difícil, tasca aconplida.

Antonio Rodríguez Almodóvar assenyala com aquesta característica era comuna a totes les rondalles espanyoles, com també ho és al nostre corpus. Explica això per la falta de violència pròpia de les nostres rondalles, on el combat hi era substituït per la tasca difícil.

L'aparició del matrimoni és normal, suposa el desenllaç feliç propi de tots els contes meravellosos.

També Almodóvar destacava com a tret característic de les rondalles espanyoles, la substitució de la malifeta per la carència, factor que no es dona en el nostre corpus, per tal com



la carència hi té un índex de freqüència del 1.73 %, mentre que la malifeta el té d'un 4.33 %.

Trobem també com a fet remarcable, que si la malifeta ocupa un 4.33 %, el càstig de l'agressor apareix únicament en un 3.75 %, cosa que no ens sorprèn perquè veiem com en algunes rondalles l'agressor és perdonat i desapareix de l'escena sense rebre el que es mereix.

Amb els tants per cent que hem obtingut, podríem elaborar un conte arquetípic, perquè efectivament, es corresponen, amb la lectura de qualsevol de les nostres rondalles. Aquest tindria l'estructura:

0. situació inicial.
1. malifeta.
2. prova.
3. reacció.
4. recepció d'un objecte màgic.
5. tasca difícil.
6. tasca aconplida.
7. càstig de l'agressor.
8. matrimoni.

Podem concloure amb els següents punts:

- a. L'espectre de les funcions va des de les que són quasi imprescindibles, com ara la situació inicial i el matrimoni, fins

les que es fan gairebé innecessàries, com la marca, persecució i socor. Però cap de les funcions codificades no queda sense ser-hi utilitzada.

b. Pel caràcter poc violent d'aquells contes, l'aparició de la tasca difícil i tasca acomplida és superior al combat.

c. Hi és funció també molt important la prova i la reacció, amb l'acompanyament de la recepció de l'objecte màgic.

d. Partida i tornada, funcions quasi universals, com ja assenyalava Propp, són també molt freqüents en el nostre corpus, amb un 3.17 %.

e. Una funció com és el desplaçament, que es presta a una recreació i descripció del paisatge, característica molt important en Enric Valor, té una aparició d'un 2.60 % i no lleva importància a d'altres més característiques de les rondalles. Tot i que Almodóvar l'assenyalava com una funció que guanya importància dins de la rondallística espanyola, molta més que no li'n donava Propp al seu corpus d'estudi.

f. L'aparició del fals heroi, pensem que ocupa un terme de presència normal amb un 2.02, semblant a la importància que li atorgava Propp.

## b. Actants.

Hi veiem com a actant més important l'agressor, amb un ordre

d'aparició del 20.8 %, la qual cosa no ens ha de sorprendre, perquè hem dividit l'esfera d'acció de l'heroi de Propp en dos actants, que, sumats, donarien una freqüència d'aparició d'un 31.7 %.

Així, doncs, l'ordre d'aparició de l'heroi és d'un 19'78 % i la de la víctima d'un 12.08 %, la qual cosa demostra que la hipòtesi que apuntàvem en un principi, sobre la importància d'aparició de l'heroi transformat en víctima, queda reafirmada per les xifres.

Una altra característica important assenyalada per Almodóvar era l'absència de la funció segons la qual l'heroi rep la tasca de reparar la carència. Aquesta funció era realitzada fonamentalment pel mandatari, actant que no apareix a les nostres rondalles.

Un altre actant important és l'auxiliar. També Propp n'assenyala la importància.

El que trobem més important entre la relació actant-funció és:

a. L'esfera d'acció de l'actant A (membres de la família) queda clarament inclosa dins de la funció de situació inicial. Són els presentadors dels protagonistes de les rondalles.

b. L'esfera d'acció de l'actant B (agressor) inclou la funció 8, malifeta, com la més important, amb un 4.05 %, i la funció 30, càstig de l'agressor, que ens hi ve donada amb un 2'31 %. Això demostra que l'agressor no sempre rep el seu càstig. Una altra funció important és l'engany, amb un 2.31 %.

c. L'esfera d'acció de l'actant C (donant), ve desenvolupada per la funció 12, prova, amb un 2.02 % i la 14, recepció de l'objecte màgic, amb un 1.16 %, funcions pròpies d'aquest actant segons Propp.

d. L'esfera d'acció pròpia de l'actant D (auxiliar) ve definida per les funcions 12, prova, amb un 2.02 %; 14, recepció de l'objecte màgic, amb un 1.16 %; 25, tasca difícil, amb un 1.45 %; 26, tasca acomplida, amb un 1.16 %, i el matrimoni amb un 1.16 %. Encara que aquestes xifres no es corresponen amb els resultats donats per Propp no hem d'oblidar que al nostre corpus sovint l'auxiliar màgic hi és assimilat per l'anomenada 'princesa' de Propp, qui a més de fer passar una prova a l'heroi per veure si és mereixedor de la seua ajuda, li seveix com a auxiliar màgic en la realització de les tasques difícils i acaba casant-se amb ell.

e. Pel que fa a l'actant E (personatge o objecte cercat), la seua relació amb les funcions és mínima. Ens trobem davant d'un dels percentatges més inferiors de tots els actants. L'única funció que val la pena d'esmentar i on ell pren part és la 31 (matrimoni) amb un 0.87 %, i això és fàcil d'explicar perquè així com en Propp la princesa té un paper passiu, en les nostres rondalles, el seu paper és totalment actiu i arriba moltes vegades a prendre les esferes d'acció pròpies de l'heroi habitual de les rondalles.

f. L'actant G (heroi) participa en gairebé totes les

funcions. Les més importants, exactament igual com diu Propp, són: la reacció davant les exigències del donant (3.76 %), el matrimoni (3.47 %). I si Propp assenyalava la importància de les funcions pertanyents al combat, com a conseqüència del que ja hem indicat abans, en la nostra apareix la tasca difícil-tasca aconseguida.

g. L'actant H (víctima) té com a funció predominant de participació la del matrimoni (1.73 %), així com l'allunyament (1.45%). El mateix percentatge que la funció de complicitat. Moltes vegades cau víctima innocent d'aquell qui vol enganyar-lo.

h. L'actant I (fals-heroi) té la seua participació únicament en les funcions pretensions enganyoses, descobriment del fals-heroi i càstig el fals-heroi.

i. Altres personatges, representats en l'actant J, se situen dins la funció de la situació inicial, representant els introductors de l'acció.

### c. Actors.

Lògicament els actors que més freqüència d'aparició tenen dins d'una rondalla meravellosa són aquells que compten amb poders extraordinaris o sobrenaturals i que a les nostres rondalles vénen representades per una dualitat segons siguin positius per a l'heroi, l'ajuden en les seues accions, o negatius. Dins del

primer bloc destaquen els personatges de caire religiós tals com Jesucrist, Sant Pere o la Verge. Dins dels segons, a més del dimoni o les bruixes, hi destaquen els negres amb poders màgics o els gegants.

La participació d'aquest actor ens ve donada amb un 31.52 %.

El segon actor en importància, amb un 27'17 % de participació, és el que hem qualificat de "persones normals", individualitzat a les rondalles com un moro, el rector, el pobre, o d'altres, treballadors d'oficis (pescador, forner, llenyater o moliner).

Per ordre d'aparició destaquen ara l'actor 5 "xica jove" i 6 "Xic jove", ambdos amb un 11.5 % de participació.

Dins de les nostres rondalles, els protagonistes no es presenten amb càrrecs nobiliaris, sinó que més bé són xics o xiques de condició humil. Si tenen algun càrrec no passen d'ésser marquesos o senyors amb terres.

Altre actor amb importància és el n. III, on hem englobat els membres de la família, tals com el pare, mare, germans o germanes.

L'actor n. IV "animals amb poders extraordinaris", té també una certa importància. Hi és representat per dracs, serps, gossos i àguiles.

D'altres actors menys importants però que hem volgut citar per la importància que tenen en altres corpus rondallístics són el VII, "fillastra", el VIII "madrastra" i el IX "objecte amb

poders màgics". Com veiem en l'estadística anterior a penes tenen incidència al nostre corpus.

Les correspondències que s'estableixen entre actant-actor són les següents:

a. L'actant A "membres de la família" ve realitzat per l'actor II en un 5'21 % de les ocasions, mentre que l'actor III el realitza en un 3.13 %. Això es deu al fet que moltes vegades hem fet ressaltar molt més la condició de l'ofici dels membres de la família, que Valor ens assenyala fortament, tot destacant-la més que no la del parentesc.

b. L'actant B "agressor" vé realitzat més per "Persones amb poders extraordinaris o sobrenaturals". Gairebé quasi tots els agressors que trobem són dimonis, bruixes, i molt sovint, quasi el més freqüent, un gegant, negre o un negre lleig i grotesc amb poders màgics, moltes vegades relacionat d'alguna forma amb el dimoni.

Quan aquest actant el realitza l'actor II (persones normals) aquesta persona quasi sempre és un moro, i si és el III (membres de la família) és un pare, relacionat amb el dimoni, com és el cas del Castell del sol. Quan el realitza l'actor IV (animals amb poders màgics) aquest animal o bé és un drac o és una serp.

c. L'actant C "donant" té correspondència amb dos actors: l'actor I que quasi sempre és Jesucrist, San Pere o algun altre personatge relacionat amb la religió. El percentatge de correspondència amb l'actor IV, és menor i aquests animals quan

funcionen com a donants ens apareixen sota la forma de gos, formiga... com en "El gegant del Romani" o una serp com "la mare dels peixos".

d. L'actant D "auxiliar" és el de major aparició, sent aquest representat en forma semblant a com ho feia en l'actant anterior.

e. L'actant G "heroi" ve representat per tres actors fonamentals. El més important és el xic jove, IV. Així com a unes altres rondalles d'unes altres àrees geogràfiques sovint és un cavaller o un príncep a la recerca d'aventures, al nostre corpus quasi sempre Valor ens el mostra a través de la seua professió, la qual li'n dona el nom. Més darrere queda l'actor V, que és la xica jove, de vegades definida com a filla d'un marquès o senyor, i d'altres, les més usuals, de condició humil, ja hem dit com aquesta suplanta el paper de l'heroi que en molts començaments del conte era otorgat als actors anteriors.

f. L'actant H, víctima té el seu corresponent en l'actor II. Normalment algun pobre o persona de condició humil.

g. L'actant I, fals-heroi, ve representat per tres actors. El més important és l' I que sempre apareix amb la forma d'una bruixa que suplanta a la xica per a casar-se amb el príncep. O per l'actor V, que sovint és la criada, la qual fa la mateixa acció anterior. Trobem l'actor II al conte "La mare dels peixos", sota la forma de forner.



## Apendix

Una vegada elaborades les conclusions anteriors s'adonem que el treball no acaba ací.

Les possibilitats, tant del programa utilitzat com del corpus elegit són moltes més amplies del que nosaltres hem donat compte i possibles estudis posteriors completarien açó que és el principi d'un treball més aprofundible.

La formulació del programa dóna cabuda al fet que aquest siga completat amb noves estructures d'altres corpus rondallístics que no hem estudiat, afegir les rondalles de l'àrea catalana donaria lloc a fer un estudi de l'estructura de les rondalles catalanes amb les possibles conclusions interessants per a iniciar un estudi més exhaustiu de les nostres rondalles. Amb el seu camp de dades elaborar una sèrie de conclusions sobre aquest corpus, amb la possibilitat de comparar-lo amb els corpus rondallístics de llengua castellana i fins i tot amb les formulacions fetes per Propp.

Si nosaltres hem restringit el camp d'estudi a les funcions, actants i actors; aquest ben fàcilment es podria ampliar estudiant les formes de les funcions. Però l'estudi podria anar molt més lluny si hom l'ampliara amb altres dades com la comparació l'estructura de cada conte amb les conclusions finals; l'elaboració del percentatge d'acoplament de cada una de les

estructures de les rondalles amb l'estructura-típus que hem elaborat mitjançant les dades finals... i una àmplia sèrie de treballs interessants que aquest programa deixa obert.

1. Introducció, p. 150
2. El conte i la base de la rondalla, p. 153
3. Proposta de treball, p. 164
4. Estats per cicles, p. 170
  - a. Cicle de Biancaneve, p. 170
  - b. Cicle del príncep encantat, p. 178
  - c. Cicle de "Juan el oso", p. 184
  - d. Cicle de la princesa encantada, p. 200
  - e. Cicle de la xiqueta perseguida, p. 221
  - f. Cicle dels xiquets perseguits, p. 228
  - g. Cicle dels pecats castigats, p. 233
  - h. Cicle de la mort i el diable, p. 238

### III. ANALISI COMPARATIU

#### I ESTRUCTURES SEMANTIQUES.

1. Introducció. p. 150
2. El contaire com a base de la rondalla. p. 153
3. Proposta de treball. p. 164
4. Estudi per cicles. p. 170
  - a. Cicle de Blancaflor. p. 170
  - b. Cicle del príncep encantat. p. 178
  - c. Cicle de "Juan el oso". p. 187
  - d. Cicle de la princesa encantada. p. 200
  - e. Cicle de la xiqueta perseguida. p. 221
  - f. Cicle dels xiquets perseguits. p. 228
  - g. Cicle dels pecats castigats. p. 233
  - h. Cicle de la mort i el dimoni. p. 238

### III. ANALISI COMPARATIU

#### I ESTRUCTURES SEMANTIQUES.

1. Introducció. p. 150
2. El contaire com a base de la rondalla. p. 153
3. Proposta de treball. p. 164
4. Estudi per cicles. p. 170
  - a. Cicle de Blancaflor. p. 170
  - b. Cicle del príncep encantat. p. 178
  - c. Cicle de "Juan el oso". p. 187
  - d. Cicle de la princesa encantada. p. 200
  - e. Cicle de la xiqueta perseguida. p. 221
  - f. Cicle dels xiquets perseguits. p. 228
  - g. Cicle dels pecats catigats. p. 233
  - h. Cicle de la mort i el dimoni. p. 238

## 1. INTRODUCCIO

"Etimològicament, 'imaginación' es solidaria de imago 'representación, imitación' y de imitor 'imitar, representar'. Esta vez la etimología responde tanto a las verdades psicológicas como a la verdad espiritual. La imaginación imita modelos ejemplares -las Imágenes- los reproduce, los reactualiza, los repite indefinidamente. Tener imaginación es ver el mundo en su totalidad; porque la misión y el poder de las Imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto. De aquí procede el que la desgracia y la ruina del hombre que carece de imaginación sea el hallarse cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma".(1)

Quan els avanços científics no donen explicacions als fets, la imaginació supleix aquest buit.

La rica imaginació dels nostres avant-passats es manifesta a través de la religió, les llegendes, les rondalles... Mitjançant totes aquestes demostracions s'acostaven més al seu entorn i intentaven d'entendre'l. Si la imaginació donava lloc a, en el nostre cas, tota la rica rondallística, entendríem millor el concepte d'Eliade en parlar de 'reproducció' i 'reactualització' de repetició indefinida dels models exemplars. Molts autors han volgut veure les rondalles com a mostres de religions i ritus antics repetits de generació en generació que anaven perdent el seu caràcter inicial i convertint-se en aventures i rondalles, impressionats sobretot per l'interrogant que suposava l'aparició de rondalles iguals en llocs diferents i molt distants. Històries narrades en llengües diferents per persones diferents i de llocs allunyats són pràcticament iguals; l'heroi serà anomenat

Esclafamuntanyes en la catalana, Juan el oso en la tradició castellana o Zarevich Ivan osezno en les rondalles populars russes, la cenicienta en les angleses, la Ventafocs en la catalana. Potser uns seran més lletjos que altres, mengen coses diferents, però les seues aventures i gestes són les mateixes. Unes mateixes estructures repetides, imitades a través dels segles per gent ben diversa pertanyent potser a cultures que tal vegada no han tingut contacte de cap mena. La recerca dels motius que expliquen aquests fets ha estat íntimament lligada a l'estudi de l'origen del conte, qüestió que ha creat multitud de teories i elucubracions, que podríem resumir de la següent manera: .Teories religioses: Déu dóna a l'home la gràcia de contar i probablement Adam fou el primer contaire de meravelles.

.Teories mitològiques: mites primitius que explicaven els misteris de l'univers es personificaven després en herois de contes.

.Teories simbolistes: autors iniciats en un sistema de creences llancen missatges en forma de contes, cada conte una clau.

.Teories psicoanalistes: desigs i temences reprimits en el subconsciènt es manifesten en somnis i fantasies que es configuraren en contes.

.Teories antropològiques: costums de societats primitives es reflexaven en contes; abandonats aquests costums, els contes sobrevivien amb un interès novell, independentment del significat

dels costums inicials.

.Teories ritualistes: ritus que van ser deixats de practicar foren comentats en forma de mites i per, mitjà del mite esdevingueren contes.

Tot són hipòtesis per a explicar quelcom d'inexplicable. Inexplicable si no féiem com Anderson Imbert "los hombres de la India y de España por ser hombres, - sintieron- y pensaron lo mismo" (2)

Es fàcil explicar-se la raó de la similitud de l'obra de Michael Ende, La historia interminable, amb el mite de Parsifal i el rei pecador. Els temps són uns altres i la "informació" més fàcil de fer-la nostra, però llegir contes valencians arreplegats per Enric Valor a l'Alcoià i llegir-los en una col·lecció feta per Afanasiev, fa més d'un segle, és una cosa que en un principi, no gaire coneixedores del tema que tocàvem, ens va sorprendre i vam haver d'aprofundir una mica en aquest tema.

## 2. EL CONTAIRE COM A BASE D'UNA RONDALLA.

En una cultura de l'oralitat, la comunicació d'una rondalla a un auditori compta amb uns elements que es presenten de forma amalgamada, però que després d'una anàlisi completa ens és senzill de separar. Així els elements essencials que intervenen quan un conte és comunicat són:

-un text transmés per la memòria oral amb possibilitat de variacions, sobretot estilístiques, que s'adapten al gust del contaire.

-un contaire que transmet aquest text amb l'ajuda del seu cos i la seua veu posant-lo 'en escena'.

-un context social i cultural que dóna sentit al conte

-una llengua per on passa el text tot aprofitant-ne els procediments expressius.

-un auditori que amb la seua atenció i aprovació ajuda al contaire.

"Te voy a contar un cuento". Y Fabio comenta: 'Quedé a la espera. Don Segundo nos dejaba caer, así, en un reino de ficción. Ibamos a vivir en el hilo de un relato. Saldríamos de una parte a otra. ¿De dónde y para dónde?' (3)

De tots els elements importants de la rondalla anem a



centrar-nos en el narrador-contaire que en un instant cada vegada que conta una rondalla als seus oïdors, recupera tot el seu passat històric del seu poble.

N'hi havia que eren veritables institucions que anaven de poble en poble contant les seues històries, o d'altres que no tenien aquest 'treball' com a professió tal com ho foren els barquers del Rhinn per als germans Grimm, o les mares per a Andersen o Amades... o, per què no, la televisió i els llibres per a nosaltres.

Com es fan aquests contaires?. Alguns reproduïen històries de la mare o l'àvia, d'altres les sentien durant els descansos del treball, i les tornaven a repetir. Justo Martínez, de 83 anys, és un contaire característic, informador d'Anna Pelegrín en la seua tasca de recopiladora i ell ens diu d'on aprengué els seus contes:

"Anduve por muchos pueblos del Concejo de Cangas y del Tineo, trabajando con aquel maestro serrador, y despues yo solo, de por mi cuenta. Pues un día en una casa contaron un cuento, yo tenia memoria, que lo aprendia, otro dia en otra casa contaron otro y lo aprendia y así fui aprendiendo muchos. Así aprendí muchos cuentos. Y todos los que aprendí de aquella, no se me olvidaron. Y los que aprendí de más pequeño tampoco".(4)

D'aquesta manera transmet el que a ell li han contat sense cap intent innovador, puix la importància i característica d'aquest contaire és la de transmetre exactament el que ha sentit sense afegir-hi res. Moltes vegades allò que conta, és

considerat com a real, o almenys els oïdors fan creure que creuen. Les històries contades les inserten en la seua vida tot considerant-les com a verídiques, per bé que podrien dir de les rondalles actuals el mateix que "El caballero inexistente" de Calvino:

"-Pero ¡Lo que hay que ver! -dijo Carlomagno- ¿Y cómo lo haceis para prestar servicio, si no existís?

-¡Con fuerza de voluntad -dijo Agifulfo- y fe en nuestra santa causa."

Llavors el contaire es transformava en el transmissor d'una informació sobre èpoques remotes o països allunyats que la vida diferent d'aquests pobles no els permetia conèixer.

Recorde un antic conte on un indi errant tornava al seu poble una vegada a l'any per a contar-hi tot el que havia vist. Els membres de la tribu l'esperaven ansiosos i aquella era una data especial. Reunits entorn del foc escoltaven les seues històries. Una nit els contava com havia visitat una terra on "les fulles dels arbres no sempre eren verdes, que en un temps donat començaven a engroguir-se, venien rogenques i, més tard semblava que algú hagués vessat pel paisatge una immensa gerra de mel, llavors no trigava gaire a arribar la neu, o be començava a ploure fins que dels borrons dels arbres en naixien petites fulles, d'un verd esclatant". Però ningú no el va creure ("que los hombres no siempre creen sino que a veces simulan creer") i

l'indi anà a visitar el senyor de les neus per preguntar-li com podria portar la tardor al seu poble. La forma era fàcil donar la seua vida a canvi. I així ho féu. Una nit prop del poblat es va convertir en un arbre ple de la bellesa de la tardor, i en despertar el seu poble conegué que l'indi no els enganyava, i amb ell conegueren la tardor.

La narració la trobe important en relació al tema que tractem: la importància que el narrador adquireix en la vida d'un poble que és capaç fins i tot de donar la seua vida per restaurar la confiança perduda. Potser ara aquesta figura haja canviat i ja no creguem el que ens conten ni ho considerem històries verídiques, potser tant sols hi veiem vells costums o el seu sentit actual és molt més lúdic: omplir una estona de temps, divertir, o recuperar un passat que sembla quasi perdut.

Tornant al punt de partida, parlàvem del narrador, i volem centrar-nos en quina és la funció que aconsegueix com a transmissor, quins són els seus límits i les seues atribucions.

Propp, a la seua Morfologia, delimita el que un narrador podia i el que no podia fer, una sèrie d'obligacions i drets importants per al bon funcionament de la rondalla:

no pot:

1. alterar l'ordre de les funcions
2. canviar els elements les espècies dels quals es troben vinculades amb una dependència absoluta o relativa.
3. elegir determinats personatges en funció dels seus

atributs si necessita una funció determinada.

4. trencar la certa dependència existent entre la situació inicial i les funcions següents.

pot:

1. elegir les funcions que omet o utilitza.
2. elegir el mitjà en el qual sesdesenvolupa la funció.
3. elegir la nomenclatura i els atributs dels personatges.
4. elegir els mitjans que ofereix la llengua.

Però sempre s'ha fet així?

Veritablement no, puix si aquestes regles d'or s'haguessen acomplert fil per randa les rondalles que avui escoltem variarien poquíssim de les de fa segles i potser no massa de les franceses, russes...

Així la voluntat de canvi del contaire dóna lloc a una sèrie de transformacions que el mateix Propp va classificar de la següent forma:

1. Per reducció. Representa una forma fonamental incompleta, s'explica per oblit i implica la falta de correspondència entre un conte i el gènere de vida propi en el medi en què és conegut. Indica que el conte té poca actualitat en aquest medi, en l'època o en l'obra del contaire.

2. Per ampliació. Representa el fenomen oposat; en aquest cas la forma fonamental és augmentada i completada amb nous detalls. Aquestes ampliacions provenen algunes de la vida diària i

d'altres de la religiosa.

3. Per deformació. Se'n troben moltes perquè el conte es troba en plena regressió. Propp hi addueix l'exemple de la cabana en el conte rus, que ha deformat l'expressió "envoltada d'un mur cec" per a convertir-la en la cabana sense finestres i portes d'alguns contes.

4. Per inversió. La forma fonamental es transforma en la contrària: substitució d'imatges femenines per masculines, i d'altres.

5 i 6. Per intesificació i afebliment. Unicament afecten a les accions dels personatges. Es pot complir una acció amb més o menys intensitat.

7. Substitució. S'ha canviat un element per un altre dins del mateix conte: el palau de la princesa passa al donant. En altres casos aquesta substitució es fa canviant un element fantàstic per un de més real; d'altres la religió vigent influeix en aquest canvi. Tal és el cas dels contes espanyols on es substituïda la maga per la Mare de Déu, o una dama tota de blanc; i la vareta màgica, per la vareta de les virtuts. En uns altres casos influeixen les supersticions locals posant com a lloc on habiten les bruixes la roca o muntanya maleïda del poble; d'altres agafen elements de la literatura; i d'altres, en fi, tenen el seu origen en el mateix contaire.

8. Assimilació. Substitució incompleta d'una forma per altra de tal manera que es produeix la fusió de dues formes en una de

sola. Les assimilacions més importants es donen de forma interna: un palau amb sostre d'or i una cabana donen lloc a una cabana amb sostre d'or; o també de forma realista o confessional, assimilant el drac al dimoni i d'altres més importants.

A partir d'ací el conte es diversifica seguint més o menys els casos dalt assenyalats però hem de distinguir bé de les deformacions fetes per desig del narrador o per desgast de les transformacions pròpies del conte.

"La voluntad del narrador no debe de ser ajena por completo a estos cambios, pero seguramente porque tienen en cuenta el medio en que se mueve, donde tales o cuales cosas que acarrea el cuento son desconocidas, o conviene añadir, quitar o poner, conforme a la circunstancia particular, pero siempre que no se atente contra todo lo que un buen narrador sabe que es intocable como por ejemplo el orden de las cosas de un cuento" (5).

Aquests canvis, on el narrador és punt principal es realitzen de manera més contundent en els casos dels recopiladors de contes, l'actitud dels quals comporta des d'una fidelitat exagerada envers les versions arreplegades, com en l'obra d'Espinosa; fins el fet de no deixar quasi entreveure que allò era una rondalla, tot i revestint-la de formes literàries exagerades, on la importància del treball no era la d'arreplegar una manifestació de la tradició oral sino més bé la d'utilitzar un argument interessant i famós ja conegut per l'auditori per a donar-li un vestit diferent al tradicional, com és els casos de Mme. Aulnoy, Fernan Caballero...

Però davant del maremagnum d'elements i formes que ens trobem en una rondalla, ¿com podem diferenciar entre el que podem considerar una forma elemental d'una forma derivada?. De nou hem de recórrer a Propp, el qual, en el seu article "Las transformaciones de los cuentos maravillosos" ens aporta una sèrie de pistes per a destriar-les. Així:

1. Una interpretació meravellosa d'una part del conte serà anterior a la interpretació racional.

2. La interpretació heroica anterior a la humorística.

3. La forma aplicada lògicament és anterior a l'aplicada de manera incoherent.

4. La forma internacional anterior a la nacional.

Amb tot ens trobem amb una sèrie d'elements de què els contaïres solien de servir-se'n a les seues rondalles en un intent de vincular-les més a la seua terra i donar-los un bri de versemblança. Així moltes vegades ens trobem amb contes, com "L'albarder de Concentaina", on la història se suposa que succeí a algun avantpassat del poble. D'altres elements com el menjar o el nom de les terres pròximes, fins i tot situant l'entrada de l'infern o el lloc de reunió de les bruixes en algunes muntanyes properes al poble del contaïre, fan tenir uns punts de referència pròxims a l'auditori.

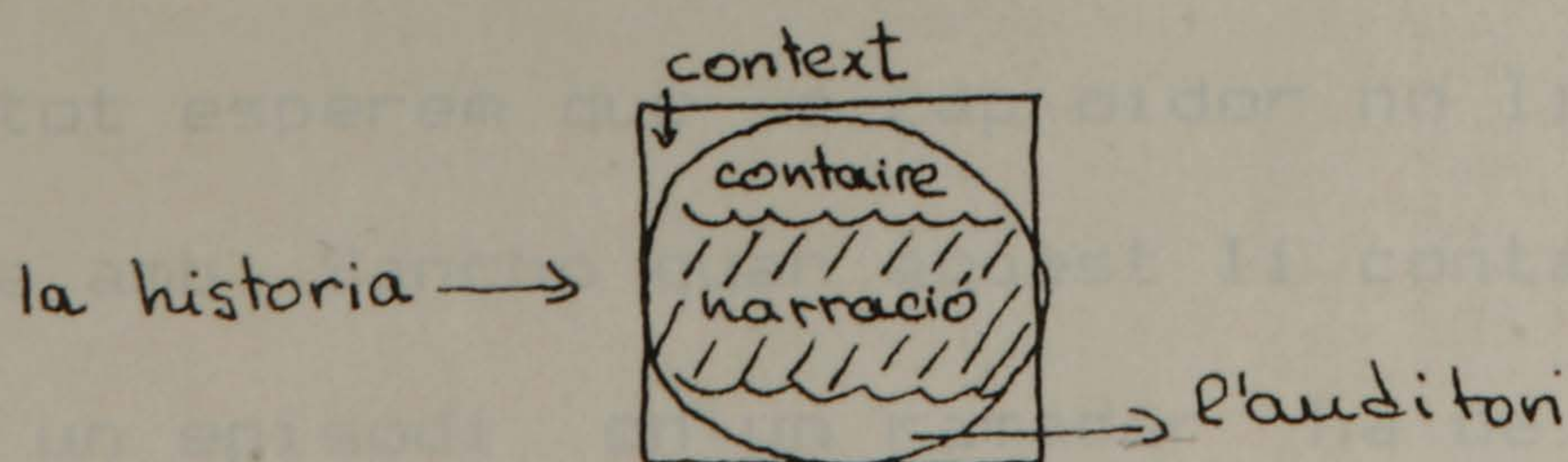
¿Però que canvia quan un conte oral es transforma en un conte escrit?

El contaïre, -anomenem-lo oral-, és requerit per un auditori

que forma un cercle al seu voltant. Li demana una història i de bell antuvi manté eixa unió amb l'auditori que, amb la seua presència i les seues reaccions, preguntes, interlocucions contribueix al recit de la història. El contaire, a més, compta amb els seus gestos, la corba melòdica de la seua veu, el silenci, tant oportú en moments de fort climax, la mirada per a mantenir l'atenció de l'auditori. Fer un silenci abans del combat entre l'heroi i l'agressor dóna lloc a un estat especial on la gesta de l'heroi serà rebuda de manera esclatant. I fins i tot, per que no esmentar les circumstàncies externes a tots els integrants del conte, com potser una nit de tempesta on era típic de contar relats de por quan, molt sovint, en el moment més àlgid de la narració un tro podia sorprendre l'auditori, afegint de manera indirecta nous elements a la narració.

"Aussi est-il en quelque sorte une réduction par rapport à l'ensemble du phénomène, c'est-à-dire par rapport à ce que nous pourrions nommer le 'texte' du conte oral" (6)

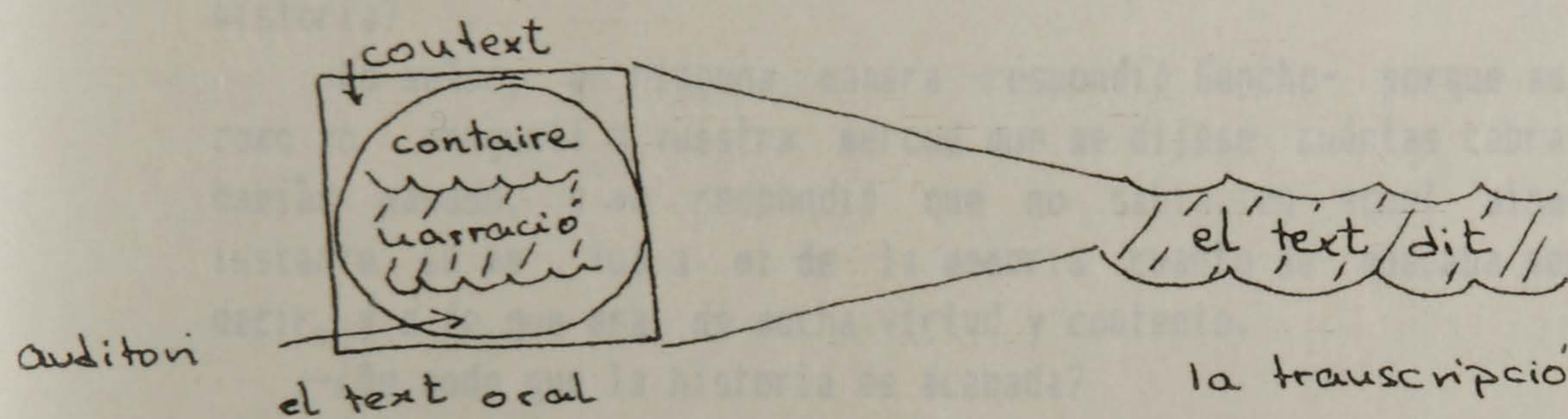
i que podríem representar amb l'esquema següent



Així quan el folklorista transcriu el conte no s'ha quedat més que amb un pàl·lid reflex del que era. Moltes vegades per una perspectiva massa documental de l'investigador. A banda de

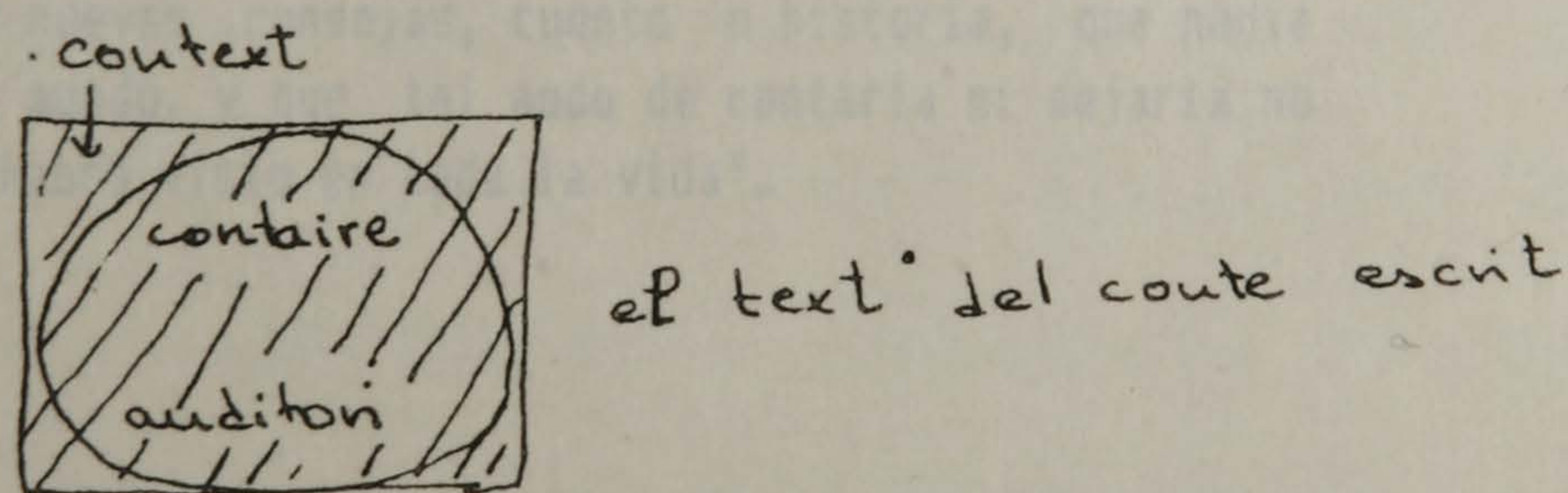


l'especial actitud que pot adoptar el contaire davant d'una persona que no ha anant simplement a escoltar la seua història sinó a estudiar-la. A partir d'aquest esquema podem fer-nos una idea de tots els elements que es perden des del conte oral fins a la seua transcripció:



Esquema que quedaria així si ens basàvem ja en el conte

escrit:



Ací tot depén del mateix conte, del text escrit, i l'autor ha d'utilitzar tota una sèrie de mecanismes que l'ajudaran a suplir aquells que enriqueixen la narració oral: la presència simulada d'un contaire, certs procediments del conte oral com ara 'un dia', 'llavors', 'en algun lloc'; apel·lacions directes al lector, repeticions, refranys i d'altres...

Amb tot esperem que a cap oïdor no li passe el mateix que a D. Quijote amb Sancho quan aquest li contava un conte en el qual arriba a un episodi on un ramader ha de passar el seu ramat a l'altra vora del riu, llavors Sancho fa passar les ovelles d'una en una i D. Quijote, impacient, l'interromp, dient-li:

"-Has cuenta que las pasó todas no andes yendo y viniendo de esa manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

-¿Cuántas han pasado hasta agora? -dijo Sancho.

-Yo, ¿Qué diablos sé? -respondió D. Quijote.

-He aquí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

-¿Como puede ser eso? -respondió D. Quijote- ¿tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por extenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?

-No señor, en ninguna manera -respondió Sancho- porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mismo instante se me fué a mi de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

-¿De modo que la historia es acabada?

-Tan acabada como mi madre -dijo Sancho.

-Dígame de verdad -respondió D. Quijote- que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla no se podrá ver ni habrá visto en toda la vida".

### 3. PROPOSTA DE TREBALL

Un estudi interessant a realitzar seria sobre el corpus de la rondallística catalana esbrinar quins són els contes catalans i quines les seues variants, però treball de tamanya envergadura duria aparellat el comptar amb un corpus rondallístic molt més ample del que tenim. Si bé l'àrea catalana està prou completa amb diverses col·leccions d'importància; la mallorquina queda reduïda a una única col·lecció que, a pesar de la seua importància, un estudi sobre aquesta té l'inconvenient que dona el basar-lo en una sola col·lecció; i si mirem l'àrea valenciana el panorama és totalment desolador, amb la sola constància de dos col·leccions realment d'importància, com ara són la de Valor sobre l'Alcoià i la de Tomàs Escudero sobre Castelló, a més de tocar àrees molt reduïdes. Així el treball seria doble primer completar les col·leccions amb una arplega de rondalles, sobretot a l'àrea valenciana, per a procedir posteriorment al seu estudi.

D'ahí que el nostre treball s'haja basat en uns altres punts. Intentar fer una comparació entre els nostres contes i d'altres d'àrees rondallístiques europees, aprofitant aquesta comparació per a aprofundir una mica en alguns aspectes importants de les rondalles. Aprofundiment que hem fet d'una manera un poc massa lliure, sobretot pel problema que suposa la manca d'estudis més complets sobre aquests temes.

Les col·leccions que hem elegit per a realitzar les

comparacions hem intentant que fóren un poc representats de la rondallística més important europea. Els reculls de rondalles catalanes d'Amades, Serra i Boldú i Tomàs Escuder; les rondalles alemanyes dels Grimm, les franceses de Perrault; les espanyoles de Rodríguez Almodóvar, les russes d'Afanasiev i les valencianes de Josep Palacios i Tomàs Escuder (totes elles en les edicions esmentades a la bibliografia i ja estudiades als capítols precedents).

Per a realitzar el nostre treball ens hem basat en la proposta de treball realitzada per Antonio Rodríguez Almodóvar sobre un corpus de contes espanyols.

Rodríguez Almodóvar, després del seu estudi de diverses col·leccions importants de contes espanyols i d'altres arreplegats per ell mateix o els seus col·laboradors, elabora uns arquetipus dels contes sobre les versions deteriorades. Aquests arquetipus arrepleguen al seu si les característiques essencials de totes les versions trobades. La metodologia utilitzada per a un tal fi es basa en la proposta realitzada per Saussure, la dicotomia entre llengua i parla -arquetipus i versió-. Elaborant l'arquetipus en base a les diferents versions ha d'explicar en síntesi la totalitat del fenomen, des de la seua organització interna fins als elements més importants. Quan apareixen diversos elements traça, com ho fa la fonologia amb l'arxifonema, un arxielement que agafa les parts més importants dels elements utilitzats. Els contes que representen aquests

arquetipus, contes meravellosos bàsics, són els que presenten un millor estat de conservació tant de text com d'estructura, i manlleven trets o episodis solts a d'altres contes més debilitats.

Selecciona set contes tot considerant-los com els contes meravellosos bàsics, és a dir, aquells que atenen a l'existència d'un objecte o auxiliar màgic i que contenen proves a realitzar per l'heroi, indicadors fonamentals de la seua categoria. Aquests contes, en les col·leccions cosultades per ell són:

La adivinanza del pastor; Blancaflor, la hija del diablo; El principe encantado; Juan el oso; La serpiente de las siete cabezas y el castillo de irás y no volverás; Los animales agradecidos i Las tres maravillas del mundo.

Al mateix temps aquests contes, tot i parant-ne atenció a aplegar l'afinitat de contingut i de linia argumental, es poden agrupar en cicles, cada un d'ells integrat per diversos contes. Alguns dels cicles porten el nom del conte bàsic puix és aquest el seu representant. Els cicles que elabora són:

- A. El pastor y la princesa
- B. Blancaflor
- C. El principe encantado
- D. Juan el oso
- E. La princesa encantada
- F. Las tres maravillas del mundo
- G. La niña perseguida

- H. Los niños valientes
- I. El muerto agradecido
- J. Seres mitològics
- K. La ambició castigada
- L. La muerte

Atendrem especialment els contes que es relacionen amb el nostre corpus com:

1. Cicle de Blancaflor, on podríem encabir els nostres contes 'Els castell del sol' i 'El príncep desmemoriat'.
2. Cicle del Príncep encantat, hi incloem 'Abella', 'El rei Astoret', 'El castell d'entor i no entorn' i 'Els guants de la felicitat'.
3. Cicle de "Juan el oso", que compren 'Esclafamuntanyes'.
4. Cicle de la princesa encantada, amb 'La mare dels peixos', 'Les tres taronges de l'amor', i 'El gegant del romani'.
5. Cicle de la xiqueta perseguida amb 'La mestra i el manyà'.
6. Cicle dels xiquets perseguits amb 'El xiquet que va nàixer de peus'.
7. Cicle de l'ambició castigada on trobem 'L'albarder de Cocentaina', 'El dimoni fumador', 'I queixalets també', 'L'envejós d'Alcalà', i 'Les velletes de Penyarroja'.
8. Cicle de la mort i el dimoni, amb 'El llenyater de Fortaleny', 'El ferrer de Bèlgida', i 'El jugador de Petrer'.

Així al nostre treball hem aprofitat aquests cicles on queden inclosos els contes del nostre corpus. En cada cicle hem intentat fer una comparació dels nostres contes amb les versions trobades en les col·leccions abans esmentades; i a través de la comparació, sobre les seues diferències i semblances, aprofundir en alguns elements que ens han cridat especialment l'atenció. Potser, i volem remarcar-ho de nou, que siga un treball una mica informal i mancat d'una metodologia un tant més seriosa. Les causes que hi podríem adduir són diverses des d'una manca de bibliografia, passant per la nostra inexperiència fins una excessiva pretensiositat sobre l'amplitud del tema estudiat. Però encara que siga un risc el fet que pugua quedar tot en una visió massa superficial i incompleta l'interés que ens ha despertat el tema i l'entusiasme amb què hem treballat bé han valgut la pena.

## 4. ESTUDI PER CICLES

### a. BLANCAFLOR.

La princesa de les rondalles ens ve descrita de manera molt general. Quasi sempre hi és destacat el seu cabell daurat. Difícilment hom pot separar-la del seu pare puix que de vegades actua al seu costat contra el príncep i d'altres junt amb el príncep i contra del pare. Abans d'unir-se en matrimoni, posa -el pare o ella mateixa- una sèrie de proves que haurà de superar, proves que tenen la característica de ser màgiques, superables només amb l'ajuda d'un objecte o un auxiliar màgic. La imposició d'aquestes proves diferencien l'heroi del simple mortal.

Podríem acceptar aquesta definició com els trets més importants dels nostres herois. Tanmateix, al cicle on ens trobem els papers estan una mica canviats i cap d'aquestes afirmacions no ens serviria per tal de definir als nostres protagonistes.

Una dels trets característics d'aquest cicle és el protagonisme de l'heroïna. La relació de dependència respecte del príncep s'hi va equilibrant a poc a poc gràcies als consells que ella li dóna i a les accions que duu a cap. En la segona seqüència arriba a suplantar-hi el protagonisme de l'heroi llibertador tot portant ella l'acció del relat i salvant al que



hauria de ser el seu salvador. En un moment del relat Blancaflor li mana d'agafar un determinat cavall, el més lleig i flac, i ell en un intent de demostrar la seua independència no segueix el consell i agafa l'altre cavall, decisió que dóna peu a una nova intervenció d'ella per salvar-lo de la nova situació de perill que l'heroi amb la seua desobediència ha creat.

De mica en mica Blancaflor-Miriam ha anat conquerint el dret de casar-se amb aquest príncep passiu, que en algunes versions a més de passiu és ingrati puix que quan el perill ha estat superat i una vegada ja estalvis en el seu castell, l'oblida i es casa amb una altra.

Altres elements que apareixen en els contes d'aquest cicle són la transfiguració en coloma de l'heroïna, la salvaguarda de l'aparença humana en forma de roba amagada o ploma a dins d'una caixa, la col.laboració de l'heroïna que dóna consells precisos al seu llibertador(?), i el fet que en moltes versions no siga la clàssica princesa segrestada sinó una jove o una pelegrina.

Les rondalles que incloem en aquest cicle són:

"El castell del sol", de Valor

"Blancaflor", de Rodríguez Almodóvar

"Blancaflor", d'Amades

"El príncep desmemoriat" de Valor

"El jove que va perdre la memòria" de Serra i Boldú.

La versió castellana és també coneguda amb els noms de

"Blancaflor. la hija del diablo" (AT. 313, 314); "El castillo del sol", " Siete rayos de sol", "Marisoles" o "El marqués del sol". Es una rondalla molt estesa. Espinosa n'inventaria vuitanta-vuit versions hispanes que relaciona amb cent-una d'àmbit romànic. Per altra part coneixem versions semblants en pobles africans, xinesos, àrabs i americans d'origen europeu. La'n trobem enregistrada per primera vegada en una versió índia del segle XI i després en col·leccions mitgevals.

Es de remarcar en aquest sentit el caràcter peculiar de la nostra heroïna, que traeix el seu pare per amor i el fet que és una de les poques heroïnes de rondalles que ens arriba amb el seu nom propi: Blancaflor. Recordem la importància del nom propi dins de les relacions humanes i com aquest, en algunes societats tenia poders màgics. Disposar-ne suposa un ser individual, fàcil d'identificar. Açò és molt més important a la rondalla, on rarament els protagonistes tenen nom propi. A més a més del valor denotatiu d'aquest nom, que d'alguna manera ens està remetent a una certa idea de puresa, hi advetim o intuïm el lloc que la seua usuària ocupa dins la rondalla, lloc positiu malgrat la seua vinculació amb el dimoni.

En Valor hom l'ha despullat del seu nom originari, que trobem a la resta de versions, i hi ha estat batejada amb el de Miriam-Maria, clara relació amb la mare de deu. També son pare, que en les demás és el dimoni, en Valor és descrit com 'era un home alt, vestit a usança mora, però tot amb teles negres... la

cara mostrava faccions de raça blanca i pell completament fosca; el blanc dels ulls ressaltava colpidorament en aquella cara enèrgica de trets cansats'. La seua filla ens informa dels seus tractes en el dimoni, qui li ha regalat un amulet que serveix per a transformar-se en ocells, un ocell negre que anomenen l'ombra del sol, trets tots ells molt identificables o relacionats amb el dimoni.

Els herois de les rondalles d'aquest cicle no es diferencien gens en el paper que els hi toca de fer, però els diferencien les circumstàncies que els ha portat a fer un pacte amb el dimoni. Si en Valor es tracta d'un príncep moro que innocentment ha caigut en el parany per tal de salvar les seues terres de mans dels reis veïns; en les altres és un xic, jugador obcecat, que ven la seua ànima al dimoni a canvi de diners i sort per a poder seguir jugant.

L'heroi ha d'anar a passar unes proves al "castell del sol" en Valor, "el castell de l'or", en Amades; i al "castillo del diablo" en Almodóvar. El viatge al castell es realitza sobre un ocell en els dos primers i en un cavall en el tercer; tots tres hem de superar unes proves, molt populars en la rondallística europea, que si se superen és gràcies a l'ajuda de Blancaflor-Miriam. També la fugida del pare, que després de superar les proves els voldrà matar, és molt característica.

Dos trets més essencials trobem en aquest cicle, que es repeteixen a les versions estudiades. Per una part les proves i

d'altra la fugida.

Si en general les proves són utilitzades perquè l'heroi demostre la seua condició com a tal i poder casar-se amb la princesa, amb un paper totalment actiu. Però ací no passa le mateix les proves es fan per a pagar un deute anterior, són un parany de l'agressor per tal de quedar-se amb l'ànima o el castell, però la intervenció de la princesa fa que triomfe. Qui demostra que és digne d'algú més bé sembla ser la princesa la qual demostra els seus poders i mereix la mà del príncep. S'hi ha realitzat un canvi de paper, característic d'aquest cicle. Amb tot les proves són molt semblants a d'altres realitzades de forma diguem-ne normalitzada. Totes elles plantegen una dificultat tan gran que no srien superades per un humà normal, sinó sols per aquell que assumeix el paper d'heroi i com a tal compta amb ajuda màgica i ell mateix té poders màgics.

Les dues primeres proves consisteixen a sembrar un tros de muntanya de blat, raïm o roserss i en un termini de vint-i-quatre hores portar-ne eixe blat, vi o roses. La tercera prova, que Valor no inclou tal vegada pel seu caràcter una mica violent, és una de les proves més importants per la seua repercussió posterior.

L'heroïna ha de baixar al fons de la mar per arreplegar un objecte màgic. Per tal de fer-ho ella l'ha de tallar en petits bocins que tirarà al mar, guardant la seua sang tota en un botella i maldant perquè res no es vesse puix si alguna gota de

sang cau li mancarà quelcom del seu cos. Com era d'imaginar, a l'heroi li'n cau una goteta, la qual cosa suposa una taca o un trosset menys al seu dit petit que li servirà a l'heroi per a identificar-la a d'ella a l'hora d'identificar-la entre les seues germanes per a casar-se amb ella. Propp ens conta que és aquesta una de les formes de mutilació que millor s'ha conservat en el conte meravellós, i que serveix per a un posterior reconeixement.

Aquest reconeixement es realitza en el conte alemany palpant el dit, en el rus, tallant-lo, en les nostres rondalles a través d'una taca o tallant-lo.

La fugida, un altre element important, vé definida clarament en les funcions de Propp, encara que no té un lloc fix. Quasi sempre la trobem al final del conte i moltes vegades fins i tot després del matrimoni. El mateix Propp fa una diferenciació de les formes de persecució segons en la fase que tinga lloc, si l'heroi ha estat a casa de la maga i n'escapa, se salva tirant objectes que es transformen en impediments... si se'n va amb la filla de l'Espirit s'escapa per mig de transformacions. Propp registra deu tipus de persecució i salvament:

1. és portat pels aires, vola amb un cavall...
2. fuig posant obstacles en el camí del perseguidor
3. en la seua fugida es transforma en objectes que li fan irreconeixible.

i d'altres fins a déu.

En tots els casos hom hauria pogut resoldre la fugida amb

l'opció 1. si el xic haguera obeït a l'heroïna agafant el cavall del pensament que immediatament els haguera portat al lloc desitjat sense donar temps a la intervenció del pare. En no fer-ho així, dóna lloc als altres casos. Segons Propp, el tipus de fugida que correspon ací seria el tres, (el dos el trobem a Almodóvar) que és el que apareix en Amades i Valor. La donzella raptada a l'Espirit poseeix facultats màgiques i converteix en pou als cavalls, ella en poal i ell en vell, després en ermita, i ermità i la final en riu i ànecs. Aarne únicament coneix sis casos d'aparició d'aquesta forma fora d'Europa mentre que a Europa són nombroses. Propp interpreta açò considerant que si aquesta darrera forma no existeix significa que és una forma tardana, sorgida sobre el terreny del propi conte i no sobre el de certes relacions primitives. Els eslabons del pou i el poal, l'ermita i l'ermità, de fet, no podia existir únicament el llac o el riu existien efectivament com eslabó final de la fugida. Mentre l'ermità i el pou són un mig per a enganyar al perseguidor, l'aigua constitueix per a d'ell un impediment. Impediment pres de formes més antigues.

Si en les altres versions l'impediment de creuar el riu no és explicat Valor en busca la causa en la vergonya de la mare en adonar-se'n que dispara contra la filla.

Un altre aspecte interessant de la rondalla és el viatge que hi fa el protagonista. En Amades i Valor el realitza dalt d'un ocell, forma assenyalada com la més antiga de viatjar i que

prompte fou substituïda pel cavall. Propp la relaciona amb l'antiga creença que l'home en morir era traslladat per un ocell o bé s'hi transformava per anar a l'altre món.

Els tres coincideixen en les escopinyades que Miriam deixa en la seua cambra i que reponen a les preguntes d'ella per tal d'entretenir el seu pare mentre ells intenten la fugida. Aquest és un element que apareix molt al contes com a continuació de la veu humana; un exemple semblant apareix en Amades en "La princesa geperuda", en el convit, davant la impossibilitat d'aquesta d'anar al convit "abans de donar l'allioli per llest, li va escopir tres vegades" elles són qui li parlen al príncep i li conten les seues penes.

La segona seqüència que apareix en les dues versions no ho fa en Valor. Tanmateix és arrellegada en una altra rondalla que hem inclòs en aquest apartat "El jove que va perdre la memòria" on també ella l'ajuda a eixir de l'enclaustrament en que el té son pare i una vegada lliure s'oblida d'ella, per al final reconeixer-la i casar-s'hi.

## b. EL PRINCEP ENCANTAT.

Pertanyen a aquest cicle tots aquells contes que tenen com a tema central el d'un príncep encantat generalment sota la forma d'un rèptil, o d'altres.

De manera molt esquemàtica es trobem davant la relació entre la bella i la bèstia (títol del conte en la versió de Mme. Leprince Beaumont que és el més conegut). La història té la seua versió mitològica en la llegenda d'Eros i Psíquis.

Almodóvar en la seua recopilació assenyala com a conte bàsic d'aquest cicle "El príncipe encantado" (AT 425, 440, 750A), on un granerer va a la muntanya i tira d'una mata de palmera i immediatament se li apareix un drac que li ordena portar-li el primer que trobe en arribar a sa casa i així ho fa. Al dia següent porta la seua filla menuda qui es troba amb un gran palau envoltat per un jardí, on tot està al seu servei però sumit dins d'una gran soledat. En arribar la nit sent al llit un pes que la desperta però una veu li diu que no tema res. Ell és un príncep encantat i per a desfer l'encanteri ha de guardar el secret de la seua existència i no perdre la pell de drac; tot va bé fins que visita a la família i les germanes envejoses li cremen la pell del drac, llavors el príncep li diu que l'encanteri no s'ha acabat i per a desfer-lo haurà de buscar-lo gastant set sabates de ferro. Només nàixer el seu fill parteixen i quan les sabates s'han consumit arriben a la ciutat del príncep



i allí l'heroïna s'assabenta de les esposalles del príncep, però enganyant la seua dona aconsegueix de passar tres nits amb ell qui la reconeix i els dóna a conèixer com l'esposa i el fill.

Aquest conte figura a seixanta-una referències de l'Index de Thompson. Espinosa n'inventarià vuitanta-tres versions hispàniques amb els títols "Las tres ascuitas", "Cabeza de burro", "El castillo de oropé", "La cueva del dragón", "El lagarto de las siete camisas", "La fiera del rosal", "La fiera del jardín", "Piel de tanque" i "Piel de lagarto". Bolte i Polivka en distingeixen quatre tipus:

- I. Desencantat quan hom roba o crema la pell del príncep.
- II. Desencantat per mitjà de l'amor.
- III. Desencantat segons el conte que hem narrat més amunt.
- IV. Príncep encantat en forma d'ou.

Dins del nostre corpus podem incloure ací quatre contes:

"Abella"

"El rei Astoret"

"El castell d'entorn i no entorn"

"Els guants de la felicitat".

Joan Oleza, al pròleg de l'Obra completa III de Valor

remarca com

"Valor s'apropia la rondalla, la fa seua ja en el llenguatge, la penetra de paisatgisme, l'amaneix de comentaris propis (...) Hi ha un punt en el qual les rondalles i els contes literaris de matèria rural o costumista són els bessons d'una mare ambigua a mitjan definir entre la tradicionalitat i la creació (...) per a posar en qüestió la frontera on acaba la

rondalla i comença el relat" (7).

També el mateix Valor ens diu que si bé algunes rondalles li arribaren senceres unes altres voltes

"he tingut notícia també d'arguments incompletíssims, mers esquemes, alguns reduïts a ròncs apunts inconnexos, però, tanmateix, amb trets tan emotius o singulars, que mereixien ser refets i completats segons em dictàs la meua imaginació" (8)

I cita com a cas "Els guants de la felicitat".

En efecte, en "Els guants de la felicitat" hem trobat un argument que si bé esquemàticament podria coincidir amb una rondalla, els seus elements es troben molt desgastats. Tanmateix, si recordem Propp i les seues regles per a identificar una forma derivada d'un conte, d'una forma elemental, ací ens servirà quan diu que la interpretació meravellosa d'una part del conte és anterior a la interpretació racional. I si, seguint aquesta premisa, ens aventurem a considerar la interpretació de la rondalla com a interpretació racional posterior a la meravellosa podríem considerar la malaltia de Carles de Mataplana (ací malalt d'amor) com un encanteri que únicament la constància i amor de la protagonista, Brunilda, desfarà, de manera que la podríem situar en l'apartat II de Bolte i Polivka mencionat adés.

I si Brunilda es empresonada pel pare per la seua por al fet que una vegada casada pugua morir en el part com sa mare, ¿per què

no pensar que és una interpretació racional que podria fer referència a contes tan famosos com el de "Piel de asno" de Perrault?. Ací un rei, en el llit de mort de la dona, jura no casar-se amb cap altra que no siga més bella i prudent que ella. Desesperat per no trobar-ne cap ho intenta amb la seua filla, que era l'única que acomplia aquesta condició. Ella fuig del costat de son pare es fa criada en el palau que, amb el temps, serà el seu marit. Al cap i a la fi, l'estructura és la mateixa, però no deixen de ser possible hipòtesi el fet d'afirmar que la rondalla "Els guants de la felicitat" siga una forma derivada d'una antiga rondalla possiblement emparentada amb "Piel de asno", on tampoc no s'ha tingut cap objecció a afegir-hi una anècdota pròpia d'altres circumstàncies. Quan Brunilda arriba a la Torre d'Alcoleja es troba amb un fantasma que amb gran soroll de cadenes es passeja per les estances del palau semblant el pànic entre els servents. Unicament Brunilda gosarà parlar amb ell i demanar l'ajut de Déu. Llavors el fantasma desapareixerà deixant la gent en pau. Llegint l'interessant treball que Amades dedica als costums i creences populars (9), ens vam assabentar de com antigament, quan els vetllatoris es feien llargs era conversa obligada tot allò relacionat amb l'aparició d'ànimes i morts en general, i no mancava qui assegurava que el protagonista d'aquelles aventures havia estat algun avantpassat familiar. La rondalla ens parla sovint de persones, l'ànima de les quals, no pot entrar al cel perquè en la seua vida ha fet alguna cosa mal, algunes vegades

-com és el cas de la nostra- es manifesta als mortals amb sorolls de cadenes i també amb aparicions fins que troben una persona que és prou decidida i els pregunta que volen, que els atén en tot el que demanen, llavors sorolls i aparició deixen de repetir-se, el premi gairebé sempre és la glòria del cel. Brunilda, amb la seua gesta, guanya la confiança de l'ama i de rebot la mà del seu promés.

Aquest seria l'únic element diguem-ne meravellós de la rondalla, potser perquè no ho és o perquè, aventurant un judici ens ha arribat molt desgastada i amb gran influència creativa de l'autor.

Però el que ocorre a aquesta rondalla no passa tant en les altres elegides.

"Abella" s'emparenta clarament amb "La bella y la bestia" de Mme. Beaumont, amb la qual presenta trets totalment comuns. La Bèstia ens ve representada com "un negre gros, alt, fornit, que li salvava més de quatre pams" mentre a d'altres apareix sota la forma de drac, batraci o simple bèstia sense definir. El príncep és salvat gràcies a la constància i amor d'Abella, una jove sense càrrecs, tal i com apareix a Almodóvar.

Aquest tema ha estat molt tocat al llarg de la tradició oral i hi trobem nombrosos contes que s'acosten a la seua temàtica, des del ja citat francès fins el de "Riquet el del copete" de Perrault. L'argument ha estat especialment estudiat pel psicoanàlisi, que hi ha vist tres elements típics que apareixen

en tots aquests contes: la ignorància de com i per què el nuvi fou transformat en animal; qui realitza l'encantament, si se sap a la fi no rep el seu càstig; és el pare qui obliga a la jove a unir-se amb la bèstia. Unicament el matrimoni possibilita l'accés al sexe i és en aquest moment quan es realitza la mutació. La devoció i amor que la heroïna sent per l'animal-nuvi és la clau per tal que aquest recobre la seua forma humana.

"Se podría suponer que los que relataron estas historias por primera vez estaban convencidos de que la mujer debía superar la idea de que el sexo es algo terrible y parecido a un animal para poder llegar a una unión plenamente feliz."(10).

Dins del mateix cicle Almodóvar incorpora també la rondalla "Los tres claveles" caracteritzada com la més antiga de la col.lecció, puix va ser publicada per D. Sergio Hernández de Soto a Folklore Frexnense el 1883 i l'atribuïa a una parenta seua que a la vegada el sabia per tradició familiar.

L'argument d'aquest conte és el d'un llaurador que porta a la seua filla tres clavells, un d'ells li cau al foc i apareix un jove demanant-li que parle, però ella no ho fa ni tampoc amb el segon ni el tercer clavells. Però s'enamora d'aquest darrer i ell li demana que vaja a buscar-lo a les pedres del final del món. Amb l'ajuda del jove arriba a una casa on es posa a treballar de criada, la senyora li pren tanta estima que prompte les altres criades geloses comencen a contar-ne mentides tals com d'ella que

anava dient que podia fer coses quasi impossible. De totes les proves se'n surt amb l'ajuda del jove, i a la fi els desencanta a tots tres parlant prop de les pedres on es trobaven encantats. No és estrany aquesta simbologia de les pedres, puix Amades ens informa com antigament era creença generalitzada el fet de creure que les pedres eren el lloc preferit per residir-hi les ànimes i que en cada una s'amagava l'esperit d'un difunt. El mort amagat sota les pedres o a l'interior d'elles guaitava el transeünt. En parlar es desfeia l'encanteri puix les paraules han estat posseïdes de fortes capacitats màgico-religioses:

"En las culturas primitivas y en las creencias populares sobreviven aun ideas parecidas, que aparecen igualmente en la función ritual de las fórmulas mágicas del panegirico, de la sátira, de la execreción y del anatema en las sociedades más evolucionadas. La experiencia exaltante de la palabra como fuerza mágico-religiosa ha conducido muchas veces a la certidumbre de que el lenguaje es capaz de asegurar los resultados obtenidos mediante la acción ritual"(11).

Al llarg de tota la rondallística sovinteja el caràcter màgic de les paraules. Unes voltes hi ha prou amb el fet de parlar (aquest és el cas de "El castell d'Entorn i no entorn"), però d'altres hi són necessàries fórmules màgiques elaborades en forma de frases fetes o versos.

"Per als pobles antics la paraula versificada té un valor de cosa sagrada, les primeres civilitzacions van qualificar la poesia com a llenguatge dels deus perquè creien que les divinitats se sentien ofeses si no se'ls parlava de manera rimada i metrificada."(12)

Els versets que trobem interpolats a les rondalles recorden el llenguatge sagrat que utilitzaven els sacerdots en dirigir-se als déus. Entre aquests versets trobem uns que són fórmules màgiques emprades per a demanar dons i favors dels déus. La majoria de vegades no té res a veure el que es diu amb el que es demana, puix allò més important és el ritme i la rima, la cadència melòdica de les paraules, algunes vegades en forma de cançó. En les nostres rondalles trobem casos en que aquestes són dites en castellà. Aquesta circumstància confereix més 'màgia' als mots, pel fet de dir-los en una llengua que no és la pròpia del contaire, i potser també pel fet d'ésser considerada per aquest com a superior. Es curiós com en una rondalla arreplegada en Alcoi a una vella, aquesta, que presentava fortes dificultats per parlar en castellà, l'utilitzava únicament per a les fórmules màgiques i quan havien de parlar els personatges màgics, Jesucrist o el dimoni en el seu cas.

"El castell d'Entorn i no entorn" es relaciona amb l'última rondalla de què parlàvem, "Los tres claveles", i presenten una estructura semblant. Ens trobem davant de l'encanteri d'un jove que demana a Teresa que parli i davant la seu obstinació a no fer-ho, la fa anar al seu castell on passarà una sèrie de proves. Unicament al final, quan per fi parla, el jove es desencantat i Teresa aconsegueix de casar-se amb ell. Tanmateix, hi destaquen alguns elements diferents, com el tipus de prova final, on la mare d'ell representa el paper d'agressora. Elements

que ens recorden les rondalles d'Amades "Les pedres del cap del món" o "La donzella rosana i la vella Mariagna". La prova final posada a Teresa ens recorda la que apareix al cicle de la xiqueta perseguida, emparentat amb blancaneus. També a Afanasiev trobem aquesta prova però com a trama de tot el conte.

Hem deixat per al final la rondalla que presenta més semblances amb l'arquetípic d'aquest cicle, "El rei Astoret" de Valor esmparentada amb "La flor de la Satalia vera" i "La reina cogullada" d'Amades. En totes elles, en somnis i de forma real, una xica i un príncep s'enamoren. En Valor aquest somnia repetidament amb ella, qui canta una cançó. És curiós com Amades al seu llibre sobre els somnis (13), on arreplega les diferents interpretacions que el poble en fa, entén el fet de somniar amb una persona que canta com averany de calamitats i penes, que és fan més grosses si és una dona la qui canta. Pel contrari, somniar amb persistència amb la mateixa dona porta sort, sobretot si és desconeguda. És curiós com la saviesa popular ens avança la trama de la rondalla en què els dos protagonistes passaran penes però que acabaran en felici casaments.

També ací l'heroïna ha de desgastar unes sabates de ferro, passar unes proves dures i al remat és suplantada per una bruixa però prompte l'ordre hi serà restaurat.



## 2. "JUAN EL OSO"

Considerat com el més popular i extens en la literatura folklòrica

"Juan el oso (AT 301, 301A, 301B) es el paradigma de los cuentos maravillosos. Por si solo constituye uno de nuestros cuentos básicos que rechaza, por así decirlo, cualquier intento de ser agrupado con otros en los que se han querido ver semejanzas, todas ellas superficiales, como las relativas al nombre, la fuerza física, la valentía y otros atributos. Algunos de estos pretendidos 'parientes' como 'Juan sin miedo', ni siquiera es un cuento maravilloso".(16)

També els títols amb els quals trobem aquest conte són reduïts: "Juanillo el oso", "Juanito el oso", "Juanito el de la porra", per als contes en castellà "Esclafamuntanyes" per a la rondallística catalana, i "Ivan zarevich osero" en el conte popular rus.

Les versions són nombroses i Espinosa en comptabilitza cinquanta-quatre a les cultures hispàniques. L'índex de Thompson dóna quaranta-vuit claus per a localitzar versions en tot el món.

En un estudi realitzat per Friedrich Fauzer, resumit per Almodóvar, aquest autor classifica el conte de què parlem segons tres tipus fonamentals que serien:

I. Naixement meravellós de l'heroi

II. Manca el naixement meravellós. El dimoni entra a un

jardí i ho destrossa tot.

III. Manca el naixement meravellós. Tres princeses són segrestades per un dimoni.

La nostra rondalla, inclosa en aquest cicle, "Esclafamuntanyes", quedaria situada dins aquest últim bloc, tot i que Almodóvar assenyala el primer com el més extens a l'Estat espanyol. El segon tipus és menys conegut encara que l'autor conta l'anècdota d'una dona, informant en el seu treball, que deia que aquesta rondalla es contava a l'hora del menjar, al camp, per tal que la gent no entràs a furtar a una horta que hi havia per allí on hom deia que havien passat aquestes coses. Almodovar troba les arrels mitològiques d'aquesta rondalla en l'arribada d'Ulisses, el seu avi, Arnisius, era anomenat el fill de l'ós per la seua ascendència, i assenyala com la tornada de l'heroi a casa és molt semblant a la d'Ulisses, semblança que s'accentua en la nostra rondalla per tal l'heroi regressa disfressat de vell. Una altra connexió: Ulisses només és reconegut per Penelope, i Esclafamuntanyes per la seua promesa.

Almodóvar acaba així el seu comentari

"No obstante creemos que que donde mas habia que indagar es en el sentido de la historia de la princesa raptada, o mas bien sepultada en el abismo por su desobediencia. Al igual que Eva nuestra heroína se acercó al arbol prohibido, esto es, quiso ver la cara de los dioses, por lo que fue hundida y confiada al demonio que la guardó con toda clase de animales feroces, su rescate, por consiguiente, como en toda esas mitologias orientales, incluida la judeo-cristiana, simboliza la liberación

del hombre a manos de un semidios dígase Ulises, Jesucristo, o Juan el oso" (16)

El començament de la nostra rondalla no té la força de les altres que hem trobat. Si en la nostra són quatre germans que queden orfes i decideixen d'anar a cercar aventures; aquest inici apareix en les altres amb una tensió plena d'imaginació. Així la més semblant a l'arreplegada per Almodóvar és "Los bogatires osero, mostachon, montaña y robladero" on un matrimoni ja vell i sense fills posen un nap al forn i en sentir unes veus s'adonen que n'havia eixit una xiqueta. En fer-se gran es raptada per un ós del qual té un fill, "osero", però per la seua força excessiva no pot viure en el poble i se'n va amb una porra gran en busca d'aventures. El començament més bell, al nostre parer, el trobem en "Ivan Ferrallez y Campero blanco" on un zar i una zarina sense fills, seguint els consells d'un captaire, reuneixen a xiquets i xiquetes de set anys. Els xiquets filen de dia i les xiquetes amb aquest fil teixien una xarxa que en llançar-la al mar arreplega una brema d'aletes d'or; la zarina menja la part bona del peix, la gossa els budells i les sobres entre l'egua i la criada. Al poc de temps la zarina, la criada i la gossa tenen tres fills dotats d'una gran força, i l'egua tres cavalls que esdevenen homes i marxen a l'aventura.

Així com en aquestes tres rondalles els xics marxen en busca d'aventures per simple curiositat, en "Albor, Vespero y

Nocherviejo" un zar deixa eixir a les tres filles i un vent se les emporta. Després fa un ban i hi acudeixen tres germans. A partir d'ací transcorre de manera semblant als contes adés comentats.

Per la semblança amb aquest cicle assenyalem el naixement de l'heroi Tomba-tossals de Pascual Tirado que naix de la unió de la Penyeta roja i Tossal gros, una nit de tempesta amb llamps i trons i aventures semblants a les nostres.

Almodóvar indica com l'heroi de les rondalles espanyoles es troba davant d'una malifeta que ha de reparar per casualitat i sense que haja estat caminant a superar-la. En aquest cicle, i fora de la rondalla que ja hem assenyalat, sempre passa el mateix, hi té lloc una malifeta de què l'heroi no té coneixença, però la repara.

Una altres constant és la traició que li fan els germans, després d'haver salvat les princeses intenten matar-lo deixant-lo en el pou i fugint amb elles, tot transformant llur paper d'acompanyants en el d'agressors. També l'arribada d'incògnit al poble, característica molt comuna a totes les rondalles i ja assenyalada per Propp a les seues funcions, es realitza ací però amb la coneixença de la princesa. Tanmateix una rondalla tan suggestiva hem d'estudiar-la per parts.

L'heroi és l'habitual de les rondalles, un personatge de naixement meravellós, o amb una característica meravellosa com és la seua força, de nissaga humil. En algunes d'Afanasiev apareix

com un "zarevich", però en la d'Enric Valor va buscant aventures cansat de la seua pobresa i gràcies al seu valor ascendeix de classe social tot casant-se amb una princesa. Seria aquesta la figura típica dels herois de les rondalles, criticada per Hugo Cerda al seu estudi Literatura infantil y clases sociales:

l'heroi el destí feliç del qual únicament consisteix a ascendir de classe social.

Amb tot, a la nostra rondallística trobem casos on no apareix un heroi, diguem-ne, tant clàssic que després de passar una sèrie de proves per optar a la mà de la princesa i davant els seues menyspreus a causa de la seua condició humil la deixa plantada i es nega a casar-s'hi buscant una dona de la seua condició.

Però el prototipus d'heroi que hem trobat a la majoria de les rondalles així com de les heroïnes és el primer que hem assenyalat i que ha arribat fins els nostres dies a través potser de novel·les de cavalleries, la novel·la anomenada rosa i en gran part pel cinema nord-americà al que estem acostumats. De totes formes la rondalla deixa clar que aquest heroi potser qualsevol: i s'hi fa referència d'una manera genèrica tot anomenant-lo "una xica" o "un xic". Poques vegades hom li posa un nom i si n'hi ha aquest és descriptiu com la Venta-focs, el porquerol o el llenyater, o noms que poden ésser aplicats o assumits per qualsevol dels oïdors de la rondalla. Els altres personatges no tenen nom i són anomenats sempre per referència a

l'heroi el pare, la mare... En açò es diferencien d'altres tipus d'herois com els històrics, on les referències individuals a la seua persona, a la seua vida, i a la seua època són fonamentals; o als mítics, on la seua dimensió és sobrenatural.

Però si algun heroi es mereix la mà de la princesa, aquest potser és l'Esclafamuntanyes, que passa per tota mena de peripècies.

El primer encontre que té sabor d'aventura seria el que s'efectua a la casa on els quatre germans descansen. Aquest 'viejo con barba', 'duende', 'enano', 'la bruja Yaga' o 'el negre' s'enfronta a tots però únicament és vençut per Juan-Esclafamuntanyes. Es la primera prova de l'heroi, el seu coratge hi queda manifest.

El tipus d'agressor a què hem fet referència és freqüent en la rondallística. La bruixa Yaga és un personatge famós en la russa i apareix la majoria de les vegades com a agressor. En Almodóvar apareix en forma de "duende" mentre que en Valor és un negre, agressor freqüent per altra part a les seues rondalles i que no hem trobat en d'altres. En aquest sentit podríem aventurar-nos a parlar d'un agressor prou autòcton.

Esclafamuntanyes, perseguint el negre, que s'ha introduït per un pou, hi troba un regne de jardins, horts, palaus i granges i també tres princeses encantades o segrestades. Per tal d'alliberar-les s'hi enfronta amb una serp de set caps, un bou i amb el negre, en el cas de Valor.

En Afanassiev, en canvi, s'enfronta amb una serp de set caps o la bruixa Baga-yaga, i en Almodóvar amb un bou i una serp i un gegant. Com veiem són actors coneguts de la rondallística, sobretot la serp, a què Propp dedicà alguns apartats del seu estudi Raíces históricas del cuento on assenyala com una donzella li era lliurada en sacrifici perquè influís a favor de la fertilització del país. Aquests fets els relaciona amb els ritus antics: com si antigament, quan el ritus era vigent, hagués aparegut un foraster per alliberar la donzella i hagués estat mort com a sacríleg que atempta contra els interessos més vitals del poble ja que la seua acció posava en perill la collita. Tanmateix, en el conte meravellós, i en les societats on el ritus s'ha perdut, l'heroi és venerat per tothom.

La serp es considerada per Propp com a fenomen tardà, el seu aspecte és elaborat amb posterioritat a l'aparició de les seues funcions. Considera la serp com a combinació mecànica de diversos animals com el cocodril, l'ocell, el lleó i d'altres. Conclou que bàsicament es formada per dos animals que representen l'ànima, l'ocell i la serp. Ambdues figures relacionades amb el regne de la mort. L'aparició de diversos caps és també una de les seues característiques "sus muchas cabezas son una imagen hipertrofiada del engullimiento. La intensificación se efectua por medio del aumento del número". D'altres tradicions que no donen diversos caps a la serp representen la seua força potent augmentant el tamany del cap, fenomen també considerat com a tardà.

El psicoanàlisi defineix la serp com a animal dotat de força magnètica i símbol de la resurrecció, per la muda de pell, la força pel caràcter reptant, i el de la força maligna de la societat per la seua perillositat. La relaciona també amb la roda de la vida per ser una força vital que determina naixements i renaixements.

En aquestes rondalles matar la serp suposa anul·lar l'encanteri de les princeses o tornar-les a la vida.

Si considerem aquest regne subterrani com el regne de la mort, o més genèricament el de l'altre món, no és inversemblant que aquest estiga representat a semblança del de la terra puix, amb el canvi de les formes de vida humanes aquestes s'introdueixen també en la idea de l'altre món, característica que ens arriba fins els nostres dies on podem veure a través de molts films recents com l'home una vegada mort és transportat al cel en avió, i com déu ens és representat com un executiu típicament americà. Així, en l'altre món de la societat caçadora, el caçador es troba amb animals que ha de matar. Esclafamuntanyes troba el que desitja, princeses i animals fantàstics amb què enfrontar-se i demostrar la seua valua.

"El hombre transfiere al otro mundo no solo las formas de su vida, sino tambien sus intereses y sus ideales" ens diu Propp.

Esclafamuntanyes eixirà vencedor en la seua empresa, alliberarà les princeses i les tornarà al món dels vius.

Una altra característica del viatge de l'heroi a l'altre món



és la d'aconseguir-hi mitjans que li asseguraran el benestar etern. Esclafamuntanyes, després d'eixir-ne portarà amb ell, un auxiliar màgic que li ajudarà a enfrontar les dificultats. Ara ja no utilitzarà la força; l'agressor, el negre, una vegada vençut, serveix al seu vencedor i esdevé el seu servidor màgic. L'estança en l'altre món i la seua eixida victoriosa li confereixen ja la categoria d'heroi i com a tal es servit. Es curiós d'observar com abans d'aquest moment Esclafamuntanyes està constantment utilitzant la seua força, a partir de l'eixida del regne, la deixa d'utilitzar i és ara el seu ajudant qui actua.

En d'altres rondalles veiem com aquest altre món és transformat en infern per la influència clara del cristianisme, influència que hem vist més palesa al nostre corpus que no als altres contes estudiats.

L'eixida del regne subterrani té també una característica digna de ser comentada. En cinc dels contes estudiats els germans intenten matar l'heroi abandonant-lo. Ell recorre el país i en surt a lloms d'un cavall alat però en Valor ho fa sobre un àguila, a la qual abans havia ajudat. Segons Propp la forma més antiga de transport era la transformació de l'home en el seu animal totèmic però amb la decadència del toteisme, canvien aquestes formes. Amb l'aparició dels animals de sella i el perfeccionament dels mitjans de locomoció comencen a canviar primer les formes de trasllat i després els animals. Així, si en un principi trobem l'ocell, després apareixeran el cavall i el

cèrvol. El cavall és assimilat a l'ocell, i hom li posa ales i el fa volar, i després descobrim formes com el cavall del pensament o el del vent. Curiosament, en la rondalla de Valor hi ha elements que Propp considera més primitius comparades amb d'altres d'aquest cicle i amb d'altres rondalles on les formes hi són més desgastades. Potser és aquesta una de les rondalles més ben conservades de tot el corpus analitzat.

La manera de donar-se a conèixer l'heroi com a tal en els contes d'aquest cicle adquireix diverses variants: unes vegades és immediatament reconegut per la princesa, amb qui es casa; d'altres la princesa posa com a prova que li facen un anell i únicament l'heroi és capaç de fer-lo. En Valor, davant la negativa de casar-se amb qui no ha estat el reparador del seu captiveri, s'hi organitza un torneig on el guanyador resulta ser l'heroi.

Al final trobem divergències sobre el comportament de l'heroi envers els dos germans. Mentre que en algunes els mata de manera violenta, tant en la d'Almodóvar com en Valor, hi són perdonats. Es una característica que hem resseguit al nostre corpus, i que també Almodóvar remarca, la falta de violència, ja que l'heroi o l'heroïna estan disposats a perdonar els qui els han ferit i fins tot hi ha casos en què l'agressor no hi rep el seu càstig. Aquest tema seria interessant d'estudiar de forma més profunda sobretot comparant amb versions de tipus oral, ja que és difícil de discernir si és així per característica general o per obra de

l'autor, que n'ha eliminat la violència.

#### d. La princesa encantada.

Es aquest un dels cicles on podem incloure un major nombre de contes per l'amplitud del concepte que el precedeix.

En formen part tots els contes que fan una referència contra el rapte, la violació, i en grau menor contral'incest. Hi afegim l'afirmació de la llibertat de l'esforç de l'heroi per a rescatar a la princesa més el matrimoni de l'heroi amb la princesa i el consegüent ascens social d'aquest.

Dins d'aquest cicle incloem dos contes bàsics, "La serpiente de las siete cabezas y el castillo de iras y no volveras" ("La mare del peixos" al nostre corpus), i "Los animales agradecidos", ("El gegant del romani"). Són aquests dos contes sobre els quals Almodóvar ha trobat major nombre de versions, un bon estat de conservació i una estructura arquetípica prou estable. Important en aquest sentit és també el conte de "Las tres naranjas del amor" que trobem amb el mateix títol a Valor "Les taronges de l'amor".

El que coenixem per "La mare dels peixos" pel títol que rep a la versió d'Almodóvar, sembla dos contes, però només és un. N'arreglega altres títols com "Los dos hermanos", "El castillo encantado", "El pescador", "La princesa encantada" (AT. 300, 303, 315, 590). Es un conte molt estès per tot el món. Ranke, un estudiós del conte escandinav en cataloga 1138 versions i l'emparenta amb el mite de Perseu i Medea; Sigfrid i el drac i la

llegenda de Sant Jordi.

Bàsicament el podriem reduir a la història de dos germans, un que ix en busca d'aventures i deixa un senyal que adverteix a l'altre d'algun perill que el sotja. El germà que s'havia quedat a casa ix en la seua ajuda i el salva.

Segons Bettelheim és un dels més antics documentats. Aquest mateix autor assegura que el seu tema central es troba en un papir egipci del 1250 a.C.. Al llarg del temps ha anat prenent diverses formes se'n comptabilitzen actualment prop de 770 versions.

Relaciona cada un dels germans amb dos aspectes, aparentment incompatibles, de la personalitat humana i presents en el seu desenvolupament: d'una part el desig de romandre a casa en companyia de la família, i de l'altra l'afany d'aventures. El contacte entre els dos germans no s'hi perd gràcies a un objecte màgic, que informa al que es queda del perill que passa el que se'n va. El germà que resta a casa ens ve definit com a prudent i raonable, però disposat a arriscar la vida per l'altre, el qual s'ha exposat a tota sort de perills sense cap necessitat. Els dos personatges simbolitzen, segons la interpretació psicoanalítica de Bettelheim, aspectes cotradictoris de la nostra personalitat, d'un banda la lluita per la independència i l'autoafirmació i la tendència oposada, la de romandre a casa sense perills i en companyia dels pares.

Aquesta doble personalitat queda millor dibuixada en la



rondalla de Valor per les professions que atribueix als seus herois: el que resta a casa és llaurador, en tant que l'altre és pescador. Així l'afirmació d'arrelament a la terra i a la casa de l'un i l'afany d'aventures i viatges de l'altre acaba perfilant de manera més completa la personalitat dels nostres protagonistes.

Del naixement de bessons, la tradició catalana en fa diverses interpretacions. Si per a alguns pobles agò és signe de benedicció divina i a la família afortunada mai no li mancarà benaurança i riquesa, en d'altres aquest fet és considerat una desgràcia i fins i tot hi ha pobles on mataven els nadons tirant-los al riu. Tanmateix sembla que aquesta darrera creença no seria pròpia dels pobles on han estat arreplegades les rondalles que estudíem puix que la família se'n sap ben pagada.

Tornant a l'estudi d'Almodóvar, aquest remarca com el conte ha estat confós amb el de "Los animales agradecidos", (El gegant del romani), potser per la similitud en l'aparició d'una princesa encantada (terme sinònim, en aquest cas de segrestada). Ell mateix, al seu estudi de 1979 els presenta sota el títol de "La princesa encantada", encara que reconeix que es tracta de dos contes diferents. Amb tot, han estat considerat per molts folkloristes com a variants d'un mateix conte. En el treball publicat en 1983, Almodóvar els separa clarament i els inclou en el cicle de "La princesa encantada", juntament amb d'altres. La dificultat de considerar si eren versions o contes diferents,

prové de les formes híbrides en què ens han arribat ambdues rondalles. La diferència però, entre els dos és clara si ens atenem al començament: la història del pescador amb l'existència posterior dels dos germans bessons, dóna lloc al conte de "La mare dels peixos" i també a "La serpiente de las siete cabeza o el castillo de iras y no volveras". Si no apareixen els dos germans bessons ens trobem, llavors, davant de formes híbrides. També el fet que el conte espanyol ens siga conegut a través de dos títols pot donar lloc a equívocs que no compten en el nostre corpus, ja que els dos hi són clarament definits i no trobem traspassos de l'un a l'altre.

No passa el mateix en la versió que hem trobat de Serra i Boldú, "Les set cireres", on la rondalla, si seguim les consideracions d'Almodóvar, ens arriba d'una manera molt contaminada. Les diferències que hem trobat entre les rondalles de Valor i Almodóvar són mínimes i atanyen a eixos elements a què Propp donava plena llibertat de ser canviats. Així el pescador de Valor rep, abans d'eixir de pesca, la visita en els seus somnis d'una dama blanca amb una vareta de les virtuts, antiga vareta màgica i antiga fada, canviades per contactes amb la religió, que li satisfau tres desigs. Es una premonició que quelcom de bo li succeirà. Aquest episodi no apareix a l'altra. Quan ix a pescar Valor prepara tot un grandíols escenari per a l'aparició de la mare dels peixos, la qual descriu com a "serp bastant més llarga que un home i de colors cridaners, a llistes,

sobre un fons d'argent delicadíssim en lloc de cap en tenia tres, units en un sol tronc amb el cos, i eren aplatats, camuscos, cadascun amb dos ulls grossos i expressius, com de persona. Tenia dues cues, que es movien talment dos ventalls". Consultant amb un zoòleg sobre la creença popular molt estesa de la serp de mar ens aclarí que hom pensava que l'animal a què feia referència és el 'cethonimus maximus' anomenat vulgarment tauró balena, un tauró de dotze metres de llarg que no era carnívor sinó que s'alimentava de plàncton. L'aspecte extern d'aquest tauró donaria lloc a la confusió amb una serp de mar, animal dels més populars dins de la rondallística.

Altres verions són més sobries en la descripció d'aquest personatge: hi apareix com un peix molt gran, i fins i tot com una sirena.

Es estranya la utilització, en Valor, d'una serp com a donant. Aquest animal apareix sempre amb valors negatius i agressius i mai no és descrit encara que hom pot esbossar alguns trets del seu aspecte extern. Aquesta recomanació de Propp és excedida amb força en la nostra rondalla, on la descripció ens hi ve donada de manera exhaustiva. Hem de recordar tanmateix que ens trobem davant d'una versió escrita on l'autor no ha intentat fer folklòre, i potser per això es tracta d'una serp que té uns valors que dins de la tradició oral no li són propis. Hi ha un detall que ens recorda altres rondalles també famoses, les del mort agrait, on l'heroi pel fet de soterrar a un home pobre, rep



els favors d'aquest. També ací el fet de soterrar la serp té com a conseqüència favors màgics. Amb l'ajuda de la serp reben dos espases, dos gossos, dos cavalls i dos fills bessons que prompte creixen. En Valor únicament un germà vol anar-se'n i ho fa deixant l'espasa com a senyal; si aquesta es rovella quelcom dolent li ocurrerà. En Almodóvar els dos volen partir però únicament el major ho fa deixant un got d'aigua si s'enterboleix anunciarà el mal. Altres objectes que trobem com a senyaladors d'un possible perill acostumen a ser un mocador o alguna tros de roba que es tacarà de sang. Continuant amb la tònica genral d'aquestes rondalles cap dels dos herois no s'assabenten de la recompensa que hi ha per matar el drac, però ambdós realitzen l'acció. Ara, mentre Almodovar hi manté a l'agressor típic d'aquests casos, Valor el canvia per un drac, però no un drac com el que trobem als contes actuals:

"Aterrorizaba a las doncellas, atascaba las chimenes, rompía los escaparates, atrasaba los relojes y hacia ladrar a los perros hasta que nadie se entendía ni consigo mismo, arrancaba los últimos capítulos de las novelas y cambiaba entre sí los números de las casas, de manera que cada cual se metía en la cama con la mujer de su vecino y para remate volvió del revés todas las carreteras del reino de modo que no se podía ir a ningún sitio más que partiendo en la dirección opuesta" (16).

Però tornant al nostre drac, també Propp ens parla d'ell tot situant-lo com a descendent de la serp i animal desconegut en els pobles en un estadi anterior a la formació de les castes (el cas

d' Austràlia on no apareix cap forma híbrida com el drac). Aquest és un fenomen recent producte d'una cultura tardana i fins i tot urbana, quan l'home ja havia perdut la seua vinculació amb els animals. Encara que representa allò que és animal per excel·lència, moltes vegades ha estat entronitzat i fins i tot deificat, com és el cas de la dinastia Manahú, xinesa, on figura als seus estendards. També servia de cimera a l'elm dels reis catalans. Aquesta figura del drac, de mig cos de perfil i amb grans ales, atribuïda popularment a Jaume I, sembla que hom no el començà a usar fins el temps de Pere III. El seu paper, en llegendes i rondalles és el d'enemic primordial, el combat amb el qual constitueix la prova per excel·lència. A l'Edat Mitjana, apareix amb tors i potes d'àguila, cos de serp i ales de rata pinyada i cua acabada en dard i tornada sobre si.

Cirlot al seu diccionari el defineix com:

la fusión y confusión de todos los elementos y posibilidades: águila (cualidad secreta y subterránea), alas (posibilidad intelectual de elevación), serpiente (cualidad secreta y subterránea) y cola en forma de signo zodiacal de Leo, sumisión a la razón. La actual psicología lo define como algo terrible que vencer pues solo deviene héroe el que lo hace".(20)

El combat amb la serp-drac és un motiu molt arcaic i que reflexa representacions primitives. Propp assenayala com aquest combat es troba únicament a Europa, Àsia i part d'Àfrica. I aquests combats de forma evolucionada en totes les antigues

religions estatals. Tanmateix és la prova que transforma al xic en heroi i fins i tot quan aquest combat, com és el cas de la nostra rondalla, venç gràcies a l'ajuda de l'espasa màgica, envoltada de tot un simbolisme durant l'Edat Mitja, i símbol preferent de l'Esperit o de la paraula de Déu, amb un nom com si es tractàs d'un ser viu, estava reservada únicament al cavaller defensor de les forces de la llum contra les tenebres i era arma pròpia i quasi exclusiva de les altes dignitats.

Una vegada mort el drac li tallen les dos llengües i se'n van, poc després apareix un personatge (cavaller o forner) amb pretensions d'heroi qui talla els caps dels dracs i amb ells reclama la mà de la princesa. Propp assenyala com per a matar i posseir plenament al drac s'havien de guardar les llengües i els ulls, i aventurant una hipòtesi, potser aquest oblit, el de no agafar-ne els ulls, dóna peu a l'entrada d'un fals heroi, puix el drac no ha estat totalment posseït pel primer. Nogensmenys per la possessió de les llengües l'heroi pot identificar-se com a tal i rebre el seu premi: el casament amb la princesa en Almodovar i amb la filla del duc en Valor.

La doble tasca feta per l'heroi, alliberar a la princesa i a la vegada al poble de l'amenaça del drac, porta també un doble premi, l'ascendiment social i la boda amb una xica guapa, un fill de pescador s'ha convertit en duc-príncep, gràcies al seu valor.

Amb aquesta boda podria acabar la rondalla però els

protagonistes són dos i la continuació dona peu a l'aparició de l'altre germà i de l'espasa.

El pescador ja convertit en marquès té més ganes d'aventures i a pesar de les advertències de la dona arriba fins al castell d'Entorn i no Entorn. Allí atret per la veu d'una donzella i deixant cavall i gos a la porta, és encantat. Simultaniament l'aigua es torna roja o l'espasa es robella i l'altre germà ix en la seua busqueda. En arribar aquest al poble les dos versions divergeixen.

Si en Valor s'identifica com a germà de l'heroi i tot seguit ix a salvar-lo, en Almodovar se complica l'argument, puix quan el germà arriba al poble tots el confonen amb el seu bessó i dorm en el llit de la cunyada no sense posar abans una espasa al mig, al dia següent salva al germà i quan li conta la confusió i com havia dormit amb la seua dona aquest gelós li clava l'espasa, quan arriba al castell per la nit, la dona li pregunta perquè no posa l'espasa i aquest coneixent el seu error torna pel germà el cura i junts viuen feliços.

Com veiem les diferències són prou acusades, però al no trobar altres versions en els contes llegits no s'aventurem a elaborar cap tipus d'hipòtesi.

Tanmateix en aquesta segona sequència hi han diversos aspectes que han cridat l'atenció dels investigadors com ara l'encanteri del germà en traspasar la porta que podria trobar com un càstig a una possible infidelitat (veu de la donzella), a

una imprudència (deixar els acompanyants màgics a la porta i no fer-los cas a pesar dels intents d'advertiment d'aquests). O bé l'explicació que ens ofereix Propp qui emparenta aquest fet al ritus d'iniciació dels pobles antics on el xiquet en traspasar la porta de la cabana representava l'entrada al regne dels morts i quan entrava se li considerava com a mort.

En Valor remarcuem l'actitud que pren el llaurador una vegada ha alliberat al germà. Li són ofertes riqueses i la mà d'una dona de la cort a la que refusa tornant-se al seu poble i casant-se amb una dona d'allí "molt bonica i feïnera" i tots "seguien les vides que havien encetat i que tenien destinades" ens aclara el narrador. Aquesta actitud no és normal ni és la que trobem a d'altres versions ni d'aquest cicle ni d'altres, l'heroi accepta a pujar de classe social sempre, i si no ho fa és per les humiliacions que ha rebut de la princesa i son pare.

Als capítols precedents quan parlavem de les característiques de les rondalles, esmentavem com aquestes sempre transcorreixen a la muntanya i així passa en aquesta, sent el protagonista mariner i vivint en un poble mariner, sembla contradictori que vaja en busca d'aventures a la muntanya si no és per seguir la tradició o a causa de l'opinió que les muntanyes són espai adient per a les seues aventures. Aquest és un dels punts foscos en l'estudi de les rondalles on s'aventuren hipotesi tan pintoresques com la de l'escola mitològica que tingué força en el segle XIX, la que opinava que això era facil d'explicar

perque les rondalles havien estat portades a Europa per els pobles de l'Asia central, terres muntanyenques allunyades de la mar, llavors és lògic pensar que aquesta no deuria de tindre més influència a la seua cultura; o les teories d'uns altres estudiosos que asseguraven que no hi havia rondalles de tema mariner perque aquells pobles no tenien imaginació front als de les muntanyes, l'imaginació dels quals era força superior, d'ahi que s'imposara la muntanya com a espai d'acció. Però hi podem adduir les aventures de Simbad o les d'Ulises, per posar només dos exemples significatius.

Altres rondalles que podem incloure en aquest cicle són "El fill del pescador" d'Amades i "Els tres bessons". En aquesta última la història compta amb tres germans i és un arbre que engroguirà en cas de perill. També podriem afegir "La reina de las abejas" dels Grimm, on són quatre germans i el xicotet fa el paper de tonto.

L'altre rondalla inclosa en aquest cicle és la titolada "El gegant del romani" arreplegada per Almodovar amb el títol de "Los animales agradecidos" (AT. 302,552). Espinosa assenyala cinc tipus generals i fonamentals d'aquest conte, amb possibles variacions en la configuració dels animals i el seu nombre. Però, en totes les versions apareix un gegant que veu escindint el seu cos de la seua vida amagada dins d'un ou o algún animal més o menys fabulós.

Les versions que hem trobat són diverses i en l'estudi

comparatiu que hem elaborat ens ha sorprés un detall del que volem fer esment abans d'endinsar-nos en el seu estudi. Unicament la nostra de tot el recull estudiat, conté un començament diferent a la resta, i aquest, és un tant especial puix és el mateix que trobem a les rondalles del cicle del príncep encantat, tals com 'Abella'. Unicament divergeix d'aquestes pel sexe de l'heroi que si era una xica ara és un xic. Pel demés tot ocorreix de forma igual fins que el xiquet amb el permís del gegant va a fer una visita a la família. Aquí s'acaben les semblances amb aquest recull de rondalles, puix el que passarà posteriorment ja entra de ple dins del cicle que estem estudiant i de les rondalles sobre els animals agraïts. El que ens sorprén és precisament aquesta unió tan especial de dos rondalles, molt diferent a d'altres formes híbrides que hem estudiat, on la influència es veu al llarg de la rondalla en molts detalls i tanmateix aquí únicament s'ha afegit un començament traspaperat d'un altre argument sense més influències posteriors. Això ens fa pensar que s'ha utilitzat aquest començament potser per a donar més vistositat a l'argument i fer-lo una mica més complet: així se disposa al xiquet com a serven quasi voluntari del gegant, o tal vegada ha estat una equivocació del contaire qui per l'aparició d'un gegant i d'una princesa segrestada, ha confós el principi afegint-lo a aquest. De la segona part, que podríem anomenar la rondalla originar trobem nombroses versions com la ja anomenada "Los animales

agradecidos" on l'heroi és un cavaller i els animals un lleó un llebrer, una àguila i una formiga. 'El gegant de les set corones' d'Amades on els dons li són entregats per una vella i el xiquet el que vol aconseguir són les set corones del gegant. 'El corredor veloz' d'Afanassiev, on únicament trobem la similitud del poder transformar-se en cervol, llebre o ocell, dons donats per uns vells. La resta del conte és diferent.

No tantes diferències trobem en 'La bola de cristal' dels Grimm on apareix la separació de la vida del bruixot, el protagonista ha de realitzar gestes semblants a les del nostre heroi per a poder trencar l'encanteri de la princesa i a la vegada el dels seus germans, per a fer-ho haurà de donar mort a un bisó, d'ell ix un ocell de foc que port al seu si, un ou candent el qual en comptes de rovell, té una bola de vidre, que en tocar-la el bruixot mor i l'encanteri desapareix. Aquí no apareixen els dons dels animals agraïts, ni els poders que ells donen, però és curiós com la seua funció és palesa d'una altra forma, els germans han estat transformats en àguila i balena, sent els ajudants en el combat de la mateixa manera que al nostre ho feia l'heroi amb l'ajuda dels seus dons.

Finalment ens trobem amb 'El jove que va perdre la memòria' de Serra i Boldú, on encara que es tracte d'un conte del cicle del príncep encantat, aquest poseeix els mateixos dons dels animals agraïts, aconseguits de la mateixa forma que els nostres.

El primer aspecte d'importància d'aquests contes és el dels



animals agraits, una sèrie d'animals, quasi sempre en nombre de quatre, es troben barallant-se per la carnassa d'un animal mort, llavors l'heroi que per ahí passava, els ajuda en la repartició i contents li otorguen quelcom del seu cos, en prova d'agraïment, aquest objecte amb l'acompanyament d'una frase màgica li permetrà de transformar-se en cadascun dels animals sempre que ho desitge.

Hi han molts aspectes que ens recorden fets relacionats amb el ritus d'iniciació. D'aquest ritus formava part l'entrega al jove d'un poder encantat o màgic sobre els animals. La forma més arcaica era la de transformar-se en el propi animal-ajudant. Relacionant aquests fets amb la rondalla veiem com el ritus servia per a convertir al xiquet en home, Adolfet quan arriba al castell no és més que un xiquet, però quan la seua aventura finalitza, ja està en edat de casar-se.

Els animals li otorguen el do de convertir-se en cadascun d'ells i per a fer-ho li entreguen un pèl, una ploma i una banyeta que ell introdueix en 'El petit relicari que li havia dat sa mare, i aquest penjat del coll dins la camisola', també això ho trobem explicat per Propp qui ens comenta com el poder que el jove tenia entre els animals s'expressava externament per l'entrega d'una part de l'animal que el jove portava al seu damunt en una bosseta. Ens recorda el costum d'alguns pobles de portar penjat en una bossa els seus amulets i talismans vinculats sovint amb els animals. Adolfet repeteix el comportament dels joves estudiats per Propp amb una adaptació al seu temps, la

bossa que utilitza per a guardar els seus objectes màgics és un relicari amb el que augmenta el seu poder màgic. No únicament tindrà poder sobre els animals sinó que també Déu l'ajudarà i el protegirà de tot mal amb aquest objecte amb certes connotacions màgiques i de protecció. Relicaris i medalles encara són posats i portats sobre les persones per a que déu les protegisca de tot mal. I de la mateixa manera que la bossa amb els objectes de l'animal era donada segons Propp per un familiar al jove, el relicari li'l dona sa mare. Però els vells de Propp a banda de la bossa donaven també consells de com comportar-se per a superar amb èxit les proves per les que passarien. De la mateixa manera Valor afegeix la figura de l'àvia qui com ella diu 'et podré donar un consell de vella que t'aprofitarà bona cosa' i així li conta 'contes de fades, bruixots, gegants i gegantes' que li aconsellen sobre el seu comportament en el futur. Ella representa la figura de transmissora de la tradició, aquesta figura com la de la bossa no apareixen a les altres rondalles.

Els animals són protagonistes actius i constants de les rondalles en la seua doble vessant, bé com animals maléfics o benéfics, aquí ho fan en la seua doble vessant. Com a benéfics són els donants màgics, els animals no coincideixen en tots, en Valor tenim un llebrer, un llop, una formiga i una àguila; en Almodovar els mateixos canviant el llop pel lleó; en Serra i Boldú, un lleó, una formiga i una àguila; i en Grimm una àguila i una balena. Eliade en el seu llibre Imàgenes i símbols,

citada anteriorment, diu com els pobles caçadors antics consideraven als animals com a semblants als homes però dotats de poders sobrenaturals, i com tenien la creença de que tant l'home podia transformar-se en animal com al contrari i com les ànimes dels morts en ocasions entraven en el cos dels animals, establien una sèrie de relacions misterioses entre una persona i un animal individual.

En les rondalles les formes de contacte entre l'heroi i l'animal són diverses., De vegades l'heroi es troba amb un animal que es vol menjar però no ho fa atenen als seus precs, Altres vegades li fa un servei i en altres casos una vegada l'animal ha estat capturat per l'heroi el deixa en llibertat, aquesta darrera l'explica Propp per la creença antiga de que l'animal representa l'ànima d'un familiar mort.

Dels animals que trobem a les nostres rondalles coincideixen l'àguila i la formiga, que apareixen en els quatre, el llebrer en dos, com el lleó i el llop únicament ho fa en Valor. L'àguila que Propp relaciona en el viatge -en altres rondalles del nostre corpus la troben amb aquesta funció- .

El lleó és un animal que no apareix amb freqüència a les rondalles, com tampoc els animals utilitzats pels Grimm, potser perquè el visó fora un animal propi de l'Europa central que més tard restà limitat a Lituania i Polònia. Aquesta localització concreta podria ser la causa de l'aparició a la rondalla dels Grimm.

La fórmula màgica d'acompanyament que han d'utilitzar coincideix en tots 'Déu i el nom de l'animal en que vulga convertir-se'.

Un dels aspectes que ens ha agradat força d'aquesta rondalla és la separació que s'hi fa entre la vida i el cos del gegant. Aquesta no es troba dins d'ell, sinò amagada en un lloc llunyà. D'aquesta manera la destrucció és més difícil. La preparació per al combat és llarga i no es realitza de forma directa amb el gegant. Almodovar comenta com això és propi de les rondalles espanyoles puix aquestes tenen un grau molt mínim de violència. Per altra part, l'heroi accepta de forma voluntària dur a terme l'acció, puix ningú li ho ha proposat, ni apareix una autèntica malifeta, el gegant es porta bé amb ells i sembla bo.

En general, els gegants són uns personatges de mera magnificació quantitativa de les coses ordinàries i segons els casos són protectors o perillosos, en alguns apartats de folklore apareixen com a protectors del poble contra el senyor encara que és més comuna la seua funció d'allò meravellós i terrible.

El psicoanàlisi el relaciona amb el símbol del pare com a representant de l'esperit que posa obstacles a l'instint.

La forma que té de destruir-lo és difícil, en un bosc molt llunyà hi ha una serp a la que se li ha de donar mort de dins d'ella apareixerà una llebre que hi haurà d'agafar i dins hi haurà un colom que porta al seu si un os que s'esclafarà al front del gegant.

En el primer combat entre la serp i el lleó el lleó diu en Almodovar:

Si tuviera un pan caliente  
i el beso de una donzella  
yo te daria la muerte,  
serpiente fiera.

La pastora que presencia el combat li ho dona i immeditament el lleó mata la serp. Però en Valor mentre lluiten la serp i el llop (equivalent al lleó), el que demana és diferent:

Si tenia un cànter de vi i un pa calent  
ella moriria al moment.

La fórmula s'ha cristinanzat per complet puix aquest vi i el pa ens recorden clarament l'eucaristia, forma de vèncer al dimoni que tantes vegades ens ve representat com a serp i més encara ací quan en l'episodi que conta als familiars com ha vist transformar-se a Adolfet en llop dubten sino serà el dimoni i hom contesta "En tot cas -feu el pare tot ple de seny- deu ser un àngel perquè el dimoni millor pot ser-ho la serp". Així la forma de lluitar és amb el seu enemic més poderós, Déu, i s'utilitza la forma amb que els cristians el materialitzen, el vi i el pa.

La versió que els Grimm ens ofereixen és una mica més

sofisticada puix el primer animal és un bisó del que ix un ocell de foc, en el que hi ha un ou que té una bola de cristall i quan aquesta toca al bruixot desapareix el seu poder. L'ou sempre ha estat relacionat amb la vida, per als egipcis representava el misteri de la vida, els xinos creien que el primer home havia nascut d'un ou que els déus deixaren caure del cel i flotà sobre les aigües. Posteriorment es relacionà l'ou amb l'univers.

Una de les característiques de les nostres rondalles és la de trobar-nos amb herois sense càrrecs nobiliaris i si de vegades els tenen no són reis ni princeses, sinó de l'escala més baixa marquesos o simples senyor de castells. Si en aquesta rondalla Almodóvar representa a l'heroi com un cavaller i la jove segrestada com a princesa no apareix així a la de Valor, ell és un fill de forner i ella filla de peixcadors i ambdós pateixen fam. El premi als seus esforços no els convertirà en reis sinó en batlles de la ciutat ara ja desencantada. Al llarg de tot el corpus és una de les característiques més constants que hem trobat: els protagonistes pertanyen a classes baixes tant dins de l'escala popular com de la nobiliaria. Almodóvar per l'extracció diferent dels seus protagonistes relaciona el seu conte amb els llibres de cavalleries entre els que troba diversos pareguts, des de l'ascendiment social del cavaller gràcies al matrimoni fins el negar-se a casar-se amb la Cabrera (la pastora nostra), a pesar de que aquesta l'ajuda de forma decisiva a matar a la serp i fins i tot en la versió d'Almodovar li entrega la seua virtut, com se

despren de l'obligació de matrimoni que vol imposar-li el pare, quan s'entera que s'han besat. Res d'aquests aspectes apareixen a la nostra puix com hem vist l'extracció social és diferent com també ho és la demanda que fa a la jove.

"L'amor de les tres taronges" (AT. 408) és el tercer conte que hem inclòs en aquest cicle. Queda emparentat amb els contes del mateix títol de Serra i Boldú, Tomás Escuder i Almodóvar, com "Las tres naranjas del amor" encara que es coneix també amb els títols de "Las tres naranjitas del amor", o "Las tres taronjas", té com a segona seqüència la de la suplantació de la reina per una negra i una mora, com vorem que passa a alguns contes del cicle de la xiqueta perseguida. Es planteja un problema d'estructura narrativa on no és possible esbrinar quin conte presta a l'altre sinó més bé que ambdós comparteixen una mateixa seqüència a pesar de ser dos contes diferents en tot el demés.

Espinosa inventarià setanta-quatre versions hispàniques classificades en quatre tipus i segons ell únicament a Itàlia i Espanya era veritablement popular. En les versions d'Escuder Serra i Valor, el príncep no apareix com a víctima tal com ho fa en Almodóvar en la primera seqüència sinó com un príncep que sempre estava trist i la solució dels seus mals és buscar l'amor. Aquesta busqueda d'amor vé en forma d'aventura. Notem la diferència amb d'altres contes en els que és una princesa la que està trista llavors es fan unes comandes pel regne oferint la seua mà a canvi de fer-la riure o feliç, adoptant una postura

passiva a l'espera de l'heroi qui li solucione els seus problemes. En aquest conte és el mateix príncep el que ix en busca del seu amor.

Fel que toca al segon apartat, igual com hem dit a un altre cicle Almodóvar apunta "un elemento secundario viene a reforzar la impresión de que no hay combinación mecánica, casualidad ni préstamo en la relacion de estos dos cuentos, i es la exacta coincidencia en un detalle del final, la agresora es quemada en versiones suficientemente alejadas en el espacio", el mateix passa a les versions de Serra arreplegades a la granja d'Escarp i la de Valor a Bèlgida. Així sobre aquest interrogant Almodovar el conclou amb l'afirmació "La conclusion es una simple tautologia se trata de una historia compartida por los cuentos en razon de algo que por ahora se nos escapa."



## 8. LA XIQUETA PERSEGUIDA.

Un dels cicles més extens en el que víctima i heroïna queden confuses.

En ell s'inclou els contes de la 'Cenicienta' aquest és un dels contes que amb més tradició compta, s'assenyalen com a fonts el greg Estrabon (63 aC. - 19dC.) en l'obra seua perduda *Remenbras historicas* i conegut a través d'Eliano, *Historias diversas*, XIII, 33 se dona notícia d'una història egípcia en la que una cortesana s'estava ballant en el Nilo, una àguila li furta la sabata deixant-la caure davant del faraó aquest admirat per la sabata la busca i es casen. Giambattista Basile toca el tema en 'La gata cenicienta' M.R. Cox recopila 345 històries de la Cendrellosa.

En les primeres versions té més importància el refús de tipus edípic mentre que en les més modernes adquireix importància la rivalitat fraterna.

En la versió de Perrault, ella és bona i sosa, una vegada ha passat per totes les humiliacions perdona a les germanes; els Grimm donen un final més cruel, així les germanes són castigades.

Mme. Beaumont també tracta el tema fent un fundit d'aquest més Pulgarcito en "Finnette Cendron".

Amades assenyala a la Venta-focs (nom popular català) com la núvia de la cendra, les seues esponsalles amb el nou sol contituïa una cerimònia màgica destinada a promoure casament i

assegurar-los llur fecunditat. La rondalla fou inicialment el comentari d'un ritual màgic acadèmic, encaminant a provocar les unions humanes i a promoure la fertilitat de la raça, no en va, era la reina domèstica interior.

Dins de la rondallista espanyola pertanyen, a aquest cicle "los tres trajés", "Estrellita de oro", "El povero del rei" i "Maria i la bichita", el nom de la cendrellosa únicament és suggerit en algunes versions on la xiqueta es obligada a viure en la cendra, encara que normalment s'encarrega de cuidar els porcs o fer totes les feines de la casa, així en la nostra el narrador, referint-se a la protagonista, diu "Beatriu va esdevenir, en certa manera, la cendrellosa o Venta-focs, de la casa", o ella mateixa diu "m'estime més viure sempre ací dalt que estar de cendrellosa amb la meua madratra".

Un cicle tant important no havia de mancar de representació dins del nostre corpus "La mestra i el manyà" aconsegueix tots els requerits d'aquest cicle, una xiqueta orfa, es encandilada per la seua mestra viuda i amb una filla, per a que convença a son pare de que seria beneficiós per als dos una boda, el pare a la fi accepta dient "no crec que resulte una madrastra com aqueixa de les rondalles" però Beatriu poc a poc esdevé la criada de la casa fins que el pare la deixa en una cabana en el bosc, allí es troba amb un gat al qui dona de menjar i agrait el gat, que no era més que un senyor amb poders, li dóna tres dons "alé de roses, monedes en la butxaca cada vegada que parle" la madrastra

envejosa envia a la seua filla pero aquesta, pel seu mal comportament amb el gat acaba amb fum en la boca i pedres en la butxaca.

Normalment les versions acaben totes ací, però Valor continua i ens acaba la història amb el pediment dels roïns i el perdó de la germana.

J. Eyheramonno i E. Pascual al pròleg de l'obra de Perrault assenyalen els antecedents d'aquesta rondalla en Ovidio, La Metamorfosis (libro IV, fábula 3); Straparola, Noches agradables (libro III, 3); Basile Pentamerón (las tres hadas III, 3); H.J. Lhéritier, 1695 Los encantos de la elocuencia; Grimm "Los tres enanitos del bosque".

Les versions que hem trobat nosaltres són en Afanassiev 'La cabeza de yegua', 'Morozko', i 'La hija y la hijastra', en les tres una madrastra envia a la fillastra al bosc per a que allí es quede soles, allí en el primer li apareix un cap d'egua, en el segon Morozko, i en el tercer un ratolí com els tracta amb cortesia rep d'aell dons, riqueses o bellesa. La madrastra assabentada envia a la seua filla que tornarà morta. Les altres versiona que hem trobat canvien sobretot en el final no sent tant cruel. En Perrault 'Las hadas' les dos són filles però l'odi vers una neix pel seu paregut al pare. Un dia anant a la font dóna de veure a un vella i rep com a do que en parlar li eixirà una flor o una pedra preciosa, l'altra que acudeix a l'instant i per mostrar-se desagradada en parlar li eixirà una serp o una

granota, així la primera es casa amb el príncep i la major resta asoles i "se fue a morir a un rincón del bosque".

En "La senyore Holle" dels Grimm tot ocorre en caure a un pou la fillastra, aquesta ajuda a la vella i a canvi la cobreix d'or; a la filla la vella la cobreix de peix fent mala olor sempre, no se parla de boda.

Les versions de Serra i Boldu i Almodovar són més semblants a la nostra. En el primer en "Les maduixes" el pare de Caterina es casa amb la mare de Ramona, lletja i desastre, Caterina esdevé la criada de la casa i un dia d'hivern és enviada a cercar maduixes, caminant troba una vella que li dóna asil i li demana que li endregàs la casa. Aquesta ho fa i li posa una estrella al front tornant amb les maduixes. La madrastra envia a la Ramona qui torna amb una cua de ruc, però l'enveja fou creixent i la deixen abandonada en mig del bosc però la seua bellesa es tan gran que la troben uns servidors del rei i es casen.

En "Estrellita de oro" de Almodóvar, un viudo i la filla, Maria, vivien en front d'una viuda i la filla, aquesta parlava amb Maria convencent-la del profit d'una boda entre el pare i ella i a la fi es fa i passa el de sempre, un dia quan Maria anava a llavar es troba amb una vella que pel seu bon comportament li dóna "al peinarse le caeran perlas, al reirse rosas, y en los bolsillos dinero" i una estrela en el front, l'altra únicament una cua de ruc en el front. En una escena semblant a la Cendrellosa, amb sabata inclosa, aprofitant que el

prncep ve a per el carro l'agafa i la deixa en el bosc mig morta sense ulls ni llengua uns pastors arrepleguen els ulls i la llengua canviant-los per les perles i els diners i se'ls posa, l'arriben notícies al príncep qui l'arreplega i envia matar a la madrastra i filla, tirant-les 'a un caldero de aceite hirviendo'.

L'estructura de tots els contes coincideix bàsicament:

1. Filla i fillastra, aquesta última és odiada per la mare, en qualsevol cas, o té contacte amb l'home és filla d'ell soles, i si és dels dos, s'assembla al pare, potser açò degenera l'odi de la madrastra. Hem vist com en versions anteriors la relació incestuosa entre el pare i la filla era el tema central del conte, aquí no apareix però resta eixe odi al que no se li troba massa sentit, únicament en Afanassiev se'ns diu que la xiqueta era molt pareguda al pare, i per això sa mare, que no madrastra, li agafa mania. En Enric Valor, la pau familiar després del matrimoni és total, però el narrador apunta 'però el cor humà sempre vol més del que té' a partir d'aquí venen els patiments i se'ns recorda que si Beatriu rep algun mal' totes les riqueses seran per a la mare i la filla, perquè si vé en cap versió es defineix la condició social del pare ací apareix com a ferrer un dels oficis millor considerats, eren anomenants també manyàs o manyosos pel grau d'enginy . diu que Beatriu parlava amb molt de

2. Allunyament. En la majoria la xiqueta es portada al bosc sempre per decisió de la madrastra que desitja lliurar-se d'ella. El bosc el relaciona Propp amb el ritus d'iniciació

indicant que sempre era el pare qui portava al fill allí perquè era un lloc on les dones tenien vetada l'entrada, entrar suposava la mort i en les versions d'Afanassiev quan el pare arreplega a la segona únicament troba els osos mentre que a la primera s'ha lliurat perquè dona un servei: menjar, companyia o amabilitat amb els personatges en que es troba. En les demés el final no s'allunya tant, en "Estrellita de oro" el príncep mata a la mare i la filla i en Perrault mor soles en el bosc perquè ni la mare l'aguanta, únicament Valor la perdona quan després de la boda de Beatriu pare, mare i filla s'agenollen demanant perdó i Elvireta e perdonada.

3. Els dons que rep en la majoria apareix una estrela en el front i una cua de ruc, altres afegixen olor a roses o flors quan parla i fins i tot granotes en l'altra, els estudiosos asenyalen que potser a les versions antigues se contava que en parlar tirava flors de la boca quedant després únicament el perfum. La descripció de les xiques és la mateixa en totes una és guapa i treballadora, mentre l'altra lletja i pereosa. Unicament Valor dona bellesa a la reina però acompanyant-la dels qualificatius "orgullosa, destrellatada, vanitosa i malairada". També seguint el seu costum d'anar deixant pistes sobre el que posteriorment esdevindrà es diu que Beatriu parlava amb molt de seny, característica que repeteix en molts moments, posteriorment quan parla farà olor a perfum de roses, mentre Elvireta quan parlava sempre deia destrellataments i tonteries, després tirava

fum per la boca aquesta característica també apareix en l'heroïna d'Afanassiev quan ens diu que era 'una linda muchacha de palabras discretas'.

4. Al final el premi d'una és el matrimoni amb el rei o un noble i el de l'altra la mort o la soletat. Amb la salvetat ja esmentada d'Enric Valor.

## f. Els xiquets valents

Una porció de contes tenen com a característica la valentia d'uns xiquets que pel simple fet de distinguir-se ixen de la seua situació o venen a remediare les dificultats de la seua família. Trobem ací des de les versions de 'Pulgarcito' fins als xiquets que aprenent un ofici espècial ixen de la seua pobresa com el cas dels contes espanyols 'Miguelin el valiente', 'Los dos hermanos', 'El aprendiz de brujo', 'La piedra de marmol' i per últim 'Los tres pelos del diablo' del que diu Almodóvar

Reentramos el origen mítico del heroe salvado de las aguas en un cesto y que, como los demás de su linaje, vendrá a remediare importantes calamidades, así, la de la fuente seca y el rey tirano, que atestiguan su condición de conductor de pueblos. Tambien estos cuentos pueden representar una de las prácticas del rito de iniciación, que comenzaba con el extrañamiento del hogar y que el psicoanálisis identifica, negativamente, en un no querer abandonar el claustro materno, o resistirse a ser adulto."

El conte del nostre corpus és semblant a aquest últim, "El xiquet que va nàixer de peus", del que hem trobat les següents versions "Los tres pelos del diablo" dels Grimm, "El Rei Bescambrill" d'Amades, "Els tres pels del dimoni" en Serra i Boldú la ja anomenada d'Almodóvar. Amades cita també una en Maspons i Labrós, Rondallayre I, 50 a la que no hem tingut accés. Les diferències entre totes són mínimes, tanmateix les mencionarem.



En varies d'elles ja el xiquet naix amb signes de bonaventura, si en Valor els exagera amb l'aparició de la Verge pronostican que serà rei i anunciant el seu naixement, el naixer el 15 d'Agost festa de la Mare de Déu, i amb el naixement de peus; en les altres es limita a naixer amb la pell de la sort.

Amades assenyala que la creença de que el naixement d'un fill amb vestiment o despulla era signe de ser privilegat i cridat a obtenir grans càrregs influint en la vida del món era molt antiga i venia dels romans, ja que pensava que açò era degut a que la mateixa naturalesa amb aquesta creença l'havia protegit i rodejat de defenses per tal de no fer-li mal. Així és ja un xiquet marcat des del seu naixment. Açò crea l'odi en el rei i per tal salvar-lo la mare tira el fill al riu.

El costum de tirar els fill als rius ens torna a recordar Amades, ve del temps en que hom pensava en la maternitat de l'aigua en que una mare no podent-se fer càrreg d'un fill el tirava a l'aigua per a que aquesta el protegira i el conduira a bon fi. Tanmateix Valor no deu estar massa segur d'aquesta creença perquè diu que s'ha salvat per ser un xiquet "que va naixer de peus" a les altres versions es dona per segur que aquesta versió portarà sens dubte al xiquet a bon fi.

Continuant el conte quan el xiquet té necessitat de pernoctar ho fa en una cabana, únicament Valor assenyla que aquesta és dels vents (també apareix a d'altres versions), aquest nom pensava que portava les ànimes dels avantpassats, en la

rondalla a pesar de l'aparença feroç que tenen "això brama com un lleó, udola com els llops, xiula com les serps [...] arranca pins, campanars i esquella carrasques com a esglèsies... es cap de caps" diu referint-se a Ponent i del Xaloc diu "groc de cara, d'ulls mig clucs en un somris de bonhomia el bigot llarg i corvat [...] venia de l'Egipte sec i misteriós" però a pesar d'açò actuen com a ajudants, encara que la seua funció més corrents en les rondalles que hem llegit és la d'informadors, normalment sobre llocs allunyats que el protagonista busca.

A partir d'ací les cinc rondalles coincideixen perquè, com hem vist, dues d'elles s'estalvien aaquest principi.

Per aconseguir casar-se amb la princesa ha de fer-se amb els tres pèls del dimoni és la demostració de que és digne d'ella. Es una de les proves més usuals que se li posen al prenent, anar a l'infern i portar quelcom daurat, és la forma de demostrar que ha estat allí i si són els pèls del dimoni, possessir-los és igual a tindre el domini damunt d'ell que l'obliga a tot, en la versió d'Amades el rei diu "He encarregat al criat que anés a buscar tres pèls del dimoni, i me'ls ha dut, ara vull anar jo a buscar-ne tres més. Amb aquests sis pèls tindrem el dimoni sota els peus i res no hi haurà impossible per a nosaltres." Un i altre són numeros especials, si el tres és el primer dels números màgics i el que més ha estat venerat i admirat per tots els pobles, a casa nostra es creu que és costum que quan algú està de malhumor o té mala lluna dir-li que té el

sis, també es creu que és aquest el número del dimoni.

Quan el protagonista ix i busca l'infern ho fa anant cap a ponent on se pensava que estava perquè allí és on moren els dies.

El rei, que apareix a les cinc versions i a quasi totes les rondalles, al costat de l'infern, té com a funció la de protegir als vius dels morts per la creença de que l'aigua talla tot encís i malefici i estableix una barrera insuperable a tot poder, d'ací que dins de la rondalla siga regla que hom serveisca de l'aigua per deturar un ser potent, posar-lo a la vora de l'infern assegura el què els difunts no tornen i no perjudiquen els vius.

Les cinc rondalles coincideixen en posar com a ajudant a la criada del dimoni o la mestressa de l'infern que podria coincidir en la maga personatge molt estudiat per Propp, es troba de guardia a l'entrada del regne de la mort, interroga a l'heroi i funciona com a ajudant-donant "recuerda a un cadáver... se halla provista de todos los signos de la maternidad. Pero, aún con todo esto, no conoce la vida conyugal. Es siempre una vieja, y una vieja sin marido."

Quan el dimoni arriba a l'infern, el dimoni diu "olore a carn humana" en la de Valor "a carne humana me huele! si no me la das te mato" en la d'Almodóvar. "Huelo, huelo carne humana aquí pasa algo extraño" en grimm; "Sento olor de carn cristiana i això em crema. No s'ha amagat ningú per aquí" de Serra i Boldú en la que apareix una substitució 'humana' per 'cristiana' substitució religiosa d'un element. Sobre açò ens diu Propp

El hombre exala un olor a hombre vivo. Los muertos no tienen olor y son reconocidos por los muertos por ello. Este olor repugna mucho a los muertos. Ha sido transferido al mundo de los muertos las relaciones de los vivos. Por eso los héroes que pretenden penetrar en el mundo de los muertos se limpian su olor antes de hacerlo."(20) Unicament l'ajuda de la mestressa el salva i l'ajuda a obtindre el que desitja.

A la fi l'heroi en totes aconseguix el seu propòsit portant els tres pèls del dimoni demostra que ha estat digne de la mà de la princesa puix és un heroi. Unicament Serra i Boldú finalitza la rondalla ací els demes afegeixen l'intent del rei d'aconseguir el mateix que l'heroi però la seua condició de no-heroi no li permet l'aconseguir-lo i cau presoner i convertit en barquer. També és el que funciona com a agressor i deu de rebre el seu càstig.

Una altra característica que es dona a tots, menys la de Serra, és l'actitut activa de la princesa qui en certa mesura s'enfronta al seu pare en favor del seu amor.

"El patge saguntí" és una altra rondalla que podríem afegir ací tot i que el protagonista en comptes de ser un home és una donzella disfressada d'home, i el seu ajudant és, com hem vist a d'altres, S. Vicent.

## 6. Els 'pecats' castigats.

Sovint trobem una sèrie de contes, en la tradició oral, que serveixen per advertir a les persones sobre el mal que conductes desarreglades poden portar. Podríem recordar un dels més coneguts, encara que estranger, "Caperucita roja" de Perrault; en la seua versió, no la més difosa que pertany als Grimm, el conte acaba quan la xiqueta desobedient i la pobra jaja són devorades pel llop; els Grimm, davant el que consideraren un final massa cruel, el canviaren pel que coeixem. Aquest fet, ha portat als estudiosos a pensar que existiren uns cicles de contes amb final desgraciat, l'objectiu dels quals ja no seria instruir sinó advertir, aquests contes haurien estat escrits per a donar por als xiquets i posar-los en guardia contra determinants perills i impedir-los cometre certes accions.

Serie el cas dels contes inclosos en aquest cicle, que si bé Almodóvat ha titolat l'ambició castigada, nosaltres hem canviat el títol perquè en ell hem fet menció també d'altres pecats.

Hem situat ací contes com

"El dimoni fumador"

"I queixalets també"

"L'envejós d'Alcalà"

"L'albarder de Concentaina"

"Les velletes de Penya-roja"

"La llegenda del Palleter".

En "El dimoni fumador", l'afició a la beguda i a la cacera desapareixent per l'aparició del dimoni del que únicament es lliura gràcies al seu enginy, i al poder de Déu representat en l'ermita.

En "I queixalets també" la desobedència és formanet castigada també per l'aparició del dimoni en forma de xiquet i vella.

I de nou el dimoni escarmenta a l'albarder de Concentaina qui únicament volia casar-se amb una forastera i quan ho fa resulta ser una bruixa. Dels tres no hem trobat altres versions en les col·leccions consultades, tanmateix, no tenim massa incidis per a considerar-los rondalles, més bé semblen explicacions de refranys i parlades que pel poble han estat difoses, tal com valor ens diu al proleg. El dimoni és la figura que actua com a agressor-advertidor i esmena les conductes dels protagonistes, la forta influència del cristianisme fa que desapareguen antigues figures populars del conte meravellós sent reemplaçades per altres més religioses. Encara que en "La llegenda del Palleter" apareix com a auxiliar màgic un "follet" espècie de fantasma local amb forta tradició sobretot a la Marina, Vall d'Albaida, la Ribera i zona costera de Castelló, follet que intenta ajudar al palleter però la seua falta d'ambició el fa fracassar.

Els altres dos contes inclosos en aquest apartat tenen més transcendència i una característica comuna, si el protagonista és

castigat per la seua ambició o enveja, l'acompanyat és premiat per la seua bondat.

"Les velletes de Penya-roja" el trobem en Amades amb el nom de "les dues velles xarugues" on fóra de no tindre tot l'ornamentació que trobem en la d'Enric Valor res canvia únicament que l'auxiliar són tres bruixes que es compadien de la sort de la vella i a més de vellesa li donen el do de que quan parle la seua veu sone com la música. En l'edició de 1950 de les rondalles d'Enric Valor els auxiliars tenen poders màgics gràcies a l'ajuda d'una fada amiga, en la nostra es tracta d'estudiants àrabs.

D'aquesta rondalla ens sorpren la posta en escena, veritablement teatral, que es realitza per a enamorar al príncep, des del paisatge que invita a l'amor, fins l'olor a codonyat que hi ha en l'habitació on està amagada la vella. La utilització, de nou, d'elements que centren l'acció en una geografia concreta: el paisatge de Penya-roja, i la història dels antecedents moros que es donen a la vella però batejada cristiana. Una sèrie d'elements repetitius en les rondalles d'Enric Valor i en moltes d'altres ja ens ajuden a saber que passarà després com l'acopanyament d'un 'matí alegre de sol' a l'eixida de la vella angurien un bon final a l'aventura. Cal recordar altres rondalles en les que el final no serà tan bo per al protagonista i llavors Valor acompanya la seua eixida a l'aventura amb un temps roïn de tempesta i trons que res bo auguria. A la fi l'ambició d'una vella és castigada, i

la innocència de l'altra premiada. La primera no tenint prou amb els diners obtesos per l'engany vol ser jove, i en l'intent mor.

Aquest tema un poc semblant al de "Riquet el del copete" de Perrault o "La bella y la bestia" de Mme. de Beaumont, on la víctima no gana la bellesa per les accions de l'heroïna, sinó per la seua innocència en el cas, potser hauria de vore en Lo que gusta a las damas de Voltaire on una "vieja desdentada y con piel de hollin se transforma en los brazos de un joven con el que se casa en una beldad cuyo encanto ni el pincel de Apolo hubiera podido pintar jamás".

En "L'envejós d'Alcalà" Enric Valor localitza l'acció en època dels moros, cos normal pel nostre passat.

Francisco Seijo Alonso en un llibre dedicat a fantasmes i bruixes del País Valencià (21) conta una rondalla surtida en Almudaina (Vall de Planes) en la que tres bruixes en sa casa cantaven dilluns, dimarts, dimecres tres i un geperut en passar per allí completà la cançó amb "dijous, divendres, dissabte, sis" i contestes per arregar-les la cançó li llevaren la gepa, un amic geperut, envejós per la sort de l'altre decidí fer el mateix, i acostant-se a les bruixes els acabà de completar la cançó amb "i diumenge, set" però aquestes no quedaren massa contestes perquè li posaren la gepa de l'altre, i aquest que se la vullgue tallar, morir.

De la mateixa manera Brian Frond i Alan Lee (22), assenyalen que Galtee T. Crofton al seu llibre Hadas del sur



de Irlanda cita la llegenda de Knockgrafton on Lusmore, geperut alegre i amb bona veu sentint una melodia (no especifica quina) la continua i les fades (fades i bruixes són una divisió que probablement ens ve d'època més moderna, potser per influència del cristianisme) meravellades de la seua veu li lleven la gepa. Un altre geperut, Jack Madden "un ser malhumorado" repetiex l'experiència però la seua veu era tan horrible que les fades enfadades li posen la de l'altre al davant.

Amades també ens la conta però assenyala com la melodia de les bruixes és en castellà

lunes, martes, miescoles, tres  
jueves, viernes, sabado, seis  
y domingo siete.

ens diu com és un nombre molt escàs els del contaire que la cantes en la seua parla. La versió de Valor no s'allunya de les altres encara que ens l'adorna.

No és d'extranyar el protagonisme de les bruixes (potser sí el que estiguen localitzades junt a Alà i els moros) puix en un treball realitzat per Jordi Pujiula (23) assenyala que encara que foren molt aïllades, sí que es feren pràctiques de bruixeria fins el segle XVI. El primer procé localitzat a l'àrea estudiada per aquest data de 1258.

## H. La mort i el dimoni.

Un tema com el de la mort tant freqüent dins de la societat hispànica i en la seua literatura -és interessant sobre açó llegir un llibre on s'arreglegen tots els aspectes de l'Espanya negra vistos per un estranger Dario de Regoyos (24)- no podia mancar al nostre corpus.

Si vé aquest cicle Almodóvar el basa únicament en la mort, nosaltres hem ampliat el tema apuntant també el dimoni, puix els personatges no únicament s'enfronten amb la mort, sinó també han de burlar al dimoni per a complir la meta final, el pujar al cel, sino el viatge no resta acabat

Les dos vessats que adquireix aquest cicles venen representades per dos contes "La muerte madrina" on la mort condolida per la misèria d'una família apadrina al fill xicotet, fent-lo metge i enriquint-lo acaba enfadant-se en aquest com el xic intenta enganyar-la per savar al seu amor. En l'altra vessant estaria "El peral de la tia Miseria" on pertanyen els contes del nostre corpus.

"El ferrer de Bèlgida"

"EL jugador de Petrer"

"El llenyater de Fortaleny"

serien les rondalles que tenen com característica la burla de la mort i fins i tot del dimoni en propi profit del protagonista.

De les versions que hem llegit ens criden l'atenció una característica comuna als nostres contes. Mentre que als contes d'uns altres corpus els protagonistes encara que burlen a la mort no ho fan amb els personatges del cel; als nostres no passa el mateix, els protagonistes, burlen al dimoni, a St. Pere i al mateix Jesucrist.

En "El ferrer de Bèlgida" i "El llenyater de Fortaleny" són dos contes d'un tema molt semblant, apareixen com a donants Jesucrist i St. Pere i com agressors, a la fi agredits, els dimonis amb noms com Banyatorta, potallarga i cuaroscada. I encara que ambdós protagonistes en la terra fan de les seues, des de robar fins "enganyar" a Jesucrist, a la fi entren al cel burlant a St. Pere. El segon l'hem trobat amb els noms de "El ferreret de Vallverd" de Serra i Boldú, i "El ferrer de Sarió" de Josep Bataller, l'acció és la mateixa però canvia el final puix en cap de les dos entren al cel i com ens diu Bataller "com no el volien ni en el cel ni en l'infern per ser més roí que la tenca amb suc, l'oncle Sarió va regressar a la terra".

10. PETTELHEIM, B. 1981, op. cit. p. 299

11. ELIADÉ, M. op. cit. p. 24

12. ANADÉS, J. op. cit. p. 114

13. ANADÉS, J. L'Índex dels contes catalans fabulosa, Barcelona, Selecta, 1975.

14. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. 1983, op. cit. p. 312

15. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. 1983, op. cit. p. 320

NOTES:

1. ELIADE, M. Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1983, p. 20
2. ANDERSONS IMBERTS, E. Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Maymar, 1979, p. 26
3. GUIRALDES, R. Don Segundo Sombra
4. PELEGRIN, A. La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral., Madrid, Cincel, 1982, p.18
5. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. Cuentos maravillosos españoles, Sevilla, 1979, p.26
6. DEMERS, J. et GAUVIN, L. "Frontières du conte écrit en Litterature, n. 45, fevrier 1982, Paris, Larousse, p. 8
7. OLEZA, J. próleg a E. Valor Obra completa III op. cit. p. 18
8. VALOR, E. Obra completa I, op. cit. p. 27
9. AMADES, J. Folklore de Catalunya. Costums i creences, Barcelona, Selecta, 1982
10. BETTELHEIM, B. 1981, op. cit. p. 399
11. ELIADE, M. op. cit. p. 44
12. AMADES, J. op. cit. p. 114
13. AMADES, J. Llibre dels somnis. Geografia fabulosa., Barcelona, Selecta, 1979.
14. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. 1983, op. cit. p. 319
15. RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. 1983, op. cit. p. 320

16. GARDNER, J. Dragón, dragón y otros cuentos, Madrid, Alfaguara, 1980. p. 12
17. CIRLOT, J. Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1969, p. 187
18. PROPP, V. 1981, op. cit. p. 87
19. SEIJO ALONSO, F. Los fantasmas de Alicante, Valencia y Castellón, Alicante, edc. Seijó, 1979
20. FROND, B. i LEE, A. Las hadas, Madrid, Montesa, 1983.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.

ANDERSEN, H. Cuentos de Andersen. Barcelona, Everest, 1978. 2edc.

AFANASIEV, AN. Cuentos populares rusos. Madrid, ed. generales Anaya, 1983.

AFANASIEV, AN. Cuentos populares rusos. Barcelona, La gaya Ciencia, 1979. 2edc.

ALCOVER, Rondaies mallorquines, Palma de Mallorca, edt. Moll, 1975, 2edc.

AMADES, J. Llibre dels somnis, Geografia fabulosa, Barcelona, Selecta, 1979

AMADES, J. Números maravillosos, Barcelona, Selecta, 1982

AMADES, J. Folklore de Catalunya. Rondallística, Barcelona, Selecta, 1982

AMADES, J. Folklore de Catalunya. Costums i creences, Barcelona, Selecta, 1980

ANDERSEN, H. Cuentos de Andersen. Barcelona, Everest,

1979

ANDERSEN, H. Cuentos. Barcelona, Juventud, 1978, 9edc.

ANDRES, M. "La función en el cuento popular maravilloso: la hija del diablo" en Revista de dialectología y tradiciones populares, Inst. Miguel de Cervantes, tomo XXXVII, 1982, pp. 93-128

AULNOY, M. Cuentos, Barcelona, edt. Maucci, 1942

BADENES DALMAU, F. Rondalles del poble, Barcelona, 1900. Biblioteca Nicolau Primitiu.

BARTHES, R. Análisis estructural del relato, Barcelona, Tiempo Contemporáneo, 1982.

BATALLER, J. Rondalles populars valencianes, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981

BETTELHEIM, B. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona, Crítica, 1981 5edc.

BETTELHEIM, B. Los cuentos de las mil y una noches. Barcelona, Crítica, 1980

BONO I BARBER, B. Històries que semblen novel·les. Cinc narracions marineres. València, LLetres valencianes, 1951.

BRAVO-VILLASANTE, C. Historia de la literatura infantil universal. Madrid, Doncel, 1971

BREMOND, C. "La lógica de los posibles narrativos" en Análisis estructural del relato, Barcelona, Tiempo Contemporáneo, 1982

BRYANT, S. El arte de contar cuentos, Barcelona, Nova Terra, 1970, 4edc.

CALVINO, I. El caballero inexistente-O. Barcelona, Bruquera, 1979

CERDA, H. Literatura infantil y clases sociales. Madrid, AKAL bolsillo, 1978

CHEVALIER, M. Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro. Barcelona, Crítica, 1978

CHEVALIER, M. Cuentos folklóricos españoles del siglo de oro, Barcelona, Crítica, 1983



CHEVALIER, M. "Chascarrillos aragoneses y cuentos folklóricos", en IV Congreso nacional de artes y costumbres populares. Zaragoza-Calatayud 21-24 abril, 1983.

CIRLOT, J. Diccionario de símbolos, Barcelona, edt. Labor, 1969

DEMERS J. i GAUVIN L. "Frontières du conte écrit" en Litterature. n. 45, Paris, Larousse, 1982.

DUCROT, O. i TODOROV, T. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México, siglo XXI, 1983 9edc.

DURAN, T. i VENTURA, N. Setzevoltes. Barcelona, Guix n. 19, 1979

DURAND, G. Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Madrid, Taurus, 1981.

ELIADE, M. Imágenes y símbolos. Madrid, Taurus, 1983.

ELIADE, M. Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Madrid, Ediciones cristiandad, 1978.

ENDE, M. La historia interminable. Madrid, Alfaguara,  
1982 3edc.

ERLICH, V. El formalismo ruso, Barcelona, Seix Barral,  
1974

ESCUDER PALACIOS, T. Contalles, Castelló, Publicacions del  
seminario de estudios económicos y sociales de la Caja de Ahorros  
y Monte de Piedad de Castellón, 1983.

FOKKEMA, D. i IBSCH, E. Teorias de la literatura del siglo  
XX. Madrid, edt. Crítica, 1981

FORCADA TRAVER, E. Casolanes. Poesies Castelló, 1954.  
Biblioteca Nicolau Primitiu.

FORESTI SERRANO, C. "Algunas observaciones al método de Propp  
nacidas de su aplicación a un corpus de cuentos recogidos en  
Chile" en Folklore y literatura: Problemas de intertextualidad  
(Actas del 2 Symposium Internacional del Departamento Español de  
la Universidad de Groningen 28, 29 y 30 de octubre de 1981).

FROND, B. i LEE, A. Las hadas. Madrid, edc. Montesa, 1983

FUSTER, J. pròleg a l'obra Valor, E. Narracions de la Foia de

Castalla, Barcelona, ed. Barcino,

FUSTER, J. Recull de contes valencians, Barcelona, ed.  
Albertí, 1958

Barcelona, 1978

GARDNER, J. Dragón, dragón y otros cuentos, Madrid, ed.  
Alfaguara, 1980

GIL, R. Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre.  
Madrid, Salvat ed. 1982

Guadarrama, 1982

GOMEZ GARCIA, P. La antropología de C. Levi-Strauss. Madrid,  
ed. Tecnos, 1981

ed. Tecnos, 1981

GONZALEZ MARTI, M. De la València medieval. Contes del pla i  
de la muntanya. València, 1948.

ed. "Sillars" Culturals del País Valencià, 1980

GOROG-KARADY V. i SEYDOU C. "Conte, mon beau conte, de tous  
tes sens dis-nous quel est le vrai". en Litterature n. 45 Paris,  
Larousse, 1982

GREIMAS, AJ. En torno al sentido. Ensayos semióticos.  
Madrid, ed. Fragua, 1973.

GREIMAS, AJ. Semántica estructural. Madrid, ed. Gredos, 1976

2edc.

GRIMALT, J. "La catalogació de les rondalles de mossén Alcover com a introducció a llur estudi" en Randa, n. 7, Barcelona, 1978

GRIMM, J. i W. Cuentos, Madrid, Alianza editorial, 1981  
4edc.

HAUSER, A. Historia de la literatura y del arte. Madrid, ed. Guadarrama, 14edc.

HELD, J. Los niños y la literatura fantástica. Barcelona, ed. Paidós, 1981.

LACUESTA, M. Recollim contes infantils. València, Federació d'Entitats culturals del País Valencià, 1980

LEVI-STRAUSS, C. Polémica Levi-Strauss & Propp, Madrid, ed. Fundamentos, 1982 2edc.

MASCARELL GOSP, J. De la vall al cim. Contes i llegendes. València, ed. Sicania, 1957.

MARCO, J. Literatura popular en España en los siglos XVIII y

XIX, Madrid, edt. Taurus, 1977

MARTINEZ MARTINEZ, P. Coses de la meua terra. València, 1912

MELETINSKI, E. "El estudio estructural y tipologia del cuento" en PROPP, Morfologia del cuento, Madrid, edt. Fundamentos, 1981, 5edc.

MELETINSKI i d'altres. "La folclorica russa e i problemi del metodo strutturale".

METZELTIN M. i VANDERMAELEN, C. "Cuento folklórico vs cuento artístico: tentativas de delimitacion" en Literatura y folklore: Problemas de Intertextualidad (Actas del 2 Symposium Internacional del Departamento Español de la Universidad de Groningen 28, 29 y 30 octubre de 1981).

OLEZA, J. Sincronia y diacronia: La dialéctica del discurso poético. València, edt. Prometeo, 1976

OLEZA, J. pròleg VALOR, E. Obra completa III, València, edt. Gorg, 1981, 3edc.

OLIAG, N. pròleg VALOR, E. Obra completa II, València, edt. Gorg, 1981, 3edc.

PASCUAL TIRADO, J. Tomba-tossals. Contalles de la terra.  
Castelló de la Plana, 1930.

PASCUAL TIRADO, J. De la meua garbera, Castelló de la Plana,  
1935.

PELEGRIN, A. La aventura de oír. Cuentos y memorias de  
tradición oral. Madrid, edt. Cincel, 1982.

PERRAULT, Cuentos de antaño, Madrid, edt. Gaviota, 1983  
2edc.

PRATS, LL. i d'altres. La cultura popular a Catalunya.  
Estudios i institucions 1853-1981. Barcelona, Serveis de cultura  
Popular, Fundació Cultural, 1982.

PROPP, V. Morfologia del cuento, Madrid, edt. Fundamentos,  
1981, 5edc.

PROPP, V. Las raices históricas del cuento, Madrid, edt.  
Fundamentos, 1981, 3edc.

PROPP, V. Edipo a la luz del folklore y otros ensayos.  
Barcelona, edt. Bruguera, 1983

PUJIULA, J. Bruixes, dimonis i follets de la Garrotxa.  
Papers de l'Arxiu casulà n. 3, Olot, 1983.

PUSHKIN, AS. La zarevna muerta y los siete guerreros.  
Barcelona, edt. La gaya Ciencia, 1982 3edc.

RIERA I MONTSERRAT, F. Remeis amatoris, pactes amb el dimoni,  
encanteris per a saber de persones absents, cercadors de tresors,  
remeis per a la salut. Bruixes i bruixots davant la inquisició de  
Mallorca en el segle XVII. Barcelona, Pequeña Biblioteca Calamvs  
Scriptorius, 1980.

RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. Cuentos al amor de la lumbre I.  
Madrid, edc. Generales Anaya, 1983.

RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. Los cuentos maravillosos españoles,  
Fundación Juan March, Sevilla, 1979.

RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. Los cuentos maravillosos españoles.  
Barcelona, edt. Crítica. 1982.

RODRIGUEZ ALMODOVAR, A. La estructura de la novela burguesa,  
Madrid, Taller ediciones JB. 1976.

TACCA, D. Las voces de la novela. Madrid, edt. Gredos, 1977.

ROS, C. Rondalla de rondalles, València, edt. llibreria  
Paris-València. 19

RUBIO MONTANER, P. Estructura de los cuentos maravillosos  
castellanos, Universidad de Valladolid, 1982.

SALES, J. Rondalles gironines i valencianes. Barcelona, edt.  
Ariel, 1951.

SEIJO ALONSO, F. Los fantasmas de Alicante, Valencia y  
Castellon. Alicante, edc. Seijó, 1979.

SERRA I BOLDU, V. Rondalles populars I. Barcelona,  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.

SERRA I BOLDU, V. Rondalles meravelloses. Barcelona, La  
Xarxa, 1982 2edc.

SERRA I BOLDU, V. Aplec de rondalles. Barcelona, Biblioteca  
Serra d'or, 1981 2edc.

SOURIAU, E. Les deux cent mille situations dramatiques.  
Paris, edt. Flammarion, 1950.

TACCA, O. Las voces de la novela. Madrid, edt. Gredos. 1978



2edc.

TODOROV, T. Gramática del Decameron. Madrid. Taller ediciones JB. 1973

TODOROV, T. "Las categorías del relato literario", Barcelona, edt. Tiempo contemporáneo, 1982.

TODOROV, T. Introducción a la literatura fantástica. Barcelona, edc. Buenos Aires, 1982.

VALOR, E. Obra literaria Completa. València, edt. Grog, 1975.

VALOR, E. Rondalles valencianes. València, edt. Torre, 1950

VALOR, E. Meravelles i picardies. Rondalles valencianes. València, L'estel, 1970

VALOR I SERRA, J. De la muntanya i de vora mar. València, L'estel, 1975.

VERHAEREN, E. i REGOYOS, D. Viaje a la España negra. Barcelona. Olañeta editor, 1983.

YLLERA, A. Estilística, poética y semiótica literaria.  
Madrid, Alianza, 1974.

ZULETA, E. Historia de la crítica española contemporánea.  
Madrid, edt. Gredos, 1974 2edc.

Aquest treball ha estat imprès amb el programa "Easy Writer"  
d'una IBM Personal Computer.

Aquest treball ha estat imprés amb el programa "Easy Writer"  
d'una IBM Personal Computer.