



# “Arrojóse el mancebito/al charco de los atunes” de Luis de Góngora y la representación paródica del héroe-galán mitológico.

Teresa Gelardo-Rodríguez<sup>1</sup>

Accepted: 20 January 2024 / Published online: 22 March 2024  
© The Author(s), under exclusive licence to Springer Nature B.V. 2024

## Abstract

Góngora’s parody “Arrojóse el mancebito” (1589) is one of the foundational poems in the context of Góngora’s corpus as it may have inspired a new aesthetical vein that would culminate with his *Fable of Piramo and Tisbe*. “Arrojóse” is an iconoclastic proposal in that it opens the literary possibility of a parodic reinterpretation of the classical myth. With this poem, Góngora takes delight in the grotesque transformation of the tragic hero, Leandro, into a ridiculous character. This contribution delves into the character of Leandro of 1589 and highlights the relevance of this character in Góngora’s literary work. Specifically, this study studies the characterization of Leandro in this romance and defends the idea of how the parody of this mancebito inspires the genesis of a new and transgressive male role model. Góngora’s Leandro creates a new male character that encapsulates his parodic worldview of the epic and mythological hero.

**Keywords** Parody · Legend · Epic · Hero · Masculinity

## Resumen

“Arrojóse el mancebito” (1589) es un poema fundacional en la trayectoria literaria de Góngora hacia una vertiente que culmina con *La fábula de Píramo y Tisbe*. Con este poema, el cordobés inaugura una reinterpretación paródica del mito. Los rasgos grotescos que presenta la historia recaen con especial énfasis en los personajes; sobre todo, en la figura del héroe trágico: Leandro. Este trabajo estudia específicamente el tratamiento de Leandro en el romance de 1589 y muestra cómo la parodia de este “mancebito” inspira la génesis de un nuevo modelo de personaje masculino transgresor. Góngora emplea la parodia de su particular y degradado Leandro para

---

✉ Teresa Gelardo-Rodríguez  
tgelardo@bu.edu

<sup>1</sup> Department of Romance Studies, Boston University, Boston, USA

mostrar el patetismo de las versiones cortesanas y sentimentales de esta leyenda, y el *Leandro* de Juan Boscán como su paradigma. Al hacerlo, fija los contornos de un personaje masculino que inspira e ilustra su cosmovisión paródica de la épica y del héroe clásico.

Palabras clave: Parodia, leyenda clásica, masculinidad, héroe, épica.

“Arrojóse el mancebito” (1589) es un poema fundacional en la trayectoria literaria de Góngora hacia una vertiente que culmina con *La fábula de Píramo y Tisbe*.<sup>1</sup> Con este poema, concebido en *medias res*—la primera parte, “Aunque entiendo poco griego,” la escribirá en 1610—el cordobés inaugura una reinterpretación paródica de la leyenda clásica.

Góngora escribió el romance “Aunque entiendo poco griego” veintiún años después de haber compuesto el romance de “Arrójose el mancebito”. Con este segundo romance sobre el tema de Hero y Leandro completa su versión burlesca de la historia de los amantes del Helesponto. El romance de 1589, como se muestra en este trabajo, incide, sobre todo, en la historia de los amantes, específicamente, en el trato paródico del protagonista masculino. Y este es, precisamente, el objeto de estudio de este trabajo. El romance de 1610 recrea también la historia de los amantes. Sin embargo, a diferencia de aquel, incluye referencias explícitas y paródicas a Museo—el griego es el primero en narrar de forma extensa los amores de Hero y Leandro—, y Juan Boscán fue quien tradujo al castellano la versión de Museo entre los años 1537–1539. Y en este marco, ¿era Góngora un gran conocedor de ambos autores y de sus sendas versiones de la historia de Hero y Leandro? Moya del Baño, por ejemplo, sostiene que Góngora debió de haber conocido la obra de Museo en el original, pues este así lo confiesa en los primeros versos de su romance burlesco (97) y, en la misma línea, Alatorre dice que “Góngora, al componer este segundo romance, parece tener muy fresca la lectura del poema de Museo en la ya casi secular traducción de Boscán”, (1993) (23).<sup>2</sup> Aunque entiendo poco griego” comienza con estos versos aludiendo a Museo:

Aunque entiendo poco griego  
 en mis gregüescos  
 he hallado ciertos versos de Museo  
 ni muy duros, ni muy blandos. (vv.1–4)

y a Boscán:

Cualquier lector que quisiere  
 entrarse en el carro largo  
 de las obras de Boscán,  
 se podrá ir con él de espacio; (vv. 53–56)

<sup>1</sup> Sobre la escritura de estas fábulas amorosas y su conexión con la construcción del héroe gongorino, véanse los estudios de Blanco (2001), 320–338; 2012.

<sup>2</sup> No obstante, Cirot, (1931), por otro lado, llega a afirmar que Góngora no hubiera necesitado tener un conocimiento preciso del texto de Museo porque la leyenda de Hero y Leandro era en su tiempo muy conocida: “Quiconque abati des lettres, dans son entourage, connaissait la romanesque histoire aussi bien que lui-mê- me: de là la tentation d’en faire una parodie, dont tous comprenaient l’intention et pouvaient savourer le sel” (330).

En el romance de 1589, Góngora evoca lo grotesco que recae con especial énfasis en los personajes, sobre todo, en la figura del héroe trágico: Leandro. Este trabajo estudia el tratamiento de Leandro en el romance de 1589 y defiende la trascendencia de este personaje en el *corpus* gongorino. Concretamente, defiende la idea que Góngora halla en la parodia de este “mancebito” la inspiración y génesis de un nuevo modelo de personaje masculino. Góngora emplea la parodia de su particular y degradado Leandro para poner en evidencia el patetismo de las versiones cortesanas y sentimentales de la historia de amor, y el *Leandro* de Juan Boscán como su paradigma. Al hacerlo, fija los contornos de un personaje masculino que inspira e ilustra su visión, en ocasiones, paródica de la épica y que culmina en su Fábula de Piramo y Tisbe (Arellano, 2020 44).

Luis de Góngora concibe en el año 1589 el romance burlesco, “Arrojóse el mancebito,” con el que subvierte una historia clásica de amores trágicos<sup>3</sup>—“The most learned, the incomparable Love-Poem of the World” (Chapman, (1616) 2). En la Antigüedad, un autor como Museo reconstruye esta historia y, posteriormente, en el Renacimiento, Garcilaso y Boscán, entre otros, la recuperan y revitalizan para la lengua castellana. Pero es Góngora, cuya pluma se nutre en ocasiones de la mitología clásica, quien no resiste la tentación y decide arrojar a Leandro y la tradición al “charco de los atunes.” Y, con ello, el poeta logra un hito en la literatura española al ser el primer texto en lengua castellana que parodió un mito clásico (Lázaro Carreter, (1974), 37; Alatorre, (1956), 15) y crear una verdadera miniatura humorística. En el romance, Góngora degrada la imagen idealizada de “Leandro el animoso” y fija, en su lugar, en el imaginario poético de su época, la representación de un galán, patán y antiheroico, quien se desnuda ante el lector de “sus pedorras azules.” Probablemente, en aquel tiempo, pronunciar el nombre de Leandro evocaría la risa del lector que estuviera familiarizado con el romance de 1589. Y así, por ejemplo, en el año 1610, mientras compone “Aunque entiendo poco griego,” Góngora incluye en su comedia *Las firmezas de Isabela*, la alusión a Leandro, como un recurso humorístico, en uno de los diálogos entre Violante y Tadeo (II, vv. 1891–1899). Autores como Quevedo, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, Lope de Vega, (1999), Guillem de Castro, e incluso un francés como Scarron, emplearon en alguno de sus textos la figura y/o la voz de Leandro como recurso cómico-burlesco y es probable que tuvieran su inspiración en las parodias de Góngora (Menéndez Pelayo 371; Carreira (2010<sup>4</sup>), 480).<sup>4</sup> Góngora reconstruye así, a través de la parodia, la imagen de Leandro el fabuloso, quien difícilmente podría recuperar la gallardía y ademanes cortesanos que Boscán (Sebastián Perdices, (2015), 209–215), por ejemplo, le otorga.<sup>5</sup> Boscán se refiere a Leandro en estos términos:

<sup>3</sup> Chacón incluye este romance en el grupo de los nueve romances paródicos entre los que se encuentran las burlas al romancero viejo y morisco, por ejemplo, con “Ensillemme el asno rucio” y las parodias mitológicas que incluyen también: “De Tisbe y Piramo quiero” (1604), “Aunque entiendo poco griego” (1610) y “La ciudad de Babilonia” (1618) (Jammes, 1980, 145).

<sup>4</sup> Véase Tortosa Linde, (1994), 567–578; Terry 202–217; Morales Raya, (1994), 103–112.

<sup>5</sup> Aunque ciertamente, hubo un tratamiento poético serio después del romance burlesco de Góngora, por ejemplo: Gabriel Bocángel, Ignacio de Luzán, Francisco de Trillo y Figueroa o Juan de Arguijo. Véase Torres, (2000), 307–310.

El dios d'Amor contra estos dos lugares,  
 por su plazer o por lo que'l se sabe,  
 su mano convirtió con tanta fuerça,  
 que aun hizo mayor mal del que pensava;  
 y en ambos dio con una sola flecha,  
 dando en el coraçón d'un gentil moço.  
 y en otro coraçón d'una donzella,  
 los nombres de los cuales eran estos:  
 era Leandro el dél, y el d'ella Hero,  
 iguales en linage y en hazienda,  
 en valer, en saber y en hermosura.  
 Él estava en Abido y ella en Sesto;  
 d'ambos lugares, ambos eran gloria,  
 honra y plazer de sus contentos padres,  
 aunque tamaño bien, algunas vezes,  
 en tanta mocedad le recelavan. (vv. 27–42).  
 No fue tan presto allí puesta la lumbre,  
 que Leandro tan presto no la viese,  
 con los ojos que Amor le dava siempre. (vv. -2030–2032).

Góngora superpone a los versos de Boscán esta versión:

Hero somos, y Leandro,  
 no menos necios que ilustres,  
 en amores y firmezas.  
 al mundo ejemplos comunes.  
 El amor, como dos huevos.  
 quebrantó nuestras saludes:  
 él fue pasado por agua,  
 yo estrellada mi fin tuve.  
 Rogamos a nuestros padres.  
 que no se pongan capuces,  
 sino, pues un fin tuvimos,  
 que una tierra nos sepulte. (vv. 85–96).

La fábula de Hero y Leandro es, en la época de Góngora, una historia archiconocida en el ámbito de la lírica europea.<sup>6</sup> Como se anticipaba en páginas anteriores, ésta tiene su origen en la antigüedad clásica, probablemente en una leyenda oral extendida en la región del Bósforo.<sup>7</sup> Existen distintas versiones del mito, pero todas ellas coinciden en los elementos (en lucha): los amantes, el mar, el fuego,

<sup>6</sup> “Gordon Braden counts ‘more than a dozen full-dress versions of the story: in Latin, Italian, Spanish, French, German, and English’ dating from this period (*The Classics and English Renaissance Poetry: Three Case Studies* 55). This includes Juan Boscán’s Leandro, but it leaves out the dozens of shorter poetic texts on the myth written in Spanish alone” (MacCloskey 3).

<sup>7</sup> “Un clasicista oxoniense del siglo XIX apunta a la posibilidad de su origen real: una historia de amores trágicos conocida en el siglo I de nuestra era y difundida por el ámbito del imperio romano” (Huerta 94).

la torre y la tempestad; y la ‘trama:’ los protagonistas son dos jóvenes, Hero y Leandro, habitantes de sendas regiones: Sestos y Abido, enfrentadas por el estrecho del Helesponto. La historia cuenta que los amantes tienen encuentros amorosos secretos a espaldas del conocimiento de sus padres. Leandro, el enamorado, cruza a nado por la noche ese estrecho para tener un encuentro amoroso con su amada Hero quien emplea una antorcha para guiar a su amado el camino hasta la torre donde habita. Sin embargo, el destino lo enfrenta a un terrible final. Sin que las plegarias a Venus y a los dioses del mar tengan efecto, muere ahogado. Un fuerte viento extingue la llama de la antorcha que lo guiaba y la tempestad arrastra el cuerpo muerto hasta la orilla. Hero no puede soportar el dolor por la pérdida de su amado y se arroja desde la torre en la que lo esperaba. Este trabajo parte de la idea que la historia no es, *strictu sensu*, lo que hoy en día se llamaría, mitológica, pues no reproduce hechos épicos extraordinarios, ni hay transformaciones o metamorfosis mágicas, ni héroes ni semidioses de poderes sobrehumanos (Moya del Baño 85). Hero y Leandro son mortales sin ascendencia divina. La fábula tampoco se relaciona con ningún ciclo heroico (Franco Durán, (1994), 65). Podría decirse entonces que es, lisa y llanamente, como señala Welles, (1986), una “wondrous and woeful tale of love” (19). Virgilio es el, (1988) primer autor que menciona brevemente esta leyenda en Libro III de las *Geórgicas* (37 a.C) en sus versos 257–258. A fines del siglo XVI, Fernando de Herrera y Diego de Mendoza tradujeron estos versos de Virgilio al castellano; Hurtado recoge la traducción de Herrera, y dice así:

¿ Qué el joven, a quien quema en grande  
fuego.  
el duro Amor en medio de sus huesos?  
Tardo en la ciega noche el mar turbado  
con rotas tempestades abre y corta;  
y encima de él la grande puerta truenas  
del alto cielo, y los heridos mares  
bravos sonidos dan en los peñascos.  
Ni lo pueden tomar los padres míseros  
ni la virgen, que sobre el cuerpo muerto  
ha de morir de cruda y fiera muerte. (citado en Huerta 95)

El romano no menciona el nombre de los amantes, y se centra, sobre todo, en la figura masculina, como hará Góngora en su romance de 1589. Publio Ovidio, (2010) Nasón trata el tema en sus *Heroidas*; concretamente, en las *Epístolas* XVIII (de Leandro a Hero) y XIX (de Hero a Leandro). Y esta versión de la historia es especialmente relevante porque explica la supervivencia de estaleyenda durante la Edad Media.<sup>8</sup> Destaca igualmente el epigrama de Marcial, del que se nutren autores como Garcilaso (Cossío 234). La narración del mito evoluciona en el tiempo hacia una vertiente que incide en el aspecto sentimental y emocional de la historia, como

<sup>8</sup> Hay que recordar que en la Edad Media Alfonso el Sabio fue patrocinador de una versión de las *Heroidas Libro de las dueñas* de Ovidio.

pone en evidencia Museo en el siglo V. **Este** es el primer autor que narra la leyenda de Leandro y Hero de forma extensa desde el principio hasta el final<sup>9</sup>; y lo hace bajo la forma de un *epyllion* o poema épico breve compuesto de 343 hexámetros. Un género que, por cierto, siglos más tarde empleará el propio Góngora para redactar su *Fábula de Polifemo y Galatea*. En relación con la trama, Museo, a diferencia de Virgilio y Ovidio, que ponen interés en resaltar el aspecto pasional de la historia, concede especial importancia al proceso de enamoramiento de los protagonistas, que sitúa en el templo de Venus con motivo de las fiestas celebradas en honor a la diosa Venus y a Adonis (Museo vv. 55–69; Boscán vv. 95–100).<sup>10</sup>

Este giro ‘romántico’ de la historia pervive en la Edad Media, a través de obras como *La historia de Hero y Leandro* de Joan Roís de Corella (Sebastián Perdices 211–214). Pero es, sobre todo, en el Renacimiento cuando hay un resurgimiento en el tratamiento de esta leyenda. Ello es debido, en parte, a la difusión de nuevas traducciones del griego de la obra de Museo y, sobre todo, porque la historia de amoríos trágicos con protagonistas lastimeros encajaba perfectamente en la cosmovisión de los herederos literarios de Petrarca. El primero de los poetas renacentistas europeos en escribir una versión completa de la historia fue Bernardo Tasso en su *Favola di Leandro e d’Ero*, que incluyó como último poema de su tercer libro de *Gli Amori*, de 1537. Después lo siguió el poeta francés Clement Marot, que publicó su *Histoire* de Leander et Hero en 1541. En España, Garcilaso fue el primero en tratar esta historia, pero lo hizo de forma parcial en un soneto, que escribió entre los años 1532 y 1536 (Huerta, (2007), 95). Y es Juan Boscán quien abre el tercer libro de sus *Obras* de 1543 con el poema *Leandro*, una versión amplificada con infinidad de detalles y comentarios de la versión de Museo.<sup>11</sup>

El poema de Boscán fue muy popular y leído (Alatorre 24; Ramírez Santacruz 30).<sup>12</sup> Y fue, probablemente, una lectura enrabiada y crítica del poema de Boscán la que inspirara a Góngora para escribir su versión paródica de la fábula. Aunque no era la primera vez que Góngora empleaba el humor y el lenguaje de la parodia en su poesía —hay que recordar los romances y (1998) letrillas burlescos que recoge

<sup>9</sup> Véase el estudio de Béhar, (2015) 4–29.

<sup>10</sup> En la antigüedad clásica la historia de los amantes Hero y Leandro dio lugar a narraciones llenas de pasión y, por su ausencia de elementos extraordinarios, había tenido tratamiento más humano, era símbolo del amor fatal y pasional (Cossío, (1952), 517).

<sup>11</sup> “Hay que destacar cómo el poema de Museo se conoció en España por la obra de Boscán, que es el primero que lo trata, y que éste lo conocería, no directamente a través de la Edición de Demetrio Ducas, hecha en Alcalá en el año 1514 aproximadamente, y en su totalidad en griego, sino por la Edición de Aldo Manucio que llevaba una traducción latina de Marco Musuro; luego, el griego llega a través del latín, y también a través de una traducción, por lo que queda una vez más patente el enorme valor de las traducciones, y su función de elemento transmisor de los temas literarios” (Moya del Baño 41).

<sup>12</sup> **No obstante**, Menéndez Pelayo guardaba un juicio bastante severo sobre la traducción del catalán del poema de Museo: “En vez de una traducción hizo [Boscán] una paráfrasis verbosa, lánguida y descolorida. Tenía tan poco sentido del clasicismo verdadero que ahogó los 360 hexámetros del original en 2,793 endecasílabos, tan rastreros y abatidos, que por lo general lindan con la más humilde prosa” (Alatorre 24). Por cierto, también hay que destacar que Menéndez Pelayo es uno de los grandes críticos de Góngora.

Chacón—<sup>13</sup> sí es la primera vez que su lenguaje mordaz deconstruye paródicamente una historia procedente de la tradición clásica.

Góngora abre su romance “Arrojóse el mancebito” con una transgresión del *ordo rectus* del sintagma predicativo; el verbo pronominal inaugura el verso y desplaza al pronombre reflexivo y al sujeto paciente al final de este. Góngora escribe ‘Arrojóse’ en vez de “Se arrojó.” Con ello, la propia violencia semántica del verbo se impone y la acción roba el protagonismo a su propio sujeto. El *Tesoro de Covarrubias* recoge la voz *arrojar*: “echar de sí alguna cosa con ímpetu y furia;” y también incluye la palabra *arrojarse*: “es abalanzarse con ímpetu” y también significa “hablar desconsideradamente.” Góngora escoge un verbo que añade la connotación de vehemencia e ímpetu.<sup>14</sup> Y sobre todo emplea un verbo con ecos en el romancero viejo, que acoge esta forma verbal.<sup>15</sup> Y, al final, ubica a un sujeto desplazado: “el mancebito.” Gregorio Mayans cita en su Capítulo XX del primer volumen de su *Rhetorica* “el charco de los atunes,” como ejemplo de ‘perífrasis baja’ (Mayans 124). Y frente a esta señal como ejemplo de ‘perífrasis agradable’ los versos de la traducción del Salmo 145 de Fray Luis de León. Mayans no trata de entender la semántica del verso, ni aquello que persigue Góngora al subvertir la sintaxis.<sup>16</sup> Y Góngora ejerce en este primer verso una labor de síntesis extraordinaria; pues resume en ese verbo el momento nuclear y el clímax de la historia. El tenue clímax de la leyenda, que perpetúa la pervivencia de esta historia a lo largo de la historia ha sido, precisamente, la acción de arrojarse al mar en plena tempestad.<sup>17</sup> Góngora escoge un verbo fuerte que implica vehemencia

<sup>13</sup> Como algunos autores de la época, Góngora practica la **paradoja** lírica en lo que concierne al amor y a la mitología, él mismo dice: “como el amigo cortesano/con las insignias de Jano./desvelado en la cautela/cuyo soplo a veces hiela./y a veces abrasa y arde.” Góngora escribe sonetos como: “Mientras por competir con tu cabello” en diálogo con Bernardo Tasso y Garcilaso o “Prisión del nácar era articulado” a la vez que escribe: “Hermana marica” o “En la pedregosa orilla.” En aquellos, la doncella era Clori, en este último es la linda Teresona. En relación con la mitología, escribe sonetos con bellas alusiones a Faetón como: “El sol le despierta de un dulce sueños,” mientras dedica un homenaje particular a Leandro en: “Arrojóse el mancebito.” Sobre esta cuestión, véase el trabajo de Bonilla Cerezo, (2007).

<sup>14</sup> Góngora escoge un verbo fuerte que implica vehemencia en la acción. Arrojar es un verbo dramático. José Gaos en su traducción de *Ser y Tiempo* de Heidegger (1951), eligió precisamente este verbo para expresar el *Dasein* heideggeriano, y la condición existencial primaria del ser humano que es: ser-arrojado-al-mundo. Góngora tiene lejos la comprensión antropológica existencial, pero sí atina en un verbo que resume el drama y la tragedia real del mito que relata.

<sup>15</sup> Es pertinente anotar de todas las fábulas sobre Hero y Leandro que recoge la compilación de Moya del Baño solo Góngora acoge la fórmula “Arrojose.” En este sentido, el cordobés estaría desmarcándose de la tradición de su tiempo a la vez que recoge una tradición léxica y lírica anterior, la del *Romancero Viejo*. En 1580 aún se leía y escuchaba muchísimo y sus ecos eran innumerables. Véase Gornall y Smith, 1985, 351–361.

<sup>16</sup> Otros tantos autores que no entendieron a Góngora y lo redujeron a una suma de habilidades sintácticas fracasadas. En este sentido: “Mucho se ha escrito ya sobre el azaroso mundo de los comentaristas, curiosas y complejas personalidades, o con palabras de Alfonso Reyes ‘pequeña república de miopes,’ con sus propias guerras por la prioridad en el hallazgo erudito, la cita más recóndita o la lectura más pertinente que se enfrentaron entre ellos con acusaciones de pillaje y piratería intelectual o de incapacidad de comprensión del valor poético de algún pasaje o verso” (Romanos, (2012), 166).

<sup>17</sup> El *Corpus del diccionario histórico de la lengua española* (CORDE) recopila un buen número de oraciones de distintos autores del Siglo de Oro en las que aparece este verbo “arrojar;” y en todas ellas el verbo comunica dramatismo y violencia, en definitiva, nadie se arroja a un campo de margaritas, sino que: “Se arrojó de cabeza al mar” (Cervantes); “Con una piedra me ordena/Que le arroje en ese río”

en la acción. Arrojarse es un verbo dramático. Góngora atina en un verbo que resume el drama y la tragedia real que relata.

La leyenda tiene dos momentos álgidos: Leandro lanzado al mar, y Hero lanzada desde la torre cuando descubre la muerte de su amado. Con “Arrojóse” Góngora da emoción y, sobre todo, sintetiza en 96 versos una historia que Boscán, por ejemplo, había desarrollado en 2560 versos. Y es que ni las ternuras de los protagonistas, ni la descripción de las noches de pasión adolescente, ni los llantos de los enamorados interesan a Góngora. Como dice Cossío: “A Góngora nada le dicen, ni quiere que le digan, las desgracias humanas de esta pareja de amantes” (527). Es más, el hecho de plantear estructuralmente el poema en *medias res* implica una ridiculización del poema de Boscán, quien dedica la primera parte de su poema, unos 1500 versos, a describir el proceso de enamoramiento de los amantes. Es decir, Góngora fulmina 2000 versos en un solo verbo: Arrojóse.<sup>18</sup>

Góngora subvierte en este verso la estructura, la sintaxis y también el decoro para con su protagonista, Leandro. El joven legendario recupera su nombre original en el verso 85 en el que el poeta escribe su epitafio. Leandro carece de nombre, es desplazado de una sintaxis basada en la centralidad del verbo y lo empequeñece aún más con el calificativo de *mancebito*. No sólo no es un mancebo, sino que le añade un sufijo que lo achica y ridiculiza. El romance degrada progresivamente al joven; por una parte, lo despoja de su ropa y Leandro queda descubierto y desnudo ante el lector y, por otra, lo sitúa en término comparativo con elementos culinarios y grotescos con los que expresa la comicidad del texto. Y así, Leandro termina siendo visualizado como un huevo pasado por agua en ese minúsculo mar al que solo le cabe “medio azumbre” de agua.<sup>19</sup> “El amor, como dos huevos/quebrantó nuestras saludes:/él fue pasado por agua.”<sup>20</sup> El romance de 1589 no da explicación del linaje familiar del ‘héroe,’ como sí hace en el romance de 1610, por ejemplo; con lo cual incide en ese aspecto de querer difuminar sus contornos ontológicos. Y con ello, Góngora impide al lector cualquier atisbo que pueda dignificar a Leandro como héroe. Al despersonalizarle, quitándole el nombre, la ropa y el origen familiar, le dota de una identidad anónima y *quasi* fantasmal. Leandro parece transformado, en definitiva, en el significado etimológico de su sustantivo originario: *mancipus*.

La palabra mancebo procede etimológicamente del latín *mancipus*. En la época clásica la palabra designaba a un criado o un esclavo (García de Diego, 1943). Sin

Footnote 17 (continued)

(Lope); “Ella, del dolor desesperada/en el pozo me arrojó” (Calderón); “No había perdido nada San Pedro en arrojarse en la mar” (Teresa de Ávila) (182–83). Sobre el uso del verbo arrojarse en castellano. Véase, asimismo, *Prontuario de hispanismo y barbarismo*, de Juan Mir y Noguera. En este anota como Salvá decía que “en la época de Cervantes decían arrojarse en la mar” (182). Aunque hay que advertir que todos estos ejemplos son posteriores a Góngora.

<sup>18</sup> Un verbo que hunde sus raíces en la tradición del *Romancero viejo y nuevo*.

<sup>19</sup> Góngora emplea esta imagen como ejemplo de parodia y Quevedo imita esta imagen de Leandro como huevo pasado por agua y de Leandro como huevo estrellado, chistes que se hicieron muy populares y fueron muy imitados. Crosby compara los dos poemas: “... la de Góngora es más narrativa; en cambio Quevedo aviva el relato mediante diversos recursos dramáticos, como el diálogo, el lenguaje vulgar, las repetidas preguntas del narrador al lector, y las palabras que el narrador dirige a los personajes” (Carreño 486).

<sup>20</sup> Sobre el uso de lo alimenticio en la literatura del Siglo de Oro, véase, Nadeau.



embargo, en lengua romance este vocablo evoluciona para designar a un joven soltero, concretamente un adolescente que vive bajo la tutela de sus padres (Rico García, (2003), 35).<sup>21</sup> Góngora raramente emplea la voz ‘mancebo’ en sus romances, la usa una vez en el *Polifemo* para referirse a Acis, y en las *Soledades* para nombrar en una ocasión al peregrino. De sus contemporáneos, Lope de Vega, la emplea en alguna de sus obras, por ejemplo, en tres ocasiones se refiere a don Alonso como mancebo en *El Caballero de Olmedo*, y Quevedo no la usa ni una sola vez en su poesía burlesca (Arellano). Sin embargo, la palabra mancebo debía ser ampliamente utilizada en la literatura tardomedieval. En *Amadís de Gaula* es una voz frecuente; Rojas, por ejemplo, la emplea con frecuencia en *La Celestina* para referirse a Calisto y en el prólogo para advertir a los lectores jóvenes-mancebos de los peligros de la concupiscencia. Garcilaso la usa en sus *Églogas* y Boscán utiliza en tres ocasiones la palabra para referirse, precisamente, a Leandro: “que vio salir del gesto del mancebo” (v. 359) “ya entrava en los palacios el mancebo” (v 1236) “Movieron tus locuras, ¡o mancebo!” (v. 1406). Esta cuestión tiene interés en la medida en que años más tarde, Juan de Jáuregui en su *Antídoto* criticará el modelo de héroe épico que crea Góngora en las *Soledades* y, para ello, empleará la voz *mancebo*, en sentido despectivo pues trataba de empuqueñecer deliberadamente al protagonista de las *Soledades* (Rico García 7). Del mismo modo lo apunta Mercedes Blanco:

La verdad es que el *mancebito* de las *Soledades*, como lo llama despectivamente Jáuregui, se parece menos al robusto Aquiles, al astuto Ulises o al gallardo Eneas que, a los efebos del antiguo mito, Ganimedes o Adonis, objetos de pasiones divinas, ambas figuras predilectas de Góngora, (1991). (2012, 184)

No obstante, hay otras opiniones al respecto y, por ejemplo, Alatorre señala que podría haber igualmente una parodia de otro romance anterior: “El por ventura mancebo” que recita: “En el ancho mar se arroja,/ como mancebo atrevido” (Alatorre 36; Carreira 110–12). El uso de la palabra estaría entonces emparentado con el venturoso mancebo. A pesar del intento de Alatorre por establecer conexiones intertextuales, parece que la mención de *mancebito* tiene más que ver con una reconsideración del héroe clásico como un mero muchachito en apuros.

El *mancebito* se arroja al “charco de los atunes,” “chusca denominación del mar” señala Carreira. Podría decirse que los dos elementos del poema que padecen un especial ensañamiento paródico son Leandro y el mar. Precisamente, los dos elementos mistificados por el poema de Boscán (Morros Mestres, (2013) 202). Y si en Boscán, “Navegaba Leandro el Helesponto,” en Góngora, se arrojaba el mancebito a un charco de atunes. Con ello, no sólo degrada al enamorado sino al mismo Mármara. El atún es en la época de Góngora uno de los pescados más preciados en la mesa de la Corte. Bien conocidas eran los caladeros del ducado de Medina Sidonia, protector de Góngora, en Barbarte (Ponce Cárdenas, (2009), 99–146). El uso de la palabra ‘charco’ aparece por primera vez en el castellano en 1348. El vocablo ‘atún’ es de procedencia árabe y la referencia a la medida de azumbre alude a una medida típica del siglo XVI: “Como si fuera el estrecho poco más de medio azumbre” tiene que ver con la

<sup>21</sup> Véase asimismo el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco 100.

“hispanización del mito” (Segal, (1963), 343). La comicidad del romance reside, precisamente, en el uso del anacronismo para ridiculizar un hecho de la antigüedad. De hecho, hasta el verso séptimo, en el que aparece la referencia a Abido, el lector no sabe si lee la historia cómica de un muchacho en Conil de la Frontera o se enfrenta a la lectura de una versión de un mito clásico. Y no es otro que Leandro, el *mancebito* desafortunado que va dejando tras de sí sus “pedorras azules.” Una prenda masculina que en aquella época se prestaba para la burla (Carreira 1998, 481) y Góngora juega ingeniosamente con la homografía del vocablo con el fin de provocar la risa. Tanto si alude al acto de quedar desnudo mientras se lanza en el charco diminuto, como si alude a las pedorras como flatulencias. En ambos casos, el objetivo es hacer reír al lector. El doble significado afecta a la situación grotesca de haber enamorado por esa prenda ridícula o por las flatulencias “a mil mozuelas agridulces” en Abido (Kerr, (2017), 23). No es su belleza como suscribe Museo, no es su coraje, su fidelidad y blandura como en Boscán, o su hombría, no, son sus pedorras. Lejos queda la idealización petrarquista del Leandro fiel, unido a una sola mujer, Hero, por quien arriesga la vida. En este sentido, Morros Maestre analiza la excesiva moralización que de Leandro había hecho Boscán (202–227), y frente a la cual parece reaccionar Góngora. En ocho versos escasos Góngora ha reducido al héroe cortesano de Boscán en un mancebo cualquiera. Al final del verso octavo, antes de comenzar con la descripción paródica de los elementos físicos como las nubes o el mar, Góngora tiene configurado a su antihéroe. Hay que recordar, a este respecto, la discusión que suscita la moralidad de Eneas en las traducciones de los mitólogos españoles del XVI como Juan Pérez de Moya, (1966) o Baltasar de Vitoria (Herreros Tabernero, (1996), 194–206). La parodia permite a Góngora manifestar bajo la máscara del humor una incipiente iconoclasia del héroe renacentista mitificado, por ejemplo, en textos como *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione o *El Galateo* (1582) de Gracián Dantisco. Es más, en estos ocho versos Góngora encuentra la gestación del modelo de (anti)héroe épico. “Arrojóse” pone en evidencia la necesidad de una comprensión idealizada de Leandro, tal y como señala el epitafio del poema:

Hero somos, y Leandro,  
no menos necios que ilustres,  
en amores y firmezas.  
al mundo ejemplos comunes.  
El amor, como dos huevos.  
quebrantó nuestras saludes:  
él fue pasado por agua,  
yo estrellada mi fin tuve.  
Rogamos a nuestros padres.  
que no se pongan capuces,  
sino, pues un fin tuvimos,  
que una tierra nos sepulte.

El romance de Góngora hace una parodia de los amores de Hero y Leandro, pero en 1589 no queda claro el texto literario contra quien dirige su pluma si es el de Museo, Tasso o Boscán, (1995). Es en 1610 cuando escribe “Cuando entiendo poco griego”

cuando deja en evidencia el lanzamiento del dardo de su palabra contra el poema largo de Boscán y su blanda verborrea sentimental:

Sintió Leandro en l'amorosa flecha  
 salida del mirar de'sta donzella  
 un gozo tal, con una tal blandura,  
 que si no aconteciera en los comienços,  
 que suelen ser alborozados todos,  
 en lágrimas parara este accidente.  
 ¡Tanto se'nterneció el alma del moço!  
 En fin, él s'alegró d'una alegría  
 confiada, de ver que era admitido  
 su corazón en el corazón della.  
 Mas este sentimiento fue tan alto,  
 y vínole este bien tan sin pensallo,  
 que, sabiendo por do se confiava,  
 temía sin saber por dó temía. (vv. 370–85).

Los dos poemas hacen trizas el ego-leandrismo de Boscán y su exaltación del amor conyugal. Con la parodia, no obstante, Góngora no persigue destruir la tradición petrarquista, como sostiene Lindsay Kerr. Al contrario, ante un tema tan popular y difundido como la historia de Hero y Leandro, Góngora propone una solución literaria que descarta la imitación y repetición del modelo anterior. Y, en este sentido, el poeta descubre en la comicidad de lo grotesco antiheroico de Leandro una clave de superación del sentimentalismo cortesano que se había enquistado en la lírica española. De ahí que la parodia en Góngora tenga más ecos dialógicos que 'destructivos,' como sostiene Carreño.

Es un lugar común señalar que el vocablo 'parodia' tiene origen etimológico en el griego y participa de una doble acepción. La primera se basa en una interpretación de la parodia como "contracanción" o "anti-canción" —esta es su definición más común—; la segunda deriva del mismo prefijo, pero lo traduce como canción 'al lado de.' Tal acepción es, por ejemplo, central en la concepción de la parodia de Hutcheon, (2000) quien señala a este respecto: "it is the second, neglected meaning of the prefix that broadens the pragmatic scope of parody" (19). Ambas acepciones darían lugar, por tanto, a dos posiciones conceptuales enfrentadas: parodia como destrucción o parodia como diálogo. En relación con Góngora, Kerr defiende un uso de la primera acepción del término y así defiende que: "Parody of mythology for Góngora embodies 'the desire for destruction, change and becoming, may be the expression of overflowing power, pregnant with futurity', although this process is tentative" (Kerr 17–8). En cambio, una interpretación de Góngora siguiendo el paradigma de Hutcheon defendería su comprensión de la parodia como un proceso dialógico y generativo.<sup>22</sup> Es decir: "la parodia no aglutina, asimila, carnavaliza

<sup>22</sup> "The dialectic synthesis that is parody might be a prototype of the pivotal stage in that gradual process of development of literary form" (22). Parodia, "is a mode of coming to terms with the texts of that rich and intimidating legacy" (Hutcheon 4). Esto iría igualmente en consonancia con la línea argumental de Margaret Rose, (1993) que eleva el sentido etimológico de 'imitación' en la parodia que suscribía tam-

o destruye el texto parodiado” (Carreño). Al contrario, establece y realiza la ‘diferencia’ y, a través de ella, la originalidad del nuevo texto frente al previo. Esta última opción parece más adecuada con el contexto histórico y literario del cordobés. Por el contrario, Kerr acogería un planteamiento ‘demasiado moderno’ y ciertamente anacrónico, pues la vocación literaria y filosófica de destrucción de la tradición llega a la historia occidental de la mano Nietzsche y se consume con Heidegger al arrojar a los mancebos humanos a un mundo desprovisto de salvavidas y referencias. Este personaje, Leandro, que nace de la pluma humorística y grotesca de Góngora tendrá resonancia en figuras posteriores de su propia obra como el *Polifemo*, las *Soledades* o la *Fábula de Píramo y Tisbe* (Ball, 1980).

En conclusión, “Arrojóse el mancebito” retoma la fábula clásica de Hero y Leandro, que era muy conocida en su tiempo.<sup>23</sup> Y Góngora recrea esta historia de un modo, ciertamente sorprendente y original, porque la tradición hispana había acogido el mito de los amantes del Helesponto desde una vertiente seria, cuya clave interpretativa estaba conectada con el amor cortés que manifiesta, por ejemplo, la versión de Juan Boscán. Góngora, por el contrario, deconstruye la historia de los enamorados de buena familia parodiando el modelo del amor cortés y, sobre todo, ridiculiza al protagonista masculino llegando a hacerlo parecer, en ocasiones, patético. El Leandro de Góngora no se parece al personaje que presenta Garcilaso de la Vega como “Leandro el animoso” (v. 1, Soneto XXIX) ni al Leandro de los “verdaderos sentimientos” (v. 325) de Juan Boscán. El modelo de personaje que construye Góngora nada tiene que ver con los modelos masculinos que presenta Il Cortegiano de Castiglione o el Galateo de Gracián Dantisco. El Leandro de “Arrojóse” se parece más al Eneas de Virgilio, y al futuro Don Juan, de Tirso. Góngora conforma en su primer poema burlesco —el primero en lengua española que parodía un mito clásico— los cimientos que florecerán en algunas de sus grandes obras, como las *Soledades* y, sobre todo, en el tono de la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Góngora emplea en el romance de 1589 la sorna y el humor para recrear a su Leandro, pero de fondo está igualmente el drama, la humanización grotesca de un galán que había sido endiosado. Con esta parodia, Góngora dialoga con la interpretación renacentista de lo clásico y en ese diálogo, como se anticipaba en el inicio del trabajo, Góngora da a luz un nuevo personaje y una nueva forma de acercarse a los personajes clásicos, recreándolos y dotándolos de nuevos matices, más ricos, más humanos, más cercanos. La negación del Leandro de Boscán es el origen del Leandro de Góngora.

---

Footnote 22 (continued)

bién Householder (6–10).

<sup>23</sup> Según Cossío, la composición de fábulas mitológicas burlescas fue un fenómeno típico del Culteranismo, y el primero que las compone en España es Góngora. En realidad —dice— el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocrítica de una Escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira.

## References

- Alatorre, A. (1956). *Los romances de hero y leandro libro jubilar de Alfonso Reyes*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Argote, L. D. G. (1962). *Romance de Angelica y Medoro: Estudio-comentario, versión prosificada y notas por Dámaso Alonso, y tres ilustr. originales de Gregorio Prieto*. Ed. Acies.
- Arellano-Ayuso, I. (2020). *Antología de la literatura burlasca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra
- Ball, R. (1980). Poetic imitation in Góngora's Romance de Angélica y Medoro. *Bulletin of Hispanic Studies*, 57(1), 33–54.
- Béhar, R. (2015). Musæum ante omnes...: la fortune critique de Musée dans la théorie poétique espagnole du Siglo de Oro. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, (21): 24615. <https://doi.org/10.4000/e-spania.24615>
- Grilli, G. (Ed.). (2001). *Modelli memorie riscritture: atti del convegno: 10-12 maggio 2000*. Istituto universitario orientale.
- Boscán, J. (1999). "Leandro." En *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra.
- Carreira, A. (1993). Los romances de Góngora: Transmisión y recepción. *Edad De Oro*, 12, 33–40.
- Carreira, A. (2010). La especificidad del lenguaje gongorino. *Bulletin hispanique. Université Michel De Montaigne Bordeaux*, 112–1, 89–112.
- Carreño Rodríguez, A. (2002). El navegante en "Caravana de fuego:" Leandro o la escritura "con letra bastarda. *Perinola Revista De Investigación Quevediana*, 6, 55–72.
- Lázaro Carreter, F. (1974). *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo y Lope de Vega*. Cátedra
- Bonilla Cerezo, R. (2007). Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora. *Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora*, 1000-1029.
- Chapman, G. (1616). *The divine poem of Musæus. First of all bookes. Translated according to the original*. Printed by Issac Iaggard.
- Cirot, G. (1931). Góngora et Musée. *Bulletin Hispanique*, 33, 328–331.
- Cossío, J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España* (No. 137-138). Ediciones AKAL.
- García de Diego, V. (1943). *Contribución al diccionario hispánico etimológico*. Instituto Antonio de Nebrija.
- (1998) *Romances*. Ed. Antonio Carreira. Quaderns Crema
- de Góngora, L. (1991). *Obras de Don Luis de Gongora. Manuscrito Chacón: Homenaje a Dámaso Alonso*. Eds. Chacón y Ponce de León, Antonio and Dámaso Alonso
- Durán, M. J. F. (1994). El mito de hero y leandro: Algunas Fuentes grecolatinas y su pervivencia en el siglo de oro Español. *Verba Hispanica*, 4(1), 65–82.
- Fernández Taviel, B. (2008). *Scarron*. La parodia de Hero y Leandro. *Intertexto y Polifonía*, 1, 245–256.
- Rico, G., José, M. (2003). *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades por Juan de Jáuregui*. Universidad de Sevilla.
- Góngora y Argote, L. (2009). *Antología poética*. Ed. Antonio Carreira
- Tenorio, M. L. (2013). Góngora heroico. Las "Soledades" y la tradición épica.
- Gornall, J., & Smith, C. (1985). Góngora, cervantes, and the "romancero": Some interactions. *The Modern Language Review*, 80, 351–361.
- Huerta, D. (2007). Aguas aéreas. Apuntes sobre Hero y Leandro. *Revista de la Universidad de México*, pp. 94–96.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press
- Jammes, R. (1980). Dos sátiras vallisoletanas de Góngora. *Criticón*, 10, 31–57.
- Kerr, L. (2017). *Luis de góngora and lope de vega: Masters of parody*. Tamesis
- Linde, M. D. T. (1996). Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y Góngora. In *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)* (pp. 567-578). Servicio de Publicaciones.
- Marlowe, C. (2003). *Hero and leander. Begunne by Christopher Marlowe, and finished by George Chapman*. London: Printed by W. Stansby for Ed. Blunt and W. Barret
- Mayans y Siscar, G. (1757). *Rhetorica*. Tomo I. Valencia: Herederos de Geronimo Conejo

- McCloskey, J. (2013). Navegaba leandro el helesponto: Love and early modern navigation in Juan boscán's leandro. *Revista De Estudios Hispánicos*, 47(1), 3–27.
- Mir y Noguera, J. (1908). *Prontuario de hispanismo y barbarismo*. Hermanos Sáenz de Jubera.
- Morales Raya, R. (1994). Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro. *Edad De Oro*, 13, 103–112.
- Morros Mestres, B. (2013). La moralización del Leandro de Boscán orígenes, difusión e interpretación de una fábula. *Studia Aurea*, 7, 199–266.
- Moya, del Baño, F. (1966). *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*. Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Montes Cala, J. G. (1994). *Hero y Leandro*. Gredos.
- (2010) Ovidio. *Heroides*. Akal Clásica
- Perdices, I. S. (2015). Leandro y Hero: de la Edad Media al Renacimiento europeo. *Medievalia*, 18(1), 209–216.
- Ponce Cárdenas, J. (2009). Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo. *Criticón*, 106, 99–146.
- Romanos, M. (2012). Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra. In *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo* (pp. 159–169). Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. Cambridge University Press.
- Segal, E. (1963). Hero and leander: Góngora and Marlowe. *Comparative Literature*, 15, 338–356.
- Taberner, E. H. (1996). La leyenda de enead en dos mitógrafos españoles: Juan perez de moya y baltasar de vitoria. *Cuadernos De Filología Clásica: Estudios Latinos*, 10, 193–203.
- Tasso, B. (1995). Favola di Leandro e d'Ero. *Rime*. Ed. D. Chiodo. Torino: RES. I. 390–411.
- Terry, A. (1956). An interpretation of góngora's fábula de píramo y tisbe. *Bulletin of Hispanic Studies*, 33(4), 202–217.
- Torres, I. (2000). A great mythological cop-out? Hero and leander on the verge of significance. *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 305–327.
- Vega, L. (1999). *El Caballero de Olmedo*. Cátedra.
- Virgilio. *Georgics*. (1988). Cambridge University Press.
- Welles, M. (1986). *Arachne's tapestry: The transformation of myth in seventeenth-century Spain*. Trinity University Press.

**Publisher's Note** Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.

Springer Nature or its licensor (e.g. a society or other partner) holds exclusive rights to this article under a publishing agreement with the author(s) or other rightsholder(s); author self-archiving of the accepted manuscript version of this article is solely governed by the terms of such publishing agreement and applicable law.