



Olivar, vol. 23, núm. 36, e128, mayo-octubre 2023. ISSN 1852-4478

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El canto del cisne: del cancionero a *La Celestina*

The swan song: from *Cancionero* to *La Celestina*

 **Claudia Inés Raposo**
claudiaraposo61@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 12 Marzo 2023

Aprobación: 12 Mayo 2023

Publicación: 01 Agosto 2023

Cita sugerida: Raposo, C. I. (2023). El canto del cisne: del cancionero a *La Celestina*. *Olivar*, 23(36), e128.
<https://doi.org/10.24215/18524478e128>

Resumen: La imaginería animalística tiene una no despreciable presencia en la poesía cancioneril del siglo XV castellano pero es particularmente llamativa la abundancia de referencias a animales en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, como ha señalado Joseph Snow en un reciente artículo (2021). El presente estudio se enfoca en un animal en particular, el cisne. Luego de esbozar brevemente la historia de la leyenda del cisne y su canto antes de morir, nos abocaremos a relevar su presencia en el cancionero castellano, y analizar su funcionalidad en los textos y las formas en que los poetas se apropian del mito del ave. A partir de este análisis, y considerando estos usos como parte del contexto literario en el que Rojas escribió la *Tragicomedia* intentaremos interpretar el significado del cisne en ella y ponerlo en relación con otras metáforas animales y con la hermenéutica general de la obra.

Palabras clave: Cisne, Celestina, Cancionero, Siglo XV, Metáfora animal.

Abstract: Animalistic imagery has a not insignificant presence in fifteenth-century Castilian *Cancionero* poetry, but the abundance of references to animals in *La Celestina*, by Fernando de Rojas, is particularly striking, as Joseph Snow has pointed out in a recent article (2021). The present study focuses on one animal in particular, the swan. After briefly outlining the history of the legend of the swan and its song before dying, we will focus on highlighting its presence in the Spanish *Cancionero*, and analyze its functionality in the texts and the ways in which poets appropriate the myth of the bird. From this analysis, and considering these uses as part of the literary context in which Rojas wrote the *Tragicomedy*, we will try to interpret the meaning of the swan in it and put it in relation with other animal metaphors and with the general hermeneutics of the work.

Keywords: Swan, *Celestina*, Cancionero, Fifteenth century, Animal metaphor.

Para Joseph "Pepe" Snow, gran responsable de esta fascinación celestinesca.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

INTRODUCCIÓN

El canto del cisne es un motivo de larga data dentro de la literatura y su origen se remonta a la Antigua Grecia. Platón lo menciona en el *Fedón* (84e4-85b4) y Aristóteles en la *Investigación sobre los animales* (615b). Entre los latinos, lo cita Plinio en su *Historia natural* (X, 63), Ovidio en *Metamorfosis* (XIV, 430) y en las *Heroidas* (7, 1-5). Isidoro en las *Etimologías* lo incluye entre las aves de “dulcísimo canto” (XII, 7, 1) cualidad que es posible gracias a su largo cuello (XII, 7, 18-19). Su historia se recoge también en los bestiarios medievales, por ejemplo los catalanes (Malaxecheverría, 1999, p. 122-123), que son versiones del bestiario toscano, y que corresponden al siglo XV (p. 65), o en el *Libro del Tesoro*, de Brunetto Latini (1989, p. 80).

Recordemos brevemente qué se dice del ave. Es enteramente blanca, canta melodiosamente, pero nunca lo hace tan bien como cuando está a punto de morir, de hecho, quien lo escucha sabe que su muerte está próxima por lo hermoso de su canto. De estos elementos, los poetas rescatan la belleza del canto y el hecho de que el cisne canta de ese modo cuando se siente próximo a morir para, por un lado, encomiar su propia poesía al parangonarla con el exquisito canto del ave, y por otro, subrayar que es de esa manera porque su sufrimiento amoroso los está llevando a la muerte. En ese sentido, encontramos alguna mención en la poesía provenzal y siciliana, como Peirol¹ y Giácomo Da Lentini,² respectivamente.

En este estudio, seguiremos las huellas del cisne a través de la poesía de cancionero del siglo XV y principios del XVI hasta arribar a *La Celestina*. Intentaremos analizar su funcionalidad y las apropiaciones y transformaciones que efectúan los poetas sobre el mito, y, en ese contexto cultural, examinar de qué manera hace uso de ese material Fernando de Rojas en su obra.

EL CISNE EN LA LÍRICA

Dentro de la lírica cancioneril del siglo XV castellano encontramos algunos ejemplos, como estos versos de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana:

Qual del cisne es ya mi canto
e mi carta la de Dido
coracon desfavorido
causa de mi gran quebranto
pues ya de la triste vida
non avedes compassion
honorad la deffunssion
de mi muerte dolorida
(Dutton[ID0294]MN8-139)

La apelación al canto del cisne es doble, una, explícita, en el primer verso, la segunda, implícita en la mención de la carta de Dido a Eneas, incluida en las *Heroidas* de Ovidio, que comienza, justamente, con la comparación que hace la desdichada reina entre el canto del cisne y sus palabras previas al inminente suicidio. En estos dos versos el marqués condensa la doble constitución de sus versos, como obra lírica que es también, una carta a su amada. Como señala Michaelis-Breva (2011, p. 281), es factible que esta obra llegara al conocimiento del Marqués a través del *Bursario*, traducción de las *Heroidas* de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón: “E asý acabaré yo mi vida como el çisne blanco, el qual, quando los fados de la su muerte lo llaman, lánçase en la yerva úmeda que está çerca del vado del río Menadro, e haziendo su doloroso canto, muere” (Rodríguez del Padrón, 1984, p. 111). Afirma Michaelis que “Estos ejemplos [se refiere a la mención de la Carta de Dido a Eneas y otras alusiones a las *Heroidas* que analiza en la obra del Marqués] dejan entrever que Santillana conocía las *Heroidas*, sin embargo, los ejemplos aludidos ponen de manifiesto que su conocimiento es, posiblemente, a través del *Bursario* ya que, como hemos visto, muchas referencias

aparecen en este y no en aquéllas” (p. 281). La cualidad de *doloroso* del canto es un agregado de Padrón, no está en el original ovidiano. En el mito se dice que el canto es bello, no que exprese dolor.³ Veremos como en otros poetas, se asocia el dolor o la pena al canto del cisne.

Salazar el ermitaño, autor del que hay muy pocos datos (que habría estado activo hasta el 1500), menciona al cisne en un villancico en el que un interlocutor en primera persona pregunta al personaje Juan Pastor qué siente en los distintos momentos de la boda de su amiga con otro:

Que diras de su camino
quando la fueren llevando
Cantarele el tanborino
un cantar aunque llorando
“casadica y por casar”
de çisne sera el cantar
y el tenor
“Engañado me as amor
falso, malo, enganador”.
El Remedio tu me di
despues desta desventura
Que me lleven desde aqui
derecho a la sepultura.
Esa seria gran ventura
Juan pastor
ay que si por mi dolor.
(Dutton[ID2016]MP2-187)

El cantar del cisne es “llorando”, con lo cual queda asociado el dolor al canto del cisne provocado tanto por las nupcias como por el engaño por parte de la mujer que supone, que se expresa en las citas de dos cantarcillos populares.⁴ La relación entre el canto del cisne y la muerte queda implícita en los versos siguientes, en los que Juan Pastor afirma que el remedio de sus males es la sepultura. El canto de cisne es previo en la estructura del poema a la muerte deseada expresada en los últimos versos.

En la *Lamentacion de Grimalte*, una de las coplas incluidas en la obra de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, cuya autoría se atribuye a Alonso de Córdova, es más evidente la construcción de la relación del canto del cisne con la tristeza y el llanto:

Bien como çisne que llora
Su muerte quando consiste
Que la dize y la memora
Con aquel gemido triste;
Asi mi mal llorare
Con un suspiro profundo,
La vida que dexare
Daqueste cativo mundo.
Llorare mis tristes males,
Llorare mis grandes penas,
Fatigas tan desiguales,
Que sobran a las aienas.
Llorare la fin venida
Daquesta que muerta veo,
Pues que la fin de su vida
Dio morir a mi desseo.
(Flores, 1971, p. 54)

Grimalte escribe estos versos a Fiometa luego de su muerte. Sabemos que esta muerte clausura para Grimalte toda esperanza de conseguir el amor de Gradissa, es decir, prefigura la muerte de su deseo, y también de su muerte física, al final de la novela, “con este fin me despido y fenezco” (p. 74). Que su canto es mortuario se refuerza con las palabras con que introduce las copias en el texto “planyre pues mi muerta vida . . . assi me quiero planyr” (p. 53) en alusión a las plañideras. El futuro muerto mismo se dedica un canto fúnebre, en forma similar a como lo hace el cisne, según esta versión. Pero no solo llora por su muerte, sino por las penas que lo llevan a ella. La identificación con el cisne se gesta a partir de la prosopopeya “cisne que llora” y la hipálage “gemido triste” que construyen un cisne con rasgos humanos ya que el ave no llora, ni gime, y no nos consta que se entristezca, al menos en los términos que nuestra especie lo entiende.

En un sentido parecido, encontramos la metáfora del cisne en esta poesía de Costana:

Como el cisne va sintiendo
su muerte quando le viene
sus tristes alas tendiendo
sus bozes mucho creciendo
publicando el mal que tiene
Y porque con tal cantar
sus fines entristecidas
las despierte
comiença de llantear
las endechas doloridas
de su muerte
Figura
Assi yo el sin ventura
yo que nascer no deviera
pues que mi desventura
cativo ya massegura
muy cierto que cedo muera
Antes que mi fin allegue
cantare cun gran tormento
matormenta
luego mi vida se mengue
y mi muerte yo consiento
que la sienta
(Dutton [ID6108]11CG-134)

El poeta, como el cisne, canta, y está muriendo.⁵ Esta identidad ya se estaba gestando en el desarrollo de la primera estrofa, mediante una serie de procedimientos retóricos similares a los del ejemplo anterior pero más elaborados que se basan en adscribir al cisne el humano sentimiento de la tristeza. En primer lugar, tenemos en “sus tristes alas tendiendo” una combinación de prosopopeya y metonimia. En sí, es una descripción de la posición de un ave agonizante, con las alas flácidas, ya sin tono, pero al estar modificado “alas” por “tristes”, es metonimia del cisne, quien es en realidad el que está triste. “El cisne triste” es la primera prosopopeya que contribuye a la caracterización humana del animal. En segundo lugar, a la prosopopeya ya lexicalizada que es llamar “canto” a las voces de las aves, se la refuerza con la descripción de la acción de cantar como “llantear” y al canto del cisne como “endechas”, composición que se entonaba, como sabemos, en ocasiones luctuosas y tristes. La connotación de tristeza se potencia aún más mediante dos hipálages, que se forman empleando “entristecidas” y “doloridas” en función de modificadores de “endechas”, cuando en realidad son participios que describen el estado del cisne, que es el que está triste y dolorido. La performance de quienes lloran en los funerales y entonan las endechas, las endechadoras o plañideras, está también insinuada en los versos “sus bozes mucho creciendo / publicando el mal que tiene”. En forma semejante al poema de Córdova, hay una alusión, esta vez directamente en el texto, a estos ritos funerarios. Existe, además, un sutil desplazamiento de

la analogía justamente en la motivación del poeta, que no pena solo porque muere, como el cisne, sino por qué muere, que es por el mal de amor.

Que la leyenda ya era bien conocida hacia fin del siglo dan cuenta estos versos del comendador Escrivá:

sabemos dun animal
quen la muerte huelga tanto
que haze mas dulce el canto
quando mas esta mortal
y ansi yo siendo contento
de morir por quien biuia
hago muestras de alegria
y no de poco tormento
mas por cobrir lo que siento
(Dutton[ID6900]14CG-1030)

Como vemos, no es necesario nombrarlo, se describe el cisne y el auditorio o el lector reponen el referente para descifrar la comparación, lo que solo es posible suponiendo un saber amplio del mito.

Nótese que aquí también se cumple un cambio en la motivación del canto del cisne, canta dulcemente porque la muerte le place; esta conversión le permite al autor, que es inculpado, tal como informa el epígrafe, de estar demasiado alegre a pesar de haber perdido el favor de su amiga, defenderse de la acusación.⁶ Es decir, a diferencia del cisne de Costana, que canta triste porque va a morir, este lo hace alegre por el mismo motivo. Escrivá, como su cisne, está contento de “morir por quien bivia”.

Sanchez de Badajoz también recurre al cisne en sus *Lamentaciones*, poema en el que compara sus sufrimientos, entre otros elementos, con diversos animales:

Vos cisnes que cantais
junto a la cañavera
a par del rio,
pues que cantando os matais
mas razón es que ansi muera
yo en el mío;
(Castillo, 1980, p. 274)

Los cisnes no mueren, sino que se matan cantando: el canto no solo acompaña la muerte, como en los ejemplos que hemos visto hasta aquí, sino que la causa, pero esta variación muy probablemente solo sea en función de las necesidades de la rima.

En conclusión, podemos presentar un arco temporal de la presencia poética del cisne que comienza en la primera mitad del siglo XV, con el marqués de Santillana y continúa en la segunda mitad con Alonso de Córdoba, Salazar, cuya datación es incierta, y los poetas ligados a la corte de los reyes Católicos hacia fines del Cuatrocientos y principios del Quinientos, Costana, Badajoz y el comendador Escrivá, este último posiblemente también ligado a la corte de Valencia. Esta secuencia cronológica coincide, salvo, quizás, en el caso de Garci Sánchez, con una complejización de la metáfora.

EL CISNE EN LA CELESTINA

En vista de lo expuesto hasta el momento, podemos suponer que cuando Fernando de Rojas escribió *La Celestina*, la metáfora del cisne estaba bien establecida y difundida en el entorno cultural de su época. Recordemos brevemente las circunstancias en que hace su aparición el cisne en la *Tragicomedia*. En el Auto 19, Melibea canta mientras espera la llegada de Calisto. Cuando este arriba, Melibea dice: “¿Dónde estabas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar

palabras sin seso al ayre con mi ronca voz de *cisne*?” Buena parte de la crítica considera que Melibea se está refiriendo al cisne mítico, y que las palabras de la muchacha son un presagio de su propia muerte. En ese sentido, Bly Manzanares y Severin afirman que “in a foreshadowing of her death Melibea compares her voice to the dying swan song” (1999, p. 24). Joseph Snow, en un reciente artículo opina de Melibea:

Su canto con su «ronca voz de cisne» es, como el neblí de Pármeno, el primer eslabón de una cadena de sucesos posteriores que hacen realidad lo dicho inocentemente. En estas dos menciones de animales alados sugieren profecías que el mismo hablante ignora. La ironía es que, sin darse cuenta, Melibea anuncia su muerte (2021, p. 181).

Vermeulen, por su parte, sostiene una lectura dual del significado del cisne. Por un lado, al igual que los estudiosos ya citados, considera que es el cisne de la leyenda, proveniente de una lectura del comentario de Cicerón al *Fedón* en las *Tusculanae Disputationes* de Cicerón recogido en algún florilegio (Vermeulen, 1990, p. 109-111), y que esa mención es un guiño al lector u oyente para indicarle la muerte inminente de Melibea (p. 106). Por otro, cree que cuando esta homologa su canto con la ronca voz del cisne, está aludiendo al sonido real que emite el ave, y de esta manera, menosprecia su propia voz (p. 105). Pero como bien indica la autora, aunque no hace énfasis en ello, la voz del cisne, en sus palabras, es un chillido, o más técnicamente, un graznido.⁷ No es melodiosa, por cierto, pero no es ronca. Si tomamos en consideración que en la obra de Rojas tenemos otras menciones a animales del bestiario, deberíamos concluir que el cisne celestinesco no es el cisne real sino el legendario. En ese caso cabe preguntarse por qué el autor hace decir a su protagonista que canta con su ronca voz de cisne, por qué ese sinsentido, esa contradicción con lo que se había constituido como el canon poético del ave. Creemos que esta es una más en una lista de alusiones cultas que resultan subvertidas, por ejemplo, en el auto cuarto, Celestina exhorta a Melibea a tener piedad de Calisto, y entre los ejemplos zoológicos con que ilustra su petición se encuentra el unicornio, “que se humilla a qualquiera doncella” (Rojas, 1995, p.160). Como sabemos, la técnica de caza del unicornio es disponer una joven virgen en un claro del bosque, el animal atraído por ella depone su habitual fiereza y se recuesta en su regazo, circunstancia que aprovechan los cazadores para matarlo. En la lírica provenzal o castellana, el uso metafórico de la bestia dispone una equivalencia unicornio-amante y doncella-amada, de lo cual son ejemplo *Ausi comme unicornie sui*, de Teobaldo de Navarra o *Traen los cazadores al marfil*, del Marqués de Santillana de el unicornio. En *La Celestina* se invierte esta relación y Melibea es el unicornio, y Calisto es la doncella a la que se somete (Raposo, 2012, p. 280).⁸

Otro uso trastocado del símil con el unicornio en *La Celestina* lo aporta Nicasio Salvador Miguel:

Mayor disyunción se da todavía en el recuerdo del unicornio, pues si, en la primitiva leyenda de la bestia capturada por una doncella, ésta simboliza la pureza, Celestina . . . trae el recuerdo del fantástico animal con el perverso propósito de que Melibea, imitándolo, se apiade de Calisto y se entregue en sus brazos (1989, p. 299).

En este caso, Salvador Miguel hace hincapié no tanto en la inversión de roles ya consagrados en el uso poético, sino en la contradicción que supone apelar, por parte de la alcahueta, a un símbolo de pureza para corromper a la joven. Para más contraste, no olvidemos que la leyenda del unicornio tenía su exégesis cristiana, que es también el hipotexto de estas líneas, en la cual la doncella era la Virgen María, y el unicornio Jesucristo, un ejemplo de la cual se puede leer en el *Fisiólogo* griego (Malaxecheverría, 1999, p. 195)

Por último, consideremos la subversión del tópico de la *descriptio puellae* en el retrato que hace Calisto de Melibea en el primer auto. En general sigue el canon de belleza establecido pero al inicio, al describir los cabellos, hay un alusión no estrictamente a un animal, sino a una criatura mitológica que tiene cabellera compuesta de animales, más precisamente, serpientes. Nos referimos, por supuesto a Medusa. Dice Calisto:

Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no resplandeçen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con una delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedra (Rojas, 1994, p. 100).⁹

La asociación con la horrenda gorgona rompe el encanto de la descripción posterior, solo para el receptor que tenga los conocimientos para hacer la asociación. Para el que no los tiene, queda la extrañeza de una rara comparación. La vista de Medusa causa espanto, la de Melibea, debería causar admiración. Con el hipotexto mítico en mente, la imagen resulta contradictoria e incongruente. Al mismo tiempo, para el lector avisado, especialmente en una segunda lectura o escucha, una Melibea-Medusa podría ser también la señal de que encontrarse con ella será la causante de la muerte de Calisto.

Con estos antecedentes en mente, volvamos a la “ronca voz de cisne” de Melibea. Cuando Rojas pone en su boca estas palabras se trata de algo más que de una sencilla modestia, parafraseando a Joseph Snow (2021, p. 181). “Ronca” rompe la expectativa que evoca “cisne” es decir, su canto melodioso, en el mismo momento enunciativo. Pero que cante como un cisne, prefigura en el enunciatario su próxima muerte. La dificultad es que para ser el anuncio de su fin, debería ser dulce y armonioso, pero es ronco. Entonces ¿debería pensar que se refiere al cisne real? Tampoco, como ya dijimos, la voz de este cisne es ronca, más bien es un graznido bastante agudo. “Ronca voz de cisne” acaba siendo un cortocircuito hermenéutico que deja en suspenso una interpretación final. Lo es porque altera los caracteres fijados del cisne en la poesía de la época, cancela sus usos consagrados y asigna a la mujer la voz del cisne que es atribuida en la lírica al hombre, además de jugar con la indeterminación cisne literario-cisne real.

A la luz de estos ejemplos, resulta difícil su clasificación retórica. Si bien hay consenso en la crítica acerca de que *La Celestina* es una obra que parodia la novela sentimental y el amor cortés como lo demuestran los estudios de Alan Deyermond, John Devlin, June Hall Martin, Dorothy Severin, María Eugenia Lacarra y Peter Russell, entre otros (Iglesias, 2009, p. 13), no es tan simple determinar a nivel micro en la obra lo que parece estar claro a nivel macro. Cuando analizamos las ocurrencias en el texto de estos animales o seres mitológicos ¿podemos aseverar que estamos hablando de parodia, es decir, se está aplicando un texto noble a un tema vulgar con fines burlescos (Genette, 1989b)? ¿O son simples rasgos de humor, en el sentido bergsonianiano del término, proponiendo como “reales” las versiones presentadas de textos consagrados, las leyendas del cisne y el unicornio, la descripción literaria de la muchacha, a sabiendas de que difieren de sus hipotextos, para provocar un efecto cómico (Genette, 2005, p.184)?¹⁰ O más bien, como afirma Genette (1989a, p. 39) al referirse a la poesía moderna, su análisis tal vez está fuera del alcance de los instrumentos que nos legó la tradición clásica. Si se nos permite la metáfora médica, el complejo cuerpo de la obra de Rojas se resiste a la disección del bisturí de la retórica.

DISCUSIÓN FINAL

Llegado a este punto de nuestro análisis, enfocado principalmente en texto y autor, es decir el mensaje y el emisor, deberíamos interrogarnos acerca del otro integrante de la tríada de la comunicación, el receptor. Como vimos, desentrañar las referencias al cisne exigía de parte del auditorio o lectores, además de la competencia lingüística, una serie de competencias pragmáticas para comprender la metáfora del cisne: el contexto de enunciación, los códigos del grupo social al que van dirigidas las obras, el conocimiento de otros saberes circulantes, tanto escritos como orales, contemporáneos y pasados, lo cual presuponía un determinado nivel social y cultural que permitiera el acceso a ellos. Así, la metáfora selecciona su auditorio, es un guiño para aquellos que comparten un mismo código social y lingüístico, un saber contextual que los diferencia de otros, y les permite afirmar una identidad de grupo. Esto es particularmente llamativo en el caso de *La Celestina*. Rojas apela a lo largo de su obra a una cantidad de citas de fuentes cultas, que pone en boca de personajes tanto de los estratos sociales más altos como de los más bajos. Ciñéndonos a los animales, aun cuando se nombran especies del entorno cotidiano, ocurre que las menciones provienen de textos clásicos: por ejemplo, cuando Celestina en el cuarto auto dice “el perro con todo su ímpetu y braveza cuando viene a morder, si se le echan en el suelo no haze mal” (Rojas, 1994, p. 160) está citando a la *Historia natural de Plinio* (VIII, 40) y la *Retórica* de Aristóteles (II, 3) y cuando a continuación apunta que “ninguna cosa el

gallo come que no participe y llame a las gallinas a comer dello” (p. 160) nuevamente cita a Plinio (*Historia natural*, X, 21) (Raposo, 2012, p. 280). En otros casos las fuentes son abiertamente eruditas, como cuando Sempronio en el primer auto pregunta a Calisto “¿No has leýdo de Pasife con el toro. . .?” (p. 96). Llama la atención semejante profusión de guiños. ¿Está Rojas integrado a un círculo intelectual capaz de interpretar estas referencias, o por el contrario, imita los modos de una élite cultural, como la de las cortes, para intentar pertenecer a ella? Quizá, considerando su origen judío converso, esta sea una hipótesis atendible. Pero sigue en pie el interrogante de por qué la cita culta tiene su reverso paródico, como lo ilustran los ejemplos que hemos visto. ¿Rojas intenta emular los códigos del grupo, o se los apropia para ridiculizarlos? ¿Son sinceras las intenciones moralizantes y didácticas con que dice escribir su obra, o es una fachada para burlarse de los autores de su época? *La Celestina* lleva más de cinco siglos desafiándonos con estas y otras cuestiones, para que nunca podamos responderlas definitivamente, como nos ha ocurrido con nuestro cisne. En esto, además de en su innegable calidad literaria, reside la fascinación que sigue ejerciendo sobre todos aquellos que nos acercamos a estudiarla.

REFERENCIAS

- Algar, R. (s.f). *Sonido de cisne*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=Rqb1P_CbxKA&ab_channel=Ra%C3%BAAlgar
- Aristóteles (1992). *Investigación sobre los animales*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2000). *Retórica*. (Trad. Q. Racionero). Madrid: Gredos.
- Bergson, H. (1973). *La risa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Dutton, B. An Electronic Corpus of 15th Century Castilian. *Cancionero Manuscripts*. <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>
- Flores, J. de (1971). *Grimalte y Gradissa*. Londres: Tamesis Books Limited.
- Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2005). *Figuras V*. México: Siglo 21 editores.
- Iglesias, Y. (2009). *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en "La Celestina"*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Isidoro de Sevilla (2004) *Etimologías*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Latini, B. (1989). *Libro del tesoro*. Madison: The Hispanic seminary of Medieval studies.
- Malaxecheverría, I. (1999). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Michaelis-Breva, M. (2011). *La presencia de las Heroídas de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*. (Tesis de doctorado). Université de Genève. <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:14559>
- Muñiz Muñiz, M. (2014). La descriptio puellae: tradición y reescritura. En C. Esteve i Mestre (ed.), *El texto infinito tradición y reescritura en la Edad media y el Renacimiento* (pp. 151-189). Salamanca: SEMYR.
- Ovidio (2001). *Cartas de las Heroínas - Ibis*. (A. Pérez Vega, Trad.). Madrid: Gredos.
- Ovidio (2020). *Metamorfosis XI-XV*. (J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Trans.). Madrid: Gredos.
- Platón (2000). *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*. (C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Trans.). Madrid: Gredos
- Plinio Segundo, C. (2003). *Historia natural. Libros VII-XI*. Madrid: Gredos.
- Raposo, C. I. (2012). Bestias, amores y burlas en la literatura castellana del siglo XV: del Cancionero a Celestina. *Letras*, 65-66, 275-282.
- Riquer, M. de (1975). *Los trovadores: historia literaria y textos*. (Tomo II). Barcelona: Planeta.

- Rodríguez del Padrón, J. (1984). *Bursario*. Madrid: Universidad Complutense.
- Rojas, F. de (1998). *La Celestina*. D. Severin (Ed.). Madrid: Altaya.
- Ruiz Arzálluz, Í. (2010). Caminos de Petrarca en la España del siglo XV. *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo XC, cuaderno CCCII, Real Academia Española, 291-310.
- Salvador Miguel, N. (1989). Animales fantásticos en *La Celestina*. En *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento* (pp. 283-302). Roma: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale.
- Snow, J. (2021). Animales en *Celestina*. *Celestinesca*, 45, 169-186. https://ojs.uv.es/index.php/celestinesca/issue/view/Celestinesca_45/showToc
- Vermeylen, A. (1990). Melibea y su 'voz de cisne'. *Incipit*, 10, 103-111.

NOTAS

1 Atressi co-l signes fai
quant vol morir, chan,
quar sai que genseis morrai
et ah mens d'afan.
Ben m'a amors tengut el latz
e mainz trebaills n'ai sofertatz,
mas pel dan c'aora m'en ve
conosc qu'anc mais non amei be.

Canto, así como hace el cisne cuando quiere morir, porque sé que [así] moriré más gentilmente y con menos afán. Amor bien me ha tenido en el lazo y he soportado muchos trabajos, pero por el mal que ahora me viene conozco que nunca amé bien. (Riquer, 1975, p.1117)

2 Lo badalisco a lo specchio lucente
Tragg'a morire con isbaldimento;
lo cesne canta più gioiosamente
da ch'egli è presso a lo suo finimento;

lo paon turba istando più gaudente
quand'ai suoi piedi fa riguardamento;
l'augel fenice s'arde veramente
per ritornare a novel nascimento.

A-ttai nature sentom'abenuto,
c'a morte vado allegro a le bellezze,
e forzo 'l canto presso a lo finire;

estando gaio torno disarmuto,
aredndo in foco 'nao in allegrezze:
per voi, più gente, a cui spero redire.
(Da Lentini, 1979, p.69)

3 A lo sumo, en el *Libro del tesoro*, de Brunetto Latini, se afirma que el cisne sabe que va a morir porque se le clava una pluma en el cerebro, pero tampoco se hace ninguna alusión a estado anímico alguno: "Et otrosí dizen algunos que quando [el cisne] a de morir fincasele una peñola en la cabeça por medio del meollo, onde aperçibe su muerte: & entonçe comiença a cantar atan dulçemente que es maravilla de oyr, & así muere en cantando" (1989, p.80).

4 "...falso malo engañador" son las palabras que le dirige la tórtola al ruiseñor en el romance de Fontefrida, cuando rechaza sus requerimientos de amores. Si asumimos que el romance popular formaba parte del bagaje cultural de los receptores del villancico de Salazar, se refuerza la noción del engaño, pero en este caso es la mujer, o el amor como abstracción, quien lo comete. Para otros ejemplos, ver Frenk, 2006.

5 Esta identidad se gesta ya en el epígrafe, que reza así: "Otras tuyas estando ausente de su amiga en que ruega a las mismas coplas que la vayan a buscar para dezille la vida que tiene y el dolor que su partida le haze sentir y comiença declarando la muerte del cisne ser muy conforme a la suya"

6 El epígrafe reza: "Copla sola suya porque le culpavan que reya mucho siendo del favorecido de su amiga.

7 Como ejemplo, véase Algar (s/f): https://www.youtube.com/watch?v=Rqb1P_CbxKA&ab_channel=Ra%C3%BAAlgar

- 8 Un antecedente de esta inversión es los *Conjueros* del ya citado Costana, obra recogida en el *Cancionero general* de 1511, en la cual el poeta exhorta a las fuerzas del amor a producir en la amada que lo desdén efectos similares a los que causa en una serie de animales, entre ellos “el animal que viene delante la donzella que le amansa”, es decir, el unicornio. El poeta quiere que la dama, como el unicornio, deponga su “fiera esquiveza” y la torne en “humilde tristeza”. El símil es entre la mujer y el unicornio y el hombre y la doncella (Raposo, 2012, p.278)
- 9 Estrictamente, al contemplar el rostro de Medusa lo que convierte al humano en piedra son sus ojos, enmarcados, lógicamente, por su cabellera de serpientes. Ya Severin en su edición de *La Celestina* había hecho notar en este pasaje la posible asociación con el monstruo, que considera fortuita (Rojas, 1994, p.101, nota al pie). Para Muñiz Muñiz, por el contrario, el “no ha menester para convertir los hombres en piedra” es un eco de Petrarca: “le rose vermiglie infra la neve / mover da l’òra, et discovrir l’avorio / che fa di marmo chi da presso ’l guarda” [*Rvf*, 131, vv 9-11] (2014, pp. 173-174). Hay que tener en cuenta que antes de las primeras traducciones oficiales de comienzo del siglo XVI, la obra de Petrarca circuló en abundante cantidad de manuscritos en la península ibérica desde finales del siglo XIV (Ruiz Arzálluz, 2010, pp. 291-296).
- 10 Al distinguir entre ironía y humor, Genette dice, que, según Bergson (1973, p.87), el humor describe lo que es, como si creyera que así deberían ser las cosas, mientras que la ironía enuncia lo que debiera ser, fingiendo creer que es así realmente. Si correspondiera aplicar estos conceptos al análisis de los ejemplos citados, creemos que estos se englobarían dentro de la definición de humor, más que la de la ironía.