

LA MUJER EN LOS CANTARES POPULARES HISPÁNICOS: SU PERTENENCIA A GRUPOS SOCIALES Y ESTADOS

MARISA E. LUQUE*

Introducción

Junto a la lírica culta de autor, y proveniente de una tradición distinta, encontramos en la Edad Media europea la lírica popular, anónima: canciones populares de carácter oral, surgidas en el seno de este tipo de cultura, que el pueblo cantaba en sus faenas cotidianas y en sus fiestas. Estos cantares tienen su fijación escrita de los siglos XV a XVII. Reúnen características comunes:

-Sus portadores son: pliegos sueltos, obras de teatro, colecciones de refranes, tratados de distinta índole.

-Las temáticas tratan de: actividades cotidianas a la orilla del río o mar, oficios, juegos y fiestas, el encuentro amoroso y el lamento por amor o la soledad en relación con la naturaleza (mar o tierra), elogio de la belleza, cantares a lo divino.

-Los caracteriza un estilo aparentemente elemental, ingenuo, “dictado por las emociones”, carente de metáforas, aunque rico en imágenes sensoriales concretas.

-Cuentan con un carácter métrico fluctuante, pero una constante estructuración en estribillo o villancico y glosa. El estribillo es un elemento constitutivo de los textos, en su estructura rítmica y semántica, y diferentes teorías consideran si éste dio origen a las canciones o si era parte de un conjunto mayor del que luego se desprendió. La glosa es el comentario ampliado del estribillo, lo amplía temáticamente y puede tener carácter lírico o narrativo. La etapa de la lírica popular española impresa de los siglos XV a XVII presenta cantares con estribillo claramente diferenciado.

Estas canciones fueron adoptadas y adaptadas por ciertos autores del Renacimiento, hasta entrado el siglo XVII, quienes las aprovecharon

* Universidad Nacional del Sur.

como materia prima, amalgamándose de esta manera la lírica popular con la culta. Las compilaciones que consultamos presentan textos en los que predomina la corriente popular, pero el elemento “culto” puede estar presente.

Son varios los cantares hispánicos populares medievales, en los que la figura de la mujer es protagonista. Mucho se han estudiado estos cantares y contamos con numerosas compilaciones y estudios sobre ellos.¹

En grupo de cantares que analizaremos, hay una enunciación discursiva femenina –en que la mujer se apropia del discurso- o una enunciación masculina –en que la mujer es eje temático. La mayoría comparte, en cuanto al aspecto formal, características de concisión y brevedad ², rasgo iluminado por una copiosa riqueza de imágenes y motivos concretos, que alcanzan el status de símbolo en la tradición cultural europea medieval. Samuel Reckert y Olinger se refieren al carácter plurivalente del símbolo: un símbolo puede tener diferentes significaciones dentro de una misma tradición cultural, e incluso con sentidos contradictorios³. Otra característica que unifica a estos cantares es una determinada tensión casi dramática, una oscilación entre posibilidades placenteras o dolorosas, como analizaremos, para la mujer medieval.

Respecto de las imágenes simbólicas, éstas refieren, con frecuencia, a determinadas partes del cuerpo femenino (ojos, pies, manos, cabellos,

¹ Los cantares elegidos serán citados, en su mayoría, por la compilación de Frenk, Margit: *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1990. Para confrontar las variaciones recientemente descubiertas, conviene consultar el *Nuevo Corpus*, de la misma compiladora. En algunos casos, se tomará, también de Margit Frenk, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977. Los conceptos sobre lírica popular son tomados del mismo *Corpus* ya citado, y de Zumthor, Paul: *La letra y la voz de la “literatura” medieval*; Cátedra, Madrid, 1989. Para los conceptos sobre estribillo, puede consultarse, del mismo Zumthor, su artículo “La configuración del villancico”, en: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española, Primer Suplemento* a cargo de Alan Deyermond (1991).

² Samuel Reckert, en: *Beyond Crisanthemus. Perspectives on East and West* (Oxford, 1993) los denomina *micropoemas*: en su estudio de la lira mínima, habla de *poetics of the micropoem* y *miniature poems* (pág. 20)

³ Olinger, *Images of Transformation*, 1985, p. XIII y Reckert, *Lyra Minima*, 1970, p. 28.

téticas), a vestimentas (camisa, hábito) y a colores (negro, claro, moreno), en el transcurso de un movimiento de la mujer hacia fuera del umbral de la reclusión. Afirma Margit Frenk en una conferencia sobre figura femenina y cultura popular (1989; p. 45 -46)

“Por una parte hay un espacio cerrado y estático; por el otro, lo contrario: el espacio abierto y un incesante movimiento. En medio de esos dos ámbitos opuestos, un espacio puente que los enlaza.”
(...)

“Desde ahí, cuando está encerrada, construye eso que he llamado un ‘puente’ hacia el exterior: la niña mira la *puerta*, piensa en la puerta (y en el hombre que va a pasar por ella):”

También pueden vincularse las imágenes simbólicas a diferentes tipos de mujeres que hablan de sí mismas o de otras. Forman una variedad que puede agruparse en: la morenica, la monjica, la muchacha soltera -que en ocasiones dialoga con la madre- y la malcasada.⁴

Cada grupo de mujeres mantiene un vínculo determinado con el movimiento, con la circulación del deseo, en esa tensión dolorosa de que hablábamos, sobrepasando o no el “umbral de la espera”.

La mujer, centro del discurso, es motivo de elogio, ya sea bajo la forma del autoelogio o por parte de una voz masculina, asumiendo una actitud más o menos contestataria, de autoafirmación, respecto de su condición social, su color, su estado civil y sentimental.

Escuchemos este brevísimo cantar en que resuena la voz femenina con autenticidad:

“Soy garridica y bivo penada
por ser mal casada.” (nro.230; 1990, p.106)

Un contexto desfavorable

⁴ Estos tipos femeninos se inspiran en una realidad social; sin embargo, en este trabajo analizaremos estas figuras femeninas como representaciones de la lírica popular, conformes a una ideología y un imaginario social que se ficcionaliza, trascendiendo una mecánica relación con la realidad.

Tanto en el contexto medieval en que se producen muchos de estos cantares populares como en el renacentista, en que se fijan por escrito, - inclusive con contaminaciones de un autor culto masculino que toma esta materia popular- la mirada de la sociedad hacia la mujer es de censura y la reclusión *intramuros*. En varios tratados europeos, no necesariamente hispánicos, se vincula el discurso de la mujer con la desnudez de su cuerpo. Así sentencia Francisco Barbero:

“Es apropiado que el discurso de la mujer nunca se haga público, puesto que el discurso de una mujer noble no es menos peligroso que la desnudez de los miembros de su cuerpo.”⁵

Se censura así cualquier actividad de la mujer que le permita salir del ámbito privado, en que cumple los roles establecidos de esposa y madre (*intramuros*). Si su voz se escucha, resulta peligrosa. Si bien estas afirmaciones citadas se refieren sobre todo a la mujer noble, no menos restrictivas imaginamos las condiciones para las muchachas campesinas de la clase popular, vigiladas por la madre o un marido impuesto. Así lo refieren autores como Georges Duby (1993; págs. 108-128; 1994; págs. 26-30)

Para la mujer, apoderarse de su voz -su conciencia y su libertad- era también disponer de su cuerpo, en movimiento. Los cantares elegidos muestran a la muchacha en rebeldía, exponiendo su deseo, ya sea mediante una enunciación en su propia voz o identificándose con un discurso masculino -que parece interpretarla- del que ella es el centro. Esta apropiación de la voz y del cuerpo por parte de la mujer -mediante la palabra lírica- se produce gracias a una articulación de lo formal y lo ideológico en el texto.

Cuerpo de mujer, voces y estados.

Las muchachas campesinas podían lograr cierta circulación social por sus actividades cotidianas. Una de estas actividades, propia de la

⁵ Barbero Francesco, *De la uxoria liber*, citado por: Olivares, Julián y Boyecs, Elizabeth S., *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, Siglo XXI, 1993, p. 6.

muchacha campesina, es el lavado, que se constituye prácticamente en un ritual y puede alcanzar rasgo simbólico. Las muchachas lavan sus cabellos, sus pies y otras partes del cuerpo, así como sus prendas: la camisa. Algunos antiguos cantares galaico-portugueses, de voz masculina y con elementos cultos, nos refieren estas escenas:

“Levantou-s’ a velida
-levantou-s’ alva-,
e vai lavar camisas
e- no alto:
vai- las lavar alva.” (nro. 24; 1977, pág. 41)

En este cantar el elogio de la mujer, enunciado mediante una tercera persona, factiblemente masculina, se concentra en el término *velida* (hermosa). En la segunda estrofa, en estructura paralelística, se reemplaza *camisa* por *delgada*.⁶ Aquí la muchacha aparece altiva, dueña de su cuerpo, aunque sola –no hay alusión a la figura del amado-. El lavado como actividad cotidiana otorga cierta libertad a la mujer y se constituye en símbolo, propiciando el encuentro amoroso.

Otro cantar de la serie presenta similitudes y aporta diferencias:

“(Levou- s’ a loucana),
levou-s’a velida,
vai lavar cabelos
na fontana frida.
Leda dos amores,
dos amores leda.” (nro. 26; 1977 , pág. 42).

Aquí, el cantar alude al lavado de los cabellos. A la hermosura (*loucana*), que es también una expresión de elogio, se suma la alegría: *alegre de amores*, justamente porque está presente la figura masculina:

⁶ Magdalena Altamirano se refiere al sentido de la camisa en la antigua lírica, en el lavado como quehacer cotidiano: “A fin de mostrar esto he partido de un principio anteriormente estudiado: el simbolismo erótico de la camisa, para llegar al deslinde de ciertas modalidades en que dicho simbolismo se manifiesta: el lavado de las prendas de la mujer, del amante o de ambos; la camisa como signo de desnudez o límite pudoroso ante la exposición del cuerpo femenino como prenda de amor;...”. Altamirano, Magdalena: “La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica” en: *Voces de la Edad Media. Actas de las Terceras Jornadas Medievales*, México, U.N.A.M., 1993.

“passa seu amigo
que a muit ama”

Otros cantares, de vertiente más propiamente hispánica, abordan el encuentro amoroso en el marco del mar o río -siempre está presente el elemento húmedo- de una forma explícita o sugerida:

“Vide a Juana estar lavando
en el río y sin capatas,
y díxele suspirando:
“dí, Juana, ¿por qué me matas?” “ (nro. 91; 1990, pág. 46)

“Levantóse un viento
de la mar salada
i diome en la cara.
Levantóse un viento
que de la mar salía
y alzóme la falda
de mi camisa.” (nro. 971; 1990, pág. 465-466)

En este último cantar apreciamos la presencia de símbolos, como el viento que, dentro de esta tradición popular, puede significar la fertilización de la mujer por parte de una fuerza masculina¹.

Son frecuentes en la lírica española de tipo popular las morenas o morenicas, también presentes en la lírica francesa con el nombre de *brunettes*. Estas muchachas también son alabadas, pero ellas mismas se encargan de realizar con frecuencia una justificación de su color, o el cambio de uno claro por otro oscuro. Suele asociarse el color moreno con el origen étnico árabe:

“Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa y Fátima y Marién.” (nro. 16 B; 1990, pág. 14)

¹ La fuerza de este símbolo, como de otros, penetra en la literatura contemporánea. Valga el ejemplo de “Preciosa y el aire” de Federico García Lorca, autor tan apegado a la tradición lírica hispánica. El tema, desde el mito clásico, había sido tratado por Calderón en su *Celos aun del aire matan*.

Aquí, no se menciona el color de las *morillas* pero las sabemos morenas. Inclusive, se alude en el mismo cantar a la pérdida del color: “y las colores perdidas / en Jaén”.

Otro cantar de morena con enunciación masculina es claramente exhortativo:

“Morenica, dime cuándo
tú serás de mi bando;
¡ay, dime cuándo, morena,
dejarás de darme pena!” (nro. 381B; 1990, p. 2)

El poeta pena por la morenica, objeto de su deseo, a la que invoca - hay dos vocativos en el cantar- usando la segunda persona, bajo una forma dialógica sin respuesta. Pero veamos otros cantares en que la morena adquiere voz propia, y se manifiesta en primera persona:

“Aunque soy morena,
blanca yo nací:
guardando el ganado
la color perdí.” (nro. 139; 1990, p. 66)

Puede notarse con claridad cómo una actividad pastoril es utilizada como justificación del color moreno, que -se comenta- es adquirido, no natural. En otro cantar, se refuerza esta idea:

“Criéme en aldea,
híceme morena;
si en villa me criara,
más bonica fuera.” (nro. 141; 1990, p. 67)

Como pidiendo permiso o disculpas por su color, la morena niega su color de origen, oponiendo el ser moreno y la belleza, como dando por sentado que el modelo femenino es otro, y, por lo tanto, un prejuicio discriminatorio. De manera muy similar:

“Con el aire de la sierra
tornéme morena.” (nro. 199; 1977, p. 122)

Vemos en la mayoría de estos cantares una enunciación femenina, mediante un discurso en primera persona. La mujer, una vez más, es centro del discurso refiriéndose a sí misma. Hablábamos de una tensión dramática: en los cantares de morena, el hilo del conflicto se produce porque la mujer se reconoce con una apariencia que no es la esperada, y se oscila entonces entre el elogio (masculino) y la autojustificación. En este sentido, debe recordarse que el ideal estético femenino de la lírica culta de autor era la muchacha blanca, rubia de ojos claros. Varios cantares, oponiéndose a los de morenica, presentan este tipo de belleza, correspondiente con el ideal europeo:

“¡Ay ojuelos verdes!
Ay los mis ojuelos!
¡Que hagan los cielos
que de mí te acuerdes!” (nro. 563; 1990; pág. 258)

Otros cantares en que aparecen los motivos del lavado, en relación con el cabello y la camisa, son: 1990; números: 33, 82, 137 y 347.

Otro de los cantares seleccionados adquiere una característica peculiar: se combinan dos motivos, el de la morenica –ya enunciado- y el de la monjica, que analizaremos a continuación:

“Aunque me vedes morenica en el agua,
no seré yo fraila.” (nro213; 1990, p. 99)

Excepcionalmente extenso y narrativo, en este cantar, la madre “guarda” a la niña de un amor y ésta se rebela, llevando al hombre amado a su cama en lugar de los perros guardianes:

“Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó;
a los pies de mi cama los canes ató;
atólos ella, desatélos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor.
No seré yo fraila.”

Nótese la rebeldía burlona de la muchacha. Esta aparece transgrediendo límites e imponiendo su voluntad, imagen más que clara de la joven en movimiento. En cuanto al motivo del color moreno, se

argumenta que el color no impide el amor. Otro cantar con este motivo del color moreno en relación con la posibilidad del amor:

“Aunque soy morena y prieta
¿ a mí qué se me da?
Que amor tengo que me servirá.” (nro. 130; 1990, pág. 639)

Este cantar alude a dos destinos posibles que tenía la mujer en la Edad Media –y Renacimiento-: el convento o el matrimonio. Así lo refieren algunos autores:

“La doncella del Antiguo Régimen sólo tenía dos opciones: o casarse o meterse monja. La de permanecer soltera raramente se permitía.”⁷

Otros cantares, que no analizaremos en esta ocasión, con el motivo de la morenica, son:1990; 131, 144, 145b, 136, 137, 138, 139, 141, 142^a, 1362 y 1363.

Los cantares de monjica también son frecuentes en el *corpus* de la lírica popular medieval, en relación con los destinos posibles para la mujer, que tematiza esta lírica. Un cantar paradigmático en que se

⁷ La afirmación aparece en: Olivares, Julián y Boyecs, Elizabeth S. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, Siglo XXI, 1993; págs. 10-11. También resulta muy aclarador del contexto social para la mujer el trabajo de Georges Duby, *Historia de las mujeres en Occidente*, el tomo III, “La mujer en la familia y en la sociedad”, Madrid, Taurus, 1993, en que se refiere en forma similar al interior y el exterior, en relación con la libertad de la mujer, en sus distintos estados.

⁸ En cuanto a la etimología de la palabra *soltera*, encontramos en Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961, esta información: para el origen de esta palabra debemos remitirnos al verbo *absolver*, del latín *absolvere*: desatar, soltar. El vocablo *suelto* comienza a aparecer hacia 1140, al principio no fue más que un participio del verbo *solver*, ‘soltar’. En su forma femenina *suelta*, se registra en 1495. Pero, para lo que más nos interesa, *soltero* antiguamente se designaba con la palabra *suelto*, aplicado inicialmente a las riendas de los presos, hacia mediados del siglo XIII; luego significó ‘no casado’. Puede pensarse que la mujer ‘soltera-suelta’ de la Edad Media era tan peligrosa para el orden social como un preso sin sus riendas, conforme a la evolución en el sentido de las palabras mencionadas.

cruzan los motivos de la monjica con los del amor y la desnudez, es el siguiente:

“No me las enseñes más,
que me matarás.

Estábase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro.

Más,
que me matarás.” (Nro. 375 B; 1990, p. 175)

Este breve cantar encierra una fuerte transgresión ideológica respecto del destino pensado para la mujer: la monja aparece unida al deseo erótico, y ella misma se constituye en objeto de deseo para el hombre. Un enunciador masculino combina las tres formas gramaticales: se dirige a la monja en segunda persona, se involucra en la situación mediante la primera persona y alude a la mujer en tercera persona. La mujer sigue constituyendo el centro del discurso, y es sujeto –y en algunos casos, objeto– de una tensión conflictiva de intereses y tendencias.

Hay imágenes concretas que representan esta situación: distintas partes del cuerpo se unen a la vestimenta propia de la monja: las teticas y el velo. La antítesis visual: “teticas blancas” - “velo negro” parece resumir visualmente esa tensión mencionada; recordemos, por último, las asociaciones simbólicas que despiertan el color blanco y el negro: la pureza y un oscuro deseo asociado al pecado, respectivamente.

Muchachas solteras y malcasadas.

Son otros también los estados en que puede encontrarse la mujer medieval: o mantenerse sola esperando la compañía masculina, o, complementariamente, ser desdichada por un matrimonio poco feliz. El cantar que citamos habla de la situación de la muchacha soltera y su incertidumbre:

“Pues bien ¡para ésta!,

que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarme han.
Eramos tres hermanas,
Y conmigo que son cuatro;
todas tres son ya casadas,
de mí no tienen cuidado.
pues bien, ¡para ésta!,
que agora venirán
soldados de la guerra,
madre mía, y llevarme han.” (Nro. 173; 1990, p. 81)

En cantar de amigo, con cierta extensión en este caso, la muchacha se dirige a su madre planteando su situación. Compara su suerte con la de sus hermanas casadas, y se siente despreciada: *de mí no tienen cuidado*. Se connota negativamente la soledad de la mujer, ese estado en que se encuentra justamente suelta, y se refuerza la idea de que, en estas épocas, era doloroso para la mujer otro destino que no fuera el matrimonio o el convento. La muchacha soltera no encuadra dentro de ningún esquema. Los soldados de la guerra que pueden llevarla implican una amenaza, un destino no elegido. En la segunda y última parte del cantar, la madre consuela a la hija, prometiéndole un marido para que cesen sus gemidos.

Son varios los cantares de la lírica popular en que la muchacha se lamenta de su soltería, generalmente enmarcada en un contexto de mar o río, o haciéndose alusión a las tierras lejanas en que puede encontrarse el amor:

“¿Dólos mis amores, dólos?,
¿dónde los yré a buscar?
Dígame tú el marinero,
que Dios te guarde de mal,
¿si los viste a mis amores,
si los viste allá pasar?” (Nro. 519b; 1990, pág. 241)

“Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar:
yo no los puedo olvidar.
.....” (Nro. 523; 1990, 523)

Otro estado en que aparece la mujer en los cantares populares es el matrimonio no deseado. La malcasada es el centro de estos textos. Varios cantares de las compilaciones presentan variantes al respecto. Así como la muchacha soltera del cantar antes citado se afanaba por un marido, hay otras voces que se niegan al matrimonio por un peligro de infelicidad:

“Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.” (Nro. 218; 1990, p. 102)

El verbo indeterminado *dicen* alude a un consejo social. Ante este casi mandato, la muchacha se rehúsa a contraer matrimonio. En este cantar se calla la amenaza de malmaridar, pero parece flotar en el silencio de los versos.

En el siguiente cantar, la muchacha elige la Iglesia al matrimonio, como un destino preferible:

“De iglesia en iglesia
me quiero andar,
por no mal marinar.” (Nro. 215 B; 1990, p. 101)

Otro cantar presenta a una joven que prefiere “amores que matan” a casarse, en una convicción admirable:

“Yo bien puedo ser casada,
mas de amores moriré.” (Nro. 284; 1977, p. 145)

Nos detendremos en otros dos cantares de malcasada:

“Soy casada y bivo en pena:
¡ojalá fuera soltera!” (Nro. 228; 1990, p. 105)

Aquí, la muchacha prefiere la soltería –un destino cuestionado por la sociedad, como vimos– por la infelicidad que supone el matrimonio. Lo que este cantar calla, en su brevedad sugerente, aparece desarrollado en el siguiente:

“Desde niña me casaron
por amores que no amé:

mal casadita me llamaré.” (Nro. 226; 1990, p. 105)

Todo el conjunto de cantares de malcasada está enunciado desde el punto de vista femenino, en primera persona gramatical, y puede adoptar la forma de diálogo con la madre (nro. 285, nro. 286).

Con respecto a los cantares en que se alude a diferentes partes del cuerpo, además del cabello y las prendas, en algunos aparecen los ojos como imagen de la joven en su conjunto, en metonimia (“Recordad, mis ojuelos verdes,/ que a la mañana dormiredes”, nro. 1086; 1990, p. 514), o las manos (nro. 994 B; 1990, p. 475), siempre con una actitud masculina de elogio hacia la mujer, ya sea como una convención poética o una genuina valoración de lo femenino.

Conclusiones

En el espectro de cantares con figura –y en algunos casos, también con voz- femenina que mostramos, hay una variedad no uniforme de estados en que la mujer manifiesta su sentir y su deseo, rebelándose ante determinados mandatos sociales y adquiriendo movimiento propio. La mujer es siempre centro del discurso, ya sea como objeto de deseo y elogio de una voz masculina, o como sujeto enunciator de su situación. Esta segunda forma muestra a las muchachas, dueñas de su voz y su cuerpo, más desafiantes, anhelantes. El elogio o autoelogio tan frecuente parece una estrategia de reivindicación –estética e ideológica- de estas mujeres. La mayoría de los cantares deja entrever o manifiesta una fuerza tensional: entre distintos estados civiles –monja, malcasada, muchacha sola-, entre tonos de piel, más o menos aceptados –moreno, claro.

Así, las jóvenes adquieren en la ficcionalidad de la lírica popular, un movimiento hacia fuera del umbral, saliendo del ámbito *intramuros* al que se las recluía, que tal vez no alcanzaban traspasar en su vida cotidiana. En este sentido, la fantasía poética no encuentra correspondencia exacta con la realidad social.

De los siglos XII en adelante, estas figuras atraviesan la lírica popular y reaparecen en el teatro del Siglo de Oro, transformadas tal vez –Lope de Vega remozó muchos cantares populares-, para llegar hasta la lírica

contemporánea de autor, en el siglo XX, en la poética de García Lorca y otros poetas de la Generación del 27.

La lírica popular con figura de mujer capta la universalidad de la condición femenina y, además de su rústica belleza formal, alcanza un mensaje altamente liberador, cargado de símbolos, dentro de la cultura popular.

Universidad Nacional del Sur, Argentina.

M. LUQUE

Bibliografía

- Altamirano, Magdalena. "La presencia de la camisa en la antigua lírica popular hispánica" en: *Voces de la Edad Media. Actas de las Terceras Jornadas Medievales*. México, U.N.A.M., 1993.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos, 1961.
- Deyermond, Alan. "Las imágenes populares en cancioneros medievales" en: *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Ediciones C. Alvar, Cristina Castiello, Mariana Maserá y José Manuel Pedrosa. Alcalá, 2001.
- Duby, Georges y Perrot, Michele. *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomos 3 y 4. Madrid, Taurus, 1993.
- Frenk, Margit. *Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (Siglos XV a XVII)*. Madrid, Ed. Castalia, 1990.
- _____. *Lírica Española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Cátedra, 1977.
- _____. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española" en: *Actas III Congreso de la Asociación de Hispanistas*, tomo I. Salamanca, 1989.
- _____. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", conferencia publicada originalmente en inglés. Londres, Queen Mary and Westfield Collage, 1993.
- Herráiz de Tresca, Teresa. "Arquetipos populares, arquetipos cultos y Sagrada Escritura en la poesía popular española", en: *Olivar*, año 2/ 2001, La Plata; págs. 105 a 119.

- Olivares, Julián y Boyecs, Elizabeth. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- Reckert, Stephen. *Beyond Chrysanthemums. Perspectives on Poetry East and West*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Studia Hispanica Medievalia IV*. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Cátedra, Madrid, 1989.
- _____, "La configuración del villancico" en: Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. 1/1. Edad Media. Primer Suplemento*. Barcelona, Crítica, 1991.