

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL:

ÁMBITO DE LA TRADICIÓN ORAL Y DE
LAS PARTICULARIDADES LINGÜÍSTICAS



LITERATURA POPULAR Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (PCI)

Alfredo Asiáin Ansorena (UPNA)

alfredo.asiain@unavarra.es

1. LITERATURA POPULAR Y PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (PCI)

De la cuna a la sepultura... Toda nuestra vida está jalonada por la literatura. No se conoce ninguna cultura que no se exprese con una lengua. Pero tampoco ninguna que no se exprese literariamente, es decir, que no desarrolle su expresión intensa. El objetivo de este artículo es identificar las manifestaciones literarias que forman parte de este nuevo concepto de patrimonio cultural inmaterial (PCI).

Parecía tarea relativamente sencilla. Contábamos, para ello, con el concepto de literatura popular, de larga trayectoria en los estudios literarios. Sin embargo, el trasvase, la equivalencia, literatura popular - literatura perteneciente al PCI no es ni tan directo ni tan fácil. Los más reputados especialistas en este campo de la literatura (Frenk, Pedrosa, García Castañeda, Prat, Maser, Díaz Viana...) se reunieron en un Simposio organizado por la Fundación Joaquín Díaz titulado "Literatura popular. Definición y propuesta de bibliografía básica" (FJD 2010) y tuvieron que conformarse con certificar la complejidad del término. En esta obra¹, Frenk duda de su validez, porque

* Este trabajo ha recibido la ayuda de la Cátedra Patrimonio inmaterial de Navarra financiada por la Caixa (30.31.10.3654).

¹ La bibliografía sobre este tema es abundantísima. Me conformo con remitir a la selección que realizan estos autores y autoras en dicho Simposio (FJD 2010).

cada género tiene características distintas, que cambian también según el momento histórico y el entorno geográfico y cultural específico. Prat cuestiona el nombre de "literatura" y hace suyo el de "oratura", contrapuesto al anterior, y que recoge la expresión oral (recitación, dramatización o actuación) de las producciones verbales artísticas. Pedrosa nos procura una primera definición: "la literatura popular (...) engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego de ciego, un folletín por entregas o una fotonovela)" (FJD 2010:33). Sin embargo, acto seguido (FJD 2010:33), desconfía de ella:

El de literatura popular es un concepto muy general y ambiguo, cuya acotación y definición ha dado lugar a interpretaciones diferentes y a veces polémicas entre los especialistas. Uno de los grandes especialistas en la materia, el crítico suizo-canadiense Paul Zumthor, y muchos otros estudiosos la han desechado como categoría científica, porque el de la literatura popular no es un corpus que pueda ser definido mediante criterios formales, estilísticos o de género, sino solo a través de su aceptación mayor o menor por el pueblo, fenómeno difícilmente mensurable, a veces muy dinámico e irregular, y que depende de circunstancias y de condiciones muy variables.

Esta desconfianza de Pedrosa por los conceptos (resbaladizos, en singular) de "pueblo" y de "cultura" también está presente en Maser, quien insiste en que la mayor parte de la literatura popular es oral, pero no todo lo oral es popular; y, del mismo modo, no todo lo escrito es literatura culta. La interacción entre lo popular y lo culto, entre la pequeña y la gran tradición, es mucho más profunda de lo que se ha creído, puesto que las elites conocían (y participaban en) ambas tradiciones. Como alerta García Castañeda, "popular" tiene significados diversos; el más descriptivo, literatura difundida entre el pueblo, convive con acepciones que muestran una determinada posición ante esta literatura (desde el canon de la crítica literaria, despectiva, con el significado de marginal, de poca calidad, añadiríamos nosotros).

En resumen, esta indefinición de las fronteras del concepto y de los propios géneros, de límites muy fluidos como sabemos por el trabajo de campo, abre un debate muy interesante, que excede el propósito de este artículo, y sobre el que ya aportamos algo (Asiáin 2004)². Creemos, en este sentido, que el concepto de PCI puede clarificar, porque anula, o por lo menos desdibuja, distinciones en cuanto a la autoría (autor conocido / tradicional - anónimo) y en cuanto al soporte de transmisión (oral / escrita), en favor de factores de uso y (poli)identidad: literatura "que las comunidades, los grupos, etc. reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural" (UNESCO 2003); y "asociada a significados colectivos compartidos y con raigambre en una comunidad" (Plan Nacional 2011).

Anteriormente hemos visto que el acercamiento lingüístico al PCI requería abordar una gran diversidad de textos: textos con psicodinámica o estilo oral (Finnegan 1977); textos orales con oralidad primaria, secundaria o mixta (Ong 2001; Zumthor 1989); textos escritos de expresión íntima

² Creo que también sería interesante incorporar los conceptos de cultura oficial (o dominante) y culturas no oficiales (incluidas las minorizadas), insistiendo en ese plural que entronca perfectamente con la diversidad cultural.

con escaso cuidado formal (Cardona 1994); o prácticas letradas en las nuevas tecnologías (Casany 2008;2012). Esta diversidad también está presente en la literatura popular.

Si nos centramos ahora en los textos escritos³, menos conocidos, y volviendo a la obra de la Fundación Joaquín Díaz (FJD 2010), Romero y García Castañeda aportan interesantísimas reflexiones al respecto. Romero nos habla de la “novela popular”, también llamada “novela por entregas” (en periódicos) o “folletín” (edición en cuadernillos), que tuvo su mayor apogeo en el siglo XIX. Y también de los “pliegos sueltos” o “literatura de cordel”, publicaciones que existen desde el origen de la imprenta y que, en esa centuria, transmiten relatos de hechos ficticios, hagiografías, vidas de personajes famosos o abreviaciones de novelas de éxito: “relaciones”, “sainetes”, “romances”, “almanaques”, “aleluyas”, “canciones”, “pregones”, etc. son algunos subgéneros que también se han denominado, con imprecisión, “libros del pueblo”. García Castañeda, en relación con esa literatura de cordel, nos recuerda que floreció en tiempos en que las clases populares eran mayoritariamente analfabetas, por lo que suponía muchas veces un auditorio que disfrutaba oyendo la lectura colectiva o una oralización (romances de ciegos), más que una lectura individual. Como explica este experto, la interrelación de esta literatura con la llamada “literatura culta” se produce, incluso, en el ámbito gráfico, con publicaciones como el *Semanario Pintoresco*, en las que podemos encontrar escritores costumbristas españoles que el canon literario ha incluido en su nómina (Mesonero, Estébanez Calderón, Larra, Fernán Caballero...), junto con autores desconocidos y de distintas procedencias que firman artículos de costumbres con valor antropológico, folclórico o sociológico.

En conclusión, la literatura popular incluye (con todas las prevenciones) la literatura de tradición oral u “oratura”, los textos populares escritos y las prácticas letradas más contemporáneas.

¿Forma parte la literatura popular del patrimonio cultural inmaterial? ¿Y la denominada literatura culta o canónica? Hemos visto que el PCI anula esta distinción entre gran y pequeña tradición, entre procedencia oral y escrita... y pone el acento en el uso y la (poli)identidad. Para poder considerar cualquier manifestación literaria parte integrante del PCI, tiene que cumplir tres requisitos fundamentales: la vitalidad (“manifestación viva”), la representación identitaria (“significados colectivos compartidos”) y la transmisión (“arraigo en la comunidad”).

La vitalidad de una manifestación del PCI se puede relacionar con conceptos tan interesantes como la vitalidad etnolingüística (Romay, García-Mina y Azurmendi 1999; Viladot y Esteban 2012) y distinguir, en cualquier género, distintos grados⁴. Sabemos que el PCI siempre es presente,

³ Las prácticas letradas parecen más relacionadas con los nuevos géneros populares, que abordará mi compañera Consuelo Allué en otro capítulo de esta obra.

⁴ Julia Sevilla y M^a Teresa Barbadillo, en una orientación que muestra bastante analogía con lo que estamos explicando, hablan de mínimo y máximo paremiológicos (2005).

dinámico y evolutivo. El último signo de vitalidad de una de sus manifestaciones, su “estertor” cuando el paisaje cultural que la contextualizaba ha desaparecido, es la memoria del portador, su recuerdo sobre una realidad desaparecida (testimonio indirecto o de testigo: un rito que ya no se celebra, por ejemplo) o una *performance* descontextualizada (testimonio directo, verbigracia, una canción de amasar el pan que interpretaba cuando se amasaba a mano en cada casa). La frontera entre el PCI y el patrimonio documental en sentido amplio (incluido el bibliográfico y archivístico-documental escrito y audiovisual) es la vida de ese portador y la potencialidad de revitalización que su memoria viva podría representar⁵. La vitalidad, asimismo, no solamente se opone a lo desaparecido (paisaje cultural fósil), sino también a lo que no evoluciona y va perdiendo todo su significado (lo fosilizado). Tiene que ver con lo que se adapta y evoluciona resignificándose y buscando nuevas funciones. Por ello, la documentación e investigación del PCI deben tener revisiones periódicas para aprehender estos cambios y evoluciones.

La representación identitaria alude al imaginario colectivo compartido (Durand 2000; Colomer 2010). El término de “imaginario” ha sido utilizado por los estudios antropológico-literarios para describir el inmenso repertorio de imágenes, símbolos y mitos que los humanos utilizamos como fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas. Este imaginario colectivo compartido también cambia y evoluciona, al ritmo de evolución y creación de nuevos paisajes (físicos o virtuales), ritmo que evidentemente han acelerado los mass media (cine, TV, medios de comunicación...).

El tercer y último rasgo para valorar si una manifestación cultural forma parte del PCI es la constatación de si la transmisión está activa o se ha interrumpido. La transmisión generacional del PCI incluye modelos distintos, que podríamos sintetizar en tres posibilidades: la transmisión colectiva por parte de grupos o agentes colectivos con organización interna más o menos reglada (danzantes, hermandades...); la transmisión de informantes colectivos sin dicha organización (la gente de edad de una localidad, las mujeres de una localidad...); y la transmisión persona a persona (maestro - aprendiz, por ejemplo), a veces con carácter iniciático. La visibilidad y vulnerabilidad de esos modelos de transmisión también siguen este orden. La transmisión colectiva es más visible y menos vulnerable, porque se relaciona con el ámbito social. La transmisión de informantes colectivos es menos visible y bastante vulnerable, porque se manifiesta en ámbitos más cerrados e informales como el familiar. Por último, la transmisión persona a persona es muy poco visible (a veces secreta o, por lo menos, confidencial) y muy vulnerable. Pero, además de estos modelos de transmisión generacional, han aparecido nuevos modos que vamos a agrupar con el nombre de “transmisión en red”, sea esta red un grupo de personas (propagación de leyendas urbanas o rumores de boca en boca), los nuevos medios (especialmente la Red) o dispares soportes (graffittis y “pintadas”, por ejemplo).

⁵ Este fue, por ejemplo, el caso de la recuperación - revitalización de representaciones tradicionales como los paloteados (dances) de la Ribera de Navarra.

Estos tres requisitos de valoración (vitalidad, pertenencia al imaginario colectivo y transmisión activa) nos parecen determinantes para considerar o no una manifestación cultural parte integrante del PCI de un grupo o comunidad. Y con estos tres parámetros, la manera de acercarse a las producciones lingüístico-literarias (etnopoéticas) también cambia en géneros, soportes y modelos de transmisión; si bien parecen permanecer estables los tres modos del discurso de los que habla la etnopoética: el discurso mítico, el discurso simbólico y el discurso realista (Jason 1977; Oriol 2002).

En efecto, el Plan Nacional de Salvaguarda del PCI (2011), en el ámbito de la “Tradición oral y particularidades lingüísticas”, habla de literatura popular e incluye en ella producciones escritas, aunque la mayoría de géneros procede de la literatura de tradición oral. Están ausentes, por otra parte, los nuevos géneros (leyendas urbanas, hoaxes - cadenas de mensajes...) y los nuevos soportes y modelos de transmisión. También se debería insistir más en psicodinámicas creativas tan importantes como el repentismo. Sí incorpora, aunque la diferencia de la literatura, la historia oral (yo hablaría más bien de memoria oral) y los relatos de vida, donde se incorporarían la transmisión del conocimiento y los géneros (auto)biográficos.

Complejo panorama que todavía se complica más si pensamos que, en el PCI (actual, presente por definición), también están presentes, por efecto de la escolarización universal y de la difusión de los medios, producciones escritas no ya solamente de la “literatura de cordel”, propias de sociedades analfabetas y donde primaba la lectura colectiva, sino producciones originariamente canónicas (“cultas”) adoptadas - adaptadas por las comunidades. Si pensamos, por ejemplo, en *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, la apropiación patrimonial que hacen de él los niños y niñas es muy similar a la que pueden hacer cuando escuchan un cuento de tradición oral. Es algo así como una “literatura ganada” por el pueblo, una adopción por parte de la comunidad que se integrará en su imaginario colectivo⁶. Con muchas otras obras infantiles y para adultos se han producido procesos similares. Se me permitirá referirme, como ejemplo representativo de Navarra pero extrapolable a otros autores costumbristas, al caso de José María Iribarren y la presencia de algunas de sus contribuciones (chascarrillos, anécdotas, etc.) en el imaginario colectivo (1943, 1944, 1946, 1951, 1955, 1980...). Para todas estas producciones escritas “canónicas” que se han integrado en el imaginario colectivo proponemos el nombre de “literatura popularizada”.

Por consiguiente, las manifestaciones literarias del PCI provendrían de la literatura popular y de la literatura popularizada. La clave no está en su procedencia; está en su adopción - adaptación y en su forma de transmisión posterior. Muchas de las incorporaciones (adopción) de la literatura escrita popularizada no proceden de una lectura individualizada, ni siquiera de una lectura colectiva

⁶ En literatura infantil se denomina “literatura ganada” a los libros / obras no pensadas ni destinadas a los niños en su contexto de producción originario, pero que, muchas veces adaptadas al uso infantil, se destinan a este público. Un ejemplo clásico es la obra de J. Swift *Los viajes de Gulliver* (Colomer 2010).

va propia de la literatura popular escrita, sino de una versión audiovisual difundida por los medios de comunicación de masas (“transmisión en red”). Otras veces proceden de una versión oralizada que ya está en la cadena de transmisión oral (un padre o una madre narran el cuento de Pinocho como se lo contaron sus padres a ellos, aunque no hayan leído nunca el original). Las versiones de literatura popularizada siempre sufren adaptaciones, sean simplificaciones en las versiones escritas o sean procesos de oralización (oralidad secundaria, en palabras de Zumthor 1989), lo más frecuente, creemos.

Esta recurrencia a lo oral no es una cuestión de soporte (oral-vocal, escrito, audiovisual - virtual, soportes poco habituales...), sino de psicodinámica (Ong 2001; Zumthor 1989), de estilo oral (Finnegan 1977) y de funcionalidad de la tradición oral. Como psicodinámica, estas manifestaciones literarias tienden a conservarse en la memoria, más que en los soportes externos; y forman parte de las cinco operaciones que la oralidad implica: producción, comunicación, recepción, conservación y repetición (Zumthor 1989). El estilo oral de estas composiciones es evidente en la literatura de tradición oral (oralidad primaria), el corpus principal; en la literatura popular escrita (oralidad mixta), tanto en la tradicional “literatura de cordel”, destinada a la lectura colectiva u oralizada, como en las nuevas prácticas letradas; y en la literatura popularizada (oralidad secundaria), con procesos de adaptación. La funcionalidad principal de la tradición oral es conservar y transmitir lo útil, lo que se usa, y olvidar lo que no se usa o se ha superado (Fribourg 1987). Funciona en dos niveles: conservar contenidos o conocimientos de distinta índole (oralidad tradicional); conservar solamente sus psicodinámicas actualizando sus contenidos (oralidad actualizada o de actualidad). Es un poderoso mecanismo cultural que, como todo el PCI, también tiene un comportamiento dinámico y evolutivo. Y esto influye en la literatura. En general, conserva la literatura de tradición oral si esta tiene una función cuando los tiempos y los paisajes culturales cambian. Por ejemplo, las canciones de cuna tradicionales o nanas siguen manteniendo su vitalidad, su espacio en el imaginario colectivo y se siguen transmitiendo en variados soportes. También “oraliza”, incorpora con su propia psicodinámica y estilo, la literatura escrita (popular o popularizada) en procesos de adaptación y de simplificación. Por ejemplo, utiliza una canción de origen no tradicional (escrita, canónica, culta...) como canción festiva, adaptándola a su función⁷. Este mecanismo cultural, por último, utiliza el olvido para relegar manifestaciones literarias que no cumplen ya una función y/o no responden al patrón cultural (“pat-tern”) actual (Fribourg 1987). Son composiciones literarias que pertenecerán al patrimonio literario (bibliográfico, documental...) de las comunidades, pero no ya a su patrimonio cultural inmaterial (no presentan vitalidad, no representan identitariamente y dejan de transmitirse).

Los géneros autobiográficos (recuerdos, historias de vida, casos...) tienen un comportamiento similar. Independientemente de cuál sea su procedencia, se incorporan a la tradición oral como memoria compartida y representativa de la comunidad.

⁷ Esta adaptación está, a veces, en los factores de producción de muchos autores que escriben - adaptan sus escritos al gusto y al uso de “lo popular”.

La conclusión final de estas reflexiones es que ambas instancias, literatura popular y manifestaciones literarias del PCI, no son equivalentes totalmente. Debemos valorar cada manifestación independientemente de su procedencia e incorporar la literatura popular escrita y la literatura popularizada al corpus principal de literatura de tradición oral.

Así hemos determinado, en fin, una serie de géneros populares: poesía popular (cancionero, romancero y baladas, y otros géneros poéticos); géneros didácticos (enigmas y paremias); géneros íntimos (plegarias, oraciones, conjuros); géneros lúdicos y humorísticos (brindis tradicionales, juegos, narraciones “de pega”, lo chistoso...); otros géneros y psicodinámicas creativas y/o lúdicas; narraciones populares (cuentos, mitos, leyendas, narraciones acumulativas); y géneros autobiográficos (recuerdos, historias de vida, casos). Vamos a ejemplificarlos con los fondos del *Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra - Nafarroako ondare ez-materialaren Artxiboa* procedentes del trabajo de campo y con la referencia a otras obras señeras.

2. GÉNEROS DE LA LITERATURA POPULAR⁸ EN EL ARCHIVO DEL PATRIMONIO INMATERIAL DE NAVARRA

2.1. Poesía popular: cancionero, romancero y baladas, y otros géneros poéticos

La poesía tradicional o en verso es una de las manifestaciones más importantes de la tradición oral de todos los pueblos y culturas. Íntimamente unida a la música, presenta unas psicodinámicas, unas técnicas y un estilo oral que la hacen inconfundible, sea tradicional o de nueva factura. Algunos géneros orales como la epopeya desaparecieron de la tradición oral ya en época medieval (Pedrosa *Micronet*). Margit Frenk (2003, 2006) es la autora del corpus más sistemático de poesía popular en castellano⁹ y una de sus grandes estudiosas. En euskara, donde la literatura popular ha sido hegemónica hasta el siglo XX, destacan las figuras de Juan Mari Lekuona (1983) y de Antonio Zavala, con su ingente producción (1996a, 1996b, 1999, 2006). En los fondos del *Archivo*, procedentes del trabajo de campo, incluimos manifestaciones poéticas del cancionero (castellano y euskara); y del romancero (castellano) y de las baladas vascas, en cuanto a las composiciones narrativas en verso.

⁸ No podemos hacer una caracterización profunda de cada uno de ellos. Nos conformaremos con describirlos brevemente utilizando las referencias de Pedrosa (*Micronet*) y las del propio *Archivo*, entradas escritas por mí. De los nuevos géneros hablará, como he advertido antes, Consuelo Allué.

⁹ La bibliografía, en este artículo, es simplemente una selección de nombres representativos.

A) Cancionero

Una canción puede ser definida como una forma de expresión oral que conjuga poesía y música para comunicar mensajes o expresar emociones de forma artística. La voz española *canción* puede ser en algunas ocasiones sinónimo de canto y de cantar. Pero en otras ocasiones no, puesto que canto designa a veces el conjunto de todos los géneros poético-musicales, tanto épicos como líricos y narrativos, y puede dejar a canción la acepción de “canción lírica”, a romance o balada la acepción de “canción narrativa”, y a cantar (aunque no siempre) la acepción de “canto épico” (Pedrosa *Micronet*). Las canciones tienen una función social y cultural en el momento de su ejecución y una ocasionalidad, esto es, el contexto más o menos ritual en que se canta. Sin embargo, la canción admite otras categorías específicas y significativas. En primer lugar, depende de la autoría y su transmisión. Según esta categoría, podemos distinguir canción tradicional, canción popular, canción improvisada y canción culta. Otra categoría es la forma y contenido de la canción tradicional, según la cual se distinguen canciones líricas, narrativas, seriadas y épicas (Pedrosa *Micronet*).

El cancionero tradicional vasco ha tenido grandes recopiladores. Azkue (1990) y el Padre Donostia (1994) son los más importantes. Los repertorios de conjunto más importantes son los de Ansorena (2007), la página web de Eusko Ikakuntza - Sociedad de Estudios Vascos (<http://www.euskomedia.org/cancionero/>) y, en el ámbito de Navarra y Baja Navarra, la reciente obra de Hidalgo (2013). Destaquemos los estudios de Jorge de Riezu (1983) y de José Manuel Pedrosa (2000a). No ha corrido igual suerte el cancionero en castellano, ya que no tenemos ni una recopilación de conjunto ni demasiados estudios. Por destacar una obra, mencionaríamos la de Ciarra (1997).

En los fondos del *Archivo*, procedentes del trabajo de campo, incluimos canciones tradicionales en castellano y euskera. Están relacionadas, sobre todo, con el ciclo de las fiestas anuales cristiano-occidentales y con el **ciclo de edades de la vida humana**.

Respecto a canciones populares (no tradicionales), destacaríamos, en primer lugar, la digitalización de la colección de grabaciones de José María Jimeno Jurío (auroras, gozos, aleluyas...) que está realizando Eusko Ikakuntza - Sociedad de Estudios Vascos (Jimeno Aranguren y Zardoya 2006). También la digitalización de los fondos de Manuel Sarobe que acaba de terminar el *Archivo* y que dio origen a un libro de Maite Mauleón y Mónica Aznárez (2013). Anteriormente, Maite Mauleón (2012) publicó una recopilación de cantos de devoción.

En el *Archivo*, además, se recogen canciones populares de distintas épocas y algunas canciones (pocas) cultas de la época de las guerras carlistas.

B) Romancero y baladas

Contraponemos canción lírica (breve, no compleja y que no expresa argumentos desarrollados, sino simples y concisas emociones y sentimientos) y canción narrativa. Esta es la canción extensa y compleja que desarrolla un argumento completo, con el esquema de un discurso narrativo: situación inicial, conflicto, evolución del conflicto, desenlace y situación final. En la tradición hispánica, cuando un canto narrativo se acoge a la forma de versos octosílabos con rima asonante regular en los pares, se denomina romance, que es el paralelo autóctono de la balada paneuropea. Cuando un canto narrativo no tiene este metro, y su esquema es estrófico y poliasonante, constituye una canción narrativa propiamente dicha. Por último, la canción épica ya no entra dentro de los géneros orales actuales. En España, y en general en toda Europa, la épica fue un género típicamente medieval (Pedrosa *Micronet*).

En este apartado del *Archivo* aparecen diferenciados romances y canciones narrativas, dentro de las cuales incluimos las baladas. Comencemos por los romances tradicionales. El corpus de conjunto más importante es el Romancero pan-hispánico de la Universidad de Washington (<https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/>) y el trabajo desarrollado por el Seminario Ramón Menéndez Pidal, dirigido por Diego Catalán (1969, 1985)¹⁰.

Un romance puede definirse como un poema narrativo de una cierta extensión, que presenta acciones y peripecias que se articulan en un argumento complejo de estructura narrativa con diversidad de personajes y recursos como el diálogo. Es, asimismo, una secuencia poética compuesta por versos de ocho sílabas (octosílabos) con rima regular en los pares, aunque hay excepciones en cuanto a la asonancia o al metro (romancillos, romance-villancico, etc.). En el campo del romancero se pueden establecer dos grandes categorías esenciales, atendiendo a criterios de autoría, transmisión y estilo: el romancero tradicional (que englobaría el romancero viejo y el documentado en la tradición folclórica moderna) frente al romancero no tradicional (que englobaría el juglaresco medieval, el artificioso del primer Renacimiento, el erudito del XVI, el nuevo del XVI y XVII, el vulgar de los siglos XVII al XX y el culto de los siglos XV al XX). El romancero tradicional se caracteriza por su anonimidad, por su transmisión fundamentalmente folclórica, y por su estilo eminentemente oral. El romancero es un género de poesía narrativa que ha dado acogida, a lo largo de su historia y evolución, a todo tipo de temas y argumentos. Aunque por su riqueza y variedad no todos pueden agruparse en categorías precisas, la mayoría sí se pueden incluir entre: los romances épicos; los romances históricos; los romances carolingios o sobre materia de Francia; los romances fronterizos; los romances moriscos; los romances bíblicos; los romances clásicos; los romances novelescos; los romances religiosos; y los romances satíricos y jocosos (Pedrosa *Micronet*). El estudio de los romances tradicionales en Navarra no ha recibido la atención que merece. Destacaremos los recopilados por Reta (1979, 1980), por Asiáin (2006) y por Javier Asensio y Helena

¹⁰ Los estudios y estudiosos son tan numerosos que desisto de hacer ninguna selección.

Ortiz (2008). Junto a estos, el trabajo de campo ha permitido que, en el *Archivo*, haya algunas muestras interesantes de romances tradicionales (por ejemplo, el *Romance de Don Bueso*).

Por su parte, el romancero no tradicional incluye romances juglarescos, artificiosos o trovadorescos, eruditos, nuevos o artísticos, vulgares o de cordel, y cultos. Se caracteriza por ser obra de un autor letrado y conocido que adopta el metro del romance para crear una obra nueva y original. Su transmisión es fundamentalmente escrita, si bien en todas las épocas (especialmente en los Siglos de Oro) se tiene constancia de que algunos llegaron a adquirir un cierto grado de oralización. Incluso a la tradición folclórica moderna han llegado unos pocos casos de romances “de autor” relativamente tradicionalizados. Este fenómeno ocurre especialmente con los romances vulgares o de cordel. Es éste un tipo de repertorio que floreció sobre todo en los siglos XVII y XVIII, aunque algunos de sus epígonos llegaron al XIX e incluso al XX. Fue compuesto por autores profesionales pero de humilde extracción y oficio, y difundido a través de pliegos de cordel para consumo de las clases populares urbanas (y después de las rurales). Los romances vulgares de los siglos XVII y XVIII abordaron particularmente historias de cautivos, prodigios y delincuentes, aunque en el siglo XIX y el XX pasaron a predominar los relatos de crímenes, disputas familiares y sucesos truculentos. Junto con muchas composiciones en metro romancístico, se difundieron también de esta misma forma abundantes canciones narrativas que tocaban los mismos asuntos con estilo similar (Pedrosa *Micronet*).

La mayoría de los romances no tradicionales que perviven en la literatura popular de Navarra pertenece a los romances vulgares o de cordel. En Asiáin (2000, 2006) se recogen algunos (*Romance de Enrique y Lola, El tuerto de Catachán...*) y el trabajo de campo del *Archivo* también ha registrado otros (*En un pueblo levantino..., Primera estación del Norte...*). Han llegado hasta nuestros días oralizados. También, aunque son excepción, han llegado oralizados algunos “romances de autor”, generalmente por influjo de la escolarización.

El último subgénero que vamos a considerar es la canción narrativa. Esta es la canción extensa y compleja que desarrolla un argumento completo, con el esquema de un discurso narrativo: situación inicial, conflicto, evolución del conflicto, desenlace y situación final (Asiáin *Archivo*). Cuando un canto narrativo no tiene el metro del romance, y su esquema es estrófico y poliasonante, constituye una canción narrativa propiamente dicha. Este esquema es, por ejemplo, el de las baladas paneuropeas y, entre ellas, el de la balada vasca (Pedrosa *Micronet*).

Las baladas vascas fueron recogidas por los mismos recopiladores que hemos consignado en el cancionero tradicional. Algunos corpora específicos podemos encontrarlos en Joseba Andoni Lakarra, Blanka Urgell y Koldo Biguri (1984) y Patri Urkizu (2005), por ejemplo. Las baladas, como por ejemplo *Markesaren alaba*, aparecen también en el *Archivo*.

C) Otros géneros poéticos

Un primer conjunto es el de los pregones en verso y otras composiciones que recogen los avatares de la localidad. Aparecen en el *Archivo* como parte de manifestaciones más amplias. Por ejemplo, en la sentencia de la Fiesta de Juan Lobo de Torralba del Río.

El segundo grupo refleja las composiciones y el arte de repentistas y bertsolaris. Todas estas composiciones, aunque son obra actual, individual y por tanto no tradicional, respetan unas psicodinámicas y un estilo orales que sí son tradicionales. También tienen cabida aquí los poetas populares, troveros, joteros... En la tradición castellana, hispánica, tienen larga trayectoria los troveros (Zaballa y Zavala 1993) y la literatura improvisada de la décima (Trapero 1996). En el trabajo de campo reciente en Navarra, no se ha registrado ninguna de estas manifestaciones literarias improvisadas en castellano, salvo el uso de cuartetos todavía vivo en el intercambio oral que se produce en el transcurso de la Fiesta de Juan Lobo o en las “motadas” de los paloteados riberos. Este repentismo también se relaciona con el arte de los joteros en determinados contextos como en las “jotas de pique” o en la ronda y galanteo. Recientemente se ha publicado un libro sobre los pioneros de la jota en Navarra (Aguerrri 2013).

Pero, sin duda, el repentismo en euskara, el bertsolarismo, es el que más vitalidad tiene en distintas modalidades, incluso con participación de la escritura como los “bertso paperak”. Es una manifestación tan rica que tiene su propio centro de documentación, Xenpelar Dokumentazio Zentroa (XDZ), centro de documentación para la investigación y difusión del bertsolarismo: <http://bdb.bertsozale.eus/es/info/7-xenpelar-dokumentazio-zentroa>. A él remitimos.

2.2. Géneros didácticos: enigmas y paremias

Hemos destacado en este apartado la vitalidad de dos subgéneros muy relacionados con lo didáctico y la sabiduría popular: los enigmas y las paremias.

Enigmas. Una adivinanza es una composición, por lo general en verso, que propone con palabras deliberadamente ambiguas y oscuras una pregunta que ofrece en sí misma indicios suficientes para llegar a una respuesta o solución ingeniosa. En general, la palabra y el concepto de adivinanza constituyen una subcategoría (la de carácter poético-tradicional) del género del *enigma*, que se puede definir, en términos generales, como la proposición (en forma poética, prosística o iconográfica, y de carácter tradicional o culto) cuyo enunciado expresa, mediante metáforas, paradojas y un tipo de lenguaje más o menos simbólico y artístico, alguna característica o condición de un objeto cuyo nombre y condición deben averiguarse. Así, existen diversas categorías de enigmas con diferencias formales: adivinanzas; acertijos; enigmas cultos; y los rompecabezas textuales, gráficos y poéticos (acrósticos, metagramas, antípodos, logogrifos, charadas, calambures, palin-

dromos, palabras cruzadas, laberintos, engaños matemáticos, engaños geométricos, los quiz o quid, los tests, los puzzles, las ilusiones ópticas, los caligramas, los jeroglíficos, los criptogramas, los enigmas papirofléxicos, los emblemas, etc.). La definición y caracterización literaria de las adivinanzas, aunque son difíciles y un tanto ambiguas, podría ser la de una expresión poética, breve, dialogada (juego de pregunta/respuesta), oscura, ambigua, paradójica y simbólica. La función de las adivinanzas puede ser religiosa; sexual o de agregación (rituales de seducción entre sexos); o pedagógica, endoculturadora y socializadora (Pedrosa *Micronet*).

En la tradición hispánica las adivinanzas han sido bien estudiadas por Pedro César Cerrillo (2000). En nuestro *Archivo*, hay numerosos ejemplos tanto en castellano como en euskera. Una recopilación reciente que las recoge también, además de la clásica de Azkue (1935-1942-1945-1947), es la de Maite Lakar y Ana Telletxea (2008).

Con el nombre de *Refranero* se conoce a un complejo conjunto de testimonios que son expresión de la sabiduría tradicional y popular. A todo ese conjunto se le identifica con el término “paremia”, que se puede definir como una frase o proposición que transmite de manera breve y concisa un mensaje ingenioso, instructivo y a menudo moral o irónico. Según Julia Sevilla (1993), una de las grandes especialistas en este subgénero, se caracteriza por los rasgos siguientes: brevedad, carácter sentencioso, antigüedad, unidad cerrada y engastamiento. Engloba, asimismo, estas seis categorías de discurso:

- las paremias propiamente dichas: adagio, apotegma, dialogismo, frase proverbial, máxima, principio, proverbio, refrán, sentencia y wellerismo.
- las paremias científicas: aforismo y axioma.
- las paremias en desuso, arcaicas o dialectales, y de uso muy restringido: anaxir, borcárdico, conseja, derecho, enxiemplo, escomma, escriptura, espunte, evangelio, fabla, fazaña, jeroglífica, palabra, parlilla, patraña, proloquio, retraher, sentenzuela, símbolo, texto, verbo, verso y vulgar.
- las quasi-paremias: aerolito, agudeza, aleluya, artículo de fe, concepto, dictado tópico, dístico, divisa, emblema, empresa, eslogan, fórmula, gnómica, nómica, greguería, lema, maza, maza de Fraga, mazada, moraleja, moralidad, mote, pareado, pensamiento, precepto, regla y remoquete.
- las unidades lingüísticas que tienen algunos rasgos paremiológicos: apodo, burla, caída, colmo, copla, cuchufleta, chanza, chirigota, chiste, decir, dicharacha, dicharacho, donaire, epifonema, golpe, lugar común, ocurrencia, patochada, picardía, proposición, salida y tópico.
- ciertas unidades, que se hallan fuera del universo paremiológico, pero que a veces pueden participar de algún rasgo paremiológico: expresión, frase, frase hecha, locución, locución adjetiva, modismo, modo adverbial, modo conjuntivo y voz de mando (Sevilla 1993; Asiáin *Archivo*).

En Navarra, la obra de José María Iribarren (1984, 1996...) es fundamental en castellano. En euskera, una obra de referencia es la de Gotzon Garate (1998). El *Archivo* va refiriendo todas estas contribuciones e incrementando el número de paremias con el trabajo de campo.

2.3. Géneros íntimos: plegarias, oraciones, conjuros

Existen tres grandes subgéneros de la plegaria: la oración, el ensalmo y el conjuro. Una oración es un discurso que una persona dirige a una divinidad, santo o personaje sagrado con el objeto de obtener un favor o una gracia moralmente positiva. La oración se relaciona estrechamente con el ensalmo y con el conjuro. Pero se diferencia de ambos en que la oración suele estar impregnada de una actitud de sumisión y reverencia, suele reflejar un tipo de pensamiento religioso más o menos ortodoxo, y suele ser aceptada, e incluso fomentada, por las instituciones religiosas. El ensalmo y el conjuro reflejan, por el contrario, creencias y un tipo de discurso más apegado a elementos mágicos que se sitúan fuera de la norma impuesta por la religión dominante. Además, la oración se diferencia del ensalmo en que éste tiene una funcionalidad eminentemente curativa o sanadora de alguna enfermedad; y del conjuro en que éste no funciona como una petición a un personaje sagrado, sino como un mandato imperativo a un personaje no necesariamente sagrado (a veces incluso diabólico) para intentar obtener algún tipo de favor moralmente negativo o perjudicial para otras personas (Pedrosa *Micronet*).

La obra más interesante en el ámbito castellano es la del propio José Manuel Pedrosa (2000b). Estas manifestaciones también las podemos encontrar en Barandiaran (1927, 1987...), en el ya mencionado Azkue (1935-1942-1945-1947) y en otros autores. La literatura popular escrita parece que ha sido importante en el caso del oracionero, a través de la literatura de cordel. En el *Archivo* se recoge una serie de ejemplos.

2.4. Géneros lúdicos y humorísticos: brindis tradicionales, retahílas y juegos, y bromas, narraciones “de pega”, lo chistoso...

En esta agrupación se recoge una serie de subgéneros, muchas veces de carácter poético o versificado, que tienen en común el entretenimiento y, generalmente, el humor o la diversión. Vamos a hablar de los brindis tradicionales, de las retahílas y juegos, de las bromas y narraciones “de pega”, y de los chistes.

Los brindis tradicionales generalmente presentan una estructura dialógica en la que quien dirige el brindis pide la colaboración del grupo que, muchas veces, se convierte en coro. Algunos se asimilan a las canciones báquicas, pero otros muchos son recitados ajenos al canto. Su función, como su nombre indica, es incitar a beber en un contexto distendido y festivo. Algunas veces se detecta una función secundaria más sutil: ser invitado a beber. Mientras se recita, suele ir acompañado de mímica de brazos y manos o con la misma copa o recipiente (Asiáin *Archivo*).

En segundo lugar, las composiciones en verso pueden ser retahílas y juegos: retahílas/dichos que emplean los adultos para enseñar al niño pequeño (mover las manos, brazos, piernas, etc.; balanceos, trotes en las rodillas, etc.; enseñarles a andar, saltar, etc.; curar...); retahílas y dichos en que

la importancia reside en la palabra (historias rimadas; retahílas cuando se pierde o encuentra un objeto; burlas de nombres, de oficios, etc., chascos...); retahílas y dichos que se emplean en juegos de motricidad y rítmicos (sorteo y juegos con objetos, de acciones, rítmicos, de ingenio y de prendas...); composiciones en verso relacionadas con el apodo o mote del pueblo o con la alabanza del mismo; y un largo etcétera (Asiáin *Archivo*).

Para la tradición en castellano, una autora de referencia es Ana Pelegrín (1990, 2004). Para ambas tradiciones, en castellano y en euskara, la obra más destacada es el Atlas de Juegos de Vasconia de Etniker Euskalerría (1993).

Por último, en el Archivo, además de ejemplos de los anteriores subgéneros, hay manifestaciones que juegan con la broma y lo chistoso: divertirse a costa de “engañar” al otro. No suelen ser verificadas.

2.5. Narraciones populares: cuentos, mitos, leyendas, narraciones acumulativas.

Las narraciones populares presentan el esquema del discurso narrativo (situación inicial, conflicto, evolución del conflicto, desenlace y situación final) con mayor o menor complejidad. Se consideran únicamente las narraciones en prosa. Se trata, por lo general, de narraciones orales, aunque también tenemos constancia de fuentes escritas, tradicionales y populares. La variedad es inmensa. Stith Thompson (1972), un gran estudioso de las mismas, enumeró los siguientes términos: Märchen; Novella; Cuento de héroe; Sage o tradición local, leyenda local, leyenda migratoria y tradición popular; Cuento explicativo (etiológico); Mitos; Cuentos de animales; Schwank (chanzas, anécdotas humorísticas, cuentos divertidos y obscenos); Leyenda; Saga... En general, se suelen diferenciar cuentos populares (y como un tipo especial, las narraciones acumulativas), mitos y leyendas. Es donde hay mayor número de recopilaciones en Navarra: Azkue, Barandiaran, Caro Baroja, Satrustegi, Corres, Asiáin... Para una bibliografía más exhaustiva, remito a otra de mis obras (Asiáin 2006). Son, además, muchísimas las manifestaciones registradas en el trabajo de campo.

A) Cuentos populares

Los cuentos populares son narraciones folclóricas colectivas y que se perciben como “no históricas”, esto es, estéticas o ficticias. William Bascom aportó algunas características del cuento popular (“folktale”) en su intento de diferenciación de otras formas de prosa narrativa como los mitos o las leyendas. Así, el cuento popular se distingue por la presencia del protocolo ficticio (apertura y cierre), por el gusto por las repeticiones estructurales y, en lo que respecta a los personajes, por la ley de dos en escena y la relevancia del personaje menor o más débil, entre las leyes épicas de Axel Olrik. El contexto en el que se narra es a menudo nocturno (noches de invierno, noches de hilado, deshojado del maíz...), aunque no es una característica tan determinante como

las demás, puesto que hay un comportamiento desigual según los tipos. Están destinados, por otra parte, a un auditorio particular según los subtipos, aunque hay algunas narraciones tanto para niños como para adultos y otras, tanto para hombres como para mujeres. Además, la actitud de los narradores ante estos relatos es de máxima distancia y mínima tensión o, dicho de otro modo, hay una percepción ficticia respecto a los hechos y acciones que narran. La indefinición o indeterminación del tiempo y del espacio los diferencia de las denominadas narraciones “históricas” y favorece fenómenos de transformación y migración de los cuentos populares, que son una manifestación cultural universal. En los cuentos populares hay personajes mayoritariamente seculares o no sagrados: humanos, animales antropomorfizados y personajes sobrenaturales. Dentro de los cuentos populares se suelen incluir **tres divisiones**:

- **Cuentos maravillosos** (“Märchen”, “Novella” o cuento novelesco, cuentos de héroes...).
- **Cuentos de animales** (subtipo de “Schwanke”, fábulas, apólogos...).
- **Cuentos de costumbres** (subtipo de “Schwanke” o “merry tales”, cuentos de tramposos, cuentos de tontos, chanzas, anécdotas humorísticas, cuentos divertidos y obscenos, chistes...). (Asiáin *Archivo*).

Lo más importante es recordar que son universales, lo que permite su estudio mediante un índice internacional de tipos: el denominado Aarne-Thompson-Uther (Uther 2004). En el ámbito peninsular, la serie de catálogos tipológicos que comenzaron Julio Camarema y Maxime Chevalier (1995, 1997, 2003a, 2003b...) son de consulta inexcusable. Estos índices se han utilizado poco en los estudios de los cuentos populares en Navarra: solamente Asiáin (2000, 2006) y Javier Asensio y Helena Ortiz (2008). No lo hacen, por ejemplo, Lakar y Telletxea (2008) o Corres (1980, 1981).

B) Narraciones acumulativas

Al igual que los cuentos populares, las narraciones acumulativas son colectivas y no predominantemente “históricas”. Destaca la importancia de la interacción del narrador y del interlocutor. Esta supremacía de la interacción suele ir en detrimento del elemento narrativo, que pasa a segundo plano de importancia, con una estructura difícil de establecer en términos de conflicto narrativo, puesto que el desarrollo tiene que ver con el juego expresivo o con el encadenamiento. Esta dificultad de definir el subgénero se complica, además, por la intersección con otros géneros: retahílas, juegos... En definitiva, para no confundirnos, consignamos en este apartado las narraciones en prosa donde la interacción predomina sobre el conflicto narrativo (Asiáin *Archivo*).

C) Mitos

Los mitos y los denominados cuentos explicativos o etiológicos son relatos en prosa para ser creídos. Carecen, por tanto, de fórmulas iniciales para crear ficción por su carácter didáctico y moralizador. Tampoco están adscritos a un contexto determinado. Tratan de los dioses y del prin-

cipio de las cosas: se relacionan con lo teológico, lo ritual o lo mágico-religioso. Los personajes poseen atributos humanos y simultáneamente son figuras divinas o héroes que se mueven en un ambiente ajeno y en un tiempo anterior al histórico (pasado remoto). Este alejamiento temporal hace, junto con la sacralidad o divinidad de los personajes, que los oyentes no se identifiquen con estos personajes no humanos, aunque crean en la veracidad del relato. Su carácter narrativo y etiológico los distingue de las creencias religiosas (Asiáin *Archivo*).

D) Leyendas

Las leyendas originariamente son narraciones medievales primitivamente literarias y que recogían vidas de santos (hagiográficas). Estos relatos piadosos, normalmente transmitidos en colecciones literarias por los clérigos, a veces entraron en la tradición oral. En ellos lo milagroso y lo fantástico se vinculaban estrechamente con lo histórico o pseudohistórico. En la Edad Media se utilizaba el nombre de historia (si el relato versaba sobre el pasado nacional o universal), o de ejemplo, ejemplo o conseja (si se identificaba con el cuento más o menos moralizante). Otros términos que han acabado por asimilarse son sages, tradición local, leyenda local, leyenda migratoria, tradición popular... Hoy en día, entendemos por leyenda una narración oral o escrita que presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales por el narrador y por el oyente, y relacionados con el pasado histórico y el medio geográfico de la comunidad a la que atañe o en la que se desarrolla la narración. Dicho de otra forma, abordan acontecimientos del pasado reciente y presentan personajes seculares. En este subgénero literario se pueden establecer dos grandes categorías: la leyenda oral y tradicional, y la leyenda escrita y literaria. Las características de la leyenda son varias. En principio, destaca su sencillez e inestabilidad estructural, puesto que sólo hay un solo motivo narrativo (o muy pocos) sin referencias ni a precedentes ni a repercusiones. La leyenda preserva cierto orden, aunque no tan inflexible como el de otros relatos. Carece de fórmulas iniciales y de conclusión, pero sí que existe un marco de referencias objetivas (fecha, lugar, etc.) y una insistencia en la veracidad por parte del narrador, que identifica el principio de la leyenda. Es sentida por el narrador y por el oyente como una historia extraordinaria y con contenidos poco explicables desde el ámbito de la experiencia normal y de la cotidianidad, pero refrendada por su conexión con su espacio y tiempo vitales, y muchas veces también con personajes conocidos o inscritos en un pasado próximo o tenido por próximo. No suele haber inversión argumental en el protagonista de la leyenda, es decir, se muestra bastante estable y sin evolución quizás para conseguir mayor verismo. Como género, presentan una gran capacidad de migratoriedad y de reactualización (Pedrosa *Micronet*). R. A. Ramos (1988) distingue tres tipos de leyendas según su contenido, procedencia, fuente o actitud: fabulat, memorat y anti-leyenda.

A los mitos y leyendas en Navarra, tanto en castellano como en euskara, se les ha dedicado una enorme bibliografía. No se ha utilizado en ella excesivamente un concepto fundamental: la migración de motivos mitológicos y legendarios. Es una de las grandes contribuciones del gran especialista François Delpech (1991) en su comparación multilateral. Desgraciadamente, el índice

internacional de motivos, el *Motif- Index of Folk Literature* de Stith Thompson (1955), no es tan operativo como el índice internacional de tipos de los cuentos populares.

2.6. Géneros autobiográficos (memoria oral): recuerdos, historias de vida, casos.

Las obras de referencia y las recopilaciones dedicadas a los recuerdos y a las historias de vida son numerosas en Navarra y en el *Archivo*. Citaré como autor representativo a Fernando Hualde (2012), con una prolija producción. La representatividad de los recuerdos de esas historias de vida permite compartirlos colectivamente y que, de esa forma, se conviertan en memoria colectiva viva y parte del PCI.

Por último, vamos a destacar el género de los casos o sucesos. Son narraciones colectivas y percibidas como “históricas”. El término “caso” nos parece preferible al de “anécdota”, porque frecuentemente la anécdota puede ser un cuento de costumbres que ha sufrido un proceso de contextualización. De cualquier forma, como los géneros orales son muy inestables y permeables, clasificamos como casos una amplia gama de relatos que recogen crímenes, delitos, bromas, ocurrencias, equivocaciones, etc. que podríamos caracterizar como anécdotas o sucesos verídicos. A veces, pueden confundirse con un subgénero de la leyenda, la denominada “anti-leyenda”, pero lo que les caracteriza y diferencia es la precisión en el tiempo, en el espacio y en los personajes protagonistas y la ausencia de un elemento narrativo sorprendente o maravilloso en favor de una motivación. Se insiste en su veracidad y se contrastan las versiones y los datos (*Asiáin Archivo*).

En Navarra, hay bastantes obras dedicadas a los casos, sucesos, bromas y anécdotas de carácter verídico, tanto en castellano como en euskara. Destaca, por su rareza, una obra dedicada al tema de los crímenes (Lapesquera 1993).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUERRI, I. *et al*, 2013, *Los pajes de Tafalla. Pioneros de la jota en Navarra*, Tafalla: Altaffaylla.
- AMADOR JIMÉNEZ, F., 2008, *Cuentos maravillosos de un gitano navarro; recopilados por, Javier Asensio García y Helena Ortiz Viana; clasificación de los cuentos, Carlos González Sanz*, Pamplona: Pamiela.
- ANSORENA, J.I., 2007, *Cancionero popular vasco*, Donostia : Erein.
- ASIÁIN, A., 2000, *Narraciones folklóricas navarras*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Literatura Española, [Recurso electrónico].
- _____, 2004, “El estudio y la preservación del patrimonio oral: Hacia una antropología de la mente corporizada.”, *Sukil: Cuadernos de Cultura Tradicional* 4, 175-219.
- _____, 2006, “Narraciones folclóricas navarras: Recopilación, clasificación y análisis”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 38 (81), 11-291.

- AZKUE, R.M., 1990 (1922), *Cancionero popular vasco*, Bilbo: Euskaltzaindia.
- _____, (1935-1942-1945-1947). *Euskalerraren Yakintza*, Espasa Calpe, Madrid.
- BARANDIARAN, J.M., 1927, “Algunos amuletos del pueblo vasco.”, *Revista Internacional de dos Estudios Vascos - RIEV* 18 (3), 525-526.
- _____, 1987, *De etnografía de Navarra*, San Sebastián: Txertoa.
- CAMARENA, J. y CHEVALIER, M., 1995, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español: cuentos maravillosos*, Madrid: Gredos.
- _____, 1997, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español: cuentos de animales*, Madrid: Gredos.
- _____, 2003a, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español: cuentos religiosos*, Madrid: Gredos.
- _____, 2003b, *Catálogo tipológico del cuento folclórico español: cuentos-novela*, Madrid: Gredos.
- CARDONA, G.R., 1994, *Los lenguajes del saber*, Barcelona: Gedisa.
- CASSANY, D., 2008, *Prácticas letradas contemporáneas*, México: Ríos de Tinta.
- _____, 2012, *En línea*, Barcelona: Anagrama.
- CATALÁN, D., 1969, *Siete siglos de romancero: historia y poesía*, Madrid: Gredos.
- _____, y DE RHETT, B.M. (Eds.), 1985, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí): La muerte ocultada*, Madrid: Gredos.
- CERRILLO TORREMOCHA P.C. (ed.), 2000, *Adivinanzas populares españolas: estudio y antología*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha.
- CIARRA, A., 1997, *Canciones populares infantiles en las calles de Pamplona – Años 40.*, Pamplona: Ediciones y Libros.
- COLOMER, T., 2010, *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Madrid: Síntesis.
- CORRES, R., 1980, “Los cuentos que me contaron (narraciones orales de Torralba del Río) (I)”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 12 (35), 151-254.
- _____, 1981, “Los cuentos que me contaron (narraciones orales de Torralba del Río) (y II)”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 13 (37), 9-41.
- DELPECH, Fr., 1991, “Rite, légende, mythe et société: fondations et fondateurs dans la tradition folklorique de la Péninsule Ibérique”, *Medieval Folklore* 1, 10-56.
- DONOSTIA (PADRE), ARGIÑENA, J. M. B., y HUARTE, C. Z., 1994, *Cancionero vasco*, Donostia: Eusko Ikaskuntza - Sociedad de Estudios Vascos.
- DURAND, G., 2000, *Lo imaginario*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- ETNIKER EUSKALERRIA. (1993). *Juegos infantiles en Vasconia*, Bilbao: Etniker, Volumen 6.
- FINNEGAN, R., 1977, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FRENK, M., 2006, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2003, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México D.F.: UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- FRIBOURG, J., 1987, “La literatura oral, ¿imagen de la sociedad?”, *Temas de Antropología Aragonesa* 3, 101-117.
- FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ (FJD), 2010, *Literatura popular. Definición y propuesta de bibliografía*

- básica, Valladolid: edición digital diciembre de 2010. [Recurso electrónico].
- GARATE, G., 1988, *Atsotitzak Refranes Proverbs Proverbia*, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- HIDALGO, Tx. “Kapare”, 2013, *Nafar aire Zaharetan*, Iruña, Kapare.
- HUALDE, F., 2012, *Izaganondoa. Memoria de un valle*, Pamplona, Lamiñarra.
- IRIBARREN, J.M., 1943, *Retablo de curiosidades. Zambullida en el alma popular*, Pamplona: Gómez.
- _____, 1944, *Batiburrillo navarro*, Pamplona: Gómez.
- _____, 1946, *Navarrerías. Álbum de variedades*. Pamplona: Gómez.
- _____, 1943, *De Pascuas a Ramos. Galería religioso-popular-festiva*, Pamplona: Gómez.
- _____, 1951, *Burlas y chanzas*, Pamplona: Gómez.
- _____, 1955, *Cajón de sastrre*, Pamplona: Gómez.
- _____, 1980, *Revoltijo*, Pamplona: Gómez.
- _____, 2002, *El porqué de los dichos: sentido, origen y anécdota de los dichos, modismos y frases proverbiales de España con otras muchas curiosidades*, Pamplona: Gobierno de Navarra.
- IRIBARREN, J.M. y OLLAQUINDÍA, R., 1984, *Vocabulario navarro*, Pamplona: Comunidad foral de Navarra - Departamento de Educación y Cultura, Institución Príncipe de Viana.
- JASON, H., 1977, *Ethnopoetry: Form, content, function*, Bonn: Linguistica biblica, vol. 11.
- JIMENO ARANGUREN, R. y ZARDOYA, A.N., 2006, “Presentación de la base de datos sobre el calendario festivo de navarra: Digitalización del trabajo de campo de José M^a Jimeno Jurio”, *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía* 28, 511-539.
- LAKAR, M. y TELLETXE, A., 2008, *Baztan solasean. Ahozko tradizioaren bilduma*, Pamplona: Instituto navarro del vascuence - Euskarabidea, Gobierno de Navarra, Departamento de educación.
- LAKARRA, J.A., URGELL, B. y BIGURI, K., 1984, *Euskal baladak. Antologia eta azterketa*, Donostia: Hordago.
- LAPESQUERA, R., 1993, *Caínes navarros: itinerarios del crimen*, Pamplona: Pamiela.
- LEKUONA, J.M., 1982, *Ahozko Euskal Literatura*, Donostia: Erein.
- MAULEÓN, M., 2012, *Cánticos de devoción populares en Navarra*, Pamplona: edición de la autora.
- MAULEÓN, M. y AZNÁREZ, M., 2013, *Villancicos, auroras y otros cánticos de devoción populares en Navarra*, Pamplona: edición de la autora.
- MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA, 2011, *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Madrid: MCU, in [http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/PlanesNac/PLAN_NACIONAL_PATRIMONIO_INMATERIAL.pdf].
- ONG, W. J., 2001, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México D.F.: F.C.E.
- ORIO, C., 2002, *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Barcelona: Cossetània Edicions.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, J.M., 2000a, “El cancionero tradicional vasco: Una visión desde la literatura comparada”, *Sukil: Cuadernos de Cultura Tradicional* 3, 191-210.
- _____, 2000b, *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Donostia: Sendoa.
- _____, Entradas de *Micronet*, [Recurso electrónico].
- PELEGRÍN, A.M., 1990, *Cada cual atiende su juego: de tradición oral y literatura*, Madrid: Cincel.

- _____, 2004, *La aventura de oír: cuentos tradicionales y literatura infantil*, Madrid: Anaya.
- RAMOS, R.A., 1988, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos.
- RETA, A., 1979, “Algunas muestras del romancero tradicional español en Navarra”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 11 (33), 413-434.
- _____, 1980, “Algunos romances y canciones tradicionales en Navarra”, *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 12 (34), 71-88.
- RIEZU, J.D., 1983, “El cancionero vasco”, *Musiker: Cuadernos de Música* 1, 161-170.
- ROMANERO PAN-HISPÁNICO DE LA UNIVERSIDAD DE WASHINGTON, in [<https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/>].
- ROMAY, J., GARCÍA-MIRA, R., y AZURMENDI, M.J., 1999, “Identidad etnolingüística y vitalidad etnolingüística en las Comunidades Autónomas Bilingües (CAB) de España”, *Revista de Psicología Social* 14(1), 87-106.
- SEVILLA, J., 1993, “Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa”, *Paremia* 2, 15-20.
- _____, y BARBADILLO, M.T., 2005, “El máximo y el mínimo paremiológicos y sus implicaciones didácticas”, in Luque Durán, J:D:D: y Pamies, A., *La creatividad en el lenguaje: colocaciones idiomáticas y fraseología*, Granada: Granada Lingüística - Método ediciones, 1-13.
- THOMPSON, ST., 1955, *Motif-Index of folk-literature, “A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends”*, Bloomington: Indiana University Press, 6 vols.
- _____, 1972, *El cuento folklórico*, Caracas: EUCV.
- TRAPERO, M., 1996, *El libro de la décima: la poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas: ULPGC. Biblioteca Universitaria.
- UNESCO, 2003, *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, in [<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>], in [<http://portal.unesco.org/culture/es>], in [<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00001>].
- URKIZU, P., 2005, “Viejas baladas vascas del Cancionero de Chaho”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 11, 29-110.
- UTHER, H.J., 2004, *AT Types of Folktales*, Helsinki: FF Communications, 3 vols.
- VILADOT, M.A. y ESTEBAN, M., 2012, *Un estudio transversal sobre la percepción de la vitalidad etnolingüística en jóvenes y adultos de Catalunya = A cross-sectional study on ethnolinguistic vitality perception in young and adulthood people from Catalonia*, Barcelona: Instituto de Estudios Sociales Avanzados (CSIC).
- XENPELAR DOKUMENTAZIO ZENTROA (XDZ), centro de documentación para la investigación y difusión del bertsolarismo: [<http://bdb.bertsozale.eus/es/info/7-xenpelar-dokumentazio-zentroa>].
- ZABALLA, I. y ZAVALA, A., 1993, *La última trova*, Oyarzun: Sendoa.
- ZAVALA, A., 1996a, *Auspoaren auspoa I*. Oiartzun: Sendoa Argitaldaria [Auspoa 238].
- _____, 1996b, *Auspoaren auspoa II*. Oiartzun: Sendoa Argitaldaria [Auspoa 239].
- _____, 1999, *Auspoaren auspoa III*. Oiartzun: Sendoa Argitaldaria [Auspoa 262].

_____ 2006, *Auspoaren auspoa IV*. Donostia: Auspoa, Gipuzkoako Foru Aldundia [Auspoa 300].

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

RESUMEN

Literatura popular y patrimonio cultural inmaterial (PCI)

Se parte del concepto de literatura popular (también la escrita pero especialmente la de tradición oral) para hacer un recorrido por los principales géneros y subgéneros presentes en el PCI. Desde una orientación etnopoética, se distinguen tres tipos de discurso: el discurso mítico, el discurso simbólico y el discurso de la memoria o realista. Tras trazar el panorama de subgéneros y sus principales características y clasificaciones, se hace un acercamiento a su situación en Navarra y Baja Navarra con ejemplos del Archivo y referencias a otras obras.

Palabras clave: patrimonio cultural inmaterial, literatura popular, etnopoética, Archivo del patrimonio inmaterial de Navarra

LABURPENA

Herri Literatura eta Kultura Ondare Materiagabea (KOM)

Herri literatura kontzeptutik abiatzen gara, idatzizkotik baino gehiago ahozkotik, KOMen ditugun genero eta azpigeren nagusietan barnako ibilbidea egin nahiz. Orientabide etnopoetikotik so eginik, hiru berbaldi mota bereizten dira: berbaldi mitikoa, berbaldi sinbolikoa eta oroimenaren berbaldia edo berbaldi errealista. Azpigeren ikuspegi orokorra eta haren ezaugarri nagusiak eta sailkapenak egindakoan, Nafarroa Garaian eta Nafarroa Beherean bizi duten egoeraren zirriborroa egiten da, Artxiboko etsenpluak baliatuz eta beste lan batzuetako erreferentziak erabiliz.

Gako hitzak: Kultura ondare materiagabea, herri literatura, etnopoetika, Nafarroako ondare ez-materialaren Artxiboa.

ABSTRACT

Popular (Folk) Literature and Intangible Cultural Heritage (ICH)

This chapter starts with the concept of traditional literature (especially the oral one but also the written one) to offer an overview of the main genres and subgenres that exist in the Intangible Cultural Heritage. Three types of discourse can be established from an ethno poetic perspective: mythical discourse, symbolic discourse and memory or realistic discourse. After the overview of the subgenres and their main features and classifications, an approach to the situation in Navarre and Lower Navarre with examples from the Archive of Intangible Heritage of Navarre and references to other studies is made.

Keywords: Intangible Cultural Heritage, traditional literature, ethno-poetics, Archive of the Intangible Heritage of Navarre.