

## LA POPULARIDAD DE UNA LETRILLA DE GÓNGORA

En el discurso XXVI de la *Agudeza y arte de ingenio*, dedicado a la agudeza crítica y maliciosa, observa Gracián que “todo el artificio de esta agudeza consiste en descubrirle la malicia artificiosa al que obra, y sabérsela ponderar”, e inmediatamente cita como ejemplo a Góngora:

Que la viuda en el sermón  
dé mil suspiros sin son,  
*bien puede ser;*  
mas que no los dé, a mi cuenta,  
por que sepan dó se sienta,  
*no puede ser.*

“El que obra”, o sea el agente, es aquí una viuda que suspira durante el largo rato del sermón, cosa a primera vista muy comprensible (y más si se trata de una viuda reciente). Pero el poeta no sólo le descubre al agente su malicia artificiosa —“¡Ya te pillé!”—, sino que se la sabe ponderar: lo que esos suspiros quieren decir no es “¡Ay, mi añorado Juan!”, sino “Aquí estoy, disponible, sentada en esta banca”. ¡Lo bien que aprovecha la tal viuda esa hora en que todos los hombres del pueblo, o del barrio, están reunidos en la iglesia, y en silencio además!

La copla citada por Gracián es la tercera de la letrilla que en el manuscrito Chacón empieza “Que pida a un galán Minguilla...”, compuesta en 1581. Y no hay duda de que el gran teórico de la agudeza, antes de decidirse por esa copla, tuvo su buen *embarras du choix*, pues las otras veinte son ejemplos igualmente perfectos de agudeza crítica y maliciosa. Todas constan de un pareado (con estribillo *bien puede ser*) que describe la apariencia de algo, o bien

lo normal, lo comprensible, lo tolerable, y de un segundo pareado (con estribillo *no puede ser*) que, descubriéndoles su malicia artificiosa a distintos agentes, asienta la desnuda realidad, o bien castiga el exceso, la desmesura, el pasarse de la raya. El segundo pareado de las veintiuna coplas delata las hipocresías, las mañas, las mentiras de veintiún agentes sumamente variados. Son veintiuna miniaturas, o minicomédias, o minilecciones sobre "cómo es nuestro mundo", todas ingeniosas y todas significativas.

Cada copla es independiente, completa en sí misma. No importa en qué orden se digan (o se canten). No hay relación entre una y otra, salvo en el caso de las coplas 12 y 17. Dice la copla 12:

Que acuda a tiempo un galán  
con un dicho y un refrán,  
*bien puede ser;*  
mas que entendamos por eso  
que en *Floresta* no está impreso,  
*no puede ser.*

Aquí el castigo va enderezado a quien, para brillar en la tertulia, acude provisto de frases ingeniosas leídas en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, sin advertir, el muy ingenuo, que todo el mundo conoce esa reeditadísima *Floresta*, de manera que no va a sorprender a nadie (si alguien se ríe, será *de él*). Y la copla 17 dice:

Que se emplee el que es discreto  
en hacer un buen soneto,  
*bien puede ser;*  
mas que un menguado no sea  
el que en hacer dos se emplea,  
*no puede ser.*

Aquí el castigo se dirige, sin más, a los poetas. Es un autocastigo. Góngora se da un coscorrón, pues es claro que en 1581 ya ha pasado él la raya de lo "discreto" y está procediendo como un "menguado", como un loco; sin duda está

puliendo ya esa maravillosa serie de sonetos que llevan la fecha 1582. Y además, el coscorrón es doble. Él, que no tiene pelo de ingenuo, sabe perfectamente que, al soltar tan a tiempo —a propósito de “cómo es nuestro mundo”— ese bonito palo a los poetas, se convierte en el personaje ridiculizado en la copla 12. Cualquiera que lo oiga o lo lea podrá decirle a Góngora: “Sí, sí, buen chiste, señor galán, pero todos lo conocemos, pues está en *Floresta* impreso”. En la *Floresta*, en efecto, se lee (parte II, capítulo 2) que “el conde de Orgaz don Alvar Pérez de Guzmán decía que tenía por necio al que no sabía hazer una copla, y por loco al que hazía dos” (al que se pasaba de la raya).<sup>1</sup>

Según parece, la redacción primitiva de la letrilla comenzaba con esta copla:

Que en las cosas que hacemos  
se noten malos extremos,  
*bien puede ser;*  
mas que las parleras lenguas  
callen donde vieren menguas,  
*no puede ser.*

O sea: “Todos estamos expuestos a que el prójimo *note* (‘critique’) nuestros vicios; lo malo es que existan los murmuradores profesionales, esos que se deleitan en pisarnos los callos y propalar nuestras debilidades”. En caso de ser auténtica esta copla, fácil es imaginar por qué la suprimió Góngora en la versión definitiva:<sup>2</sup> es una generalización

<sup>1</sup> ROBERT JAMMES, excelente editor de las *Letrillas* de Góngora, identifica bien la *Floresta*, “publicada en 1574 y vuelta a editar muchas veces después” (Clás. Castalia, Madrid, 1980, p. 56, nota), pero se olvida de señalar la relación de la copla 12 con la 17.

<sup>2</sup> Véase JAMMES, pp. 51-52. Figura esta copla inicial en un manuscrito respetable, el cual, por otra parte, ofrece tres coplas finales que faltan en las demás versiones. En mi opinión, ninguna de estas tres coplas tiene verdadera chispa; en todo caso, están muy por debajo de las restantes, y Góngora —si de él son— hizo bien en eliminarlas de un plumazo. Pero la copla inicial me parece muy maciza, muy digna de Góngora.

"filosófica", ajena al tono juguetón de las demás coplas. Suprimió, pues, esa reflexión introductoria sobre la *ménagerie* humana —que era también un autocastigo, puesto que el mejor murmurador profesional estaba siendo él mismo: su vocación de poeta satírico era irresistible— y prefirió presentarnos de golpe, sin preámbulos y sin orden alguno, veintiuna jaulas habitadas por otros tantos especímenes de humanidad.

La letrilla "Que pida a un galán..." tuvo un éxito fulminante. Es seguro que en los años que siguieron a 1581 rodó de boca en boca, de guitarra en guitarra, de copias estragadas a copias aún más estragadas, según el bien conocido mecanismo no sólo de la tradición oral, sino también de la tradición escrita cuando ya nadie conoce el original.<sup>3</sup> En 1593, cuando la letrilla se imprimió por vez primera en la Tercera parte de la *Flor de romances* (Madrid), su texto muestra gráficamente lo que ha sido ese rodar a lo largo de doce años. Lo de menos son los trastrueques de coplas, puesto que el orden no importa (aquí la primera es "Que se case un don Pelote...");<sup>4</sup> pero han quedado en el olvido nada menos que nueve de las veintiuna coplas, y, sobre todo, varios de los chistes han quedado tan estropeados que no se entienden.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> "¿Existen «versiones» en el Romancero nuevo?", se pregunta AURELIO GONZÁLEZ, *Homenaje a Margit Frenk*, UAM, México, 1989, pp. 111-120. Teniendo en cuenta que las letrillas son parte prominente del acervo del *Romancero general* de 1600-1605 (y de las *Flores* que lo precedieron), la respuesta es sí.

<sup>4</sup> "El número y orden de las estrofas [de esta letrilla] varían mucho, según las fuentes", dice JAMMES, p. 51.

<sup>5</sup> De las doce coplas de la *Flor*, cinco están desfiguradas (uso la numeración de las ediciones modernas): a) "cinco varas de xerguilla" (en vez de *puntos de xervilla*, copla 5); b) "Que anochezca con un viejo" (en vez de *cano el viejo*, copla 5); c) "mas que la visnaga en rueda" (en vez de *onrada*, copla 6); d) "pinte al barro colorado" (en vez de *culpe*, copla 8); e) "calle viva y lengua muerta" (en vez de *bolsa viva*, copla 18). En 1600, el impresor del *Romancero general* corrige como buenamente puede esos disparates: a) "cinco puntos de servilla" (bien); b) "Que anochezca un hombre viejo" (no bien);

No menos elocuente es el testimonio de Jerónimo de Alcalá Yáñez, que dice por boca de su personaje, el Donado hablador:

Poníame a considerar el poco juicio de algunas personas que se atreven a tomar mujer, y a una obligación tan grande de mantenerla, sin tener oficio, renta ni modo de vivir. ¿Quién vio locura semejante? ... Acuérdome de cierta letrilla que cuando mozo oí cantar a este propósito, que decía en esta forma:

Que se case un don Guillote  
con una dama sin dote,  
*bien puede ser;*  
mas que no dé en pocos días  
por un pan sus damerías,  
*no puede ser.*<sup>6</sup>

A este testimonio a todas luces autobiográfico (en 1581, cuando se echó a rodar por el mundo la letrilla de Góngora, Alcalá Yáñez era un mozo de dieciocho años) hay que añadir el de Pedro Espinosa y el de Bartolomé Ximénez Patón. Dice Espinosa en *El perro y la calentura*: "Retíñese el viejo de Malpica, y quiere que creamos *que es milagro y no escabeche*", lo cual muestra que la copla 5 de nuestra letrilla estaba ya cuasi-lexicalizada. En cuanto a Ximénez Patón, en su *Elocuencia española en arte* (de 1604) cita hasta ocho coplas de la letrilla, elevándola así al rango de

c) "mas que la biznaga honrada" (bien); d) "coma barro colorado" (no bien); e) "lengua viva y bolsa abierta" (mal). Hay otras variantes de menor monta. Véase el texto de la *Flor* en ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO (ed.), *Las fuentes del Romancero general*, Madrid, 1957, t. 3, fols. 125 ss.

<sup>6</sup> BAE, t. 18, p. 505b. Y cf. MIGUEL HERRERO GARCÍA, *Estimaciones literarias del siglo XVI*, Madrid, 1930, p. 207. Como acabo de decir, ésta es la copla inicial en la *Flor* de 1593. El paso de *don Pelote* a *don Guillote* es señal de transmisión oral (*guillote*, dice COVARRUBIAS, es "el vellacón holgaçán que no quiere trabajar y se anda comiendo de mogollón doquiera que puede").

"clásica". Es cierto que después, en la refundición de la *Elocuencia*, intitulada *Mercurius trimegistus* (1618), suprimió esas coplas, explicando que lo hacía así porque algunos las habían encontrado demasiado chocarreras, pero añadiendo, conmovedoramente: "¿No es así que aquellas coplillas han agradado por la sonoridad y consonancia, [y] han sido apacibles, suaves y de gusto?"<sup>7</sup> Como si dijera: "A mí siempre me gustó esta letrilla, y me sigue gustando: como objeto poético es irreprochable; consta que ha sido aplaudida por todo el mundo, y no es de creer que algún día deje de gustar".

El primer continuador del novedoso género satírico fue el propio Góngora. De 1581, el año de "Que pida a un galán...", data la letrilla "Da bienes fortuna..." (de hecho, es imposible saber cuál se escribió primero). Está hecha también a base de contrastes, pero el estribillo que los subraya no es "alternante" como *bien puede ser* ~ *no puede ser*, sino "unitario": *cuando pitos flautas, / cuando flautas pitos* (contraste "sintético" en versos indivisibles). Es una letrilla tan bonita como "Que pida a un galán...", salvo que tiene sólo tres coplas. En la letrilla "Ya que rompí las cadenas...", de hacia 1590, las coplas vapulean alternativamente a varones y hembras, con estribillo *Dios me libre* ~ *Dios me guarde*, que es alternante pero sin oposición (son frases sinónimas). En la letrilla "Dineros son calidad...", de 1601, alterna el tema del dinero con el de los amoríos, y el estribillo es también alternante: *¡verdad!* ~ *¡mentira!* La letrilla "Una moza de Alcobendas...", de 1603, tiene sólo dos coplas (una para el amor y otra para el vino) y el estribillo es alternante: *¿Hice bien?* ~ *¿Hice mal?* El estribillo de

<sup>7</sup> JAMMES, p. 138 (Espinosa) y pp. 52-53 (Ximénez Patón). Fue el P. Francisco de Castro, "aunque amigo personal" de Góngora, quien censuró la presencia de esas coplillas en un libro "serio" como la *Elocuencia española en arte*. Es curioso que Ximénez Patón, en el *Mercurius*, haya sustituido las ocho coplillas "por un extracto del *Sermón de San Jerónimo* de fray Luis de Granada" (!). Gracián, en 1642, se hubiera reído de los remilgos de ese P. Castro. Nuestra letrilla, y la obra toda de Góngora, eran para él indiscutiblemente "clásicas".

“Que pretenda el mercader...”, de hacia 1610, es alterna: *¡oh qué lindico!* ~ *¡oh qué lindoque!*, pero el contraste es puramente acústico, y en las coplas mismas no hay (como en “Que pida a un galán...”) los contrastes de realidad y apariencia, de lo normal y lo desmesurado, etcétera. Lo mismo cabe decir de la última de las letrillas de este tipo que escribió Góngora, “Absolvamos el sufrir...”, de 1625: *Mucho tengo que llorar* alterna con *Mucho tengo que reír*, pero no porque unas muestras de la estupidez o malicia humana sean dignas de llanto y otras de risa, sino porque las dos reacciones son igualmente pertinentes. (En el fondo se yerguen las imágenes paradigmáticas de Heráclito, y Demócrito.)

Entre las letrillas “atribuidas” a Góngora (generalmente con escasas garantías) hay una, “Que un galán enamorado...”, impresa en el *Romancero general* de 1604, de estructura muy parecida a la de “Que pida a un galán...” (salvo que las viñetas no son de 2 + 2 versos, sino de 8 + 8), con estribillo alternante —y contrastante— *¡oh qué bueno!* ~ *¡oh qué malo!* Otra de las atribuidas, “Que por quien de mí se olvida...”, impresa asimismo en el *Romancero general* de 1604, sigue el modelo de “Ya que rompí las cadenas...”: el estribillo es alternante, *no me conviene* ~ *no me está bien*, pero no contrastante (son frases sinónimas). Y otra más, “La cayada de un vaquero...”, de fecha desconocida —y especialmente sospechosa de inautenticidad—, sigue el modelo de “Da bienes fortuna...”: a semejanza de *flautas/pitos*, el estribillo es contrastante, pero no alternante: *Este mundo es una escala: / unos la suben y otros la bajan.*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> JAMMES, pp. 209-211 (= *Romancero general*, ed. A. González Palencia, Madrid, 1947, núm. 1000), 201-202 (= *Rom. general*, núm. 984) y 221-223. Del último tipo de estribillo, que se repite, invariable y en bloque, tras cada copla, no me ocuparé más. Mi tema es la popularidad de “Que pida a un galán Minguilla...”, y sólo tomaré en cuenta las composiciones con estribillo alternante: *bien puede ser* ~ *no puede ser, ¡verdad!* ~ *¡mentira!*, *¡oh qué bueno!* ~ *¡oh qué malo!*, etcétera.

A estas tres letrillas hay que añadir dos decididamente anónimas: "Que sufra yo un desengaño..." y "Que de una bella casada...", publicada la primera en el *Romancero general* de 1604, y la segunda en el de 1605.<sup>9</sup> La primera tiene estribillo alternante pero no contrastante, ¡mal año! ~ ¡fuego! (el contenido de las coplas es uniformemente negativo, y el comentario ¡mal año! equivale al comentario ¡fuego!). La segunda es sumamente parecida a "Que pida a un galán...": la estructura es la misma: *Que... / mas que...* (o *pero que...*), y la alternancia ¡que me place! ~ ¡guarda fuera! equivale a la de *bien puede ser* ~ *no puede ser*; pero las coplas son de 3 + 3 versos, y el contenido de todas ellas es uno solo: la necesidad de tener a las mujeres con la rienda muy tirante, o, dicho de otro modo, el miedo a los cuernos. Por ejemplo:

Que habiendo licencia mía  
o ya comedia algún día,  
¡que me place!  
[mas que] sin licencia vaya  
mi dama con manto y saya,  
¡guarda fuera!

Años antes, en 1599, en su auto *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, Lope de Vega había introducido una letrilla cuyas coplas tienen una estructura externa fielmente copiada de la de "Que pida a un galán...", pero con una estructura interna sumamente floja, sin antítesis ni contraste. Son coplas penosamente malas. La menos torpe es tal vez ésta:

Que compre el Alma excelencia  
de gloria con penitencia,  
bien puede ser;  
pero que con vida ociosa

<sup>9</sup> *Romancero general*, ed. González Palencia, núms. 926 y 1152.



quiera ser de Cristo esposa,  
no puede ser.<sup>10</sup>

En cambio, la imitación que el propio Lope hizo después, hacia 1608, en la comedia *Lo fingido verdadero*, es indiscutiblemente buena, y con toda razón Montesinos y otros la han incluido en sus antologías de la lírica lopesca:

No ser, Luscinda, tus bellas  
niñas formalmente estrellas,  
bien puede ser;  
pero que en su claridad  
no tengan cierta deidad,  
no puede ser...<sup>11</sup>

Las otras cuatro coplas tienen la misma hechura y se refieren siempre a la belleza de Luscinda; en la primera parte se rechaza (o parece rechazarse) la "exageración" petrarquista de las metáforas, y en la segunda se afirma la estricta "verdad" (que es de todos modos altísima). La letrilla podría tener el mismo título que la comedia: "Lo fingido verdadero".

Fue sin duda en el *Romancero general* de 1600 donde los franceses descubrieron y admiraron la letrilla de Góngora. Y muy pronto, en 1607, el *Parnasse des plus excellents poètes français de ce temps* daba cabida a una imitación, atribuida al ilustre Malherbe. Así como la letrilla "No ser, Luscinda..." se refiere toda a la hermosura de la dama, así la imitación francesa tiene en sus nueve *couplets* un solo tema: la dureza de la *belle dame sans merci* y la fidelidad inquebrantable del amante:

<sup>10</sup> *Obras de Lope de Vega*, ed. de la Academia, serie 1ª, t. 2, pp. 29-30. Se trata de dos afirmaciones independientes: "La penitencia es una virtud que lleva a la santidad" y "Un alma ociosa no alcanza la santidad"; el *pero* de la segunda parte de la copla es vacío, sin valor adversativo.

<sup>11</sup> LOPE DE VEGA, *Poesías líricas*, ed. José F. Montesinos, Clás. Cast., t. 1 (ed. de 1968), pp. 77-78.

Qu'en ma seule mort soient finies  
 mes peines et vos tyrannies,  
*cela se peut facilement;*  
 mais que jamais pour le martyr  
 de vous aimer je me retire,  
*cela ne se peut nullement.* . .<sup>12</sup>

Según Tallemant des Réaux, "c'estoient des couplets que M. [le Duc] de Bellegarde avoit faits, et que Malherbe avoit seulement r'accomodez", o bien, según Ménage, versos compuestos por la Duquesa de Bellegarde con ayuda de Racan y de Malherbe. (De hecho, como expresión que son del *amour courtois*, parece más probable que el autor principal de la imitación haya sido el Duque y no la Duquesa.) En todo caso, es claro que no fue muy importante la parte que tuvo Malherbe en la composición de los versos. Pero él era una figura muy destacada en el París de esos años: poeta famoso y hombre público, admirado por muchos y, naturalmente, también criticado por los émulos, no sólo con motivo de sus poesías, sino también con motivo de sus manías. Así, pues, la novedosa *chanson* (novedosa no por su contenido, sino por su técnica, importada de Madrid) se leyó y admiró como obra suya. Como para confirmar su fama, no faltó quien se burlara de ella y del "autor". Pocos años después, el *Cabinet satyrique* publicaba una parodia, debida a la pluma venenosa de Pierre Berthelot:

L'Espagnol en François traduire  
 pour faire sa vertu reluire,  
*cela se peut facilement;*  
 mais bien que son esprit travaille  
 que ce soit pourtant rien qui vaille,  
*cela ne se peut nullement.* . .

<sup>12</sup> Como puede observarse, el imitador fue incapaz de reproducir la brevedad del *bien puede ser — no puede ser*; el estribillo francés tiene el mismo tamaño que los versos de la copla, salvo que éstos son de rima femenina y el estribillo de rima masculina.

O sea: "Que Malherbe copie aceptablemente a un poeta español, *bien puede ser*; pero que escriba buenos versos originales, *no puede ser*". Cada *couplet* es un palo contra el pobre poeta; se critica hasta su costumbre de usar varias medias de lana para protegerse del frío. El *couplet* más insultante —y, viéndolo bien, el más gongorino— se burla de sus amoríos "seniles":

Avoir le cœur tout plein de flammes  
et faire les doux yeux aux dames,  
*cela se peut facilement*;  
mais de pouvoir en sa vieillesse  
jouir d'une belle maistresse,  
*cela ne se peut nullement*.<sup>13</sup>

En España, entre tanto, seguían haciéndose imitaciones de "Que pida a un galán. . .", y también imitaciones de las imitaciones. La letrilla "Que trate yo a mi mujer. . .", copiada en el *Cancionero antequerano*, está inspirada directamente en la del *Romancero general* de 1605, "Que de una bella casada. . .": sus coplas son también de 3 + 3 versos, y todas tienen como tema el miedo a los cuernos; por ejemplo:

Que la visite mi amigo  
siendo yo de ello testigo,

<sup>13</sup> En 1607 Malherbe tenía 52 años (y Berthelot poco más de 20). Gombault, otro poeta contemporáneo, dice en un *dizain* satírico que Malherbe anda siempre tras las damas, "mais à grand tort vous les aimez, / vous qui n'avez que des paroles". — Este episodio francés de la popularidad de nuestra letrilla se documenta en TALLEMANT DES RÉAUX, *Historiettes*, ed. Antoine Adam, La Pléiade, Paris, 1960, pp. 115, 125, 804, 806 y 809-810, y en el artículo de RENÉE WINEGARTEN, "Malherbe and Góngora", *The Modern Language Review*, 53 (1958), pp. 17-19. Dice Antoine Adam que la parodia de Berthelot se publicó primero "dans le Supplément des *Bigarrures* en 1614" y después "dans le *Cabinet satyrique* de 1618"; pero Winegarten la cita por la edición del *Cabinet satyrique* de 1613, pp. 576-579. La parodia ("Response à la chanson du Sieur Malherbe, sur le même refrain") puede verse en las *Oeuvres satyriques de Berthelot* (coll. "Erotica selecta"), ed. Fernand Fleuret, Paris, 1913, pp. 15-18.

porque licencia le di,  
*eso sí;*  
 mas que, viendo lo que pasa,  
 vaya el amigo a mi casa  
 cuando estoy ausente yo,  
*eso no.*<sup>14</sup>

El esquema *Que... / mas que...* se guarda también rigurosamente en la letrilla de Quevedo:

Que le preste el ginovés  
 al casado su hacienda;  
 que al dar su mujer por prenda  
 preste él paciencia después;  
 que la cabeza y los pies  
 le vista el dinero ajeno,  
*¡bueno!*  
 mas que venga a suceder  
 que sus reales y ducados  
 se los vuelvan en cornados  
 los cuartos de su mujer;  
 que se venga rico a ver  
 con semejante regalo,  
*¡malo!...*

Vale la pena comparar brevemente estos versos con los de "Que pida a un galán...": primero, las coplas constan de 6 + 6 versos y no de 2 + 2 (los "materiales" se amplían);<sup>15</sup> segundo, en lugar de los veintiún personajes de Góngora, los de Quevedo son sólo tres: el marido cornudo, el noble degenerado y el hidalgo muerto de hambre; y

<sup>14</sup> *Cancionero antequerano (1627-1628)*, ed. D. Alonso y R. Ferreres, Madrid, 1950, núm. 198. Cf. esta copla, gongorina o más bien quevedesca *avant la lettre*, de un villancico que se cantaba en tiempo de los Reyes Católicos: "Compadre, has de guardar / para nunca encornudar; / si tu mujer sale a mear, / sal junto con ella tú" (*Cancionero musical de Palacio*).

<sup>15</sup> También Góngora había hecho coplas largas, de 5 + 5 versos ("Ya que rompí las cadenas..."), "Que pretenda el mercader..." y de 6 + 6 ("Dineros son calidad...").

tercero, el *mas que* de la segunda parte de cada copla no tiene verdadero valor adversativo: el marido, por ejemplo, es tan cornudo en la sección de *¡malo!* como en la sección de *¡bueno!*<sup>16</sup>

El aplaudido Jerónimo de Cáncer y Velasco no podía quedarse callado. En coplas aún más largas que las de Quevedo, también él inicia una de sus letrillas con el tema de los cuernos (que, por lo visto, producía muchas cosquillas):

Que haya novio tan honrado  
que en aquesta edad escasa  
a su familia y su casa  
sustente con un cornado;  
y, viéndole descuidado,  
su mujer supla estos ocios  
y ande en algunos negocios  
la vez que se pone el manto,  
*no me espanto;*  
pero que saque la niña,  
con caños y garapiña,  
aqueste y aquel vestido,  
y que crea el tal marido  
que lo hace de su hucha,  
*cosa es mucha...*<sup>17</sup>

La letrilla "Que de la casada hermosa...", de Francisco de Trillo y Figueroa, no es sino refundición de la del *Romancero general* de 1605, "Que de una bella casada...", con adición de dos coplas, siempre sobre el mismo tema. Véase cómo reelabora Trillo la copla arriba citada ("Que habiendo licencia mía..."):

<sup>16</sup> QUEVEDO, *Obras completas*, I, *Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1963, núm. 679. Otra letrilla de Quevedo, "Pues amarga la verdad...", con estribillo alternante *La pobreza* ~ *El dinero* (ed. cit., núm. 658), sigue fielmente el esquema estrófico de "Dineros son calidad..." (estribillo alternante *¡verdad!* ~ *¡mentira!*).

<sup>17</sup> BAE, t. 42, p. 432. Las cuatro coplas restantes (todas de 8 + 5 versos) se refieren a otras distintas debilidades o ridiculeces sociales.

Que a la comedia algún día  
 vaya con licencia mía,  
 aunque allí su papel hace,  
*¡que me place!*  
 mas que, equivoca de faldas,  
 haga a dos visos espaldas  
 cual si yo no la entendiera,  
*¡guarda fuera!*<sup>18</sup>

En 1684, al final de la *Loa* que compuso Sor Juana Inés de la Cruz para el primer cumpleaños del hijo de los Marqueses de la Laguna, hay una imitación de la letrilla de Góngora, no muy chispeante en cuanto al contenido, pero irreprochable desde el punto de vista estructural. Con esto otro: que el *no puede ser* del estribillo se engarza a las mil maravillas con el título de la comedia representada a continuación, que era *No puede ser*, de Moreto. La "idea" que se desarrolla es ésta: el bebé de los virreyes es un Sol que nos ilumina y nos enamora, pero que no nos achicharra materialmente:

—Si enciende en amor, que el fuego  
 no produzca efecto luego,  
*no puede ser.*  
 —Sí, mas que el efecto sea

<sup>18</sup> TRILLO Y FIGUEROA, *Obras*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1951, pp. 208-210. Es en verdad notable lo dado que fue Trillo a copiar, retocar y refundir letrillas ajenas. Once de las que figuran en la edición gongorina de Robert Jammes fueron plagiadas por él (el número entre paréntesis remite a la ed. cit. de Trillo): A) Letrilla de Góngora, "A toda ley, madre mía..." (257). B) Letrillas "atribuidas" a Góngora: "Soy toquera y vendo tocas..." (122); "Este mundo es una escala..." (250); "Pasa el melcochero..." (259); "Señores, yo estoy corrido..." (261, "Musa, yo estoy aturdido..."); "¡Ah qué grande desventura...!" y "Ya nos muestra el tiempo noble..." (272, "Ya la mayor desventura..."). C) Letrillas "apócrifas": "Más mal hay en la aldeguela..." (210); "Ya el trato de la verdad..." (211, "Ya en el mundo no hay verdad..."); "Sin ser juez de la pelota..." [de Quevedo] (214, "Como juez de pelota...") y "Del Tormes vine a cantar..." (265, "Al Genil vengo a llorar...").

sin que en lo exterior se vea,  
*si puede ser...*

(Obsérvese cómo Sor Juana "teatraliza" literalmente las oposiciones: cada pareado de éstos, con su estribillo, está puesto en boca de un personaje distinto.) Pero, después de seis coplas así, Sor Juana decide variar de distintas maneras el esquema. Primera variación (*allegro*):

—Dar fuego sin abrasar,  
*no puede ser.*  
 —Iluminar sin quemar,  
*si puede ser...*

Segunda variación (*andante*):

—Amar, sin pena inhumana,  
*no puede ser, deidad soberana.*  
 —Pero que alegre el cuidado,  
*si puede ser, monarca nevado...*

Tercera variación (*vivace*):

—Amor que pena no sea,  
*no puede ser,*  
*no puede ser.*  
 —Pasión que el alma recrea,  
*si puede ser,*  
*si puede ser...<sup>19</sup>*

<sup>19</sup> SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, México, 1951-1955, t. 3, pp. 454-462. Véase la nota de Méndez Plancarte, p. 711 (donde hay que corregir la fecha: 1684 y no 1680). Al final de la *Loa* se anuncia que la comedia que va a representarse es *No puede ser* (título completo, *No puede ser el guardar una mujer*, comedia "gustadísima en México" según Méndez Plancarte, nota al v. 424). Todo este pasaje recibe la designación "columpios" (p. 735), inventada por Gerardo Diego y adoptada por Méndez Plancarte (cf. p. 704, nota a la escena IV).

Dos o tres años antes, en su *Loa* al cumpleaños del Marqués de la Laguna, Sor Juana había dado un giro distinto al esquema gongorino. Se trata de una disputa entre dos diosas: Belona, viendo al Marqués tan aguerrido, dice que es Marte; y Venus, viéndolo tan apuesto, dice que es Adonis. He aquí una de las coplas de ese pasaje (quien inicia el "diálogo" es Belona; en las partes del estribillo, el coro 1 refuerza a Venus y el coro 2 a Belona):

—Sí será; pues si el honor  
se gana por el valor,  
sólo él lo merecerá.

—¡No será!

—¡Sí será!

—No será; que la alabanza,  
si por mérito se alcanza,  
sólo Adonis la tendrá.

—¡Sí será!

—¡No será!...<sup>20</sup>

La disputa es tan reñida, que inmediatamente los espectadores comprendemos que ninguna de las diosas va a salir victoriosa. ¿Quién no ve que el Virrey es tan guapo como valiente?

Los estribillos alternantes y contrastantes no son raros en los Villancicos de Sor Juana. Me limito a enumerarlos: *no fue ~ sí fue* (Asunción, 1690); *no fue tal ~ sí fue tal* (San José, 1690); *no hallarán ~ sí hallarán* (San Bernardo, 1690); *Yo digo que han de llorar ~ Yo digo que han de reír* (id.); *No es sino rosa ~ No es sino estrella* (Santa Catarina, 1691); *¡Aquí de las flores! ~ ¡Aquí de las estrellas!* (Asun-

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 415-417. Obsérvese que el estribillo no consta de dos quebrados alternantes, como *bien puede ser ~ no puede ser* (1 + 1), sino de dos parejas de quebrados (2 + 2): *¡No será! / ¡Sí será! ~ ¡Sí será! / ¡No será!* Otra cosa: el *Sí será* y el *No será* aparecen, además, "embebidos" al comienzo de cada mitad de copla. Para esta complicación barroca hay que tener en cuenta los antecedentes inmediatos de Sor Juana: Calderón, Salazar y Torres, León Marchante, Pérez de Montoro.



ción, 1685); *Déjenle velar ~ Déjenle dormir* (Navidad, 1689); *subir ~ bajar* (Asunción, 1690); *Ver y creer ~ Creer y no ver* (San José, 1690).<sup>21</sup>

En unos villancicos compuestos para la catedral de Puebla de los Angeles (Navidad, 1693) por un anónimo contemporáneo de Sor Juana, hay unas coplas cuyo estribillo recuerda el ya mencionado *Déjenle velar ~ Déjenle dormir* de la monja —dicho también del Niño Dios—, pero en este caso el anónimo se ajusta mucho mejor que Sor Juana al modelo gongorino:

Si llora porque sus flechas  
mira en pajas transformar,  
*si llore más;*  
pero si con ellas triunfa,  
de más el arpón está:  
*no llore más.*<sup>22</sup>

Otro poeta novohispano, Pedro Muñoz de Castro, que floreció entre 1682 y 1718, compuso hacia el final de su vida unos villancicos de la Asunción destinados a la catedral de México, y en uno de ellos reaparecen el *bien puede ser* y el *no puede ser* del modelo original, pero “embebidos” en sendos octosílabos:

<sup>21</sup> *Obras*, t. 2, pp. 160-161, 140-141, 203-205, 206, 177-178, 89-90, 120-121, 149-150 y 144, respectivamente. En unos villancicos anónimos, “atribuibles” a Sor Juana, hay unas coplas en que, a intervalos irregulares, se intercala el estribillo —*No puede ser, señor licenciado! / —; Si puede ser, señor bachiller!* (*ibid.*, pp. 306-307). Pero es —a la manera de *cuando pitos flautas / cuando flautas pitos*— un estribillo “unitario”, indivisible. Tiene, por cierto, larga historia: véase MARGIT FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, 1987, núms. 1461 A y 1461 B. (Méndez Plancarte no anota nada).

<sup>22</sup> ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE (ed.), *Poetas novohispanos*, México, 1942-1945, t. 3, p. 127. Obsérvese que el villancico “Pues mi Dios ha nacido a penar...”, donde está el *velar ~ dormir*, bien puede no ser de Sor Juana, sino de León Marchante: véase la nota de Méndez Plancarte en *Obras* de Sor Juana, t. 2, pp. 418-419.

Que diga el Ángel, y apueste  
 con el Hombre, que es celeste  
 su Reina, *bien puede ser*;  
 pero que él en la contienda  
 lo contrario no defienda  
 resuelto, *no puede ser...*<sup>23</sup>

Con el ejemplo anterior nos hallamos ya en el segundo decenio del siglo XVIII, o sea en los años en que comienzan las señales de agotamiento por parte de los poetas, y de cansancio por parte de los lectores refinados, frente a la acumulación de productos salidos de la gigantesca maquinaria poética armada en el siglo barroco. Alborean otros tiempos, los de la Ilustración, los del llamado "neoclasicismo". Los poetas reniegan del pasado inmediato y acuden a los maestros del siglo XVI y comienzos del XVII, los aún no infectados por el barroquismo, los verdaderamente "clásicos".<sup>24</sup> Comienza entonces la larga y negra noche para Sor Juana y para todos sus contemporáneos, Salazar y Torres, Vicente Sánchez y los demás. Comienza en la crítica el período que culmina con los célebres rechazos de Menéndez Pelayo (el Barroco, vergüenza de nuestras letras) y con la escisión de Góngora en dos poetas, el bueno —el de ciertos

<sup>23</sup> MÉNDEZ PLANCARTE, *Poetas novohispanos*, t. 3, p. 204. El Ángel dice que María pertenece al cielo; el Hombre, que pertenece a la tierra (y, claro, los dos tienen razón). Una letra anónima, hermosamente musicalizada en tiempos de Felipe II por el gran Francisco Guerrero, refiere la "apuesta" de dos pastores de Belén, con este estribillo: *Dice Gil que es hombre humano / y Pascual dice que es Dios* (al final, "el juez, que es Juan Lozano, / dice que aciertan los dos; / y así el caso queda llano, / y el Zagal, por Hombre y Dios"): FRANCISCO GUERRERO, *Canciones y villanescas espirituales* [Venecia, 1589], ed. M. Querol Gavaldá, Barcelona, 1955-1957, t. 1, pp. 73-75. En varios de sus villancicos a la Asunción juega también Sor Juana con la antítesis de *cielo* y *tierra* (por ejemplo *Obras*, t. 2, pp. 3 y 149-150).

<sup>24</sup> Otro ejemplo de esto puede verse en mi artículo "Perduración del *ovillejo cervantino*", *NRFH*, 38 (1990), 643-674. En cierto momento, la variedad de elaboraciones y hermoceamientos del "ovillejo" (sobre todo en manos de Calderón y de Sor Juana) cae en desuso, y los poetas de las nuevas camadas regresan a la fuente "clásica", o sea a Cervantes.

sonetos, letrillas y romances (no todos)— y el malo —particularmente el del *Polifemo* y las *Soledades*—. Así, pues, para Góngora no hubo el eclipse total en que quedaron sumidos otros poetas.

La letrilla “Que pida a un galán. . .” pertenecía, por supuesto, a la parte “buena” de Góngora, la diáfana, la no complicada. Y dos representantes del “neoclasicismo” la imitaron escrupulosamente; le devolvieron su función original —crítica de las miserias y debilidades humanas— al mismo tiempo que su estructura original de 2 + 2 octosílabos con intercalación de breve estribillo alternante. Por otra parte, los dos se abstuvieron de copiar a la letra el *bien puede ser — no puede ser*. El primero de esos “neoclásicos” es José Cadalso, autor de dos “Letrillas satíricas, imitando el estilo de Góngora y Quevedo”. (Obsérvese la reaparición misma del rótulo *letrilla*.) En la primera de ellas se lee, por ejemplo:

Que dé la viuda un gemido  
por la muerte del marido,  
*ya lo veo;*  
pero que ella no se ría  
si otro se ofrece en el día,  
*no lo creo,*

imitación, naturalmente, de la copla “Que la viuda en el sermón / dé mil suspiros sin son. . .”; y en la segunda (con eco atenuado de otras coplas de Góngora):

Que una doncella guardada  
esté del mundo apartada,  
*ya lo veo;*  
pero que no muera ella  
por salir de ser doncella,  
*no lo creo.*<sup>25</sup>

<sup>25</sup> BAE, t. 61, pp. 271-272. Dice Cadalso que imita el estilo de Góngora “y Quevedo”; pero lo que puedan tener de quevedesco estas letrillas no es sino lo que de Góngora pasó a Quevedo.

Las dos letrillas apuntan exclusivamente a un blanco satírico (el de las relaciones entre los sexos) que en la letrilla de Góngora no es sino uno de tantos; además, el estribillo *ya lo veo ~ no lo creo* es el mismo en las dos, de manera que las coplas de una y otra son perfectamente intercambiables. Bien visto, es raro que estas letrillas sean *dos*: se trata de una sola, ni siquiera demasiado larga.

Las letrillas del otro "neoclásico", el mexicano Anastasio de Ochoa, poeta injustamente olvidado, son mucho más interesantes. También él cambia el *bien puede ser ~ no puede ser* por otro estribillo; también él imita algunas de las coplas de Góngora (obviamente las más irresistibles), por ejemplo:

Que tosa en el templo Juana  
cuando le viene la gana,  
vaya en paz;  
pero que esta tos no sea  
por que algún hombre la vea,  
¡qué capaz!;<sup>26</sup>

pero las flechas de sus diez coplas van apuntadas a diez blancos distintos. Véase como ejemplo la copla quinta, donde todavía sigue resonando el viejísimo resentimiento del criollo contra el gachupín:

Que al artesano extranjero  
se pague mucho dinero,  
vaya en paz;  
pero que se dé igual paga

<sup>26</sup> El *DRAE* registra, como propia de "América", la locución *ser capaz que* 'es posible [que]', 'puede ser [que]' (yo añado el *que*). En México —dudo que en toda América— se dice por ejemplo "No le prestes el reloj a fulano: *es capaz que* te lo descompone" (o simplemente "*capaz que* te lo descompone"). También el giro ¡*Qué capaz!*, tal como lo usa Ochoa, o sea en el sentido de '¡Qué esperanzas [de que tal cosa suceda]!', se oye mucho en México. Cf. CHARLES E. KANY, *Spanish American Syntax*, Chicago, 1945, pp. 409-411.

al criollo que mejor lo haga,  
*¡qué capaz!*<sup>27</sup>

Por otra parte, Ochoa cultivó el género mucho más asiduamente que Cadalso, variándolo de distintas maneras. Vale la pena citar esta otra muestra:

Que asegure el abogado  
 dar el escrito acabado,  
 de textos y leyes lleno,  
*¡bueno!*;  
 mas que duerman en su mesa  
 los autos con su promesa  
 si no se le hace un regalo,  
*¡malo!*;

o esta otra, también de 3 + 3 octosílabos, pero con distinto estribillo:

Que Paquita de ordinario  
 vaya al templo con rosario  
 de perlas o de rubí,  
*¡a que sí!*;  
 mas que nos haga pensar  
 que lo llevó por rezar  
 y no a lucir lo llevó,  
*¡a que no!*<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Poesías de un mexicano*, New York, en casa de Lanuza, Mendia y C., 1828, t. 2, pp. 8-10 (letrilla II). No figura en estas *Poesías* el nombre del autor, Anastasio de Ochoa y Acuña (1783-1833). Véase la nota que le dedica P. H[enríquez] U[reña] en la *Antología del Centenario*, México, 1910, t. 1, pp. 67-69 (allí mismo, pp. 72-73, se reproduce la letrilla que acabo de comentar).

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 38-41 (letrilla X) y 93-95 (letrilla XXII, que termina también con "autocoscórron"). La letrilla XII (pp. 46-49), en coplas de 5 + 5 versos pentasílabos, zahiere alternativamente al currutaco y a la currutaca, y el estribillo alternante es *¡mira qué mono!* ~ *¡mira qué mona!* (termina: "Y esta letrilla / tan picarilla, / tan disonante, / que a cada instante / se desentona, / *¡mira qué mona!*"). La letrilla XIV (pp. 54-58), en coplas de 8 + 8 octosílabos, zahiere alternativamente vicios masculinos y vicios femeninos, y el estribillo alternante es

Al final de este desfile está otro mexicano, mucho más famoso que Ochoa: Alfonso Reyes. El 12 de enero de 1927 se encontraba don Alfonso en París y allí se enteró, por los periódicos, de cómo los Estados Unidos, so pretexto de dirimir la contienda entre liberales y conservadores, habían invadido a Nicaragua. Tomó entonces la pluma y, siguiendo el modelo de "Que pida a un galán Minguilla...",<sup>29</sup> escribió unas coplas verdaderamente extraordinarias. No puedo resistirme a copiar cinco de ellas:

Que de México la fragua  
resuelle hasta Nicaragua,  
*bien puede ser;*  
mas que al soplo del sajón  
no aumente la quemazón,  
*no puede ser...*

Que más abajo de Honduras  
ve el yanqui "influencias oscuras",  
*bien puede ser;*  
mas que un barco con cañón  
no sea clara intervención,  
*no puede ser.*

Que yo cuide enhorabuena  
mi casa y deje la ajena,  
*bien puede ser;*  
mas que con "doctrina" y traza  
me entrometa en otra raza,  
*no puede ser.*

Que aplique sin ton ni son  
su "doctrina-irrigación",  
*bien puede ser;*

*dígole pares — dígole nones* (termina: "A mi musa chocarrera... / *dígole nones*").

<sup>29</sup> Recuérdese que Alfonso Reyes se había ocupado de Góngora muy profesionalmente, como ayudante de Raymond Foulché-Delbosc, y que su serie de *Cuestiones gongorinas* iba a aparecer en ese mismo año de 1927 (tricentenario de la muerte de Góngora).

mas que algún vientre en el trance  
a la cara se la lance,  
*también, también puede ser...*<sup>30</sup>

Que el yanqui (habitual llaneza)  
suba los pies a la mesa,  
*bien puede ser;*  
mas que por mor de interés  
meta en mi tierra los pies,  
*no puede ser.*<sup>31</sup>

Se mencionan en la letrilla cuatro personajes del drama: los nicaragüenses Adolfo Díaz y Juan Bautista Sacasa y los yanquis Latimer y Kellog (Frank B. Kellogg fue secretario de Estado de 1925 a 1929); se mencionan también dos teatros de la acción: Puerto Cabezas y Puerto Frutas, y se alude a incidentes que merecerían anotación. Pero el sentido es absolutamente diáfano. Don Alfonso tuvo ante el atropello del "yanqui" la reacción normal del "latinoamericano"; y, como poeta y gongorista que era, *fecit indignatio versus*. Su letrilla documenta e ilustra un hecho político y cultural de enorme importancia: la solidaridad de los pue-

<sup>30</sup> Tampoco puedo resistirme a comentar la travesura de esta copla (la 10). La *doctrina* es, por supuesto, la doctrina Monroe. En cuanto a *irrigación*, según el *DRAE* es 'acción y efecto de irrigar una parte del cuerpo'; pero aquí es obvio que significa muy concretamente 'lavativa'; *irrigador*, también según el *DRAE*, es 'instrumento que se usa para irrigar', pero yo he oído llamar así, en México, al instrumento (recipiente y tubo de goma) que se usa para aplicar lavativas. El yanqui, pues, aplica su lavativa al vientre de Nicaragua —donde hay un conflicto interno, o sea intestino—, exponiéndose a que el vientre, "en el trance, / a la cara se la lance" (el pronombre de "se la lance" se refiere a un sustantivo fácil de entender). Subrayando la travesura, el estribillo se altera, se trastorna y se sale del vientre estructural: era el turno de *no puede ser*, y nos encontramos con el octosílabo entero ¡*también, también puede ser!* Esta copla es un espléndido homenaje al Góngora escatológico.

<sup>31</sup> Letrilla publicada por ALICIA REYES, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Buenos Aires, 1976, pp. 129-132. Reproduzco las coplas 1, 8 a 10, y 14.

blos de habla española, su unidad profunda: que el yanqui "meta en *mi* tierra los pies, / ¡no puede ser!" (A comienzos de enero de 1927 aún no habían entrado en acción Sandino y sus guerrilleros; pero la letrilla de don Alfonso bien pudo haber sido musicalizada y cantada en Nicaragua en tiempos más cercanos a los nuestros).

ANTONIO ALATORRE

El Colegio de México y  
El Colegio Nacional.