



Lemir 12 (2008): 93-112

ISSN: 1579-735X

Quehaceres placenteros: canciones de trabajo de la mujer en la lírica de tipo popular

Elena Madrigal Rodríguez
Universidad Autónoma Metropolitana, México

RESUMEN:

Alrededor de doscientas quince canciones de tipo popular de las compiladas por Margit Frenk reflejan las alegrías, trajines y recompensas de los estamentos bajos medievales en sus faenas diarias y se funden con una abstracción de la sexualidad en su sentido más mítico, subconsciente y profundo. Una voz lírica por lo regular femenina entreteje acciones, símbolos, dobles sentidos y experiencias de vida para desvelar desde la literatura la naturaleza variopinta de la sociedad medieval. El canto gozoso al trabajo y al amor complementa magníficamente el rigor del testimonio histórico-etnográfico y juntos arrojan nuevas luces sobre el papel de la mujer en el placer y el trabajo medievales.

ABSTRACT:

The joys and rewards of hard work are reflected in a subset of about two-hundred and fifty medieval songs compiled by Margit Frenk. Mostly from a feminine standpoint, these brief compositions mingle lay people's daily exertions with sexuality in its deepest mythical and subconscious traits, revealing further the complexities of medieval society. The cheerful and merry chants dedicated to love and work go hand in hand with historical and ethnographical testimonies to provide new cues to women's artistic expression of pleasure and their role in medieval economics.

Kien tiene ofizio tiene beneficio
i es rrefrán zierito i mui bueno,
pues ke dentro de mi seno
konozko ke haze servizio, 2020.

De esta manera sencilla, hombres y mujeres del medioevo español expresaron su conciencia de que el trabajo es indispensable para el sustento. Cerca de doscientas quince

canciones de tipo popular compiladas por Margit Frenk¹ permiten atisbar el mundo de la transformación de la naturaleza con sus alegrías, trajines y recompensas² en un momento de la historia en que el trabajo todavía era móvil para la creación artística, la literaria en particular.³ Incluso algunos estudiosos decimonónicos, animados por su creencia en el *Volksgeist*, llegaron a proponer que el origen de la lírica popular estaba en las canciones de trabajo, concretamente en las «de mujer»⁴ y es probable pensar que hayan asociado lo popular con la condición colectiva del trabajo y la voz femenina con el canto en grupos.⁵

En efecto, el trabajo conlleva la socialización, y sobre todo las canciones populares de trabajo presuponen, por lo menos, dos personajes.⁶ También hay las canciones de trabajo que sintetizan la armonía entre los ciclos estacionales y la actividad de transformación de la naturaleza —imposible en aislamiento— y otras que se encargan de transmitir la decantación de esa sabiduría colectiva, de manera cercana a la conseja. Las ocupaciones del estamento bajo, conglomerado mayoritario en la Edad Media, están representadas en los cantarcitos.⁷ El tono alegre de algunos de ellos comparte el ambiente de las fiestas en comunidad y la sátira a la pereza es otra manera de escabullir a la condena social a la haraganería.⁸

Pero en las canciones de trabajo hay otro nivel de alusión, vinculado con el aspecto placentero de supervivencia de la especie. Me refiero a «la omnipresencia del amor sexual,

1.- *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, vols. I y II, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, El Colegio de México, FCE, México, 2003. Toda referencia a las canciones se hace conforme a la numeración del *Nuevo corpus*.

2.- En su Preámbulo al *Nuevo corpus*, M. Frenk señala que en las canciones hablan los agricultores, «los artesanos y los pequeños comerciantes, con sus pregones y todo», (*ibid.*, p. 40).

3.- En su introducción al tema de la lírica de tipo popular, Mirta Aguirre señala que se han descubierto canciones de trabajo incluso en el Antiguo Egipto (*La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, Letras Cubanas, La Habana, t. 1, 1985, p. 96). Es curioso notar cómo después de la Revolución Industrial el trabajo ha dejado de ser motivo de regocijo por la vía artística.

4.- «Pensó Gaston Pais que eran «essentiellement des chansons de femmes, et que leur destination propre était d'accompagner les travaux des femmes»» (Introducción a la edición de *Guillaume de Dole* por G. Servois, Paris, 1893, p. xcv, citado en M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975, p. 71).

5.- Bruce W. Wardropper lo explica así: «the necessary conditions for folk songs are in any case a homogeneous view of life, shared by rural peasants or urban house servants, and small, self-sufficient communities. One sang usually to or with a few others. Perhaps for this reason a majority of Spanish folk songs express the feelings and hopes of women, since a man's work on the farm is often done alone» («Meaning in medieval Spanish folksong», en W. T. H. Jackson, *The interpretation of medieval lyric poetry*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 177, en adelante «Meaning in medieval»).

6.- Observación hecha por Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 263, en adelante *El villancico*.

7.- M. Frenk aclara que «el «pueblo» de esa lírica medieval estaba constituido, básicamente, por las masas rurales, que trabajaban en la agricultura y el pastoreo y, de manera complementaria, en ciertas artesanías y actividades comerciales» («Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. 1:1994, p. 42, en adelante «Lírica»).

8.- Así encontramos la divertida y elaborada canción 1903, donde el recurso de la personificación permite un diálogo entre la pereza y un (o una) trabajador (a) suplicante:

—Pereza, pereza,
por la tu santa nobleza,
ke me dexes levantar.
—No kiero, no kiero:
buélvete a echar.

que se expresa bien directamente, bien a través de símbolos [en la lírica popular]». ⁹ La brevedad de estas composiciones maravilla, entre otras cosas, porque condensan lo concreto del trabajo cotidiano, la abstracción de la sexualidad en su sentido más mítico, subconsciente y profundo, y el gozo material e inmediato del amor sensual.

En ellas, estos dos últimos ámbitos son como extremos de un espectro rico en matices. Por un lado, el símbolo se acerca al mito en tanto que «tiene una función psicológica: es una manera de ver la vida, la propia imagen del hombre y sus relaciones con el mundo y la naturaleza en una imagen total que al mismo tiempo carga un contenido vital de experiencia». ¹⁰ Por el otro, la inmediatez del amor sexual da pie al doble sentido, donde las palabras parten de las formas y las acciones físicas para aludir siempre al acto sexual, de manera más o menos explícita. Podríamos esquematizar uno y otro campo así:

Distinción	
Símbolo	Doble sentido
Motivación	
Profunda	Inmediata
Emotiva	Material
Subconsciente	Voluntaria
Intención	
lo sagrado	actividades y objetos
Guiado por	
a) la intuición	a) la observación de la cotidianidad
b) el pensamiento	b) la actividad física
c) la correspondencia	c) la causalidad momentánea
entre el universo y el individuo	y circunstancial
Código	
aprehendido intuitivamente	aprendido en la vida social
en la convivencia social	
Referente	
Mito	formas físicas de la naturaleza y de las Transformaciones

Los dos terrenos confluyen en el texto ¹¹ de las canciones gracias a la idea de movimiento, del «ir y venir [del] amor y la vida sexual» ¹² y de los ritmos del trabajo. ¹³ Esta asocia-

9.- M. Frenk, «Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25 (1991), p. 377.

10.- Eglá Morales Blowin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981, p. 12.

11.- Hablo de texto porque así se les ha recuperado, pero no hay que perder de vista que pertenecen a la literatura oral.

12.- M. Frenk, «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, Sevilla, 1998, p. 166, en adelante Lecciones en homenaje.

13.- María Ana Beatriz Masera se apoya en esta característica para dividir el trabajo en rítmico y arrítmico e indicar

ción sustenta la antología de Pierre Alzieu y sus colaboradores, fundamental para develar el doble sentido, sobre todo.¹⁴ Pero así como ha sido posible determinar los tres planos de alusión que engloban las canciones, también es indispensable puntualizar al menos tres precauciones al intentar una interpretación.

La primera es la gran distancia que media entre el surgimiento de las canciones, su recopilación y la lectura del siglo XXI.¹⁵ Por huellas textuales se infiere su pertenencia a la Edad Media, pero es de suponer que al haber sido recogidas por autores cultos sufrieron adaptaciones. Como previene Carlos Alvar, «podríamos decir que estamos juzgando la realidad por las sombras del fondo de la caverna, y a veces puede que lleguemos a pensar que esas sombras son la auténtica realidad».¹⁶ La segunda es que algunas canciones han sido sacadas de sus nichos (las glosas cultas) y, según argumenta Vicenç Beltrán, se pierde «el contraste estilístico, sin duda el objeto que [se] perseguía».¹⁷ La tercera tiene que ver con la semiosis ilimitada. Si todo texto literario está sujeto a múltiples interpretaciones, las canciones, por su extrema brevedad, invitan aún más a «rellenarlas» de significado.

Para salvar en lo posible estos obstáculos, creo que es necesario recurrir a los testimonios histórico-etnográficos existentes,¹⁸ considerar a las canciones como textos capaces de contener sentidos en sí mismos y, de acuerdo con Bruce Wardropper, idear núcleos para conglomerarlas y hacerlas objeto de interpretación.¹⁹ En mi caso, propongo imaginar una jornada de trabajo a partir de la invitación a laborar, la referencia a los trabajos agrícolas y artesanales y las manifestaciones de satisfacción o inconformidad por los frutos obtenidos para llegar a la reflexión sobre las enseñanzas de la vida a través del trabajo.²⁰ Buena parte de la atención va dirigida a las mujeres, protagonistas de estas canciones, que seguramente en su vida diaria las usaron para dar rienda suelta a sus fantasías.

que el primer tipo conlleva «an erotic meaning» (*Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics. A comparative study of late medieval lyric and modern popular song*, tesis, University of London, 1995, p. 113, en adelante *Symbolism and some other aspects*).

14.— Específicamente, el doble sentido de «trabajo» se encuentra en la p. 219 y el de «oficio» en las pp. 129 y 130 (*Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden a. b. c.*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1975, en adelante *Floresta*). Para una reflexión sobre la asociación entre amor y trabajo en la literatura inglesa medieval, véase Gregory M. Sadleir, «Love, labor, and sloth in Chaucer's *Troilus and Criseyde*», *The Chaucer Review*, 26 (1992), pp. 350-368.

15.— A propósito de la simbología en la canción popular rusa, dice Arthur T. Hatto: «we must at least assume that these systems of images were better understood among peasants in their heyday, than by most scholars subsequently» («Imagery and symbolism», en *Eos. An enquiry into the theme of lovers. Meeting and parting at dawn in poetry*, Arthur T. Hatto, ed., London-The Hague-Paris, Mouton, 1965, p. 773, cit. en M. Frenk, «Símbolos naturales...», en *Lecciones en homenaje*, n. 60, p. 181.

16.— «Poesía culta y lírica tradicional», en *Lecciones en homenaje*, p. 104.

17.— «Poesía tradicional: ecdótica e historia literaria», en *Lecciones en homenaje*, p. 123.

18.— Una salvedad más se impone en este sentido. Johannes Bühler (*Vida y cultura en la Edad Media*, México, FCE, 1996, en adelante *Vida y cultura*) señala que la historia del estamento bajo de la sociedad medieval está insuficientemente documentada y explorada.

19.— «Meaning in medieval», p. 181.

20.— He dejado fuera de mi acercamiento las canciones de marineros y de prostitución. Las primeras por estar asociadas con un símbolo tan mítico que merecería un estudio independiente. Excluyo a las prostitutas porque socialmente eran tratadas de manera muy distinta al resto de las mujeres. Por poner un ejemplo, en los baños estaba prohibido hurtar las ropas femeninas, a no ser que la víctima fuese una prostituta (María Eugenia Contreras Jiménez, «La mujer trabajadora en los fueros castellano-leoneses», en adelante «La mujer trabajadora», en Ángela Muñoz Fernández y Cristina Segura Graiño, eds., *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*, Al-Mudayna, Madrid, 1988, p. 103, en adelante *El trabajo*).

El escenario

La jornada comenzaría en el campo, específicamente en un olivar:

Que no hay tal andar
por el verde olivico,
que no hai tal andar
por el verde olivar, 1117.

La canción puede ubicarnos en los tres planos mencionados: la actividad de transformación de la naturaleza, el símbolo y el doble sentido. José Manuel Nieto Soria indica que el vareo y la recolección de los productos agrícolas pudieron haber sido tareas invernales complementarias al pastoreo en verano y otoño para los habitantes de, por ejemplo, «la espléndida zona olivarera en la Sierra Mágina».²¹ En cuanto al símbolo, las aceitunas hacen referencia al principio femenino. Por lo que respecta al doble sentido, P. Alzieu asocia el olivar como lugar de encuentro amoroso, y la aceituna y la guinda con los genitales.²² En esta canción destacan un par de elementos formales, compartidos por el género. Primero, el «que», elemento originado en [y explicado por] lo popular y, segundo, la presencia de un solo adjetivo, «factor [...] de dinamismo expresivo».²³

Nuestra jornada imaginaria también pudiera comenzar en cualquiera de los lugares donde comúnmente se hallaba a las mujeres. Según las canciones, éstos serían los de la vandería, molienda, pastoreo o tejido. La historia apoya esta idea documentalmente. En la legislación de Castilla y León, por ejemplo, se estipula que las mujeres pueden fungir como testigos de hechos acaecidos en «el baño, horno, fuente, río, donde hilen y tejan» y en la de Zamora se incluye la aceña.²⁴ Lírica e historia coinciden en que las mujeres convivirían unas con otras, en intimidad suficiente para conversar no sólo de su vida cotidiana, sino de sus fantasías y sexualidad dentro de un ámbito privado, al mismo tiempo que colectivo,²⁵ y con sus propios «códigos», como todavía sucede en las «despedidas de soltera».

21.- «Aspectos de la vida cotidiana de las pastoras a través de la poesía medieval castellana», en adelante «Aspectos», en *El trabajo*, p. 313.

22.- *Floresta*, pp. 21 y 283, respectivamente.

23.- A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, pp. 196-198 y 246, respectivamente. Otro ejemplo de canción de lugar con un solo adjetivo es la 1119:

En el guindal verde,
en el guindal,
en el guindal verde
guindas hay.

24.- M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 102.

25.- Equip Broida, menciona los talleres textiles como lugares de reunión («La mujer en la industria del vestir en la Barcelona de finales de la Edad Media», en adelante «Actividad de la mujer», en *El trabajo*, p. 268). Cristina Segura Graiño distingue entre el carácter colectivo del trabajo femenino y su casi nula repercusión en la esfera pública («Presentación» a *El trabajo*).

Todos a trabajar alegremente

Hay un subgrupo de las canciones de invitación al trabajo caracterizado por su tono entusiasta, remarcado en las transcripciones por signos de admiración. Su emoción contagiosa sería atribuible al carácter «nervioso, caliente, vital» del género de la canción popular²⁶ que permite la evasión de las dificultades de la vida diaria²⁷ y el ocultamiento del agobio que a veces conlleva el trabajo.²⁸ He aquí un ejemplo de idealización del trabajo agrícola:

¡A la viña, a la viña, zagales!
 ¡Zagales, venid, venid a la viña!
 ¡A la viña, a la viña, zagales!
 ¡Y vaya de gyra, de bulla y de bayle! 1112²⁹

Todos a trabajar

Hay otro subgrupo de cantares que se distingue del anterior por la ausencia de la exclamación, «uno de los ‘significantes parciales’ que más hondamente cargan de contenido afectivo —gozo, dolor, admiración, sorpresa, mandato...— el ‘significado’ poético o lingüístico».³⁰ Coincidentemente, éste sí expresa las posibles contingencias del trabajo como pueden ser la paga exigua:

Gran trabaxo es trabaxar
 kuando la gananzia es poca,
 i más si no ai ke llevar
 de las manos a la boca, 1195;

la insuficiencia de mano de obra:

A la viña señores,
 al bochorno,

26.– A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 312.

27.– J. Bühler describe las calamidades que sufría el estamento bajo al señalar su dependencia casi absoluta de la naturaleza y la desprotección social casi absoluta en que se encontraba. El historiador cuenta cómo el campesinado constantemente era expulsado de sus chozas en llamas y de sus campos devastados y cuán inerme se hallaba ante «la mano airada» que hurtaba o dispersaba su ganado, violaba sus mujeres y sus hijas [hasta] que moría «molido a palos o cosido a puñaladas» (*Vida y cultura*, pp. 118-119).

28.– No es casual que la palabra «venga del Latino baxo *Trepalium*, que significa lugar de tormento» (*Diccionario de autoridades*, ed. facs., Gredos, Madrid, 1969).

29.– Otro par de canciones perfectamente concuerda con esta intención:

¡A sembrar, a sembrar, labradores!
 que las aves del cielo
 cantan amores, 1110.

A la viña, viñadores,
 que sus frutos de amores son, 1111.

30.– Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 19-33, cit. en A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 269.

que el fruto es mucho
y los obreros pocos, 1113;

el tiempo que apremia:

Toca, a recoger, toca,
que marcha el tiempo, y la jornada es corta, 1114;

o la presencia de un superior:

Al esquilmo, ganaderos,
que balan las ovejas y los carneros.
Ganaderos, a esquilmar,
que llama los pastores el mayoral, 1138,

diferenciación tonal que da cuenta de una intención artística.

Las trabajadoras del campo

Las canciones sobre el trabajo agrícola son numerosas y una proporción importante de ellas versa sobre las faenas destinadas a las mujeres. El referente histórico documenta su cultivo de trigales y viñedos y su ocupación como vendimiadoras, sarmentadoras, hortelanas, pastoras o vaqueras en condiciones desventajosas respecto a los varones.³¹ Pero la libertad con que expresan sus deseos y su voluntad sólo puede explicarse por la relativa independencia que les daba el alejamiento de sus domicilios habituales para efectuar trabajos estacionales,³² porque realmente gozaban de libertad sexual³³ o bien porque las canciones constituían una oportunidad para huir de la realidad por la fantasía.

Tal vez este último argumento sea el de mayor peso para explicar por qué las canciones sólo tratan los momentos gozosos del trabajo y el amor y dejan totalmente fuera las consecuencias y responsabilidades de uno y otro. En ningún momento, por dar un ejemplo, se canta a las plagas, a las enfermedades de los animales, al embarazo³⁴ o a la descendencia. Es de hacer notar que en el apartado de campesinas sobresale la asociación trabajo-amor

31.- M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 123.

32.- José Manuel Nieto Soria habla de los «ciclos de trashumancia impuestos por los cambios climáticos a los que [debían] adaptarse [las] pastoras» —con el consecuente alejamiento del núcleo familiar («Aspectos de la vida cotidiana de las pastoras a través de la poesía medieval castellana», en *El trabajo*, p. 309). Su estudio es importante para entender el mundo de las serranas, forzadas por su ocupación a vivir alejadas la mayor parte de su vida «productiva». El estudio de M. A. Masera señala que el apacentamiento representaría «an opportunity for lovers to meet outside the household» (*Symbolism and some other aspects*, p. 98).

33.- Agustín Redondo, Magdalena Rodríguez Gil y J. Bühler coinciden en indicar que el estamento bajo tenía oportunidad de sostener relaciones sexuales sin muchos constreñimientos, sobre todo durante la soltería. Véanse las referencias de M. Frenk en «Lírica», p. 51, y J. Bühler, *Vida y cultura*, pp. 239-240.

34.- Tal vez las únicas alusiones a la preñez sean las canciones como la 1824 D:

—Tú la tienes, Pedro,
la tu mujer preñada.
—Juro a tal, no tengo,
que vengo de la arada.

—¿Quién l'á empreñado,
dílo tú, amigo?

en las fases del deseo y el cortejo, en las del contacto carnal³⁵ y en las de la experiencia de haber poseído al objeto del deseo.

La primera «etapa» puede ser de coqueteo:

Guárdame mis vacas,
Carillejo, por tu fe,
guárdame mis vacas,
que yo te abraçaré;
si no, abraçame tú a mí,
que yo te las guardaré, 1683 B;³⁶

de expresión de gusto o deseo por una muchacha (simbolizada por la aceituna, en la canción 1108):

¡Ay, fortuna,
cógeme esta aceituna!;

o por un muchacho (vaquero de ocupación en el cantarcillo núm. 1148) que está lejos:

A las vaquillas, madre,
quiérome ir allá.
Tras de aquel teso
está un vaquero;
tiene pan y queso:
¡sí me dicesse ora d'ello!
Quiérome ir allá.
A las vaquillas, madre,
quiérome ir allá.³⁷

En esta primera etapa tal vez sólo se llegue a reconocer el atractivo femenino, como en la canción 102:

—Yo no sé quién,
Dios m'es testigo.

A. Sánchez Romeralo ha encontrado que, formalmente, las canciones dialogadas encierran pequeñas piezas dramáticas que, como ésta, parecen provenir de varios personajes (*El villancico*, p. 262).

35.— M. A. Masera señala la confluencia entre el trabajo agrícola, sus implementos y el amor sensual. Indica que «harvest songs [...] first appear in Peninsular traditional lyrics in old estribillos, where harvesting is celebrated as a time for wooing and love-making. To harvest as a rhythmic work connotes sexual intercourse [...] Other elements permeated with sexual connotations are the scythe, the sickle, and the blade, which have phallic symbolism» (*Symbolism and some other aspects*, pp. 111 y 114-115).

36.— J. M. Nieto usa una variante de esta canción para ejemplificar «que la poesía renacentista de inspiración culta hace de la pastora un personaje idealizado que tan sólo representa a cortesanas de trajes suntuosos, únicamente preocupadas por sus deseos amorosos» («Aspectos», en *El trabajo*, p. 317). Yo pondría en duda su aseveración. Como menciono en otros lugares, la canción es un motivo para expresar la dimensión gozosa del amor y dejar a un lado las penalidades de la realidad. También habría que poner en tela de juicio la autoría renacentista absoluta del cantarcito. Pienso que estas dos dimensiones, la de la intención y la del origen de los cantares, son las partes débiles del artículo de J. M. Nieto.

37.— Aunque el enamorado también puede ser un campesino, como dice la joven en la 1095:

Estoi a la sonbra
i estoi sudando
¡qué harán mis amores,
que andan segando!

¡Qué bonica labradora
matadora!

o a piropear a las espigadoras:

Ésta sí que se lleva la gala
de las que espigaderas son,
Ésta sí que se lleva la gala,
que las otras que espigan non, 1101.³⁸

En un segundo momento, la sexualidad se vela mediante un artificio de creación e ingenio apegado a la vida material y cotidiana de las clases populares. El recurso del anacoluto o las variantes en la disposición de los elementos atendiendo no a un orden lógico sino a la importancia que tienen para expresar las emociones³⁹ sirven para hablar con naturalidad de las faenas agrícolas, pero también para expresar los deseos, o la intención, de poseer a una mujer:

Este pradico verde
trillémosle y hollémosle, 1105;

lo mismo para hacer referencia a la habilidad para trabajar y, al mismo tiempo, para satisfacer sexualmente, tanto varones como mujeres:

¡Oh, qué buen labrador, bueno!
¡Qué buen labrador!, 1099;
¡Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela!
¡Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva!, 1103;

o bien para aludir al acto amoroso mediante acciones como la siembra o mencionando algún instrumento de labranza:⁴⁰

A segar son idos,
tres con una hoz;
mientras uno siega,
holgavan los dos, 1096.
Dávale con el açadoncico,
dávale con el açadón, 1094.
El villano va a sembrar:
¡Dios se lo dexe gozar!, 1092.

38.– Canciones como esta dan cuenta de la especialización del trabajo. Sobre el espigar, la legislación debió haberla considerado una actividad muy sencilla debido a que la dejaba «en manos de las mujeres viejas e flacas, e los menores que no son para ganar jornales» (M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 124). Podríamos suponer, entonces, que las espigaderuelas de las canciones eran casi niñas.

39.– Según lo explica A. Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 151.

40.– J. Bühler explica que «el artista de la Edad Media tendía generalmente a expresar las cosas típicas y conocidas del modo más fácilmente comprensible para todo el mundo [y de] una manera [...] directa de ver y sentir las cosas [consecuencia], en última instancia, [del] axioma de naturalia non sunt turpia, lo natural no tiene nada de vergonzoso», *Vida y cultura*, p. 202. En este mismo sentido, véase la referencia a Juan de Valdés que hace A. Sánchez Romeralo (*El villancico*), en la p. 298.

La fase siguiente correspondería al comentario sobre la vivencia de haber practicado el amor sexual. Al igual que en los momentos anteriores, el uso de verbos activos permite la expresión de movimientos físicos. Como dice A. Sánchez Romeralo, en las canciones se hacen «más cosas por número de palabras que en toda la lírica culta de los Siglos de Oro».⁴¹ Pongamos por caso el cantarcillo 1635 donde se indica que la actividad sexual no es privativa de un estamento y que puede resultar particularmente placentera si hay un desnivel social en la pareja, que ya de por sí transgrede el orden jerárquico social:

De una dama y de un labra[dor]
¡mira qué lavor!

Otro ejemplo es el de la canción de morenita, en la que el color de piel denota experiencia:

Blanca me era yo
cuando entré en la siega;
diome el sol, y ya soy morena, 137.⁴²

o por la práctica del placer solitario:

¡Deja las avellanicas, moro!,
que yo me las varearé,
tres y cuatro de un pimpollo,
que yo me las varearé, 1109 B;

Mis barreñas, ¡he!
yo me las labraré, 1169.

División de quehaceres por sexo

Hay canciones que reflejan la asignación de determinadas tareas a la mujer: la lavandería, la panadería y el hilado. Se sabe que estas actividades eran casi exclusivamente femeninas y que algunas de ellas traspasaban el pequeño espacio del hogar. Por ejemplo, había lavanderas que cobraban por sus servicios,⁴³ panaderas que alquilaban hornos y expendios, hilanderas que incluso llegaron a ser dueñas de sus propios talleres. Pero la abundancia de canciones sobre estas actividades se explique porque no había mujer del estamento bajo que no tuviese que realizarlas, aunque fuera de una manera muy elemental.

Al igual que sucede con las canciones sobre el trabajo agrícola, las del sector de «servicios» también son interpretables en las tres dimensiones de referencia: la vida cotidiana, el símbolo y el doble sentido. Para el caso de las lavanderas, el símbolo del agua es funda-

41.– *El villancico*, pp. 227-228.

42.– Cuando B. Wardropper estudió este arquetipo de la canción popular, todavía no se deducía la alusión sexual de la morena («Meaning in medieval»). M. Frenk ha dejado asentada la connotación de experiencia sexual que tiene el color moreno («La canción popular femenina en el Siglo de Oro», en *Actas del Primer Congreso Anglo Hispano*, 2, Alan Deyermund y Ralph Penny, eds., Madrid, Castalia, 1993, p. 9).

43.– «A las fuentes públicas se les protegía de las lavanderas» normando la cantidad de ropa «por pasada» (M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 104).

mental.⁴⁴ Paula Ollinger indica que el agua se asocia a «the vital fluid of life, and when viewed as the moving force of physical matter, it can be seen as symbolic of the libido, the sexual urge, in its feminine aspect».⁴⁵

Según esta misma autora, la acción de «limpiar la ropa» sugiere los ritos de preparación para el encuentro con el amado; la de «torcer», los movimientos físicos del amor sexual y la de «tender» la ropa el relajamiento con que la mujer recibe al varón, simbolizado por el viento que mece las prendas.⁴⁶ Así se explican entonces canciones de lavandera como éstas:

Las tres moricas de allende
¡cómo lavan i tuerzen i tienden
tan bonitamente!, 17;

Vide a Juana estar lavando
en el rrío y sin çapatos,
y díxele suspirando:
«dí, Juana, ¿por qué me matas?», 91.

Con asociaciones muy parecidas⁴⁷ se pueden interpretar las canciones de panadería, el oficio alimentario más importante en la Edad Media,⁴⁸ merecedor de una alegre canción, prototípica del «frecuente principio de cantos de alabanza».⁴⁹

¡A la gala de la panadera!
¡A la gala d'ella
y del pan que lleva!, 1163.

Las canciones de panadería pueden agruparse de acuerdo con dos fases importantes en elaboración del pan: la molienda y el horneado. En la primera destacan el molimiento, la molinera, el molinero, el molino y la harina como signos de doble sentido. Las acciones

44.– Por no dejar de mencionar otras canciones que incluyen agua y trabajo, citaré un par que hablan del acarreamiento de agua, «labor femenina, [según] se ve claramente en una fazaña de los Fueros de Castilla: la anchura de la carretera que vaya hasta la fuente de un lugar sería la necesaria para que pasasen dos mujeres con sus orzas al mismo tiempo» (M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 104). Ellas son la 1701, que además alude al adulterio:

Mientras el santero va por leña,
t'a por agua por llá, santera,

y la 677, sobre la decepción amorosa:

¿Para qué, para qué, para qué
con moza de cántaro tanta fe?

45.– *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Newark, Juan de la Cuesta, 1985, p. 38, en adelante *Images*.

46.– *Ibid.*, p. 65.

47.– «Baking [is] asociated with sexual intercourse» (A. M. Masera, *Symbolism and some other aspects*, p. 114).

48.– María Eugenia Contreras Jiménez y Pilar Sánchez Vicente coinciden en esta aseveración a juzgar por la cantidad y detalle de la legislación correspondiente, en *El trabajo*, pp. 103 y 183, respectivamente.

49.– M. Frenk, «Supervivencias de l antigua lírica popular», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978, p. 90, n. 10.

de pulverizar y cernir pueden evocar los movimientos del contacto sexual, la molinera y el molinero, por extensión, se asociarían con la sensualidad⁵⁰ y la harina con el disfrute⁵¹:

—Molinero sois, Amor,
y sois moledor.
—Si lo soy. Apartesé,
que le enharinaré, 1677 B.

Déxeme cerner mi harina,
no porfie, dexemé,
que le enharinaré, 1678 B.

El horneado iría entonces asociado al calor que dilata la masa y a las variaciones de temperatura y turgencia corporales durante el acto sexual. En la canción 1610 A, la pala tendría connotaciones fálicas:

Vaia i venga la pala al horno
ke nunka la falte pan.

Y en la 1589 las mejillas encendidas de una muchacha delatarían su experiencia sexual reciente o bien su condición de prostituta, puesto que el horno era un lugar comunal y la canción sería interpretable sinecdóquicamente:

—Colorada estáis, nuestra ama.
—Vengo del horno i dióme la llama.

Otro oficio ineludible para la mujer medieval era el textil⁵² desde el comienzo de las operaciones de tratamiento de las fibras⁵³ hasta la adaptación y remendado de ropa usada en la casa o la venta pública.⁵⁴ La actividad se realizaba en el hogar y en talleres, y llegó a

50.— Otras canciones sobre este tema pudieran relacionarse con las agrícolas. Por ejemplo, la 1161:

Tam buen molinero sodes,
Martin Gomez,
tam buen molinero sodes.

tiene una estructura similar a las del reconocimiento del pastor (o de la campesina) hábil en amores.

51.— M. A. Masera, *Symbolism and some other aspects*, pp. 325-327 y P. Alzieu, *Floresta*, pp. 142-143.

52.— Véanse Ricardo Córdoba de la Llave, «El papel de la mujer en la actividad artesanal cordobesa a fines del siglo XV», en adelante «El papel de la mujer», en *El trabajo*, p. 247 y E. Broida, «Actividad de la mujer», en *El trabajo*, p. 258. Para estudios macroeconómicos sobre la industria textil, Bernard F. Reilly, *The medieval Spains*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 173-179.

53.— «La mujer es la que se encarga de la recogida del lino y de la del cáñamo» (M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 125). Ejemplo de una canción de etapa inicial es la 1158:

Rastrillava nuestra ama
lino i lana.

54.— Hay una canción muy animosa, (puesta en voz masculina en la glosa a su variante B, objeto de atención de P. Alzieu, *Floresta*, pp. 143-144) que exhorta a las muchachas a comprar telas:

Ea!, moçuelas galanas,
que de hoy a vender comienço:
ja lienço, a lienço!, 1183.

Podríamos suponer que la cabeza de la canción pudo haber circulado también entre mujeres comerciantes como Mari Rodríguez o Leonor García si atendemos a las investigaciones que señalan la «activa [...] participación femenina en la comercialización de los productos textiles [...] y la abundancia de ropas y lenceras [aludidas] en la documentación como 'mujer que trata, compra y vende sin su marido y sin su licencia'» (R. Córdoba, «El papel de la mujer», en *El trabajo*, p. 249. Los nombres de las posibles cantantes provienen de los documentos citados en la p. 250).

la especialización.⁵⁵ Coincidentemente, en el ámbito del doble sentido, los movimientos propios de la ocupación, sus instrumentos y sus hacedoras connotan aspectos y elementos del acto sexual.⁵⁶ De nuevo, en las canciones, la mujer «es dueña absoluta de su vida y ejerce, gozosamente, su voluntad, porque pese a lo que se ha dicho tantas veces, en la antigua lírica popular española dominan las canciones que respiran alegría y euforia, goce de la vida, desenfado, malicia, abierta picardía».⁵⁷

La canción de halago a la buena hilandera (o mujer que sabe amar) dice que es comparable al sol:

Quien hila y tuerce
al sol se le paresce, 1157 A.

Esta sería la manera sencilla de encontrar el equivalente popular a la gran estima en que se tenía a la labor textil en sectores como el religioso, donde vírgenes y santas eran representadas rueca en mano,⁵⁸ símbolo del cuidado que debía la mujer al hogar.

Sin perder el tono festivo, la colectividad popular condenaría a aquella mujer que evadiera sus obligaciones textiles. Una manera de hacerlo sería a través de canciones, como la 1910, de una voz femenina, tan laboriosa y autosuficiente como una golondrina, seguramente en nombre de las mujeres de la comunidad:

Hilanderas, que hilastes
y en março no curastes:
fi al mar,
vin del mar,
hize casa sin hogar,
sin açada, sin açadón
y sin ayuda de varón.
Chirrichiz.⁵⁹

55.– Por ejemplo, a las costureras les correspondía «cortar y coser camisas, sábanas, manteles y otras prendas similares» (E. Broida, «Actividad de la mujer», en *El trabajo*, p. 258). No es casual, entonces, que haya una canción sobre la «aguxita», tal vez metonímica de la costurera:

—Aguxita, ¿qué sabes hazer?
—Apulazar i sobrecozer, 1905.

Cabe aclarar que en las canciones no se mencionan a las «costureras de lienço», las más especializadas. La aparición de la rueca, el hilo o la aguja corresponden a las mujeres del estamento inferior (Carmen Batlle, «Noticias sobre la mujer catalana en el mundo de los negocios (siglo XIII)», en *El trabajo*, p. 201). «Agnès, que hila algodón, mujer pobre» (E. Broida, «Actividad de la mujer», en *El trabajo*, p. 260) pudo haber inspirado alguna cancioncita.

56.– «Spinning [is] associated with sexual intercourse» (A. M. Masera, *Symbolism and some other aspects*, p. 114). Para las alusiones de esta actividad, véase P. Alzieu, *Floresta*, pp. 131-135.

57.– M. Frenk, «Lírica», 1994, pp. 49-50. Para ejemplo basta el de la toquera:

Soy toquera y vendo tocas,
[y] tengo mi cofre donde las otras, 1559

que bien pudo haber cantado «la sobrina de [un joyero a quien] Jerónimo de Córdoba [acordó] enseñar a el oficio de hacer vivos para toca» (R Córdoba, «El papel de la mujer», en *El trabajo*, pp. 244-245, n. 39). Para los posibles doble sentidos de «toca», véase P. Alzieu, *Floresta*, p. 150, y no está de más señalar la equivalencia entre «cofre» y sexo.

58.– E. Broida, menciona los retablos de la Catedral de Barcelona, entre otros («Actividad de la mujer», en *El trabajo*, p. 257). Para representaciones artísticas similares (donde incluso Eva hila) en otros países europeos, véase el interesante artículo de Maureen Pelta, «Expelled from Paradise and put to work: recontextualizing Castagno's Adam and Eve», *Journal of Medieval and Renaissance studies*, 25 (1995), pp. 73-87.

59.– Otra tipo de reproche se haría asociando a la hilandera con una mujer que sólo piensa en gozar sexualmente (o es

En respuesta a la crítica, la hilandera perezosa habla de sí misma con total desenfado:

Que non sé filar
ni aspar ni devanar.

Y mercóme mi marido
una arrova de lino,
que los perros y los gatos
en ello fazían nido.

Que non sé filar
ni aspar ni devanar, 1907.

Puede llegar al punto de contar cínicamente cómo su borrachera le impide trabajar,⁶⁰ o a poner pretextos bastante absurdos:

¡O, ké trabaxo es hilar
esta negra de la estopa,
ke pone negra la boca,
ke no se puede hablar!, 1908.

Artisanos y comerciantes

La jornada imaginaria quedaría incompleta sin la presencia de los estamentos correspondientes a los artífices y a los comerciantes. J. Bühler explica que estos sectores pertenecían al estamento bajo y que estaban sujetos al mismo tratamiento que el campesinado, incluso en la homilía y la representación literaria.⁶¹ El autor los agrupa bajo el término genérico de «burguesía», que debe ser entendido en función de que habitaban los burgos y como precursores de la clase social que alcanzaría su auge con el capitalismo. La razón por la que los «burgueses» estaban a la par de los campesinos está en que el linaje era el factor determinante en las relaciones sociales y estos personajes por lo regular descendían de siervos y, junto con los de su tronco, «habían recibido de Dios, en última instancia, la misma misión: servir a su señor»⁶² y carecían de presencia política o cultural.

Estas circunstancias servirían para explicar la presencia de la burguesía en la canción de tipo popular sobre comerciantes, y que no se aparta de los campos de significación de los cantos agrícolas o textiles. Dado que la actividad comercial se fundamenta en el intercambio y la venta, las alusiones de doble sentido son factibles por cuanto comparten el «ir

prostituta), como sucede en la canción 1730 C. En ella, Teresota, —nombre asociado a la mujer fácil— le pide a su amante tener relaciones, a pesar de que ya es hora de levantarse (a trabajar, por supuesto):

—Vámonos [a] akostar, Pero Grullo,
ke kantan los gallos a menudo.
—Hilar, hilar, Teresota,
ke si los gallos kantan, no es ora.

60.— La canción 1585 D cuenta toda la historia. Por su extensión y detalles merece un estudio especial, imposible de intentar en estas líneas, y al que M. Frenk ya adelanta que «en casi todas las canciones de mujer borracha [...], aunque esté ella sola, establece, explícita o implícitamente, una comunión con las demás» («Lírica», p. 56).

61.— *Vida y cultura*, p. 136.

62.— *Ibid.*, p. 137.

y venir» de la actividad sexual.⁶³ El horizonte del símbolo se percibe, más que nada, en el tipo de mercancía, objeto del «vaivén».

Comencemos por las frutas, estudiadas por P. Ollinger y M. A. Masera, comercializadas en plazas y cocinas del estamento alto regularmente por mujeres, y motivo de canciones como la 1186:

Mozuelas hermosas,
comprad fruta nueva,
que la doi a prueba.

La alusión a la sexualidad va contenida en las naranjas y las avellanas:

¡Ya van a cuatro,
a cuatro, aunque es conciencia!
¡Naranja dulce y agria de Valencia!, 1190;
¡A las avellanas,
moçuelas ga[l]anas,
a las avellanicas,
a las avellanas, 1188.

Un par de cantares se refieren al comercio de la carne, ya objeto de especulación y abuso en la Edad Media: «hacia 1140 se lamenta la actuación ‘de aquellas mujeres que [...] venden [...] la carne o las aves más caro que lo de costumbre’. Se trata, sin duda, de la venta de los excedentes agrícolas, normalmente comercializados por mujeres».⁶⁴ A este vínculo con lo cotidiano se le podría añadir el doble sentido a partir del aspecto físico de las «mercancías».⁶⁵

¡Chicharroncitos calientes,
que abrasan los dientes!
¡Chicharroncitos gordales,
que abrasan, que queman los paladares!, 1191;
¡Ay!, que soy un mondonguero
del rey mi señor,
¡ay!, que soy mondonguerito
de gala y primor, 1167.

Los estamentos superiores también se dedicaban a realizar trabajos artesanales de herrería, zapatería y fabricación de artículos para cocinar, según indican las canciones y «la reglamentación».⁶⁶ Dice P. Alzieu que esta serie es «muy metafórica».⁶⁷ Más que figurada, y vista dentro de las coincidencias del resto de canciones de trabajo, creo que la serie sólo llegaría al doble sentido a partir de coincidencias en forma física, como la que puede haber

63.– Véase P. Alzieu, *Floresta*, p. 140, para las posibles alusiones de «vender».

64.– P. Sánchez Vicente, «El trabajo de las mujeres en el Medievo Hispánico: Fueros municipales de Santiago y su tierra», en *El trabajo*, pp. 183-184.

65.– Consúltase «mondongo» en P. Alzieu, *Floresta*, p. 217.

66.– Véase M. E. Contreras, «La mujer trabajadora», en *El trabajo*, p. 105.

67.– *Floresta*, p. xix.

entre una cuchara y los genitales masculinos, o entre una olla y los femeninos, analogías de intención divertida presentes ya, por ejemplo, en las comedias plautinas.

Tal vez interese más resaltar en la serie la presencia de giros fijos donde coinciden la exhortación a trabajar y la invitación a tener relaciones íntimas como ya se ha indicado, giros que «más que clichés —fórmulas desgastadas— [son] palabras y giros poéticamente consagrados, que suelen poseer un concentrado poder de evocación»,⁶⁸ por ejemplo en la canción 1175:

Caldero y llave, madona,
jur'a Di, per vos amar,
je voleu vo'l adobar,

o en la 1173 C:

Sartén, candil, badil, pichel, cuchar:
¿si tenéys algo que adovar?

Asimismo, convendría más tratar de interpretar la canción 1196, que elude un solo significado, pues se desconoce la naturaleza del objeto de la acción:

¿Qué dirán que guardo,
mal logrado?
¿Qué dirán que guardo?

e imaginar que tal vez alude a otra ocupación: la del «acondesamiento o guarda de objetos ajenos [...] por parte de [...] mujeres solas como doña María, viuda de don Pedro Juan».⁶⁹

La jornada concluye

Estrella boiera,
vaite [a] akostar,
ke los tus boieritos
se van a zenar, 1132.

El descanso y recibir los frutos del trabajo regocijan grandemente, como lo plasma la dramaturgia del Siglo de Oro⁷⁰ en su uso de la canción popular. Vista separadamente, la canción de festejo de las recompensas del trabajo trae ecos «de las fiestas paganas a las deidades femeninas de la fecundidad y el amor»,⁷¹ por ejemplo en las 1121 y 1122:

¡Ésta sí que es siega de vida!
¡Ésta sí que es siega de flor!

68.— M. Frenk, *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, El Colegio de México, 1984, p. 78.

69.— María Eugenia Contreras Jiménez, «La mujer trabajadora en los fueros castellano-leoneses», en *El trabajo*, p. 105.

70.— Para un rescaramiento del valor de los cantos de aldeanos en la dramaturgia del Siglo de Oro, véanse M. Frenk, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978 y Marcelin Deforneaux, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Hachette, Buenos Aires, 1964.

71.— E. Morales, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Tranzas, 1981, p. 31. Véase también M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975, p. 72.

Que ha sido la siega linda,
buena ha sido la vendimia;
que [si] ha sido la siega buena,
buena vendimia es la nuestra.

En otras ocasiones, nos hace imaginar a los trabajadores medievales dispuestos a obtener su justa paga:

Agora es tiempo de ganar
buena soldada, 1199

o protestando porque no llega:

Ño, ño, ño, ño, ño, ño,
ño, ño, ño, que ño, que ño.

Que no quiero estar en casa,
ño me pagan mi soldada.
Ño, ño, ño, que ño, que ño.

Ño me pagan mi soldada,
no tengo sayo ni saya.
Ño, ño, ño, que ño, que ño, 1200.

La repetición del «ño» revela una actitud juguetona, contrapuesta «al mundo de la realidad que no da plena satisfacción [y al que opone] otro [...] transfigurado por [...] el arte y exaltado por medio de las fiestas».⁷²

En un tono distinto, con bastante seriedad, otro núcleo de las canciones de trabajo expresa —a buena distancia del mito y del doble sentido— la importancia del trabajo. Para ello, se acerca al refrán,

frase completa e independiente, que en sentido directo o alegórico y por lo general en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento —hecho de experiencia, enseñanza, admonición, etcétera— a manera de juicio, en el que se relacionan por lo menos dos ideas, [y que tiene un] contenido ideológico de interés general⁷³.

El acento sentencioso recomienda entonces la previsión:

Año de los años mil
tiró un viexo, i no a soslaio,
i dixo con grande ardid:
«Guarda leña para abril
i busca pan para mayo», 1931;

o la necesidad de aprovechar el buen tiempo para trabajar:

Venido el verano
de las gavillas,
kítanse galanes
de las eskinas, 1123;

72.– J Bühler, *Vida y cultura*, p. 280.

73.– Julio Casares, *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, 1950, pp. 192 y 196, citado en M. Frenk, «Refranes cantados y cantares proverbializados», en *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.

o la observación de la naturaleza para prever la faena:

Arreboles de la mañana
a la noche son con agua,
arreboles de la noche
a la mañana son con sole, 1124 B.

En el entendido de que toda literatura comparte, en mayor o menor grado, rasgos sociales y temporales de la circunstancia en que surge, las canciones de trabajo abren la posibilidad de reconstruir, aunque parcialmente, la vida de los estamentos menos estudiados, con la ventaja de que pueden también dar cuenta de los mundos fundamentalmente gozosos que imaginaban. M. Frenk hace una observación sobre la condición de la mujer que puede hacerse extensiva a todo un estamento gracias al carácter incuestionablemente colectivo del trabajo: «La literatura popular le concede [al pueblo] lo que la vida le niega: presencia, relieve y, ante todo, voz. Es una voz que nos dice mucho acerca de la mentalidad soterrada [...] de la España medieval, nos dice mucho, en un nivel profundo, de cómo [se vivía] la vida».⁷⁴

Estas canciones no sólo aportan al mayor conocimiento de la literatura medieval sino que retribuyen a las disciplinas que le auxilian. Para la historia, pienso apoyan una visión distinta (y distintiva) sobre algunas concepciones sobre el medioevo que hasta hace muy poco se han comenzado a combatir. Una de ellas es pensar que todos sus estamentos vivían y reaccionaban de la misma manera ante la vida. Específicamente, las canciones dan cuenta de una sexualidad, sobre todo la femenina, ajena al pecado. En ellas se celebran las emociones, las vivencias y la sabiduría individual y colectiva mediante el artificio de esconder tras la sencillez del quehacer cotidiano todo un modo de apreciar la existencia.

Es notable que en ellas confluyan de dos formas de supervivencia humana: la transformadora de la naturaleza y la de la perpetuación de la especie, en sus momentos más inmediatos y, por ello, placenteros. Resalta el hecho de que también concurren la brevedad, la emoción contenida, la alusión que evita la metáfora y la vivacidad del género con la materialidad y cotidianidad del trabajo. Maravilla cómo, en el espacio de unas cuantas líneas, queden suscritos la regularidad del vivir diario, de los mitos y los placeres.

74.- «Lírica», p. 44.

Bibliografía

- AGUIRRE, Mirta, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, Letras Cubanas, La Habana, t. 1, 1985.
- ALZIEU, Pierre, et al., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden a. b. c.*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1975.
- BÜHLER, Johannes, *Vida y cultura en la Edad Media*, trad. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1996.
- DEFORNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, trad. de Horacio A. Maniglia, Hachette, Buenos Aires, 1964.
- DICCIONARIO de autoridades, ed. facs., Gredos, Madrid, 1969.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, vols. I y II, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, El Colegio de México, FCE, México, 2003.
- , «Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas», en *Lírica popular, lírica tradicional: lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, Sevilla, 1998, pp. 159-182.
- , «Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de María Isabel Toro Pascua, t. 1: 1994, pp. 41-60.
- , «La canción popular femenina en el Siglo de Oro», en *Actas del Primer Congreso Anglo Hispano*, 2, Alan Deyermund y Ralph Penny, eds., Castalia, Madrid, 1993, pp. 139-159.
- , «Amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25 (1991), pp. 377-384.
- , *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, El Colegio de México, 1984.
- , *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.
- , *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975.
- HAUF, A. G., «Les transformacions», en N. D. Shergold, ed., *Studies of the Spanish and Portuguese ballad*, Tamesis, London, 1972, pp. 25-51.
- MASERA, María Ana Beatriz, *Symbolism and some other aspects of traditional Hispanic lyrics. A comparative study of late Medieval lyric and modern popular song*, tesis, University of London, 1995.
- MORALES BLOWIN, Eglá, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Porrúa Tranzas, Madrid, 1981.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela y Cristina Segura Graiño, eds., *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*, Al-Mudayna, Madrid, 1988 (Colección Laya, núm. 3).
- OLLINGER, Paula, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985.
- PELTA, Maureen, «Expelled from Paradise and put to work: recontextualizing Castagno's Adam and Eve», *Journal of Medieval and Renaissance studies*, 25 (1995), pp. 73-87.
- REILLY, Bernard F., *The medieval Spains*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- SADLEK, Gregory M., «Love, labor, and sloth in Chaucer's *Troilus and Criseyde*», *The Chaucer's Review*, 26 (1992), pp. 350-368.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- WARDROPPER, Bruce W., «Meaning in medieval Spanish folksong», en W. T. H. Jackson, *The interpretation of medieval lyric poetry*, New York, Columbia University Press, 1980.

