

SOBRE EL ESTILO DE LA LÍRICA TRADICIONAL ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XV Y XVI

Así como la sabiduría popular es sabiduría de refrán, de aforismo condensado en una breve sentencia, así también la lírica popular castellana tiende a condensarse en una breve estrofa, sea ésta un villancico, una seguidilla o una copla.

No basta con decir que el villancico *es* una breve canción; la brevedad es un carácter esencial del estilo mismo. La técnica del refrán y la del villancico tienen en este aspecto muchos puntos de contacto. La fuerza del refrán depende en buena parte de su brevedad, de saber quintaesenciarse. (Un refrán como el de “A fuerte fortuna, corazón de hierro”, del *Vocabulario* del Maestro Correas, ¿no vale por muchas estrofas de arte mayor de nuestros poetas doctrinales del siglo XV?).

Del mismo modo, el decir lírico popular tiende, por ley de estilo, a conseguir la brevedad, como si de ella dependiera el logro de la belleza y la transmisión del mensaje lírico.

Un análisis de la lengua del villancico pone en seguida de manifiesto una multitud de elementos que explican el ritmo breve y dinámico del villancico. Esto es lo que me propongo en este trabajo: explicar ciertos aspectos líricos del villancico a través de su *lengua*.

La oración psíquica y el grupo fónico

Como es sabido, el discurso no es un chorro ininterrumpido de palabras o de sonidos, sino que se divide necesariamente en unidades fonéticas y de sentido. La unidad de sentido completa es la oración, entendida no ya desde el punto de vista lógico y gramatical (más restringidos), sino como unidad psíquica o de atención desde el punto de vista del hablante (oración psíquica). Esta unidad superior puede dividirse a su vez en unidades inferiores: grupos fónicos, o sea aquellas unidades del discurso delimitadas por pausas u otros medios de expresión. La oración puede, así, consistir en un solo grupo fónico: “No pueden dormir mis ojos”. O bien, puede constar de dos: “No me los amuestrés más, / que me matarás”. O de varios, como en aquel soneto andaluz de D. Luis de Góngora: “Her-
mosas damas, / si la pasión ciega no os arma de desdén / no os arma

de ira / ¿quién con piedad al andaluz no mira, / y quién al andaluz su favor niega?” (cinco grupos fónicos).

Desde el punto de vista de la curva melódica del lenguaje, el grupo fónico es la unidad melódica. Ahora bien, los grupos fónicos finales (“No pueden dormir mis ojos”, “que me matarás”, “¿y quién al andaluz su favor niega?”) se individualizan frente a los demás por una especial inflexión que les es privativa: el *tonema* (en la terminología de T. Navarro Tomás), o inflexión final, es en ellos distinto, y mediante estos tonemas el hablante expresa y el oyente entiende cuándo la oración psíquica ha quedado completa. Cuando el habla o la lengua escrita se construyen a base de oraciones o unidades de sentido breves, hablamos de un estilo también breve o cortado, ágil, dinámico. En cambio, las oraciones largas dan lugar a un estilo reposado, cadencioso, articulado. Y hay un aspecto más a tener en cuenta: por cima de las oraciones, aun siendo las unidades de entonación y de sentido más amplias que se construyen, existen aún elementos diversos de expresión que sirven para enlazar unas oraciones con otras dentro del discurso, como el uso de algunas conjunciones o frases conjuntivas, la repetición de sintagmas, palabras o sonidos, la intencionalidad de las pausas, etc.

El estilo del villancico es el primero: un estilo basado en oraciones breves, de pocas sílabas, con pocos grupos fónicos por oración psíquica, (siendo abundantes las oraciones construidas por un solo grupo fónico).

Esto hace que la lengua del villancico resulte también nerviosa, breve, de rápida andadura:

Aguardan a mí.
Nunca tales guardas vi.

Solíades venir, amor.
Agora non venides, non.

Siempre m'avéis querido.
Maldita sea si os olvido.

Si al lado de esta lengua nerviosa y viva, colocamos, como ejemplo, una muestra de una lengua poética construida a base de unidades largas y enlazadas, el contraste resulta evidente.

Recurramos al *Villancico que hizo el Marqués de Santillana a unas tres hijas suyas*. En esta composición, como es sabido, insertó Santillana cuatro villancicos populares al pie de otras tantas estrofas suyas, o, más exacta-

mente, parejas de estrofas.¹ La primera pareja de estrofas del Marqués viene rematada por la primera de las cancioncillas que acabamos de transcribir. He aquí juntas las cultísimas estrofas del Marqués y la cancioncilla tradicional:

Por una gentil floresta
de lindas flores e rosas
vide tres damas fermosas,
que de amores han recuesta.

Yo con voluntat muy presta
me llegué a conosçellas:
començó la una dellas
esta cançión tan honesta:
“Aguardan a mí:
nunca tales guardas vi.”

Sintaxis suelta

Atendamos ahora al enlace de las oraciones gramaticales dentro de la oración psíquica, y al enlace de las disjuntas oraciones psíquicas dentro de la totalidad del discurso.

Dámaso Alonso ha empleado los términos de sintaxis trabada y sintaxis suelta para aludir a dos tipos de “andadura estilística”:² una, caracterizada por la cuidadosa ilación de las oraciones, mediante nexos coordinantes y subordinantes o elementos de relación (pronombres, adjetivos, adverbios o repetición de palabras); la otra, con amplio uso de oraciones desligadas, sin nexos de enlace.

El lenguaje de sintaxis suelta, como es sabido, caracteriza a todos los lenguajes en períodos de formación o en sus estadios menos desarrollados, lo mismo en el lenguaje individual (lenguaje infantil), social (lenguaje popular), o nacional (lenguaje arcaico). De la misma manera, el lenguaje de la conversación, el lenguaje espontáneo, se caracteriza, en

¹ Por cierto que tanto los versos de Santillana como los cantarillos populares aparecen incluidos como muestras de “poesía popularizante” en la antología de Aurelio Roncaglia, *Poesie d'amore spagnole d'ispirazione melica popolareasca*, Modena, 1953. Para Roncaglia, no existe la poesía popular o tradicional; todo es “popularismo”, el cual, “al igual que las más alambicadas metáforas conceptistas y los más suntuosos símbolos cultos... es, en último término, una metáfora, un símbolo...” (*ob. cit.*, p. 11).

² V. Dámaso Alonso, “Estilo y creación en el Poema del Cid”, en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, pp. 69-111.

general, por una sintaxis suelta frente a la construcción más hilada y rigurosa del lenguaje escrito. Este carácter se acentúa en la medida en que el habla fluye más libre y espontánea, o corresponde a estratos populares de la población. “La preferencia de la lengua popular por una seriación suelta y floja —dice Wartburg— corresponde a la escasa disposición del pueblo para las concatenaciones lógicas y para la ligazón de largas series de pensamientos”.³

La lengua del villancico, popular y espontánea, regida además por un ideal estético de economía y dinamismo expresivos, se caracteriza siempre por una construcción sintáctica suelta y simple. Para mejor ilustrarlo, vamos a fijar nuestra atención en dos aspectos sintácticos del villancico: 1) el amplio uso que hace de la yuxtaposición como sistema de enlace oracional; 2) la ausencia también de un sistema abundante y diferenciado de preposiciones y conjunciones para expresar las relaciones oracionales.

1. La yuxtaposición

El número de casos de yuxtaposición observado en los 640 villancicos de mi antología es de 202. He considerado sólo el caso de yuxtaposición de oraciones asindéticas formando parte de una oración compuesta o período, no el caso de yuxtaposición de oraciones psíquicas diferentes. En el primer caso, la relación expresada asindéticamente puede ser de naturaleza copulativa, adversativa, causal, relativa, condicional, etc., lo mismo que si se tratara de relaciones coordinadas y subordinadas expresadas por medio de nexos preposicionales o conjuntivos. Al faltar el nexo gramatical de enlace, la relación interna entre las oraciones del período, existente en la intención del hablante, es expresada únicamente por la entonación. La omisión del elemento sintáctico presta a la lengua mayor soltura y dinamismo, como se ve en estos ejemplos: 1) relación copulativa asindética: “¿Qué me queréis, caballero: / casada soy, marido tengo”.⁴ 2) relación adversativa: “Alza la niña los ojos; / no para todos.”⁵ 3) relación causal: “Serviros ía y no oso; / só mozo”.⁶ 4) relación consecu-

³ Walter von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*, trad. de D. Alonso y E. Lorenzo (con notas de D. Alonso para el público de habla española), Publicaciones de la Revista de Filología Española, Madrid, 1951, p. 154.

⁴ *Cancionero Musical de Palacio de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por F. A. Barbieri, ed. Schapire, Buenos Aires, 1945, núm. 131. En adelante, *CMP*.

⁵ *Cancionero de Upsala*, ed. R. Mitjana, Upsala, 1909, núm. XVI.

⁶ *CMP*, núm. 65.

tiva: “Vengo de tan lexos, / niña, por os ver. / Hallo vos casada; / quiérome volver”.⁷ 5) relación sustantiva final: “Abaja los ojos, casada; / no mates a quien te miraba”.⁸

La yuxtaposición tiene especial interés en el lenguaje narrativo, al que siempre comunica viveza y agilidad.

Dentro en el vergel
moriré.
Dentro en el rosal
matarm'han.

Yo m'iba, mi madre,
las rosas coger;
hallé mis amores
dentro en el vergel.
Dentro en el rosal
matarm'han.⁹

Aquellas sierras madre,
altas son de subir;
corrían los caños,
daban en un toronjil.
Madre, aquellas sierras
llenas son de flores;
encima dellas
tengo mis amores.¹⁰

2. Los nexos sintácticos

Decíamos que la yuxtaposición, al eliminar las conjunciones y demás nexos sintácticos, abandona la expresión de las relaciones oracionales a los recursos fonéticos. Resulta evidente que el uso de las conjunciones, preposiciones, y relativos, al mismo tiempo que introducen una mayor complejidad en la construcción sintáctica, permiten una mayor riqueza de matización en la expresión del pensamiento. Por ello el lenguaje culto, y sobre todo el lenguaje culto literario o escrito, más trabado y complejo

⁷ *Cancionero de Sebastián de Horozco*, ed. Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1874, p. 27. La relación consecutiva asindética está en los versos 3° y 4°: “Hallo vos casada; [por eso] quiérome volver”. En los versos 2° y 3° hay también asíndeton, probablemente de naturaleza adversativa: “Vengo... [pero] hallo vos casada”.

⁸ Juan Vázquez, *Villancicos y canciones a tres y a quatro*, Osuna, 1551, col. 923.

⁹ *CMP*, núm. 237.

¹⁰ Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552, fol. 13.

que el lenguaje popular y el lenguaje coloquial, se sirve de los nexos sintácticos con mucha mayor profusión.

No solamente hace mayor uso de las relaciones hipotácticas —la subordinación es un tipo de relación más intelectual y matizador que la coordinación y la yuxtaposición—, sino que emplea un sistema más vivo y diversificado de conjunciones.

Hasta tal punto es esto cierto que un gran número de conjunciones son completamente desconocidas en el lenguaje popular. Muchas veces una conjunción basta para detectar el elemento culto en un villancico; para distinguir la poesía popular de la “popularizante”. La profusión de conjunciones subordinantes será siempre indicio de cultismo lingüístico y literario.¹¹

Compárense, como botón de muestra, las dos glosas que van a continuación. La de la izquierda —¿hará falta decirlo?— es la culta; la de la derecha, la de estilo tradicional o popular.

Aquel caballero, madre,
tres besicos le mandé:
creceré y dárselos he.

Porque fueron los primeros
en mi niña juventud,
prometílos por virtud,
amores tan verdaderos;
aunque envíe mensajeros
otra cosa no diré:
Creceré y dárselos he.

Señora, *si* a vos placía
que mi deuda se pagase
porque luego rematase
el daño que padecía

Niña y viña, peral y habar,
malo es de guardar.

Levánteme, oh madre,
mañanica frida,
fui a cortar la rosa,
la rosa florida.
Malo es de guardar.

Levánteme, oh madre,
mañanica clara,
fui cortar la rosa,
la rosa granada.
Malo es de guardar.
Viñadero malo
prenda me pedía;

¹¹ Recuérdense lo que dice Wartburg sobre las conjunciones. En épocas de primitivismo lingüístico o de decadencia de la cultura intelectual, el juego delicado de las conjunciones se pierde. como ocurrió en los siglos de descomposición del latín, y en los que presenciaron el nacimiento de las nuevas lenguas románicas. Las lenguas romances perdieron la mayor parte de las conjunciones latinas, y hubieron de ir creándolas poco a poco después, a requerimiento del nuevo desarrollo cultural, habitando como conjunciones, palabras y frases de distinto origen semántico (*Ob. cit.*, pp. 154-56). Lo mismo ocurrió en el castellano (V. R. Menéndez Pidal, *Manual de Gramática histórica española*, Madrid, 1958, pp. 339-340).

y, si en esto consentía,
gran placer recibiré:
Creceré y dárselos he.¹²

dile yo un cordone,
dile yo una cinta.
Malo es de guardar.¹³

El recuento de todas las conjunciones y otros nexos sintácticos usados, en los mencionados 640 villancicos, *para introducir una oración subordinada o coordinada*, arroja las siguientes cifras: que (451); y(i,e) (175); si (80); quien (35); pues, pues que (20); do, donde (19); como (19); ni (15); aunque (12); mas (11); porque (10); cuando (9); si no (6); o (5); cual, cuales (3); siquiera (2); mientras (2); luego (2); ca (1).

Observemos en esta lista: 1) la ausencia de gran número de nexos sintácticos, y por supuesto de aquellos de carácter más culto y literario; 2) el predominio, por amplio margen, de *que* y de *y* (*i*, *e*), en lo cual lo realmente significativo no es tanto este predominio en sí, sino el hecho de que estos nexos aparezcan en numerosos casos sustituyendo a otros que sin duda habrían aparecido en una poesía más matizadora y elaborada y de tempo más lento y discursivo; es decir en una poesía no popular.

Es el caso del villancico del *Romancero General*: “Parecéis molinero, amor / y sois moledor”, en el cual la copulativa *y* —por cierto, la primera conjunción que aparece en el niño¹⁴— sustituye, muy popular o coloquialmente, a una conjunción específicamente adversativa.

En cuanto a *que*, usado unas veces como relativo y otras como conjunción, es, con mucho (451 casos en nuestra antología), el nexo sintáctico más usado en el villancico. Entre las conjunciones subordinantes, *que* es la más neutra y menos matizadora. De aquí que sea la única que aparece pronto en el lenguaje infantil.¹⁵ De aquí también que sea una de las pocas que nuestra lengua ha conservado del latín, sin perderse como tantas otras.

La insistencia de la construcción con *que* en el villancico —usada para expresar relaciones de distinta naturaleza— es tal que llega a hacerse sentir como un rasgo de estilo. Basten unos ejemplos:

Si queréis comprar romero
de lo granado y polido,
qu'aun agora lo he cogido.¹⁶

¹² *Cancionero del Museo Británico*, ed. H. Rennert, *Romanische Forschungen*, X, 35.

¹³ *Cancionero de la Biblioteca Colombina*, de Sevilla, fol. 72v.

¹⁴ V. S. Gili y Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, 1955, p. 252.

¹⁵ *Ibidem*, p. 249.

¹⁶ *Cancionero de Sebastián de Horozco*, ed. Bibliófilos Andaluces, 1874, p. 135.

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica só.¹⁷

Paséisme ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.¹⁸

Venturas y dichas son,
que los unos las han y los otros no.¹⁹

Esta tendencia a la construcción con *que*, convertida en rasgo de estilo, hay que relacionarla probablemente con algunos *que* popularísimos que hoy perduran en la canción popular; entre ellos esa inclinación del cantor popular a insertar un *que* inicial de verso, en versos interiores, donde la letra original no los tiene; el hecho de que la exclamación popular por excelencia en la canción antigua o moderna sea “Ay, que...”: “Ay, que non ha, / mas ay que non hay / quien de mi pena se duela”, en el *CMP*. Y en Lorca, que tanto sabía de lo popular: “Ay, qué trabajo me cuesta...”; “Ay, que la muerte me espera...”; “Ay, amor, / que se fue y no vino...” Por último, recordemos el *que* inicial de canción, un *que* anunciativo, con matiz reiterativo y enfático, pero, sin más razón de ser, probablemente, en la mayoría de los casos, que la razón lírica de su popularismo. El del “romance del prisionero”: “Que por mayo era, por mayo...”; que Lorca usará conscientemente como rasgo popular: “Y que yo me la llevé al río...”; “Verde que te quiero verde...” Un rasgo de estilo, que encontramos con frecuencia en el villancico:

Que yo, mi madre, yo,
que la flor de la villa me só.²⁰

Que bien me lo veo,
y bien me lo sé,
que a tus manos moriré.²¹

Que sí soy morena,
madre, a la fe,
que sí soy morenita,
yo me lo pasaré.²²

¹⁷ *CMP*, núm. 398.

¹⁸ *CMP*, núm. 427.

¹⁹ Ms. 3.700 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁰ P. A. Vila, *Odarum quas vulgo madrigales appellamus*, Barcelona, 1561.

²¹ *CMP*, núm. 92.

²² Del *Laberinto amoroso*, de Juan de Chen, Barcelona, 1618, núm. 73.

Otros factores de dinamicidad en el villancico

Hay todavía otros elementos o aspectos del estilo lírico tradicional que explican esa nota de brevedad y tensión dinámica que hemos venido considerando desde distintos ángulos. Unos son específicamente lingüísticos, como los señalados hasta aquí; otros hablan ya de actitudes espirituales, como es la sobriedad de sentimiento que da contención y elegancia al villancico. Pero, claro es que estos últimos se reflejan en la lengua, y aquéllos pueden ser también explicados como reflejos de contenidos espirituales.

Especial interés tiene el estudio de la elisión y del adjetivo, que no puedo hacer aquí. Me limitaré a decir que de los 226 casos de elisión que he encontrado, la mayor parte son elisiones de nexos sintácticos y están en relación con los casos de yuxtaposición ya advertidos. Hay, sin embargo, otros casos de elisión, que van desde la supresión de un artículo a la de toda una oración principal.

El estudio del adjetivo tiene interés porque es significativa su escasez. De las 10.762 palabras que contienen los villancicos consultados, sólo 443 son adjetivos calificativos, y 94 adverbios con función calificativa. Una buena parte procede de las glosas paralelísticas con su adjetivación casi ritual —garrida, lozana, etc.— y de los adjetivos con adjetivación afectiva: “buen amor”, “gentil caballero”, y son muchísimos los villancicos que no contienen un solo adjetivo. Ello es reflejo de la sobriedad espiritual y expresiva del villancico, y actúa como un factor más de dinamicidad que se resuelve en riqueza semántica sustantiva y verbal. Los porcentajes de frecuencia respectivos son los siguientes: sustantivos: 22,8; verbos: 22,03; adjetivos calificativos: 4,12; adverbios con función calificativa: 0,87.

Un estudio del verbo nos revela un importante factor de dinamismo en el villancico. Porque el villancico es rico en verbos activos. Con esto no me refiero a la categoría gramatical de voz,²³ sino a la realidad que el verbo expresa y al hecho de que esa realidad es en el villancico, predominantemente, una realidad *físicamente activa*.²⁴ El villancico está lleno de actividad.

²³ La preferencia que la lengua del villancico muestra por la construcción activa en la oración para expresar la relación lógica entre sujeto y complemento es, como se sabe, un rasgo característico del castellano frente a tendencias expresivas de otras lenguas, más inclinadas que la nuestra al uso de la voz pasiva.

²⁴ Los verbos no siempre expresan una acción. Pueden expresar una inacción,

La tensión activa está unas veces en la actividad misma de los personajes, que pasan por los versos yendo y viniendo, haciendo y deshaciendo, amando o penando, sin detenerse; como aquella enamorada del *Romanero General*:

A la villa voy,
de la villa vengo,
que si no son amores,
no sé qué me tengo

O la de aquel villancico recogido por Juan Vázquez:

Yéndome y viniendo
a las mis vacas
no sé que me bulle
entre las faldas,
que no puedo andar. . .

Pero otras veces el dinamismo está en la tensión activa que el villancico despierta al requerir un hacer de un personaje: “Pásame, por Dios, barquero. . .”;²⁵ “Abaja los ojos, casada. . .”;²⁶ “Descended al valle, la niña. . .”²⁷

Esta tensión dinámica viene reforzada por la concisión expresiva del villancico (la acción se carga de esencialidad porque es el resultado último y más significativo a que la acción verbal tiende lo que se expresa); y por su temporalidad (las cosas ocurren o se dicen allí y ahora). Puede ser la llegada del amado:

El amor que me bien quiere,
¡agora viene!²⁸

O el brote de una flor:

Del rosal sale la rosa
¡Oh qué hermosa!²⁹

un accidente, una cualidad, una posición. . . Véase A. Alonso y P. Henríquez Ureña, *Gramática castellana*, 2° curso, 14ª ed., Buenos Aires, 1955, p. 102.

²⁵ *CMP*, núm. 217.

²⁶ Juan Vázquez, *Villancicos y canciones a tres a quatro*, Osuna, 1551, col. 923.

²⁷ *Cancionero de Galanes*, ed. M. Frenk Alatorre, Castalia, Valencia, 1952, p. 59.

²⁸ *CMP*, núm. 35.

²⁹ Juan Vázquez, *ob. cit.*, col. 927.

Enfrente, el estatismo intemporal de tantos villancicos cortesés es como una tediosa geometría de conceptos:

Yo quiero pues vos queréis
y yo quiero
querer el mal con que muero.

El que muere queda vivo,
que el que vive
muy mayor muerte recibe,³⁰ etc., etc.

Pero, además, es interesante observar la abundancia de *verbos de movimiento* en el villancico, empleados en su significación primaria de movimiento físico de traslación. Con esto termino: con una lista de villancicos en movimiento, algunos de los cuales nos han servido ya de ejemplo, todos del *Cancionero Musical de Palacio*.

Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas. . .

.....
Tres moricas tan lozanas
iban a coger manzanas. . .

Salid, mi señora,
de sol naranjale

Entra Mayo y sale Abril
tan garridico le vi *venir*.

¿Quién te *trajo*, caballero,
por esta montaña oscura. . .?

¿Quién vos había de *llevar*. . .?

.....
Fátima, la tan garrida,
llevaros he a Sevilla. . .

El amor que me bien quiere
ahora *viene*.

A los baños del amor
sola m'*iré*. . .

Yo m'*iba*, mi madre,
las rosas coger. . .

Romerico, tú que *vienes*. . .

¿. . . quién vido dueñas
a tal hora *andar*?

Rodrigo Martínez,
atan garrido,
los tus ansarinos
líevalos al río

.....
Rodrigo Martínez,
atan lozano,
los tus ansarinos
líevalos al vado. . .

Gritos daban en aquella sierra;
¡Ay, madre, quiérome *ir* a ella!

Yo me *iba*, mi madre,
a la romería;
por *ir* más devota,
fui sin compañía. . .
Por *ir* más devota
fui sin compañía,
tomé otro camino,
dejé el que tenía. . .

³⁰ Ambos del *Espejo de enamorados*.

Dos ánaes, madre,
que *van* por aquí,
.....

Al campo de flores
iban a dormir.

Fuese mi marido
a la frontera. . .

. . . el mi lindo amigo,
moricos de allende
lo *llevan* cativo. . .

A tierras ajenas,
¿quién me *trajo* a ellas?

Ya cantan los gallos,
buen amor, y *vete*. . .

Desciende al valle la niña

De Monzón *venía* el mozo,
mozo *venía* de Monzón.
La moza guardaba la viña,
el mozo por ahí *venía*,
mozo *venía* de Monzón.

Aquí *viene* la flor, señores,
aquí *viene* la flor.

Pásame por Dios, barquero,
d'aquesa parte del río. . .

Paseisme ahora allá, serrana
.....

paseisme ahora allende el río. . .

El Abad que a tal hora *anda*,
¿qué demanda?

Con tanto hacer, con tanto ir y venir, el villancico resulta una poesía no ya activa, sino andariega y ajetreada. Al lado de todos los elementos expresivos formales que actúan como factores de dinamismo —algunos de los cuales, pero no todos, acabamos de ver aquí— hay que colocar esta abundancia de verbos de movimiento, con su contenido lógico y psíquico afectivo. Una poesía en donde los personajes y la naturaleza rara vez son pensados estáticamente;³¹ donde tanto se hace y tanto se camina (se va, se viene, se anda, se sube, se baja, se entra, se sale, se baila, se corre), ¿cómo no va a resultar una poesía extraordinariamente tensa y dinámica?

ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO

University of Wisconsin, Madison

³¹ "Aquellas sierras, madre, / altas son de *subir*, / *Corrían* los caños, / *daban* en un toronjil".