



# Segunda antología de poesía española

Edición de F. Antón, J. R. López y A. Sánchez

SELECCIÓN

 Vicenc Vives

Vicenc Vives - Segunda antología de poesía española (Selección)  
ISBN: 9788468280486

# Segunda antología de poesía española

SELECCIÓN

Edición de  
Francisco Antón  
José Ramón López  
Agustín Sánchez Aguilar

Con la colaboración de  
Juan Ramón Torregrosa  
Jordi Ardanuy

Ilustración  
Jesús Gabán



Vicens Vives

**Accede al catálogo de Literatura**



Primera edición, 2021

Depósito Legal: B. 1. 372-2021

ISBN: 978-84-682-8048-6

Núm. de Orden V.V.: PK33

© HEREDEROS DE: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, PEDRO SALINAS, JORGE GUILLÉN,  
GERARDO DIEGO, VICENTE ALEIXANDRE, RAFAEL ALBERTI, LUIS CERNUDA,  
MIGUEL HERNÁNDEZ, BLAS DE OTERO, ÁNGEL GONZÁLEZ,  
JOSÉ ÁNGEL VALENTE, JAIME GIL DE BIEDMA  
De los poemas de cuyos derechos intelectuales son propietarios.

© FRANCISCO ANTÓN

Sobre la selección, las notas y el estudio de la obra.

© JOSÉ RAMÓN LÓPEZ

Sobre la selección, las notas, la introducción  
y el estudio de la obra.

© AGUSTÍN SÁNCHEZ AGUILAR

Sobre la selección, las notas, la introducción  
y el estudio de la obra.

© JESÚS GABÁN

Sobre las ilustraciones a los textos poéticos.

© EDITORIAL VICENS VIVES, S.A.

Sobre la presente edición según el art. 8 del Real Decreto Legislativo 1/1996.

Obra protegida por el RDL 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y por la normativa vigente que lo modifica. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio, incluidos los sistemas electrónicos de almacenaje, de reproducción, así como el tratamiento informático. Reservado a favor del Editor el derecho de préstamo público, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso de este ejemplar.

IMPRESO EN ESPAÑA. PRINTED IN SPAIN.

**Vicens Vives - Segunda antología de poesía española (Selección)  
- ISBN: 9788468280486**

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

EDAD MEDIA . . . . .	IX
RENACIMIENTO Y BARROCO . . . . .	XVI
ILUSTRACIÓN Y ROMANTICISMO . . . . .	XXII
MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 27 . . . . .	XXVII
EXILIO, DICTADURA Y DEMOCRACIA . . . . .	XXXV

## SEGUNDA ANTOLOGÍA DE POESÍA ESPAÑOLA

JARCHAS . . . . .	3
«Vayse meu corachón de mib» . . . . .	3
«Garid vos, ay yermaniellas» . . . . .	3
«¿Qué faré, mamma?» . . . . .	4
«Si me quereses» . . . . .	4
LÍRICA TRADICIONAL . . . . .	5
«En Ávila, mis ojos» . . . . .	5
«Que miraba la mar» . . . . .	6
«Al alba venid, buen amigo» . . . . .	7
«Aprended, flores, en mí» . . . . .	7
«Dentro en el vergel» . . . . .	8
CANTAR DE MIO CID . . . . .	9
<i>Camino del destierro</i> (versos 1-14) . . . . .	10
<i>Conquista de Castejón y defensa de Alcocer</i> (versos 715-777) . . . . .	12
<i>La afrenta de Corpes</i> (versos 2689-2762) . . . . .	16
<i>La apoteosis del héroe</i> . . . . .	22
ROMANCERO . . . . .	23
<i>El conde Arnaldos</i> . . . . .	24
<i>La jura de Santa Gadea</i> . . . . .	26

LIBRO DE BUEN AMOR . . . . .	31
<i>El varón ansía a la hembra. Reproches al Amor. Consejos del Amor. Doña Endrina</i> (estrofas 653-656) . . . . .	32
<i>Trotaconventos</i> (estrofas 697-701) . . . . .	33
<i>Trotaconventos se defiende</i> (estrofas 878-882) . . . . .	36
<i>La Chata de la sierra</i> (estrofas 950-971) . . . . .	37
JORGE MANRIQUE . . . . .	45
<i>Coplas a la muerte de su padre</i> (coplas I-V, XIII-XVII, XXV-XXVIII, XXXIII-XL) . . . . .	45
GARCILASO DE LA VEGA . . . . .	60
<i>Égloga III</i> (estrofas 8-10, 25-32, 39-47) . . . . .	61
FRAY LUIS DE LEÓN . . . . .	71
<i>A Francisco de Salinas</i> . . . . .	71
SAN JUAN DE LA CRUZ . . . . .	75
<i>Noche oscura del alma</i> . . . . .	75
LUIS DE GÓNGORA . . . . .	78
«Mientras por competir con tu cabello» . . . . .	78
LOPE DE VEGA . . . . .	81
«Desmayarse, atreverse, estar furioso» . . . . .	82
FRANCISCO DE QUEVEDO . . . . .	83
<i>Amor constante más allá de la muerte</i> . . . . .	83
SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ . . . . .	86
<i>Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura</i> . . . . .	86
JOSÉ DE ESPRONCEDA . . . . .	90
<i>A ***, dedicándole estas poesías</i> . . . . .	90
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER . . . . .	92
<i>Rima VII</i> . . . . .	92
ROSALÍA DE CASTRO . . . . .	95
<i>Adiós</i> . . . . .	95
RUBÉN DARÍO . . . . .	99
<i>Canción de otoño en primavera</i> . . . . .	99
ANTONIO MACHADO . . . . .	103
«Fue una clara tarde, triste y soñolienta» . . . . .	103
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ . . . . .	107
<i>Soledad</i> . . . . .	107

PEDRO SALINAS . . . . .	109
«Para vivir no quiero» . . . . .	109
JORGE GUILLÉN . . . . .	112
<i>Más allá</i> . . . . .	112
GERARDO DIEGO . . . . .	116
<i>Romance del Duero</i> . . . . .	116
FEDERICO GARCÍA LORCA . . . . .	119
<i>Ciudad sin sueño</i> . . . . .	120
DÁMASO ALONSO . . . . .	124
<i>Insomnio</i> . . . . .	124
VICENTE ALEIXANDRE . . . . .	126
<i>Se querían</i> . . . . .	127
RAFAEL ALBERTI . . . . .	129
«Si mi voz muriera en tierra» . . . . .	129
LUIS CERNUDA . . . . .	131
«Donde habite el olvido» . . . . .	131
MIGUEL HERNÁNDEZ . . . . .	134
<i>Elegía</i> . . . . .	135
BLAS DE OTERO . . . . .	138
<i>En el principio</i> . . . . .	138
ÁNGEL GONZÁLEZ . . . . .	140
«Para que yo me llame Ángel González» . . . . .	140
JOSÉ ÁNGEL VALENTE . . . . .	142
<i>El poema</i> . . . . .	142
JAIME GIL DE BIEDMA . . . . .	145
<i>Intento formular mi experiencia de la guerra</i> . . . . .	145
APÉNDICE . . . . .	149
ÍNDICE ALFABÉTICO . . . . .	157

## ESTUDIO DE LA OBRA

ANÁLISIS . . . . .	3
--------------------	---



# INTRODUCCIÓN



## EDAD MEDIA

Durante la Edad Media, la poesía elaborada por poetas cultos, que se creaba y difundía por escrito, convivió con una poesía nacida entre el pueblo que se divulgaba por medio del canto. La poesía oral debió de proliferar mucho más que la culta, pues la gente cantaba en todo tipo de situaciones: durante el trabajo, en las fiestas, mientras peregrinaba a un lugar santo... El tema dominante en la **lírca popular** era el amor, y buena parte de las canciones hablaba de muchachas que vivían atormentadas por el desdén o la ausencia de su amado. A pesar de su extremada sencillez, la lírica tradicional poseía una sobrecogedora intensidad dramática, gracias a la fuerza de sus símbolos y al valor universal de los sentimientos expresados. Por desgracia, la mayor parte de las canciones populares de la Edad Media se ha perdido, pues rara vez fueron puestas por escrito. La lírica tradicional solo empezó a compilarse en el siglo XV, cuando algunos poetas cultos reconocieron por vez primera su profundo valor estético.

Precisamente a la lírica popular pertenecen los versos más antiguos que conservamos en la tradición poética española: las **jarchas**. Datan de comienzos del siglo XI, época en que buena parte de la Península Ibérica se hallaba bajo dominación árabe. Los cristianos que vivían en territorio musulmán hablaban entonces el mozárabe, una lengua románica contaminada de árabe muy próxima al castellano. Las canciones mozárabes que se cantaban en la calle fascinaron a algunos poetas cultos que escribían en árabe o hebreo y que cultivaban un tipo de poe-

ma muy refinado: la moaxaja. La moaxaja concluía con una jarcha, es decir, unos pocos versos en mozárabe sacados de una canción popular. Por lo general, la jarcha exponía el lamento de una joven enamorada que le confiaba a su madre, hermanas o amigas sus penas de amor, aunque también podía invocar directamente al amado, como pasa en los siguientes versos:

Como si filyol' alyenu,  
non mas adormis a meu senu.

‘Como si fueras un extraño, ya no dormirás más en mi pecho’, le advierte la joven al amado en su lengua mozárabe.

También la poesía narrativa nació para ser escuchada. A ella pertenecen los **cantares de gesta**, largos poemas épicos que relataban hazañas de héroes admirables, casi siempre guerreros. Los más antiguos debieron de surgir en el siglo X. Eran cantados en público por los juglares, artistas ambulantes que actuaban lo mismo en las plazas de las ciudades que en los salones de los nobles. Aunque la mayoría de los cantares de gesta en castellano se ha perdido, conservamos una muestra excepcional del género: el *Cantar de mio Cid*, poema anónimo compuesto hacia el año 1200. El *Cantar de mio Cid* destaca sobre todo por su apurado realismo, debido en buena medida a que su protagonista es un personaje histórico: Rodrigo Díaz de Vivar, conocido como «el Cid», un guerrero del siglo XI que maravilló a sus contemporáneos con sus hazañas.

El **romance**, el otro género dominante en la poesía narrativa, es una composición en octosílabos, generalmente breve. Se cree que los romances más antiguos eran simples fragmentos desgajados de los largos cantares de gesta, que referían episodios épicos protagonizados por héroes como el Cid. Con el tiempo, empezaron a surgir romances de todo tipo que imitaban la forma de aquellos fragmentos. Se compusieron romances líricos, noticieros, novelescos y bíblicos, pues cualquier asunto parecía susceptible de convertirse en romance y ser cantado por el pueblo. Como sucede con toda la poesía de tipo



*Tanto los cantares de gesta como buena parte de los romances medievales están protagonizados por grandes héroes, cuyas hazañas se relatan en tono idealizado. El personaje más memorable de la poesía épica castellana es sin lugar a dudas el Cid Campeador, figura histórica a la que se atribuyeron múltiples episodios legendarios, como la jura de Santa Gadea, recreada aquí por el pintor Marcos Hiráldez Acosta.*

tradicional, los romances circularon de forma oral durante siglos antes de pasar al ámbito de la escritura.

Por lo que se refiere a la lírica culta, se desarrolló sobre todo a partir del siglo XIII. En esas fechas, muchos poetas de lengua castellana escribían en gallego, lengua cuya lírica culta tenía mucho más prestigio y asentamiento que la castellana. Los poetas galaico-portugueses tomaron a menudo como modelo las cancioncillas populares, pero también se inspiraron en ocasiones en las obras de los trovadores provenzales, poetas cortesanos del sur de Francia a los que se debe la creación de un prestigioso modelo literario: el amor cortés. El amor cortés aplicaba a las relaciones amorosas el esquema de poder propio del sistema feudal, de tal modo que el amante se consideraba vasallo de su amada y le rendía homenaje de fidelidad. La lírica galaico-portuguesa abordó también el tema religioso, como demuestran las *Cantigas de Santa María*, amplio repertorio de poemas dedicados a loar a la Virgen y a narrar sus mila-

gros, que fue compuesto o al menos promovido por el rey Alfonso X el Sabio.

Buena parte de la poesía culta medieval salió de los monasterios. Los clérigos, los únicos que poseían formación universitaria en aquel tiempo, habían despreciado inicialmente el castellano como medio de expresión artística y cultural en favor del latín. Durante mucho tiempo, pues, los principales divulgadores de la poesía fueron los juglares. Tal situación empezó a inquietar a los clérigos, quienes acusaban a los juglares de tratar temas banales, olvidarse de la religión y cuidar poco los aspectos formales de sus obras. Por oposición al mester de juglaría, es decir, a la actividad poética de los juglares, nació en el siglo XIII el **mester de clerecía**, al que se entregaron determinados clérigos con la finalidad de crear poemas en castellano que fuesen instructivos para el público. Los rasgos del mester de clerecía quedaron bien resumidos en la siguiente estrofa del *Libro de Alexandre*, extenso poema anónimo escrito hacia 1225:

Mester traigo feroso, non es de juglaría;  
 mester es sin pecado, ca es de clerecía:  
 fablar curso rimado por la cuaderna vía,  
 a sílabas cuntadas, ca es gran maestría.

El poeta del *Libro de Alexandre* opone orgullosamente su oficio, el *mester de clerecía*, al de los juglares, el *mester de juglaría*. Al contrario que el juglar, el clérigo escribe una poesía *hermosa y sin pecado*, y se expresa en *curso rimado y a sílabas cuntadas*, es decir, con versos que riman y cuyo número de sílabas ha sido contado minuciosamente, para evitar que unos sean más largos que otros, como sucede en los poemas juglarescos. En concreto, el autor del *Libro de Alexandre* utiliza la *cuaderna vía*, estrofa de cuatro versos alejandrinos con una única rima consonante que será el vehículo casi exclusivo del mester de clerecía.

Como hemos dicho, los poetas del mester de clerecía albergan intenciones didácticas. En esencia, quieren recordarles a

sus oyentes que solo el buen cristiano logra salvar el alma. Como aspira a formar al pueblo, el clérigo trata temas eruditos, a menudo sacados de fuentes clásicas. Así, el *Libro de Alexandre* se ocupa de la vida y proezas del rey Alejandro Magno, si bien compila con espíritu enciclopédico una gran cantidad de información sobre temas tan variados como la guerra de Troya, las virtudes del buen príncipe o las propiedades mágicas de las piedras. El propósito piadoso es particularmente claro en las obras del clérigo riojano **Gonzalo de Berceo**, el poeta más representativo del mester de clerecía. En su obra maestra, los *Milagros de Nuestra Señora*, Berceo cuenta una serie de prodigios obrados por la Virgen, y lo hace con el propósito de promover el culto a santa María. Deseoso de obtener la complicidad de quien lo escucha, Berceo recurre a un estilo claro y sencillo y usa refranes y expresiones populares, e imita incluso los procedimientos del juglar, de ahí que en alguna ocasión se le haya calificado de «juglar a lo divino».

Uno de los frutos más tardíos del mester de clerecía, y sin duda el más original, es el *Libro de buen amor*. Fue escrito a mediados del siglo XIV por Juan Ruiz, **Arcipreste de Hita**, y es una obra de más de siete mil versos dominada por la cuaterna vía, si bien integra otras formas estróficas. El poeta cuenta una serie de aventuras amorosas que se atribuye a sí mismo, entre las que intercala fábulas morales, relatos alegóricos, cantos a la Virgen, digresiones satíricas, canciones profanas... Lejos de ofrecernos un claro mensaje de propaganda religiosa, el *Libro de buen amor* es inquietantemente ambiguo. El Arcipreste declara que su obra pretende denunciar los perniciosos efectos del amor sensual y promover el buen amor de Dios, pero admite que puede servir también como un manual de artes de seducción para quienes quieran seguir la senda del «loco amor». Los versos del Arcipreste, en todo caso, reflejan una actitud hedonista y burlesca, cuestionan los grandes valores del sistema feudal y ofrecen una visión irónica del mundo que el poeta no duda en aplicarse a sí mismo y a su propio estamento so-

cial, ya que ofrece un cruel retrato del clero de la época. El *Libro de buen amor* es, en definitiva, el fruto literario de un mundo abismado en una profunda crisis económica y social, con una Iglesia que ha perdido su condición de referente moral al albergar a muchos clérigos corruptos. Con ironía y actitud desengañada, el Arcipreste parece sugerirnos que entregarse al amor y al placer son el mejor programa vital en un mundo que, como recuerda hacia el final de su libro, está presidido por la muerte.

En el siglo xv, la poesía española comenzó a asimilar el ideario humanista procedente de Italia. En esencia, los humanistas se dedicaron a la recuperación de los textos clásicos grecolatinos, convencidos como estaban de que el estudio de tales obras contribuía a la liberación intelectual del ser humano. Ese fenómeno coincidió con el desarrollo de las cortes, lo que propició en España el cultivo de una **poesía cortesana** que se declaraba heredera del arte de los trovadores provenzales. Los tópicos del amor cortés se actualizaron en composiciones que jugaban con la complejidad retórica del lenguaje, invadidas no pocas veces por referencias mitológicas, erudiciones gratuitas y oscuras expresiones latinizantes. Era una poesía técnicamente muy habilidosa, pero convencional y poco sincera. Solo algunos poetas, como Juan del Encina o el portugués Gil Vicente, escaparon de la artificiosidad dominante al recrear en sus poemas los usos propios de la lírica popular.

Los tres poetas más representativos del siglo xv son Juan de Mena, el marqués de Santillana y Jorge Manrique. **Juan de Mena**, un intelectual apasionado por el estudio del latín, se propuso dotar al español de un lenguaje poético elevado y culto que se distinguiera claramente de la lengua vulgar, para lo cual imitó los grandes modelos de la poesía clásica latina. Su obra mayor, el *Laberinto de Fortuna*, es un largo poema de tipo alegórico, lleno de alusiones históricas y mitológicas, escrito en un lenguaje hiperculto de sintaxis compleja. La alegoría también es frecuente en las obras de Íñigo López de Mendoza,

# Segunda antología de poesía española

SELECCIÓN



## Jarchas

Entre los siglos XI y XIII, los poetas cultos andalusíes de la Península Ibérica, tanto árabes como hebreos, cultivan la *moaxaja*. Se trata de un tipo de poema escrito en árabe o hebreo pero rematado con unos pocos versos en mozárabe, la lengua románica contaminada de árabe que se hablaba en la España islámica. Esos versos finales reciben el nombre de *jarcha*, voz árabe que significa 'salida' o 'remate', y proceden de canciones anónimas que circulan por la España de la época. Por lo general, la jarcha recoge la voz de una joven que lamenta la ausencia de su amado, al que suele referirse con la palabra *habib* ('amigo' o 'amante'). La propia madre o las hermanas de la muchacha obran como confidentes de su pena, que es expresada con sencillez y espontaneidad, y casi siempre por medio de interjecciones y preguntas, lo que le da a la jarcha una inusitada intensidad lírica.

### [VAYSE MEU CORACHÓN DE MIB]

Vayse meu corachón de mib,  
ya Rab, ¿si se me tornarád?  
¡Tan mal meu doler li-l-habib!  
Enfermo yed, ¿cuánd sanarad?<sup>1</sup>

### [GARID VOS, AY YERMANIELLAS]

Garid vos, ay yermaniellas,  
¿cóm' conteneré mieu mali?  
Sin el habib non vivreyu  
advolaréi demandari.<sup>2</sup>

---

1 'Mi corazón se va de mí. / Oh Dios, ¿acaso regresará? / ¡Tan fuerte [es] mi dolor por el amado! / [Mi corazón] enfermo está, ¿cuándo sanará?'.  
2 'Decid vosotras, oh hermanillas, / ¿cómo contendré mi mal? / Sin el amado no podré vivir, / y volaré a buscarlo'.

[¿QUÉ FARÉ, MAMMA?]

¿Qué faré, mamma?  
Meu-l-habib est' ad yana.<sup>3</sup>

[SI ME QUERESSES]

Si me quereses,  
ya uomne bono,  
si me quereses,  
darasme uno.<sup>4</sup>

---

3 '¿Qué haré, madre? / Mi amado está a la puerta'.

4 'Si me quisieses, / oh hombre bueno, / si me quisieses, / me darías uno'. Se sobreentiende que lo que reclama la muchacha es un beso.

## Lírica tradicional

Durante la Edad Media y el Siglo de Oro, se divulgó entre el pueblo un amplio conjunto de poemas anónimos: la llamada lírica tradicional. Solían ser composiciones breves pero intensas que recreaban con viveza los más variados sentimientos, ambientes y situaciones. La lírica tradicional se difundía oralmente, a menudo en forma de canciones que la gente cantaba mientras trabajaba en el campo, iba en romería o participaba en una fiesta popular. El tema predilecto de este tipo de poesía era el amor: la pena de la mujer malcasada, el miedo de las jóvenes ante su primer encuentro sexual, el tormento de la muchacha que no encuentra correspondencia en el hombre al que quiere, la pasión de los amantes clandestinos que pasan juntos la noche pero deben separarse en cuanto asoma el primer rayo de sol... Los poemas de la lírica tradicional se habrían perdido casi en su totalidad de no ser porque, desde el siglo XV, fueron compilados en cancioneros e integrados o glosados en sus propios poemas por poetas cultos como Góngora y Lope de Vega.

[EN ÁVILA, MIS OJOS]

En Ávila, mis ojos,<sup>1</sup>  
dentro en Ávila.

En Ávila del Río  
mataron mi amigo.  
Dentro en Ávila.<sup>1</sup>

5

---

1 O sea, 'mi amado', al que la muchacha que habla en el poema quería tanto como a sus propios ojos.

1 Estos versos, tan enigmáticos e intensos, deben de ser un fragmento de una canción más extensa, perdida en la actualidad, que tendría una estructura paralelística. El carácter obsesivo de la pena ocasionada por la muerte del

## [QUE MIRABA LA MAR]

Que miraba la mar  
la malcasada,  
que miraba la mar  
cómo es ancha y larga.

5 Descuidos ajenos<sup>2</sup>  
y propios gemidos  
tienen sus sentidos  
de pesares llenos.  
Con ojos serenos  
10 la malcasada,  
que miraba la mar  
cómo es ancha y larga.

Muy ancho es el mar  
que miran sus ojos,  
15 aunque a sus enojos<sup>3</sup>  
bien puede igualar.  
Mas por se alegrar<sup>4</sup>  
la malcasada,  
que miraba la mar  
20 cómo es ancha y larga.<sup>2</sup>

---

2 Es decir, 'la desatención del marido'.

3 *enojos*: aquí, 'penas'.

4 'Pero, con tal de alegrarse'.

amado se evidencia en la reiterada mención del lugar de la tragedia: Ávila, cuyo nombre se repite cuatro veces en solo cinco versos.

2 La figura de la *malcasada* o *malmaridada* es recurrente en la lírica tradicional. Refleja una realidad social en que las mujeres se veían sometidas por completo a los designios de sus maridos, padres o hermanos y, en muchos casos, contraían matrimonios forzados que las abocaban tristemente a sentimientos de opresión y desgracia. En el caso de este poema, la malmaridada considera que su infortunio es comparable con la inmensidad del mar, cuya visión le sirve al mismo tiempo de evasión y desahogo.

## [AL ALBA VENID, BUEN AMIGO]

Al alba venid, buen amigo,<sup>5</sup>  
al alba venid.

Amigo, el que yo más quería,  
venid al alba del día.

5 Amigo, el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,  
non trayáis compañía.

10 Venid a la luz del alba,  
non traigáis gran compañía.<sup>3</sup>

## [APRENDED, FLORES, EN MÍ]

Aprended, flores, en mí,  
lo que va de ayer a hoy,  
que ayer maravilla fui  
y hoy sombra mía aún no soy.<sup>4</sup>

5 La palabra *amigo* es sinónima aquí de ‘amante’, como casi siempre en la lírica tradicional, donde lo habitual es que la voz que habla en el poema sea la de una mujer joven y enamorada.

3 Dentro de la lírica tradicional, un subgénero muy cultivado en toda Europa fue la alzada, que expresaba la pena de los amantes clandestinos que, tras haber pasado la noche juntos, deben separarse al amanecer para que su relación no sea descubierta. El presente poema comparte con la alzada la vinculación del amor con el alba, si bien describe una situación contraria a la habitual, pues aquí el amanecer es el momento de la cita amorosa, y no el de la separación.

4 ‘Y hoy ni siquiera soy mi propia sombra’. Esta canción, tomada con toda probabilidad de la poesía tradicional, fue integrada por Luis de Góngora en una letrilla dirigida a su amigo el marqués de Flores de Ávila. Con la palabra *flores*, pues, Góngora invoca al mismo tiempo a su amigo y a las flores del campo, que, por lo efímero de su belleza, suelen simbolizar la transitoriedad de todo lo humano.

## [DENTRO EN EL VERGEL]

Dentro en el vergel<sup>6</sup>  
moriré;  
dentro en el rosal  
matarme han.

5 Yo me iba, mi madre,  
las rosas coger;<sup>7</sup>  
hallé mis amores  
dentro en el vergel.

10 Dentro en el rosal  
matarme han.<sup>5</sup>

---

6 *vergel*: huerto que abunda en flores y árboles frutales.

7 O sea, 'a coger las rosas'.

5 El vergel y las rosas son símbolos habituales de la actividad sexual, y los actos de matar y morir se identifican aquí con la pérdida de la virginidad.

## *Cantar de mio Cid*

Los cantares de gesta son una de las manifestaciones más antiguas de la poesía española. Se trata de poemas narrativos que relatan hechos heroicos, a menudo protagonizados por un guerrero admirable, y que eran compuestos para que los juglares los cantasen o recitaran en público. La mayoría de los cantares de gesta concebidos en España durante la Edad Media se ha perdido, si bien conservamos el espléndido *Cantar de mio Cid*, texto anónimo datado hacia el año 1200. Su protagonista es un personaje histórico: Rodrigo Díaz de Vivar, guerrero castellano nacido en torno a 1043 y conocido por el sobrenombre de «el Cid Campeador». Don Rodrigo sirvió durante cierto tiempo a Alfonso VI, rey de Castilla y León, quien ordenó el destierro del héroe en el año 1081, tras un grave desencuentro. El Cid emprendió entonces una serie de brillantes campañas militares que le permitieron adueñarse de numerosos territorios en la España musulmana. Su proeza más resonante fue la toma de Valencia en el año 1094.

El *Cantar de mio Cid* es un relato libre y poético de ciertos episodios vinculados con la vida de Rodrigo Díaz. La trama se inicia en el momento en que el Cid debe abandonar Castilla por orden del rey. Tras despedirse de su mujer, doña Jimena, y de sus hijas, Elvira y Sol, don Rodrigo comienza a ganarse el sustento en compañía de su tropa. Mientras les arrebató tierras a los moros, busca el perdón de Alfonso VI, a quien guarda una fidelidad sin tacha. Al fin, después de la gloriosa toma de Valencia, el Cid logra las dos cosas que más ansía: el reencuentro con su familia y el perdón real. En ese punto, el *Cantar* añade una segunda trama, puramente ficticia, que narra el desafortunado matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión, quienes maltratan a sus esposas y deshonoran así a don Rodrigo.

El *Cantar de mio Cid* es una auténtica obra maestra que cuenta con cerca de cuatro mil versos. Abunda en episodios bélicos, pero también en conmovedoras escenas familiares, y contiene algunos

toques de humor poco usuales en la épica medieval europea. Destaca, asimismo, por su realismo, por la cautivadora sobriedad de su estilo, por la perfección de su estructura y por el cuidado retrato que ofrece del Cid, personaje dotado de una medida ejemplar que logra imponerse a la adversidad gracias al poder de su fe, a su incansable tenacidad y a su indestructible optimismo.

### CAMINO DEL DESTIERRO

El texto del *Cantar de mio Cid* nos ha llegado a través de un manuscrito del siglo XIV que, por desgracia, ha perdido tres hojas. Una de las que faltan es la primera, donde debían de detallarse las razones por las que el Cid se vio obligado a abandonar Castilla. En los primeros versos conservados del poema, el héroe ya parte hacia el destierro, tras abandonar su casa, situada en Vivar, a unos 10 km al norte de Burgos. Le acompañan sesenta guerreros, y se siente tan desbordado por la tristeza que rompe a llorar.\*

De los sos ojos tan fuertementre llorando,<sup>1</sup>  
 tornaba la cabeza e estábalos catando.<sup>2</sup>  
 Vio puertas abiertas e uzos sin cañados,<sup>3</sup>  
 alcándaras vacías, sin pieles e sin mantos,<sup>4</sup>  
 e sin falcones e sin azores mudados.<sup>5</sup>

---

\* Para facilitar la comprensión de los pasajes antologados, se puede consultar la versión prosificada que se ofrece en el Apéndice.

- 1 Esto es, 'llorando intensamente con sus ojos'. Se da a entender que el Cid llora en silencio, algo poco usual en la Edad Media, cuando el llanto se solía acompañar con gritos y lamentos, e incluso con golpes en el pecho.
- 2 O sea, 'volvía la cabeza y (e) los miraba (*cataba*)'. Como la primera página del *Cantar* se ha perdido, ignoramos a qué se refiere el pronombre *los*, aunque parece aludir a los *palacios* del Cid, es decir, a su mansión familiar.
- 3 *uzo*: 'postigo, puerta'; *cañado*: 'candado'. Al irse el Cid, las puertas de su mansión quedan abiertas, pues el héroe se lleva todas sus pertenencias.
- 4 *alcándara*: 'percha'. De las perchas ya no cuelgan los mantos y túnicas de piel habituales, costosas prendas propias de un hombre rico.
- 5 Las *alcándaras* se usaban asimismo para mantener atados a halcones (*falcones*) y azores, aves que eran amaestradas para cazar conejos y otras presas pequeñas. En concreto, se habla de *azores mudados*, es decir, 'preparados para la caza porque ya han cambiado (*mudado*) las plumas'.



Sospiró mio Cid,<sup>6</sup> ca mucho habié grandes cuidados;<sup>7</sup>  
 fabló<sup>8</sup> mio Cid bien e tan mesurado:<sup>9</sup>

«¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!<sup>10</sup>  
 ¡Esto me han vuelto míos enemigos malos!».<sup>11</sup>

Allí piensan de aguijar,<sup>12</sup> allí sueltan las riendas.

A la exida de Vivar hobieron la corneja diestra  
 e entrando a Burgos hobieron la siniestra.<sup>13</sup>

Meció mio Cid los hombros e engrameó la tiesta:<sup>14</sup>

«¡Albricia, Álvar Fáñez,<sup>15</sup> ca echados somos de tierra!».

(Cantar I, series I-2, vv. I-I4)

### CONQUISTA DE CASTEJÓN Y DEFENSA DE ALCOCER

Tras dejar Castilla, el Cid comienza a conquistar tierras en la España musulmana, empresa que le dispensa abundantes riquezas. La

6 El apelativo *mio Cid* ('mi señor') deriva de *sidi* ('señor'), palabra de origen árabe que algunos musulmanes usaban al tratar al héroe. Al protagonista del *Cantar* tan pronto se le llama don Rodrigo como Campeador, Cid o Ruy Díaz (*Ruy* es una forma abreviada de *Rodrigo*).

7 'Pues (*ca*) tenía (*habié*) grandes preocupaciones (*cuidados*)'.

8 *fabló*: 'habló'. En la Edad Media, algunas palabras aún conservaban la *f* inicial latina, que acabó enmudeciendo y se sustituyó en la ortografía por una *b*. Ya en el v. 5 leíamos *falcones* en lugar de *balcones*.

9 *tan mesurado*: con tanta moderación, con tanta prudencia.

10 'Gracias a ti, Señor, Padre que estás en los cielos'. El Cid agradece su destierro porque sabe que le permitirá conquistar nuevas tierras.

11 '¡Esto han tramado (*vuelto*) contra mí mis enemigos malos!'. El Cid atribuye su destierro a las maquinaciones de sus rivales.

12 'Allí empiezan a espolear (*aguijar*) a los caballos'.

13 'A la salida (*exida*) de Vivar, voló una corneja por la derecha (*diestra*) del camino, y al entrar en Burgos salió otra por la izquierda (*siniestra*)'. En la época, se creía que el vuelo de los pájaros anunciaba el futuro. Que un ave saliera volando por la derecha de alguien era señal de buena suerte, y que volara por la izquierda anunciaba mala fortuna. El Cid, pues, recibe avisos contradictorios en los primeros momentos de su exilio.

14 Esto es, 'sacudió (*engrameó*) la cabeza (*tiesta*) en señal de negación'. El Cid no cree en los presagios, pues no es supersticioso.

15 'Felicitémonos, Álvar Fáñez'. Álvar Fáñez es un personaje histórico: era primo o sobrino del Cid. El *Cantar* lo retrata como su mejor ayudante, su consejero más sabio y su guerrero más leal.

primera villa de la que se apodera es Castejón, en la actual provincia de Guadalajara. El Cid la conquista por medio de una astuta estrategia: tras permanecer emboscado con sus hombres durante toda una noche a las afueras de la villa, ataca Castejón de repente en la hora del alba, justo cuando las puertas del lugar se abren para que los habitantes salgan a trabajar por los alrededores. Tras la conquista de Castejón, el Cid se adueña de múltiples territorios en el valle del río Jalón, entre Soria y Zaragoza. La ocupación del castillo de Alcocer, que es la plaza más importante de la zona, causa gran alarma en los pueblos vecinos, que piden ayuda al rey Tamín de Valencia. El moro Tamín envía contra el Cid a un ejército de tres mil hombres mandado por los generales Fáriz y Galve, que ponen cerco a Alcocer. Los del Cid soportan el asedio durante tres semanas, pero al fin deciden salir a luchar, a pesar de la evidente ventaja numérica con que cuenta el enemigo.

Embrazan los escudos   delant los corazones,<sup>16</sup>  
 abajan las lanzas   abueltas de los pendones,<sup>17</sup>  
 enclinaron las caras   de suso de los arzones,<sup>18</sup>  
 íbanlos ferir   de fuertes corazones.<sup>19</sup>  
 A grandes voces llama   el que en buen hora nació:<sup>20</sup>  
 «¡Feridlos, caballeros,   por amor del Criador!  
 ¡Yo só Ruy Díaz,   el Cid Campeador!».  
 Todos fieren en el haz   do está Pero Bermúdez,<sup>21</sup>  
 trecientas lanzas son,   todas tienen pendones;  
 seños moros mataron,   todos de seños golpes;<sup>22</sup>  
 a la tornada que facen   otros tantos son.<sup>23</sup>

16 'Pasan el brazo por el asa del escudo y se lo ponen ante el pecho'.

17 *abueltas de*: 'además de, junto con'. Los guerreros ponen las lanzas (de las que cuelgan los pendones) en posición horizontal para herir al enemigo.

18 'Sobre los arzones'. El *arzón* es la parte delantera de la silla de montar.

19 'Iban a herir [a los soldados enemigos] con gran valentía'.

20 Esto es, 'el Cid'. *El que en buen hora nació* ('el que nació con buena estrella') es un epíteto que se aplica a menudo al héroe del *Cantar*.

21 O sea, 'todos [los del Cid] atacan al grupo en que se halla Bermúdez'.

22 Esto es, 'las trescientas lanzas de los cristianos mataron a un moro cada una, y con un solo golpe'.

23 'Al volver a la carga (*a la tornada*), mataron a otros trescientos'.

Veriedes tantas lanzas premer e alzar,<sup>24</sup>  
 tanta adágara foradar e pasar,<sup>25</sup>  
 tanta loriga falsar e desmanchar,<sup>26</sup>  
 tantos pendones blancos salir bermejos<sup>27</sup> en sangre,  
 tantos buenos caballos sin sos dueños andar.  
 Los moros llaman «¡Mafómat!» e los cristianos  
 «¡Santi Yagüe!».<sup>28</sup>  
 Cayén en un poco de logar moros muertos mil  
 e trecientos ya.<sup>29</sup>

¡Cuál lidia bien, sobre exorado arzón,<sup>30</sup>  
 mio Cid Ruy Díaz, el buen lidiador!  
 Minaya Álvar Fáñez, que Zorita mandó;<sup>31</sup>  
 Martín Antolínez, el burgalés de pro;<sup>32</sup>  
 Muño Gustioz, que fue so criado;<sup>33</sup>  
 Martín Muñoz, el que mandó a Mont Mayor;  
 Álvar Álvarez e Álvar Salvadórez;  
 Galín García, el bueno de Aragón;

24 'Veriáis (*veriedes*) tantas lanzas bajar (*premer*) y subir'. Los juglares solían invocar a sus oyentes para implicarlos en la acción narrada.

25 O sea, 'perforar y traspasar tantos escudos (*adágaras*)'.

26 Es decir, 'atravesar y romper tantas armaduras'. La *loriga* era una armadura flexible compuesta por miles de anillas de metal entrelazadas.

27 *bermejos*: rojos.

28 'Los moros piden ayuda a Mahoma y los cristianos a Santiago'. Los guerreros cristianos solían invocar al apóstol Santiago porque se decía que, durante la batalla de Clavijo (844), se había aparecido montado en un corcel blanco y había acabado con buena parte de los soldados musulmanes.

29 Es decir, 'en un espacio pequeño cayeron muertos mil trescientos moros'.

30 *lidiar*: batallar; *exorado*: dorado.

31 Esto es, 'que fue señor de Zorita', localidad situada en la actual provincia de Guadalajara. A Álvar Fáñez, el Cid suele llamarlo cariñosamente *Minaya*, expresión medio castellana y medio vasca que significa 'mi hermano'. Según es costumbre en la épica, el poeta inicia aquí la enumeración de los guerreros que acompañan al Cid, entre los cuales unos son figuras históricas y otros personajes de pura ficción.

32 *de pro*: excelente.

33 Esto es, 'que se crio en su casa', es decir, en la casa del Cid, por lo que mantenía un vínculo muy estrecho con el héroe.

Félez Muñoz, so sobrino del Campeador;  
desí adelante, cuantos que hí son  
acorren la seña e a mio Cid el Campeador.<sup>34</sup>

A Minaya Álvar Fáñez matáronle el caballo,  
bien lo acorren mesnadas de cristianos.  
La lanza ha quebrada,<sup>35</sup> al espada metió mano,  
maguer<sup>36</sup> de pie, buenos golpes va dando.  
Violo mio Cid Ruy Díaz el castellano,  
acostós' a un aguacil<sup>37</sup> que tenié buen caballo,  
diol' tal espadada con el so diestro brazo,  
cortól' por la cintura, el medio echó en campo.<sup>38</sup>

A Minaya Álvar Fáñez íbal' dar el caballo:  
«¡Cabalgad, Minaya, vós sodes el mio diestro brazo!<sup>39</sup>  
Hoy en este día de vós habré gran bando;<sup>40</sup>  
firmes son los moros, aún no s' van del campo».  
Cabalgó Minaya, el espada en la mano,  
por estas fuerzas fuertementre lidiando,<sup>41</sup>  
a los que alcanza valos delibrando.<sup>42</sup>  
Mio Cid Ruy Díaz, el que en buen hora nasco,<sup>43</sup>  
al rey Fáriz tres golpes le habié dado:  
los dos le fallen e el uno l'ha tomado,<sup>44</sup>  
por la loriga ayuso la sangre destellando.<sup>45</sup>

34 O sea, 'de ahí en adelante, todos los que se encuentran allí (*bi*) socorren a la bandera y al Cid'. Adueñarse de la bandera enemiga era una proeza dotada de un poderoso valor moral que ayudaba a la victoria.

35 Es decir, 'ha roto'.

36 *maguer*: aunque.

37 Es decir, 'se acercó a un oficial musulmán'.

38 Esto es, 'le dio tal golpe de espada con la mano derecha que cortó por la cintura el cuerpo del oficial, cuya mitad superior cayó al suelo'.

39 O sea, 'sois (*sodes*) mi principal colaborador'.

40 *bando*: ayuda, socorro.

41 'Luchando esforzadamente entre el bando (*las fuerzas*) enemigo'.

42 *delibrar*: despachar, matar.

43 *nasco*: nació.

44 Es decir, 'los dos primeros golpes no alcanzan al rey, pero el tercero sí'.

45 O sea, 'por la armadura abajo (*ayuso*) la sangre va brillando'.

Volvió la rienda por írsele del campo.  
Por aquel golpe, rancado es el fonsado.<sup>46</sup>

Martín Antolínez un golpe dio a Galve,  
las carbonclas del yelmo echóselas aparte,<sup>47</sup>  
cortól' el yelmo, que llegó a la carne;  
sabad: el otro non se l'osó esperar.<sup>48</sup>  
Arrancado es el rey Fáriz e Galve.<sup>49</sup>  
¡Tan buen día por la cristiandad,  
ca fuyén los moros de la part!<sup>50</sup>  
Los de mio Cid firiendo en alcaz,<sup>51</sup>  
el rey Fáriz en Terrer se fue entrar,  
e a Galve no l' cogieron allá,<sup>52</sup>  
para Calatayud cuanto puede se va,<sup>53</sup>  
el Campeador íbal' en alcaz,  
fata Calatayud duró el segudar.<sup>54</sup>

(Cantar I, series 35-39, vv. 715-777)

#### LA AFRENTA DE CORPES

Tras avanzar sobre la zona de Levante, el Cid lidera una gesta grandiosa: la conquista de Valencia, donde se establece definitivamente con sus hombres. Impresionado por la proeza, Alfonso VI da permiso para que doña Jimena y sus hijas viajen a Valencia a reunirse con el Cid. Poco después, el Cid logra derrotar a Yúcef, lo

46 'Gracias a aquel golpe, el ejército (*fonsado*) moro fue vencido (*rancado*)'.

47 Es decir, 'le arrancó los rubíes del casco'. Los guerreros más ricos y de mayor rango solían llevar yelmos adornados con piedras preciosas.

48 O sea, que, al ser alcanzado en la carne por la espada de Antolínez, Galve no tuvo valor para esperar un segundo golpe, de modo que huyó.

49 Esto es, 'derrotados son los reyes Fáriz y Galve'.

50 'Pues los moros huían de aquel lugar'.

51 Es decir, 'atacándolos durante la persecución (*alcaz*)'.

52 'Fáriz se refugió en Terrer, pero a Galve no lo acogieron allí'. Terrer es una población aragonesa, situada en la actual provincia de Zaragoza.

53 *cuanto puede*: tan rápido como puede.

54 *segudar*: persecución, acoso.

que le proporciona un espléndido botín. Una parte de las ganancias la envía a Alfonso VI, quien, al recibir el regalo, le concede al Cid el perdón definitivo. El rápido enriquecimiento del Campeador, por otro lado, despierta la codicia de dos nobles de la corte, los hermanos Fernando y Diego González, infantes de Carrión. Los jóvenes ruegan al rey que los case con las hijas del Cid. La petición desagrada al Campeador, quien, no obstante, accede a casar a sus hijas a fin de no enojar de nuevo al rey. Las bodas se celebran en Valencia y, en los dos años siguientes, los infantes llevan una vida cómoda y regalada en el palacio del Cid. Todo va a las mil maravillas hasta que un león pone de manifiesto el carácter egoísta y cobarde de los hermanos González, un episodio que deja honda huella en el ánimo de los infantes. Dadas las burlas de que son objeto, Diego y Fernando se sienten deshonrados, así que trazan un plan para vengarse del Cid, a quien responsabilizan de su desprestigio. Primero le piden que les deje llevarse a Sol y Elvira a su tierra natal, es decir, a Carrión, una población cercana a Burgos. El Cid da su permiso, ignorante de las malévolas intenciones de sus yernos, pero Sol y Elvira nunca llegan a Carrión. El pasaje que sigue recrea el viaje, y comienza con una enumeración de parajes situados en las actuales provincias de Guadalajara, Soria y Burgos.

Ya movieron d'El Ansarera<sup>55</sup> los infantes de Carrión,  
acógense a andar<sup>56</sup> de día e de noch,  
a siniestro dejan Atienza, una peña muy fuert,<sup>57</sup>  
la sierra de Miedes pasáronla estoz,<sup>58</sup>  
por los Montes Claros aguijan a espolón,<sup>59</sup>  
a siniestro dejan a Griza, que Álamos pobló  
(allí son caños do a Elfa encerró),<sup>60</sup>

55 'Ya se fueron de El Ansarera'.

56 *acógense a andar*: se ponen a andar.

57 Esto es, 'un castillo inconquistable situado en la cima de una gran roca'.

58 *estoz*: entonces.

59 Es decir, 'pican a sus caballos con las espuelas' para ir deprisa.

60 El pasaje parece aludir a una leyenda, hoy perdida, sobre la fundación de la población de Griza: se nos dice que un tal Álamos pobló la ciudad y encerró en unas cuevas subterráneas a alguien llamado Elfa.

a diestro dejan a San Esteban, más cae aluén.<sup>61</sup>  
 Entrados son los ifantes al robredo de Corpes,<sup>62</sup>  
 los montes son altos, las ramas pujan con las nubes,<sup>63</sup>  
 e las bestias fieras que andan aderredor.  
 Fallaron un vergel con una limpia fuent;  
 mandan fincar la tienda ifantes de Carrión.  
 Con cuantos que ellos traen hí yacen esa noch,<sup>64</sup>  
 con sus mujeres en brazos demuéstranles amor,  
 ¡mal se lo cumplieron cuando salié el sol!<sup>65</sup>  
 Mandaron cargar las acémilas con grandes haberes,<sup>66</sup>  
 cogida han la tienda do albergaron de noch,  
 adelant eran idos los de criazón,<sup>67</sup>  
 así lo mandaron los ifantes de Carrión,  
 que non hí fincás ninguno,<sup>68</sup> mujer nin varón,  
 sinon amas sus mujeres, doña Elvira e doña Sol:  
 deportarse quieren con ellas a todo su sabor.<sup>69</sup>  
 Todos eran idos, ellos cuatro solos son,  
 tanto mal comidieron los ifantes de Carrión.<sup>70</sup>  
 «Bien lo creades, don Elvira e doña Sol,  
 aquí seredes escarnidas<sup>71</sup> en estos fieros montes.  
 Hoy nos partiremos e dejadas seredes de nós:

61 'A la derecha dejan San Esteban de Gormaz, que está más alejada (*cae aluén*)'. San Esteban de Gormaz es una localidad que pertenece a la actual provincia de Soria.

62 *robredo*: 'robleado'. Se ignora el paradero exacto del robledo de Corpes, aunque debía de quedar a unos 20 km de San Esteban de Gormaz.

63 Es decir, 'suben hasta las nubes'.

64 'Allí pasan la noche'.

65 '¡Mal se lo manifestaron cuando salió el sol!'. La actitud de los infantes por la mañana no se adecuó al amor que les habían mostrado a sus esposas durante la noche.

66 'Mandaron cargar las mulas (*acémilas*) con un gran número de bienes'.

67 'Ya se habían marchado los criados de los infantes'.

68 '[Los infantes ordenaron] que allí no se quedara nadie'.

69 'Gozar quieren con ellas bien a gusto'.

70 'Tan gran maldad planearon los infantes de Carrión'.

71 *escarnidas*: deshonradas, maltratadas.

non habredes part en tierras de Carrión.<sup>72</sup>  
 Irán aquestos mandados<sup>73</sup> al Cid Campeador,  
 nós vengaremos por aquesta la del león».<sup>74</sup>  
 Allí les tuellen los mantos e los pellizones,<sup>75</sup>  
 páranlas en cuerpos e en camisas e en ciclatones,<sup>76</sup>  
 espuelas tienen calzadas los malos traidores,  
 en mano prenden las cinchas fuertes e duradores.<sup>77</sup>  
 Cuando esto vieron las dueñas, fablaba doña Sol:  
 «¡Don Diego e don Ferrando, rogávomos por Dios!  
 Dos espadas tenedes, fuertes e tajadores,  
 al una dicen Colada e al otra Tizón,<sup>78</sup>  
 cortandos<sup>79</sup> las cabezas, mártires seremos nós,  
 moros e cristianos departirán d'esta razón,<sup>80</sup>  
 que por lo que nós merecemos no lo prendemos nós,<sup>81</sup>  
 atán malos enxemplos non fagades sobre nós;<sup>82</sup>  
 si nós fuéremos majadas, aviltaredes a vós.<sup>83</sup>  
 retraérvoslo han en vistas o en cortes».<sup>84</sup>  
 Lo que ruegan las dueñas non les ha ningún pro,<sup>85</sup>  
 esora les compiezan a dar los ifantes de Carrión;<sup>86</sup>  
 con las cinchas corredizas, májanlas tan sin sabor,

72 'No recibiréis porción alguna de las tierras de Carrión'. Los infantes afirman que sus bienes no podrán ser disfrutados por las hijas del Cid, pues las acaban de repudiar.

73 *mandados*: noticias.

74 'De este modo, nos vengaremos de la [deshonra] del león'.

75 'Allí les quitan los mantos y los vestidos'.

76 O sea, 'las dejan en ropa interior'.

77 *prender*: tomar; *cincha*: correa; *duradores*: recias.

78 La *Colada* y la *Tizona* eran espadas que el Cid había ganado en sus combates, y que regaló a sus yernos en prueba de cariño.

79 *cortandos*: cortadnos.

80 'Todo el mundo hablará de nuestro caso'.

81 'Pues moriremos inmerecidamente', como los mártires.

82 'No cometáis tan gran crueldad contra nosotras'.

83 'Si somos golpeadas (*majadas*), os envileceréis'.

84 'Os acusarán por ello en un juicio ante el rey'.

85 'Los ruegos de las damas (*dueñas*) no les sirven de nada'.

86 'Entonces (*esora*) comienzan a golpearlas los infantes de Carrión'.

con las espuelas agudas, don ellas han mal sabor,<sup>87</sup>  
 rompién las camisas e las carnes a ellas amas a dos.  
 Limpia salié la sangre sobre los ciclatones,  
 ya lo sienten ellas en los sos corazones.  
 ¡Cuál ventura serié esta, si ploguiese al Criador,  
 que asomase esora el Cid Campeador!  
 Tanto las majaron que sin cosimente son,<sup>88</sup>  
 sangrientas han las camisas e todos los ciclatones.  
 Cansados son de ferir ellos amos a dos,  
 ensayádos' amos cuál dará mejores colpes.  
 Ya non pueden hablar don Elvira e doña Sol,  
 por muertas las dejaron en el robredo de Corpes.  
 Leváronles los mantos e las pieles armiñas,<sup>89</sup>  
 mas déjanlas marridas<sup>90</sup> en briales e en camisas,  
 e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.<sup>91</sup>  
 Por muertas las dejaron, sabed, que non por vivas.  
 ¡Cuál ventura serié si asomás esora el Cid Campeador!  
 Los ifantes de Carrión [.....],  
 en el robredo de Corpes por muertas las dejaron,  
 que el una al otra no l' torna recabdo.<sup>92</sup>  
 Por los montes do iban, ellos íbanse alabando:<sup>93</sup>  
 «De nuestros casamientos agora somos vengados,  
 non las debiemos tomar por barraganas si non fuésemos  
 rogados,<sup>94</sup>

87 'De las que reciben gran amargura'.

88 'Tanto las golpearon, que las han dejado sin conocimiento'.

89 'Les robaron los mantos y las pieles de armiño'.

90 *marridas*: desfallecidas, inconscientes.

91 'Y las [abandonan] a las aves del monte y a las bestias de fiero aspecto (*guisa*)'. Es decir, las dejan en pleno bosque, a merced de los animales.

92 'Que ninguna de las dos puede ayudar a la otra'.

93 Es decir, 'iban presumiendo [de lo que acababan de hacer]'.

94 'No las debimos tomar ni como amantes (*barraganas*), pero nos lo rogaron'.  
 Los infantes mienten, pues fueron ellos quienes pidieron casarse con Elvira y Sol.

# ÍNDICE ALFABÉTICO



# ÍNDICE ALFABÉTICO DE TÍTULOS DE POEMAS Y DE PRIMEROS VERSOS

A ***, DEDICÁNDOLE ESTAS POESÍAS ( <i>José de Espronceda</i> ) . . . . .	90
A FRANCISCO DE SALINAS ( <i>Fray Luis de León</i> ) . . . . .	71
ADIÓS ( <i>Rosalía de Castro</i> ) . . . . .	95
Adiós, ríos; adiós, fuentes; ( <i>Rosalía de Castro</i> ) . . . . .	95
Al alba venid, buen amigo, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	7
AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE ( <i>F. de Quevedo</i> ) . . . . .	83
Aprended, flores, en mí, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	7
ARGUYE DE INCONSEQUENTES EL GUSTO ( <i>S. Juana Inés de la Cruz</i> ) . . . . .	86
Aprended, flores, en mí, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	7
¡Ay Dios, e cuán fermosa viene doña Endrina por la plaza! ( <i>A. de Hita</i> ) . . . . .	33
CANCIÓN DE OTOÑO EN PRIMAVERA ( <i>Rubén Darío</i> ) . . . . .	99
CANTAR DE MIO CID ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	10
Cerca del Tajo, en soledad amena, ( <i>Garcilaso de la Vega</i> ) . . . . .	61
Cerrar podrá mis ojos la postrera ( <i>Francisco de Quevedo</i> ) . . . . .	83
CIUDAD SIN SUEÑO ( <i>Federico García Lorca</i> ) . . . . .	120
COPLAS A LA MUERTE DE SU PADRE ( <i>Jorge Manrique</i> ) . . . . .	45
De los sos ojos tan fuertementre llorando ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	10
Del salón en el ángulo oscuro, ( <i>G. A. Bécquer</i> ) . . . . .	92
Dentro en el vergel ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	8
Desmayarse, atreverse, estar furioso, ( <i>Lope de Vega</i> ) . . . . .	82
Donde habite el olvido ( <i>Luis Cernuda</i> ) . . . . .	131
ÉGLOGA III ( <i>Garcilaso de la Vega</i> ) . . . . .	61
El aire se serena ( <i>Fray Luis de León</i> ) . . . . .	71
(El alma vuelve al cuerpo, ( <i>Jorge Guillén</i> )) . . . . .	112
EL CONDE ARNALDOS ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	24
EL POEMA ( <i>José Ángel Valente</i> ) . . . . .	142
ELEGÍA ( <i>Miguel Hernández</i> ) . . . . .	135
En Ávila, mis ojos, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	5
EN EL PRINCIPIO ( <i>Blas de Otero</i> ) . . . . .	138
En Santa Gadea de Burgos, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	26
En ti estás todo, mar, y sin embargo, ( <i>Juan Ramón Jiménez</i> ) . . . . .	107
En una noche oscura, ( <i>San Juan de la Cruz</i> ) . . . . .	75

Fue una clara tarde, triste y soñolienta ( <i>Antonio Machado</i> ) . . . . .	103
Fueron, posiblemente, ( <i>Jaime Gil de Biedma</i> ) . . . . .	145
Garid vos, ay yermaniellas, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	3
Hombres necios que acusáis ( <i>Sor Juana Inés de la Cruz</i> ) . . . . .	86
INSOMNIO ( <i>Dámaso Alonso</i> ) . . . . .	124
INTENTO FORMULAR MI EXPERIENCIA DE LA GUERRA ( <i>G. de Biedma</i> ) . . . . .	145
Juventud, divino tesoro, ( <i>Rubén Darío</i> ) . . . . .	99
LA JURA DE SANTA GADEA ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	26
LIBRO DE BUEN AMOR ( <i>Arcipreste de Hita</i> ) . . . . .	33
Madrid es una ciudad de mas de un millón de cadáveres ( <i>D. Alonso</i> ) . . . . .	124
Marchitas ya las juveniles flores, ( <i>José de Espronceda</i> ) . . . . .	90
MAS ALLÁ ( <i>Jorge Guillén</i> ) . . . . .	112
Mientras por competir con tu cabello ( <i>Luis de Góngora</i> ) . . . . .	78
No duerme nadie por el cielo. Nadie, nadie. ( <i>F. García Lorca</i> ) . . . . .	120
NOCHE OSCURA DEL ALMA ( <i>San Juan de la Cruz</i> ) . . . . .	75
Para que yo me llame Ángel González, ( <i>Ángel González</i> ) . . . . .	140
Para vivir no quiero ( <i>Pedro Salinas</i> ) . . . . .	109
¿Qué faré, mamma? ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	4
Que miraba la mar ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	6
¡Quién hubiese tal ventura! ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	24
Recuerde el alma dormida ( <i>Jorge Manrique</i> ) . . . . .	45
RIMA VII ( <i>Gustavo Adolfo Bécquer</i> ) . . . . .	92
Río Duero, río Duero, ( <i>Gerardo Diego</i> ) . . . . .	116
ROMANCE DEL DUERO ( <i>Gerardo Diego</i> ) . . . . .	116
SE QUERÍAN ( <i>Vicente Aleixandre</i> ) . . . . .	127
Si he perdido la vida, el tiempo, todo ( <i>Blas de Otero</i> ) . . . . .	138
Si me quereses, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	4
Si mi voz muriera en tierra, ( <i>Rafael Alberti</i> ) . . . . .	129
Si no creamos un objeto metálico ( <i>José Ángel Valente</i> ) . . . . .	142
SOLEDAD ( <i>Juan Ramón Jiménez</i> ) . . . . .	107
Vayse meu corachón de mib, ( <i>Anónimo</i> ) . . . . .	3
Yo quiero ser llorando el hortelano ( <i>Miguel Hernández</i> ) . . . . .	135

# ESTUDIO DE LA OBRA



# ANÁLISIS

---

## 1

---

### EDAD MEDIA

#### 1.1 Las jarchas y la lírica tradicional

La **jarcha** es un fragmento de una cancioncilla popular mozárabe que ha sido engastado en un poema culto escrito en árabe clásico.

- a** ¿A quién pertenece la voz que nos habla en las jarchas? (pp. 3-4) En general, ¿cómo se retrata el amor en estas cancioncillas? ¿Dirías que se presenta como una experiencia satisfactoria o más bien conflictiva?

Una característica llamativa de la **lírica tradicional** es su economía expresiva, es decir, su capacidad para transmitir sentimientos muy profundos por medio de recursos estilísticos muy simples, tales como la reiteración de palabras o el uso de fórmulas paralelísticas.

- b** ¿Qué sentimiento se nos transmite en la canción «En Ávila mis ojos» a través de la repetitiva mención del nombre de Ávila? (p. 5) ¿Qué paralelismos detectas en «Al alba venid, buen amigo»? (p. 7)
- c** ¿Qué recurso métrico se usa en «Que miraba la mar» para subrayar el drama que vive la protagonista de la canción? (p. 6)

La lírica popular se vale a menudo de la **expresión simbólica**. Los símbolos empleados en las canciones están tan arraigados en la mentalidad colectiva que poseen un valor casi universal.

- d** Aunque mencione tanto la muerte, ¿de qué experiencia nos habla en realidad la canción «Dentro en el vergel»? (p. 8) ¿Cuáles son las “rosas” que quiere “coger” la protagonista?

## 1.2 Cantar de mio Cid

El poema épico *Cantar de mio Cid* está protagonizado por una figura histórica, Rodrigo Díaz de Vivar, **el Cid Campeador**. En la obra, el Cid encarna el espíritu de frontera, la actitud de los guerreros castellanos que, en el siglo XII, hacían incursiones en tierras musulmanas para mejorar su situación social y económica. En general, el protagonista del *Cantar* constituye todo un modelo de comportamiento por su arrojo, astucia, humanidad, prudencia y afán de justicia.

- a** ¿Qué sorprendente actitud adopta el Cid cuando parte hacia el destierro? (p. 12) ¿Con qué adjetivo se califica entonces su modo de hablar? ¿Dirías que ese calificativo podría aplicarse en general a todo el comportamiento del héroe?

En su voluntad de idealizar al héroe, el poeta épico recurre a menudo a la **exageración**.

- b** ¿Qué increíble hazaña lleva a cabo el Cid durante la batalla de Alcocer? (p. 15)

Todo poema épico incorpora a unos **antagonistas** que amenazan la prosperidad, la integridad física o el honor del héroe.

- c** ¿Cómo se comportan los generales moros Fáriz y Galve en el campo de batalla? (p. 16)
- d** ¿En qué pasaje del *Cantar* alcanzan los infantes de Carrión la cumbre de su vileza y degradación moral? (pp. 18-20)

Al cantar o recitar sus poemas épicos, los juglares interpelaban al público de forma directa o expresando con claridad sus opiniones sobre la forma de obrar de un personaje.

- e** Ejemplifica el uso de estas estrategias en las pp. 14, 18 y 20.

En los cantares de gesta se suele emplear el **epíteto épico**, una fórmula convencional que se incorpora sistemáticamente al mencionar el nombre del héroe para subrayar alguna de sus cualidades.

- f** ¿Qué epíteto épico acompaña a la mención del nombre del Cid en las pp. 13 y 15? ¿Recuerdas en qué momento se suma el poeta a otra convención típica de la poesía épica, que es la enumeración de los guerreros que componen el ejército del protagonista?

### 1.3 Romancero

El romancero viejo abunda en piezas novelescas, algunas tan bellas, sugerentes y enigmáticas como «**El conde Arnaldos**» (pp. 24-26).

- a** ¿En qué momento irrumpe la magia en este romance? ¿Cómo interpretas el final de la composición?

El romancero mantiene una continuidad temática y estilística con los cantares de gesta que se percibe muy bien en composiciones como «**La jura de Santa Gadea**» (pp. 26-30), donde se recrea un episodio legendario protagonizado por el Cid.

- b** ¿Para qué se reúnen el rey Alfonso y el Cid en la iglesia de Santa Gadea? ¿Qué actitud adopta el Cid frente al rey? ¿Cómo reacciona el héroe al ser castigado? ¿Se parece el Cid del romance al del *Cantar de mio Cid*? ¿Por qué?

Un rasgo característico de los romances, heredado del cantar de gesta, es la **alternancia de formas verbales** en presente y pasado.

- c** Señala algún pasaje en que se perciba esa característica.
- d** ¿Qué tipo de **métrica** y **rima** tienen los romances?

### 1.4 Libro de buen amor

Por su ambigüedad, por su carácter lúdico y didáctico, el *Libro de buen amor* resulta una obra fascinante. Todos estos rasgos los hallamos en el episodio de la viuda **doña Endrina**, donde interviene la alcahueta Trotaconventos.

- a** ¿Cómo reacciona el Arcipreste al ver a doña Endrina en la plaza? (p. 33) ¿Se comporta como un galán atrevido o se muestra más bien pusilánime?
- b** ¿Qué retrato hace el Arcipreste de la alcahueta? (pp. 34-36)
- c** Cuando doña Endrina se queja de su deshonra, ¿qué le aconseja Trotaconventos? (pp. 36-37)

Durante un viaje por la sierra de Guadarrama, el Arcipreste se cruza sucesivamente con cuatro serranas. El encuentro con la primera, la **Chata de Malangosto**, se relata en dos versiones: la primera en cuaderna vía y la segunda, más extensa y explícita, en coplas de versos octosílabos.

- d** ¿Por qué se interpone la Chata en el camino del protagonista? (pp. 38-39) ¿Qué promete el Arcipreste para aplacar a la serrana y qué beneficio obtiene entonces?

La segunda versión del encuentro con la Chata es una parodia de un género poético medieval: la **serranilla**. Se trata de una composición que recrea una situación arquetípica: un caballero de paseo por el campo tropieza con una pastora joven, delicada y hermosa, y decide conquistarla. Pero, por más que la requiebra de amores, no consigue nada, pues la muchacha lo rechaza para preservar su virtud.

- e** ¿Cómo se parodia tal situación en la «Cántica de serrana»? (pp. 40-44) ¿Es la Chata una mujer virtuosa? ¿Por qué?

### 1.5 Jorge Manrique

Jorge Manrique escribió sus *Coplas* con el fin de homenajear a su padre, don Rodrigo Manrique, que era maestre de la orden religioso-militar de Santiago y falleció el 11 de noviembre de 1476. Ahora bien, el poeta no se limitó a recordar los méritos del difunto, sino que convirtió su poema en una **emotiva reflexión sobre la vida y la muerte**.

- a** ¿Qué sentido tiene el verbo *recordar* con que empieza el poema? ¿Qué le pide, en general, el poeta al alma? (vv. 1-6)
- b** ¿Cuál es la idea central que Manrique expone en la copla II?

Manrique utiliza **metáforas** sencillas pero muy eficaces para definir la vida y la muerte.

- c** ¿Con qué las equipara respectivamente en las coplas III, V y XIII? ¿Qué visión ofrece Manrique de los placeres que disfrutamos en vida? (copla XIII) ¿Qué sucede con las distinciones sociales cuando llega la muerte? (coplas III y XIV)

En las estrofas XVI y XVII, Manrique apoya su ascética meditación sobre el destino del ser humano en una **evocación melancólica de la vida cortesana** durante el reinado de Juan II de Castilla.

- d** ¿En qué aspectos de dicho reinado repara Manrique? ¿Qué idea subraya por medio del tópico del *ubi sunt*?

A partir de la copla XXV, el poeta se centra en la figura de su difunto padre, el maestre **Rodrigo Manrique**.

