

REVISTA PENÉLOPE EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA DESDE LA ANTIGÜEDAD



PENÉLOPE

Depósito Legal: J 696-2013

Editada en Jaén (España) por **Encarnación Sánchez Arenas**

ISSN: 2341-0086

Revista Penélope

Miembros del consejo de redacción:

- YOLANDACABALLERO ACEITUNO
- MANUEL GAHETE JURADO
- JUAN RAEZ PADILLA
- CLAUDIA SÁNCHEZ PÉREZ
- AKRAM JAWAD THANOON
- GENARA PULIDO TIRADO
- RACHIDA GHARRAFI
- JOSÉ SARRIÁ CUEVAS
- AMIRA DEBBABI
- BOUCHRAIL ECHCHAOU
- ISABEL OLIVER GONZÁLEZ
- DIRECTORA: ENCARNACIÓN SÁNCHEZ ARENAS

14ª Edición: diciembre del 2026

Enlace a la página Web: <http://www.revistapenelope.com>

Email: encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com

Teléfono de contacto: 617 91 87 97

**Artículo de investigación
de
Antonio Rodríguez Jiménez**

El canto breve como resistencia: Requiebros populares de Encarnación Sánchez Arenas

Dr. Antonio Rodríguez Jiménez

El colegio de Jalisco

Universidad de Guadalajara

1. Introducción.

Encarnación Sánchez Arenas y el arte del requiebro: entre la forma breve y la memoria popular.

En *Requiebros populares*, Encarnación Sánchez Arenas abandona deliberadamente la densidad simbólica y el diálogo intertextual que caracterizaban su obra anterior —como *Poemas dedicados* o *Séquito de ángeles y evocaciones*— para sumergirse en una poética de la forma breve, donde la tradición popular no es decorado, sino fundamento. Este libro no se construye desde la evocación de autores, sino desde la reescritura de estructuras métricas que han sobrevivido al tiempo por su capacidad de decir mucho con muy poco.

La autora no se limita a recuperar estrofas tradicionales como la soleá, la copla, el haiku o el zéjel: las habita desde una voz contemporánea que conoce el trabajo, el desengaño, la ironía, la ternura y la lucidez. En lugar de expandir el verso hacia lo discursivo, lo contrae hacia lo esencial. El requiebro —ese giro breve, afectivo, punzante— se convierte aquí en forma de pensamiento, en gesto ético, en resistencia verbal frente a la dispersión del lenguaje.

El uso de formas métricas tradicionales no responde a una nostalgia estética, sino a una voluntad de precisión. Como señala José Domínguez Caparrós en su *Diccionario de métrica española*, estas estrofas populares “no solo conservan la memoria de un pueblo, sino también su manera de sentir el ritmo, el dolor, el deseo.” Encarnación Sánchez Arenas no las imita: las transforma. Y en esa transformación, cada verso breve se convierte en testimonio.

El libro se organiza en secciones que responden a distintas tradiciones métricas:

- **Soleares**, donde la soledad amorosa se convierte en forma.
- **Haikus**, que observan la naturaleza y el mundo rural con mirada crítica.
- **Coplas**, que juegan con el deseo, la ironía y la memoria afectiva.
- **Pajaronas**, que cantan al trabajo, la mujer campesina y la dignidad laboral.
- **Soleariyas**, que expanden la soleá hacia el arte mayor.
- **Seguiriyas gitanas**, donde el dolor se canta desde el cuerpo.
- **Zéjeles**, que mezclan amor y escarnio con ritmo mozárabe.
- **Ovillejos**, que cierran el libro con artificio cervantino y juego métrico.

Cada sección no es solo una forma: es una escena, una voz, una memoria. *Requiebros populares* no se lee como un conjunto de poemas, sino como una arquitectura lírica donde cada estrofa es una piedra que sostiene el edificio de una voz que canta, que recuerda, que transforma.

2. Solares.

La soledad como forma, el desengaño como ritmo

La soleá es una estrofa que nace del pueblo y se eleva como canto de soledad, de amor quebrado, de lucidez amarga. Su estructura métrica —tres versos octosílabos con rima asonante entre el primero y el tercero— encierra una tensión interna que la hace propicia para expresar lo que no se puede decir en voz alta: el dolor íntimo, el desengaño amoroso, la intuición de una verdad que no consuela. Como señala José Domínguez Caparrós, la soleá “es una forma que condensa la emoción en un espacio mínimo, donde cada palabra pesa como si fuera la última”.

Encarnación Sánchez Arenas adopta esta forma no como ejercicio estilístico, sino como herramienta de pensamiento. En *Requiebros populares*, la soleá no es un guiño folclórico, sino una forma de resistencia. La autora no canta para adornar, sino para interpelar. Y lo hace desde una voz femenina que no se victimiza, sino que observa, nombra, se distancia.

El tono general de las soleares del libro es sobrio, contenido, pero cargado de tensión. No hay lamento, hay afirmación. No hay queja, hay diagnóstico. En versos como: “Con tus porfiados consejos / se teje siniestra senda / entre tus engaños diestros”. La soleá se convierte en juicio ético. El requiebro no es galantería, sino lucidez. El amor no es exaltación, sino desencuentro. La voz poética no busca consuelo, sino claridad.

La imagen del lirio aparece como símbolo de vulnerabilidad en:

“Me cantas en tu soleá / que la rama de mi lirio / se dobla en tu tempestad”.

Aquí, el lirio no se quiebra: se dobla. La tempestad no destruye, sino que se transforma. La soleá se convierte en escena simbólica donde el cuerpo vegetal encarna el cuerpo afectivo. El amor no es refugio, sino amenaza. Y, sin embargo, la voz poética no se rompe: se adapta, se afirma. El motivo de la barca aparece en: “Por los ríos tus caudales / con barcas de remos parcos, / con aguas de soledades”.

La barca, el río, el remo: todo es símbolo de un viaje sin compañía, de una travesía interior que no busca destino, sino sentido. El agua no es fluidez, sino soledad. La soleá aquí no describe: evoca. Y en esa evocación, la autora construye una poética del desamparo lúcido.

La alcoba, espacio íntimo por excelencia, aparece en: “En la alcoba de tu cama / está aún tu calor diestro / con manos tiernas que sanan”.

Aquí, la memoria táctil se convierte en testimonio. El cuerpo ausente deja huella. La soleá no canta el amor presente, sino el calor que permanece. La ternura no es promesa, sino recuerdo. Y en ese recuerdo, la voz poética encuentra una forma de resistencia.

La alameda, espacio de tránsito y de encuentro, aparece en:

“Y me abarca tu pena / desde tu quiebra perenne / sin citas en tu alameda”.

La alameda vacía es símbolo del desencuentro. No hay citas, no hay pasos, no hay promesas. Solo queda la pena que abarca, que envuelve, que no se disipa. La soleá se convierte aquí en paisaje emocional, en mapa afectivo donde cada verso señala una ausencia.

En conjunto, las soleares de *Requiebros populares* construyen una poética del desengaño que no se resigna. La voz poética no busca reconciliación, sino verdad. Y esa verdad se dice desde la forma breve, desde el ritmo contenido, desde la palabra justa. El amor aparece como desencuentro, pero también como lucidez. La soledad no es derrota, sino espacio de pensamiento.

Encarnación Sánchez Arenas demuestra que la soleá no es una reliquia, sino una herramienta. Que el requiebro no es adorno, sino afirmación. Que la forma breve puede contener el mundo. Y en ese mundo, la voz que canta no se quiebra: se sostiene.

3. Haikus.

Naturaleza, insectos y contemplación crítica

El haiku, en su origen japonés, es una forma poética que condensa en tres versos breves una percepción instantánea del mundo natural. Tradicionalmente compuesto por un verso de cinco sílabas, uno de siete y otro de cinco, sin rima ni título, el haiku busca capturar el asombro silencioso ante lo efímero: una estación, un insecto, una brisa. En la tradición hispánica, sin embargo, esta forma ha sido reinterpretada con libertad métrica, manteniendo su estructura tripartita pero adaptándola a los ritmos del castellano y a las sensibilidades locales. Desde Juan Ramón Jiménez hasta Octavio Paz, el haiku ha sido una forma de pensamiento más que una fórmula métrica.

Encarnación Sánchez Arenas se inscribe en esta línea de adaptación crítica. Sus haikus no buscan la exactitud silábica, sino la intensidad perceptiva. En *Requiebros populares*, el haiku se convierte en una herramienta de contemplación ecológica, de observación afectiva, de testimonio simbólico. La autora no describe la naturaleza: la interroga. No idealiza el paisaje: lo habita desde una mirada que mezcla ternura, ironía y conciencia.

La flora aparece como escenario de lo mínimo, de lo que sostiene la vida sin alarde. En versos como: “El geranio / en alarde atractivo / con mariquitas”. La flor no es ornamento, sino espacio de encuentro. El geranio se convierte en anfitrión de insectos, en símbolo de convivencia silenciosa. La belleza no está en la flor sola, sino en su relación con lo que la visita.

El paisaje se construye desde lo elemental. En: “El barro seco, / ruiseñor en su nido, / cierta primavera”. La primavera no se anuncia con exuberancia, sino con una imagen contenida: el barro, el nido, el canto. La estación se sugiere, no se proclama. El haiku aquí no busca la emoción, sino la precisión.

Pero es en los insectos donde el libro encuentra su núcleo simbólico más potente. Las mariquitas —también llamadas catarinas, chinita, San Antonio— aparecen en múltiples haikus como figuras de resistencia, de limpieza, de equilibrio. En “La catarina / contra larvas de moscas, / limpia el cantero”. La mariquita no es solo insecto: es agente ecológico. La poesía se convierte en gesto de respeto por lo pequeño, por lo invisible, por lo que sostiene la vida sin protagonismo. La autora no idealiza la naturaleza: la observa con conciencia.

La geografía afectiva se mezcla con la zoología popular: “San Antonio, / mariquita de Uruguay, / la avispa acecha”. Aquí, el haiku se convierte en mapa simbólico. La mariquita tiene nombre, tiene país, tiene amenaza. La avispa no se describe: se sugiere. El peligro está presente, pero no se grita. Se nombra con sobriedad.

La chinita chilena aparece en “Chinita en Chile / come cocos mundiales / del ecohuerto”. Este haiku, aparentemente absurdo, encierra una crítica lúdica: ¿qué comemos?, ¿qué cultivamos?, ¿qué mundo heredamos? La chinita se convierte en figura de lo global desde lo mínimo. El ecohuerto no es solo espacio agrícola: es símbolo de una ecología posible.

La tortolita, la rana, la catita argentina, las algas flotantes: todos estos seres aparecen en los haikus como testigos de un mundo que no se detiene, pero que puede ser contemplado. La autora no busca la exaltación de la naturaleza, sino su reconocimiento. El haiku se convierte en forma de pensamiento ecológico, en espacio de conciencia, en gesto de respeto.

En *Requiebros populares*, el haiku no es una forma importada, sino una forma transformada. Encarnación Sánchez Arenas lo convierte en herramienta crítica, en espacio de contemplación, en testimonio de lo que vive sin ser visto. La brevedad no es límite: es intensidad. Y en esa intensidad, la autora construye una poética de lo mínimo, de lo silencioso, de lo esencial.

4. Coplas.

Lo popular como testimonio afectivo y social

La copla, en su forma más reconocible, es una estrofa de cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima asonante en los pares (–a –a). Su origen se hunde en la lírica tradicional española, donde ha servido como vehículo para expresar emociones intensas con economía verbal. Desde las coplas de Jorge Manrique hasta las malagueñas de Manuel Machado, esta forma ha sido el cauce de lo íntimo, lo popular, lo punzante. Pero más allá de su estructura métrica, la copla es una forma de pensamiento afectivo: dice lo que se siente, pero también lo que se sospecha, lo que se calla, lo que se critica.

Encarnación Sánchez Arenas recoge esta tradición y la transforma. En *Requiebros populares*, la copla no es una reliquia folclórica, sino una herramienta crítica. La autora escribe desde una voz que conoce el deseo, la ironía, el desencanto, pero también la dignidad, la lucidez y el juego. Sus coplas no buscan la exaltación romántica, sino la observación aguda. El amor aparece como juego de espejos, como frontera corporal, como espacio de negociación entre lo que se da y lo que se retira.

En versos como: “En la calma tu almohada / que no pervive sin ti / y ante incrédulo prójimo / tu aventura es un desliz”, la copla se convierte en escena íntima. La almohada no es solo objeto: es símbolo de ausencia, de memoria corporal. El prójimo incrédulo observa, juzga, pero la voz poética no se defiende, sino que constata. El desliz no se oculta, se nombra. La copla aquí no canta el amor ideal, sino el amor vivido, con sus fisuras y sus sombras.

La ventana aparece como frontera entre lo público y lo privado: “Por solitarios asomos / que tu ventana permita, / ninguno remediará / tanto beso que me excita”. La ventana no es solo arquitectura: es metáfora del deseo que se insinúa pero no se consuma. El beso no se da, se imagina. La copla se convierte en espacio de tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta. El deseo no se afirma, se sugiere. Y en esa sugerencia, la autora construye una poética del juego afectivo.

La ironía aparece con fuerza en: “Porque trabaje con otra / no te dejo de querer, / saludos los doy mil veces / y mi amor a ti una vez”. Aquí, la copla se convierte en respuesta. El amor no se justifica, pero se afirma con humor. La repetición de los saludos contrasta con la singularidad del amor. La voz poética no se disculpa: se distancia. La copla no es súplica, sino declaración. Y en esa declaración, la autora reivindica una forma de amar que no se somete, que no se explica, que simplemente es.

La crítica social también se insinúa en coplas que observan el cuerpo, el gesto, el mensaje digital: “En tu móvil un mensaje / que no aprecia las muecas / de tu hocico arrugado / y tu cara tan siniestra”. Aquí, la copla se convierte en juicio. El cuerpo no se idealiza, se observa con crudeza. El mensaje no conmueve, revela. La tecnología no acerca, distancia. La copla se convierte en espacio de denuncia afectiva, donde el amor se convierte en desencanto, y el rostro en máscara.

En conjunto, las coplas de *Requiebros populares* construyen una poética del afecto que no se resigna. La voz poética no busca consuelo, sino claridad. El amor aparece como juego, pero también como frontera. El cuerpo no se idealiza, se nombra. La copla no es solo forma: es gesto, es ritmo, es memoria.

Encarnación Sánchez Arenas demuestra que lo popular no es lo simple, sino lo esencial. Que la copla no es un adorno, sino una herramienta. Que el verso breve puede contener el mundo. Y en ese mundo, la voz que canta no se quiebra: se sostiene.

5. Pajaronas

Trabajo, dignidad y canto campesino

La pajarona es una forma poética de raíz rural, vinculada al cancionero popular de Bujalance (Córdoba), donde se canta en contextos de labor, descanso o celebración. Su métrica — generalmente 7-5a / 7-5a — no es rígida, pero sí rítmica, lo que permite que se adapte al canto espontáneo y al compás de las faenas. Como señala Antonio García Velasco en *Cantares de flores nuevas*, la pajarona es “una estrofa que no se escribe para ser leída, sino para ser vivida”. En *Requiebros populares*, Encarnación Sánchez Arenas recupera esta forma no como folclore, sino como testimonio. Y lo hace desde una mirada que reconoce el trabajo como canto, la dignidad como ritmo, la igualdad como horizonte.

Las pajaronas del libro no idealizan el campo: lo nombran con respeto. La autora canta a las mujeres que trabajan, a los jornaleros que madrugan, a los oficios invisibles que sostienen el mundo. En versos como: “Afán de camionera / con tu trabajo. / Coges veredas, sendas / entre los atajos”, la pajarona se convierte en homenaje. La camionera no es figura decorativa: es símbolo de autonomía, de esfuerzo, de tránsito. El trabajo no se oculta: se canta. Y en ese canto, la autora construye una poética de la movilidad digna.

El azadón aparece como emblema de la tierra trabajada: “Y clavo el azadón / dentro de mi huerta / para que no suponga / una reyerta”.

Aquí, el gesto agrícola se convierte en acto de paz. El azadón no hiere: cultiva. La huerta no es campo de batalla, sino espacio de reconciliación. La pajarona transforma el trabajo físico en símbolo ético. La tierra no se explota: se cuida.

Las aceitunas, fruto emblemático del olivar andaluz, aparecen en: “En olivar recojo / las aceitunas / con el pago de nóminas / muy oportunas”. La autora no canta la cosecha como idilio, sino como derecho. El pago oportuno no es detalle: es justicia. La pajarona se convierte en crónica laboral, en canto de exigencia, en verso que reclama lo que corresponde. El trabajo no se romantiza: se dignifica.

La centralita, espacio de trabajo administrativo, aparece en “Contesto el teléfono / en centralita / dilemas tributarios / con sus citas”. Aquí, la pajarona se traslada del campo a la oficina. El trabajo no tiene un solo rostro: tiene múltiples voces. La autora canta a quien atiende, organiza, resuelve. La poesía no distingue entre lo manual y lo intelectual: reconoce ambos como necesarios.

El teletrabajo, fenómeno contemporáneo, aparece en “Con el teletrabajo / nuestra igualdad, / conciliación / y lealtad”. La pajarona se actualiza. El canto rural se convierte en verso digital. La autora no teme mezclar tradición y modernidad. El teletrabajo no se idealiza, pero se reconoce como oportunidad. La igualdad no se proclama: se canta. Y en ese canto, la autora construye una poética del presente.

Las pajaronas de *Requiebros populares* son también un archivo de oficios. El barman, el camionero, el agricultor, la telefonista: todos aparecen como figuras dignas, como voces que merecen ser cantadas. La autora no escribe desde la distancia, sino desde la cercanía. El trabajo no se observa: se comparte.

En conjunto, esta sección del libro construye una ética del trabajo que no se victimiza, sino que se afirma. La pajarona no es solo forma: es gesto, es ritmo, es memoria. Encarnación Sánchez Arenas demuestra que el canto popular puede ser también canto político, canto afectivo, canto de justicia.

6. Soleariyas.

La soleá expandida: entre el hexasílabo y el endecasílabo

La soleariya es una forma híbrida que nace del cruce entre la soleá tradicional y el deseo de ampliar su respiración métrica. En lugar de tres octosílabos, se propone una combinación más flexible: el primer verso suele ser hexasílabo, los dos siguientes de arte mayor, generalmente endecasílabos. Esta variación permite que el canto se alargue sin perder su carácter popular, y que el ritmo se vuelva más introspectivo, más ceremonial. Manuel Machado ya había explorado esta forma en sus composiciones flamencas, donde el verso breve se abría paso hacia una

cadencia más grave, más reflexiva.

Encarnación Sánchez Arenas recoge esta estructura y la convierte en espacio de duelo, de plegaria, de afirmación. Las soleariyas de *Requiebros populares* no buscan el lucimiento formal, sino el temblor del pensamiento. Hay en ellas una voz que no se precipita, que se detiene en la sílaba larga, que necesita más aire para decir lo que duele. El hexasílabo inicial funciona como llamada, como invocación, y los versos largos como respuesta, como despliegue.

En uno de los poemas, se lee: “Llorando, llorando / entre mis laureles claman tantas lágrimas / que te clamo amando”. Aquí, el ritmo se convierte en lamento contenido. El verbo “clamar” aparece dos veces, pero no como repetición retórica, sino como insistencia emocional. Los laureles no son símbolo de gloria, sino de espera. El llanto no se derrama: se sostiene. La soleariya permite que el dolor se diga sin apuro, sin ornamento.

Otro ejemplo: “Que ya terminé / en el caminito de verdes crisoles / donde te encontré”. El caminito y los crisoles construyen una imagen de tránsito y alquimia. No hay exaltación, hay memoria. El encuentro no se celebra, se recuerda. El verso largo permite que la emoción se deslice sin romperse. El ritmo no es decorativo: es respiración.

En otra composición, la autora escribe: “Esta risa leve / ¡Cómo la tengo en mis propios labios / pues no pueo verle!” Aquí, la risa no es alegría, sino máscara. El verso final, con su quiebra fonética (“pueo”), introduce una oralidad que no busca corrección, sino verdad. La soleariya se convierte en espacio donde el lenguaje se permite titubear, donde el cuerpo habla sin filtros.

El tema del adiós aparece en “Perdona por Dios... / que no perdure ni mi falso adiós / ni mi corazón”. La plegaria se mezcla con el arrepentimiento. El adiós no es definitivo, pero tampoco es sincero. El corazón se menciona como si fuera un objeto que se puede retirar, como si la emoción pudiera deshacerse. La soleariya aquí no consuela: expone.

Y en uno de los versos más intensos del conjunto: “No temo a la muerte / en el compás de tu plegaria y espera / sino por perderte”. La muerte no es el centro del miedo, sino la pérdida del otro. El compás de la plegaria introduce una musicalidad que no adorna, sino que acompaña. El ritmo se convierte en forma de duelo, en manera de sostener la ausencia.

Las soleariyas de Encarnación Sánchez Arenas no buscan la perfección formal, sino la verdad emocional. El ritmo se alarga para que la palabra respire. El verso se expande para que el pensamiento no se quiebre. Hay en esta sección del libro una voluntad de decir lo que no cabe en el verso corto, pero sin perder la raíz popular. La autora no se aleja de la tradición: la ensancha.

7. Seguiriyas gitanas

Canto de pena, canto de cuerpo: la voz quebrada

La seguiriya es uno de los palos más antiguos y solemnes del flamenco. Su origen se remonta a los cantos de plañideras, a las voces que acompañaban el duelo en las comunidades gitanas andaluzas. Su estructura métrica —tres versos de seis sílabas y uno de entre diez y doce, con cesura marcada— no es solo una forma: es una respiración quebrada, una cadencia que no busca armonía, sino verdad. La seguiriya no se canta para entretener, sino para sostener el dolor. Como señala Manuel Machado en *Cante hondo*, “las florecitas que hay en tu ventana / para mí no huelen”: el canto no embellece, revela.

Encarnación Sánchez Arenas recoge esta tradición y la convierte en espacio de duelo íntimo. Las seguiriyas de *Requiebros populares* no imitan el flamenco: lo transcriben desde la escritura, lo trasladan al verso sin perder su temblor. Hay en ellas una voz que no se quiebra por debilidad, sino por exceso de verdad. El cuerpo aparece como lugar donde el dolor se inscribe, donde el deseo se recuerda, donde la memoria se sostiene.

En uno de los poemas, la autora escribe: “Pensamiento mío / ¿en qué me cavilas? / desde pormenores y fraudes maltrechos / ¿en qué me confías?” Aquí, la mente se convierte en interlocutora. El pensamiento no es refugio, sino campo de batalla. La cesura del verso largo permite que la pregunta se desdoble, que la duda se instale. La seguiriya no busca respuestas: formula preguntas que no se cierran.

La figura materna aparece en “Mare de mi alma / la vía yo diera / por besar al alba de suspiros plenos / a quien me quisiera”. La madre no es solo presencia: es mediadora, es testigo, es consuelo. El deseo se expresa con pudor, pero también con urgencia. El alba no es solo tiempo: es promesa. La seguiriya se convierte en plegaria, en súplica que no se grita, pero que arde.

La reja, símbolo clásico del flamenco, aparece en “Tras la reja veo / que asoma tu cara / con labios rojos y sus flores rosadas / entre su inquieta alma”. La imagen es visual, pero también afectiva. La reja no separa: enmarca. El rostro que asoma no se ofrece, se insinúa. Los labios y las flores construyen una escena de deseo contenido, de belleza que no se exhibe, sino que se deja entrever. La seguiriya aquí no canta el amor, sino su distancia.

El tiesto, objeto doméstico, aparece en “Tu tiesto serrana / embalsama lágrimas / y nos aliña panes con tus sales / en ardientes llamas”. La cocina se convierte en espacio de duelo. El tiesto no contiene plantas, sino lágrimas. El pan no se sirve, se aliña con dolor. La seguiriya transforma lo cotidiano en símbolo. El cuerpo que cocina también llora. La pena no se oculta: se mezcla con la harina.

El cuerpo aparece como espacio de deseo y de pérdida. En “Toíta la noche / soñaré cien veces / como surcarla pasito a pasito / hasta que te encuentre”. El sueño no es evasión, sino búsqueda. El cuerpo ausente se recorre en la imaginación. El ritmo pausado del verso largo permite que el deseo se diga sin prisa, sin artificio. La seguriya no idealiza el amor: lo persigue.

Y en uno de los versos más crudos: “Se quebró marchito / todo tu querer / ni hechiceras ni alcahuetas / lo puén componer”. El amor no se rompe: se marchita. No hay magia que lo repare. La seguriya se convierte en sentencia. El verso no consuela: constata. La voz poética no se lamenta: acepta. Y en esa aceptación, la pena se vuelve canto.

Las seguriyas de *Requiebros populares* no buscan la perfección formal, sino la verdad emocional. El ritmo quebrado permite que el dolor se diga sin ornamento. El cuerpo no se idealiza, se nombra. La voz no se eleva, se sostiene. Encarnación Sánchez Arenas demuestra que la pena no se oculta: se canta. Y en ese canto, la palabra se convierte en cuerpo.

8. Zéjeles.

Del amor al escarnio: la música del estribillo

El zéjel es una forma poética de origen mozárabe que ha sobrevivido gracias a su estructura clara y su vocación musical. Compuesto por un estribillo inicial —uno o dos versos— seguido de una mudanza de tres versos monorrimos y un verso de vuelta que retoma la rima del estribillo, el zéjel se presta al canto, al juego, a la repetición. Su ritmo es reconocible, casi contagioso, y por eso ha sido usado tanto en canciones de amor como en piezas de escarnio. Encarnación Sánchez Arenas lo recupera en *Requiebros populares* con libertad métrica, pero sin perder su esencia: el estribillo como ancla, como insistencia, como eco.

Los zéjeles del libro se agrupan en torno a distintos tonos. Algunos son sensuales, otros irónicos, otros directamente críticos. En todos se percibe una voluntad de ritmo, de cadencia, de insistencia lírica. El primero, “A una desdeñosa”, abre con una pregunta que no se formula como reproche, sino como desconcierto: “Quién de nueva luna estira / tu pelo y trenza, tu lira”. El estribillo se repite al final, como si la pregunta no encontrara respuesta. En medio, los versos nombran los lunares, los sesos, la uva en el zarzal. Hay deseo, pero también distancia. El cuerpo se menciona, pero no se toca. El zéjel funciona aquí como forma de rodear lo que no se puede decir directamente.

En “A Laleima”, el tono cambia. El poema se vuelve más juguetón, más táctil. La boca es de azúcar, los pechos de manzana, los dientes de aljófaro. El lenguaje se vuelve goloso, casi infantil, pero no por ello menos intenso. El estribillo —“de harina tus carrillitos”— se convierte en imagen que sostiene todo el poema. No hay ironía, hay ternura. El zéjel se adapta al tono sin

perder su estructura.

“Zéjel de la ira de tu agonía” introduce un giro más grave. Aquí el estribillo no es dulce, sino tenso: “En la alborada sentía / tanta ira de tu agonía”. Los versos intermedios hablan de fraude, de conflicto, de veredicto. El pasado aparece como peso, no como recuerdo. El zéjel se convierte en forma de procesar una herida. El estribillo no se repite por gusto, sino por necesidad. La música no alivia, acompaña.

En “Zéjel de la presunción”, la autora juega con el contraste entre lo contenido y lo consentido. El estribillo —“En inicios contenidos / a tus pasos prevenidos”— marca un tono de cautela, de distancia. Los versos que siguen hablan de desvelo, de recelo, de cielo leal. El cuerpo aparece, pero no se entrega. El zéjel se convierte en forma de contención.

“Zéjel a Umm al-Hákam” introduce una referencia cultural que amplía el horizonte del libro. Umm al-Hákam es figura de paz, de crisol, de dones. El estribillo —“Quiero vivir sin dolor / le dejé mi corazón”— no es solo declaración, es ofrenda. El poema se mueve entre lo íntimo y lo simbólico. El zéjel aquí no canta el amor romántico, sino el deseo de equilibrio.

Por último, “Zéjel quebrado” rompe la estructura tradicional. Aquí los versos se alargan, se quiebran, se mezclan. El ritmo se vuelve más libre, más narrativo. El poema habla de tinieblas, de cal, de agravios. El estribillo —“de adversidad con licencia”— no se repite como fórmula, sino como conclusión. El zéjel se transforma en forma de denuncia.

En todos estos ejemplos, Encarnación Sánchez Arenas demuestra que el zéjel no es una forma cerrada, sino una estructura que permite variaciones, tonos, giros. El estribillo funciona como punto de retorno, como frase que sostiene el poema. La música no es adorno, es parte del pensamiento. El zéjel no se escribe para lucirse, sino para decir lo que necesita repetirse.

9. Ovillejo

Juego métrico y artificio cervantino

El ovillejo es una forma poética que se reconoce por su estructura ingeniosa y su ritmo juguetón. Compuesto por tres pareados —cada uno formado por un verso largo seguido de uno corto que lo resume o remata— y una redondilla final que incorpora los tres versos breves, el ovillejo exige precisión, agilidad y sentido del humor. Su rima consonante y su disposición cerrada lo convierten en una estrofa de difícil ejecución, pero de gran efecto cuando se logra. Cervantes lo empleó en *El Quijote* con gracia, y autores como Zorrilla y Sor Juana Inés de la Cruz lo llevaron a terrenos más elaborados, incluso con versos de arte mayor.

Encarnación Sánchez Arenas incluye un ovillejo en *Requiebros populares* como cierre del recorrido formal del libro. No lo presenta como una pieza decorativa, sino como una forma que permite el juego, la síntesis y la ironía. Después de las soleares, haikus, coplas, pajaronas, seguiriyas y zéjeles —formas que nacen del dolor, del trabajo, del deseo— el ovillejo aparece como espacio de distensión, como guiño a la tradición culta que también supo dialogar con lo popular.

Aunque el ovillejo incluido no se cita aquí en su totalidad, su estructura se respeta: los tres pareados iniciales marcan el tono, y la redondilla final recoge los fragmentos con soltura. Hay en él una voluntad de ritmo, pero también de síntesis. El verso breve no es solo resumen: es eco, es chispa, es cierre. La autora no busca el alarde técnico, sino la posibilidad de decir con ligereza lo que en otras secciones se dijo con gravedad.

El ovillejo funciona como contrapunto. Si en las seguiriyas el cuerpo se quebraba, aquí se recompone. Si en los zéjeles el estribillo insistía, aquí se recoge. El artificio no es impostura, sino forma de respirar después del canto hondo. Encarnación no abandona la emoción, pero la viste de juego. El verso se pliega, se encaja, se redondea.

Incluir un ovillejo en este libro no es un gesto menor. Es una forma de decir que la tradición no es uniforme, que lo popular y lo culto pueden convivir, que el ritmo puede ser también inteligencia. El ovillejo no interrumpe el tono del libro: lo completa. Y en esa plenitud, la autora demuestra que la forma breve puede ser también forma de juego, de cierre, de celebración.

10. El gesto formal

Entre la métrica y la libertad: una poética de la forma breve

Una de las decisiones más significativas en *Requiebros populares* es el uso deliberado de formas fijas. No se trata de una elección técnica, sino de una postura frente al lenguaje. Encarnación Sánchez Arenas no escribe desde la comodidad del verso libre, sino desde la exigencia de estructuras que han sobrevivido por su capacidad de contener lo esencial. Soleares, haikus, coplas, zéjeles, ovillejos: cada forma tiene su ritmo, su respiración, su memoria. Y al elegirlas, la autora se inscribe en una tradición que no se repite, sino que se transforma.

La brevedad no es aquí una limitación, sino una forma de intensidad. Cada estrofa obliga a decir con precisión, a elegir lo justo, a evitar el exceso. El ritmo no adorna: sostiene. La métrica no encorseta: afina. Hay en este libro una voluntad de escribir desde el borde, desde el silencio que rodea la palabra. La forma breve permite que el pensamiento se concentre, que la emoción se diga sin rodeos, que el canto no se disperse.

Pero más allá de la técnica, hay una ética. Encarnación Sánchez Arenas escribe desde una conciencia de lo que se puede y no se puede decir. Cada verso está medido, no solo en sílabas, sino en intención. El requiebro no es un giro ingenioso: es una forma de pensamiento. La estrofa no es un molde: es una herramienta. Y en ese gesto formal, la autora construye una poética que no se impone, pero que tampoco se diluye.

La libertad no se opone a la métrica: la atraviesa. El ritmo no limita la voz: la afina. *Requiebros populares* demuestra que la forma breve puede ser también forma de resistencia, de claridad, de verdad.

11. Conclusión

Requiebros populares como legado lírico

Requiebros populares no es un libro menor dentro de la obra de Encarnación Sánchez Arenas. Es, más bien, una pieza que revela otra faceta de su voz: la que se atreve a dialogar con la tradición sin perder su mirada crítica, la que canta desde la forma sin renunciar al fondo, la que encuentra en lo breve una manera de decir lo que importa.

Este libro es también un testimonio de voz femenina lúcida. No hay aquí sentimentalismo ni ornamento. Hay memoria, hay trabajo, hay deseo, hay duelo. Cada estrofa es una escena; cada forma, una decisión; cada ritmo, una postura. La autora no escribe para agradar, sino para sostener. Y en ese sostén, el canto se vuelve pensamiento.

El requiebro, en manos de Encarnación, no es coquetería: es afirmación. Es una forma de mirar, de responder, de resistir. La tradición no se repite, sino que se transforma. Las formas métricas no se imitan: se habitan. Y en ese habitar, la autora se convierte en heredera y renovadora.

Requiebros populares es un libro que no se impone, pero que permanece. Su ritmo queda, su voz acompaña, su gesto formal se recuerda. No por su artificio, sino por su verdad.

Bibliografía consultada

- Alatorre, Antonio (1990). “Perduración del ‘ovillejo cervantino’”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 38, n.º 2, pp. 643–674.
- Domínguez Caparrós, José (2001). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández Gomá, Paloma (2019). *Zéjeles de la alborada*. Tarifa: Imagenta.
- García Velasco, Antonio (2020). *Cantares de flores nuevas: Haikus, soleares, pajaronas y otras estrofas populares en tiempos modernos*. Poland: Amazon.
- Machado Ruiz, Manuel (1916). *Cante hondo: cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía*. Madrid: Renacimiento.