El navegante en «caravana de fuego»: Leandro o la escritura «con letra bastarda»

Antonio Carreño
Brown University

> La investigación de las fuentes es pedantería despreciable cuando no sirve para esclarecer algo del misterio de la creación literaria. Felizmente, ya va perdiendo su prestigio la erudición muerta, que, en el caso de una comedia o una novela, amontonaba referencias a obras de igual o análogo asunto, y comparaba situaciones paralelas sin averiguar siquiera qué materiales manejó efectivamente el escritor. Por lo visto, lo que importaba en tales pesquisas era determinar los elementos no originales de la obra, y sacar por sustracción el resto atribuible a la originalidad creadora. ¡Lástima de originalidad[1]!

La figura mítica de Leandro se ha fijado como un destacado mitograma del deseo sexual irreprimido, pasional, pero a la vez frustrado. Corre pareja con las figuras de Ícaro, Midas y Tántalo, si bien su variación y tratamiento es mucho más extenso y complejo en la lírica del siglo XVII. Gran nadador de «golfos de luz ardiente y pura»[2], al decir del mágico endecasílabo que realza el espacio furtivo del encuentro, del clásico soneto de Quevedo, «En crespa tempestad de el oro undoso», Leandro de Abido atravesaba a nado el Helesponto, cuenta la fábula, para visitar a su amada Hero, sacerdotisa de Afrodita, en Sesto. Lo guiaba la luz de la lámpara encendida por Hero. Una noche, apagada por una furiosa tormenta estival, pierde su rumbo y perece ahogado. Hero, al descubrirlo muerto, se arroja desde la torre pereciendo a su lado. Sus padres recogen ambos cuerpos en un solo sarcófago, inscribiendo el correspondiente epitafio. El mito restalló en la mente visionaria de Lord Byron quien, frente a las mismas aguas, trasladó su muerte histórica en desenfrenada leyenda, si bien sublimada romántica-

[1] Bataillon, 1964, p. 373.
[2] Quevedo, *PO*, núm. 449, v. 2.

mente. Años antes ya Rousseau había augurado sus posibilidades románticas en *Émile*[3].

Tempestad, naufragio, mar quebrada por las luces de los rayos estivales («golfos de luz»), olas encrespadas, relucientes y sombrías («oro undoso», «mar de fuego»), imágenes personificadas a guisa de tumultuoso escenario cósmico, engrandecen la tragedia del cuotidiano impulso amoroso. Tienen un eco en Marino:

> Per l'aureo mar, che rincrespando apria
> il proceloso suo biondo tesoro,
> Agitato il mio core à morte già.
> Ricco diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro[4].

Y lo rememora el planto de Pleberio quien, ante Alisa, su mujer (en el último acto de *La Celestina*), realza la tragedia de Leandro, a la par con la de Safo y Ariadna. Los tres acaecimientos son expresivos *exempla* de los denuestos del amor y del final trágico de las amadas. El final de Hero, al igual que el de Safo, tiene una clara correspondencia con el de Melibea ante la muerte de Calixto.

Del mismo modo Garcilaso, parafraseando un conocido epigrama de Marcial[5], desarrolla el mito en el soneto XXIX, «Pasando el mar Leandro el animoso». Prácticamente, el primer dístico del epigrama de Marcial corresponde exactamente con los cuartetos de Garcilaso; el segundo con los tercetos. Se realza el esfuerzo físico de Leandro y, sobre todo, el gran ímpetu amoroso que le mueve («en amoroso fuego todo ardiendo»), dificultando las olas su nadar. El verbo inicial, «pasando», se intensifica con el «ímpetu furioso» que se transfiere al espacio cósmico. Y éste se establece en íntimo contacto y comunicación con el humano. Su ruptura o falta de comunicación entre ambos apura la tragedia:

> y a las ondas habló d'esta manera,
> mas nunca fue su voz dellas oída[6].

Si bien la apelación directa a las olas puede venir facilitada por el epigrama de Marcial, «Mergite me, fluctus, cum rediturus ero»[7],

[3] Escribe Rousseau en *Émile ou de l'Education*, p. 552: «Émile loge à deux grandes lieues d'alle. Cette distance est le soufflet de la forge; c'est par elle que je trempe les traits de l'amour. S'ils logeaient porte à porte, ou qu'il pût l'aller voir mollement assis dans un bon carrosse, il l'aimerait à son aise, il l'aimerait en Parisien. Léandre eût-il voulu mourir pour Héro, si la mer ne l'eût séparé d'elle?»

[4] Marino, *Tutte le opere*, III, 43a, vv. 901-904.

[5] Marcial, *De Spectaculis*, XXV: «Cum peteret dulces audax Leandrus dicitur undas: / "Parcite dum propero, mergite cum redeo"».

[6] Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas*, soneto XXIX, vv. 10-11. Ver también Jellinek, 1890; Franco Durán, 1994, pp. 65-82; Morales Raya, 1994, pp. 103-12.

la voz sorda de quien habla y no es oído («mas nunca fue su voz dellas oída», v. 11) denota la fisura entre el espacio humano y el cósmico. La falta de comunicación aísla al héroe amoroso, solitario, ante su destino fatal. Pero la historia ya tuvo un claro eco en las *Geórgicas* de Virgilio («quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor?»[8]), con verberaciones en el *Orlando furioso*[9] de Ariosto. La transmisión grecolatina del mito, vía Ovidio[10], Marcial, Estacio y Museo, se proyecta, a partir de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio y del *Bursario* de J. Rodríguez del Padrón, en un sin fin de lecturas posteriores. Es Boscán quien, en «La fábula de Leandro y Hero», amplía generosamente la versión de Museo. Las referencias cunden en Virgilio[11], Horacio[12] y hasta en el libro X de la *Geografía* de Estrabón. La de Gutierre de Cetina quiso «contender», al parecer de Fernando de Herrera, con la de Garcilaso. En éste se inspira Camões. Y es de destacar la «Favola di Leandro ed Ero» de Bernardo Tasso que incluye en *Gli amori* (Venecia, 1537).

Sin embargo, es la traducción del poema de Museo, escrita en plúmbeos hexámetros, en griego, ampliamente difundida en el Renacimiento europeo, a la par con el extenso tratamiento de Boscán[13], seguido de infinidad de textos de la época[14], los que dan inicio a la banalización del mito y, consecuentemente, a sus versiones burlescas, irónicas, paródicas y hasta satíricas. La poética de las variadas lecturas y reescrituras del mito y su distorsión caricaturesca realzan lo manido del tópico ya convertido en cliché del impulso irreflexivo y de la constancia en la determinación. Su reescritura no se basa en la validez del mito, en sistemas extrínsecos de referencias, sino que se justifica y se expresa a partir de una teleología que conlleva leer y reescribir dentro del propio sistema

---

[7] Marcial, *Epigramas*, XIV, CLXXXI, 2.
[8] Virgilio, *Geórgicas*, III, vv. 258-59.
[9] Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, XXVI, 8.
[10] Ovidio, *Heroídas*, XVIII, XIX.
[11] Virgilio, *Geórgicas*, III, vv. 257-63.
[12] Horacio, *Epístolas*, I, 3, 3-5.
[13] Poco se sabe del gramático Museo que escribe en hexámetros griegos el primer poema completo sobre el mito. Se le sitúa entre los siglos IV y VI, perteneciente a la escuela de Alejandría. Su estilo revela cierta lectura de las *Dionisíacas* de Nonno Panopolitano y de las paráfrasis del evangelio de San Juan escritas también por Panopolitano.
[14] Lope de Vega, por ejemplo, presenta al personaje del rey, solo, declamando el siguiente soneto (*Querer la propia desdicha*, en *Obras de Lope de Vega*, 13, p. 461), como expresión de su inquietud amorosa: «Pasó Leandro el Abideno estrecho, / cortando montes al licor salado / con los brazos de amor, y el abrasado / Píramo se pasó, por Tisbe, el pecho» (vv. 1-4). El soneto establece una casuística entre el perder la vida por el amor y el perderla por el honor. Ángela, en rápidas sextinas aliradas, observa pícaramente: «Amor, pues que desnudo / te pintaron, con ser la edad del oro, / para mostrar que pudo / tu fuego más que su mayor tesoro: / no te quiero vestido, / que amenazas desprecio, si no olvido».

textual. La tradición literaria se transculturaliza; da en un mágico espejo convexo. La nueva reinterpretación del mito clásico se establece, tanto en Góngora como en Quevedo, en el acto de reconocer e identificar la íntima relación entre el leer y el producir una nueva escritura a partir de tal acto. Tal poética se acrisola sólo y exclusivamente a través de la parodia[15]. En palabras de Bate, que recoge Hutcheon[16], «is a mode of coming to terms with the texts of that rich and intimidating legacy». La literatura está en función de la literatura. Así lo definió acertadamente Volosinov (el seudónimo de Mikhail Bakhtin) en *Marxism and the Philosophy of Language:*

> Any true understanding is dialogic in nature. Understanding is to utterance as one line of a dialogue is to the next. Understanding strives to match the speaker's word with a counter word[17].

La parodia es una forma de producir, en términos de Bakhtin, «a counter word». Muy de acuerdo con Díez del Corral al observar que resultan más interesantes «las reinterpretaciones del mito clásico hechas en sentido avanzado que las que siguen más de cerca la pauta tradicional» [18].

Etimológicamente el término parodia es ambiguo. El sustantivo παρῳδία tiene dos componentes: la raíz, ἡ ᾠδή 'canción' (de ahí su elemento discursivo, textual), y el prefijo παρά que apunta a dos campos semánticos, siendo el más frecuentado el de 'en contra'. De ahí deriva, pues, la definición más común de parodia: «contracanción» o «anti-canción». El otro significado derivado del mismo prefijo es 'al lado de'. Tal acepción es central, de acuerdo con la afirmación de Hutcheon: «it is the second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody»[19]. La pa-

[15] Se equivoca Carreira, 1998, p. 68, n. 8, al afirmar que un «cierto tipo de reescritura distinto de la referencia intertextual se da en la parodia. Aunque no vamos a entrar en ella, por estar ya bien estudiada», remitiendo en nota a la tesis doctoral de Robert Ball, *Góngora's Parodies of Literary Convention* afirmando: «de la cual sólo hay publicado algún capítulo». El indefinido «algún capítulo» enmascara falsedad. La tesis sigue inédita. Y el estudio de la parodia en Góngora, Lope *et alii* está mal estudiada y peor entendida. De hecho, Carreira interpreta de una manera bastante peregrina y *naïf* el concepto de intertextualidad: un tipo de reescritura que taxonómicamente señala como duplicación mimética. El número de *Criticón* (*Siglo de Oro y reescritura*. II: *Poesía*) habla de «reescritura» a la manera de una casuística o repertorio de casos de duplicación o autoplagio sin definir o establecer en ningún momento su poética, ni sus complejos presupuestos teóricos. Reescritura es llanamente para Carreira 'repetición'. Es difícil aceptar a estas alturas afirmaciones como que no sólo en las *Soledades* ni en el *Polifemo*, sino también en la *Tisbe* («Fábula de Píramo y Tisbe») no «hay prácticamente material anterior reciclado» (Carreira, 1998).

[16] Hutcheon, 1985, p. 4.

[17] Volosinov, 1973, p. 35.

[18] Díez del Corral, 1957, p. 27.

[19] Hutcheon, 1985, p. 32.

rodia no implica, pues, ridiculización sino, en términos de Hutcheon, «repitition with critical distance, which marks difference rather than similarity»[20]. Es decir, la parodia no aglutina, asimila, carnavaliza o destruye el texto parodiado y, de ningún modo, «does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other»[21]. Al contrario, establece y realza la 'diferencia' y, a través de ella, la originalidad del nuevo texto frente al previo. Más que ser un proceso destructivo es generativo: «The dialectic synthesis that is parody might be a prototype of the pivotal stage in that gradual process of development of literary form»[22]. Pero quien parodia, o el texto parodiado, no asume el ser original, nuevo o distinto, sino que su novedad la comparte con el lector. Es decir, sin la participación activa del lector, la parodia permanece en un estado neutro, porque,

> In order for parody to be recognized and interpreted, there must be certain codes shared between encoder and decoder. The most basic of these is that of parody itself for, if the receiver does not recognize that the text is a parody, he or she will neutralize both its pragmatic ethos and its doubled structure[23].

Hutcheon delimita aún más el espacio textual de la parodia al afirmar:

> Parody posits, as a prerequisite to its very existence, a certain aesthetic institutionalization which entails the acknowledgement of recognizable, stable forms and conventions [...]. The parodic text is granted a special license to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied —that is, quite simply, within the confines dictated by 'recognizability'[24].

Importa, pues, diferenciar entre parodia e intertextualidad. La parodia no depende, al contrario de la intertextualidad, de la transformación estructural de otros textos sino de la interpretación generativa del lector o, de otro modo, de su «aesthetic actualization», que se lleva a cabo a base del proceso descodificador de la lectura. Todo parodista es tanto lector del texto parodiado (lectura de otro previo) como del propio. Es el mediador entre dos lectu-

[20] Hutcheon, 1985, p. 6.
[21] Hutcheon, 1985, p. 31.
[22] Hutcheon, 1985, p. 35.
[23] Hutcheon, 1985, p. 27 y Jenny, 1976, p. 285. Quintiliano, *Institutio oratoria*, IX, II, 35, define la parodia como «Incipet esse quodammodo παρωιδη, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis as sermonum imitatione servatur».
[24] Hutcheon, 1985, pp. 74-75.

ras, fundamentando una nueva y, a la vez, reescribiendo la previa. Tal es el sentido más coherente y apropiado de dicha modalidad: un diálogo con un género previo y la textualización de una nueva lectura que asimila o contrasta con otra previa.

Fijémonos brevemente en los dos romances de Góngora, «Arrojose el mancebito»[25] y «Aunque entiendo poco griego»[26] antes de pasar al tratamiento más extremo en Francisco de Quevedo[27]. Detrás del primero es fácil detectar el texto de Boscán, el de Museo, el de Ovidio como referentes comunes del mito. Sin embargo, en «Aunque entiendo poco griego», Museo es el referente inmediato, del mismo modo que lo es Boscán:

> Cualquier lector que quisiere
> entrarse en el carro largo
> de las *Obras* de Boscán
> se podrá ir con él despacio[28].

No importa tanto identificar el texto parodiado. Lo que está en juego es fiel objeto de la representación: el mito de Hero y Leandro, pues,

> the genre itself, the style, the language are all put in cheerfully irreverent quotation marks, and they are perceived against a background of a contradictory reality that cannot be confined within their narrow frames[29].

O de otro modo, la parodia es la metaforización del texto parodiado: un espacio discursivo dentro del que el lector ha de descifrar sus múltiples referentes. Porque el sujeto fundamental de la parodia es el lenguaje: «Language itself», escribe Bakhtin, «which everywhere serves as a means of direct expression, becomes in this new context the image of language, the image of the direct

[25] Góngora, *Romances*, núm. 27.
[26] Góngora, *Romances*, núm. 64.
[27] No es fácil deducir que el segundo romance de Góngora, «Aunque entiendo poco griego», que escribe en 1610, fuese dirigido a parodiar el previo de Quevedo (en palabras de Alatorre, «satirizar»), tal como afirmaron hace años Astrana Marín y José María Cossío, 1952, p. 255. Es cierto que los asuntos son distintos. El elemento humano (Leandro nadando), espacial (el mar embravecido) y cósmico (los elementos: aire —vientos—, fuego —relámpagos y centellas— y agua —olas—) realzan el romance de Quevedo frente al de Góngora que, como aguda parodia, altera previas lecturas. Pero el centro de atención del romance de Góngora «Aunque entiendo poco griego» es la pictórica descripción de una familia de hidalgos económicamente descalabrada. El padre de doña Hero era: «un hidalgo, / alcaide que era de Sesto, / mal vestido y bien barbado» y su madre, «una buena griega, / con más partos y postpartos / que una vaca, y el castillo, / una casa de descalzos» (vv. 10-16).
[28] Góngora, *Romances*, núm. 64, vv. 53-56.
[29] Bakhtin (Volosinov), 1981, p. 51.

word»[30]. Entre los intersticios del lenguaje directo («the direct word»), la parodia busca la máxima potencialidad de originalidad y expresión. De ahí la necesidad de diferenciar entre parodia e intertextualidad. La modalidad paródica no depende tanto de la interconexión con otros textos como de la interpretación generativa que deriva en una nueva actualización estética.

La transformación más obvia del mito es, en «Arrojose el mancebito», a nivel métrico. El discurso narrativo ha ido transformándose a través del propio desarrollo histórico de la fábula. En las *Heroídas* de Ovidio, el mito se describe en dísticos elegíacos, metro apto para lamentar la muerte de una persona o de cualquier otro acontecimiento de amor trágico. Teniendo como medio el género epistolar, Ovidio hace que una galería de héroes y heroínas se expresen directamente en sus *Heroídas*. Las componen un conjunto de veintiuna cartas de amor, escritas casi en su totalidad por mujeres. Tres de ellas las escriben hombres; Leandro uno de ellos. Éste justifica el no haber visitado a Hero; revive sus primeros encuentros y promete una pronta visita. En su respuesta, Hero evoca sus amores, sus contrariados sentimientos al justificar la ausencia de Leandro. Por el contrario, al fijar Museo la fábula en hexámetros, propios ya, desde Homero, del discurso épico, le confiere cierta apoteosis y dignidad, lejos del lirismo elegíaco, hermanándolo con la epopeya del amor trágico. Boscán lleva al máximo la elaboración de la fábula: 2793 versos, densos, plúmbeos, en octavas reales[31]. Vertida en el ágil fluir del romance, tanto Góngora como Quevedo desinflan la pompa heroica de los hexámetros de Museo y de las octavas de Boscán. Muestran de este modo su vulnerabilidad. El acto impulsivo, irracional, irreflexivo, de «Arrojose el mancebito» de Góngora, se translada en la primera cuarteta, miméticamente, a nivel fónico. La impetuosidad del acto («arrojose») se intensifica con el sujeto de la acción («mancebito») a modo de una siniestra premonición: del encuentro sexual frustrado. La impetuosa caída sobre un charco, enlodado, abierto, húmedo, y el dinámico impulso del que se lanza pasionalmente connota la cópula sexual que se cumple cada noche menos una: la del romance. Configurado en el arrojarse de Leandro está el impulso viril; también el órgano sexual femenino en la recepción húmeda, abierta, estancada, oscura del charco. La escatología se extiende a lo largo del romance. El caer intenso, rápido, del agua, durante una tormenta estival, se concreta en imágenes líquidas: «se desató la no-

[30] Bakhtin, 1981, p. 59.

[31] Es duro el juicio de Menéndez Pelayo, 1945, p. 301, sobre el extenso poema de Boscán: «En vez de una traducción hizo una paráfrasis verbosa, lánguida y descolorida. Tenía tan poco sentido del clasicismo verdadero, que ahogó los 360 hexámetros del original en 2793 endecasílabos, tan rastreros y abatidos que por lo general lindan con la más humilde prosa».

che, / y se orinaron las nubes» (vv. 15-16). Es obvia a la vez la obsesiva referencia a la ropa y a la desnudez. Así, por ejemplo, en «Aunque entiendo poco griego», el narrador halla los epigramas de Museo en sus «gregüescos»; califica al padre de Hero de «mal vestido» y su casa de «descalzos». Alude a la erótica mano de Hero (vv. 97-98), a su velo (v. 109) y a cómo «brujulean» las partes más atractivas del cuerpo de ésta (vv. 145-46). Pero los desnudos están también presentes en «Arrojose el mancebito» (vv. 5-6, 36, 48, 94). Destaca la descripción de la lluvia a modo de excremento (vv. 15-16), y a Cupido como niño «en cueros» (vv. 45-46), con obvios paralelos en el poema de Boscán (vv. 516, 885, 2113, 2435, etc.).

El romance de Góngora, que data de 1589, es el primer romance mitológico burlesco que se compuso en España, al decir de Alatorre[32], que parodia, ya en su inicio, al romancillo incluido en el *Jardín de amadores:*

> Pero mirando las lumbres
> que su Hero le ha encendido,
> en el ancho mar se arroja
> como mancebo atrevido.

Concluye Alatorre:

> Todo el relato tradicional va irónicamente apostillado y elegantemente contrahecho en este juvenil romance de Góngora: la tormenta —las nubes orinándose, el cielo enemigo disparando sus arcabuces—, la trémula lumbre de la torre, las inútiles innovaciones de los dioses, la muerte entre las olas y el reconocimiento del «difunto cuerpo» por la doncella. Muy rápidamente cuenta Góngora el suicidio de Hero —que da, como en Boscán, «sobre el cuerpo muerto de Leandro»—, y despacha su alma sin más trámites al mismísimo infierno[33].

La búsqueda y posesión del cuerpo femenino encarna los polos o fronteras que enmarca la existencia humana: el nacimiento (la madre abyecta de Kristeva), el origen misterioso, la sangre mestrual, la leche y la muerte; también el ciclo del agua como metáfora de la eternidad, de lo eterno femenino, de lo desconocido, de lo otro. La asociación entre el cuerpo femenino y el líquido también provienen de la conexión entre este estado como elemento negativo. Por ejemplo, Gaston Bachelard asoció lo líquido con lo efímero, con lo no permanente e insustancial:

[32] Alatorre, 1956, p. 15.
[33] Alatorre, 1956, p. 16. Ver también Tortosa Linde, 1996, I, pp. 567-77; Reichenberger, 1950, 379-83.

> Images whose substance or whose pretext is water do not have the permanece and solidity of images provided by earth, by crystals, metals and gems. Nor do they have the vigorous life of images of fire[34].

Siguiendo el pensamiento de Bachelard, descubrimos que las imágenes líquidas o acuáticas son típicamente fugaces e incapaces de provocar emociones tan fuertes como las provocadas por las imágenes de la tierra y del fuego. No es de sorprender, pues, que las palabras que utiliza el filósofo francés para describir el lugar que han ocupado las imágenes de lo líquido en el pensamiento occidental se asocien con algunas de las características fundamentales de lo femenino dentro del mismo discurso: lo fugaz, lo no permanente y lo efímero. Y si bien el espacio líquido del primer romance de Góngora («charco») es sintomático, lo es del mismo modo el uso del diminutivo inicial: «mancebito». Su función degradadora es obvia. Tanto Alberto Sánchez como Amado Alonso observaron sobre el poder injuriante de estos diminutivos no porque conlleven una reducción de tamaño sino por asociarlos con nombres de servidores y de «gentes de condición inferior». Leandro, visto a modo de «mancebito», establece un «eje de desfamiliarización» que afecta al resto del romance.

La hipérbole de las aventuras sexuales de Leandro se extiende a las «mil mozuelas agridulces» (vv. 5-8) que enamoró en Abido, al provocativo meneo de sus calzas («pedorreras azules»), obvia asociación escatológica a nivel fónico.

Eric Segal apuntó acertadamente a la «hispanización del mito»[35] y a su relevante comicidad y anacronismo. El hecho de ajustar el azumbre, medida en uso en el siglo XVI, al estrecho de Helesponto, que ni siquiera cubre su totalidad («poco más que medio azumbre», v. 4), y que el narrador sea testigo de tal medida, acrecienta la ineptitud amorosa del personaje y de su peregrinaje nocturno. Pero la violencia cósmica («el fiero mar alterado», v. 21) deriva en textual al transformar el relato de unos amores desafortunados en incongruentes y paródicos. El epitafio final apunta a la sutil red que se establece entre lector y autor; entre éste como lector interno de los textos parodiados (Ovidio, Museo, Boscán) y al externo como lector del texto mediatizado por el propio de Góngora, que se dobla en parodia y en epitafio de la misma parodia. El epitafio (vv. 85-96) resume y compendia el legado de la fábula y el de sus lectores:

> Hero somos y Leandro,
> no menos necios que ilustres,

[34] McAllester, 1991, p. 117.
[35] Segal, 1963, p. 343.

en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.

Pasamos, pues, de la parodia a la autoparodia; al doble espejo de estar dentro de un texto fugaz como lectores internos de otros textos previos, pero fuera a la vez en el presente del romance de Góngora. El mismo juego atrapa sutilmente al autor, ya que la autoparodia, en palabras de Hutcheon,

> calls into question not only its relation to other art but its own identity. Self-parody in this sense is not just an artist's way of disowing earlier mannerisms by externalizations [...]. It is a way of creating a form out of the questioning of the very act of aesthetic production[36].

Es cierto que la incidencia en imágenes festivas, caricaturescas, desarrolladas extensivamente en un período dado, afianzan la conciencia histórica y la circunstancia de crisis. De ahí que, con frecuencia, la sátira y la burla se den la mano en un buen número de composiciones poéticas de Francisco de Quevedo, el más consciente de las circunstancias socioeconómicas e históricas de la España del siglo XVII. Aunque los retratos paródicos de figuras mitológicas cundían ya, con significativos epígrafes, en Martino Rota («la divina Venere», «il bello Adonis», «il biondo Apollo», «la potente Iunone»), fue Góngora el que marcó una pauta en el tratamiento paródico y burlesco del mito de Hero y Leandro. Y al igual que el primer romance de Góngora sobre «Hero y Leandro», el de Quevedo (*PO*, núm. 210) es también de su juventud:

Esforzose pobre luz
a contrahacer el Norte,
a ser piloto el deseo,
a ser farol una torre.

Atreviose a ser aurora
una boca a media noche,
a ser bajel un amante
y dos ojos a ser soles[37].

Fácilmente se identifican una serie de tópicos: a) la luz de la torre de Sesto que guía y orienta a Leandro; b) éste, nadando, a modo de bajel y piloto de sí mismo. Pero Quevedo lleva al máximo la metáfora del perenne nadador. El romance es una gran hipérbole del anhelo sexual, ciego, pasional. Y el incontrolable deseo se transciende al espacio que participa de tal desmesura: la boca de Leandro es a modo de Aurora a media noche; los ojos, soles; la

[36] Hutcheon, 1985, p. 10.
[37] *PO*, núm. 210, vv. 1-8.

débil llama que le orienta a guisa de estrella polar. En obvio desequilibrio, contrastado, se narra cómo el ansiado nadar de Leandro es vencido por las fuerzas incontrolables de los elementos:

> juntaron vientos feroces
> contra una vida sin alma
> un ejército de montes. (vv. 30-32)

Ya en la *Heroída* XIX de Ovidio Hero, dirigiéndose a Neptuno, ruega: «Parce, ferox... / Te decet aut magnas magnum iactare carinas / aut etiam totis classibus esse trucem; / turpe deo pelagi iuvenem terrere natantem...»[38].

Este marinero de la noche se describe como llama ondulante, moviéndose entre la luz que señala su destino y la muerte que concita los elementos cósmicos asociados con el gran oleaje («vientos feroces», «ejército de montes») y los míticos: la emblemática salamandra (v. 23), la diosa del amor Venus y su amante Júpiter, el dios marítimo Neptuno. Las proporciones de la agigantada lucha entre el deseo (Leandro y Hero) y los elementos transciende a los dos amantes: el primero es una inmensa caravana ígnea que ansiosamente cruza las provincias marítimas («navegó reinos salobres»); un pez colosal, aunque no de escamas sino de centellas:

> Nuevo prodigio del mar
> le admiraron los tritones;
> con centellas y no escamas,
> el agua le desconoce. (vv. 13-16)

Si Hero suspira, son tumultuosos volcanes los que salen de su boca, pero del mismo modo engrandece la furia de los vientos: «Si llora, crece su muerte, / que aun no le dejan que llore» (vv. 25-26). Los contrastes se establecen a base de oposiciones («contra una vida sin alma / un ejército de montes», vv. 32-33) y se enuncian en formas duales, marcando un ritmo en *stacatto,* epigramático. La asonancia *o / e* hace más brusca la andadura rítmica del final del octosílabo, formando una disonancia pareja con los actos descriptivos. Se agiganta el acto humano: «grandes volcanes suspira / y mucho piélago sorbe» (vv. 39-40), que tiene eco en el mítico: «ofensa le hizo Neptuno, / estrella le hizo Jove» (vv. 43-44). A diferencia del primer romance de Góngora, donde el final lo establece el epitafio escrito en «una blanca piedra»[39], el de Quevedo se cierra a modo de una individual sublimación de la muerte. Cuatro actos de morir refieren cuatro efectos: «murió la luz», «Leandro murió», «Hero murió de Leandro» y «Amor, de envidia, mu-

[38] Ovidio, *Heroídas*, XIX, vv. 141 y ss., cita Alatorre, 1956, p. 21.
[39] Góngora, *Romances,* núm. 27, v. 84.

riose». La muerte tocó el ancho margen referencial, imponiéndose como final. Por el contrario, en el romance de Góngora se hace en forma de epitafio; es decir, un referente que alude a otro anterior; un claro ejemplo de metatextualidad y reescritura.

Es fácil hilar el romance de Quevedo con el soneto que empieza: «Flota de cuantos rayos y centellas»[40] que, a modo de encadenado epigrama, asume conceptos y contrastes del romance previo, pero intensificando los varios espacios semánticos en tenso clímax. Frente al feroz «Ponto» que brama con sus olas, Leandro «gime por vencellas» (v. 4). Su cuerpo es una lumínica flota de «rayos y centellas» (v. 1) sobre la que el ciego dios del Amor (Cupido) derrama innumerables flechas, aguzadas «en puntas de oro» (v. 2), signos del amor correspondido. Se intensifica la metáfora de la nave (cuerpo de Leandro) con sus componentes: vela y remeros. Y sobre todo se cierra con la absurda disyuntiva:

> Ni volver puede, ni pasar a nado;
> si llora, crece el mar y la tormenta:
> que hasta poder llorar le fue vedado. (vv. 12-14)

Lejos tal tratamiento del soneto que Lope incluye en las *Rimas* (1602):

> Por ver si queda en su furor deshecho,
> Leandro arroja el fuego al mar de Abido,
> que el estrecho del mar al encendido
> pecho parece mucho más estrecho[41].

Los dos elementos básicos que pone Lope en juego, el fuego de Leandro frente al agua del estrecho del Helesponto, en tenso enfrentamiento, confieren al soneto un proporcionado, aunque tenso, equilibrio entre el elemento humano y el cósmico.

La tautología inicial de los cuatro primeros versos del romancillo «Señor don Leandro»[42] de Quevedo, cuyo epígrafe reza «Hero y Leandro en paños menores», escrito años después del primero (consta de 184 versos), altera drásticamente la connotación renacentista del amor idealizado por la constancia:

> vaya en hora mala,
> que no puede en buena
> quien tan mal se trata (vv. 2-4).

[40] *PO*, núm. 311.
[41] Lope, *Rimas*, soneto 80, vv. 1-4.
[42] *PO*, núm. 771.

La forma inicial, formularia, «Señor don Leandro», de cortesía y respeto, se degrada al ser calificado éste como «aprendiz de rana» (v. 8), batracio que reside en zonas encharcadas o en remansos de corrientes de agua y que, sorprendido, se caracteriza por su súbito salto y su ágil nadar, abriendo y cerrando sus ancas. El «charco de los atunes» del romance de Góngora da imaginativamente en Quevedo en charco de ranas, y del mismo modo sería el estrecho que Hero le obliga a atravesar. De igual forma se conecta el «amante huevo» de Quevedo (v. 15) con el primer romance de Góngora: «El amor, como dos huevos, / quebrantó nuestras saludes; / él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve» (vv. 89-92), lo mismo que el diminutivo caracterizador de «mancebito» (v. 1 y v. 85). El discurso culinario («mondongo», «huevo pasado por agua»), se alterna con el escatológico («echándose, dijo: / "¡Agua va!", a las aguas», vv. 171-72) y excremental («la nariz moquitas», «los ojos lagañas»), en conjunción con el retrato caricaturesco de «la Hero» (v. 7). Y si bien los veinte primeros versos describen, en forma burlesca, la acción de Leandro, suben de cien los dedicados a exacerbar, en forma acumulativa y grotesca, las peculiaridades de Hero: prostibularia cuya venta y torre es concurrida por «navegantes cuervos»; pendenciera («gran mujer de pullas»), ancha de «ancas» (caderas), buena cumplidora, como la ejemplar Maritornes con sus clientes[43].

La carnavalización del espacio torre / venta que habita Hero en prostíbulo intensifica las connotaciones plebeyas de Leandro al llegar desnudo. Evita el tener que pagar los servicios sexuales que Hero le ofrezca, pues ni siquiera podrá cubrir éstos dejando en almoneda su vestimenta: «Pero ir sin gregüescos» —término también en el segundo romance de Góngora—, «no es muy mala traza, / para disculparse / del no darle blanca» (vv. 65-68). El duro bracear de Leandro, el proceso de sumergirse y de elevarse de nuevo sobre las olas asocian la lúdica danza de la «Alta» y la «Baja», populares en la corte española a partir del siglo XV y que adquirieron tal nombre por el lugar de procedencia: de la Alemania Alta y de la Baja; en este caso, los Países Bajos. Presagia a la vez la cópula sexual —su simulacro— que no se logra. El extenso discurso de Hero ante el cadáver de Leandro (vv. 130-64), alterna el prosaísmo de las referencias tópicas («mar de plaza», «todo amores / fue este pecho y nada») con las más descarnadas imágenes cuyo efecto fónico desconciertan y crean el efecto de «extra-

[43] Cervantes, *Quijote*, I, XVI. Al caso vienen los motivos convencionales que pone en tela de juicio don Quijote en la pregunta que le hace a Sancho, en *Quijote*, I, XXV: «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron?».

ñeza» al que aludían los formalistas rusos. Así expresa «la Hero» su intención de suicidio: «Desde este desván / a ese mar de plata / dar conmigo quiero / una zaparrada» (vv. 141-44). El epitafio está, del mismo modo, contrahecho como género. El epigrama que, a modo de dísticos, breves y esquemáticos, fijaba en piedra o mármol, en forma de prosopopeya, lo relevante de una vida; aquí el Amor escribirá «con letra bastarda, /cortando una pluma / de sus propias alas» (vv. 158-60) la siguiente inscripción: «Cual huevos murieron / tonto y mentecata. / Satanás los cene: / buen provecho le hagan» (vv. 161-64).

Ya hace años, Antonio Alatorre destacó acertadamente algunas diferencias entre los dos romances de Quevedo: el amante que se atrevió a ser «bajel», y que como tal se «zarpa»; la linterna / farol de Hero, a modo de «Aurora»; la boca negra de la noche que se traslada a su cara, a la ventana y a la venta que habita, merodeada, a modo de esperpéntico burdel, por «navegantes cuervos» (marinos); a la azorosa Maritornes, ducha en el arte de hacer y deshacer camas:

> una perla toda
> que a menudo ensartan
> […],
> que hace camas bien,
> y deshace camas.
> Corita en cogote
> y gallega en ancas,
> gran mujer de pullas
> para los que pasan.
> […],
> las uñas con cejas
> de rascar la caspa
> […],
> derribada de hombros,
> pero más de espaldas (vv. 19-40).

Y si bien Góngora ya había apuntado, en el romance escrito en 1610, a la torre donde mora Hero, a modo de «castillo» destartalado del cual es su padre alcaide, Quevedo agiliza la descripción de tal estancia y de su habitante con marcados tintes grotescos. El «castillo» del hidalgo arruinado de Góngora da en escuálido «mesón», y la garbosa mozuela que lo habita en el romance del cordobés («Lo torneado del cuello / y del pecho el alabastro») se transfigura en desgarbada y caricaturesca mesonera: «piernas de ramplón, / fornida de panza» (vv. 33-34). «Quevedo da otra vuelta a todas las tuercas», escribe Alatorre:

> Nada se salva de su furia destructora. Penetra en todos los resquicios de la leyenda para buscar hasta la última brizna capaz de ser quemada, el último elemento en que ejercer su saña[44].

Expresiones culinarias («un amante huevo / pasado por agua»; en Góngora, «estrellado», «pasado por agua»), faenas domésticas denigrantes, degradación socioeconómica y, sobre todo, la memoria final de la tragedia que queda grabada en un insultante epitafio: «Cual huevos murieron / tonto y mentecata; / Satanás los cene, / buen provecho le hagan» (vv. 161-64), descarnan de todo idealismo la leyenda mítica. Su carnavalización apura más las relaciones de meretriz sin soldada; el acto de Leandro de llegar desnudo para ahorrarse sus prendas de manos de Hero a modo de estipendio por el servicio prestado:

> Pero ir sin gregüescos
> no es muy mala traza,
> para disculparse
> del no darle blanca (vv. 65-68).

Quevedo va aún más allá: contrasta la historia poética con la mítica, realzando la veracidad de su misma versión, tan cierta como las otras: «La verdad es ésta, / que no es patarata, / aunque más jarifa / Museo la canta» (vv. 181-84). Quevedo era un buen seguidor, como Lope, de los artilugios verbales de don Luis. La enemistad entre ambos era célebre. De hecho llega a fundir el habla de Góngora, tan detestada por algunos a partir de las *Soledades* y el *Polifemo* como abominable «jerigonza», con el caprichoso neologismo de *jeri-góngora:*

> Este a la jerigonza quitó el nombre,
> pues después que escribió cíclopemente,
> la llama jerigóngora la gente[45].

Fija incluso el término «desengongorar», 'limpiar de la infección gongorina' para justificar la necesidad de desinfectar la casa que Góngora había habitado en Madrid y que adquiere Quevedo: «que para perfumarla / y desengongorarla / de vapores tan crasos / quemó como pastillas Garcilasos»[46].

En breve, la parodia idiomática, de palabras y frases vigentes de la lengua se extiende, en frase de Emilio Alarcos García[47], más allá de la variedad de formas sintácticas, neologismos, analogías, equí-

[44] Alatorre, 1956, pp. 30-31.
[45] *PO*, núm. 840, vv. 17-19.
[46] *PO*, núm. 841, vv. 130-33.
[47] Alarcos García, 1965, p. 30.

vocos, caricaturas, motes, apodos, polisemias, silepsis, remedo de esquemas. Y aunque Alarcos García los atribuye al «impulso juguetón» de la pluma de Quevedo, la parodia conlleva otros soportes metaliterarios y lingüísticos: formula toda una poética. Como un «efectivo coautor», en términos de Fernando Lázaro Carreter, la parodia va más allá del lenguaje. Conlleva la deconstrucción de paradigmas lexicalizados; el establecimiento de nuevas formas de representación; la presencia, en el caso de Góngora y Quevedo, de elementos subversivos y carnavalescos; el truncamiento de las expectativas del lector (*ostrenanye*), y el intercambio entre el autor y éste como lector de sus textos previos y de los ajenos. La parodia impone dos lecturas: separadas y a la vez simultáneas; iguales y a la vez diferentes. Prospera en periodos de una gran sofisticación cultural pero descansa y se apoya en la competencia del lector. En este sentido son útiles Wolfgang Karrer[48] y también Winfried Freund[49]. En palabras de Thomas Greene, «Every creative imitation mingles filial rejection with respect, just as every parody pays its own oblique homage»[50]. La parodia es una síntesis bi-textual y el proceso de su recepción es, de acuerdo con Logman, central. Lo mismo para Riffaterre como para Barthes, su intertextualidad consiste en ese arte de descodificar textos a la luz de otros. Oblícuamente da cabida a lo cómico, lúdicro, reible, gracioso. La cita que admite, dentro del discurso de la parodia, puede ser, bien un fragmento de un verso, la sustitución de una o más palabras, parte de una sentencia alterando la estructura gramatical con palabras diferentes, o bien alterando el sentido original, parafraseando o imitando ya el sonido y la forma del original, ya el sentido general, sin conservar ninguna palabra esencial. En cuanto a cita, cabe la substitución sorprendente, la conceptual, el uso idéntico de un concepto. Los cambios semánticos, agudezas y actos de ingenio, incongruencias (motes, chistes, apodos, hipérboles, etc.) forman también parte de su enunciación: esa pluma que Amor corta de sus «propias alas» para escribir la otra versión del mito de Hero y Leandro: ahora en «letra bastarda» de Quevedo.

[48] Karrer, 1977.
[49] Freund, 1981.
[50] Greene, 1982, p. 46. Líneas más abajo continúa Greene: «But parody may well issue from creative imitation, and superior parody always engages its subtext in a dialectic of affectionate malice. Parody proper is intensely time-conscious and culture-conscious, and could be absorbed without strain by a poet with humanist training like Aristo».

Bibliografía

Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum*, 5, 1955, pp. 3-38.

Alatorre, A., «Los romances de Hero y Leandro», en *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, Dirección General de Difusión, 1956, pp. 1-41.

Alonso, D., «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos» en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1954, pp. 195-229.

Astrana Marín, L., (ed.), Quevedo y Villegas, F. de, *Obras en verso. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1943.

Bataillon, M., *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964.

Boscán, J., *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.

Carreira, A., «Góngora y su aversión por la escritura», *Criticón*, 74, 1998, pp. 65-79.

Cirot, G., «Góngora et Musée», *Bulletin Hispanique*, 33, 1931, pp. 328-31.

Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

Criticón, Siglo de Oro y reescritura, II: Poesía, 74, 1998.

Díez del Corral, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957.

Freund, W., *Die Literarische Parodie*, Metzler, Stuttgart, 1981.

Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1989.

Góngora, L., *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2000.

Greene, T. M., *The Light in Troy*: *Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982.

Hutcheon, L., *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985.

Jellinek, M. H., *Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung*, Berlin, 1890.

Jenny, L., «La Stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-81.

Karrer, W., *Parodie, Travestie, Pastiche*, Munich, Wilhelm Fink, 1977.

Kristeva, J., *Tales of Love*, trad. L. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1987.

Lázaro Carreter, F., «Quevedo: la invención por la palabra», *Boletín de la Real Academia Española*, 61, 1981, pp. 23-41.

Marcial, *Epigramas*, Londres, Heinemann, 1925, 2 vols.

Marino, G. B., *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, Milano, Rizzoli, 1976.

McAllester Jones, M., *Gaston Bachelar, subversive Humanist: Texts and Readings*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

Menéndez Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, Aldus S. A. de Artes Gráficas, 1945.

Morales Raya, «Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro», *Edad de oro*, 13, 1994, pp. 103-12.

Museo, *Hero and Leander*, ed. T. Gelzer, tr. C. Whitman, Cambridge-London, Harvard University Press, 1978.

PO, Quevedo y Villegas, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Ovidio Nasón, P., *Heroides and Amores*, ed. G. P. Good, Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library), 1977.

Quevedo y Villegas, F. de, *Obras completas, Obras en verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943.

Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. H. E. Butler, New York, Putnam, 1922, 4 vols.
Reichenberger, A. G., «Boscán and Ovid», *Modern language notes,* 65, 1950, pp. 379-83.
Riffaterre, M., «The Poetic Functions of Intertextual Humor», *Romanic Review*, 65, 1974, pp. 278-93.
Rousseau, J. J., *Émile ou de l'Education*, Paris, Garnier, 1951.
Sánchez, A., «Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora», *Revista de filología española,* 44, 1961, pp. 95-138.
Segal, E., «Hero and Leander: Góngora and Marlowe», *Comparative Literature*, 15, 1963, pp. 338-56.
Tortosa Linde, Mª. D., «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora», en *Mira de Amescua en el candelero,* ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad, 1996, vol. I, pp. 567-77.
Vega, L. de, *Obras de Lope de Vega,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1930, 13 vols.
Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Virgilio, *Geórgicas,* Cambridge, Harvard University Press, 1994.
Volosinov, V. N., *Marxism and the Philosophy of Language*, tr. L. Matajka, y I. R. Titunik, New York y London, Seminar Press, 1973.
Volosinov, V. N., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, tr. C. Emerson y M. Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.