

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS



**RECEPCIÓN DE LA IMAGEN CLÁSICA DEL
CISNE COMO MOTIVO LITERARIO EN EL
SIGLO DE ORO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS

P R E S E N T A

KARINA MARLEN ZURITA SÁNCHEZ

A S E S O R A

DRA. MAGDA RAQUEL BARRAGÁN AROCHE

CIUDAD DE MÉXICO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento a la doctora Raquel Barragán Aroche, mi querida asesora, quien leyó cada palabra de la presente tesis con infinita paciencia aportando siempre certeros comentarios para darle forma y unificación a mis desordenadas ideas; además, su confianza y comprensión acompañadas de su buen sentido del humor amenizaron el recorrido de este proyecto.

También dedico un agradecimiento muy especial a mi familia: a mis padres, Salvador y Lourdes, que con su cariño, tolerancia y esfuerzo me permitieron realizar este sueño; a Yesenia, Yarely y Bryan, mis hermanos, quienes llenos de entusiasmo me dieron ánimos en el más oportuno momento; a mis tíos Tino y Nancy que me proporcionaron un lugar cálido en su hogar, alentaron y sobre todo cuidaron durante la pandemia; a mi abuelito, tía Irma, Yolanda y demás familiares que con su afecto, simpatía y buenos consejos mantuvieron la alegría en mi corazón; a Daniel García, quien mitigó los momentos frustrantes con su inmensa ternura.

Asimismo agradezco a mis profesores por los conocimientos y la formación académica que me brindaron durante la licenciatura; a mis queridos amigos Yaret, Argelia, Hugo, Iliana, Anahí, Yasmín, Marco y Sharon por sus conmovedoras charlas y tan agradable compañía; a mis lectores, quienes hicieron posible la conclusión de esta labor; al maestro Andrés Iñigo por sus amables comentarios y a la doctora Carolina Olivares por su constante apoyo, amistad y recomendación, sin ella la fortuna de esta investigación hubiese sido muy distinta.

Doy las gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN401318 “La *imitatio* ecléctica de modelos clásicos y humanísticos: la poética de Zeuxis de España a Nueva España en los siglos XVI -XVIII”; y a la DGAPA-UNAM por la beca recibida.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. ANTECEDENTES Y TRADICIÓN DEL MOTIVO “EL CANTO DEL CISNE”	
1.1. <i>En Grecia</i>	5
1.2. <i>En Roma</i>	12
1.3. <i>La transmisión de las fuentes clásicas</i>	20
2. FUNCIÓN DEL BINOMIO CISNE-POETA	
2.1. <i>El emblema Insignia poetarum de Alciato</i>	32
2.2. <i>El Cisne de Apolo de Carvallo</i>	40
3. EL DOLOROSO CANTO	
3.1. <i>El canto postrero del amante moribundo</i>	51
3.2. <i>Énfasis bucólico</i>	66
3.2.1. El cisne-poeta frente a la naturaleza.....	68
3.2.2. La imagen del cisne como figura femenina.....	82
4. RELACIÓN Y COMBINACIÓN ENTRE EL CISNE Y EL FÉNIX	
4.1. <i>El “vuelto a lo divino” de la figura del cisne</i>	90
4.2. <i>El quiebre del canto</i>	99
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	106

INTRODUCCIÓN

Los autores clásicos son imprescindibles para cualquier amante de las letras, leerlos o releerlos produce en el lector reminiscencias de sus pasiones y conocimientos. Estas impresiones en los sentidos, ideas o recuerdos son causadas por su identificación con las palabras del texto antiguo que, a su vez, le generan un sentimiento de pertenencia y lo conducen hacia un espacio literario atemporal, donde el pensamiento moderno y antiguo conversan libremente.

La Antigüedad nos otorgó un sinfín de relatos mitológicos con una carga simbólica que transformó y resignificó el entorno cotidiano; es decir, la mitología configuró una vivaz imagen del mundo –memorable y paradigmática– que permitió las interpretaciones alegóricas. Además, cabe destacar que la función principal de los mitos fue intentar explicar aquello que rodeaba al hombre, es decir aquella naturaleza que siempre lo acompañó; no es de extrañar que de ésta surgieran narraciones fabulosas que participaron activamente en la edificación de motivos literarios atemporales, tal es el caso del *leitmotiv* “el canto del cisne” sobre el cual versa la presente investigación que tiene por objetivo rastrear el origen y la construcción de dicho motivo,¹ a partir de una tipología y función en el ámbito poético.

Para alcanzar este propósito, dividí la siguiente tesis en cuatro capítulos, cada uno refiere un matiz particular de la imagen poética del cisne. Esta ave acompañó a tres principales deidades del panteón griego: Zeus, Afrodita y Apolo. En el primer caso, el padre de los dioses se transformó en cisne para yacer con Leda y como resultado de esta unión nacieron los dioscuros y Helena; en el segundo, se distinguió al ave de largo cuello entre las favoritas de Afrodita; y, para el tercer caso, estos seres alados fueron consagrados al dios de la poesía, Apolo. El mito de Zeus y Leda tuvo gran popularidad a través de los años, no sólo provocó infinidad de producciones y referencias literarias, sino también inspiró la creación de pinturas y esculturas que han sido frecuentemente estudiadas, por tal motivo –y debido a la naturaleza de la presente investigación– preferí no mencionar el tema y centrarme en la estrecha relación del cisne y Apolo con breves alusiones a la diosa del amor.

¹ En cuanto al uso del término “motivo” entiéndase como el “elemento temático de una obra literaria” (RAE, s.v. *motivo*), que en esta tesis hace referencia principalmente al sintagma “canto del cisne”.

En el primer capítulo se dan a conocer los elementos que fueron base en la construcción del *leitmotiv* “el canto del cisne”. Múltiples autores griegos y latinos hicieron alusión a éste, pero el fabulista Esopo, los poetas Homero, Calímaco, Horacio, Ovidio, Marcial y los prosistas Platón y Eliano fueron fuentes primordiales para el desarrollo de esta investigación, porque destacaron con mayor detalle dos de las principales cualidades que distinguieron al cisne: su consagración al dios Apolo y el canto que entonaba momentos antes de perecer.

Las distintas versiones de los poetas grecorromanos realzaron la incomparable belleza y armonía de la melodía que esta ave emitía como último gran acto de vida; a partir de esta lectura, se le asemejó con la labor del poeta mismo, quien inmortalizaba su nombre al realizar una obra que perviviría a través de los años. También incluí la fortuna de estos textos grecolatinos, su transmisión y recepción. Para alcanzar tal propósito, fue necesario acudir a la filología y a la tradición clásica, pues la consolidación de ambas disciplinas permitió una sucesión y búsqueda de hitos, tópicos, símiles y motivos literarios que dejaron huellas sobresalientes e identificables en las creaciones literarias posteriores. Conocer los antecedentes clásicos de las obras poéticas y escudriñar cada una de sus partes, sirve como complemento para comprender cualquier poema con el que tenga afinidad; incluso resulta igual de importante perseguir las huellas que fueron dejando los textos, en este caso los referentes al canto del cisne, pues gracias a ello podemos ampliar el panorama del simbolismo que cubrió a dicha ave y distinguir la transfiguración que fue desarrollando en cada periodo: desde la Antigüedad, pasando por el Medioevo y el Renacimiento italiano, hasta llegar a su recepción en España.

El capítulo segundo versa sobre la función del binomio cisne-poeta que destacó durante el Siglo de Oro, periodo de florecimiento literario que abarcó los siglos XVI y XVII, gracias al italiano Andrea Alciato (1492-1550), abogado de profesión, quien utilizó al cisne en uno de sus populares emblemas como insignia de los poetas. Estas representaciones gráficas unieron a la perfección las artes más destacadas de la época: la poesía y la pintura. La simbiosis que surgió de los emblemas dejó en los espectadores un llamativo mensaje fácil de recordar que rápidamente identificaban y comprendían.

La representación de esta ave obtuvo una inmensa estimación por su directa comparación con el poeta, resonancia de uno de los pasajes horacianos, que inspiró en el

asturiano Luis Alfonso de Carvallo (1577-1635) la creación de su preceptiva poética titulada el *Cisne de Apolo*. En ella relacionó algunas virtudes del cisne con el oficio del poeta, remitió la consagración de dicha ave hacia el Dios cristiano y lo mostró como el más apto mediador entre la palabra divina y la terrenal. No está de más aclarar que la visión de esta preceptiva fue principalmente religiosa, de ahí que Carvallo haya relacionado la blancura del cisne con la pureza divina y su canto final como una alabanza dedicada a Dios.

El capítulo tercero presenta la justificación de cierto grupo de casos integrados en composiciones de distintos poetas auriseculares, que incluyeron como unidad tópica el canto del cisne y el tema de la muerte a partir de dos funciones principales: la muerte por cuitas amorosas y la muerte como glorificación divina. Las referencias están vinculadas con la poesía elegíaca y para remarcar esta relación fue necesario añadir fragmentos de los poetas latinos Catulo, Propertio y Tibulo. En las primeras composiciones se asemeja al poeta moribundo con el cisne que entona su última melodía para así deshacerse de su congoja y pena; ésta asimilación se proyecta en poemas de Juan Boscán (c. 1487-1592), Gutierre de Cetina (c. 1514-1557), Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) y Juan de Timoneda (1520-1583). Los fragmentos sacados del corpus poético de Fernando de Herrera (1534-1597), Pedro de Aguilar (s.a.), Francisco de Quevedo (1580-1645), Juan de Tassis (1582-1622), Luis Carrillo y Sotomayor (1582-1610) y de la *Segunda parte de romancero general* (1605) aluden a la segunda función de la unidad tópica cisne-muerte.

La proyección de la figura del cisne unido al tema de la muerte y el amor también enfatizó el ambiente bucólico para destacar elementos naturales que complementarán la imagen del cisne-poeta ahora transformado artificialmente en pastor, los poetas Garcilaso de la Vega (1501-1533), Juan de Piña (1566-1643), Fernando de Cangas (s.a.), Juan de la Cueva (1543-1610), Pedro de Oña (1570-1643) y Luis de Góngora (1571-1627) ejemplificaron mejor dicha cuestión e incluso añadieron una interesante función: el cisne como símil de la figura femenina; para ilustrar este apartado, tomo los ejemplos poéticos de Garcilaso, Oña, el mariscal de Alcalá, Íñigo Bernuy Barba y Mendoza (Córdoba, s. XVI) y de sor Juana (c. 1651-1695), quien hace una recreación de la imagen del cisne hacia lo religioso, pues ve en la blanca ave atributos de la virgen.

En el último capítulo existe la presencia de un tercer protagonista que viene a problematizar la imagen del cisne que la tradición había mostrado hasta este periodo: el

fénix. En la primera parte del capítulo cuarto, la función del canto postrero del palmípedo se desarrolla en un ámbito puramente religioso y se equipara con las últimas palabras de dos personajes: san Lorenzo y el viejo Simeón, los textos que detallan el hecho son tomados de Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) y Juan de Jáuregui (1583-1641); dentro de este mismo contexto, Luis de Ribera (s.a.) destaca la habilidad canora del cisne para hacerlo partícipe en la venida y ascensión de Cristo; además, al igual que Bartolomé, relaciona al cisne con el fénix a través de sus contrastes y similitudes para crear un símbolo sacro. En la segunda parte, el poeta Vicente Sánchez (1643-1680) rompe con la estética del bello canto que distinguía al ave de largo cuello y para mostrar este quiebre, mañosamente incorpora al fénix.

Finalmente, hago la advertencia de que algunas traducciones de textos griegos y latinos son mías, y cuando proporciono la de alguien más lo señalo con su nota correspondiente. También hago la aclaración, que por ser esta una tesis de Letras Clásicas, hay varias alusiones a autores grecolatinos insertadas a lo largo de la investigación que no sólo quedaron restringidas en el primer capítulo. En cuanto a los criterios de transcripción de los textos pertenecientes a los siglos XVI y XVII, debo mencionar que se modernizó la ortografía y la puntuación sin alterar el valor fonético de las palabras de la época.

1. ANTECEDENTES Y TRADICIÓN DEL MOTIVO “EL CANTO DEL CISNE”

1.1. *En Grecia*

La figura del cisne dentro de la mitología griega fue muy significativa, ya que acompañó a tres deidades principales del pueblo helénico: Apolo, Zeus y Venus; para quienes simbolizó cualidades propias de cada uno. En lo que concierne a esta investigación, sólo me centraré en el primer dios, Apolo, a quien le fue consagrado el cisne y cuya vinculación, ave-dios, derivó en una estrecha relación con el poeta y la adivinación profética.

Uno de los sobrenombres que este dios recibió fue Febo, el cual proviene del griego φοῖβος y que significa “luminoso”, “puro”;² el primer término refería su calidad de dios Sol y el segundo aludía a su condición de “curandero”. De acuerdo con Walter Otto, para el pensamiento antiguo “el arte de curar abarca [...] la capacidad de evitar los peligros de la impureza”;³ es decir, quien se dedicaba a la purificación también era considerado un curador y obtenía los conocimientos médicos a partir de Apolo, dios reconocido por la tradición como padre de la medicina, de las artes adivinatorias y del canto. Al respecto Calímaco, poeta griego del siglo III a. C., menciona:

τέχνη δ' ἀμφιλαφῆς οὔτις τόσον ὄσσον Ἀπόλλων·
κεῖνος οἴστευτήν ἔλαχ' ἀνέρα, κεῖνος ἀοιδόν
(Φοῖβω γὰρ καὶ τόξον ἐπιτρέπεται καὶ ἀοιδή),
κεῖνου δὲ θριαὶ καὶ μάντιες· ἐκ δὲ νυ Φοῖβου
ἰητροὶ δεδάασιν ἀνάβλησιν θανάτοιο (Call., *Ap.*, vv. 42-46).

Nadie tan rico en artes como Apolo. Le pertenecen tanto el arquero como el aedo (pues el arco y el canto están encomendados a Febo). Suyos son las profetisas y los adivinos. Febo es quien ha enseñado a los médicos el arte de retrasar la muerte.⁴

Este mismo autor describe detalladamente el nacimiento del dios de la lira en el *Himno a Delos*, en cuyo relato incluye elementos interesantes que lo acompañarán a lo largo de la literatura, como es el caso del cisne:

κύκνοι δὲ ἴθεοῦ μέλποντες ἀοιδοί†
Μηόνιον Πακτωλὸν ἐκυκλώσαντο λιπόντες

² Chantraine 1977, p. 1216, s.v. φοῖβος, -η, -ον.

³ Cf. Otto 2003, pp. 38, 41 y 43-44.

⁴ Traducción de Alberto de Cuenca y Prado.

ἑβδομάκις περι Δῆλον, ἐπήεισαν δὲ λοχείη
Μουσάων ὄρνιθες, ἀοιδότατοι πετεηνῶν
(ἐνθεν ὁ παῖς τοσσάσδε λύρη ἐνεδήσατο χορδὰς
ὔστερον, ὅσσάκι κύκνοι ἐπ' ὠδίνεσσιν ἄεισαν)
ὄγδοον οὐκέτ' ἄεισαν, ὁ δ' ἔκθορεν (Call., *Del.*, vv. 249-255).⁵

Los *cisnes*, *melodiosos cantantes* del dios, abandonando el Pactolo⁶ meonio, volaron siete veces alrededor de Delos;⁷ *aves* también de las Musas acompañaron con su canto el nacimiento del dios, fueron *los más sonoros de los animales alados*, por eso el niño [Apolo] después sujetó el mismo número de cuerdas en su lira como las veces que los *cisnes* lo celebraron durante el parto, ya no cantaron una octava vez, y él [Apolo] nació.

Me parece importante resaltar algunos puntos de este pequeño fragmento sacado de la inmensa obra de Calímaco. El primer punto son los adjetivos y aposiciones asignados al término *cisne* –en griego señalado con negritas y en la traducción en cursivas– que realzan su habilidad canora, no cambian mucho pese a ser utilizados en diferentes épocas y por distintos autores. El segundo punto a destacar versa sobre la mención del número siete. El adverbio ἑβδομάκις –derivado del numeral ἑπτὰ– significa siete veces,⁸ número que coincide con el total de vueltas y cantos dados por los cisnes. Más adelante, Calímaco menciona que la cantidad de cuerdas atadas a la lira de Apolo correspondía con el de las aves presentadas durante su nacimiento. Eratóstenes, en los *Catasterismos*, dedicó un apartado a la descripción de la lira apolínea donde anunció: ἔσχε δὲ χορδὰς ἑπτὰ,⁹ “[la lira] tiene siete cuerdas”. Con base en esto puedo concluir que el total de aves que se presentaron durante el nacimiento del dios fueron siete, mismo número de veces que volaron y cantaron a su alrededor.

Una vez más Calímaco, en su *Himno a Apolo*, presenta al cisne junto a la lira como eternos acompañantes del dios:

καὶ δὴ που τὰ θύρετρα καλῶ ποδὶ Φοῖβος ἀράσσει·

⁵ Las negritas y las cursivas, para enfatizar, son más al igual que las traducciones, a menos que indique lo contrario.

⁶ Río que nacía en el monte Tmolos y recorría la antigua Lidia, se creía que era aurífero y de ahí los lidios obtenían su riqueza. Cf. Hdt., I, 93 y V, 101.

⁷ Según cuenta el mito, Delos fue la única isla que acogió a Leto para que pudiera dar a luz a Apolo, a partir de ese momento se posicionó como el primer centro de culto griego en honor al dios. Cf. *Hymn. Hom. Ap.*

⁸ Yarza 1998, p. 397, s.v. ἑβδομάκις. También vid. Chantraine 1977, p. 376, s.v. ἑπτὰ.

⁹ Eratosth., *Cat.*, 24. En este mismo apartado se describe a la lira como instrumento inventado por Hermes a partir del caparazón de una tortuga y los cuernos de las vacas de Apolo.

οὐχ ὀράας; ἐπένευσεν ὁ Δῆλιος ἠδὺ τι φοῖνιξ¹⁰
ἔξαπίνης, ὁ δὲ κύκνος ἐν ἠέρι καλὸν ἀεῖδει (Call., *Ap.*, vv. 3-5).

Y, en alguna parte, Febo golpea la puerta con su hermoso pie; ¿no lo ves? De pronto la lira delia concedió una dulce melodía y el *cisne*, en el aire, *cantó bellamente*.

Con los tres versos antes citados podemos formularnos una idea específica de la visión e interpretación que el poeta griego transmitió sobre el cisne como ave consagrada y acompañante del dios Apolo. También es mi deber señalar que su obra podría ser un eco u homenaje a los *Himnos homéricos*, ya que ambas abordaron temas similares relacionados con los principales dioses.

Los *Himnos homéricos* son treinta y cuatro poemas épicos atribuidos a Homero, de los cuales dos están dedicados al dios vate. El *Himno XXI* tiene aquí relevancia por su contenido:

Φοῖβε σὲ μὲν καὶ κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀεῖδει
ὄχθη ἐπιθρόσκων ποταμὸν πάρα δινήεντα
Πηνειόν· σὲ δ' ἄοιδος ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἠδυεπιῆς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεῖδει.
Καὶ σὺ μὲν οὕτω χάρε ἄναξ, ἴλαμαι δὲ σ' αἰοιδῆ (Hymn. Hom. *Ap.*, XXI).

¡Oh Febo!, incluso a ti, *el cisne* con el acompañamiento de sus alas *te canta melodiosamente*, mientras se posa en la orilla junto al remolinante río Peneo. A ti, *el poeta de dulce palabra* que sostiene la armoniosa lira *siempre te canta* lo primero y último. ¡Y, pues, así te saludo, oh soberano! Te soy propicio con mi canto.

El estudioso Alberto Bernabé sugiere que estos cinco versos expresaron una especie de saludo final dedicado a Febo y pertenecieron a una composición más larga –creada antes del 414 a. C.– cuyo exordio se perdió.¹¹ En este pasaje encontramos elementos repetidos como el cisne canoro junto a un río (κύκνος πάρα ποταμὸν) y la armoniosa lira (φόρμιγγα λίγειαν); sin embargo se añaden dos importantes cosas a resaltar: la primera es la curiosa frase κύκνος ὑπὸ πτερύγων λίγ' ἀεῖδει “el cisne con el acompañamiento de sus alas canta melodiosamente”, dichas palabras nos remiten a lo que Thomas W. Allen y Edward E. Sikes señalaron en su edición crítica a los *Himnos homéricos*: “But it was commonly

¹⁰ El término φοῖνιξ alude a un instrumento musical de origen fenicio muy similar a la lira, cf. Chantraine 1977, p. 1216. También vid. Liddell-Scott 1940: “IV. a musical instrument, like a *guitar*, invented by the Phoenicians, Hdt.4.192, *Ephor.4J.*, *Phillis* 2 (pl.), *Scamon* 3; but so called because made from the Delian palm, acc. to *Semus*”.

¹¹ Bernabé 1978, p. 263. Vid. Introducción al himno XXI en los *Himnos homéricos*.

believed that the swan's 'song' was made by the noise of the actual wings".¹² La interesante teoría de que el canto melodioso del cisne podía provenir del sonido de sus alas también fue expuesta por el helenista y ornitólogo W. Geoffrey Arnott: "Mutes [*cygnus olor*] rarely call, although they can grunt hoarsely and hiss, but in flight their wings produce a musical throbbing that can be heard over a kilometre away".¹³ Lo segundo que es importante remarcar es el papel del poeta (ἀοιδός), cuya imagen se unió de manera paralela con la del ave, pues ambos, en calidad de cantores y con sus respectivos instrumentos, dedicaron sus dulces entonaciones al dios de la lira.

En términos generales queda justificada la peculiar cercanía entre el cisne y Febo. Para continuar indagando las principales fuentes que ayudaron a construir la imagen del ave con voz sonora, considero pertinente añadir dos fábulas atribuidas al reconocido Esopo.

Establecer fechas concretas para las fábulas esópicas resulta complicado, sin embargo, algunos testimonios biográficos ubicaron al personaje histórico en la segunda mitad del siglo VI a. C.,¹⁴ definitivamente antes de Calímaco y el *Hymnus ad Apollinem*. Respecto al cisne, Esopo deja de lado la vinculación del dios de las artes con el ave de largo cuello para destacar su habilidad canora en los siguientes relatos:

¹² Thomas W. Allen y Edward E. Sikes 1904, s. p. Un pasaje similar pero posterior que alude al mismo tema se encuentra en las *Anacreónticas*, obra escrita entre los siglos II y VI d. C.:

ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ
λιγυρὸν μέλος κροαίνων
Φρυγίῳ ῥυθμῶι βοήσω,
ἄτε τις κύκνος Καῦστρου
ποικίλον πτεροῖσι μέλων
ἀνέμου σύναυλος ἤχηι (*Anacreont.*, fr. 60, vv. 5-10).

Acompañado con plectro de marfil,
una canción intensa
de ritmo frigio voy a cantar
como un cisne del Caístro
que con las alas marca una rica
melodía al son de la brisa (traducción de Luis A. Guichard 2012, p. 155).

¹³ W. Geoffret Arnott 2007, pp. 182-183. Arnott indica que tanto los griegos como los romanos conocieron a dos tipos de cisne: el *Cygnus olor* (cisne común o mudo) y el *Cygnus cygnus* (cisne cantor). Debido al tamaño de los primeros, el sonido rítmico de sus grandes alas pudo incentivar la creencia de los griegos de que éste era su canto melodioso. Otra interesante propuesta de la que este mismo autor hace referencia sobre el origen del canto del cisne, trata sobre una característica fisiológica del *cignus cygnus*: "the Whooper Swan has a remarkably shaped trachea convoluted inside its breastbone, so the final expiration of air from its collapsing lungs as it dies produces a wailing, flute-like sound given out quite slowly". Cf. id.

¹⁴ García Gual, en Esopo 1985, p. 19.

ΚΥΚΝΟΣ ANTI ΧΗΝΟΣ ΑΠΑΧΘΕΙΣ

ἀνὴρ εὐπορῶν χῆνά τε ἅμα καὶ κύκνον ἔτρεφεν, οὐκ ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς μέντοι τὸν μὲν γὰρ ᾠδῆς, τὸν δὲ τραπέζης ἔνεκεν. ἐπεὶ δὲ ἔδει τὸν χῆνα παθεῖν ἐφ' οἷς ἐτρέφετο, νύξ μὲν ἦν καὶ διαγινώσκειν ὁ καιρὸς οὐκ ἀφῆκεν ἐκάτερον. ὁ δὲ κύκνος ἀντὶ τοῦ χηνὸς ἀπαχθεὶς ᾄδει μέλος θανάτου προοίμιον· καὶ τῇ μὲν ᾠδῇ μνηύει τὴν φύσιν, τὴν δὲ τελευτὴν διαφεύγει τῷ μέλει.

ὁ μῦθος δηλοῖ, ὅτι πολλάκις ἡ μουσικὴ τελευτῆς ἀναβολὴν ἀπεργάζεται (Aesop., *Fab.*, 277).

El cisne tomado por ganso:

Un hombre pudiente alimentaba, al mismo tiempo, a un ganso y a un *cisne*, sin embargo no para lo mismo: pues a uno lo quería para el canto y al otro para la mesa. Cuando iba a sujetar al ganso con la intención de matarlo, pues para eso lo alimentó, era de noche y la ocasión no permitió distinguir a uno del otro. *El cisne*, que fue tomado en lugar del ganso, *cantó una melodía como prelude de su muerte*. Y con el canto reveló su naturaleza, de esta manera, **gracias a su canción, escapó de la muerte**.

La historia demuestra que con frecuencia la música produce el aplazamiento de la muerte.

ΚΥΚΝΟΣ ΚΑΙ ΔΕΣΠΟΤΗΣ

τοὺς κύκνους φασὶ παρὰ τὸν θάνατον ᾄδειν. καὶ δὴ τις περιτυχὼν κύκνω παλουμένῳ καὶ ἀκούσας, ὅτι εὐμελέστατόν ἐστι ζῷον, ἠγόρασε. καὶ ἔχων ποτὲ συνδείπνους προσελθὼν παρεκάλει αὐτὸν ᾄσαι ἐν τῷ πότῳ. τοῦ δὲ τότε μὲν ἠσυχάσαντος, ὕστερον δὲ ποτε, ὡς ἐνόησεν, ὅτι ἀποθνήσκειν ἔμελλεν, ἑαυτὸν θρηνοῦντος ὁ δεσπότης ἀκούσας ἔφη· “ἀλλ’ εἰ σὺ οὐκ ἄλλως ᾄδεις, ἐὰν μὴ ἀποθνήσκῃς, ἐγὼ μάταιος ἤμην τότε, ὅτε σε παρεκάλουν, ἀλλ’ οὐκ ἔθουν.”

οὕτως ἔνιοι τῶν ἀνθρώπων, ἃ μὴ ἐκόντες χαρίσασθαι βούλονται, ταῦτα ἄκοντες ἐπιτελοῦσιν (Aesop., *Fab.* 247).

El cisne y su amo:

Se dice que *los cisnes cantan cuando se acerca su muerte*. Cierta hombre encontró, casualmente, un cisne puesto en venta y, habiendo escuchado que era un animal muy melodioso, lo compró. Y un día, mientras celebraba un festín, se acercó y le pidió que cantara durante la comida. El cisne entonces se quedó en silencio. Tiempo después, *cuando [el ave] percibió que iba a morir, entonó un lamento para sí mismo*, tras escucharlo, el amo dijo: “pero si tú no cantas sin razón, si no cuando vas a morir, entonces yo estaba equivocado cuando te lo pedía y no, mejor, te sacrificaba”.

Así algunos de los hombres, lo que no quieren dar voluntariamente, lo realizarán contra su voluntad.

Ambas historias relatan que los cisnes cantan antes de morir; en la primera dice: κύκνος ᾄδει μέλος θανάτου προοίμιον, “el cisne cantó una melodía como prelude de su muerte”, y en la segunda: ὡς ἐνόησεν, ὅτι ἀποθνήσκειν ἔμελλεν, ἑαυτὸν θρηνοῦντος, “cuando [el cisne] percibió que iba a morir, entonó un lamento para sí mismo”. La función del canto en cada fábula es distinta y hasta contradictoria, en una lo ayuda a evitar la muerte, salvándolo del sacrificio cuando el amo logra distinguirlo del ganso; mientras que en la otra, el lamento del cisne surge al presentir la llegada inminente de su final. La primera cita revela que el

cisne puede errar al creer que su hora final se acerca, su aspecto premonitorio parece artificial porque no es totalmente certero sino más bien deducible; sin embargo, en el segundo texto se enfatiza el aspecto premonitorio de esta ave cuando notamos el uso del término ἐνόησεν, aoristo indicativo de νοέω, verbo relacionado con el sustantivo νοῦς que significa “entendimiento, ánimo, espíritu” –también vinculado con θυμός¹⁵ para destacar que el cisne reconoce su momento de partida a través de sus sensaciones divinas.

Para explicar mejor el aspecto premonitorio de esta ave, Platón, en el *Fedón*, expresa la siguiente opinión sobre el tema de la muerte como palabras propias del filósofo Sócrates:

ὦ Σιμμία· ἢ που χαλεπῶς ἂν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους πείσαιμι ὡς οὐ συμφορὰν ἡγοῦμαι τὴν παροῦσαν τύχην, ὅτε γε μὴδ' ὑμᾶς δύναμαι πείθειν, ἀλλὰ φοβεῖσθε μὴ δυσκολώτερόν τι νῦν διαίκεται ἢ ἐν τῷ πρόσθεν βίῳ· καί, ὡς ἔοικε, τῶν κύκνων δοκῶ φαυλότερος ὑμῖν εἶναι τὴν μαντικὴν, οἱ ἐπειδὴν αἰσθωνταὶ ὅτι δεῖ αὐτοὺς ἀποθανεῖν, ἄδοντες καὶ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ, τότε δὴ πλεῖστα καὶ κάλλιστα ἄδουσι, γεγηθότες ὅτι μέλλουσι παρὰ τὸν θεὸν ἀπιέναι οὐπὲρ εἰσι θεράποντες. οἱ δ' ἄνθρωποι διὰ τὸ αὐτῶν δέος τοῦ θανάτου καὶ τῶν κύκνων καταψεύδονται, καὶ φασιν αὐτοὺς θρηνοῦντας τὸν θάνατον ὑπὸ λύπης ἐξάδειν, καὶ οὐ λογίζονται ὅτι οὐδὲν ὄρνεον ἄδει ὅταν πεινῇ ἢ ῥιγῶ ἢ τινα ἄλλην λύπην λυπῆται, οὐδὲ αὐτὴ ἢ τε ἀηδῶν καὶ χελιδῶν καὶ ὁ ἔποψ, ἃ δὴ φασὶ διὰ λύπην θρηνοῦντα ἄδειν. ἀλλ' οὔτε ταῦτά μοι φαίνεται λυπούμενα ἄδειν οὔτε οἱ κύκνοι, ἀλλ' ἄτε οἶμαι τοῦ Ἀπόλλωνος ὄντες, μαντικοὶ τέ εἰσι καὶ προειδότες τὰ ἐν Ἄιδου ἀγαθὰ ἄδουσι καὶ τέρπονται ἐκείνην τὴν ἡμέραν διαφερόντως ἢ ἐν τῷ ἔμπροσθεν χρόνῳ. ἐγὼ δὲ καὶ αὐτὸς ἡγοῦμαι ὁμόδουλός τε εἶναι τῶν κύκνων καὶ ἱερὸς τοῦ αὐτοῦ θεοῦ, καὶ οὐ χεῖρον ἐκείνων τὴν μαντικὴν ἔχειν παρὰ τοῦ δεσπότου, οὐδὲ δυσθυμότερον αὐτῶν τοῦ βίου ἀπαλλάττεσθαι (Pl., *Phd.*, 84.d.9-85.b.7).

[Sócrates:] ¡Oh Simias! Difícilmente podría persuadir a los otros hombres de que no juzgo como desdicha mi circunstancia actual,¹⁶ cuando ni siquiera soy capaz de persuadirlos a ustedes, sino que temen porque ahora me encuentro un poco más malhumorado que en mi vida de antes. Y, naturalmente, creo que para ustedes *resulto inferior a los cisnes en cuanto al arte adivinatorio: ellos, tan pronto como presienten el momento preciso de su muerte, cantores desde tiempos remotos, entonces entonan la más noble y hermosa melodía, contentos porque estarán a punto de regresar con el dios de quien son servidores.* Pero los hombres, por su propio temor a la muerte, difaman a los cisnes y dicen que éstos, lamentando su muerte, entonan su último canto llenos de dolor, sin reflexionar que ningún ave canta cuando tiene hambre o frío y tampoco se aflige por cualquier otra pena, ni siquiera el mismo ruiseñor o la golondrina o la abubilla de quienes se dice que cantan lamentándose a causa de su dolor. Sin embargo no me parece que ellos canten afligidos, mucho menos *los cisnes que, como aves de Apolo, son adivinos y conocen de antemano las bondades del más allá, así pues melodiosamente celebran* mucho más ese día que en los anteriores. Yo, incluso, me considero compañero de esclavitud de los cisnes y consagrado al mismo dios. Y no poseo menos arte adivinatorio que ellos, concedido por nuestro soberano, ni me encuentro más desanimado que los cisnes al abandonar esta vida.

¹⁵ Cf. Meyer y Steinthal 2015, p. 77, y Chantraine 1977, p. 756, s.v. νοέω y νοῦς (también νόος).

¹⁶ Sócrates se refiere a su condena de muerte.

Ya en estas líneas, la tradición unificó conceptos que poco a poco fueron asimilados: el pensamiento helénico, a través de su literatura, propuso al cisne como ave de Apolo, quien le otorgó el privilegio de vaticinar su propia muerte, dándole oportunidad de entonar la más noble y hermosa melodía (οἱ κύκνοι πλεῖστα καὶ κάλλιστα ᾄδουσι). Sócrates manifestó su admiración por la buena disposición de ánimo que los cisnes mantenían antes de morir; para el filósofo, el último canto de las aves representó el orgullo de servir a Apolo y por ello su canto no mostraba tristeza o pesar. Esta identificación del hombre con las aves también nos indica su propósito de emulación y ascensión.

Otro importante dato, mencionado en el mismo diálogo, es que Sócrates versificó las fábulas de Esopo,¹⁷ lo cual me lleva a pensar que, muy probablemente, el filósofo conoció las dos historias que aludieron al canto del cisne y dignificó los extraordinarios relatos del fabulista a través de la poesía para honrar al dios de las artes. En palabras de Beatriz Bossi:

Platón nos presenta a un Sócrates sereno que está preparado para morir. En sus últimos días, Sócrates se ha puesto a escribir poesía, un arte popular y menor, porque desea dar satisfacción a un mandato con el que ha soñado en repetidas ocasiones, en el cual se le ordenaba cultivar las artes. Siendo consciente de que siempre ha practicado la más alta de todas –la filosofía– le ha tocado el turno a la poesía en sus últimos momentos: primero ha escrito en honor de Apolo, cuya misión le ha alargado la vida, y luego, puesto que él no se considera un inventor de fábulas, ha puesto en verso las de Esopo que tenía a la mano, a fin de no dejar ninguna misión sin cumplir.¹⁸

Como se puede ver, los griegos crearon múltiples narraciones que dieron pie a toda una tradición, la cual fue utilizada por autores de distintas épocas, descubriendo en las historias cierta afinidad, para luego adecuarlas a sus diferentes intenciones, como fue el caso del Sócrates platónico, quien se vio reflejado en la figura del cisne y reinterpretó de manera muy particular un testimonio antiguo, reinventando así un motivo literario. Lo que quizá no previó este filósofo fue el impacto que tuvo sobre el pensamiento venidero. Para continuar con el rastreo de la imagen del cisne es imprescindible estudiar a los autores romanos más destacados, con la finalidad de analizar qué cualidades conservaron o añadieron a esta ave y bajo qué criterios.

¹⁷ Pl., *Phd.*, 60.d.1-2.

¹⁸ Bossi 2008, p. 147.

1.2. *En Roma*

Me parece pertinente recordar que, en esta primera parte de mi investigación, pretendo abarcar una noción general de la imagen clásica¹⁹ del cisne y, sobre todo, demostrar las bases literarias que dieron origen a sus cualidades y símbolos fundamentales para la creación del motivo literario, después utilizado por los poetas del Siglo de Oro. Para ello consulté a autores trascendentales en sus respectivas épocas, quienes integraron la imagen del palmípedo en sus producciones literarias; aquí corresponde hablar de Roma, así que únicamente me serviré de cuatro personalidades de suma importancia para este estudio: el prosista Eliano y los poetas Horacio, Ovidio y Marcial.

Claudio Eliano fue un romano que vivió entre los siglos II y III a. C., sobrevivió al paso del tiempo con su obra *De natura animalium* escrita en griego ático y compuesta por diecisiete libros, en los que una de sus principales preocupaciones radicaba en demostrar que los animales, guiados por un instinto natural, eran capaces de tener sentimientos elevados, incluso más elevados que los del hombre mismo.²⁰ Eliano escribió sobre el cisne en cinco pasajes distribuidos en los libros II, V, X, XI y XVII, de los cuales analizaré dos por su relevancia en el tema. El primero es un claro eco de lo expuesto por Sócrates en el *Fedón*:

Πλέον ἔχει τῶν ἀνθρώπων ὁ κύκνος ἐν τοῖς μεγίστοις· οἷδέ τε γὰρ ὁπότε τοῦ βίου τὸ τέρμα ἀφικνεῖται αὐτῷ, καὶ μέντοι καὶ εὐθύμως φέρειν αὐτὸ προσιὼν ὑπὸ τῆς φύσεως λαχὼν ἔχει δῶρον τὸ κάλλιστον· πεπίστευκε γὰρ ὅτι μηδενὸς ἀλγεινοῦ μηδὲ λυπηροῦ μέτεστι θανάτῳ. ἄνθρωποι δὲ ὑπὲρ οὗ οὐκ ἴσασι δεδοίκασι, καὶ ἠγοῦνται μέγιστον εἶναι κακὸν αὐτό. **τοσοῦτον δὲ ἄρα τῷ κύκνῳ περίεστιν εὐθυμίας, ὡς καὶ ἐπὶ τῇ καταστροφῇ τοῦ βίου τοῦ σφετέρου ἄδειν καὶ ἀνακρούεσθαι οἷον ἐπικῆδειόν τι ἑαυτῷ μέλος [...]** ὁ κύκνος μελωδεῖ τινα ἐπικῆδειον ἑαυτῷ μούσαν, ἐφόδια διδοὺς τῆς ἀποδημίας ἢ θεῶν ὕμνους ἢ ἔπαινον οἰκεῖόν τινα. μαρτυρεῖ δὲ αὐτῷ καὶ ὁ Σωκράτης ὅτι ἄδει οὐ λυπούμενος ἀλλὰ εὐθυμούμενος μᾶλλον· μηδὲ γὰρ ἄγειν σχολήν ποτε ᾤδῃ καὶ μέλει τὸν κατὰ τῆς ψυχῆς ἔχοντά τι πρόσαντες καὶ ἀλγεινόν. Ἔχει δὲ ἄρα ὁ κύκνος οὐ μόνον πρὸς τὸν θάνατον ἀνδρείως, ἤδη δὲ καὶ πρὸς μάχας [...] ἀλλὰ καὶ σὺν τῇ δίκῃ ἀμυνομένου (Ael., *NA.*, V, 34).

En las circunstancias más serias, *el cisne* tiene sobre los hombres ciertas ventajas, pues *sabe cuándo le llega el término de su vida, y sin embargo, sobrelleva con buen ánimo la cercanía de la muerte*, ya que ha recibido de la Naturaleza el más bello don: tiene fe en que en la muerte no hay nada de triste ni de doloroso. Los hombres sienten miedo de lo que ignoran y consideran a la muerte como el mayor de los males. *En cambio, tan grande es el buen ánimo del cisne, que, hasta en el momento final de su vida, canta y rompe en un canto fúnebre que es, por así decirlo,*

¹⁹ Con el término “clásico” me refiero al pensamiento antiguo conformado por Grecia y Roma.

²⁰ Díaz-Regañón, en Claudio Eliano 2008, pp. 10-11.

un homenaje a sí mismo [...] El cisne canta su propio canto funeral, ejecutando himnos en honor de los dioses o un relato de sus propias alabanzas como viático de su partida. Sócrates testimonia también que no canta movido por la tristeza, sino más bien de alegría, porque el hombre que tiene el corazón atormentado y triste no tiene vagar para el canto y la melodía. El cisne no solo se comporta valientemente frente a la muerte, sino también en el combate [...] porque al luchar, la justicia está de su parte.²¹

Además de repetir el pensamiento socrático acerca de la muerte, cabe destacar dos puntos importantes en este fragmento: en primera instancia, para Eliano la naturaleza fue quien otorgó la capacidad premonitoria al cisne (ὕπὸ τῆς φύσεως λαχὼν ἔχει δῶρον τὸ κάλλιστον), dejando de lado al dios Apolo como portador de este regalo. Esto bien puede explicarse porque la intención del autor romano era enaltecer la filosofía estoica,²² que tuvo como máxima fundamental τὸ ὁμολογουμένως τῆ φύσει ζῆν,²³ “vivir conforme a la naturaleza”, de aquí que haya sido relevante proponer a la naturaleza como benefactora definitiva. Incluso la visión estoica de la muerte se manifestó claramente en el texto; pues para los seguidores de esta corriente filosófica, el sabio afrontaba la llegada de su deceso con absoluta entereza de ánimo, como quien estaba convencido de que era un suceso inesquivable y fruto de la sapientísima Naturaleza. En segunda instancia, Eliano aportó cierta originalidad al motivo del cisne cuando agregó el posible contenido de su canto (ἢ θεῶν ὕμνους ἢ ἔπαινον οἰκεῖόν τινα): himnos dedicados a los dioses o un relato de sus propias alabanzas. Circunstancia que anteriormente se describía de manera general con expresiones que destacaban la belleza o maravilla del canto final.

Más adelante, el pensador romano retomó el mito de Apolo y, como es de suponerse, incluyó a los cisnes dentro del relato:

ὅταν οὖν οὗτοι τὴν νενομισμένην ἱεουργίαν κατὰ τὸν συνήθη καιρὸν τῷ προειρημένῳ ἐπιτελῶσιν, ἐκ τῶν Ῥιπαίων οὕτω καλουμένων παρ' αὐτοῖς ὄρων καταπέτεται κύκνων ἅμα καὶ τῷ πλήθει νέφη, καὶ περιελθόντες τὸν νεῶν καὶ οἰονεὶ καθήραντες αὐτὸν τῆ πτήσει, εἶτα μέντοι κατὰσιν ἐς τὸν τοῦ νεῶ περιβόλον, μέγιστόν τε τὸ μέγεθος καὶ τὸ κάλλος ὠραιότατον ὄντα. ὅταν οὖν οἱ τε ὦδοι τῆ σφετέρᾳ μούσῃ τῷ θεῷ προσάδωσι καὶ μέντοι καὶ οἱ κιθαρῖται συγκρέκωσι τῷ χορῷ παναρμόνιον μέλος, ἐνταῦθά τοι καὶ οἱ κύκνοι συναναμέλπουσιν ὁμορροθοῦντες καὶ οὐδαμῶς οὐδαμῆ ἀπηγῆς καὶ ἀπωδὸν ἐκεῖνοι μελωδοῦντες, ἀλλὰ ὥσπερ οὖν ἐκ τοῦ χορολέκτου τὸ ἐνδόσιμον λαβόντες καὶ τοῖς σοφισταῖς τῶν ἱερῶν μελῶν τοῖς ἐπιχωρίοις συνάσαντες, εἶτα τοῦ ὕμνου τελεσθέντος οἱ δὲ ἀναχωροῦσι τῆ πρὸς τὸν δαίμονα τιμῆ τὰ εἰθισμένα λατρεύσαντες καὶ τὸν θεὸν ἀνὰ πᾶσαν τὴν ἡμέραν οἱ προειρημένοι ὡς εἰπεῖν χορευταὶ πτηνοὶ μέλψαντές τε ἅμα καὶ ἕσαντες (Ael., NA., XI, 1, 11-30).

²¹ Traducción de Díaz-Regañón.

²² Díaz-Regañón, en Claudio Eliano 2008, pp. 25-28.

²³ D. L., VII, 87, 2.

Y, cuando en el momento acostumbrado, ellos²⁴ realizan el ritual establecido del susodicho dios [Apolo], descienden de los llamados montes rípeos²⁵ bandadas incontables de cisnes y después rodeando el templo como si quisieran purificarlo con su aleteo, bajan hasta el recinto sagrado, que es grandísimo de tamaño y de hermosura extremada. Pues bien, cuando los cantores se dirigen al dios con sus himnos y los citaredos acompañan al coro con su música armoniosísima, *los cisnes también se unen al canto acordadamente y nunca jamás lanzan una nota discordante o destemplada*, sino que, como si hubiesen recibido el tono de boca del corifeo, *cantan al unísono con los indígenas, expertos en las sagradas melodías*. Luego, acabado el himno, *los susodichos coreutas alados*, por llamarlos así, después de tributar a su dios el honor y servicio acostumbrados y después de cantar y celebrar sus alabanzas, durante todo el día, se marchan.²⁶

Sobre los animales relacionados con los dioses, Eliano expresó: ἴδιον δὴ τῶν ζῴων καὶ τὸ θεοφιλές,²⁷ “una característica de los animales es que son amados por los dioses”, denotando así el cuidado que las divinidades les prestaban. En este caso, los cisnes participaron junto con los sacerdotes en los rituales dedicados a Febo, acompañando a los hombres con su dulce entonación y con el movimiento de sus alas.²⁸

Horacio, romano del siglo I, nos brindó dos párrafos breves en sus *Odas* donde insertó el papel del poeta como representante del cisne:

Non usitata nec tenui ferar
pinna biformis per liquidum aethera
vates neque in terris morabor
longius invidiaque maior
urbis relinquam. Non ego, pauperum
sanguis parentum, non ego, quem
dilecte Maecenas, obibo
nec Stygia cohibebor unda.
Iam iam residunt cruribus asperae
pelles **et album mutor in alitem**
superne nascunturque leves
per digitos umerosque plumae.
Iam Daedaleo notior Icaro
visam gementis **litora** Bosphori
Syrtsisque Gaetulas **canorus**
[...]
absint inani funere neniae
luctusque turpes et querimoniae;
conpesce clamorem ac sepulcri

²⁴ Se refiere a tres hijos de Bóreas y Quíone que fueron los sacerdotes principales de Apolo entre los hiperbóreos, uno de los poblados más queridos por el dios.

²⁵ Montes fabulosos, de los que se suponía que procedía el viento norte. Al otro lado de los mismos estaba el país de los hiperbóreos.

²⁶ Traducción de José María Díaz-Regañón López.

²⁷ Ibid., XIII, 1, 9-10.

²⁸ Sobre el tema del aleteo de los cisnes vid. supra, pp. 7-8.

mitte supervacuos honores (Hor., C., II, 20, vv. 1-4, 9-15 y 21-24).

Inusitadas alas, y no flacas, me llevarán por el éter transparente a mí, el biforme vate; ya no moraré más en la tierra y, superior a la envidia, dejaré atrás las ciudades. Yo, que soy sangre de padres sin fortuna; yo, al que tú invitas a tu mesa, Mecenas tan querido, no he de morir ni de ser presa de las ondas de la Estigia. Ya, ya se desprenden las ásperas pieles de mis piernas, y *por arriba en ave blanca me transmuta*; y *suaves plumas me nacen por los dedos y los hombros*. Pronto, más conocido que Ícaro el de Dédalo, *en ave canora convertido visitaré las riberas del Bósforo gimiente y las Sirtes de Getulia [...]* Lejos estén de mi vano funeral las nenias, y los torpes duelos y lamentos. Acalla el griterío y olvida los superfluos honores del sepulcro.²⁹

Horacio describe su propia metamorfosis de hombre en ave cantora con suaves plumas, para abandonar su condición mortal y pervivir a lo largo de los años. No fue en vano que el autor romano haya colocado esta oda en la parte final de su libro segundo, pues, como erudito de su época, seguramente conoció el mito sobre el “canto del cisne” y reflejó en él su deseo de alcanzar la inmortalidad por medio de sus versos. A pesar de que no utilizó algún término asignado en la lengua latina para referirse al cisne –*cygnus* u *olor*– no presentó gran problema identificarlo, pues la tradición se encargó de homologarlo con los términos de “canora” o “cantora” ave. En otro de sus pasajes, Horacio compara su poesía con la del griego Píndaro, a quien nombra “cisne dirceo”:

**multa Dircaeum levat aura cycnum,
tendit, Antoni, quotiens in altos
nubium tractus:** ego apis Matinae
more modoque,
grata carpentis thyma per laborem
plurimum, circa nemus uvidique
Tiburis ripas operosa parvos
carmina fingo (Hor., C., IV, 2, vv. 25-32).

Al cisne dirceo un aura poderosa lo levanta, Antonio,³⁰ cuando busca los altos espacios de las nubes; yo, al modo y manera de la abeja del Matino,³¹ que con trabajo ingente los sabrosos tomillos, va libando, por el bosque y las riberas de la bien regada Tíbur,³² poca cosa como soy, voy haciendo mis versos laboriosos.³³

²⁹ Traducción de José Luis Moralejo.

³⁰ Julio Antonio, personaje a quien va dirigido el poema.

³¹ Monte ubicado en la Apulia, provincia italiana en la cual se encontraba Venusia, patria del poeta Horacio.

³² Antigua ciudad italiana del Lacio, actualmente llamada Tívoli.

³³ Traducción de José Luis Moralejo.

Horacio se compara con el poeta griego Píndaro, a quien llamó “cisne dirceo” por su condición de poeta elevado y también refiriéndose al lugar donde nació.³⁴ Mientras él mismo se identifica con la “abeja del Matino”, distinguida por su laboriosidad. Ya desde Platón se decía que los poetas, al igual que las abejas, libaban los cantos extraídos de las fuentes a las que asistían las musas –también relacionadas con Apolo–, y eran considerados seres leves, alados y sagrados.³⁵

Así podemos afirmar que, de acuerdo con el pensamiento horaciano, el verdadero creador de versos ejercía constantemente su poesía a través de un estilo ecléctico –siendo una abeja que liba de diversas flores– para que, una vez dominado el arte, pudiera alcanzar la sublimidad de su obra convertido en un canoro cisne.

Durante esta Edad de Oro para la literatura latina, vivió el poeta Ovidio, contemporáneo de Horacio, quien cobró mayor importancia por su relevancia en los siglos posteriores, tal y como señala el estudioso Julián Gállego: “entre los autores clásicos considerados como fuentes de la cultura simbólica española hay que citar, en primer lugar, a Ovidio, con las *Heroidas*, y todavía más, con las *Metamorfosis*”.³⁶

En sus obras resaltan varios episodios relacionados con el cisne: en *Metamorfosis*, el poeta detalla la transformación de Cicno, quien, a causa de los lamentos provocados por la pérdida de su querido amigo Faetón, toma la forma de esta ave.³⁷ Lo mismo ocurrió con otro personaje del mismo nombre pero hijo de Neptuno que también fue transformado mientras se enfrentaba a Aquiles.³⁸ En el libro XIV Ovidio relata el mito de Pico, rey de Ausonia, que es transformado en pájaro carpintero por Circe, y añade la imagen de la bella Canente,³⁹ esposa de Pico, quien recostada a orillas del Tíber:

illic cum lacrimis ipso modulata dolore
verba sono tenui maerens fundebat, ut olim
carmina iam moriens canit exequialia cyncus (Ov., *Met.*, XIV, vv. 428-430).

³⁴ Píndaro, poeta griego del siglo V a. C., llamado “dirceo” en alusión a una famosa fuente de Tebas, cercana al lugar de su nacimiento. Cf. Moralejo, en Horacio 2007, p. 442, nota 1394.

³⁵ Pl., *Ion*, 534a.

³⁶ Gállego 1972, p. 35.

³⁷ Vid. Ov., *M.*, II, vv. 369-380.

³⁸ *Ibid.*, XII, vv. 144-145 y 164-167.

³⁹ Sobre esta ninfa Ovidio dice que “era extraordinaria por su hermosura, pero más extraordinaria en el arte del canto, por lo que fue llamada Canente: con su boca solía mover los bosques y las piedras y calmar a las fieras y detener largos ríos y mantener quietas las errantes aves” (Ov., *Met.*, XIV, vv. 437-440), poseía los mismos dones que Orfeo.

Allí entristecida emitía con débil sonido palabras moduladas por el propio dolor y por las lágrimas, como normalmente el cisne canta ya a punto de morir canciones propias de su funeral.⁴⁰

Para el poeta latino la figura de la mujer afligida tenía semejanza con la del cisne canoro y en las *Heroidas* vuelve a incluir dicha imagen:

[Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;
quae legis, a nobis ultima verba legis.]⁴¹
Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis
ad vada Maeandri concinit albus olor.
Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
adloquor [...] (Ov., *Her.*, VII, vv. 1-4).

[Recibe, oh Dardánida, el canto de Elisa que va a morir; éstas que lees, son las últimas palabras que vas a leer de mí.] Del mismo modo que cuando los hados lo llaman, tendido sobre las hierbas húmedas *junto a la rivera del Meandro, el blanco cisne canta armoniosamente*, y no te hablo teniendo la esperanza de conmoverte con esta súplica.

Con esta despedida, inicia el poeta la carta séptima, en la que la reina Dido, fundadora de Cartago, dedica sus últimas palabras al héroe troyano Eneas. Ella se compara con el ave de blanco plumaje, que, en vísperas de expirar, entonaba su último canto, aceptando así su destino con el mejor de los ánimos posibles, es decir, la carta de la reina fenicia era el canto postrero del cisne.

Para finalizar este acotado recorrido por ambas tradiciones, griega y latina, considero pertinente citar a Marcial, poeta latino del siglo II, quien también utiliza el último canto del cisne para despedir a una pequeña niña, esclava suya:

Puella senibus dulcior mihi cycnis
[...]
Cui comparatus indecens erat pavo,
inamabilis sciurus et frequens phoenix (Mart., V, 37, vv. 1, 12-13).

Niña con mayor dulzura en su voz que los cisnes a punto de morir
[...]
Comparado con ella, el pavo real era feo,
la ardilla desagradable y el fénix, ordinario.

⁴⁰ Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias.

⁴¹ Versos considerados espurios por algunas ediciones, aquí seguimos la edición de Antonio Alatorre 1950, p. 170.

La indescriptible belleza del canto postrimero que realiza el cisne, según el bilbilitano, es aún más hermoso que el pavo real y más maravilloso que el propio fénix. La alusión a esta segunda ave es importante destacar porque más adelante –en los poemas teológicos– el cisne será comparada con el fénix y ambos fungirán como símbolos de Cristo. Por tal motivo, es necesario incluir al poeta Claudio Claudiano (finales del siglo IV e inicios del V) quien detalló las maravillas que rodearon a esta fabulosa ave en su poema *Al ave Fénix*:

Hic neque concepto fetu nec semine surgit
sed pater est prolesque sui nulloque creante
emeritos artus fecunda morte reformat
et petit alternam totidem per funera vitam.
[...]

Hic sedet et blando Solem clangore salutat
debilior miscetque preces ac suplice cantu
praestura novas vires incendia poscit.
quem procul adductis vidit cum Phoebus habenis,
stat subito dictisque pium solatur alumnum:
“o senium positure rogo falsisque sepulcris
natales habiture vices, qui saepe renasci
exitio proprioque soles pubescere leto,
accipe principium rursus corpusque coactum
desere. Mutata melior procede figura”.
[...]

Iam sponte crematur
ut redeat gaudetque mori festinus in ortum.
[...]

geminae confinia vitae
exiguo medius discrimine separat ignis (Claud., *Phoen.*, vv. 23-71).

No nace ella de la concepción de un feto, ni de una semilla, sino que es padre e hijo de sí mismo; sin nadie que lo engendre, regenera con una muerte fecunda el cuerpo que ha llegado a su término y logra nuevas vidas mediante otras tantas muertes [...] Bastante debilitada ya, saluda al Sol con dulces acentos; añade ruegos y con canto suplicante reclama los fuegos que le van a suministrar nuevas fuerzas. Febo, detenidas sus riendas cuando la ha visto a ella desde lejos, se para de pronto y consuela a su piadoso hijo con estas palabras: “Oh tú, que vas a dejar la vejez en la pira y vas a tener en el falso sepulcro la suerte del nacimiento, tú, que con frecuencia sueles renacer con tu destrucción y rejuvenecer con tu propia muerte, recibe de nuevo el comienzo de la vida y deja ese cuerpo débil. Cambiada tu figura, aparece más bella”.

Ya se abrasa por su propia voluntad para regresar de nuevo, y se alegra de morir, impaciente por su nacimiento [...] El fuego separa en medio los límites de las dos vidas con una tenue frontera.⁴²

⁴² Traducción de Miguel Castillo Bejarano.

Claudiano recogió de los griegos el mito del fénix de origen egipcio, en el que mezcló ambas tradiciones –la oriental con la occidental– para resaltar su vinculación con lo divino. En su poema el ave mítica saludó con dulces acentos, ruegos y cantos al dios Apolo poco antes de fallecer, e incluso se le describió “alegre de morir” e “impaciente por su renacimiento”, expresiones similares a la forma en que el cisne recibía el término de su vida. Ambas aves se mostraron como mediadoras entre dos vidas: una vieja y débil. El fénix se preparaba con el mejor de los ánimos para renacer con aquella energía que había perdido, mientras que el cisne dejaba atrás su vida terrenal para trascender en el plano de la inmortalidad. Estas similitudes entre las dos aves serán retomadas en el último capítulo para identificarlas con los temas sacros.

Marcial vuelve a introducir el canto postrero del cisne en otro epigrama mucho más breve:

Dulcia defecta modulatur carmina lingua
cantator cycnus funeris ipse sui (Mart., XIII, 77).

Con voz extinguida, el cisne entona dulces melodías,
cantor de su propia muerte.

Apenas en dos versos, el poeta bilbilitano dejó muy en claro lo que la tradición mencionó varias veces: la voz extinguida causada por el término de su vida no fue ningún impedimento para que el cisne cantara una última y placentera melodía.

Desde los griegos hasta los romanos, he comparado distintas visiones sobre el mito relacionado con este animal volátil de plumaje blanco, cuello largo y grandes alas. En griego llamado ὁ κυκνός y en latín *cycnus*, *cygnus* y *olor*. Para Calímaco, Homero, Platón y Eliano esta ave fue consagrada al dios Apolo, de quien obtuvo dos cualidades fundamentales: el canto y la premonición; Esopo, Ovidio y Marcial resaltaron este canto como prelude de su muerte y, para Horacio, la transmutación del poeta a cisne significó un paso hacia la inmortalidad. Estos autores proporcionaron los elementos principales que edificaron el motivo literario del “canto del cisne”, por ello es importante conocer lo concerniente a su recepción a través del tiempo, que se verá en el siguiente apartado.

1.3. *La transmisión de las fuentes clásicas*

En esta tercera sección daré un panorama general de la recepción que tuvieron las obras de los autores clásicos, en especial aquellos que tocaron detalladamente el motivo del canto del cisne: Calímaco, Esopo, Platón, Eliano, Horacio, Ovidio y Marcial. Referiré cómo lograron sobrevivir al paso del tiempo, cuáles fueron los obstáculos comunes que compartieron y el resultado que dejó esta transmisión. Para ello me serviré principalmente de la filología, disciplina enfocada en el estudio de los textos clásicos a partir de su lengua original; también mencionaré de manera breve el papel que desarrollaron las bibliotecas, pues éstos fueron los depósitos en que dichos textos se conservaron.

La filología nació en el siglo III a. C. en Egipto, específicamente en Alejandría, donde la Biblioteca y el Museo hicieron de este lugar el más importante en cuanto a cultura y erudición por el gran número de manuscritos que albergaban. Entre los estudiosos reunidos en Alejandría, se encontraba el poeta Calímaco –sobresaliente por incluir al cisne durante el nacimiento del dios Apolo–, quien dividió a los autores por categorías, los ordenó alfabéticamente y creó un catálogo completo de los fondos bibliográficos.⁴³

Otra gran biblioteca que resguardó importantes manuscritos de autores antiguos fue la de Pérgamo, fundada bajo el reinado de Atalo I. Intentó competir con la biblioteca alejandrina, sin embargo, la egipcia sobresalió en cuanto a material. Ambos recintos fungieron como contenedores de documentos en distintas lenguas por el lado oriental, mientras en Roma, el comercio de libros apenas se abría paso y, en el 28 a. C., durante el imperio de Augusto, se fundaron dos bibliotecas públicas: la primera en el Templo de Apolo en el Palatino; la segunda, poco después, en el Campo de Marte.⁴⁴ Una de las más importantes ubicada en la urbe fue la Biblioteca de Ulpia instaurada por Trajano. Es conveniente resaltar la importancia de las bibliotecas porque sirvieron como contenedores para resguardar, proteger y mantener escritos que, tiempo después, fueron consultados, estudiados y comentados por distintos eruditos.

Otro aspecto que vale la pena mencionar es el de la lengua. Durante el Imperio romano la cultura fue bilingüe, el griego y el latín confluyeron, por ello no resultó extraño cuando

⁴³ Righi 1969, p. 52.

⁴⁴ Reynolds y Wilson 1995, p. 33.

Claudio Eliano, pese a ser romano, escribió su obra *De natura animalium* en griego ático. Dicha situación duró hasta el siglo IV, porque el imperio se dividió en el occidental, con su capital en Milán, y en el oriental, con su capital en Constantinopla, lo que produjo una inmensa brecha entre ambas culturas.⁴⁵

Ya entrada la Edad Media, los textos grecorromanos no se vieron completamente perjudicados por el triunfo de la nueva fe. Al principio, el cristianismo discutía si los escritos paganos eran convenientes o no para la enseñanza de su doctrina; afortunadamente surgió una reconciliación cuando el Evangelio fue redactado en griego, con esto ambos pensamientos —el griego y el cristiano— pudieron relacionarse mejor. Por lo demás, el cristianismo mantuvo cierta afinidad con los escritos latinos, ya que compartieron al latín como lengua y a Roma como ciudad.⁴⁶ Para resumir la beneficiosa transmisión de los textos clásicos durante el Medievo, cito a Gilbert Highet:

Gran parte del progreso de la Edad Media se realizó en el campo de la educación, y uno de sus caracteres principales fue que se extendió y se ahondó el conocimiento de las ideas, las lenguas y las literaturas de la época clásica [...] Al mismo tiempo se elevaba el nivel de los estudios dentro de ciertas órdenes monásticas. Los benedictinos en particular crearon una tradición de erudición y de sensibilidad estética que aún perdura: muchos de nuestros más hermosos manuscritos medievales de los clásicos se escribieron para las bibliotecas benedictinas o se conservaron en ellas.⁴⁷

La circulación de los textos clásicos se agilizó debido a las fundaciones de monasterios fuera del imperio. Los religiosos comenzaron a recorrer lugares nuevos y llevaron con ellos el conocimiento de los antiguos, de tal manera el pensamiento grecolatino se difundió y dio a conocer por distintas partes de Europa. La preservación y el copiado de los textos clásicos fueron causados por el interés que despertaron en los autores de la época; su utilidad y enseñanza no pasó desapercibida, porque mantuvieron un hilo conductor que, a pesar del tiempo, fue recuperándose y evitó su desaparición absoluta. Al respecto, el estudioso Ernst Curtius refiere lo siguiente:

La Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación. Esta transmutación puede adoptar formas muy diversas. Puede significar empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido, pero puede ser también un erudito afán de allegar

⁴⁵ Kristeller 1982, p. 190.

⁴⁶ Righi 1969, p. 74.

⁴⁷ Highet 1954, I, p. 28.

materiales [...] un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de los contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental. Se dan ahí todas las etapas y todas las formas de la adopción, que hacia fines del siglo XII culminan en una libre competencia con los modelos venerados.⁴⁸

Durante este periodo también se copiaron manuscritos conforme a la demanda de su autor; esto generó múltiples transcripciones que, dentro del “embrutecimiento” mencionado por Curtius, resultaron un trabajo mal realizado, pues algunos copistas tendían a simplificar pasajes difíciles llenando el escrito de alteraciones y elaborando así textos corruptos que ahora pueden enmendarse gracias a la filología.

La Antigüedad tardía heredó los estudios bíblicos a la Edad Media y en ella resaltaron, por su extrema popularidad, los llamativos bestiarios. En éstos se retrató el reino animal cargado de simbolismos, en los que, mayormente, interesaba la moralización, es decir, se centró en una lección conductual apropiada para la vida en sociedad cristiana.⁴⁹ El Medievo recuperó lo que algunos pensadores antiguos –sirvan de ejemplo Esopo y Eliano– hicieron con las fábulas: utilizaron la imagen de los animales como representantes de las cualidades morales. Tal y como bien expresó el estudioso Jacques Voisenet: “los animales son despojados de su realidad ‘objetiva’ para ponerse al servicio de una verdad que les sobrepasa; su naturaleza representa una ‘sobre-naturaleza’ y se diluye en favor de un mensaje que transmite. El animal, en cierta medida, se hace incorpóreo para convertirse en un sencillo signo de Dios que el cristiano debe aprender a descifrar”.⁵⁰

La figura del cisne ocupó un apartado completo en el *Bestiario toscano* –conjunto de textos de carácter didáctico y moralizante– conformado por entre 45 y 65 capítulos de especies animales que tuvo una enorme difusión en los siglos XIV y XV sobre todo en la Toscana.⁵¹ El capítulo VIII de este bestiario señala:

El cisne es un ave de cuerpo grande y completamente blanco; y tiene estas características: canta cuando algún hombre tañe el arpa, y va al compás de ésta, así como el caramillo con el tambor. Todavía tiene otra característica: cuando se aproxima el final de su vida canta mejor y más fuerte [como no lo hizo nunca]; y, así, cantando, él acaba su vida. Aún se dice que algún cisne puede cantar bien hasta que le llega su muerte.

Este cisne puede ser comparado a los hombres, porque los buenos hombres son virtuosos y están en gracia, y son blancos por la pureza de su conciencia y por sus buenas obras. Y así como

⁴⁸ Curtius 1955, I, p. 39.

⁴⁹ Martín Pascual 2012, pp. 145-153.

⁵⁰ Voisenet 2012, p. 200.

⁵¹ Martín Pascual 2012, p. 152.

el cisne canta por su voluntad y va al compás de aquellos instrumentos, así llega a ser el buen hombre, porque éste afirma por su propia voluntad los bienes que conoce, y estudia, y adora de buen grado a Dios Nuestro Señor; y cuando él escucha a un buen predicador, comulga con él y le place mucho su predicar; y cuenta de buen grado lo que ha oído decir de bien a las otras personas, para que por sus buenas obras los pueda conducir a la salvación.

Y así como el cisne cuando está más cerca de su fin, se aplica y muere cantando, así ocurre con los buenos hombres del mundo. Porque a ellos les parece bien que, considerando que el hombre ha nacido en mezquina vida, éste siempre está en camino hacia la muerte, así como lo afirma Dios Nuestro Señor en el Evangelio: *Vigilate et orate, quia nescitis diem neque oram que ego vocabo vos*.⁵² “Vigilad y rezad, porque no sabéis el día ni la hora en que os llamaré”; a fin de que viváis siempre para alabar y bendecir a Nuestro Señor. Y cuando llegan a su fin, ellos se confiesan perfectamente de sus pecados, y loan y ruegan a Dios Nuestro Señor que les lleve a buen fin; y así, [rogando y loando a Dios Nuestro Señor], acaba su vida.⁵³

Este bestiario recupera las cualidades canoras y proféticas del cisne, pero con un sentido completamente religioso. Ya no se menciona a Apolo, ni a las Musas, ni las fuentes antiguas que dieron origen el motivo literario relacionado con su canto final; su intención es primordialmente didáctica, funciona para ilustrar al creyente sobre cómo debía transmitir el pensamiento teológico y de qué manera debía afrontar la llegada de su muerte: el buen hombre, imitando el canto postrero del cisne, recibiría su hora final confesando y alabando a Dios.

Dentro de este contexto religioso, el humanismo surge como movimiento que destaca en la recuperación del pensamiento grecorromano ya que, entre sus múltiples aportaciones, se cuenta el descubrimiento de manuscritos y el incremento de sus copias, circunstancias que permitieron la circulación y propagación de los textos antiguos; a esta amplia difusión también se unió el beneficio de la invención de la imprenta, que dio pie a numerosas ediciones de los clásicos.

En el siglo XV se emplearon los *studia humanitatis* como instrumento primordial para alcanzar una perfección espiritual, de este modo el estudio de los antiguos concedió al hombre una sensación liberadora, pues, tal y como refiere Enrique González Fernández: “con las disciplinas humanísticas toda persona puede liberarse de la barbarie, de la incultura, de la mediocridad, del pesimismo, de la pusilanimidad, de la angustia”.⁵⁴ Sobre el origen del término *humanismo*, Reynolds y Wilson, en su obra *Copistas y filólogos*, señalan:

⁵² Mateo XXIV, 42.

⁵³ Anónimo 1986, pp. 13-14.

⁵⁴ González Fernández 2003, pp. 11-12.

Creado en el siglo XIX, ha sido buscado en la palabra *umanista*, acuñada en el lenguaje estudiantil de las universidades italianas de fines del siglo XV, por analogía con las denominaciones del tipo de *legista* o *iurista*, para designar al profesional de la enseñanza de las humanidades o *studia humanitatis*, que por esas fechas habían cristalizado como el estudio de la gramática, la retórica, la historia, la poesía y la filosofía moral, un canon tan importante por lo que excluía como por lo que contenía. El matiz filosófico que el humanismo desarrolló más tarde es sólo en parte el resultado de su primitivo empeño en lo clásico: la enseñanza, estudio y difusión de la literatura clásica [...] Los humanistas fueron hombres del mundo, unas veces profesores de gramática o literatura, más frecuentemente notarios, secretarios papales, cancilleres de las ciudades. Generalmente fueron coleccionistas de libros, a menudo en gran escala, y el aumento de las bibliotecas privadas y el comercio del libro ayudaron a romper el largo monopolio eclesiástico de la enseñanza.⁵⁵

Los humanistas se encargaron de exponer, reconstruir e interpretar los textos clásicos para transmitir su contenido de la manera más genuina y auténtica posible;⁵⁶ para ello crearon métodos con los que sentaron las bases de la crítica textual, la filología, la hermenéutica, entre otras disciplinas. Sobre los trabajos elaborados por parte de los eruditos pertenecientes a esta época, Kristeller observa:

La labor realizada por los humanistas con estos textos no se limitó a una copia mecánica. Desarrollaron así mismo con éxito un método de crítica textual: al comparar los textos de varios manuscritos antiguos y enmendar los textos, eliminaron los errores hallados en los manuscritos. Más aún, los humanistas acometieron con ardor la tarea de comprender y explicar los pasajes difíciles de los autores clásicos. Crearon así una amplia literatura de comentarios que fue más allá de las aulas donde explicaban, y de ese modo no solo continuaron la labor de los gramáticos medievales, sino que también la ampliaron y la mejoraron considerablemente. En todo esto fueron los humanistas los verdaderos precursores de la erudición clásica moderna. En su doble preocupación por estudiar e imitar la literatura clásica latina, y en íntima conexión con su labor educativa, los humanistas se mostraron unos estudiosos celosísimos de la lengua y vocabulario del latín clásico, de su ortografía, gramática, métrica y prosodia, así como de su estilo y géneros literarios. Para entender el contenido de la literatura antigua y aplicarlos a sus propios fines, investigaron la historia y mitología antiguas, así como las costumbres e instituciones antiguas. Y, en su esfuerzo por tomar en consideración todo tipo de pruebas para el estudio de la civilización antigua, prestaron también especial atención a las inscripciones y monedas, y a los camafeos y estatuas de dicha época; empezaron así a desarrollar las disciplinas auxiliares que se conocen con el nombre epigrafía, numismática y arqueología.⁵⁷

El humanismo fue fundamental para el desarrollo del Renacimiento. Este movimiento originado en Italia a finales del siglo XV, que después se extendió por toda Europa durante

⁵⁵ Reynolds y Wilson 1995, pp. 122-123.

⁵⁶ Righi 1969, pp. 86-87.

⁵⁷ Kristeller 1986, p. 22.

el siglo XVI, representó la vuelta de la cultura clásica, pues hallaron en ella la singularidad y el significado de la Antigüedad e “intentaron demostrar la modernidad del arte pasado”.⁵⁸ Tanto el Renacimiento como el humanismo fueron conceptos historiográficos intrínsecamente conectados. El primero hizo referencia a un periodo temporal de profundas transformaciones personales, sociales, políticas y artísticas; el segundo –insertado dentro del Renacimiento– se caracterizó por ser un movimiento de recuperación de las Bellas Letras de la Antigüedad grecorromana, con la finalidad de educar al hombre nuevo. El Renacimiento aplicó los ideales antes difundidos por los humanistas a todas sus actividades culturales para alcanzar el renacer de las letras y del pensamiento antiguo.⁵⁹

Una vez tratada la recepción de los textos clásicos de manera general, es importante saber las particularidades por las que los textos de Esopo, Homero, Platón, Calímaco, Horacio, Ovidio, Marcial y Eliano pasaron a lo largo del tiempo.

Para el caso de Esopo, quien hizo alusión al canto del cisne en las fábulas 247 y 277 tituladas “El cisne tomado por ganso” y “El cisne y su amo”⁶⁰ respectivamente, existen varias fuentes que abordan la posible existencia de este personaje: la primera fue una imagen pintada en un vaso ático del siglo IV a. C. donde se describió a Esopo feo y deforme, con una joroba, charlando con una zorra; la segunda se encontró en un texto de Éforo, historiador griego, que incluyó a Esopo en el *Círculo de los Siete Sabios*; y la tercera provino de Aristóteles, quien en su *Retórica* situó al fabulista en la ciudad de Samos.⁶¹ Fueron fundamentales tres colecciones que sirvieron de base para las reconstrucciones y ediciones modernas de las fábulas esópicas: la primera y más antigua es la conocida *Augustana*, datada aproximadamente en el siglo V; la segunda es la *Vindobonense*, del siglo VI; y, por último, la *Accursiana*, del siglo IX.⁶²

Estas fábulas fueron la fuente principal de numerosas creaciones medievales difundidas en Europa; ya el erudito Conrado Hirsau, perteneciente a la primera mitad del siglo XII, mencionó a Esopo –en el puesto tercero– como uno de los autores que más se estudiaron en las escuelas durante esa época.⁶³ Las fábulas se mantuvieron vigentes, porque en ellas se

⁵⁸ Suárez 2009, p. 14.

⁵⁹ González Fernández 2003, p. 15.

⁶⁰ Cf. supra, pp. 8-10.

⁶¹ Rodríguez Felder 2012, p. 14.

⁶² Bádenas de la Peña, en Esopo 1985, p. 31.

⁶³ Curtius 1955, I, p. 80.

encontró un método didáctico utilizado para los temas escolares tradicionales desde el Medievo hasta el humanismo. En las bibliotecas del Siglo de Oro destacó su repetida aparición como prosa de ficción griega, lo que demuestra su importancia y nivel de consulta.⁶⁴

Para la transmisión de los *Himnos homéricos*, debo resaltar dos cuestiones: la primera consiste en aclarar que han llegado a nosotros a través de manuscritos medievales, y la segunda es que se conservaron muy pocos papiros. Tales observaciones indican que no fueron un texto de lectura habitual.⁶⁵ Esta obra llegó con otros himnos, los de Calímaco, Orfeo y Proclo; se piensa que las cuatro colecciones fueron agrupadas en el siglo XV. La primera edición de los *Himnos homéricos* se publicó en Florencia en 1488, y para el siglo XVI hubo un total de diez ediciones. En España no existía ninguna traducción publicada, fue hasta 1910 que apareció la obra titulada *Himnos homéricos. Vertidos directa y literalmente del griego por primera vez a la prosa castellana*.⁶⁶

Platón fue uno de los autores griegos con mayor divulgación y del que mucho material nos ha llegado. Algunos estudiosos, entre ellos Antonio Alegre, afirmaron que el diálogo *Fedón* perteneció a la época de madurez del filósofo griego, pues en éste expuso cómo la vida filosófica realmente es una preparación para la muerte, donde el alma se separa del cuerpo; incluso, en este mismo diálogo destacó la inmortalidad del alma, lo que dio un tono de cierta melancolía a la obra. En cuanto a su influencia y transmisión, Antonio Alegre comenta:

La influencia de la obra platónica en toda la cultura occidental ha sido enorme y poderosa [...] El neoplatonismo florece en Siria (Jámblico), Pérgamo, Alejandría, Atenas (Proclo), Occidente (Boecio) y Roma (con el gran Plotino). El platonismo influye en el cristianismo, cuyo gran difusor, san Pablo, se inspira en las doctrinas del Académico, así como los evangelistas. San Agustín, el potente pensador cristiano, bebe en las doctrinas platónicas, así como toda la filosofía escolástica. En la Edad Media, los monasterios se organizan siguiendo, en gran parte, el modelo de la Academia de Platón. El Renacimiento cultivó la filosofía platónica con amor e intensidad; así, la primera traducción latina la realiza Marsilio Ficino, y A. Manucio publicó, en Venecia, la primera edición príncipe de Platón, la primera edición del original griego, preparada sobre los manuscritos más antiguos.⁶⁷

⁶⁴ Díez Borque 2010, p. 78.

⁶⁵ Torres 2005, p. 15.

⁶⁶ Ibid., pp. 40-41.

⁶⁷ Alegre Gorri, en Platón 2010, p. LXX.

Durante el humanismo renacentista destacaron autores como Platón, se leyeron y consultaron la mayor parte de sus obras, principalmente sus primeros diálogos que trataron temas morales y también fue vastamente estudiado en las escuelas, sobre todo en los cursos de griego. Otra cosa que ayudó de manera definitiva a la supervivencia de sus tratados residió en el uso que el cristianismo dio a sus diálogos, pues utilizó pasajes de Platón y los estoicos para atraer al público considerado pagano, así como para explicar y justificar su doctrina.

En cuanto a la relevancia de Calímaco, como antes se expresó, sus *Himnos* se conservaron en un mismo manuscrito con el de otras tres obras. Este autor dejó una fuerte influencia entre sus contemporáneos y en la literatura griega –hasta el siglo XIII–, especialmente en poetas romanos como Ovidio y Horacio.⁶⁸ A finales del siglo xv fue retomado por eruditos humanistas, como Poliziano, Escalígero y Bentley, que lo tradujeron e imitaron. No hay pistas de que se hayan guardado libros del poeta griego en las bibliotecas del Siglo de Oro, debido a esto podemos deducir que su transmisión nos llegó de manera indirecta, principalmente por las referencias de los poetas latinos.

Los autores romanos fueron más estudiados y referidos durante el Renacimiento y el humanismo español, por ello existió un mayor número de investigaciones y estudios comparados con los griegos. Para esbozar la transmisión de quienes mencionaron en sus obras el motivo literario del canto del cisne, comenzaré por Horacio.

Este poeta se distinguió entre sus contemporáneos por la recreación de géneros griegos poco conocidos, como el caso de la lírica. Los siglos X y XI fueron designados como la *aetas Horatiana*,⁶⁹ pese a haber aparecido pocas veces citado por los lexicógrafos de la Antigüedad tardía. El estudioso Ernst Curtius lo menciona en la lista de los autores escolares de la época, en la que ocupa el puesto número 15: “en una breve información de fines del siglo XII sobre los autores que se leían en las escuelas, atribuida por su editor, Haskins, a Alejandro Neckman, recomienda toda la obra de Horacio, incluyendo las *Odas* y los *Epodos*”.⁷⁰ También cabe resaltar el espacio que dieron a este autor en los florilegios poéticos y, aunque resultó menos popular que Virgilio y Ovidio durante el Renacimiento,

⁶⁸ Cuenca y Prado, en Calímaco 1980, p. 18.

⁶⁹ Moralejo, en Horacio 2007, pp. 79 y ss.

⁷⁰ Curtius 1955, I, p. 81.

humanistas de gran renombre como Dante, Petrarca,⁷¹ Boccaccio, y en el ámbito hispánico, el marqués de Santillana pero sobre todo fray Luis de León se encargaron de mantenerlo vigente entre los antiguos más sobresalientes.

La obra de Horacio nos ha llegado completa, transmitida en aproximadamente 850 manuscritos, los más antiguos pertenecieron al renacimiento carolingio, del siglo IX. La *editio princeps* de su obra fue publicada alrededor del 1470, por un anónimo, con varios errores y omisiones; después, en 1481, apareció otra publicación mucho más completa realizada por M. Manzolo en Treviso o Venecia; la impresión Aldina surgió en 1501 por el conocido Aldo Manucio, y en 1561 apareció en Lyon una edición más, que se distinguió por su rigor filológico y fue comentada por D. Lambin.⁷² En las bibliotecas del Siglo de Oro, este autor se mantuvo entre los primeros junto con el epigramista Marcial,⁷³ demostrando así la consulta y perdurabilidad concedida al poeta.

La popularidad de Ovidio alcanzó un sinnúmero de referencias e imitaciones en autores latinos posteriores, como Marcial y Petronio. Y, aunque al principio fue rechazado por el pensamiento cristiano, después “se convirtió en fuente inagotable de moralizaciones. Los autores de los manuales medievales reescribieron y comentaron las *Metamorfosis* porque consideraron que contenían una doble lectura simbólica, una filosofía oculta que era necesario interpretar”.⁷⁴ En la corte de Carlomagno se leyó e influyó en los escritores de la época carolingia; permaneció en las listas escolares desde el siglo XI o XII y su popularidad puede ejemplificarse con el hecho de que Máximo Planudes, monje de Constantinopla del siglo XIII, tradujo las *Metamorfosis* y las *Heroidas* al griego, de aquí que se hayan considerado los siglos XII-XIII como la *aetas Ovidiana*.

En cuanto a la transmisión de las *Heroidas* en las letras castellanas, destacaron varias traducciones, por cuestiones de interés aquí únicamente mencionaré las que contienen la *Heroida* VII, Dido a Eneas: 1) tanto las *Heroidas* como las *Metamorfosis* fueron incluidas, casi en su totalidad, dentro de la compilación de Alfonso X; y en la *Estoria de España* se

⁷¹ Para el humanista renacentista italiano, Horacio fue el poeta preferido –después de Virgilio– y de él tomó varios tópicos literarios como el del poder de la poesía para otorgar la inmortalidad. Cf. *ibid.*, p. 90.

⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁷³ Díez Borque 2012, p. 30.

⁷⁴ Franco Durán 1997, p. 141.

halló la carta de Dido a Eneas.⁷⁵ 2) En las *Sumas de historia troyana*, obra anónima del siglo XIV, se encontró la carta VII con el título *De la carta que embio Elisa Dido a Eneas al puerto do estaua*. 3) Hay una traducción en prosa de Juan Rodríguez de la Cámara que tituló *Bursario*. 4) En 1525 se imprimió la epístola VII en letra gótica y cuatro fojas, con un epígrafe como breve introducción. 5) Gutierre de Cetina realizó la traducción de la carta de Dido en verso castellano y la llamó *Translación de la Epístola de Dido a Eneas*. 6) Diego Mejía de Fernangil tradujo todas las *Heroidas* a finales del siglo XVI. 7) Alguien realizó una traducción de esta carta en romances octosílabos a fines del siglo XVI –o principios del XVII–. 8) Sebastián Alvarado y Alver hizo su propia traducción perifrástica de la heroida que, en palabras del filólogo Antonio Alatorre, “es una monstruosa hinchazón de la carta de Dido. Está dividida en textos y reparos”.⁷⁶ 9) Ya entrado el siglo XVIII, don Joseph Zeñun –anagrama de Núñez–⁷⁷ hizo su *Pharaphrasis de la Epístola ovidiana de Dido a Eneas*. 10) Y, por último, *la Parafrástica versión de la carta ovidiana de Dido a Eneas*.⁷⁸ Ovidio fue de los autores clásicos que más influyó en los Siglos de Oro españoles, y ello queda demostrado con las múltiples traducciones, publicaciones y ediciones que se hicieron de sus obras durante esta época.

La fortuna del epigramista Marcial fue muy breve en comparación con la de Ovidio. El poeta bilbilitano alcanzó su auge en el siglo V –desde la sátira romana–, pero su popularidad menguó en la Edad Media; sin embargo, durante los siglos VIII y IX resurgió y fue citado por personalidades como Alcuino y su discípulo Rabano Mauro, después de esto Marcial cayó en el olvido, una vez más, hasta el siglo XI cuando reapareció principalmente en Inglaterra. En el Renacimiento escritores como Lovato Lovati, Albertino Mussato, Petrarca y Boccaccio leyeron e incluyeron pasajes del bilbilitano en sus propias composiciones. El siglo XVI retomó las obras de Marcial y éste dejó una fuerte influencia en la poesía española, entre los autores que lo imitaron estuvieron Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Luis de Góngora, Lope de Vega, Juan de Jáuregui y Baltasar Gracián, por citar a los más relevantes.⁷⁹

⁷⁵ Hay que recordar que al inicio de esta carta Dido se compara con el blanco cisne, por ello la relevancia y énfasis en la transmisión de la heroida para este trabajo.

⁷⁶ Alatorre, en Ovidio 1950, p. 45.

⁷⁷ Agradezco la referencia al mtro. Andrés Iñigo.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 26 ss.

⁷⁹ Moreno Soldevila, en Marcial 2004, pp. XLI ss.

Los manuscritos de los epigramas fueron reunidos en tres grupos: el primero, representado por tres *florilegia*, pertenecientes a los siglos IX-X, el *Hauptii Vindobonensis*, el *Thuaneus Parisinus* y el *Vossianus Leidensis*; el segundo grupo provino de una recensión realizada por Torcuato Gennadio en el año 401, del que derivaron los siguientes manuscritos datados en el siglo XV: el *Vaticanus Palatinus* y el *Arondelet. Bibliothecae Britannicae, olim Musei Britannici*; el tercer grupo fue representado fundamentalmente por el manuscrito *Edimburguensis Bibl. Facultatis Advocatorum* del siglo X. Para concluir con la transmisión del texto epigramático, hubo un cuarto grupo de manuscritos: unos florilegios medievales provenientes del *Florilegium Gallicum*, compilado en Orleáns en el siglo XII.⁸⁰ Actualmente existen siete manuscritos de la obra completa de Marcial y algunos florilegios en las bibliotecas españolas.

El trayecto del prosista Claudio Eliano fue mucho más lento, a cien años de su muerte comenzó a tener imitadores. Fuentes como la *Suda* y Filóstrato hicieron considerables elogios a este autor, del que encontramos muy pocas referencias en la Antigüedad. Entre los monjes cultos del Medievo y del Renacimiento surgió un especial interés por la *Historia de los animales* debido a sus temas variados, llamativos y moralizantes.⁸¹ En los autores del Siglo de Oro existió la influencia directa e indirecta de Eliano. Fray Luis de Granada en su obra *El símbolo de la fe* lo citó, tradujo y parafraseó múltiples veces; lo mismo hizo Fray Baltasar de Vitoria en *Theatro de los dioses de la gentilidad*, libro importante por su enorme difusión en España, la que, según nos explica el especialista Díaz-Regañón: “es una especie de mitología consultada constantemente por nuestros grandes escritores en orden a la obtención de ideas y argumentos para sus creaciones literarias”.⁸² Su conservación se debió en gran parte al interés teológico, ya que existieron pocas traducciones, publicaciones y ediciones. En cuanto a la transmisión de los manuscritos del autor romano quedaron 17, de los cuales sólo siete resaltaron: el *Monacensis Augustanus* 564, *Laurentianus* 86.8, *Vaticanus Palatinus* gr. 260, *Laurentianus* 86.7, *Parisiensis* gr. 1756, *Parisiensis suppl.* gr. 352 y el *Vindobonensis med.* gr. 51.⁸³

⁸⁰ Ibid., p. LIX.

⁸¹ Díaz-Regañón, en Claudio Eliano 2008, pp. 48-49.

⁸² Ibid., p. 50.

⁸³ Ibid., pp. 58-59.

La conservación de estos textos clásicos resultó posible gracias a las bibliotecas que fueron los recintos donde se guardaron y estudiaron; además, el desarrollo de disciplinas como la filología y la tradición clásica ayudó en gran medida a su comprensión, y los periodos de mayor esplendor en el ámbito de las letras como el Renacimiento –y con él el humanismo español– contribuyeron a la recuperación y vigencia de estos textos que habían sido dejados un poco al olvido. Conviene señalar que la traducción resultó un acto básico para la transmisión del pensamiento antiguo, pues los humanistas se esforzaron por comprender ambas lenguas, el latín y el griego, para poder trasladarlas a su lengua vernácula. No sólo se dedicaron a hacer accesibles las obras de los clásicos a un público que no sabía griego y latín, sino que, con el ejercicio de su traducción, enriquecieron y perfeccionaron el lenguaje popular por medio de la imitación estilística y temática de los autores modelos.⁸⁴ La popularidad de ciertos autores –Horacio y Ovidio– construyó un puente que impulsó la propagación del *leitmotiv* del “canto del cisne”; sin embargo, existieron obras posteriores que también lograron difundir dicho motivo, tal fue el caso de los emblemas del italiano Alciato que inspiraron la creación de toda una preceptiva poética, este hecho se verá en el siguiente capítulo.

⁸⁴ Cf. Moog-Grünwald 1983, p. 259. Tal como menciona el filólogo García Yebra: “el traductor tiene que ser, antes que nada, lector. Antes de traducir, tiene que leer y tratar de comprender la obra lo mejor posible” (1986, p. 22).

2. FUNCIÓN DEL BINOMIO CISNE-POETA

2.1. *El emblema* Insignia poetarum de Alciato

A partir de este tercer capítulo la representación del cisne como símil del poeta toma un papel protagónico; es decir, la asociación entre el ave de largo cuello y el creador –o hilador– de versos recupera lo descrito por Horacio, quien se propuso a sí mismo como un ave cantora inmortal que volaba sobre lugares inhóspitos para demostrar el alcance de su fama. En varios poemas pertenecientes al Siglo de Oro la imagen del cisne cantor simbolizó al poeta creador, y es aquí cuando resulta pertinente preguntarnos ¿qué fue lo que impulsó dicha cuestión? ¿cuáles fueron aquellas fuentes de la época que popularizaron el *leitmotiv* del cisne y su canto? Para responder me es necesario, una vez más, rastrear el recorrido de dos textos que destacaron por su influencia notoria en la edificación de esta figura literaria: los *Emblemas* (1549) y el *Cisne de Apolo* (1609); puesto que ambas obras están interrelacionadas porque la primera causó la creación de la segunda, las discutiré de manera consecutiva a pesar de su diferencia en años de publicación.

Uno de los más importantes emblemistas fue Andrea Alciato (1492-1550), abogado de profesión nacido en Italia, quien elaboró aproximadamente en 1522 una colección de epigramas –que poco después fueron acompañados por un singular grabado– traducidos del griego al latín cada uno con un título característico. En este libro, según palabras del investigador Rafael Zafra Molina: “los más altos ingenios del periodo hallaron en sus páginas un fabuloso tesoro de saberes variopintos y, sobre todo, asequibles, así como una codificación de símbolos que resultó extraordinariamente novedosa en su formato de mote, grabado y epigrama”.⁸⁵

La difusión e importancia de esta obra radicó en su llamativo contenido. El emblema se consolidó durante el siglo XVI⁸⁶ pero en el XVII y XVIII alcanzó su clímax. Existieron dos tendencias opuestas en su utilización: por un lado, los emblemistas proponían una forma de expresión enigmática, bajo un lenguaje esotérico, con la intención de que pocos receptores

⁸⁵ Ibid., p. 5, prólogo de Juan Gorostidi Munguía.

⁸⁶ Sobre esto Julián Gállego refiere: “Hemos de subrayar la continua y fácil entrada de los libros emblemáticos en la Península, ya que su contenido no despertaba suspicacias con respecto al dogma, por no ofrecer con él lazos demasiado directos. Los libros de emblemas no aparecen siquiera en los *Index expurgatorios* publicados por el arzobispo Valdés (1551) y sus sucesores” (1972, p. 29).

lograran descifrar su contenido; por el otro, la emblemática trató de divulgar ideales morales y religiosos a través de las imágenes.⁸⁷

El emblema consta de tres partes principales: *pictura*, epigrama y lema. Mezcla el grabado, llamado “pintura muda”; la descripción literaria, “pintura parlante” y la adopción de un conocimiento moral y místico, “pintura de significado”.⁸⁸ Fue una armonización entre imagen y palabra. El emblema presenta una idea con ambas formas de expresión: atrae al espectador visualmente y, al mismo tiempo, lo deleita con el sonido producido al leer algunos versos, dejando como resultado un conocimiento, generalmente, moral. Mario Praz, estudioso de la emblemática, expresó lo siguiente en su obra *Imágenes del Barroco*:

Los emblemas eran la dulce miel que cubría el borde de la copa del martirio [...] no solo estimulaban las aplicaciones de los sentidos, eran también deleitables, con esa clase de encanto que estaba entonces de moda en Occidente [...] El punto débil de los europeos de los siglos XVI y XVII era la representación visual, empresas ingeniosas, elegantes emblemas en los que los preceptos de los autores clásicos, filósofos y poetas del amor, eran destilados y cristalizados. Eran sensuales y, sobre todo, visuales [...] Un clasicismo colosal en estilo romano y enjoyado en la versión alejandrina, masivo, refinado y al mismo tiempo abigarrado como un mármol raro, cambiante como los ópalos o las amatistas, ésa fue la señal distintiva de esa época refinada y pretenciosa.⁸⁹

Parte de la fama y aceptación que tuvo el emblema en la época renacentista y barroca se debió a la popularidad de la que gozó el lenguaje pictórico. Las imágenes tomaron relevancia en la enseñanza, es decir, el conocimiento adquirido a través de la observación benefició incluso a aquellos que no sabían leer, pues no sólo fue que ciertas imágenes quedaran en la consciencia del receptor, sino que se generaron representaciones identificables que pasaron finalmente al archivo de las realizaciones materiales.⁹⁰ Otro aspecto a destacar fue que la relación poesía-pintura enriqueció el lenguaje y además amplió los motivos literarios; muchos poetas dedicaron composiciones a pintores, así como algunos pintores basaron sus creaciones en descripciones sacadas de poemas; durante el siglo XVII fue frecuente que una misma persona ejerciera su ingenio tanto en el campo de la pintura como en el de la poesía.

⁸⁷ Praz 1989, p. 195.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 197-198.

⁹⁰ Riello 2012, p. 50.

La frase *ut pictura poesis* indicó esta relación entre poesía y pintura, que surgió a partir del *Arte poética* de Horacio:

ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit (Hor., *A. P.*, vv. 361-365).

Como la pintura así es la poesía: habrá una que, si estás más cerca, más te cautivará, y la otra lo hará, si te alejas. Una gusta de lo obscuro mientras que la otra quiere ser vista con luz, pues no teme al examen minucioso del juez. Ésta agradó una sola vez, aquella seguirá agradando aunque se le haya visto diez veces más.

También Plutarco, historiador griego, manifestó en su *De gloria atheniensium*: Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, “Simónides llamó a la pintura, poesía silenciosa y a la poesía, pintura que habla”;⁹¹ adjudicándole al poeta lírico Simónides una idea muy similar a la que Horacio expresó: ver la palabra como imagen y la imagen como palabra. Fue suficiente una limitada cantidad de líneas griegas y latinas que hicieron alusión al *ut pictura poesis* para desatar, durante los siglos XVI y XVII, la creación de distintos tratados, especialmente de pintura, donde cada autor interpretó a su conveniencia las palabras de los antiguos.⁹²

Lo destacado anteriormente cobró mayor viveza durante el Barroco, tal como argumenta Serna Covarrubias:

El estudio de los tratados de pintura es importante para abordar el tópico *ut pictura poesis* ya que en ellos se presentan las ideas teóricas más importantes de pintores, escultores y arquitectos. Una de las mayores preocupaciones de los artistas españoles del siglo XVII, era llevar las artes plásticas hacia un arte liberal por lo que [se] sirvieron de los tratados para posicionar a la pintura como arte de la mente, pues en ellos se incorporan elementos de la oratoria. Otros [...] toman el tópico de Horacio como eje rector de toda su escritura, incorporando imágenes y poemas dentro de sus libros. Sin embargo, los pintores no fueron los únicos que se valieron de esta relación, también los poetas introdujeron elementos pictóricos en sus obras para reflexionar sobre el parangón.⁹³

Kristeller desaprobó la naciente ansiedad de los tratadistas pictóricos por querer compartir el prestigio tradicional de la literatura, pues afirmó que el uso que se hizo excedió las

⁹¹ Plut., *De glor. Ath.*, 346F5.

⁹² Cf. Pineda 1996, pp. 397-415.

⁹³ Serna Covarrubias 2017, p. 16.

intenciones de los pensadores clásicos: “en realidad, el significado de esa comparación estaba “invertido”, puesto que los antiguos habían comparado la poesía con la pintura cuando escribían de poesía, mientras que los autores modernos compararían más a menudo la pintura con la poesía cuando escribían de pintura”.⁹⁴ El grado de seriedad sobre esta comparación no resultó imparcial, ya que estos manuales pictóricos tenían su base y fundamento en el *Ars poetica* de Horacio, es decir, muchas teorías y conceptos fueron aplicados a la pintura cuando se habían creado pensando particularmente en la poesía, por ello es válido concluir que fueron sobrepuestos de manera casi artificial. El emblema está conformado por sobrepuestos –la pintura, el epigrama y el lema– que juntos crean una idea artificial en la psique del espectador para dar significado a relaciones que antes no identificaba; más adelante veremos como ejemplo de esta implantación en la consciencia del público receptor el emblema del cisne, cuya popularidad facilitó la correspondencia cisne-poeta.

Otro destacado autor que reprimió con toda lógica la comparación exhaustiva entre poesía y pintura fue Ephraim Lessing en su largo ensayo *Laocoonte*, donde refiere:

Muchos críticos, partiendo de aquella similitud de efectos que existe entre pintura y poesía, han llegado a las conclusiones más peregrinas que pueda uno imaginar. Tan pronto encierran a la poesía en el estrecho coto de la pintura como dejan que ésta invada la dilatada esfera de aquélla. Todo lo que es bueno para una debe serlo también para la otra; lo que agrada o desagrade en una debe necesariamente agradar o desagradar en la otra; y, poseídos de esta idea, con un tono de absoluta seguridad, emiten los juicios más superficiales [...] En la poesía ha producido la manía descriptiva, en la pintura, el prurito por la alegoría; porque se ha querido hacer de la poesía una pintura parlante, sin saber exactamente lo que puede y lo que debe pintar, y se ha querido hacer de la pintura una poesía muda, sin haber reflexionado sobre en qué medida este arte es capaz de expresar conceptos generales sin apartarse de su misión y su destino propios, y sin convertirse en una forma de escribir arbitraria.⁹⁵

El autor comenzó su obra con estas palabras para demostrar que aquellos tratadistas pertenecientes a los siglos áureos moldearon las palabras de los pensadores antiguos para adecuarlas a sus necesidades, dejando de lado lo más importante: la particularidad, necesidad y utilidad de cada arte. Entre los múltiples autores que aludieron al *ut pictura poesis* en sus tratados se encontró Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Salamanca, c. 1566-1606):

⁹⁴ Kristeller 1986, p. 198.

⁹⁵ Lessing 1990, pp. 4-5.

Poesía, que se sabe que es hermana de la pintura. Si el fin del poeta es imitar las cosas al natural, el del pintor es el mismo. El pintor le imita con colores: el poeta con palabras [...] Si el verso da contento al oído: la pintura y artes del dibujo alegran y regocijan la vista [...] Si la poesía usa de ficciones, haciendo las cosas mayores de que son para engrandecerlas: la pintura y artes del dibujo hacen lo mismo para hacerlas más hermosas [...] Por estas razones llama Simónides Poeta a la pintura poesía muda, por ser significada con colores, y a la poesía pintura, que habla por ser pintada con palabras.⁹⁶

Incluso Luis Alfonso de Carvallo (1577-1635) integró en su libro el *Cisne de Apolo* (1602), diálogo III, un apartado completo sobre la relación entre poeta y pintor en el que explicó:

Es describir pintar en poesía
lo que un pintor en una tabla hiciera
sacando de la propia fantasía
la figura en palabras acá fuera
con propiedad y con galantería,
con el adorno que el pintor pusiera.⁹⁷

Y más adelante, en el diálogo IV, refirió: “El poeta forzoso ha de tratar de todo y decirlo todo, pues es pintor de lo que en el mundo pasa, pero obligación tiene a tratar lo malo, como lo malo, para que se evite, y lo bueno, como lo bueno, para que se siga” (p. 374).

Para los autores de la época renacentista, los emblemas representaron una simbiosis entre pintura y poesía, pues ambos géneros fueron una forma de manifestación cultural que estuvo empapada de un poderoso contenido simbólico visual.⁹⁸ En ellos vieron al grabado como cuerpo y al texto como alma; su simplicidad, tanto en la imagen de sencillos trazos, como en los versos –de una cantidad limitada de líneas– hicieron de los emblemas una vía accesible para alcanzar un conocimiento simbólico de fácil revelación y así obtener un saber común, con marcado acento didáctico.

Alciato creó una colección conformada, en un principio, por 105 epigramas publicada en Augsburgo por el editor Steiner en 1531 con el título *Emblematum liber*, y fue éste quien ilustró las composiciones epigramáticas con un pequeño grabado; dado el éxito de la obra, Alciato decidió editarla, y publicó una segunda edición con 113 emblemas; en 1546 hubo otra publicación del *Emblematum liber* bajo la supervisión de la imprenta veneciana de

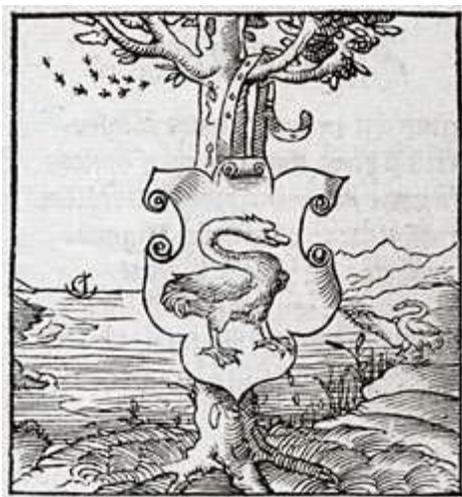
⁹⁶ Capítulo X, “De la emulación y la competencia que tiene la pintura y artes del dibuxo con la poesía”, apud Calvo Serraller 1991, pp. 69-70.

⁹⁷ Carvallo 1997, p. 294. En adelante citaré entre paréntesis por las páginas de esta edición.

⁹⁸ Alciato 2003, p. 7.

Aldo Manucio; posteriormente, las ediciones de este libro fueron abundantes⁹⁹ y en diferentes idiomas (latín, francés y castellano).

En el emblema 183, el italiano presentó al cisne como insignia de los poetas (*Insignia poetarum*). Dicho emblema tuvo algunas variaciones en cuanto al grabado: entre las primeras imágenes que aparecieron se vio un escudo colgando de un árbol y sobre éste un cisne; detrás, del lado izquierdo, a lo lejos se vislumbraba una nave, y del derecho, un segundo cisne descansando a las orillas de un lago. Al pie de la imagen se encontraba el siguiente epigrama:



Gentiles clypeos sunt qui in Iovis alite gestant,
sunt quibus aut Serpens, aut Leo signa ferunt.
Dira sed haec Vatum fugiant animalia ceras,
doctaque sustineat stemmata pulcher Olor.
Hic Phoebus sacer, & nostrae regionis alumnus,
rex olim, veteres servat adhuc titulos.¹⁰⁰

Este emblema apareció en 18 ediciones de las 22 consideradas como las más sobresalientes. Seis fueron editadas en París con los nombres: *Emblematum libellus* (1534), *Livret des emblemes* (1536), *Les Emblemes* (1539 y 1542), *Emblematum libellus* (1542) y

⁹⁹ Debido a la enorme popularidad de la obra de Alciato resulta complicado dar el número exacto de las ediciones que se hicieron, pero se estima que entre los siglos XVI y XVII fueron aproximadamente 150. Cf. Alciato 2003, p. 22, introducción de Zafra Molina.

¹⁰⁰ “En los escudos gentiles hay quienes llevan al ave de Júpiter, / otros tienen como insignia a la serpiente o al león: / que estos funestos animales huyan de las tablillas de los poetas / y que el bello cisne sostenga la nobleza de los sabios. / Él está consagrado a Febo y es criado en nuestra región; / hace tiempo fue rey y aún conserva sus antiguos títulos”. Emblema *Insignia poetarum* perteneciente al *Emblematum libellus* de 1534 publicado en París. Cf. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A34b107> (19/12/2018).

Emblemata/Les emblemes (1584). Otras seis ediciones fueron publicadas en Lyon: *Los Emblemas* (1549), *Emblemes* (1546), *Emblemata* (1550), *Emblemata* (1551), *Diverse imprese* (1551), *Emblematum libri II (Stockhamer)* (1556) y *Toutes les emblemes* (1558). *Liber emblematum...Kunstbuch* (1567) apareció en Fráncfort, los *Emblemata* (1591) en Leiden, la *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato* (1615) en Nájera, *Les emblemes* (1615) en Ginebra/Cologne y, por último, los *Emblemata* (1621) en la ciudad de Padua.¹⁰¹ El emblema en cuestión no pasó desapercibido para los estudiosos de la época, ya que en su simpleza reveló todo un camino retrospectivo de erudición, cargado de reminiscencias clásicas.

Sebastián de Covarrubias Orozco (Toledo, 1539-1613), canónigo de Cuenca, en su obra titulada el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) dedicó un apartado para el término “cisne” donde citó múltiples veces a Alciato y recaló su autoridad sobre la dimensión ética y estética de dicha ave. El investigador Christian Bouzy describió la influencia de Alciato en la obra de Covarrubias:

Lo que parece interesarle [a Covarrubias] es dar la vuelta al tema sacando provecho de una impresionante erudición que le permite remitir las fuentes más variadas: la *Biblia*, Pomponius,¹⁰² la mitología griega, Alciato, las leyes de la *Nueva Recopilación*, Horacio, Aristóteles, Ovidio, Juvenal, las leyes de Toro, así como un conjunto de *exempla* con grandes personajes históricos. Además, a Sebastián de Covarrubias nunca se le olvida acudir a las tradiciones populares y relatar alguna que otra anécdota capaz de amenizar un discurso cuya lectura no deja de ser ardua, con el fin de alegrar a sus lectores, incluso de provocar su risa [...] En el *Tesoro de la Lengua*, las citas de Alciato parecen constituir la piedra de toque de la erudición del humanista, ya que son el lugar privilegiado de una intertextualidad diferida o indirecta.¹⁰³

Alciato figuró como puente entre la tradición clásica y el pensamiento moderno con sus *Emblemata*, tal afirmación quedó confirmada por la notable influencia que el italiano tuvo en el lexicógrafo toledano. En el rubro “Cisne” Covarrubias citó extensamente a varios autores antiguos como Virgilio, Marcial, Platón, Horacio y Ovidio; también a otros no tan antiguos como Isidoro de Sevilla, Angelo Poliziano y, por supuesto, el emblema 183

¹⁰¹ Todas las ediciones presentadas en este apartado donde aparece el emblema *Insignia poetarum* se consultaron en la página web de la Universidad de Glasgow: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php>.

¹⁰² Se refiere al geógrafo latino Pomponio Mela (ca. siglo I).

¹⁰³ Bouzy 2006, p. 103.

(*Insignia poetarum*) de Alciato. Destacó las cualidades más relevantes de esta ave, así como su semejanza con los poetas:

Y así los que en la vejez se han extremado en sus escritos, no solo los poetas pero los oradores, a los cuales no faltan sus números, y sus cadencias, son comparados al Cisne. Pero particularmente los cisnes significan los poetas [...] Y aunque Alciato la cuenta entre las aves que no son de rapiña, como el águila, con todo eso dicen que se muerden, y se comen a bocados unos cisnes con otros; condición ordinaria de poetas, cuando se despluman unos a otros, poniendo faltas en sus poesías, y mordiéndose en sus versos.¹⁰⁴

Sebastián de Covarrubias comparó a los autores –ya fueran poetas u oradores– que dedicaron mayores esfuerzos a sus escritos durante su vejez, con el cisne, lo cual no es de extrañar, pues desde la Antigüedad esto se decía. Apuleyo en su *Florida* describió que los cisnes, en las riberas más escondidas entre los ríos, entonaban el canto más sereno de la vejez.¹⁰⁵ Incluso, Covarrubias tomó una característica natural de dichas aves, “que se muerden y comen a bocados unos a otros” para degradar el oficio de los poetas. Esta misma observación que rompe con la imagen pacífica del cisne y exalta su parte animal y salvaje, ya había sido tratada por Aristóteles (*HA*, IX, 610a) y Plinio (*H.N.*, X, 63), quienes se mostraron escépticos del canto postrimero del ave y analizaron más de cerca su aspecto natural y biológico. Esta actitud violenta dio un giro completo al legado que tanto Horacio como Alciato habían dejado sobre el vínculo entre los poetas y los cisnes, el quiebre en la imagen del ave dio pie a interpretar en los poetas una conducta fingida, brusca y sintética.

Los jesuitas también utilizaron la obra del italiano para los programas educativos de la Compañía, no solo difundidos en Europa, sino también en la Nueva España. La Compañía de Jesús llegó a México en 1572 y en 1577 los emblemas del italiano se imprimieron en este lugar por primera vez con el título de *Omnia Domini Andreae Alciati Emblemata*.¹⁰⁶ La relevancia de esta obra, por tales hechos, quedó también testimoniada en tierra mexicana. Sobre la importancia de este libro, Rosa Torrijos comenta:

La influencia de Alciato se debió no sólo a su interpretación de la mitología, sino a que las imágenes de varias viñetas sirvieron de modelo, más o menos directo, a composiciones pictóricas del mismo tema. Alciato tiene para España la misma importancia, entre los

¹⁰⁴ Covarrubias 1607, fol. 196r.

¹⁰⁵ Appu., *Flor.*, XVII, 59.

¹⁰⁶ Quiñones 2002, p. 222.

emblemistas, que Ovidio tenía entre los autores clásicos, y tanto uno como otro influyeron en la pintura mitológica, no sólo por sus textos, sino también por sus ilustraciones.¹⁰⁷

Los emblemas no limitaron su influencia a campos como la iconografía, la oratoria o la propaganda política, sino que sirvieron como inspiración de motivos para la poesía. Alciato se inspiró en autores clásicos como Esopo, Aulo Gelio, Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo y Pausanias para la producción de los *Emblemata* y tradujo del griego al latín los epigramas de la *Antología griega*.¹⁰⁸ Fue una obra con gran éxito que se difundió rápidamente entre sus contemporáneos, pues este libro estuvo en la mayoría de las bibliotecas de los eruditos del siglo XVII.¹⁰⁹ Con semejante popularidad no es extraño encontrar múltiples alusiones y referencias a dicha obra, entre ellas se encontró la preceptiva poética conocida como el *Cisne de Apolo* que ya desde su título refleja la carga simbólica de su contenido y su estrecha vinculación con los autores antiguos. Además, el autor explica desde el comienzo aquellas causas que lo empujaron a escribir y entre ellas se encuentra la profundidad de sentido que halló en el emblema 183, *Insignia poetarum*, que presentaré con mayor detalle en el siguiente apartado.

2.2. *El Cisne de Apolo de Carvallo*

El religioso Luis Alfonso de Carvallo, nacido en Cangas de Narcea, fue profesor de latín en la Universidad de Oviedo. En 1616, a los 46 años, ingresó a la Compañía de Jesús donde ejerció la enseñanza de las humanidades en diversos colegios jesuitas. Escribió una obra titulada *el Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece. Los métodos y estilos que en sus obras debe seguir el poeta. El decoro y adorno de figuras que deben tener, y todo lo más a poesía tocante, significado por el cisne, insignia preclara de los poetas* (1602) en la que, como se lee, declaró su intención

¹⁰⁷ López Torrijos 1985, p. 46.

¹⁰⁸ Ibid., p. 26.

¹⁰⁹ Díez Borque realizó un estudio comparando los libros contenidos en 16 bibliotecas pertenecientes a distintos personajes del Siglo de Oro español, entre los diez poetas más importantes encontró a Ovidio en segundo lugar, a Alciato en quinto, a Horacio en sexto y a Marcial en el décimo puesto (2010, p. 48). Al respecto, también véase López Torrijos 1985, pp. 31-35.

de desarrollar la metáfora del cisne como insignia de los poetas, tomada del emblema 183 de Alciato. Carvallo justificó este hecho en el prólogo de su libro:

El primer motivo que tuve fue que, leyendo latinidad en la villa de Cangas, mi patria ingrata, me pidieron algunos amigos que les declarase la insignia poética, que es un blanco cisne, en un escudo pintado, de que hace Alciato una emblema, y comenzando por poco vine a declaralla con la largueza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaración desta insignia.¹¹⁰

De acuerdo con el filólogo Alberto Porqueras Mayo,¹¹¹ Carvallo se inspiró en un emblema perteneciente a la edición de Lyon (1549), en la que Bernardino Daza realizó la traducción del epigrama en rimas castellanas:



Precianse de traer en sus blasones
algunos aves al Dios consagradas.
Otros o traen serpientes o leones.
Mas estas fieras no sean pintadas
para mostrar los blandos corazones
de los poetas, en cuyas sagradas
armas, un blanco cisne es recibido,
que (como fue) por rey aún es tenido.¹¹²

El *Cisne de Apolo* se desarrolla en cuatro largos diálogos, los cuales el mismo Carvallo titula para resumir el contenido de manera concisa. El primero trata “de la definición, invención y materia de la poesía”; el segundo diálogo versa sobre “la disposición y forma

¹¹⁰ Carvallo 1997, pp. 60-61. En adelante citaré entre paréntesis por las páginas de esta edición.

¹¹¹ Cf. Porqueras Mayo, en Carvallo 1997, p. 38.

¹¹² Emblema *Las armas de los poetas* sacado de *Los Emblemas* de 1549 editado en Lyon, traducido por Bernardino Daza en octava rima. Cf. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A49a107> (19/12/2018).

de la poesía castellana. Qué son versos y coplas, con que se consigue el uno de sus dos fines, que es dar gusto”; en el tercero expone sobre “la disposición y forma de la poesía, con que se alcanza el segundo fin, que es aprovechar”; y, finalmente, en el último diálogo habla “de el decoro que se debe guardar en la poesía, de la vena y furor poético”.

La distribución de los temas en el *Cisne de Apolo* coincide con el vínculo cisne–poeta y su carga simbólica otorgada por la tradición. El diálogo primero que trata de la “definición e invención de la materia” nos lleva a pensar en la capacidad canora del ave y la habilidad del poeta para crear versos. En el segundo y tercer diálogo, Carvallo categoriza los distintos géneros poéticos y resalta su utilidad para alcanzar un objetivo principal: guiar al poeta en su oficio para que enseñe por medio del deleite; de la misma forma el cisne y el poeta utilizan como instrumento el canto y la composición para instruir a su público receptor y al mismo tiempo deleitarlos con el encanto de sus obras. El cuarto diálogo estudia la sacralidad de la poesía, en este apartado el asturiano relaciona la blancura del cisne con la pureza del poeta, y cómo cada uno es el *medium* por el que se comunican los temas divinos.

El contenido de la obra de Carvallo analiza los textos poéticos a partir de las cuatro causas aristótelicas:¹¹³ materia, forma, agente y fin. La definición de la poesía corresponde a la primera causa; el análisis de los géneros poéticos y los distintos estilos que cada uno de ellos abarca, responde a la segunda; el tema del furor como origen del poema alude a la tercera y su propósito de enseñar por medio del deleite pertenece a la última causa. Esta estructura también se aplica en la composición del emblema, cuyo título representa la materia, el grabado la forma, el texto que justifica su esencia es el agente y el concepto que surge a partir de la unificación de los elementos del emblema es la causa final.

Desde el primer momento, Carvallo defiende el aspecto melódico del cisne, pues resalta su labor cantora como representante del dios Apolo, ya que en los preliminares de su libro refirió:

El vuelo, Cisne, levanta,
deja ya el carro de Venus,
pues los cantores de Apolo,
no son para carreteros (p. 49).¹¹⁴

¹¹³ Arist., *Metaph.*, I, 983a, 3.

¹¹⁴ En esta época era común poner en los preliminares composiciones poéticas laudatorias sobre el libro, firmadas por conocidos y amigos del autor, en este caso particular, el romance se le adjudica a don Lope de Omaña, aunque probablemente haya sido el propio Carvallo quien lo escribió. Cf. Carvallo 1997, n. 8.

A partir de este punto el autor deja claro el aspecto mitológico que va a desarrollar. Es decir, hace a un lado el aspecto erótico de la imagen del cisne que presentaba junto con la diosa del amor y se concentra sólo en el poético que simbolizaba el dios de las artes y la adivinación. Por ello, más adelante, en el diálogo primero, detalla por qué el cisne resultaba el ave más adecuada para representar a los poetas y su labor:

El blanco Cisne relevado en el gallardo escudo es la insignia de los poetas, porque con ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte y profesión, que es deleitar con la suavidad de sus versos a los hombres y con su dulzura persuadirles la virtud y afearlos los vicios, que con el Cisne, cuya suavidad y dulzura suele enajenar los pensamientos de los mortales, de las cosas humildes y bajas, y levantarlos a virtuosas contemplaciones. Por lo cual no con poca razón escogieron por sus armas al Cisne (p. 73).

Como antes mencionamos, el poeta asturiano tuvo muy presente la famosa máxima del *docere et delectare* horaciano, la cual explicaba que la poesía debe enseñar (*docere*) por medio del deleite (*delectare*), es decir, hacer de ésta un arte no sólo cargada de teorías o fórmulas sino que también mostrara belleza e ingenio para el disfrute y educación del receptor. En general la obra de Carvallo presenta marcados paralelismos con los autores clásicos: en primer lugar, su consagración al dios Apolo; en segundo, el aspecto profético del cisne, que al presentir su muerte entonaba la más dulce melodía. Sobre la vinculación entre Apolo y esta ave, relata en el diálogo primero:

El Cisne es ave a Febo consagrada;
amigo de agua, dulce es su garganta;
anda y vuela, también con esto nada,
y tienen hermandad entre sí tanta,
que suelen, cuando vuelan en manada,
ayudarse. Sin Céfiro no canta,
es blanco, y si la muerte se avecina,
canta mejor, y dicen la adivina (p. 93).

Carvallo resalta la habilidad profética del ave que producía un canto postrero. En este mismo diálogo tampoco se olvida de las musas, compañeras del dios de la lira, pues anuncia: “Es una razón porque tomaron tal insignia los poetas, haber sido así el poeta, como el cisne, dedicados por la gentilidad a su dios Apolo y a las musas” (p. 137).

Incluso destaca las cualidades de Febo cuando agrega: “siendo Apolo tenido por dios de todas las ciencias, particularmente se le dedique la poesía, que parece es suya propia, y al contrario, atribuyendo a cada una de las nueve musas una ciencia, arte o facultad, ésta de la poesía se dedique en común a todas ellas” (p. 137). Cabe enfatizar la relación entre el dios y las Musas, pues, durante la Edad Media, Apolo perdió parte de sus atributos clásicos; en ese entonces se le consideró principalmente como la personificación del Sol y también como una prefiguración de Cristo; sin embargo, con la llegada del Renacimiento y la vasta difusión de los textos antiguos, el mito del dios de la lira se dio a conocer de manera más completa, sobre todo como patrono de las artes y teniendo a las Musas como sus fieles acompañantes.¹¹⁵ Natale Conti (1520-1582) en su obra *Mitología* (1567) –manual muy conocido en España– cita pasajes de Calímaco donde describe el nacimiento de Apolo y sus cualidades: “cuando hace que los cisnes canten la llegada del dios”;¹¹⁶ incluso, más adelante refiere las *Discusiones tusculanas* de Cicerón donde menciona que los cisnes fueron dedicados a Apolo porque de él recibieron el arte de la adivinación con la que presentían su muerte y despedían la vida con canciones y placer.¹¹⁷ Cicerón había parafraseado lo dicho por Sócrates en el *Fedón*.¹¹⁸

Carvallo también observa que Febo fue tenido por dios de todas las ciencias y completa esta idea al anotar:

La poesía comprende en sí todas las otras facultades, artes y ciencias, porque todas pueden ser materia desta, y ansí en particular y por excelencia se aplica a Febo y a las Musas, como facultad donde se hablan todas las otras que a Febo en general y a las Musas en particular se atribuyen y consagran [...] en ella se halla escrito lo que en todos los escritores, de modo que ansí se puede llamar el Poeta *omnis scriptor* (pp. 138-139).

Lo anterior de nuevo nos remite a la Edad Media, ya que en ella el estudio de la poesía estuvo estrechamente vinculado a algunas materias del *trivium*: la gramática y la retórica; y del *quadrivium*: la música. Incluso, la poesía se postuló como vía para que los temas morales y teológicos llegaran al público en general. El erudito Ernst Curtius resumió la omnisciencia de esta arte con las siguientes palabras: “la poesía es señora de todas las

¹¹⁵ Franco 2018, pp. 134-135.

¹¹⁶ Cf. supra, pp. 5-7.

¹¹⁷ Natale Conti 2006, p. 82 y pp. 269-270. También véase Cic., *Tusc.*, I, 73: “Itaque commemorat, ut cygni, qui non sine causa Apollini dicati sint, sed quod ab eo divinationem habere videantur, qua providentes quid in morte boni sit cum cantu et voluptate moriantur, sic omnibus bonis et doctis esse faciendum”.

¹¹⁸ Cf. supra, pp. 10-11.

ciencias, porque las abarca a todas: la magnificencia de Dios y de los imperios del más allá; la astrología, la cosmogonía, las “naturalezas de las cosas”; la ficción, la historia, la fábula, la moral, las costumbres, las leyes, la guerra y la paz, las maravillas del Antiguo y del Nuevo Testamento, las profecías”.¹¹⁹

Desde el siglo II se asimilaron los temas teológicos con los asuntos paganos grecolatinos para reforzar el proceso de difusión, expansión y consolidación del cristianismo,¹²⁰ esto provocó una apreciación distinta de los mitos clásicos, en los cuales prevaleció una intención alegórico-moral.¹²¹ Los antecedentes de la poesía teológica se remontaron antes de la Antigüedad tardía; el cristianismo logró consolidarse y permanecer durante la Edad Media y se afianzó con mayor vigor años después gracias a la Contrarreforma; al respecto, Sagrario López Poza advierte:

La sabiduría egipcia, la filosofía neoplatónica y los estudios humanísticos se convirtieron en eslabones consecutivos de una cadena de tradición, unidos entre sí y unidos a su vez al cristianismo por su objetivo común: *el conocimiento y la revelación de Dios*. Teología y filosofía, por tanto, tenían el mismo fin. Para los seguidores del neoplatonismo, comprender la verdadera naturaleza de las cosas suponía un contacto inmediato entre el intelecto humano y las ideas divinas. La filosofía se impuso como meta distinguir entre materia e idea, definir la diferencia entre la apariencia y el significado, comprender e interpretar las cualidades simbólicas de las cosas. El resultado podía conseguirse de varios modos, mediante la contemplación piadosa, interpretación filosófica o la creación artística, pero el objetivo final era siempre el mismo: *manifestar la idea, captar a dios*.¹²²

Cabe destacar que el *Cisne de Apolo* contenía un marcado valor profético, moralista y religioso, de acuerdo con la época, ya que la mayoría de los documentos poéticos tenían como tema central la defensa y justificación de la poesía y, de manera paralela, en España, los argumentos religiosos fueron frecuentes, extensos y definitivos.¹²³ La lectura e interpretación de los textos poéticos se vio vinculada con la especulación teológica. El pensamiento religioso utilizó la alegoría como instrumento para difundir sus principios, esta situación impulsó el resurgimiento del neoplatonismo porque estimulaba las

¹¹⁹ Curtius 2012, II, p. 764.

¹²⁰ Cf. supra, pp. 21 ss.

¹²¹ Franco 2018, p. 36.

¹²² López Poza 2014, p. 170. Las cursivas son del autor.

¹²³ Porqueras Mayo (s. a), p. 28.

preocupaciones espirituales y místicas incluidas en los tratados de las artes, entre ellos los de poesía.

No es de sorprender que los autores de los siglos XVI y XVII quisieran dignificar el oficio del poeta y proponerlo como aquel que comprendía y difundía las cuestiones divinas; de hecho, fue común que utilizaran la etimología del término *poeta* para compararlo con Dios. Sobre el tema remito de nuevo a Ernst Curtius, quien propuso el término *poesía* como tardío y derivado; además hizo un muy breve recuento de las principales expresiones que utilizaron los antiguos para referirse a los poetas: para Homero fue un “cantor divino”, en cambio, para los romanos fue un *vates*, es decir, un adivino. Y más adelante, vinculó el término poesía con el verbo griego ποιεῖν que significa “hacer” con el sentido de “elaborar” y “producir”. El poeta es, pues, un *hacedor* o *creador*.¹²⁴ El filólogo español Luis Gil también afirmó que los griegos no tuvieron una terminología específica para designar al poeta y su labor. Fue Heródoto el primero en emplear el nombre agente ποιητής y el verbo ποιεῖν con referencia a la poesía. Estos términos, a través de Platón y Aristóteles, se generalizaron en la época helenística con el mismo sentido que ahora tienen, y la asimilación de ποιητή a *creator* derivó de las especulaciones teológicas judeo-cristinas que se dieron a partir de la Antigüedad tardía.¹²⁵ Carvallo no pasa por alto dicha práctica y en su *Cisne de Apolo* afirma: “Porque poeta es nombre griego, es lo mismo que en latín *factor* y en el español *hacedor*, o *criador*, porque viene del verbo griego *poieo*, que significa *hacer*” (p. 76).

Carvallo declara en su diálogo primero: “Poeta aquel se llama propiamente, que dotado de excelente ingenio y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio” (p. 77). En relación con esta cuestión, es bien conocido el tema de la “inspiración divina” entre los poetas antiguos, pues éstos usualmente comenzaron sus obras con una invocación hacia las Musas para que les concedieran el don del lenguaje adecuado y la capacidad de cantar las hazañas de los grandes héroes del pasado. Así fue como el poeta justificó la veracidad de sus composiciones: las palabras que transmitía no las proponía como suyas, pues eran de una divinidad que lo utilizaba como *medium* para dar a conocer los hechos. De tal forma el

¹²⁴ Curtius 1955, I, pp. 212-213.

¹²⁵ Gil 1967, p. 13.

poeta “inspirado” se elevaba a un plano superior y su obra, como dictado divino, se iba asimilando a un libro sagrado, donde la interpretación alegórica podía descubrir mil verdades ocultas.¹²⁶

La dignificación del oficio del poeta por la que propugnaban los preceptistas del Siglo de Oro, encontró los argumentos suficientes en los clásicos, principalmente en Platón quien trató sobre este mismo tema en varios de sus diálogos. En el *Ion* planteó que el poeta era poseído o endiosado por alguna divinidad, convirtiéndolo en una especie de contenedor, pues la razón e inteligencia del poseído eran suprimidas, al grado de que los poetas no eran otra cosa que intérpretes de los dioses. En la *Apología*, comparó al poeta con el adivino y con el que recitaba los oráculos, porque no creaba sus composiciones como consecuencia de una sabiduría propia, sino por ciertas dotes naturales y gracias al estado de inspiración que le producía el dios que lo habitaba.¹²⁷ Fue así como, desde la Antigüedad, el poeta se convirtió en hierofante, un guardián de secretos esotéricos, que se prestó para recibir la palabra sagrada y supo cómo interpretar los asuntos divinos.

Con la influencia del pensamiento platónico, los cristianos también admitieron la inspiración divina. Expresaron que el profeta y los autores de las Sagradas Escrituras pronunciaron sus palabras o redactaron sus libros en un estado de posesión por el Espíritu Santo, bajo el cual su conciencia, razón y personalidad quedaron anuladas; en otras palabras, Dios fue quien se sirvió de los profetas para ser él mismo quien hablara y escribiera la Sagrada Escritura, por ello ésta se consideraba infalible.¹²⁸

La mayoría de los preceptistas del Siglo de Oro se valieron de este argumento para divinizar la poesía porque, ¿quién sería más apto que el poeta en calidad de *vates* para anunciar la palabra sagrada?, autores como Gaspar de Aguilar, en su *Discurso en alabanza de poesía, aplicándola al nacimiento* (1591), nombra a Jesucristo como el poeta por excelencia:

Y pues es verdad que nace Cristo, bien podemos decir *poeta nascitur* y más, que, si consideramos la etimología deste nombre, *poeta*, veremos que le conviene a Cristo mejor que a otro, porque poeta viene de *poitis* en griego, que quiere decir *hacedor*, porque el poeta es

¹²⁶ Ibid., p. 91.

¹²⁷ Cf. Pl., *Ion*, 534a, *Ap.*, 22c y también *Menex.*, 99d.

¹²⁸ Gil 1967, p. 183.

verdaderamente hacedor de los versos que compone, y así a Cristo, que es el verdadero hacedor de todas las cosas le conviene mejor que a todos este nombre de poeta.¹²⁹

Al respecto, Carvallo fusiona los temas del poeta como hacedor y el del furor divino en los siguientes versos:

Por el Cisne el Poeta es entendido,
y hacedor significa propiamente
el que de furor siendo movido
con claro ingenio agudo y excelente,
en elegante verso ha referido
cosas mayores que la humana gente
puede alcanzar con su humano juicio,
y más imita a Dios en su artificio (p. 77).

La poesía desarrolló un papel importante en los siglos áureos, principalmente, en los asuntos teológicos donde se retomaron motivos literarios heredados de la Antigüedad. El *Cisne de Apolo* es el más claro ejemplo pues, a pesar de la distancia temporal y cultural, recupera lo expresado por los autores clásicos y lo homogeneiza con el pensamiento religioso. A lo largo de su obra, Carvallo hace referencias a tratados contemporáneos, pero también existía una notoria alusión a los pensadores antiguos. En el diálogo primero menciona: “Dije que el Cisne era ave porque este es su ser, con el cual se declara el del Poeta. Porque siempre por las aves, por sus alas y vuelo, fue significado y entendido el alto ingenio y contemplación subida. Esto se echa bien de ver en Horacio, cuando yéndose engolfando en altos y profundos pensamiento, sotiles y delicadas imaginaciones, dijo que se iba convirtiendo en ave” (p. 94). Ésta fue una clara alusión al *Carmina* II, 20 del poeta latino donde refiere que no morirá, y describe su metamorfosis de hombre a ave cantora que recorrería desde el alto cielo los lugares más lejanos.¹³⁰

En su último diálogo, el autor asturiano precisa que la blancura¹³¹ del cisne representa la limpieza, pureza y honestidad que todo poeta debía poseer en su persona, costumbres y, por supuesto, en sus creaciones; además de transmitir honestidad, virtud y bondad (pp. 374-375). Luego, explica la causa que motivaba al cisne a cantar más dulcemente en la vejez, y aún más melodiosamente cuando presiente su muerte: “En eso enseña nuestro Cisne que el

¹²⁹ Solervicens 2012, p. 102.

¹³⁰ Cf. supra, pp. 14-16.

¹³¹ Éste es un claro eco de lo expresado en el *Bestiario toscano*. Cf. supra, pp. 22-23.

poeta, cuando más viejo hace más perfectas sus obras, por haber tenido ya mucho curso y experiencia, y haberlo ejercitado mucho tiempo, y haber trabajado en este arte muchos días” (p. 376).

Carvallo concluye su obra con una comparación entre el cisne y el poeta, su honda preocupación religiosa resaltó en estos últimos versos:

Quando ha de morir canta dulcemente
el Cisne por haberse mantenido
de cosas de virtud y porque siente
que será de su Apolo recibido.
Así el Poeta viejo es excelente,
si el oficio en virtudes ha ejercido,
y porque de su Cristo, en un momento
a gozar va, se muere muy contento (pp. 378-379).

Después de este recorrido en cuanto a los aspectos más representativos del cisne en el Renacimiento, resulta primordial destacar su estrecha vinculación con la poesía religiosa, y cómo se mantuvo vigente el simbolismo de dicha ave al adaptarse adecuadamente a los temas divinos. Los autores del Siglo de Oro encontraron en este motivo literario un apropiado argumento para declarar el oficio del poeta como una noble profesión, pues la poesía debía abarcar un conocimiento universal porque surgía de la inspiración divina que proveía al hombre de verdades que, por sí mismo, difícilmente alcanzaría. Tal y como apunta Curtius: “Dios puso la poesía en el ánimo de los hombres para levantarlos hacia el cielo de donde ella procede; la poesía no es sino ‘una comunicación del aliento celestial y divino’. El espíritu de Dios no sólo concedió a los profetas la visión de lo invisible, sino también la forma métrica, para que con ella ‘hablasen por más subida manera’ que el resto de los hombres”.¹³²

En palabras de su más fiel estudioso, Alberto Porqueras, en la obra de Carvallo: “se parte de una gran metáfora, el emblema del cisne que Alciato delineó para la poesía. Este emblema penetra e inspira continuamente al autor asturiano. Es una bella imagen recurrente que emerge a menudo, y unifica y cohesiona las variadas materias que Carvallo expone en breves pero densos párrafos, llenos de erudición”.¹³³ El cisne elevó la calidad de su canto en honor del dios que le otorgó estos dones (el canto y la adivinación) y, de la misma

¹³² Curtius 2012, II, p. 767.

¹³³ Porqueras Mayo, en Carvallo 1997, p. 10.

manera, el poeta debía elevar la calidad de su obra para homenajear a su creador, es decir, a Dios.

A pesar de que la creación del *Cisne de Apolo* surgió con el propósito de explicar la gran metáfora que Alciato reprodujo con su *Insignia poetarum*, no cabe duda de que Carvallo superó este hecho, ya que vinculó temas variados y demostró una carga impresionante de erudición, como hombre de su tiempo. De manera indirecta aquello que Esopo, Homero, Platón, Calímaco, Horacio, Ovidio, Marcial y Eliano refirieron sobre el cisne como símbolo poético quedó implantado en la obra de Carvallo, quien de forma muy detallada se explayó en cada aspecto simbólico del ave consagrada a Apolo, sin perder de vista su intención religiosa, pues reflejó en el poeta la fuerza creadora del Dios mismo, es decir, retomó de la tradición clásica el motivo literario “el canto del cisne” y, de alguna manera, lo cristianizó para sus fines didácticos. Esta reproducción de sacralización en el *leitmotiv* se vio repetida en diversos autores que observaremos con mayor cuidado en el siguiente capítulo.

3. EL DOLOROSO CANTO

3.1. *El canto postrero del amante moribundo*

Desde la Antigüedad, el motivo literario “el canto del cisne” conjugó varios elementos reunidos a lo largo de su transmisión. La adivinación del cisne consistió en percibir su propia muerte y, minutos antes de fallecer, entonar su último y más bello canto; esta cualidad le fue concedida por el mismo Apolo, dios de los oráculos, de poetas y de médicos. La melodía emitida por el ave moribunda fue expresada en distintos estados afectivos: para algunos, como Sócrates y Eliano, el canto resultó bello y armonioso porque reflejaba la inmutable serenidad ante la muerte, una asimilación total y profunda que traía consigo júbilo, gratitud y satisfacción por estar a punto de permanecer junto a su dios; para otros, como Esopo y Ovidio, la melodía reflejó pena, lamento y tristeza por tener que partir.

Sobre el contenido del canto, los antiguos se reservaron los detalles y no es de extrañar, pues lo mismo sucedió con la descripción de Helena, a quien se le atribuyó una extraordinaria belleza –causa de la guerra troyana– únicamente comparable con la perfección divina. Este “poco decir” a la hora de tratar el contenido del canto del cisne es un recurso hiperbólico de vital importancia para entender la tradición del *leitmotiv* porque se inserta en dos ámbitos poéticos opuestos: el profano y el religioso. Para el caso de la poética profana, la hipérbole refiere una belleza suprema del canto por medio de espléndidas adjetivaciones sin decirnos realmente qué es, no declara fijamente su contenido porque se asume que cada cual entiende de manera distinta esta belleza absoluta y lo deja a la libre imaginación del lector; en cambio, para la poética religiosa existe un paradigma que define sin cuestionamientos lo que significa esta belleza suprema: no hay nada más hermoso que el amor de Dios, por esto no hay problema en equiparar el canto postrero del cisne con las últimas palabras de los mártires, como veremos más adelante.

El símil entre el cisne y el amante que sufría penas amorosas fue una de las fórmulas literarias más abundantes entre los poetas españoles de los siglos XVI y XVII. Éstos se sirvieron de dos fuentes principales para ilustrar sus cuitas amorosas: por un lado, la mitología clásica y por el otro, la influencia de la poesía italiana –especialmente la que derivó del *Canzoniere* de Petrarca (Arezzo, 1304-1374)–; ambas influencias confluyeron y

proporcionaron imágenes que los poetas españoles tomaron como modelos para sus propias composiciones. Por tanto, nuestro estudio en este apartado estará centrado en la casuística que nos ofrecen las composiciones de distintos autores de estos siglos áureos. Pero también en la convivencia con las otras corrientes literarias de su tiempo.

El petrarquismo se extendió en España desde mediados del siglo XVI, se singularizó por exaltar los temas amorosos que el poeta pronunciaba “con un ‘dolorido sentir’ a partir del ‘yo lírico’”.¹³⁴ Este amor era “una auténtica enfermedad que enajenaba a quien la padecía” y se expresaba a través de “antítesis y paradojas que conformaron toda una red metafórica de lo positivo frente a lo negativo para hiperbolizar los efectos desoladores que padecía el enamorado”.¹³⁵

Los poetas aprovecharon el *leitmotiv* del canto del cisne para metaforizar su deceso y así darle mayor peso a sus cuitas amorosas. El amor descrito en las siguientes composiciones es una evidente alusión al petrarquismo que toma aspectos del amor cortés –herencia de una larga tradición medieval– para sublimar la situación del amante. Al respecto, es pertinente citar las palabras de Álvaro Alonso:

El petrarquismo prolonga la ambigua complacencia en el dolor [...] Muchas de sus composiciones se construyen sobre antítesis, que no hacen sino expresar la incomprensible dualidad del sentimiento. La amargura del amor es, al mismo tiempo, su mayor dulzura; la servidumbre que implica es la forma más clara y más intensa de la libertad; la esperanza del enamorado es inseparable de su temor; y su misma derrota es, por paradoja, su más noble victoria.¹³⁶

De esta forma, la tradición poética convierte al “canto del cisne” en un motivo lexicalizado, dispuesto a ser reutilizado una y otra vez en diferentes contextos poéticos. Así el ave de largo cuello simboliza al amante moribundo que se pierde a sí mismo.

El tema de la muerte formalizó una bien justificada fórmula literaria con el *leitmotiv* del cisne y su canto postrimero. Esta conjunción resultó atractiva para los poetas áureos, entre ellos destacó Juan Boscán (Barcelona, c. 1487-1592) quien, en su poema titulado “Mar de amor” –composición de 52 décimas– define al amor como una “fuerza del alma” (v. 30) que introduce al enamorado en un estado de “muerte y vida” (v. 38) y le provoca “un dolor más esquivo” (v. 80) del cual no puede huir; además, este amor hace dependiente al

¹³⁴ Jauralde Pou 1999, p. 21.

¹³⁵ Id., pp. 44 y ss.

¹³⁶ Alonso 2002, p. 22.

enamorado porque era metafóricamente es como el pez que, habiendo sido criado en el mar, muere al ser sacado del agua (vv. 87-90). Las comparaciones del enamorado con los animales invaden el contenido de la obra, pues menciona al topo (vv. 101-110), al gato (vv. 201-210), al cocodrilo (vv. 261-270), al ciervo (vv. 271-280), al simio (vv. 281-290), al águila (vv. 291-300), a la grulla (vv. 431-440), al cisne (vv. 501-510) y a la perdiz (vv. 511-520) para comparar cada etapa por la que pasa el enamorado. En unos versos antes de introducir la figura del palmípedo, Boscán incluye el tema de la muerte:

justo es tan bien morir,
y que la vida despida;
pues a tan alta partida
bien se le puede decir,
en la muerte está la vida
[...]
mi muerte me da reposo,
y así lo quiere razón (p. 160).¹³⁷

El fin de la vida no representaba un malestar para el sufrido enamorado, porque ese fin sería el mismo de sus padecimientos y cuitas amorosas, incluso, por medio de éste, podría alcanzar el descanso que tanto anhelaba. El amor que experimentaba lo elevaría al grado de hacerlo merecedor de una muerte benévola, por ello, tal como hace el cisne, el amante pronunciaba sus sentimientos como última acción:

El cisne con su cantar
su triste lloro adevina,
porque luego allí se fina
a las orillas del mar,
donde a la muerte se inclina.
Con mi voz enronquecida
adevino mi morir;
y es la gloria tan crecida
en perder así la vida,
que no se quiere partir (p. 161).

La imagen del blanco cisne que advierte su muerte y entona un triste lamento simboliza al enamorado que, afligido por su intenso dolor, intuye su fin y transmite su postrero sentir; ambos alcanzaron una “gloria tan crecida”: el primero fenece cantando, mientras el segundo muere amando, y así los dos parten de forma resignada y digna. En la última

¹³⁷ Boscán 1875, en adelante citaré entre paréntesis por las páginas de esta edición.

décima del poema, Boscán explica que utiliza la imagen del mar como *locus* debido a la profundidad que éste presenta:

La perdiz es de notar
que por instinto sabido
hace en el suelo su nido,
porque es corto su volar,
y allí no será sentido.
Yo por mejor guarecer
la gloria de mi penar,
la quise en el mar poner,
do quien la quisiere ver
del profundo ha de pasar (id.).

Con estos versos Boscán no teme en engrandecer su obra, pues para él no representa un “corto volar”; además el uso del término “gloria” evoca al ámbito religioso para hiperbolizar y sacralizar su “penar”.

Gutierre de Cetina (Sevilla, c. 1514-1557) estructura de forma semejante a Boscán la inclusión de la figura del cisne. En su poema titulado *A la esperanza*, silva de 77 versos, describe lo doloroso que resultaba albergar la esperanza del amor:

Si mi mal no mejora,
ni lo sufre un dolor de tal cuidado,
¿cómo tarda el morir, pues lo procuro?
¡Ay, hado triste y duro,
que el mismo morir es el que entretiene!,
¿por qué do no hay vivir muerte no viene? (vv. 49-54).¹³⁸

Y, versos más adelante, antes de insertar el *leitmotiv* del canto del cisne, vuelve al tema de la muerte como un bien: “¡Ay, último reposo, / no se dilate más nuestra partida; / que al que se ha de morir, muerte le es vida!” (vv. 70-72), e inmediatamente incluye el *ritornello*:

Canción permita el cielo
que seas la del cisne y pues alcanza
de cuenta mi dolor a la Esperanza,
alcance ya el recelo
que se acabe el vivir y el desconsuelo (vv. 73-77).

¹³⁸ Cetina 2014, p. 746. En adelante citaré esta edición.

El sevillano pide al cielo que ésta se convierta en su canto del cisne, es decir, que sirva de premonición y antecedente del final –además de advertencia– para que no vaya a seducir a más ingenuos, pues la esperanza que alberga un amante únicamente prolonga su propio dolor, ya que ésta resulta mísera (v. 1), engañosa (v. 10), perdida (v. 19), incierta (v. 28), loca (v. 37), pena fiera (v. 43), traidora (v. 46), grosera (v. 55) y cuitada (v. 64). Por ello el autor resalta que “sería una muerte muy alegre y presta / que vivir tan cansado y enojoso” (vv. 68-69), una vez más se presenta a la vida como un continuo pesar pesar. De la misma forma el poeta e historiador Bartolomé Leonardo de Argensola (Barbastro, 1562-1631) comienza su siguiente composición:

Últimos suspiros míos,
pues que me dejáis de suerte
que, en despidiéndoos, la muerte
hinchirá vuestros vacíos,
partir con vuelo ligero
a dar nuevas del postrero
esfuerzo con que os arrojo,
si no habéis de dar enojo
con decir lo bien que muero (vv. 1-9).¹³⁹

Así, el autor presenta el tema central: la pronta llegada de su final, pues para Bartolomé Leonardo de Argensola la muerte es honrosa (v. 42) y, semejante a Cetina, concibe la vida como un continuo sufrir:

¿Cuál es mayor maravilla,
el padecer con valor
vida de tanto rigor,
o morir por no vivilla?
Yo que no me satisfago
de sufrir sólo un estrago,
ambicioso de más gloria,
en ésta última victoria
ambas maravillas hago.
Mas, triste, ya está a la puerta,
¡oh mis suspiros!, la vida
debilitada y perdida
y de espíritus desierta (vv. 64-76).

¹³⁹ Bartolomé Leonardo de Argensola 1951, II, p. 536. En adelante citaré por los versos y páginas de esta edición.

El poeta no satisfecho “de sufrir sólo un estrago” y “ambicioso de más gloria” –nótese una vez más el uso del término sacro para hiperbolizar– pretende alcanzar su última victoria muriendo honrosamente, pues ya padeció con valor “la vida de tanto rigor” y, semejante a la esperanza descrita por Cetina, espera salir de su cuerpo –triste, debilitada, perdida y vacía– convertida en suspiros. Esta vida decaída que espera en la puerta es el anuncio del fin, la premonición que acompaña al cisne antes de pronunciar su canto final:

Yo, cual cisne que lamento
el fin que contento espero,
¡en qué desdén vivo y muero,
que es nido y sepulcro junto!
y mi lástima os obliga
a que cada cual le diga
que sea a todos intractable,
pues quien la mereció afable
no la mereció enemiga (vv. 82-90).

El compilador Juan de Timoneda (Valencia, 1520-1583) describe en siete redondillas los malestares que una persona padecía cuando se entregaba totalmente al sentimiento del amor, olvidándose de sí mismo y de sus propios cuidados. En las dos últimas redondillas de su canción XVIII, el poeta valenciano escribe:

Váyase a morir cantando
como el cisne blanco y fuerte,
váyase de sí olvidando
pues su vida está en la muerte.
El que no siguió su suerte
cuando en la suerte le vi
váyase la noche andando
diga, yo me lo merecí.¹⁴⁰

Timoneda anuncia que la vida del canoro cisne se encontraba en su muerte; es decir, la forma en que éste vive, expresará su tipo de final, por ello lo llama “blanco y fuerte”; en cambio la persona que, habiendo podido tener la suerte de gozar una vida fructífera, se mantiene subyugada a un sufrir constante –resultado de sus endechas amorosas–¹⁴¹ deambularé en medio de la noche y solo podré recitar repetidamente “yo me lo merecí”. El

¹⁴⁰ Juan de Timoneda s.a., <http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/02/TIMONEDA-Canciones.pdf> (8/05/2019).

¹⁴¹ Timoneda dice en su segunda redondilla: “Quien deja los sus amores / y de ellos piensa partir, / tómese dos mil dolores, / déjese de más vivir”. Id.

autor transmite una lección moral a su lector pues, con su última frase, lo hace responsable de sus propias acciones.

En general, estas composiciones compartieron ciertos paralelismos que resaltaron la fórmula literaria “cisne-muerte”: el dolor como compañero definitivo de la vida, causado por el penar amoroso; las paradojas: “en la muerte está la vida”, “que al que se ha de morir, muerte le es vida” y “¡en qué desdén vivo y muero, / que es nido y sepulcro junto!”,¹⁴² y la predicción de la muerte reflejada en el canto postrimero del cisne que dulcificó la pérdida de la vida, pues “da reposo”, es “muy alegre y presta” y, además, honrosa.

Argensola, Cetina y Timoneda colocaron la figura del cisne en las últimas estrofas de sus respectivos poemas –en el caso de Boscán quedó en su penúltima décima– de forma similar a la que el poeta Horacio colocó su alusión al cisne en su oda 20, en la última parte de su libro segundo. Es importante destacar la posición de este motivo en el corpus horaciano, puesto que el poeta latino mantiene una relación en los poemas finales de cada uno de sus libros que da unidad a su obra y, dentro de esta poética, la figura del cisne juega un papel importante.

Al revisar la oda 38, la última de su libro I; la 20, del segundo; la 30, del tercero y la 15, del cuarto, notamos una interesante evolución en cuanto al uso de la imagen del ave cantora. En la oda 38 Horacio desdeña los lujosos ornamentos que en la época imperaban para los festines, pues para él no son necesarios en el disfrute de la celebración, con esto podemos descubrir que sus intenciones de sublimación aún no cobran protagonismo en su composición; la oda 20 la cité en el capítulo primero,¹⁴³ en ella el poeta describe su transformación en cisne, dicha transformación está ya completada en su oda 30, pues ahí menciona que su obra –parte de sí mismo– ha traspasado las líneas de lo terminal y ha merecido la corona de laurel; finalmente, la oda 14 de su último libro, refleja lo que podríamos considerar como el contenido de su canto del cisne, pues en éste, tanto el cisne como Horacio, homenajean las bondades y la paz otorgadas por las divinidades a quienes están consagrados: el cisne a Apolo y Horacio a Augusto. De tal manera, el poeta latino evidencia las fases por las que pasó la transformación de la figura del cisne como símil del poeta y se pone a sí mismo como ejemplo de esta sublevación.

¹⁴² Esta frase también hace alusión al fénix, ave mitológica, que cobró mayor peso en las composiciones religiosas de Bartolomé de Argensola, sobre este tema trataré más adelante.

¹⁴³ Cf. supra, pp. 14-16.

Para Argensola, Cetina y Timoneda colocar el canto del cisne al final de sus estrofas, implica una terminación, es decir, esta referencia se vuelve indicadora de un final; en cambio, para Boscán –de la misma manera que demostró Horacio– la posición del motivo simboliza un antecedente de la sublimidad, es un paso que advierte no un fin, sino un cambio, y dicho cambio derivará en la creación de algo excelso.

Fernando de Herrera (Sevilla, 1534-1597) también realza el símil entre el amante acongojado y el cisne en su soneto XI:

Suspiro y pruebo con la voz doliente
que en su dolor espire el alma mía;
crece el suspiro en vano y mi agonía,
y el mal renueva siempre su accidente.
Estas peñas, do solo muero ausente,
rompe mi suspirar en noche y día,
y no hiera, ¡oh dolor de mi porfía!,
a quien estos suspiros no consiente.
Suspirando no muero, y no deshago
parte de mi pasión, más vuelvo al llanto,
y cesando las lágrimas, suspiro.
Esfuerza Amor el suspirar que hago,
y, como el cisne muere en dulce canto,
así acabo la vida en el suspiro.¹⁴⁴

El “yo lírico” que provenía de la tradición petrarquista queda plasmado en este soneto, pues el sevillano utiliza la narración en primera persona para resaltar el equivalente entre el amante dolorido con la blanquecina ave –“como el cisne muere en dulce canto, / así acabo la vida en el suspiro”– y, semejante a Bartolomé, halla en el suspiro una expresión adecuada para reproducir su ánimo agonizante, del cual no puede salir y al que el mismo Amor reforzaba. El *Diccionario de autoridades* define el término *suspiro* como “el aliento, que se arroja, o saca del pecho con algún ímpetu, y sonido, con demostración de pena, ansia o deseo”. Así es como Herrera refleja por medio del “dulce canto” cierta tranquilidad y dulzura; mientras que, con el suspiro, revela la desesperación provocada por las congojas amorosas.

Por lo demás, en la obra del siglo XVI *Memorias del cautivo en la goleta de Túnez*, atribuida a un posible soldado en cautiverio identificado por la tradición como el alférez

¹⁴⁴ Fernando de Herrera 1974, p. 368. En adelante citaré por las páginas y versos de esta edición.

Pedro de Aguilar,¹⁴⁵ también se recrea la imagen del enamorado que pronuncia ya no un canto, sino un llanto de amor impulsado por la aflicción en el soneto *A la partida de una dama*:

Si el blanco cisne con el dulce encanto
adivina el cercano fin y muerte,
ya por ser mi dolencia de otra suerte
anuncio mi morir con triste llanto.
¡Ay! que conozco estar mi fin en cuanto
mis ojos un momento estén sin verte,
pues sólo imaginando el punto y suerte,
comienzo ya a sentir la muerte tanto.
¡Ay partida cruel, tan en mi daño,
que te llevas mi alma sin provecho,
dejando el triste cuerpo solo en calma!
Mas ¿cuándo merecí yo bien tamaño,
que si mi alma señoraba en tu pecho,
tú quedas en el mío cuerpo y alma?¹⁴⁶

La “dolencia de otra suerte” que padece el soldado cautivo es provocada por la ausencia de la amada. Los ojos que sufren por no verla, el cuerpo que tiembla por no tener cerca a su “señora” y el abandono del alma se mostraron como antecedentes del cercano fin. Los mismos elementos aparecieron en el soneto de don Pedro de Guzmán (1500-1561)¹⁴⁷ reunido en las *Flores de baria poesía*:

¡Oh alma, que en mi alma puedes tanto!
¿Cómo podré mostrar cuánto te quiero
que, en sólo verme vivo, y que no muero,
te hace no creer mi triste llanto?
No mires en qué hablo ni en qué canto,
que en esto está el pesar más verdadero,
que, como el cisne canta el día postrero,
sintiendo de su muerte gran espanto.
Si ando en pie, ¡Dios sabe cómo ando!
que apenas este cuerpo me sostiene,

¹⁴⁵ Pedro de Aguilar 1875, pp. 5, 19-20. Sobre el autor de esta obra, el editor Pascual de Gayángos escribió en la introducción:

He aquí un libro original, autógrafo, curioso en extremo, aunque anónimo y sin título, en que un soldado español, cautivo en Berbería y en Constantinopla, refiere con sencillez en prosa mezclada de verso los sucesos, ya prósperos, ya adversos de que fue testigo sus propios lances de amor y fortuna [...]. Ahora bien, aunque el cautivo, autor de estas *Memorias*, no nos declara su patria y nombre, hay motivos para sospechar era andaluz, y se llamó Aguilar [...] me inclino a creer que el autor de estas *Memorias* no es otro que el alférez Pedro de Aguilar, amigo de Cervantes.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁷ Autor que ha quedado olvidado y del que solamente se conocen siete décimas compiladas en este mismo cancionero.

pues me llevan los pasos arrastrando
a ver lo que ver tanto me conviene,
y estar en su presencia descansando
porque el mal ante ti fuerza no tiene.¹⁴⁸

Al igual que en el soneto de Herrera, el símil entre el amante afligido y el cisne cobra mayor fuerza por medio del comparativo “como” que puso al mismo nivel a dichos personajes. La actitud de la dama que no se conmueve ante los penares de su fiel enamorado y la crueldad de ésta eran temas frecuente en la poesía petrarquista que provenía de la tradición erótica-elegíaca romana. Catulo (Verona, 87 a. C), Tibulo (Gabios, 54 a. C.) y Propercio (Umbría, c. 50 a. C.) fueron los mayores exponentes de este género y cada uno expresó las pasiones del amor trágico y melancólico bajo una máscara poética. Catulo dedicó sus versos a Lesbia, Tibulo a Delia y Propercio a Cintia. En cada uno de ellos, hallamos estos tópicos del amante que padece la enfermedad del amor, sobre esto Propercio refiere en su libro segundo:

non eget hic medicis, non lectis mollibus aeger,
huic nullum caeli tempus et aura nocet;
ambulat – et subito mirantur funus amici!
sic est incautum, quidquid habetur amor (II, 4, vv. 11-14).

Pues en el amor no vemos las causas ni los golpes directos:
ciego es el camino por donde, sin embargo, llegan tantos males.
Este enfermo no necesita de médicos, no de blando lecho,
a éste no le perjudica ningún estado del tiempo o el viento;
pasea ... ¡y de pronto sus amigos están viendo a un cadáver!
Así es de sorprendente lo que se supone que es el amor.¹⁴⁹

Así, entre más agonizante se mostrara el amante, mayor sería la atención que recibiría por parte de su amada y ¿qué mayor agonía que la de preferir fenecer en presencia de su amada a seguir viviendo?, Tibulo ya introducía esta misma imagen al mencionar:

Te spectem, suprema mihi cum venerit hora,
Te teneam moriens deficiente manu.
Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
Tristibus et lacrimis oscula mixta dabis (I, 1, vv. 59-62).

Que pueda verte cuando llegue mi última hora y,

¹⁴⁸ Peña (ed.) 2003, p. 476.

¹⁴⁹ Traducción de Antonio Ramírez de Verger.

al morir, tocarte con mi mano, aunque desfallezca.
Me llorarás, Delia, colocado en la pira a punto de arder,
y me ofrecerás tus besos mezclados de amargas lágrimas.¹⁵⁰

Otra de las formas utilizadas para llamar la atención de la amada era apelar a su vanidad; ensalzar el honor, las virtudes y, por supuesto, la belleza de la dama. Estos recursos estéticos atraieron a los poetas áureos porque –semejante a la intención poética de Catulo, Tibulo y Propercio– tenían como objeto principal elevar el tema del amor y para cumplirlo se sirvieron de la imagen del cisne que entonaba su último y más bello canto. De manera similar, Francisco de Quevedo (Madrid, 1580-1645) en su *Canción amorosa* pone como receptora a su querida señora y finaliza con los siguientes versos:

¡Qué mayores enojos
me pudo dar Amor, ¡oh desventura!,
que buscar entre abrojos
el descanso y la vida en sepultura,
donde con triste llanto
imito al cisne, pues muriendo canto!¹⁵¹

Una vez más el tema de la muerte acompaña al del amor, en ella el amante moribundo –que se equipara con el ave de largo cuello– encuentra la tranquilidad que tanto desea. Propercio resume esta idea de amor y muerte en las siguientes líneas:

Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manes,
nec moror extremo debita fata rogo;
sed ne forte tuo careat mihi funus amore,
hic timor est ipsis durior exsequiis (I, 19, vv. 1-4).

No temo yo ahora, Cintia mía, los tristes Manes,
ni me importa el destino debido a la postrera hoguera,
pero que acaso mi funeral esté privado de tu amor,
ese miedo es peor que la exequia misma.¹⁵²

El “canto del cisne” vuelve a aparecer en la décima de Quevedo “Bien pensará quien me oyere”:

Bien pensará quien me oyere,
viendo que he llorado tanto,

¹⁵⁰ Traducción de Arturo Soler Ruiz.

¹⁵¹ Francisco de Quevedo 1791, p. 92. En adelante citaré por las páginas de esta edición.

¹⁵² Traducción de Antonio Ramírez de Verger.

que me alegro ahora y canto
como el cisne cuando muere;
créame quien mal me quiere,
y sepa quien se lastima
de que el fiero amor me oprima,
que con este mismo son
puede romper la prisión,
y disimular la lima (p. 99).

Así, Quevedo deja de lado al cisne que muere entonando su triste treno y lo presenta con un canto alegre, tal como lo hicieron Platón y Eliano en su momento. Después de haber sufrido tantos penares provocados por los desprecios de la amada,¹⁵³ el poeta resurge con la superación del desamor; además, cabe resaltar el tono burlesco que se deja entrever en su última estrofa:

Ya de la memoria borro
todas las obligaciones,
porque vuestras sinrazones
me han dado carta de horro;
desengañado me corro
de que tengáis prendas mías;
mas por no mover porfías,
en vuestras manos las dejo,
cual la culebra el pellejo
para renovar sus días (p. 100).

El autor madrileño comienza su poema con la figura del cisne y lo finaliza con la culebra; ambos animales simbolizan un cambio: el primero representa la mutabilidad entre la vida y la muerte; mientras que el segundo metaforiza la mudanza con su piel; es decir, el cisne personificaba la transformación del enamorado que, en lugar de hundirse más en el dolor, lo vence –de ahí su canto alegre–; y la culebra figuraba la renovación del mismo poeta-amante. Era común entre los poetas áureos que al introducir el motivo del canto del cisne lo posicionaran entre las últimas líneas de sus composiciones y esto no pasa desapercibido por Quevedo, pues en su *Canción amorosa* sí cumple con dicha práctica; sin embargo, en esta décima el madrileño pone el motivo al inicio, con ello nos da una pista del modo en que va a tratar el tema: de forma irónica y burlesca, contrario a lo que la tradición mostraba. El

¹⁵³ En su tercera estrofa, Quevedo menciona: “en dulce correspondencia / crece el amor cada día, / mas en la descortesía / mengua toda su potencia. / Ya se acabó mi paciencia: / ya el tiempo me desengaña, / y la razón me acompaña” (pp. 99-100).

cisne representaba la sublimación, en parte por sus características físicas, pues era blanca ave cubierto de suaves plumas que se eleva por los aires; mientras que la culebra reflejaba lo pedestre y bajo debido a su condición. Ambos animales simbolizaban la transmutación, pero de forma contradictoria.

Otro poeta que inició uno de sus sonetos con la imagen del enamorado que no soportaba su condición de aflicción fue Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana (Lisboa, 1582-1622):

Bien podrá parecer si ahora canto,
en triste voz al son de mi partida,
cisne que se despide de la vida,
o vida que jamás despide el llanto.
Deshizo Amor la fuerza de su encanto,
cobré la vista que tenía perdida
de sinrazones mi razón vencida,
puede más que un Amor que pudo tanto.
Poblaré de suspiros los destierros,
no de quejas, señora, aunque más tenga,
yendo a buscar la muerte que no hallo.
Si al daño vivo, los remedios muertos
la tienen, que el Amor me la detenga,
yo la llevo segura en lo que callo (p. 433).

El soneto describe una despedida por parte del autor quien canta al “son de su partida” con “triste voz”, de la misma forma que el cisne cuando “se despide de la vida”. Se autoexilia de sentir amor, pues iba a poblar “de suspiros los destierros”, y silenciando este sentimiento podrá conservar su vida sin tanto daño. Quevedo muestra al amante desengañado y, en el caso de Tassis, lo presenta recuperando la vista que tenía perdida. Ambas situaciones reflejaron un “despertar” en el enamorado que decidió evitar a su amada para no cargar más su vida con malestares. El tópico de la *renuntiatio amoris* lo encontramos ya desde el poeta elegíaco Catulo, quien en su poema 11 describe:

nec meum respectet, ut ante, amorem,
qui illius culpa cecidit velut prati
ultimi flos, praetereunte postquam
tactus aratrost .

Que no cuente, como antes, con mi amor,
que por su culpa cayó
como la flor del más alejado lindero,

una vez que fue tocada por el arado al pasar.¹⁵⁴

Esta *renuntiatio amoris* también la utiliza Luis Carrillo y Sotomayor (Córdoba, 1582-1610), amigo de Quevedo, en la redondilla que compuso para el conde de Niebla, D. Manuel Alonso Pérez de Guzmán *el Bueno*, al igual que los poetas anteriores, incluye el símil del cisne:

No cual cisne con su canto
hago endechas a mi muerte,
que, aunque es amarga su suerte,
es más amargo mi llanto.

Bien sé, ingrata que el negarte
fue miedo de enternecerte
que se trocara mi suerte
en mirarme o yo en mirarte.

Yo te perdí y he perdido
triste con razón la vida,
que es justamente perdida
habiéndose conocido.

Yo tengo, en fin, de morir;
que el mayor mal –que es ausencia–
intenta sin tu presencia
el persuadirme el vivir (vv. 27-42).¹⁵⁵

En la redondilla Carrillo nos muestra al enamorado desafortunado que no obtuvo la muerte a través de su canto, también incluye a la amada llamándola “ingrata” porque lo rechaza y, finalmente, tal como hizo Pedro de Aguilar, expresa que la ausencia de la dama era el mayor mal. Esta añoranza que ambos poetas refieren como el peor de los males, también era un tema recurrente en la poesía elegíaca romana, como prueba y, a modo de ejemplo, una vez más cito a Propertio:

non sum ego qui fueram: mutat via longa puellas.
quantus in exiguo tempore fugit amor!
nunc primum longas solus cognoscere noctes
cogor et ipse meis auribus esse gravis.
felix, qui potuit praesenti flere puellae
(non nihil aspersus gaudet Amor lacrimis) (I, 12, vv.11-16).

Ya no soy el que era: una larga ausencia cambia a las enamoradas;
¡qué gran amor ha desaparecido en tan poco tiempo!
Ahora por primera vez estoy obligado a pasar solo largas noches
y a ser yo mismo odioso a mis propios oídos.

¹⁵⁴ Traducción de Arturo Soler Ruiz

¹⁵⁵ Luis Carrillo y Sotomayor 1936, pp. 48-49.

Afortunado quien puede llorar en presencia de la amada,
(no poco se alegra Amor con las lágrimas vertidas).¹⁵⁶

En la *Segunda parte de romancero general* (1605) se encuentra un extenso romance que reúne los mismos tópicos presentados en este apartado, pero el cierre cobra importancia porque resalta la intrínseca relación entre la elegía y el canto del cisne:

Ya lloro en tristes endechas
mi tormento, y su desvío,
ya con elegías llorosas
al cisne que murió imito.
Ésta, señora, es la vida
y ésta la suerte de Arsindo,
que vive en fe de tu amor,
y muere en fe de tu olvido (vv. 165-172).

El enamorado Arsindo se prefigura como el cisne que moría cantando “elegías llorosas”, endiosa a su amada al otorgarle un tono religioso con el término “fe” y debido a ella es posible la existencia del amante. Sobre la inclusión de las expresiones religiosas en poemas profanos, el estudioso David Caro refiere:

cantar a la dama en estos términos equívocos y disonantes debía producir (sin duda producía) una cierta alarma en los lectores, que identificaban rápidamente palabras fuera de contexto que rompían con sus inamovibles divisiones del mundo, donde lo terrenal y lo divino ocupaban espacios separados que jamás entraban en contacto. La tendencia sacroprofana, de este modo, ponía en duda algunas convicciones básicas de la época y, por medio de la blasfemia consiguiente, sacudía el alma de los lectores, acostumbrados a una rígida visión de la realidad. Convertir a la dama en Dios con todas las implicaciones que esto posee colocaba al hombre en una nueva esfera, impropia de la pura ortodoxa doctrina cristiana.¹⁵⁷

La intención poética de los autores citados recae en exaltar –de manera artificiosa– su capacidad amatoria y para esto necesariamente engrandecen la imagen de su amada, bajo este servilismo ellos se convierten en una especie de amante-mártir que queda totalmente subyugado a la amada-Dios. Dentro de esta hiperbolización la imagen del cisne representa la voz lastimera del enamorado que emite su último “triste lloro”.

Como vimos, desde la Antigüedad, el tema del amor con tono doloroso fue integrado principalmente en las composiciones elegíacas. Los poetas latinos Catulo, Propertio y

¹⁵⁶ Traducción de Antonio Ramírez de Verguer.

¹⁵⁷ Caro 2015, p. 50.

Tibulo fueron los mayores exponentes de este género y quienes sentaron sus bases. En la poesía del Siglo de Oro, como refiere el hispanista estadounidense Elías Rivers, “la versificación en sí marcaba una frontera muy clara, la cual abarcaba todo un vasto terreno de discursos literarios diferentes [...] y, además, cada tipo de versificación se asociaba con ciertos géneros poéticos, muchos de los cuales eran bastantes estables”;¹⁵⁸ así, la forma y el fondo del poema elegíaco –al que también llamaron “tierno poema” o “tiernos versos”–¹⁵⁹ presentaron sutiles alteraciones en sus diversos usos. La estructura de los poemas posicionó en la mayoría de los casos el *leitmotiv* del canto del cisne en las últimas estrofas para enfatizar el final o para anteceder un gran cambio; en el contenido, la inserción de este motivo representó al mismo amante-mártir que describía al amor como “esta situación dolorosa, conflictiva, que se poetiza una y otra vez y proporciona la sensación de que la vida es como un combate, o casi mejor, como una derrota sentimental”.¹⁶⁰ El entorno donde se enuncia tal sentimiento fue en su mayoría bucólico, para los poetas el *locus amoenus* indicó el sitio perfecto para dibujar al amante afligido, como se verá en el siguiente apartado.

3.2. Énfasis bucólico

El género bucólico, iniciado por los griegos y después retomado por los poetas latinos, fue una tendencia artística que idealizó la vida campesina; en ella, los rústicos pastores pasaban el día cantando a la sombra, fresca y comodidad que les proveía la misma naturaleza sin que nada más los ocupara más que la reflexión basada en la belleza de los magníficos parajes que los rodeaban. Desde Virgilio, la creación del mito de la Arcadia ideal trajo consigo los elementos fundamentales que conformaron el carácter convencional del género pastoril: una vida retirada y sencilla, paisajes idílicos, pastores que cantaban sus amores, justas poéticas, “la ascensión del rústico pastor transformado en poeta y filósofo”¹⁶¹ y el

¹⁵⁸ Elías Rivers 1992, p. 251

¹⁵⁹ Cf. García Berrio 1978, p. 72, n. 1.

¹⁶⁰ Jouralde Pou 1999, p. 26.

¹⁶¹ Aurora Egido 1985, p. 54.

“embellecimiento de la vida mediante las formas del arte”.¹⁶² Durante los siglos áureos, los poetas volvieron su atención a estos paisajes naturales debido a aquella “nostalgia de una vida más bella” en la que hallaron un escape de la realidad, esto quedó resumido en la sentencia de Baltasar Isaza: “La vida pastoril, como más allegada a la naturaleza, viene a ser el último refugio de las excelencias perdidas”.¹⁶³

El motivo del canto del cisne sigue representando al enamorado que sufre los malestares del amor pero con un remarcado énfasis en la naturaleza que lo rodea. Una vez más vemos el artificio del poeta que, disfrazado de pastor, intenta conmovier a su amada a través de sus versos, ya desde Tibulo podemos encontrar esta idealización de la naturaleza como el lugar perfecto para permanecer con la amada:

Non ego divitias patrum fructusque requiro,
Quos tulit antiquo condita messis avo:
Parva seges satis est, satis requiescere lecto
Si licet et solito membra levare toro.
Quam iuvat inmites ventos audire cubantem
Et dominam tenero continuisse sinu
Aut, gelidas hibernus aquas cum fuderit Auster,
Securum somnos igne iuvante sequi.
Hoc mihi contingat. Sit dives iure, furorem
Qui maris et tristes ferre potest pluvias (I, 1, vv. 41-50).

Yo no busco las riquezas de mis padres ni la ganancia que ocasiono a mis antepasados la cosecha almacenada. Una modesta siembra me basta; me basta dormir en un lecho y, si es posible, descansar mi cuerpo en su cama habitual. ¡Cómo me gusta oír acostado los furiosos vientos y estrechar a mi amada en tierno abrazo o, cuando el austro invernal ha derramado sus aguas heladas, prolongar seguro el sueño con la ayuda del gotear de la lluvia! ¡Esto me toque en suerte! sea rico con toda justicia quien pueda soportar el furor del mar y las sombrías tormentas.¹⁶⁴

Los poetas áureos recurren una y otra vez a esta imagen del bello paraíso para remarcar características del cisne y así como Alciato dibujó al palmípedo en el emblema *Insingnia poetarum*, de la misma forma los poetas acompañaron al ave con parajes boscosos y el río que fluye en sus composiciones.

¹⁶² Baltasar Isaza 1934, p. 140.

¹⁶³ Isaza 1934, p. 197.

¹⁶⁴ Traducción de Arturo Soler Ruiz

3.2.1. El cisne-poeta frente a la naturaleza

Garcilaso de la Vega (Toledo, 1501-1533) dio pie a la apertura del género pastoril con total independencia en el ámbito de la poesía hispánica, ya que, de acuerdo con Aurora Egido, “la poética de la égloga en España no sólo es tardía sino pobre”;¹⁶⁵ usualmente los poemas de tono bucólico quedaban integrados dentro de las novelas pastoriles. Las principales fuentes de las que el toledano bebió para crear su propio lugar idílico fueron las *Églogas* de Virgilio y *La Arcadia* de Sannazaro. Los detalles sensoriales, la narración fluida y, por supuesto, el lugar ameno inventado artificiosamente al estilo clásico, distinguieron el estilo que Garcilaso exponía y en él quedó muy bien planteada la imagen del cisne.

El poeta toledano desarrolló el tema del amor y la necesidad de subordinar este padecer y sus locuras al estilo petrarquista en su *Égloga II*, conformada por 1 885 versos. En ella, el pastor Albanio relata a su compañero Salicio cómo experimenta un amor desenfadado, desesperado y enloquecido, cuando le declara su sentir a la casta ninfa Camila y ésta lo rechaza, dejándolo en medio del bosque. Ahí, Albanio siente su más grande tristeza y, más adelante, describe cómo la idea de suicidarse abarca su pensamiento. El pastor camina y llega a un barranco donde se sienta al pie de un olmo para recordar aquella siesta que tomó junto a su amada. El recuerdo de ese momento lo libera de su locura suicida y asimila su fragilidad mortal con la imagen del cisne:

Denunciaba el aurora ya vecina
la venida del sol resplandeciente,
a quien la tierra, a quien la mar se inclina;
entonces, como cuando el cisne siente
el ansia postrimera que le aqueja
y tienta el cuerpo mísero y doliente,
con triste y lamentable son se queja,
y se despide con funesto canto
del espíritu vital que de él se aleja;
así, aquejado yo de dolor tanto,
que el alma abandonaba ya la humana
carne, solté rienda al triste llanto (vv. 551-562).

La noche introduce en Albanio la idea de la muerte como solución precisa a sus dolores amorosos, el recuerdo con Camila aleja dicha solución en sus pensamientos y, a la llegada

¹⁶⁵ Egido 1985, p. 45.

del nuevo día, el pastor compara su fragilidad mortal con la imagen del cisne que cantaba antes de fallecer.

Valdría la pena preguntarnos, ¿desde qué modelos Garcilaso construye esta imagen del cisne? Al respecto, Sánchez de las Brozas (el Brocense) en su comentario al verso de Garcilaso “entonces, como cuando el cisne siente” (v. 557) menciona a Ovidio, Marcial, Platón, Luciano, Eliano y Plinio como fuentes principales de la transmisión de este motivo literario y añadió:

Cosa muy vulgar, es decir, que el cisne canta dulcemente siempre, pero más al fin de su muerte [...] Puede ser que en unas tierras cantan, y en otras no, a lo menos en España no sabemos que canten, mas de que en Tordesillas oyeron muchas gentes entre los juncos de río gaznidos [*sic*] espantosos, tanto que pensaron ser alguna cosa monstruosa, y algunos se atrevieron a llegar allá, y hallaron un cisne que había venido de otra parte, y murió muy presto: de esto hubo muchos testigos.¹⁶⁶

Merece la pena referir –y hacer la digresión– sobre qué otros autores antiguos también declararon este escepticismo sobre el canto de dicha ave, pues esto permeó en algunos poetas del Siglo de Oro; entre ellos destacaron Luciano de Samósata y Plinio el Viejo que sin duda tuvieron recepción en dicho siglo. El primero dejó su testimonio en un opúsculo titulado *Acerca del ámbar o los cisnes*, breve narración contra los poetas propaladores de falacias. En la obra, el samosatense preguntó a los aldeanos que habitaban cerca de las orillas del Erídano:

Ἄλλ' οἳ γε κύκνοι πηνίκα ὑμῖν τὸ λιγυρὸν ἐκεῖνο ἄδουσιν ἐφεστῶτες τῷ ποταμῷ ἔνθεν καὶ ἔνθεν; φασὶ γοῦν Ἀπόλλωνος παρέδρους αὐτοῦς ὄντας ᾠδικοὺς ἀνθρώπους, ἐνταῦθά που ἐς τὰ ὄρνεα μεταπεσεῖν καὶ διὰ τοῦτο ἄδειν ἔτι οὐκ ἐκλαθομένους τῆς μουσικῆς (Lucianus Soph., *Electr.*, 4-5).

¹⁶⁶ Garcilaso de la Vega 1972, p. 291. Para completar la información del Brocense, no está de más decir que los cisnes pertenecen al rubro de las aves palmípedas, en la misma subfamilia de los ánsares; el más conocido es el “cisne vulgar” (*cygnus olor*), que los anglosajones llamaron “cisne mudo” por la poca frecuencia con que dejaba oír su voz, semejante a un ronquido. Sus rasgos característicos residen en su pico, que es rojo, con una uña negra y un tubérculo o verruga sobre la base. Este tipo de cisne se halla en el este de Europa y en Asia central, y en invierno emigra al Báltico, las costas del Caspio y al sur de Irán. En cambio existe otro, también bastante popular, nombrado “cisne cantor” (*cygnus cygnus*), de pico amarillo con la punta negra, y voz potente no exenta de armonía. Éste llega en invierno desde el norte a Europa central y las islas Británicas. Por lo tanto, la deducción del Brocense no estaba tan alejada de la realidad. Cf. Aurelio Martins y Sebastián Puigserver 1998, p. 1212.

Y los cisnes, ¿a qué hora cantan su armoniosa melodía a ambas orillas del río?, pues dicen que éstos son compañeros de Apolo, hombres cantores, que aquí se convirtieron en aves, y por ello cantan, sin haberse olvidado aún de la música.

A lo que los aldeanos respondieron burlándose de la ingenuidad del foráneo:

ὀλίγους μὲν κύκνους ἐνίοτε ὀρῶμεν ἐν τοῖς ἔλεσι τοῦ ποταμοῦ, καὶ κρώζουσιν οὗτοι πάνυ ἄμουσον καὶ ἀσθενές [...] ἄδόντων δὲ ἡδὺν καὶ οἶον σὺ φῆς οὐδὲ ὄναρ ἀκηκόαμεν· ὥστε θαυμάζομεν πόθεν ταῦτα εἰς ὑμᾶς ἀφίκετο περὶ ἡμῶν (id.).

Vemos a veces algunos cisnes en las charcas del río, mas graznan sin gracia alguna, débilmente [...] pero sus dulces cantos, como tú dices, no los hemos oído ni en sueños, de manera que nos sorprende que hayan llegado semejantes historias acerca de nuestra tierra.¹⁶⁷

Plinio refirió en su *Historia natural*: “Olorum morte narratur flebilis cantus, falso, ut arbitrator, aliquot experimentis [se dice que un canto conmovedor surge de los cisnes en su cercana muerte, a mi parecer esto es falso por algunas cuestiones que he observado]”.¹⁶⁸

Desde la Antigüedad, la veracidad del *leitmotiv* “el canto del cisne” se puso en duda, circunstancia que pervivió y quedó contenida, por ejemplo, en el *Romancero general* de 1614:

Quiero hacer un discurso
de mi vida lastimada,
y cantar con voz de cisne,
si es verdad que el cisne canta (278r).

Y en otros poetas posteriores como Juan de Piña (Cuenca, 1566-1643), quien en su *Epítome de las fábulas de la antigüedad* (1635) describe:

Los fuertes por opinión,
que nunca vimos sus manos,
iguales sus hechos vanos
al canto del cisne son.
Que, sin ser cosa que espanta,
verdad que jamás cantó,
ningún escritor dejó
de decir que el cisne canta (42v).

¹⁶⁷ Traducción de Andrés Espinosa Alarcón.

¹⁶⁸ Plin., *H. N.*, X, 63.

Así, volviendo al verso 557 de Garcilaso, podemos encontrar otra explicación de uno de sus comentaristas –y al que la tradición propuso como el más erudito–, Fernando de Herrera, quien, además de aludir a algunos autores antiguos, también añade un interesante pasaje – que parafrasea los primeros dos versos de la carta séptima de Ovidio– de su amigo el poeta sevillano, jurisconsulto y tratadista militar, Cristóbal Mosquera (1547-1610). A él se le adjudicaron composiciones como la elegía *A la muerte de Garcilaso de la Vega*, además de un cierto *Eliocristo enamorado*¹⁶⁹ del que apenas se tienen noticias y del cual se pudieron rescatar algunos pasajes porque Herrera frecuentemente lo cita en sus *Anotaciones*:

El triste y afligido cisne cante,
cual suele despedirse en la ribera,
cuando la dura muerte ve delante.

Y seguido de éste, el comentarista menciona a otro poeta, Fernando de Cangas¹⁷⁰ de la segunda mitad del siglo XVI quien también alude la heroida séptima del autor romano pero parafraseando los versos ovidianos 3 y 4 en el siguiente fragmento:

Cual suele el cisne anunciar
cantando su triste muerte,
así yo de aquesta suerte
te escribo, por me quejar,
pero no para moverte.¹⁷¹

Los fragmentos en conjunto de Cristóbal Mosquera y Fernando de Cangas componen una traducción perifrástica de los primeros cuatro versos de la *Heroida* séptima de Ovidio, texto que, muy probablemente, Garcilaso también conoció. Recordemos cómo Dido refiere sus sentimientos por medio de este motivo, antes de comenzar con la epístola. Gutierre de Cetina también traduce en tercetos endecasílabos esta carta ovidiana transmitida

¹⁶⁹ Casas 2018, p. 77.

¹⁷⁰ Cf. Miguel de Cervantes Saavedra 1994 (tomo II), quien comentó sobre este poeta en su *Galatea*, VI:

De otro Fernando quiero daros cuenta,
que de Cangas se nombra, en quien se admira
el suelo, y por quien al sacro lauro aspira.
Si al alto cielo algún ingenio intenta
de levantar y de poner la mira,
póngala en éste sólo, y dará al punto
en el más ingenioso y alto punto (p. 361).

¹⁷¹ Garcilaso de la Vega 1972, p. 519.

incompleta¹⁷² y comienza su adaptación castellana con la imagen del cisne postrado en una ribera entonando afligido su último cantar:

Cual suele de Meandro en la ribera
el blanco cisne, ya cercano a muerte,
alzar la dolorosa voz postrera,
así te escribo, y no para moverte,
que ser tú por mis lágrimas movido
ni el cielo lo consiente, ni mi suerte (vv. 1-6).¹⁷³

Tanto Herrera como el Brocense citaron fuentes antiguas y contemporáneas sobre la transmisión de la figura del cisne. Resaltaron elementos fundamentales que, desde la Antigüedad, colocaron al cisne como animal simbólico dentro de las composiciones poéticas, dicho simbolismo conservó una libertad de transformación y adaptación; la maleabilidad de este motivo literario se dio, en gran medida, por su inmenso nivel de interpretación que le concedieron los creadores y receptores. Fernando de Herrera evoca a la blanquecina ave en una égloga –género poético en el que mejor se describe el ambiente bucólico– escrita en tercetos endecasílabos y dedicada al pastor *Salicio*:

Entre los verdes árboles, do suena
Betis¹⁷⁴ con altas ondas extendido,
llevando al mar la frente de ovas llena,
Alcon y Tirsis tristes con gemido
lloraban de Salicio tiernamente
el miserable caso sucedido (vv. 1-6).¹⁷⁵

De acuerdo con Cristóbal Cuevas, editor de las obras de Herrera, esta égloga fue creada como “un llanto por la muerte de Garcilaso”, en ella se escenificó el dolor que la naturaleza padeció al enterarse de la muerte del pastor-poeta:

Dolor cruel ahora y dura suerte
entre nosotros siempre aborrecida:
¿quién te llevó con rigurosa muerte?
contigo el dulce amor perdió la vida;

¹⁷² Los dos primeros versos en los que se presenta la reina Dido no figuraron en varias ediciones antiguas. Cf. *supra*, pp. 16-17, n. 36.

¹⁷³ La autoría de esta traducción, de acuerdo con diversos escritos áureos, se la disputaron tres poetas: Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña. María Rosa Lida de Malkiel, Antonio Prieto y Begoña López Bueno, estudiosos de la poesía hispánica, concordaron que Cetina era el autor de dicha traducción debido a la afinidad que ésta tenía con el resto de su obra. Cf. Cetina 2014, pp. 1185 y 1195.

¹⁷⁴ Actualmente el Guadalquivir, río de Sevilla.

¹⁷⁵ Fernando de Herrera 1987, p. 216. En adelante citaré por los versos de esta edición.

no resuena tu canto en la aspereza
al tierno son del aura desparcida,
 cual Febo, cuando oía su tristeza,
y suspiros de amor y afán penoso
de Anfriso¹⁷⁶ [en] la corriente ligereza.
 Cubra el cielo el color claro y hermoso;
llorad vos, ninfas del sonante río,
multiplicando el curso doloroso.
 Llorad lauros y plátano sombrío;
y tú, fauno, en el suelo reclinado,
y contad en su muerte el dolor mío.
 Valles, crezca el suspiro apresurado
por una y otra parte, y, no cesando,
suene en llanto confuso todo el prado.
 Decid, hijas de Betis, suspirando;
y el cisne entre sus ondas espumosas,
alce el lloroso cuello lamentando
 ¡Ai!, ¡ai!, pinta, Jacinto, en tus hermosas
y tristes letras con el mal presente
y derrama mil quejas lastimosas.
 ¡Oh Febo, Febo!, ahora en el corriente
Janto, o en Delo estés, ven ya, ceñido
de funesto ciprés la triste frente.
 Quebranta el arco de oro guarnecido
despedaza los duros pasadores,
pues tu gloria y cuidado es ya perdido (vv. 16-45).

El poeta sevillano exalta el sentimiento de pena y congoja que suscita la pérdida de un ser tan querido. Personifica al sol (Febo), al cielo y al río (Anfriso); además, dibuja la aflicción que sufren los árboles (lauros y plátanos) y valles para darle mayor peso a su contenido luctuoso. Herrera expone el sentimiento de pena en un entorno bucólico en el que aparece el cisne y donde debía reinar la tranquilidad, el descanso y la serenidad. Esta paradoja de situar a la muerte en un lugar tan ameno resultó semejante a la égloga tercera de Garcilaso que más adelante trataré.

Sobre el pasaje del cisne hay dos puntos importantes que destacar: el primero trata sobre las “ondas espumosas”, alusión a la tópic literario *πολιή ἄλς* (canoso mar) utilizado múltiples veces en la *Ilíada* para describir el color blanco (adjetivo *πολιός, όν*) de las olas en movimiento provocado por la sal (sustantivo *ἄλς, ἄλός*) del mar;¹⁷⁷ con dicha frase

¹⁷⁶ Río de Tesalia famoso por ser uno de los lugares favoritos del dios Apolo. Vid. *Ov., Met.*, I, v. 508 y XV, v. 703.

¹⁷⁷ Cf. *Hom., Il.*, I, vv. 350 y 359; XII, v. 284; XIII, vv. 352 y 682; XIV, v. 31; XV, vv. 190, 619 y 692; XIX, v. 267; XX, v. 229; XXI, v. 59; y, finalmente, XXXIII, v. 374.

Herrera dibuja al cisne posando en aguas intranquilas. El segundo punto hace referencia al verso “alce el lloroso cuello lamentando”, pues la misma obra homérica asigna el adjetivo *δουλιχόδειρος* (cuello largo) a los únicos dos pasajes que mencionan al cisne,¹⁷⁸ con ello podemos deducir que, dentro del corpus de la *Ilíada*, el cuello es la parte más distintiva del cisne. Ambos elementos sacados de la tradición clásica demostraron su conservación durante el Siglo de Oro al ser citados por un autor con cierta influencia durante esta época, asimismo los versos siguientes de la égloga herreriana complementaron la imagen simbólica del cisne al haber sido el ave consagrada al dios Apolo y la vinculación de éste con el mito de Jacinto. Ovidio, en sus *Metamorfosis*, libro X, retrata las palabras de aflicción que el dios pronunció cuando Jacinto murió:

“Iaberis, Oealide, prima fraudate iuventa,”
 Phoebus ait “videoque tuum, mea crimina, vulnus.
 Tu dolor es facinusque meum: mea dextera leto
 inscribenda tuo est. ego sum tibi funeris auctor.
 Quae mea culpa tamen, nisi si lusisse vocari
 culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari?
 atque utinam tecumque mori vitamque liceret
 reddere! quod quoniam fatali lege tenemur,
 semper eris mecum memorique haerebis in ore.
 Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,
 flosque novus scripto gemitus imitabere nostros.
 Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros
 addat in hunc florem folioque legatur eodem”.
 Talia dum vero memorantur Apollinis ore,
 ecce cruor, qui fusus humo signaverat herbas,
 desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro
 flos oritur formamque capit, quam lilia, si non
 purpureus color his, argenteus esset in illis.
 Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris):
 ipse suos gemitus foliis inscribit, et AI AI
 flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est.

“Desfalleces, Ebálida,¹⁷⁹ robado en tu primera juventud”, dice Febo, “y veo tu herida, mi acusación. Tú eres mi dolor y mi crimen; mi diestra debe ser grabada con tu muerte. Yo soy el autor de tu perdición. ¿Pero cuál es mi culpa? A no ser si el

¹⁷⁸ Τῶν δ' ὡς τ' ὀρνίθων πετεηνῶν ἔθνεα πολλὰ / χηνῶν ἢ γεράνων ἢ κύκνων δουλιχοδείρων / Ἀσίῳ ἐν λειμῶνι Καῦστρίου ἀμφὶ ῥέεθρα / ἔνθα καὶ ἔνθα ποτῶνται ἀγαλλόμενα πτερύγεσσι / κλαγγηδὸν προκαθιζόντων, σμαραγεῖ δέ τε λειμῶν (II, vv. 259-263): “Como innúmeras bandas de aves de rápido vuelo, como gansos o grullas o cisnes de cuello muy largo, que, chillando, en los prados asiáticos se posan, a orillas del Caístro y, de aquí para allá, de sus alas se muestran ufanas y bajo sus gritos resuenan los campos” (traducción en verso de Fernando Gutiérrez). También véase XV, v. 692.

¹⁷⁹ Nombre que Ovidio da a Jacinto. Éste murió al ser golpeado con el disco que el mismo Apolo había lanzado.

haber jugado puede llamarse culpa, a no ser si puede ser llamada culpa también el haber amado. ¡Y ojalá con razón estuviera permitido dar la vida por ti y contigo! Puesto que estamos sujetos a la ley del destino, siempre estarás conmigo y estarás fijo en mi boca, que te recordará. Te cantará mi lira pulsada con la mano, te cantarán mis versos, y como flor nueva imitarás mis gemidos con una inscripción. Llegará también la época en que el más valeroso de los héroes se añadirá a esta flor y será leído en la misma hoja”. Mientras son mencionadas estas cosas por la boca verídica de Apolo, he aquí que la sangre, que derramada en la tierra había marcado la hierba, deja de ser sangre y, más resplandeciente que la púrpura tiria, nace una flor y adopta una forma como los lirios, si no fuera porque en éstos el color es púrpura, en aquéllos plateado. No es suficiente para Febo (en efecto él fue el autor del ornato): él mismo inscribió sus gemidos en las hojas y la flor tiene inscrito *AI AI*, y las letras de dolor quedan grabadas.¹⁸⁰

Para Herrera, el dios sufre la muerte de Salicio (Garcilaso) con la misma intensidad que cuando pierde a su amado Jacinto. Con la muerte de éste, la pérdida del dios griego es aún mayor porque Salicio además de pastor también era poeta: “Tú verás en el verso, que resuena, / tu memoria y tu nombre glorioso, / do el puro Tebro y donde el Arno suena” (vv. 121-123); y más adelante el sevillano escribe: “Salicio, al campo y a pastores gloria, / en brazos de las Musas muere puesto, / y en el cielo está vivo con victoria” (vv. 148-150) refiriéndose a la inmortalidad que Garcilaso alcanzará mediante su poesía, ya que ésta era tan extraordinaria que merecía compartir altares con Apolo: “Yo te pondré, Salicio, después de esto / dos consagradas aras, levantando / una a ti, y otra a Febo en este puesto; / pues le igualas en canto dulce y blando” (vv. 151-154).

En su égloga, Herrera desarrolló una serie de descripciones heredadas de la tradición bucólica, cumplió con las reglas básicas de este género y se sirvió de alusiones mitológicas para intensificar la pena causada por la muerte de un gran poeta. Las referencias clásicas que el autor eligió debían satisfacer las pretensiones de su labor, por ello no resultó incoherente que la imagen del cisne en medio de aguas turbulentas, alzando su largo cuello y enunciando un triste lamento, participara en esta composición.

El sevillano vuelve a evocar el motivo literario del canto del cisne en su *Sextina I*. Sobre este poema escrito en endecasílabos existen pocos datos, pero Cristóbal Cuevas comenta al respecto que Herrera realiza una imitación directa de Petrarca y excluye cualquier dato autobiográfico.¹⁸¹ En la sextina el protagonista manifiesta que su canto merecía una corona

¹⁸⁰ Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias 2015, p. 563.

¹⁸¹ Fernando de Herrera 1987, p. 86. El poema XXX del *Cancionero* de Petrarca es el que Cristóbal Cuevas consideró que Fernando de Herrera imitó.

de laurel, la cual le fue negada por la propia naturaleza, motivo por el que el poeta queda profundamente herido:

Un verde lauro, en mi dichoso tiempo,
solía darme sombra, y con sus hojas
mi frente coronaba junto a Betis:
entonces yo en su gloria alzaba el canto,
y resonaba como el blanco cisne;
la soledad testigo fue y el bosque.

Después que al bien me dio principio el bosque,
y en la sombra gocé del dulce tiempo,
y canté como cuando muere el cisne,
el lauro me negó sus verdes hojas;
y en triste se trocó el alegre canto,
y se admiró de mi lamento Betis.

Yo busco el lauro junto al grande Betis,
y está cerrado en el espeso bosque,
do apenas llega el lastimoso canto
que le ofrecí el pasado alegre tiempo;
mas él huye de darme más sus hojas,
y yo me quejo como suele el cisne.

Jamás cantó tan triste el dulce cisne
en el sonante sulco¹⁸² del gran Betis,
como yo por el lauro y verdes hojas,
que me impiden tratar el duro bosque;
y con memoria del suave tiempo
resuena todo en lástimas mi canto.

Ya no sonaré yo el felice canto,
que puso envidia en Betis al gran cisne;
pues es contrario a mi esperanza el tiempo,
tristezas oirá, y lágrimas ya Betis;
y al cielo moveré contra aquel bosque,
que del lauro defiéndeme las hojas.

Pues ya no me coronó de las hojas,
enmudezca de hoy más el tierno canto
así vea desnudo al triste bosque,
y llore mi dolor el blanco cisne,
que tiende el lecho en el soberbio Betis,
pues el lauro me falta, y deja el tiempo.

Entristéceme el tiempo, el lauro y hojas,
el canto no me agrada, el blanco cisne
lamente en Betis, y arda en fuego el bosque.¹⁸³

Desde el apartado anterior, puntualicé que el cisne simboliza la transformación, en la sextina de Herrera esto cobra mayor fuerza porque en cada estrofa se presenta un cisne

¹⁸² Surco.

¹⁸³ Fernando de Herrera 1808, IV, pp. 18-19.

distinto. En la primera aparece un cisne (poeta) consolidado en la habilidad canora (habilidad creativa), coronado por el mismo lauro (celebración pública) y acompañado por el Betis (inspiración); en la segunda estrofa hay una conversión, del alegre canto pasa al triste; para la tercera hay una pérdida y búsqueda de la habilidad creativa que inserta el canto quejumbroso; en la cuarta, la melancolía invade totalmente al cisne-poeta; la quinta estrofa muestra el abandono de la búsqueda que se prolonga hasta la sexta, en la que también hay una aceptación lamentosa; para el cierre del poema, el cisne-poeta revela el enojo y la ira que lo alejan de su labor canora. En resumen, la blanca ave refleja los cambios por los que pasa el poeta frustrado, cada una de las estrofas exhibe un cisne distinto y con ello se manifiestan las transmutaciones que el poeta sufre a lo largo de su actividad poética. Herrera menciona al palmípedo siete veces a lo largo de su composición, número que concuerda con las veces que volaron alrededor de Apolo, veces que cantaron y el total de cisnes que acompañaron al dios Apolo el día de su nacimiento, según Calímaco.¹⁸⁴

En su composición el laurel es uno de los puntos focales. Sobre las razones mitológicas que dieron tanta importancia a éste, Boccaccio explicó en su *Genealogía de los dioses paganos* (VII, 29):

Fue costumbre muy antigua de los griegos, según las cualidades de los diversos agones que llevaban a cabo en sus solemnidades, honrar a los vencedores, entre otros regalos, con guirnaldas de ramas y, puesto que se celebraban con los más importantes entre los restantes juegos Píticos, que se hacían con la mayor atención en memoria de Pitón vencida por Apolo, se decretaba para el vencedor de este certamen la guirnalda de laurel. Del mismo modo [se coronaba] también a los poetas, y sobre todo a los que con su poema heroico entregaban a perpetuo recuerdo las hazañas de los antepasados, pues parecía que ellos no podían componer versos tan sublimes sin la elocuencia de Apolo [...] Además este árbol verdea continuamente, para que mediante su verdor se ponga de manifiesto que la fama de los buenos servicios se mantiene con perpetua lozanía y, puesto que es el único que no es fulminado, así la lozanía de la gloria de tales hombres no puede ser dañada con el rayo de la envidia.¹⁸⁵

La corona de laurel representa una victoria en las labores poéticas, era un distintivo otorgado únicamente a aquellos dignos del dios de las artes; también cabe recordar que, en

¹⁸⁴ Cf. supra, pp. 5-7.

¹⁸⁵ Boccaccio 2007, pp. 342-343.

la mitología antigua, Dafne¹⁸⁶ es convertida en este árbol mientras huye de Apolo, según Ovidio, el dios exclama lo siguiente después de presenciar la metamorfosis de su amada:

Cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit 'mea! semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae (*Met.*, I, vv. 557-559).

Y, puesto que no puedes ser mi esposa, en verdad serás mi árbol. Siempre te tendrán, laurel, mi cabellera, mi cítara, mi aljaba.¹⁸⁷

Sobre el calor innato de este árbol, Natale Conti escribió en su *Mitología* (IV, 10) que el laurel estaba consagrado al dios porque iba acorde con su naturaleza cálida, pues del roce de su madera, fácilmente surgía el fuego; además, poco le afectaba el rayo, motivo por el que lo nombraron el que *aleja y repele los males*.¹⁸⁸ Siendo el fuego un enemigo natural del cisne¹⁸⁹ y, a la vez, una causa posible del inmediato incendio de los laureles, fue muy pertinente que el poeta frustrado de la sextina de Herrera deseara ver arder al bosque como última protesta y también eliminar aquel paraje bucólico, símbolo del triunfo poético.

El poeta Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-1610), contemporáneo de Herrera y con quien también compartió escuela, escribió una sextina en la que menciona frecuentemente al canoro cisne a orillas de una bella ribera:

Del rosado Oriente muestra Febo
los rayos de oro, con que hiera al Euro
dando principio con su luz al día,
yo triste en la ribera del gran Betis
doy al viento la voz cual blanco cisne,
llamando en ella mi felice muerte.
No estimo en nada la soberbia muerte,
y contra la calor del alto Febo,

¹⁸⁶ Asimismo, el nombre de Dafne provenía del griego Δάφνη que significa “laurel”.

¹⁸⁷ Traducción de Consuelo Álvarez y Rocío Iglesias 2012, p. 220.

¹⁸⁸ Conti 2006, p. 267.

¹⁸⁹ Respecto a la relación entre el cisne y el fuego, desde la Antigüedad se creyó que esta ave sentía aversión por el fuego, Ovidio justificó esta creencia en sus *Metamorfosis* con Cicno, primo y querido amigo de Faetón que al verlo morir incinerado fue convertido en cisne a causa del dolor:

Había llenado con sus quejas las verdes orillas y el río Eridano [...] cuando se debilitó su voz de hombre y blancas plumas ocultan sus cabellos y el cuello se alarga enormemente desde el pecho y una ligadura une sus rojizos dedos, las alas cubren su costado, un pico sin punta se adueña de su boca. Cicno se convierte en un ave no conocida antes y no se entrega al cielo ni a Júpiter, como es natural en quien recuerda el fuego enviado injustamente por aquél; busca los estanques y los amplios lagos y, odiando el fuego, elige para vivir las corrientes enemigas de las llamas (*Ov., Met., II*, vv. 371-381. Traducción de Consuelo Álvarez y Rocío Iglesias 2015, p. 253).

en la ribera puesto hecho un cisne
hago parar a oírme el suelto Euro,
enfrentar su corriente el raudo Betis,
y no moverse el limitado día.

Siempre celebraré el felice día,
en que Amor me dio vida en darme muerte,
testigo será de esto el patrio Betis,
que refrenó su curso, y paró Febo;
óyese desde el Céfiro hasta el Euro
el nombre por quien muero como el cisne.

Jamás cantó en el Caístro el blanco cisne
tan dulcemente, ni se vido día
tan agradable, ni tan blando el Euro,
como aquél, en que vi mi dulce muerte,
de la cual envidioso vide a Febo
y en fuego arderser el claro y fresco Betis.

En Híspalis¹⁹⁰ sagrada hiere Betis,
donde por quien adoro el blanco cisne
resuena y le responde el bello Febo;
muestra más resplandor el claro día
con las hebras que dan la vida y muerte
cuando las desordena el manso Euro.

Casia, mirra y amomo esparce el Euro,
oro, perlas, rubíes produce Betis,
Amor no ofende ni es cruel la muerte
con la presencia del divino cisne,
a quien sigo llorando noche y día
y por quien aborrezco el rubio Febo.

Su luz da Febo y da su aliento Euro,
murmura Betis, canta el dulce cisne,
veo el hermoso día y veo mi muerte.¹⁹¹

La primera parte muestra al poeta en la ribera del Betis que triste recibe al nuevo día con un canto que invoca su feliz muerte, tal y como solía hacer el cisne; la segunda estrofa sitúa al lector en una temporalidad precisa: el mediodía, cuando se siente “el vivo ardor del alto Febo”; y en un espacio delimitado: la ribera del Betis de donde el autor no se había movido desde el amanecer, pues ahí es donde conoce al amor quien le dio vida en su muerte. A partir de la tercera estrofa, Juan de la Cueva desarrolla toda una descripción de cómo disfruta de su pasión a la cual llama “dulce muerte”. En la penúltima estrofa el poeta presenta al cisne como símbolo de tranquilidad pues dice que el “amor no ofende, ni es

¹⁹⁰ España.

¹⁹¹ Juan de la Cueva 1582, fols. 41v-43v.

cruel la muerte / con la presencia del divino cisne” por eso lo aclama desesperado. El cierre del poema se da cuando “canta el dulce cisne” y junto con éste, el autor ve su muerte.

En general el poema alude al tema del amor y los pesares del amante, como la desesperación por ver a la amada y la muerte como solución que pone fin a las cuitas amorosas, temas típicos de la poesía amorosa. Muy similar a la sextina de Fernando de Herrera, Juan de la Cueva desarrolla su imaginario poético en la ribera del Betis, lugar predilecto para poner a prueba sus dotes creativas, pues el río que rodea al cisne es muy significativo para la relación cisne-poeta porque el fluir de las aguas también es el fluir de las palabras lo que alude al furor poético que describía Carvallo en páginas anteriores. Ambos poetas, Herrera y de la Cueva, adaptaron la imagen del cisne moribundo para ilustrar sus composiciones cargadas de expresión bucólica y lo mencionaron siete veces en cada una de sus estrofas para enfatizar su voz canora. Los elementos distintivos del *locus amoenus*, acentuaron la misma naturaleza de la blanca ave que bajo el mismo contexto amoroso, no siempre mantiene el mismo significado, en esto queda revelada la maleabilidad del *leitmotiv*. En palabras de Jacques Voisenet: “El animal no se limita a un único significado simbólico, sino que se pliega con facilidad a diferentes situaciones y a múltiples interpretaciones. No es la figura animal por sí misma la que determina el significado, sino el contexto y la intención del autor”.¹⁹²

Otro poeta que visualizó al ave de largo cuello en un entorno lleno de descripciones renacentistas, con alusiones a paisajes bucólicos –tomados más del imaginario literario que de la realidad– y múltiples menciones a la mitología clásica fue Pedro de Oña (Chile, 1570-1643), quien en su extenso poema épico, el *Arauco domado* (1596), relató las primeras campañas militares que el gobernador García Hurtado de Mendoza dirigió en territorio mapuche. En su libro V, Oña narra con extremo detalle el *locus amoenus* en el que se encontraba uno de los guerreros mapuches más valientes, Caupolicán, junta a su esposa, Fresia:

Revuélvese el arroyo sinuoso,
hecho de puro vidrio una cadena,
por la floresta plácida y amena,
bajando desde el monte pedregoso;
y con murmullo grato, sonoro,

¹⁹² Voisenet 2012, p. 202.

despacha al hondo mar la rica vena,
cruzándola y haciendo en varios modos
descansos, paradillas y recodos.

Vense por ambas márgenes poblados
el mirto, el salce, el álamo, el aliso,
el saúco, el fresno, el nardo, el cipariso,
los pinos y los cedros encumbrados,
con otros frescos árboles copados
traspuestos del primero, paraíso,
por cuya hoja el viento en puntos graves
el bajo lleva al tiple de las aves.

[...]

Por los frondosos débiles ramillos
que con el blando céfiro bracean,
en acordada música gorgean
mil coros de esmaltados pajarillos;
cuyos acentos dobles y sencillos
sus puntos y sus cláusulas recrean
de tal manera el ánimo que atiende,
que se arrebata, eleva y se suspende.

Entre la verde juncia en la ribera
veréis al blanco cisne paseando,
y alguna vez en dulce voz mostrando
haberle ya llegado la postrera (vv. 105-148).¹⁹³

El sonido de las aguas, los variados tipos de árboles, los pájaros que con sus canturreos alegran el paradisiaco lugar y el cisne que pasea en medio de tan bello paraje, según lo describe Oña, no tenía mucho que ver con la naturaleza chilena. Las influencias en las descripciones de esta floresta surgieron de sus lecturas de la poesía bucólica, de la novela pastoril desde Virgilio hasta Ercilla, pasando por Sannazaro, Garcilaso, Montemayor y Gil Polo, sin dejar atrás a Ovidio.¹⁹⁴ Incluso el verso 145 “entre la verde juncia en la ribera” evoca casi textualmente al romance XIII de Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1571-1627), el cual iniciaba:

Aquí entre la verde juncia
quiero como el blanco cisne,
que envuelta en dulce armonía
la dulce vida despide,
despedir mi vida amarga
envuelta en endechas tristes,
y querellarme¹⁹⁵ de aquella

¹⁹³ Pedro de Oña 1917, pp. 129-130. En adelante citaré por los versos de esta edición.

¹⁹⁴ Salvador Dinamarca 1952, p. 146.

¹⁹⁵ Expresar con la voz el dolor o la pena que se siente.

tan hermosa como libre.¹⁹⁶

A lo largo del poema, el cazador Daliso –nombre pastoril al igual que Arsindo y Albanio– se queja del sufrimiento que le provocan los desdenes de su amada, la ninfa Nise, también cazadora y seguidora de la diosa Diana, por quien derramó tantas lágrimas. Daliso deseaba despedirse de su vida tal como el cisne, que moría envuelto en una suave armonía entre el follaje, haciendo contraste con su amarga vida que merecía ser despedida con melodías tristes debido al resentimiento que guardaba por la hermosa y libre Nise. Góngora fue considerado uno de los mejores creadores de romances –incluso revivió al género– y de los temas bucólicos, su fama inició cuando publicaron algunos romances suyos en la *Flor de romances nuevos* (1589) y en las *Flores de poetas ilustres* (1605), por ello no resulta extraño pensar que Oña tuvo conocimiento de las composiciones gongorinas a pesar de la distancia que separó a ambos autores.

Como bien pudimos notar, en las composiciones citadas, el tema central sigue siendo el penar amoroso, ya sea por la pérdida de un querido amigo o por la amada, pero se subraya con el entorno natural para representar las características del cisne, el río que acompaña al palmípedo fluye así como al poeta siempre lo acompaña el fluir poético, esa inspiración que los poetas clásicos solicitaban a las Musas y al mismo Apolo. También se habla de la corona de laurel, la que sólo otorgaban a quienes habían alcanzado destacar con su creación poética. El cisne personifica al mismo poeta y el canto simboliza al poema; esta relación difícilmente cambia –especialmente en los siglos áureos–, la tradición así lo mantuvo excepto en algunas ocasiones, como cuando comparan a dicha ave con la figura femenina insertado también en el ámbito bucólico, tal como describiré en el siguiente apartado.

3.2.2. La imagen del cisne como figura femenina

El binomio hombre-racional / mujer-natural consolidó en la mujer un ideal apegado a la naturaleza; su figura “exaltaba valores tan antiguos y tradicionales como la maternidad o el amor a la tierra”,¹⁹⁷ por ello fue que, en la mayoría de las composiciones literarias, la

¹⁹⁶ Luis de Góngora 1628, p. 103, vv. 1-8.

¹⁹⁷ López Fernández 2006, pp. 16-19.

belleza femenina sólo era comparable con los elementos naturales como las flores, piedras preciosas, magníficos paisajes o, en este caso particular, con el cisne. Dentro del bucolismo, el *locus amoenus* mantenía un papel protagónico y para expresar la fragilidad, pureza, belleza e inocencia femenina dentro de este ámbito, el ave blanca de cuello largo resultó ser la más adecuada.

Garcilaso de la Vega recurrió nuevamente al “canto del cisne” en su *Égloga III*, compuesta tres años después de la muerte de Isabel Freyre, a la que también llamó Elisa – mismo nombre de la reina y fundadora de Cartago, Dido–,¹⁹⁸ y escrita para una “ilustre y hermosísima María”.¹⁹⁹ En esta composición el poeta toledano presenta tres mitos antiguos y uno moderno, cada uno ilustrado por una ninfa distinta que tejía. Filódoce relata el mito de Orfeo y Eurídice; Dinámeme el de Apolo y Dafne; Climene el de Venus y Adonis; y, por último, Nise describe el dolor que siente la naturaleza cuando muere la ninfa Elisa:

Todas con el cabello desparcido
lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada.
Cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre la hierba degollada,
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde (vv. 225-232).

La “flor cortada” que estaba “entre la hierba degollada” tal como “el blanco cisne” son imágenes que trazan la descripción de una muerte violenta, llevan a imaginar al ave decapitada en medio del verde prado. A lo largo de la presente investigación, hemos referido múltiples veces al canto postrero del palmípedo y hasta ahora, con excepción de lo mencionado por Covarrubias sobre que los cisnes se comen unos a otros, el poeta-cisne no se había representado a sí mismo en una situación de violencia física, el tipo de crueldad sobre el cual versaban sus composiciones era más bien interna y emotiva; escenificar la muerte violenta de una mujer-cisne no problematizaba la recurrente relación cisne-poeta porque, durante esta época, difícilmente se hallaba a una mujer poeta, salvo soy Juana.

¹⁹⁸ El nombre verdadero de la fundadora de Cartago era Elisa de Tiro, sus súbditos la bautizaron Dido al proclamarse reina. Al respecto *vid.*, Verg., *Aen.*, I, vv. 340 ss., IV, vv. 335, 610 y V, v. 3. Incluso Ovidio inicia la *Heroida* séptima con la presentación de Dido como Elisa. Cf. *supra*, p. 17.

¹⁹⁹ Gerhardt 1974, p. 180. Probablemente se trate de de Doña María Osorio Pimentel, esposa de Don Pedro de Toledo.

En este fragmento de Garcilaso, el poeta ya no se inserta así mismo dentro de su propia composición, lo cual demuestra que hay otras formas de aprovechamiento de la tradición y una de ellas es variar la muerte del cisne. Aquí se muestra la inserción de elementos que detallan una violencia gráfica, estos elementos también los encontraremos en la muerte de los mártires, como veremos más adelante.

Elías L. Rivers señala que en esta égloga Garcilaso desarrolló algunas implicaciones paradójicas del arte natural y las aplicó directamente al doloroso misterio de la muerte, es decir, la crueldad de la naturaleza fue representada con una enaltecida belleza que el arte poética permitió; “tomó experiencias tan desgarradoramente personales, como el amor y la muerte, y les dio una forma de existencia mucho más universal, duradera, profunda y llena de sentido humano”.²⁰⁰ De manera muy similar a Garcilaso, el poeta chileno Pedro de Oña, incluyó en el *Arauco domado* la imagen de Gualeva, mujer del guerrero mapuche Tucapel, desmayada en medio de la hierba:

Mas, nazca de otra cosa o venga desto,
que en juego al fin que tanto se platica,
cuando la hembra tímida se pica,
con pecho varonil arroja el resto.
Gualeva ha dicho ya lo que hay en esto,
aunque mejor después lo testifica,
volviendo a proseguir el triste llanto,
con que los dos pusimos fin al canto.

Cortóse en la mitad de sus preguntas,
pegando al paladar la lengua helada,
y luego dio en las yerbas desmayada,
haciéndoles doblar sus verdes puntas;
no con las delicadas manos juntas,
mas, una de otra adversa y apartada,
aunque los pies, más albos que la nieve,
unidos por igual en trecho breve.

Jamás gozó Meandro en su ribera
de cisne que al herboso alegre seno
mezclando el blanco propio al verde ajeno,
tal gracia, tal adorno y lustre diera,
cual por servirle allí de cabecera
lo está gozando ahora el prado ameno
en la nevada faz descolorida
de la traspuesta bárbara tendida.

¿Qué lirio, qué azucena o blanca rosa,
a quien, rompiendo el campo de pasada,
la reja descortés dejó cortada,

²⁰⁰ Elías L. Rivers 1964, pp. 423-424.

cayó sobre la yerba más hermosa?
¿Ni cuál adormidera granujosa
inclina su cabeza coronada,
cual reclinó Gualeva el rostro bello
sobre el mármoleo, laso y débil cuello? (vv. 41-72).

Las descripciones de Gualeva y Elisa están acompañadas de los colores que contrastaron con su propia blancura, ambas mujeres quedaron tendidas en un lugar cercano al agua, en medio del verdor que desprendían las hierbas y con flores a su alrededor que enaltecieron su belleza, únicamente comparable con el paisaje natural en el que se encontraban. Oña se detuvo en la descripción física de Gualeva, muy al estilo petrarquista, pues mencionó sus “delicadas manos”, “los pies más albos que la nieve”, su “rostro bello” y especialmente “el mármoleo, laso y débil cuello” que está relacionado con la ninfa Elisa. También se comparó a ambas mujeres con la flor: Garcilaso manifestó que la vida de Elisa fue cortada como una flor (v. 228) y Pedro de Oña asemejó el desmayo de Gualeva con la caída de una flor recién cortada. Aunque en el poeta chileno la escenificación no es tan violenta como en el español, sí muestra paralelismo en cuanto a la tipología. Ésta se define principalmente por sus características físicas y ya no tanto por la exaltación del canto.

Otro punto a resaltar en la misma égloga tercera de Garcilaso, es que, después de comparar a Elisa con el cisne, el toledano expone su epitafio grabado en la corteza de un álamo:

“Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso,
y llama ¡Elisa!... ¡Elisa! a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fio” (vv. 241-248).

Garcilaso presta palabras al pensamiento de su personaje femenino de la misma manera que Ovidio hizo en sus *Heroidas*, es decir, indagan en la psicología femenina para darle voz a la protagonista y así empatizar mejor con el lector; aplican en sus poemas un tono realista que

convence y conquista a los receptores; asimismo el mariscal de Alcalá, Íñigo Bernuy Barba y Mendoza,²⁰¹ expone la forma en que una dama llama a su amado:

Como entre verde juncia,
batiendo el aire tierno, el cisne canta,
cuando su muerte anuncia,
con pasos de dulcísima garganta
formando su querella,
así lloraba mi Crisalda bella:
“¡Oh tú que despreciando!
el noble sacrificio de las almas
que te están adorando
con tiernos ojos y devotas palmas,
¿por qué sola me dejas
con sola la razón de formar quejas?
¿Por qué miras mi fuego
con ojos tibios y con alma helada?
¿por qué escuchas mi ruego
más frío que la nieve de Granada
no siendo el ruego mío
de labios tibios ni de pecho frío?”²⁰²

La bella Crisalda reclama al amante su partida, los versos anuncian lo que los poetas elegíacos acostumbraban a poner en boca del amante moribundo; además, lo llama “frío” otra característica que era típica en las damas desdeñosas de los poetas anteriores. La mujer que muestra el mariscal ya no es la habitual “señora” que torturaba a su enamorado con crueles desprecios. El cisne que se presenta en esta composición es similar al de la fábula esópica 277, recordemos que en ella, el canto aplaza la muerte del cisne; para este caso, el canto de Crisalda conmueve a su amado quien decide no partir y, así la bella dama, consigue obtener lo que tanto deseaba. Otro punto a resaltar es que la comparación entre la mujer y el cisne ya no radica sólo en su descripción física, sino que se le asemeja por el “dulce canto”, Crisalda funge en esta composición como el poeta-cisne y dicha aseveración se refuerza porque el poema inicia con el sintagma “entre la verde juncia”, clave que da apertura al bucolismo y que también lo utilizaron Góngora y Pedro de Oña.

Garcilaso y Pedro de Oña vieron en la belleza, delicadeza y elegancia del cisne características propias de la figura femenina, no es de extrañar que las hayan considerado

²⁰¹ Sobre los datos biográficos de este personaje existen pocos registros, hijo de Diego de Bernuy y Barba, nació aproximadamente en Benamejé (Córdoba) entre 1569 y 1577. Cf. Pedro Espinosa 2006, p. 159, nota 1.

²⁰² Ibid., pp. 158-159.

símbolos eróticos por la relación que había entre el ave de largo cuello y la diosa Afrodita-Venus; algunas de estas virtudes femeninas que adquirió el cisne fueron resaltadas en el ámbito teológico por la poeta novohispana sor Juana Inés de la Cruz (c. 1651-1695). La décima Musa incluyó la imagen del cisne en los villancicos que compuso en honor de san Pedro de Nolasco en el que el ave de largo cuello adoptó un aspecto místico similar al expuesto en el *bestiario toscano* y Carvallo anteriormente, el bestiario indicó el comportamiento que debía seguir el buen cristiano a través de la figura del palmípedo y Carvallo identificó su canto postrero como medio de ascensión hacia la divinidad. Sor Juana relaciona la imagen del cisne con la virgen María por su virginal pureza y limpieza en cuanto a virtud:

Estrillo

¡Ay, cómo gime! Mas ¡ay, cómo suena
el cisne, que en dulcísimas endechas
suenan epitalamios y son exequias!

Coplas

Aquel cisne de María,
que vistió en la toga tersa
la más cándida señal
de su virginal pureza,
el escudo de sus armas,
la cifra de sus empresas,
archivo de sus favores
y de su honor la defensa;
cuya voz, mejor que Orfeo,
con dulcísimas cadencias
de tantos tristes cautivos
rompió las fuertes cadenas;
El que en las corrientes puras,
por conservar su limpieza,
de las fuentes de la gracia
tuvo morada perpetua,
hoy, conociendo su fin,
en dulces cláusulas tiernas
la mortal vida despide
para pasar a la eterna.
Y aunque se conoce limpio,
a la Majestad Suprema,
sobre el candor de la nieve
le pide que lo emblanquezca.²⁰³

²⁰³ Sor Juana Inés de la Cruz 1952, II, pp. 33-34. Fragmento perteneciente al villancico IV del segundo turno de los *Villancicos que se cantaron en los maitines del gloriosísimo S. Pedro de Nolasco, fundador de la Sagrada familia de Redentores del Orden de Nuestra Señora de la Merced, día 31 de enero de 1677* conformado por ocho villancicos repartidos en tres turnos.

El estribillo refiere que en lugar de hacer cantos lamentables propios de un funeral, se celebrarían melodías alegres dignas de una boda. Semejante a lo que Sócrates declaró: el cisne se despedía alegremente de la vida y dejaba de lado los lamentos tristes; así, el ave palmípeda entonó “en las corrientes puras” “dulcísimas cadencias” cuando “la mortal vida despide para pasar a la eterna” y acompaña a la virgen María, pues es esta ave la que mejor representa “su virginal pureza” que, “aunque se conoce limpio”, “sobre el candor de la nieve le pide que lo emblanquezca”, es decir, a pesar de que la blancura del cisne resaltaba su limpieza –entiéndase ésta como sinónimo de pureza– no desdeñaba la oportunidad de ser emblanquecido nuevamente por la Majestad Suprema resaltando de esta manera la humildad que residía tanto en él como en María. Al respecto el historiador José Azanza observó:

La Virgen no necesitaba de la purificación, ya que en el parto no hubo mancha alguna. Entonces, ¿por qué acudió al templo? María mantuvo siempre hermosa su pureza, pero quiso someterse a la purificación para manifestar un comportamiento humilde y obediente a la ley de Dios, como ejemplo para todos los cristianos. El mejor símbolo de semejante actitud se encuentra, a juicio del teólogo español, Aresi, en el cisne [...] La *pictura* muestra un hermoso cisne nadando en las aguas de un estanque y Aresi lo propone con el mismo significado de la purificación de María. El cisne destaca por el brillante color blanco de su plumaje que, además, no varía con las estaciones, de ahí que se le apliquen continuamente los adjetivos de *niveus* o *albus*. Por eso es imagen de candor y pureza, y también de obediencia y fidelidad de ánimo, valores aplicados a María.²⁰⁴



Imprese sacre, libro V, empresa 129: *Qui est mundus totus* (Quien está completamente limpio).

²⁰⁴ Azanza 2016, pp. 665-666. Las cursivas son del autor.

En las composiciones presentadas el canto sigue siendo una advertencia de muerte –salvo el caso del mariscal como ya comentamos anteriormente– aspecto heredado de Apolo, según la tradición, pero también el cisne recoge de esta misma tradición características eróticas derivadas de su vinculación con la diosa Venus, de ella se exalta principalmente la belleza física que estaba compuesta por su blancura, delicadeza y gracia –características puestas en la mujer amada– y que para la poeta Sor Juana se equipara con la belleza de la virgen María exaltando su blancura vuelta un símbolo para identificar la pureza divina.

A lo largo del capítulo he presentado varios ejemplos del modo en que los poetas insertaron el motivo literario del canto del cisne para ejemplificar artificioamente su pesar amoroso, como bien pudimos notar la voz postrera del palmípedo fue un símil del quejido lamentoso del amante moribundo; así fue como la poesía elegíaca acogió de buena manera el *leitmotiv* de la última melodía del cisne, unas veces destacando la belleza del canto y otras resaltando la belleza física del ave, pero siempre enalteciendo el sentimiento amoroso. Esta necesidad de sublimar el canto porque trae consigo la muerte digna, se convirtió en el instrumento adecuado para tratar los temas religiosos, que veremos en el siguiente apartado.

4. RELACIÓN Y COMBINACIÓN ENTRE EL CISNE Y EL FÉNIX

4.1. *El “vuelto a lo divino” de la figura del cisne*

Desde la Edad Media, los poetas religiosos vieron que el valor crítico de los mitos ayudaba a exponer los temas doctrinarios a través de la lectura alegórica. La función de los temas paganos cambió y obtuvieron una carga simbólica diferente; el empleo de ciertos recursos míticos respondía a la intencionalidad religiosa del poeta para expresar las cuestiones divinas dentro de sus composiciones. Este hecho lo vimos en el *bestiario toscano*²⁰⁵ y, siglos después, también en Carvallo, pues ambos utilizaron el recurso mítico del “canto del cisne” para expresar temas del ámbito teológico; de este modo, pasó de tener un sentido inicialmente profano a representar temas sagrados, bien podríamos decir que este *leitmotiv* sufrió una contrahechura.²⁰⁶

La poesía religiosa fue una de las ramas más importantes de la producción lírica en España y América desde la Edad Media hasta aproximadamente el siglo XVIII. Los autores del Siglo de Oro se encontraban en una época rodeada de guerras que sacudieron a Europa por diversas razones, desde cuestiones políticas y religiosas hasta mercantiles; incluso en España se libraron constantes batallas –algunas famosas como la de San Quintín (1557) y la de Lepanto (1571)– que dejaron un tejido cultural tan diverso y complejo como problemático e interesante, por ello, las tensiones políticas, religiosas y académicas cubrieron un amplio espectro, como las intensas y hasta violentas discusiones filosóficas y teológicas que se dieron dentro del cristianismo. Estas agudas batallas ideológicas perdieron fuerza con el triunfo de la Iglesia Católica reflejado en las determinaciones del Concilio de Trento en 1563; la consolidación religiosa estableció una ortodoxia que se

²⁰⁵ Cf. supra, pp. 22-23.

²⁰⁶ Sobre el término *contrahechura*, el hispanista Bruce W. Wardropper en su libro *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* define la palabra latina “*contrafactum*” –siempre y cuando sea utilizada en un contexto literario– como “la refundición de un texto” que sustituye su sentido profano por uno sagrado. Cf. Bruce W. Wardropper apud Sánchez Martínez 1993, p. 74, n. 3. La utilización de dicho término se generalizó y se consolidó en los estudiosos interesados en los siglos XVI, XVII y XVIII, que comenzaron a usar sus derivados terminológicos *contrafacta* y traducción *contrahacer* para referirse al mismo suceso. Sirvan de ejemplo los trabajos de Klaus Wagner, “Contrafactura ‘a lo divino’ en la literatura de los siglos de oro”, *Minervae Baeticae*, 29, 2001, pp. 75-83; el de María José Martínez López, “Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea”, *Criticón*, 74, 1998, pp. 31-43 y la tesis de David Caro Bragado, *Dios y la dama como referentes en la poesía amorosa española (siglos XV-XVII). A propósito de la hipérbole sacroprofana*, tesis doctoral, departamento de filología española II (literatura española), Madrid, 2015, pp. 110 ss.

generalizó tanto en España como en las Indias y fue uno de los pilares de la Contrarreforma.²⁰⁷

Poetas pertenecientes a esta época integraron en sus obras “el canto postrimero del cisne” para comparar las cualidades de dicha ave con las virtudes de los mártires; entre ellos se encuentra Bartolomé Leonardo de Argensola, –un apasionado y defensor de los clásicos– que compuso odas, sonetos religiosos e incluso realizó la traducción de algunos salmos.

A lo largo de su producción literaria, Argensola mantuvo una frecuente consideración de los modelos clásicos a los que seguía fielmente en la creación de sus composiciones, no se sintió atraído por la poesía de tipo tradicional –como el romance y la canción– y al encontrarse imbuido en estas constantes alusiones clásicas, “sus gustos distaron mucho de las tentaciones culteranas o gongorinas de sus contemporáneos”.²⁰⁸ Para el poeta barbastrense la mejor compañía era la de los autores antiguos a quienes recomendaba en su “Sátira del incógnito”:

Y cuando siento fatigado el genio
de estudios serios, a esparcirme salgo
por los jardines de Virgilio y Enio;
y veces hay que con ingenio hidalgo,
por divertirme más y entretenerme,
de Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo.
Estos con su buen gusto, hacen que merme
la sangre adusta, y más la purifican
que la costosa confección de alquerme.²⁰⁹
Los sentidos así se vivifican,
y a servir con aliento y gozo nuevo
al discurso proprísimos se aplican (vv. 58-69).²¹⁰

Como bien podemos notar, los autores preferidos de Bartolomé Leonardo de Argensola resaltan en la cita: Ovidio, Horacio y Marcial, tres poetas que analizamos en el primer y segundo capítulo por su relevancia en la transmisión del motivo “el canto del cisne”. Argensola mostró siempre un ferviente clasicismo que no dudó en exhibir en sus poemas, a

²⁰⁷ Luis de Ribera 2009, pp. 27-28.

²⁰⁸ Blecua, en Bartolomé Leonardo de Argensola 1974, pp. 7-24.

²⁰⁹ Confección de azúcar, polvos de rosas y otras flores, con los de coral, perlas y otras confortativas para el corazón. Vid. Covarrubias, *El tesoro de la lengua castellana* 1674, fol. 41.

²¹⁰ Bartolomé Leonardo de Argensola 1951, II, p. 467. En adelante citaré por las páginas y versos de esta edición.

pesar de su tendencia religiosa. Prueba de esta perfecta combinación entre lo sacro y lo profano fueron las múltiples menciones al canto del cisne que incluyó en varias de sus obras como en el soneto XXV “A san Lorenzo, mártir, y a su martirio”:

Cual cisne que con últimos alientos
vive y muere cantando al mismo punto,
y en el sepulcro y nido, todo junto,
más vivos articula sus acentos;
tal en la dura cama, en fuegos lentos,
el invicto español vivo y difunto,
levantó este divino contrapunto,
cercado de tiranos y tormentos.
Yo, celestial Señor, yo, aquel Laurencio
a cuyo corazón fuerza enviaste,
para mayor martirio suficiente;
y a quien tú visitaste en el silencio
de la noche y con fuego examinaste,
ardiendo el alma en otro más ardiente,
recibe este mi espíritu inocente.
Y tú, tirano cruel, cruel ceraste,
revuelve y come de este lado abierto
y da sepulcro vivo a un cuerpo muerto (p. 511).

Argensola describió la muerte de san Lorenzo, mártir que sucumbió por no entregar los tesoros de la Iglesia al imperio de Valeriano; la tortura consistió en encender una parrilla de hierro y ahí acostar al santo para que se quemara lentamente y así falleciera. Las referencias clásicas completaron el relato bíblico: el mártir fenece como el cisne que con su último aliento da término a su vida pero también inicia una nueva junto a su Dios; esto lo motiva a articular más vivamente sus acentos y, en el caso del santo, su alma arde mucho más que su cuerpo, pues ella arde en Dios.

Otra referencia mitológica que Argensola incluye en este mismo soneto –y que cobra importancia para el proceso de transfiguración del motivo del cisne– es la alusión al ave fénix a la que relaciona de manera indirecta con el cisne, ya que ambas aves compartieron características elementales.

En el capítulo primero el poeta romano Claudio Claudiano describió la naturaleza mítica del fénix²¹¹ y con él otros autores antiguos como Plinio, Aquiles Tacio y Filóstrato²¹² también delinearon las características físicas del ave fénix, éste era similar en tamaño al del

²¹¹ Cf. supra, pp. 18-19.

²¹² Cf. Pl., *HN.*, 10, 2; Aq.Tac., *Leuc.* 25 ss.; Philostr., *VA.*, III, 49.

águila o pavo real, de plumas doradas, rojas y púrpuras, originaria de Egipto, de naturaleza solar, que renacía a partir de sus cenizas. Incluso el sofista griego Filóstrato agregó que el fénix al consumirse en su propio nido cantaba himnos fúnebres para sí mismo. La similitud entre el cisne y el fénix radicó principalmente en su consagración al Sol y en la realización de un último canto, metáfora de la muerte como acto final.

En cuanto al uso literario, tanto el cisne como el fénix se habían convertido –desde la Antigüedad– en un recurso atractivo; en ambos casos se les utilizó para ilustrar paisajes idílicos o eventos extraordinarios y las dos aves fueron consideradas símbolos interpretables a través de la alegoría o por medio de las lecturas espirituales, principalmente en el ámbito religioso. Por ejemplo, el poeta fray Luis de Granada (1504-1588) identificó al fénix como símil de la resurrección de Cristo:

Y comencemos primero por una cosa tan rara y tan extraordinaria como es el ave fénix, cuya naturaleza describe san Ambrosio por estas palabras: Esta ave dicen que habita en la región de Arabia, y que llega a quinientos años de vida. La cual sintiendo que se acerca el fin de sus días hace como una sepultura, o arca de incienso y mirra y otras cosas olorosas, y entra en medio de ella, y allí muere; y de la carne de su cuerpo muerto nace un gusano, el cual poco a poco va creciendo hasta llegar a tener alas como el ave de cuyas carnes se engendró; y así viene a renovarse, y cobrar la misma forma y figura que en su origen tenía. Confirmamos esta ave en la fe de nuestra resurrección: la cual quiso la divina Providencia que esperásemos y creyésemos.²¹³

Fray Luis de Granada no da pista de la consideración del fénix como símbolo de Cristo cuando escribe su última línea que es a quien deben esperar y en quien creer, pero esto lo comentaremos más adelante. Volviendo a la obra del historiador español Bartolomé Leonardo de Argensola, la relación del fénix con la imagen del mártir san Lorenzo cobró mayor sentido cuando extendió su elogio en una silva de 92 versos que comenzaba así:

Mártir dichoso, que, con presto vuelo,
cargado de despojos y de palmas
(bien que con sangre tuya matizadas),
tratando el aire, hallaste abierto el cielo,
y, entre la multitud de santas almas,
recibido a sus sillas reservadas,
donde están figuradas
las victorias de aquellas
que reposan en ellas;
ya libre en su pintura aquella brasa
estás mirando, que tu cuerpo abrasa,

²¹³ Fray Luis de Granada 1999, p. 84.

o a ti, dando a los pobres los tesoros,
vuelve a tu patria y casa,
que oyó en naciendo tus primeros lloros (p. 314, vv. 1-14).

San Lorenzo se asemejó al ave que emprende un vuelo libre de cargas, esta ave bien pudo referirse tanto al cisne como al fénix, y mientras su alma encontraba la plenitud en el cielo, su cuerpo fue consumido por el fuego:

Mas en ti el fuego aumenta
su fuerza y violencia,
y con igual paciencia
más vivos articulas los acentos;
cual cisne que con últimos alientos
vive y muere, cantando a un mismo punto
músicas y lamentos
en el sepulcro y nido todo junto.
“Yo, celestial Señor, yo, aquel Laurencio,
a cuyo corazón fuerza enviaste
para mayor martirio suficiente,
a quien tú visitaste en el silencio
de la noche, y con fuego examinaste,
y al ánimo con otro más ardiente,
mi espíritu inocente
encomiendo en tus manos.
Y tú, de los tiranos
el más fiero y cruel que el mundo ha visto,
déjame ya seguir mi amado Sixto.²¹⁴
Revuelve y come de este lado abierto;
estará el alma en Cristo,
y en sepultura viva un cuerpo muerto” (pp. 316-317, vv. 49-70).

Las paradojas que menciona constantemente Bartolomé Leonardo de Argensola como “vive y muere, cantando a un mismo punto” (v. 54), “sepulcro y nido todo junto” (v. 56) y “en sepultura viva un cuerpo muerto” (v. 70) se vieron perfectamente representadas por el ave fénix, quien para renacer primero debía morir, y el cisne, quien a través de su canto anunciaba su propia muerte para trascender a otra existencia. Incluso se refuerza la utilización constante del oxímoron al comparar a estas aves, pues mientras el cisne frecuenta las aguas, el fénix necesita del fuego, elementos contrarios por naturaleza. Así mismo, el poeta español asimila la imagen de ambas aves con la del mártir san Lorenzo, ya que al agonizar previeron y aceptaron su muerte: el cisne y el fénix por medio de himnos

²¹⁴ Séptimo papa de la Iglesia católica quien, según la tradición, también sufrió martirio.

fúnebres y el mártir a través de sus últimas palabras. Los tres realizaron su último acto por medio de la palabra, homenaje a sí mismos y en honor a su Dios.

La muerte en el poema de Bartolomé Leonardo de Argensola no significó una separación cruel y repentina, sino que fue una especie de *transitus* hacia la eternidad. El ánimo del mártir reflejó aquella serenidad y alegría –tal como lo hicieron el cisne y el fénix– que cualquier hombre de fe hubiera experimentado al sentir cercano el momento de su ascensión –de la misma forma que en el *bestiario toscano*–, con la misma intención Juan de Jáuregui (Sevilla, 1583-1641) compuso su soneto *En el día de la presentación* en elogio al anciano Simeón:

El justo Simeón al Verbo humano
abraza, y a la muerte apetecida
grato se ofrece, al tiempo que la Vida
tiene, y el mismo Espíritu, en su mano.
Y cual sonoro cisne, el sabio anciano,
ya su esperanza y gran edad cumplida,
alegre de su fin, la agradecida
voz funeral así levanta ufano:
“La muerte ahora (¡oh claro sol, que abierta
senda nos muestras a la vida ausente!)
llegue, y en paz el cuerpo desanime;
no precie ya, quien ve tu luz presente,
ver otra luz; ni el que la firme y cierta
salud alcanza, la mortal estime.” (pp. 147-148).

Para Jáuregui el anciano Simeón actúa tal como el “sonoro cisne” pues, debido a su fama de poseer un espíritu profético, reconoce de manera inmediata al recién nacido Jesús como el Salvador; y, habiendo presenciado el cumplimiento de la promesa que en algún momento se le hizo por medio de una revelación, el cansado anciano podrá esperar tranquilamente la llegada de su muerte.

Bartolomé de Argensola y Jáuregui no temen exhibir el último discurso de los moribundos personajes –san Lorenzo y Simeón– equiparado como el contenido del canto del cisne. El mártir con fuerte y violenta paciencia “más vivo articula los acentos” y el viejo Simeón “alegre de su fin” “[la] voz funeral así levanta ufano”, dedican su postrimero cantar a Dios. El discurso no se muestra lamentoso ni melancólico, sino más bien agradecido. El pensamiento cristiano permite tratar el tema del “más bello canto” minuciosamente, hecho que no se había posibilitado en los poetas anteriores, porque en ellos ya está establecida la

belleza definitiva: el amor hacia Dios. Este amor está representado por la ferviente pasión que permite a los personajes sacros recibir la inspiración, fuerza y voluntad para soportar cualquier tipo de situación –así como Platón lo expuso en el *Fedón*–, de aquí que su canto no se manifieste lastimero o quejumbroso como en la poesía elegíaca.

Luis de Ribera (Sevilla, s. XVII)²¹⁵ al igual que Argensola y Jáuregui halló en los autores clásicos tópicos e imágenes que utilizó para embellecer y complementar sus creaciones poéticas; en su obra titulada *Sagradas poesías* –compuesta en tierras bolivianas– demostró un profundo conocimiento de los autores clásicos que supo imbricar y poner en consonancia con su enraizada fe. En el soneto “De Cristo ya resucitado” Ribera alude al cisne y al fénix como aves que celebran la resurrección del mesías:

Rosas, brotad al tiempo que levanta
la cabeza triunfal del breve sueño
el sacro vencedor, trocado el ceño,
y huella el mundo su divina planta.
El cisne entre las ondas, dulce, canta,
y el campo, al espirar olor, risueño,
al renovado Fénix sobre el leño
ve pulirse las plumas, y se espanta.
Brotad purpúreas rosas, y el aliento
vuestro, mezclado de canela y nardo,
bañe el semblante de carbuncos hecho.
Mueva el coro la voz y el instrumento,
el coro celestial, si más gallardo,
¿puede ofrecerse a más heroico hecho?²¹⁶

Luis de Ribera delinea el momento de resurrección de Cristo, en la primera estrofa pide que las rosas broten al mismo tiempo que el levantamiento de Cristo; en la segunda, imagina cómo el cisne entona su melodía y el fénix renace; en la tercera, el rostro del “sacro vencedor” se llena de agradables aromas y el cierre del poema ofrece la deleitable música para el esperado recibimiento considerado el “más heroico hecho”. Ribera no sólo dibuja esta escena con maravillosos personajes –las rosas, el cisne, el fénix, el coro celestial– que traen consigo un colorido paisaje en el que imperan el rojo (pasión), el blanco (pureza) y el púrpura (realeza), sino que también carga de olores y sonidos esta ansiada llegada. El

²¹⁵ Sobre la vida de este poeta se conservan pocos datos biográficos, Joseph M. Barnadas ubica su lugar de nacimiento en Sevilla y fecha su muerte en 1623 en La Plata, Bolivia, país en el que escribió su obra religiosa. Cf. Barnadas, en Luis de Ribera 2009, pp. 47-63. En adelante citaré por las páginas y versos de esta edición.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 320.

poema invita a nuestros cinco sentidos a disfrutar de tan prodigioso acontecimiento en el que los más extraordinarios colores, sonidos, olores –y con éste los sabores por su estrecha relación–, y la suavidad que acompaña al plumaje de las aves y los pétalos de las rosas, están presentes en cada verso.

El canto del cisne que ambienta la llegada de Cristo, aquí no mantiene su advertencia postrera, más bien sublima la circunstancia, del mismo modo que el renacimiento del fénix. Ambos hechos están insertados en la composición porque expresan un portentoso acto, comparado con el tema central de la composición. Este canto de sublimación es análogo al que el poeta Horacio detalla como instrumento para alcanzar la inmortalidad y es el mismo canto al que refiere Bartolomé con san Lorenzo y Jáuregui con Simeón. Asimismo, en sus tercetos encadenados, “De la entrada y triunfo de Cristo en el cielo, el día de su gloriosa ascensión”, Ribera compara la elevación de Cristo hacia los cielos con la trascendencia del canto del cisne:

Aire sereno y puro en este día,
que el inmortal Señor sube a su trono,
y en suavidad te baña, y alegría.
[...]
Mas a la voz que el bosque ameno siente,
y Céfito en las ramas resonando,
moviéndose por ellas mansamente,
y las ufanas aves que ayudando
estaban el honor y la victoria
del que se va en las nubes levantando,
para la sacra y verdadera historia,
cesaron, y cantaba el cisne solo,
cantaba el cisne digno de memoria (p. 336, vv. 1-48).

Durante la entrada de Cristo al cielo, Ribera, una vez más, ilustra su poema con excéntricos detalles, entre los que destaca la extraordinaria voz canora del cisne, pues es la única ave que canta en dicha circunstancia. La jerarquía presentada en estos versos, propone al cisne como la más importante porque su melodía es “digna de memoria”, mientras a las demás aves se les adjetiva como “ufanas”. La predilección del poeta sevillano en cuanto a la habilidad cantora de las aves, se inclina por la del cisne. El palmípedo acompaña a Cristo-Dios con su canto, tal como los autores antiguos –Calímaco, Homero, Platón y Eliano– lo mostraron a lado de Apolo.

Bartolomé de Argensola y Jáuregui vieron en la figura del cisne un símil con el mártir san Lorezo y el viejo Simeón. Los personajes murieron pronunciando su último y agradecido canto; para Ribera el *leitmotiv* representó una extraordinaria acción comparable con el regreso de Cristo-Dios y su asentamiento en el cielo. En cuanto a la relación del fénix en el ámbito religioso podemos discurrir en teorías que, desafortunadamente, quedan fuera de los propósitos de esta tesis, por ello me centraré sólo en aquellas pistas dejadas por los fragmentos citados.

Argensola y Ribera vieron en el cisne y el fénix dos aves que representan la mutabilidad, un traspase de una situación a otra, también tuvieron similitudes mencionadas desde la antigüedad como su capacidad canora, su relación con Apolo y la apacibilidad con la que desaparecen antes de su transformación; sin embargo, también se identificaron características opuestas entre ellas: mientras la blancura del cisne representa la calma, el rojo-purpúreo del fénix es la arrebatada pasión; las ascensión de la blanca ave se da mientras ésta canta en medio de las tranquilas agua, en cambio, el resurgimiento del fénix se da a través del fuego en su terrenal nido. Ambas aves fueron adecuadas para prefigurar a Cristo, pero con diferentes sentidos; es decir, las dos aves simbolizan al mesías en sus dos distintas facetas: el cisne como el dios comprensivo y protector; el fénix como el dios que juzga y castiga. A partir de este planteamiento es que el aparente oxímoron entre cisne-fénix en realidad complementa la percepción de cada una de estas aves.

La utilización de dos tópicos considerados profanos, por su natural procedencia – griegos, romanos y egipcios– sufrió una contrahechura que permitió a los poetas religiosos integrarlos a sus obras y vincularlos con los temas divinos sin mayor oposición por parte del público receptor. El mito del cisne y del fénix fue sacralizado porque estas aves tuvieron licencia para simbolizar a la figura más importante del pensamiento cristiano, lo cual habla de una transmisión que se inclinó más por heredar las cualidades y virtudes de ambas aves; sin embargo, para el caso del cisne –quien más nos interesa por la esencia de esta investigación– hubo un quiebre en su imagen enaltecida que ya daba advertencias en poetas de la época, punto que trataremos brevemente en el siguiente rubro.

4.2. *El quiebre del canto*

Poetas antiguos describieron al cisne entonando su más dulce melodía como último gran acto de su vida, esta imagen cautivó a múltiples autores que la repitieron una y otra vez en sus composiciones. Aunque, a lo largo de la tradición, el motivo del “canto del cisne” fue considerado por algunos personajes –recuérdese a Luciano, Plinio, Aristóteles y Sebastián de Covarrubias– como un invento sacado del imaginario poético, la mayoría lo acogió e interpretó con variados matices; el que trataremos aquí, es el de la “exageración”, cuyo sentido provocó un quiebre en la transmisión cargada de atractivos de dicho motivo.

El joven poeta zaragozano, Vicente Sánchez (c. 1643-1680), de forma similar a Bartolomé Leonardo de Argensola y Ribera, comparó al cisne con el fénix. Su composición titulada “Al Santísimo Sacramento: En trova de un tono humano” comienza con un estribillo seguido de un romance:

Cisne, no halagues,
no arrulles
a tu muerte rigores
con suavidades.

Dulce cisne, que muriendo
de tu llanto entre raudales,
si das los ojos al agua,
fías las voces al aire.

Gime y no cantes tu pena,
que saben mal ajustarse
destemplanzas del dolor
a consonancias del arte.

Con cantar no se acreditan
tus sentimientos de grandes,
pues a cláusulas se ciñen
y se miden a compases.

La música del gemido
puntos al dolor no baje,
que el aliño de la queja
es del tormento desaire.

A tu voz no se suspendan
de tus ojos los cristales,
que de la pena es el llanto
la armonía más suave.

Aprende de esa palabra
que de silencio en disfraces,
muere de amor mudo cisne,

si nevado Fénix arde.²¹⁷

Vicente Sánchez reclama que se deje de lado el “halago” del canto del cisne, no llene de “suavidades” los rigores de su muerte, que “gima” porque, aunque se diga que el ave canta, no significa que tenga “sentimientos de grandes”. Reivindica la expresión verdadera del dolor –como un triste lamento o quejido– y rechaza el imaginario poético que la cargaba de exaltación. Para esta reivindicación, el poeta zaragozano pide al cisne que exteriorice con toda libertad la pesadumbre que le provoca su propio dolor y deje de lado los decoros inoportunos, pues manifestar un sentimiento cargado de aflicción también contiene por sí mismo un nivel de belleza.

La importancia que Sánchez le otorga a la honestidad de revelar un estado afectivo tal cual es, queda reflejada en el estribillo y en su última estrofa, donde reprende al cisne diciéndole “aprende de esa palabra” (la pena) para que se eliminen las falsedades de su cantar (silencie sus disfraces) y finaliza el poema con un interesante oxímoron “muere de amor mudo cisne / si nevado Fénix arde” para expresar, con un tono irónico, que el cisne realmente no muere de amor, así como tampoco es posible un fénix nevado.

El poema de Vicente Sánchez es muy interesante porque viene a dismantelar la imagen de la belleza estética del canto postrero del cisne; el poeta zaragozano halla en la figura del palmípedo fingimiento y falsedad, no cree que el mito de su melodía sea posible. Este matiz de falsedad y sobreactuación no lo habíamos encontrado en las citas pasadas; pero sí lo hallamos en referencias futuras, lo que nos demuestra que aquí hay una grieta que, más adelante, provoca el rompimiento de la figura del cisne como símbolo de la apropiada poesía. El poeta mexicano Enrique González Martínez (Guadalajara, 1871-1952) escribe:

Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.²¹⁸

En este fragmento el cisne perdió la trascendencia y sublimidad que poetas como Platón, Horacio y Carvallo idearon sobre esta ave, aquí se muestra artificioso y vacío de sentido.

²¹⁷ Vicente Sánchez 2003, pp. 418-419. Esta composición poética se encuentra en su *Lira poética*, obra publicada en 1688 por Manuel Román, impresor de la Universidad de Zaragoza; en ella se reunieron varios poemas de distintas características, pero los versos sacros fueron los más numerosos.

²¹⁸ Enrique González Martínez 2010, p. 12.

Esto es lo que Vicente Sánchez anticipó en su poema, y que haya utilizado la referencia del fénix en su última estrofa no fue sólo casualidad, pues como bien hicimos notar en el apartado anterior, esta ave representa la violenta pasión, que aquí se presenta para romper con el mítico canto del cisne, lo quema y consume en su propio nido.²¹⁹

²¹⁹ Los siglos XVI, XVII y XVIII representaron un auge en la poesía hispánica, ingenios como Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo y Herrera insertaron en sus poemas la imagen del bello canto del cisne, por tal motivo entiéndase este periodo como su “nido”.

CONCLUSIONES

A lo largo de la presente tesis se citaron múltiples poemas auriseculares que revelaron las abundantes evocaciones al motivo literario “el canto del cisne”. Su origen se remonta a la Antigua Grecia, pues ahí se conformó esta unidad temática de cisne-canto por su relación con el dios Apolo, padre de la adivinación y las artes, quien le otorgó el privilegio de vaticinar su propia muerte. Este don premonitorio dio oportunidad al ave de crear su mayor obra antes de partir: su última y más armoniosa melodía. Con ella no sólo cautivó la memoria de quienes nos enteramos de tal acto, sino que también representó un homenaje a sí mismo, un himno digno de la vida que le fue prestada y de la cual partía sin lamentos, según lo relataron Platón y Eliano.

Esta bella imagen del cisne entonando su último canto dio apertura a diversas proyecciones que los poetas sostuvieron dentro de sus composiciones. Para Horacio, la blanca ave simbolizó al propio poeta, y su canto postrero fue la obra que inmortalizaría su nombre. En cambio, Ovidio reflejó en la figura del cisne la belleza femenina que se lamentaba en medio de un verde paisaje. Este motivo literario presentado con distintas variantes por los autores antiguos tuvo gran proliferación en los siglos posteriores como bien quedó ejemplificado, pero ello difícilmente pudo ser posible sin el recorrido que cada texto realizó.

Para la construcción de este motivo fueron de gran ayuda las bibliotecas que actuaron como recintos donde se resguardaron los conocimientos antiguos; además del desarrollo de las disciplinas auxiliares que resultaron fundamentales para el estudio y comprensión de los pasajes griegos y latinos. También la Antigüedad tardía, junto con el pensamiento romano-cristiano que después conformó el periodo del Medioevo y la serie de descubrimientos humanísticos que se hicieron durante el Renacimiento influyeron de manera decisiva en el rescate y vigencia de las obras antiguas. Estas condiciones evitaron la pérdida de los documentos e impulsaron su difusión.

La popularidad de los emblemas de Alciato pudo comprobarse por las múltiples ediciones que alcanzó y con ella el reconocimiento del emblema 183, *Insignia poetarum*, que incentivó en Carvallo la creación del *Cisne de Apolo*, preceptiva donde el autor comparó al ave de largo cuello con el poeta mismo, dignificó su oficio y lo propuso como

el *medium* adecuado para comprender, interpretar y difundir los temas teológicos. Asimismo pudimos ver el paralelismo que tuvieron los componentes del emblema, la estructura del *Cisne de Apolo* y la simbología que rodeaba al cisne.

La tipología del “canto del cisne” sustentó sus bases en la manera en que éste fue descrito. Para algunos autores, como Sócrates y Eliano, la canción emitida por la blanca ave resultó armoniosamente alegre porque en ella se vislumbraba la aceptación de su muerte, bajo la que manifestaba una paciente serenidad cargada de gratitud y satisfacción por estar a punto de permanecer junto a su dios; para otros, como Ovidio y Marcial la melodía resultó triste, melancólica, llena de pena y aflicción por tener que partir o, en algunos casos, por sentir dolor hasta en los últimos minutos de su vida. Esta segunda visión cobró mayor popularidad en los poetas del Siglo de Oro, quienes relacionaron el canto del ave palmípeda con la tristeza que el enamorado sufría por estar lejos de su amada. También referimos que el contenido del maravilloso canto se mantiene casi siempre oculto, a excepción del contexto religioso, donde la belleza suprema ya está bien definida y por ello no es necesario dejar a la imaginación del lector lo que enuncia el cisne.

Los poetas Gutierre de Cetina, Bartolomé de Argensola, Juan de Timoneda, Fernando de Herrera, Francisco de Quevedo y Juan de Tassis colocaron la figura del cisne como símil del amante acongojado que, al encontrarse privado de su deleite amoroso, perdía todo interés en seguir con su vida, se sumergía en una constante agonía que intentaba expulsar por medio de sus versos y terminaba declarándose muerto en vida. La poesía elegíaca utilizó frecuentemente el “canto postrero del cisne” porque vio en él, las expresiones del amante que moría por amor. La exaltación del tema del amor provocó que la terminología sacra y profana confluyeran para sublimar el sentimiento del enamorado y para divinizar a la amada, palabras como “gloria” y “fe” fueron algunos ejemplos de esto. A pesar de que el petrarquismo influyó de manera directa en los poetas auriseculares, éstos también recibieron indirectamente los temas y los tópicos literarios de Catulo, Propertio y Tibulo, quienes fueron la base para la consolidación de este género. El motivo del canto postrero del cisne quedó perfectamente vinculado con la poesía elegíaca, pues ésta buscaba crear los más bellos versos (relación con Apolo) tratando como tema principal al amor (Venus).

En la poesía bucólica, permanece el mismo contexto del cisne-canto unido a la muerte por amor, pero ahora con un especial énfasis en los elementos naturales. Los poetas

Garcilaso de la Vega, de nuevo Fernando de Herrera, Juan de la Cueva, Pedro de Oña y Luis de Góngora resaltaron la importancia de la naturaleza que acompañaba al cisne en su último acto, pues dio armonía a su imagen, enalteció su pureza y contrastó las escenas de una muerte que se desarrollaba en medio de un lugar lleno de vida. El río que fluía significó el fluir de las palabras, es decir, era la inspiración divina; el verde prado al que los poetas querían conmover con sus habilidades líricas –tal como hacía Orfeo en su tiempo–, indicó la celebración pública y la elevación del canto del cisne, simbolizó la sublimación que deseaban alcanzar a través de sus obras.

Garcilaso, Oña y el mariscal de Alcalá compararon al cisne con la figura femenina que yacía en medio del *locus amoenus*, un eco heredado de la *Heroida* séptima de Ovidio. A partir de su vinculación con las mujeres, el ave de largo cuello también fue sinónimo de belleza, por su blancura, delicadeza y gracia, no por nada desde la tradición antigua se le asoció como acompañante de la diosa Venus, la mayor expresión de feminidad en el panteón de dioses grecorromanos. La poeta sor Juana vio en el cisne la imagen de la virgen María, pues éste representó su virginal pureza y limpieza en cuanto a virtud.

Otra de las principales funciones poéticas del ave palmípeda se desarrolló en el ámbito religioso. Bartolomé Leonardo de Argensola comparó a dicha ave con el mártir san Lorenzo de quien resaltó su irrevocable fe y al que también asoció con la mitológica ave fénix y de la misma forma Jáuregui mostró al viejo Simeón. Tanto el cisne como el fénix representaron la llegada de un fin para dar pie a un nuevo comienzo, esto fue una clara alusión a la resurrección de Cristo que Luis de Ribera bien expuso. El poema de Vicente Sánchez cambió de manera radical la tradición que rodeó a la imagen del cisne, pues acusó de falso y exagerado a su mítico canto. Así fue como el poeta zaragozano cambió la poética de lo bello –creada a partir del melodioso canto del cisne– por una poesía vacía, banal y artificial. Tales consideraciones tuvieron resonancias en el “modernismo”, que además fue una corriente literaria propia de Latinoamérica, donde el ave del largo cuello fue señalado como artificioso y sin sentido. Vicente Sánchez usó al fénix como advertencia de este rompimiento, pues simuló al fuego que consume todo lo que está a su paso.

Concluyo reflexionando sobre la importancia de estudiar a los pensadores antiguos, en ellos redescubrimos un mundo cargado de contemplación y significación, de acuerdo con Agustín Durán:

Tan lejos me hallo de condenar el estudio de los clásicos, que antes le creo indispensable para formarse un gusto esencialmente bello y producir obras maestras e inmortales. Este estudio, si cae bajo el imperio de la buena y filosófica crítica, sirve para que hasta los talentos medianos produzcan obras agradables; mas si de él se apodera y aprovecha un grande ingenio, entonces es el medio más poderoso y eficaz para ensalzarle y ennoblecerle; pues lejos de abatir el vuelo de la imaginación sometiéndola a formas exóticas de otros países, la lectura de los antiguos clásicos enseña a encontrar nuevos caminos de invención, sugiere nuevos medios de imitar la naturaleza, y es el mejor y más seguro remedio contra la esclavitud del ingenio, porque es también el mejor aguijón contra la pereza, y el mejor freno y más suave que puede contener el anárquico atrevimiento de los ignorantes y el mentido saber de la pedantería.²²⁰

Al conocer mejor las fuentes de los poetas podemos deducir y acercarnos a otra época, en muchos aspectos, diferente a la nuestra, pero en otros, tan semejante que inmediatamente nos sentimos identificados: “esto equivale a darle un vuelco a la idea misma de cronología; se aspira a alterar o inventar el pasado de una tradición desde su presente porque se confía en un futuro”.²²¹ Es por ello que nuestros clásicos siempre destacan, pese a la barrera temporal, y más para quienes intentamos comprender la poesía de un periodo donde se mantuvieron más que vigentes, como en este caso particular, el Siglo de Oro. La presente tesis es un ejemplo de lo anterior, ya que al identificar los orígenes de la frase “el canto del cisne” se pudieron comprender de manera más específica los pasajes que la citaron, las reminiscencias que la acompañaron y las resonancias adquiridas en distintas vertientes de la poesía. También admito que dentro del corpus presentado quedaron fuera algunas composiciones ya que su recepción fue de gran volumen y no quise sobrecargar la investigación con abundantes repeticiones. Considero que la finalidad principal de la poesía es suscitar en el lector un profundo sentimiento de belleza a través del lenguaje; imaginar un níveo cisne a orillas del río, recitando la más hermosa melodía mientras espera apaciblemente la llegada de su muerte, requiere de una interpretación poética y hasta mística, por tal motivo no importa cuántas veces le tuerzan el cuello al cisne, éste siempre surgirá –y resurgirá– transformado en algo aún más bello de lo que era antes.

²²⁰ Durán 1839, p. 9.

²²¹ Juan Carlos Rodríguez, en Eliot 2004, p. 10.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

- APULEIUS, *Apulei Platonici Madaurensis Florida*, ed. Rudolf Helm, Leipzig, Teubner, 1921.
- CALÍMACO, *Himnos, epigramas y fragmentos*, introds., trad. y notas Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 33), 1980.
- CATULO, *Poemas*, introd., trad. y notas Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993.
- CICERO, M. Tulio, *Tusculanae Disputationes*, ed. M. Pohlenz, Leipzig, Teubner, 1918.
- CLAUDIANO, *Poemas*, trad. y notas Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 180), 1993.
- CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales, libros I-VIII*, introd. y notas José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 66), 2008.
- CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales, libros IX-XVI*, introd. y notas José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 67), 1984.
- DIOGENES LAERTIUS, *Lives of eminent philosophers*, ed. R. D. Hicks, Cambridge-Harvard University Press, 1972.
- ERATÓSTENES, *Mitología del firmamento (Catasterismos)*, introds., trad. y notas Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- ESOPO, *Fábulas. Vida de Esopo*, introd. general Carlos García Gual, introd., trad., y notas P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 6), 1985.
- HERODOTUS, *The Histories*, ed. A. D. Godley, Cambridge-Harvard University Press, 1920.
- HOMER, *Homeri Opera in five volumes*, Oxford, Oxford University Press, 1920.
- HOMERO, *Himnos homéricos. La "Batracomiomaquia"*, introds., trad. y notas Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978.
- HORACIO, *Odas, Canto secular, Epodos*, introd. general, trad., y notas José Luis Moralejo, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 360), 2007.
- LUCIANO DE SAMÓSATA, *Obras I*, introd. José Alcina Clota, trads. y notas Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 42), 198.
- MARCO VALERIO MARCIAL, *Epigramas I*, introd. Rosario Moreno Soldevila, texto latino Juan Fernández Valverde, trad. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, 2004.
- OVIDIO, *Heroidas*, introd., trad. y notas Antonio Alatorre, México, UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1950.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. y ed. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015 (15ª ed.).
- PHILOSTRATUS, *Flavii Philostrati Opera vol. I*, ed. Carl Ludwig Kayser, Leipzig, Teubner, 1870.
- PLATO, *Platonis Opera*, ed. John Burnet, Oxford University Press, 1903.
- PLATÓN, *Diálogos I*, pról. Carlos García Gual, est. introd. Antonio Alegre Gorri, Madrid, Gredos (RBA Coleccionables), 2010.

PLINIUS, *Naturalis Historia*, ed. Karl Friedrich Theodor Mayhoff, Leipzig, Teubner, 1906.
PLUTARCH, *De gloria atheniensium*, ed. Gregorius N. Bernardakis, Leipzig, Teubner, 1889 (2da. ed.).
PROPERCIO, *Elegías*, introd., trad. y notas Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 1989.
TIBULO, *Elegías*, introd., trad. y notas Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1993.
VERGILIUS, *Bucolics, Aeneid and Georgics of Vergil*, ed. J. B. Greenough, Boston, Ginn & Co., 1900.

Fuentes modernas

AGUILAR, Pedro de, *Memorias del cautivo en la goleta de Túnez*, Madrid, Pascual de Gayángos, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1875, <https://archive.org/details/memoriasdelcauti00gaya> (05/06/2019).
ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los Siglo de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
ALCIATO AT GLASGOW, *Books*, University of Glasgow, British Academy, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php> (19/12/2018).
ALCIATO, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas, Lion, 1549*, ed. e introd. Rafael Zafra Molina, pról. Juan Gorostidi Munguía, Barcelona, Medio Maravedí, 2003.
ALONSO, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del laberinto, 2002.
AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Imágenes para la predicación del evangelio. Presencia de las *imprese sacre* del obispo Aresi en la oratoria sagrada española de la edad moderna”, *Hispania Sacra*, LXVIII, 138, 2016, pp. 659-674.
BARRERA PARRILLA, Beatriz, “Luis de Ribera, un cisne bético en Potosí”, en Trinidad Barrera (coord.), *Herencia cultural de España en América: poetas y cronistas andaluces en el Nueva Mundo. Siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 61-88.
BOCCACCIO, Giovanni, *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, introd., trad., notas e índices M. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2007.
BOSCÁN, Juan, *Las obras de Juan Boscán repartidas en tres libros*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1875.
BOSSI, Beatriz, *Saber gozar, estudios sobre el placer en Platón*, Madrid, Editorial Trotta, 2008.
BOUZY, Christian, “Andrea Alciato, autoridad emblemática en el Tesoro de la Lengua de Sebastián de Covarrubias”, en Odette Gorse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 95-121.
BUSTOS TÁULER, Álvaro (ed.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de oro (1600-1700)*, Madrid, Universidad Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica), 2010.
CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991 (2ª ed.).
CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Poesías completas*, ed., pról. y notas Dámaso Alonso, Madrid, Signo-Tauro, 1936.
CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, introd., ed. y notas Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

- CASAS AGUDO, Ángel, “Temas y tópicos de la elegía latina clásica en la elegía primera de Fernando de Herrera”, *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 19, 2018, pp. 71-98, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4076> (13/05/2019).
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, introd. y notas Joaquín Hazañas y la Rua, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1895.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. José Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obras completas: Galatea, novelas ejemplares, Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, t. II.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Les Éditions Klincksieck, 1977.
- CONTI, Natale, *Mitología*, trad., introd., notas e índices Rosa M. Iglesias Montiel y M. Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 2006 (2 ed.).
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Parte primera del Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Melchor Sánchez, 1674, <https://archive.org/details/tesorodelalengua00covauoft> (19/05/2019).
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Obras completas*, ed., pról. y notas Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, t. II.
- CUEVA, Juan de la, *Obras*, ed. Juan Téllez Girón, Sevilla, Andrea Pescioni, 1582.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina I*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina II*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 2 vols.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro Español (1600-1650)*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica), 2010.
- DINAMARCA, Salvador, *Estudio del “Arauco domado” de Pedro de Oña*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1952.
- DURÁN, Agustín, “Poesía popular, drama novelesco. Lope de Vega”, *Revista de Madrid*, 2, 7, 1839, pp. 6-19.
- EGIDO, Aurora, “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón (Toulouse)*, 30, 1985, pp. 43-77.
- El bestiario toscano*, trad. Alfred Serranoi Donet y Joseph Sanchís i Carbonell, Ediciones Tuero, 1986.
- ELIOT, T. S., *Lo clásico y el talento individual*, trad. y presentación Juan Carlos Rodríguez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España (Valladolid, 1605)*, ed. Inoria Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- FRANCO LLOPIS, Borja, et al., *Imágenes de la tradición clásica y cristiana. Una aproximación desde la iconografía*, Madrid, Ramón Areces, 2018.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

- GARCÍA BERRIO, Antonio, “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico”, *Revista de Filología Española*, 40, ¼, 1978, pp. 23-157.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*, México, Ediciones Ermitaño, 1986.
- GERHARDT, M. I., “La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega”, en Elías Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 177-196.
- GIL, Luis, *Los antiguos y la “inspiración poética”*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras*, Antonio Chacón Ponce de León, Biblioteca Digital Hispánica, 1628.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Enrique, *El Renacimiento del humanismo. Filosofía frente a barbarie*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, “Tuércele el cuello al cisne”, *Material de lectura (serie de poesía moderna)*, 73, México, 2010, pp. 1-31, <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/enrique-gonzalez-martinez-73.pdf> (consultado 4/11/2020).
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.), *Romancero general (1600, 1605, 1605)*, ed., pról. e índices Ángel González Palencia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, 2 vols.
- GRANADA, Fray Luis de, *Escritores místicos españoles*, estudio prel. José Gaos, México, Océano, 1999.
- HERRERA, Fernando de, *Rimas*, por don Ramón Fernández, Madrid, Imprenta Real, 1808, tomos IV y V.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, México, Cátedra, 1987.
- HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental I*, trad. Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 2 vols.
- ISAZA Y CALDERÓN, Baltasar, *El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Altamirano, 1934.
- JAUURALDE POU, Pablo (ed.), *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*, apéndice Mercedes Sánchez, Madrid, Espasa, 1999.
- KRISTELLER, Paul Oskr, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, comp. Michael Mooney, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- KRISTELLER, Paul Oskr, *El pensamiento renacentista y las artes*, vers. castellana Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1986.
- LAFAYE, Jacques, *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV y XVI)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en *Historia y crítica de la literatura española II. Siglos de Oro: Renacimiento*, al cuidado de Francisco Rico y Francisco López Estrada, coord. Modesta Lozano, trads. Carlos Pujol, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 91-97.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas (tomo II)*, ed., introd. y notas José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, introd., trad. y notas Eustaquio Barjau, Madrid, Tecnos, 1990.
- LIDDELL, Henry George et Robert SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

- LÓPEZ BUENO, Begoña, “La sextina petrarquista en los cancioneros líricos de cuatro poetas sevillanos (Cetina-Herrera-Cueva-Rioja)”, *Templada lira*, 5. *Estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote 1990, pp. 47-73, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8735> (consultado el 1/06/2019).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, *La imagen de la mujer en la pintura española (1890-1914)*, Madrid, Machado libros (La Balsa de la Medusa), 2006.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, “Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: Las enciclopedias de *Hyeroglyphica* y figuraciones alegóricas”, *Edad de Oro*, 27, 2014, pp. 167-200.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MARTÍN PASCUAL, Lúcia, “La tradición animalística en Italia: El bestiario toscano”, *Cultura Neolatina*, LXXI, 1-2, 2012, pp. 145-179, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/26838> (17/04/2019).
- MARTINS, Aurelio y Sebastián PUÍGSERFER (coords.), *Historia Natural: Zoología, Aves (vol. 7)*, Barcelona, Océano, 1998.
- MÁRQUEZ, Miguel Á., “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”, *Exemplaria*, vol. 6, 2002, pp. 251-256.
- MEYER, Thomas y Hermann STEINTHAL, *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*, trad. y adaptación de Pedro C. Tapia Zúñiga, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015 (2da. ed.).
- MOOG-GRÜNEWALD, María, “Investigación de las influencias y de la recepción” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, trads. Sandra Franco y otros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. crítica de la Academia Chilena, anotada por J. T. Medina, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1917.
- OTTO, Walter F., *Los dioses de Grecia*, pról. Jaume Pórtulas, trad. Rodolfo Bergue y Adolfo Murgía Zuriarrain, Madrid, Ediciones Siruela, 2003.
- PARKER, Alexander A., “Humanismo y Renacimiento Español”, en *Historia y crítica de la literatura española II. Siglos de Oro: Renacimiento*, al cuidado de Francisco Rico y Francisco López Estrada, coord. Modesta Lozano, trads. Carlos Pujol, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 54-70.
- PEÑA, Margarita (ed.), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*, pról., ed. crít. e índices Margarita Peña, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PINEDA, Victoria, “Renacimiento italiano y barroco español (el desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XIX, 1996, pp. 397-415, <http://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=58887> (19/12/2018).
- PRAZ, Mario, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, trad. José María Parreño, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1791.

- QUIÑONES MELGOZA, José, “Los emblemas de Alciato en el programa editorial y educativo de los jesuitas mexicanos del siglo XVI”, en *Las dimensiones del arte emblemático*, Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (eds.), México, COLMICH-CONACYT, 2002, pp. 221-226.
- REYNOLDS, D. Leighton et Nigel G. WILSON, *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, versión española Manuel Sánchez Mariana, Madrid, Gredos, 1995.
- RIBERA, Luis de, *Sagradas poesías*, ed. e introd. Leonardo García Pabón, Bolivia, Plural, 2009.
- RIELLO, José (ed.), *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1742)*, Madrid, Abada Editores, 2012.
- RIGHI, Gaetano, *Historia de la filología clásica*, trad. J. M. García de la Mora, Barcelona, Editorial Labor, 1969 (2ª. ed.).
- RINALDI POLLERO, Dumar Daniel, *Fedriana. El mito de Fedra e Hipólito. De Eurípides a D'Annunzio*, tesis de doctorado en Letras Clásicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- RIVERS, Elías L., “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1, 1992, pp. 251-264.
- RIVERS, Elías L., “Las églogas de Garcilaso: ensayo de una trayectoria espiritual”, en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, Oxford, The Dolphinc Book C., 1964, pp. 421-427, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t8j8> (15/06/2019).
- RODRÍGUEZ FELDER, Luis Hernán, “Estudio preliminar”, en *Fábulas de Esopo*, Buenos Aires, Proyecto Larsen Clásicos, 2012, pp. 9-16.
- SÁNCHEZ, Vicente, *Lira poética*, ed., introd. y notas Jesús Duce García, Zaragoza, Larumbe, 2003.
- SEBASTIÁN YARZA, Florencio I. (ed.), *Diccionario griego-español, vol. I*, Barcelona-España, Editorial Ramón Sopena, 1998.
- SERNA COVARRUBIAS, Luis Fernando, ‘Ut pictura poesis’, *el Bosco en los sueños de Quevedo y El Criticón de Gracián*, tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Literatura, arte y pensamiento. Textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2009.
- SOLERVICENS, Josep, *La poética del Barroc. Textos teòrics catalans*, Barcelona, Punctum, 2012.
- TIMONEDA, Juan de, *Cancionero (1561)*, <http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/02/TIMONEDA-Canciones.pdf> (8/05/2019).
- TORRES, B. José, “Estudio preliminar”, en *Himnos homéricos*, Madrid, Cátedra, 2005.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, conde de, *Sonetos*, ed. Ramón García González, Madrid, Alicante, 2004.
- VEGA, Garcilaso de la, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañados de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed., introd., cron., bibl. y notas de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 2da. ed.), 1972.

VOISENET, Jacques, “El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media”, trad. Mercedes Pachón Reyna, en García Huerta, Mará Rosario y Francisco Ruíz Gómez (dirs.), *Animales simbólicos en la historia. Desde la protohistoria hasta el final de la Edad Media*, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 186-205.