

EL LUGAR COMÚN  
Y SUS ASPECTOS PAREMIOLÓGICOS  
EN LOS ESTRIBILLOS DE LAS LETRILLAS  
DE GÓNGORA

Antonia MOREL D'ARLEUX

*Université Paris 8*

Las unidades del discurso de carácter fijo, al margen de la canónica estructura léxica, siempre han sido difíciles de definir. Los estudiosos de la lengua se confrontan con la aguda problemática de situar su clasificación dentro de la fluctuante frontera entre la literatura y el folklore. Sin embargo están de acuerdo en afirmar que la autonomía de expresiones lexicalizadas reposa en un sistema oral y coloquial cuyo uso repetido favorece su memorización y divulgación<sup>1</sup>.

Como los refranes, proverbios, adagios, motes, dichos y otras paremias, no nacen de manera espontánea en el momento de su elocución, sino cuando las acepta y asume la colectividad. Por esta razón cualquier sintagma lexicalizado, tal que la frase hecha o el *lugar común*, se puede analizar siguiendo los mismos criterios formales y funcionales del dominio de la paremiología.

Cabe recordar que los *lugares comunes*, también llamados *tópicos*, han evolucionado modificando su uso y carácter a través de los siglos. Los retóricos de la Antigüedad clásica, como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, los asimilaban a *argumenta* que ejemplificaban una dialéctica propia del lenguaje jurídico, destinándolos a convencer y persuadir al auditorio erudito<sup>2</sup>. Los oradores renacentistas añadieron a la elocuencia clásica el espíritu humanista, manteniendo aún el carácter argumental del *topos* y estableciendo su relación con las paremias. Después de la Contrarreforma se observa que predicadores y moralistas se sirven de los *lugares comunes* ya proverbializados, o al menos con carácter sentencioso, cuando el discurso se dirige a los *idiotas*, es decir, a la gente indocta que no sabía latín<sup>3</sup>. Una trayectoria tan dispar merece una breve explicación histórica que ayudará a comprender mejor las características sociolingüísticas del *lugar común*.

Partiendo de los *topica* aristotélicos, en el primer cuarto del siglo XVI, Juan Vives sitúa el fenómeno retórico dentro del género lingüístico familiar, entre los aforismos y refranes vulgarizados por su empleo oral. También establece la alteridad discriminatoria en el discurso jurídico, aconsejando a los hombres doctos basarse en los *tópicos* que se encuentran en mitos e historias clásicas; en cambio,

para los rudos, podrán servirse de bases más vulgares tomadas del registro popular, o sea de dichos y refranes<sup>4</sup>.

A mediados del XVI, Bartolomé Bravo, al tratar los preceptos retóricos, define los *lugares comunes* como « las expresiones fijas que en la oración aumentan y amplifican las cualidades y defectos de las cosas »<sup>5</sup>. Juan Costa sostiene todavía las teorías jurídicas diciendo que « ayudan a apoyar los argumentos y hacen verosímil lo dudoso, mediante el empleo de testimonios, oráculos y auspicios »<sup>6</sup>. Sin embargo, a finales de siglo Alfonso García Matamoros, siguiendo a Vives, da un paso más hacia la vulgarización del *lugar común* :

El lugar se llama común porque sirve a ambas partes : general porque saca argumentos para lo particular y sede de argumentos porque los retóricos los acomodan para cada género de causas. Son sentencias incidentes que amplificadas ayudan a persuadir, amplifican la bondad o malicia de las cosas. Según convenga, consisten en virtudes, contrarios y sentencias derivadas de la vida común.<sup>7</sup>

En el siglo XVII, autores satíricos y moralistas rompen con la tradición retórica clásica del *tópico* considerado como sede de los *argumenta*, aunque quede algún letrado jurista de la vieja escuela que reconozca todavía en el *lugar común* la cualidad de aportar soluciones a la argumentación dialéctica. En general se cree que desvaloriza la lógica conceptual y pone en tela de juicio la verosimilitud del discurso. Suárez de Figueroa en su *Plaza Universal*, asimila el *lugar común* al *mote* o divisas en los blasones de caballeros. Asimismo reduce su alcance jurídico al simple juego emblemático y chistoso propio de cortesanos : « También los motes deben ser breves y agudos y que tengan cierto agrado, donaire y concordancia como la figura, tomando todo de los lugares tópicos »<sup>8</sup>.

Es significativo observar que a finales del siglo el diccionario de *Autoridades* define el *tópico* atendiendo a su naturaleza retórica jurista, o sea como fuente de argumentos de donde se toman las pruebas para ejemplificar el discurso ; sin embargo la cita que ilustra la definición curiosamente va en contra de estos principios. Tomada de *La Dorotea* de Lope de Vega, la transcribimos porque nos parece un testimonio de la nueva concepción del *lugar común* : « Así las musas os favorezcan, César, que no hablemos de veras, pues el soneto va de burlas : dexad a Columela y los lugares comunes, malditos éstos sean, que ya no tengo cabeza para sufrillos »<sup>9</sup>.

La progresiva desvalorización del *tópico* es sintomática de un estado de saturación en el lenguaje oral y escrito. Al respecto los textos satíricos que Francisco de Quevedo dedica al lugar común son también reveladores de lo que llama « inversión nefasta del significado de los vocablos ». En *La genealogía de los modorros* y en *Cuento de cuentos* se pronuncia en contra de las frases hechas y repetidas que considera como « vulgaridades rústicas » y propone « barrerlas » definitivamente del lenguaje<sup>10</sup>. Cuando analiza el tema en la prosa quevediana, Michèle Gendrau relaciona el *lugar común* con la sátira de la ignorancia, lo que

revela la actitud contestataria y militante de un autor que, con mordaz lucidez desengañada, quiere acendrar el idioma. El moralista quiere despojar el lenguaje de las palabras que juzga inoperantes por partida doble : por una parte, no vehiculan ninguna doctrina ni filosofía, como se pretende, y además, por su oscura y gratuita formulación, se prestan a una interpretación ambigua. En *La hora de todos* la acrimonia de Quevedo se tiñe de ironía. En realidad, la expresión lexicalizada proverbial sirve para que la acción de la *Hora* desenmascare el carácter vergonzoso e incapaz de un juez que no sabe aplicar la justicia. Los *lugares comunes* ocultan la trapacería y perfidia de pícaros y bribones que suelen utilizarlos a modo de letanías para engañar al interlocutor y para demostrar una sabiduría que no poseen<sup>11</sup>. Al propósito, cabe recordar los discursos plagados de refranes de personajes como Celestina, Sancho Panza y el buscón Pablos. Finalmente manifiesta su cólera llamando a los proverbios « bordoncillos inútiles que tienen la buena prosa corrompida y enfadado el mundo »<sup>12</sup>. Por eso muestra el peligro que supone distorsionar la relación establecida entre el lenguaje y la verdad que vehicula.

Los teólogos lexicógrafos del Siglo de Oro sostienen la teoría platónica de que las palabras son la transcripción de la cosa representada. Para Fray Luis de León modificar el nombre de un ser o de un objeto invierte la relación establecida por el Creador y provoca una ruptura en la correspondencia establecida por el Verbo divino entre palabra e imagen. El carácter arbitrario del lenguaje desorienta diabólicamente al lector y al auditor, que, a propósito de la cosa conocida, se ven confrontados a dos verdades antitéticas. El doble papel de los vocablos es signo de la relatividad del lenguaje ; su inversión revela la existencia de un « mundo al revés », inestable y confuso con respecto al creado por Dios. Asimismo, al deformarse el lenguaje y su significado, aparecen nuevos términos, nuevas ideas, nuevas correspondencias entre el nombre y la cosa, susceptibles de generar una nueva verdad que necesita descifrar el mundo de otra manera : la verdad múltiple pone en tela de juicio la captación del mensaje divino<sup>13</sup>.

Terminado el breve resumen sobre los aspectos retóricos, literarios y filosóficos del *lugar común*, cabe hacer un corto recorrido lingüístico, atendiendo a su relación de sinonimia con el refrán.

Como señala Fernando Lázaro Carreter, el refrán viene a ser una especie de expresión fija que forma parte del acervo lingüístico común de connotación popular. La fijación natural se debe a la rapidez de su memorización y la capacidad de divulgación, cualidades que lo convierten en *lugar común*. Por la brevedad de su formulación, el refrán puede compararse al chiste ; pero por su motivación extralingüística, a diferencia del proverbio, pierde la dimensión sentenciosa en pro a la anecdótica<sup>14</sup>.

Según Ángel Iglesias, el refrán como los *topica* de Aristóteles, puede ser glosado y manipulado atendiendo a parámetros lúdicos de carácter cómico, burlesco e

irónico y seguir normas limitadas a un campo tópico que se presenta como general y compartido, ya que puede aplicarse a una serie de situaciones y ser admitido por todos<sup>15</sup>. El *tópico* y el refrán participan en igual medida de una dimensión generalizada, de aquí que Louis Combet subraye la influencia de los *Adagia* de Erasmo que plantean la problemática sobre la especificidad cultural y popular del refrán y lo elevan a la categoría de instrumento lingüístico digno de revelar verdades<sup>16</sup>. El axioma humanista « aprovechar deleitando » indicará que a la novedad deleitosa y sutil se añaden los otros elementos, ya indicados, que enriquecen la dimensión popular del refrán, como son la brevedad, la difusión rápida y la universalidad.

El erasmista Alejo Venegas define el refrán siguiendo estas ideas :

Es lo que en latín se llama *proverbium* que quiere decir *procul verbum*, palabra que va de boca en boca, y de un propósito particular derivó a una significación universal. En romance se dice refrán deste verbo *refiero*. Luego tanto es *refrán* que *referirán* porque muchos la refieren de otros.<sup>17</sup>

Por su formulación indirecta el refrán también puede poseer otras cualidades formales, como son la perfección sintáctica y metafórica o la agudeza conceptual: la expresión está al servicio del ingenio que debe descifrarlo. El mismo Gonzalo Correas, un siglo más tarde, va a definirlo no solamente con arreglo a las características formales adecuadas a su divulgación, sino por referencia al carácter oportuno del enunciado : « Refrán es el dicho conocido i vulgar akomodado a varios propósitos en tiempo i en okasión las más vezes alegórico [...] va de uno en otro komo de kasa en kasa i de barrio en barrio »<sup>18</sup>.

Asimismo, es evidente que la oralidad y la fácil difusión favorecen su dimensión folklórico-musical. Para Margit Frenk, los elementos rítmicos, fónicos y prosódicos que contiene el refrán le ponen en relación con los cantarcillos populares. A manera de cantinela, en los poemas de arte menor cantados como el villancico y la letrilla, el refrán toma la forma de *estribillo* que funciona como « cantar proverbializado » o « refrán cantado »<sup>19</sup>. Tendremos ocasión de ilustrar con ejemplos estas teorías a la hora de tratar los estribillos de las *letrillas* de Góngora.

El breve recorrido sobre las características comunes del *refrán* y el *lugar común* nos lleva a considerar el significado moderno de ambos vocablos. En el diccionario de María Moliner el *refrán* es « la frase hecha que contiene una máxima o una observación o consejo de sabiduría popular » ; mientras que el *lugar común* es « un tópico, vulgaridad, idea vulgar y muy repetida ». La concisión de ambas definiciones nos da cuenta de manera significativa de que la estimativa lexicográfica actual ha retenido sobre todo la dimensión peyorativa del alcance sociolingüístico. Tales apreciaciones, un tanto arbitrarias, nos inducen a subrayar la dificultad que supone en nuestros días explicar teóricamente unos fenómenos lingüísticos que, al convertirse en arquetipos, parecen haber perdido su naturaleza primitiva

anecdótica. De aquí que sea normal su derivación literaria, como señala Joan Corominas al estudiar la etimología del *tópico* : « En América ha tomado el valor de tema, asunto, motivo, etc. por influjo inglés ».

Dejamos el análisis de semejantes apreciaciones, que no conciernen nuestro estudio, para establecer las coordenadas que relacionan el *lugar común* con los *estribillos* de las letrillas de Góngora.

Varias orientaciones se ofrecen al procedimiento de aproximación que presentará la problemática de manera parcial y selectiva. Teniendo en cuenta la magnitud del *corpus* gongorino nos limitaremos a poner de relieve la importancia del *estribillo* en algunas letrillas, en razón a su estructura lingüística fija y a la formulación de su enunciado de carácter paremiológico. Pero antes de entrar de lleno en materia, proponemos una corta introducción que establezca las bases del *estribillo* en la estimativa lírica y folclórica del Siglo de Oro.

Como los romances, coplas, villancicos, seguidillas y otras cancioncillas de la lírica de arte menor, las *letrillas* repiten al final de cada estrofa uno o más versos que constituyen el *estribillo*. Por el carácter repetitivo y breve de tales versos, por los elementos rítmicos, fónicos y aliterados propios de la canción, el *estribillo* se puede comparar a las paremias de carácter tónico, como el refrán y la frase proverbial. También la fijación mnemotécnica contribuye a establecer la relación ; la capacidad de memorización, en efecto, se apoya en los recursos rítmicos del lenguaje parémico para convertir los *estribillos* en « cantares proverbializados » o « refranes cantados » propios del folclore popular, según las citadas teorías de M. Frenk. Como señala Á. Iglesias, en el cantar se puede glosar el refrán y de los cantares se refraneaban uno o dos versos.

También en el campo de la etimología podemos rastrear las similitudes. El vocablo *estribillo*, del mismo origen incierto que *estribote*, según indica Corominas, no aparece documentado hasta la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, en lo que se refiere a las *letrillas* y *villancicos*, los poetas lo utilizaban con anterioridad con el significado de *estrambot*, término que designa composiciones satíricas y burlescas que repiten una cantinela lexificada al final de la estrofa. El lexicógrafo catalán también señala la posibilidad que *estribillo* proceda del antiguo occitano *refranh* que significaba proverbio.

No obstante se observa que en las composiciones líricas enumeradas, el *estribillo* pierde la dimensión culta y sentenciosa del refrán y favorece la formulación humorística o irónica expuesta con la sencillez y el realismo requerido en el lenguaje popular. De aquí que su finalidad sea la de exponer un juicio crítico de manera sutil a través de un enunciado tónico y banal. En el Siglo de Oro tiene como función primordial vehicular la dicotomía conceptista que combina « las burlas y las veras ». Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio*, habla de los *estribillos* de las *letrillas* de Góngora en su discurso « La

agudeza crítica y maliciosa » en los siguientes términos : « El artificio de estas agudezas consiste en revelar la malicia del que obra y de saber destacarla »<sup>20</sup>.

La definición de *letrilla* que los teóricos contemporáneos han elaborado, también a partir de la obra gongorina, se ajusta a la tradición burlesca y satírica del *villancico* o *letra* con *estribillo*. En su completo estudio sobre la cuestión, Robert Jammes asocia ambas composiciones pero establece las diferencias atendiendo a la naturaleza de lo que considera la parte más representativa, el *estribillo proverbializado* :

*Letrilla*. On l'appelle aussi, à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, *villancico* o *letra*. Elle prolonge cette évolution, qui va toujours vers plus de complexité. Elle se compose d'un *refrain* très variable, et des strophes de six vers (en ce cas rien ne la distingue du *villancico* traditionnel), huit vers, ou même dix vers. L'essentiel est qu'on trouve toujours, à la fin des strophes, un vers d'*enlace* et un vers de *vuelta*.<sup>21</sup>

Lo que el teórico considera « *refrain* variable », es el hecho de constatar que los *estribillos* no sólo están compuestos de uno, dos o más versos, sino que pueden consistir en una frase proverbial, breve y concisa, de una a tres palabras lexicalizadas, como veremos a continuación al analizar los de las *letrillas* satíricas y burlescas de Góngora. Los ejemplos estudiados van a corresponder a la división establecida por R. Jammes que según Gracián, contienen la mayor « agudeza y malicia » del arte conceptual gongorino. En lo que nos concierne, podemos decir que en esta clase de *letrillas* se contiene el verdadero ingenio irónico y mordaz del poeta.

Sin alcanzar el matiz cruel y virulento de las composiciones equivalentes de Quevedo, las *letrillas* gongorinas son la expresión estética de un humor desenfadado que revela el escepticismo, el desprecio de los valores consagrados, valiéndose de la parodia y la caricatura. No se trata de mostrar una verdadera actitud moralizante, sino de expresar el desacuerdo ante la hipocresía, de denunciar el engaño. Con espíritu lúcido y crítico, Góngora invita a descubrir detrás de la máscara el verdadero aspecto de los hombres y las cosas, a distinguir el parecer del ser, a desconfiar del prójimo. En fin, todo lo que supone en la época adoptar una actitud « desengañada » frente a la crisis de valores sociales y morales.

Sin embargo los censores de la Inquisición reprochan la excesiva frivolidad de los temas poéticos y la inmoralidad de su lenguaje. El jesuita Juan de Pineda manifiesta su desaprobación y condena las *letrillas* alegando que suponen un peligro para el vulgo, por eso incluye la edición antológica en el *Índice* expurgatorio de libros prohibidos. Transcribimos uno de los párrafos al respecto : « Es tanto más perjudicial, quanto por ser en vulgar i en verso, composición y chiste con *refranillos* ridículos, más fácil de creer y más apetecible de leer i de acordarse i repetir en conversación »<sup>22</sup>.

El Padre Horio, también inquisidor, declara que el lenguaje gongorino es francamente deshonesto, « obsceno y contra las buenas costumbres »<sup>23</sup>. Pero sobre todo lo que subrayan con mayor saña es la amoralidad del discurso, el desenfado y la ambigüedad de su posición crítica, sin que se sepa qué partido toma en sus burlas, ya que su frívolo tono parece más « picaril » que moralizante.

Es significativo observar que los reproches contra las *letrillas* reposan sobre todo en el aspecto repetitivo del *estribillo* que permite una libre y rápida divulgación. Se pone de evidencia la eficacia nociva de los *tópicos* establecidos y practicados en su dimensión más subversiva, la oralidad. La difusión de las *letrillas* de Góngora hace que el *estribillo* se convierta en el *lugar común* por excelencia.

Para simplificar nuestro análisis, cabe establecer una doble división ateniéndose a la estructura sintagmática de algunos *estribillos* de *letrillas* satíricas y burlescas :

1) Estribillos contruidos a partir de una frase proverbial lexicalizada y fragmentada en alternancia, que divide los versos de la estrofa en dos enunciados aparentemente contrapuestos.

2) Estribillos formados por un refrán original del poeta o innovado que encabeza la letrilla y se repite al final de la estrofa que lo glosa.

Siguiendo el plan de nuestra clasificación y teniendo en cuenta la longitud de las *letrillas*, ilustraremos el análisis con una de sus estrofas y el *estribillo* correspondiente.

El *estribillo* de la *letrilla* VII nos ofrece una estructura que sirve de ejemplo al primer grupo establecido :

Que pida a un galán Minguilla  
cinco puntos de xervilla,  
bien puede ser  
mas que calçando diez Menga  
quiera que justo le venga,  
*no puede ser.*<sup>24</sup>

El *estribillo* fragmentado *bien puede ser / no puede ser* quiebra el ritmo de la estrofa para poner de relieve el carácter musical de la *letrilla*, lo que constituye su propia esencia. Formado por un sintagma de doble formulación que va de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, funciona como la paráfrasis de un significado utópico con tintes sentenciosos que ponen en evidencia la falsa estructura comparativa entre la realidad y el sentido oculto del lenguaje. Para comprender mejor el alcance de la aparente contradicción hay que aclarar la oscuridad del discurso poético. Góngora recurre a un sistema metafórico complejo, codificado en la época, que oculta el doble significado erótico de las palabras. Se trata del código *cazorro*, por el cual cada vocablo encierra en sí una doble lectura, la del

primer nivel de significado y la alusiva de connotación obscena, como señala Covarrubias en su *Tesoro*<sup>25</sup>.

El poeta está glosando la frase tópica « dar botín cerrado », que según explica Correas, quiere decir « hazer kon una mujer »<sup>26</sup>. El valor erótico relativo al pie y al calzado está bien documentado en cantares y coplillas del Siglo de Oro<sup>27</sup>. Asimilados al sexo de la mujer, encontraban su réplica masculina en la talla adecuada que podía ajustarse a la dilatación vaginal. Baste recordar el refrán « Encontrar la horma de su zapato », expresión reducida de « A tal horma tal zapato i a tal zapato tal horma » que registra Correas<sup>28</sup>. Covarrubias en su *Tesoro* precisa las fuentes de tal interpretación : « Por el calçado entendemos en algunos lugares comunes de la Escritura los afectos de la carne »<sup>29</sup>. De aquí que, en la segunda parte de la estrofa, se ridiculice a la pedigüeña y experimentada Menga, que exige a su enamorado unas zapatillas (« xervillas ») mucho más pequeñas del número (« puntos ») que en realidad calza, con la intención de pasar por virgen.

Una vez aclarada la dimensión *cazurra* de los versos, podemos observar con facilidad el cinismo irónico del *estribillo* que expresa la disparidad en los sintagmas lexicalizados, *bien puede / no puede*, cuando en realidad ambos son correlativos y necesarios al lógico desenlace satírico de la estrofa.

El mismo procedimiento lingüístico aparece en la *letrilla* VIII<sup>30</sup>, que comienza con un *estribillo* en forma de redondilla de la cual se repetirán, después de cada estrofa, sólo los dos últimos versos :

*Da bienes Fortuna  
que no están escritos,  
cuando pitos, flautas,  
cuando flautas, pitos.*

La Fortuna mitológica, símbolo de la locura, ceguera y desatino, atribuye las riquezas y los honores a los hombres sin causa ni razón. En cada estrofa de la *letrilla* se presentará un caso que glosa la desventura del que sufre los vaivenes de la diosa, seguido por los versos *cuando pitos, flautas, / cuando flautas, pitos*, lo cual viene a significar lo mismo, teniendo en cuenta el desajuste moral con el contenido de los versos.

El Padre Pineda ya se dio cuenta de ello, cuando exclama :

La *letrilla* que comienza *Da bienes Fortuna* dize : « a unos encomiendas, a otros sambenitos ». No habla bien, porque lo que se da por méritos o deméritos en materia de Fee, y en cuyo tribunal se mira tanto, no está bien contarlos por bienes causales y de fortuna.<sup>31</sup>

Transcribimos la estrofa aludida :

Cuán diversas sendas  
se suele seguir  
en el repartir

honras y hacienda.  
 A unos da encomiendas,  
 a otros sambenitos.  
*Cuando pitos, flautas,*  
*cuando flautas, pitos.*

En el caso presente Góngora también recurre a una frase proverbial citada y comentada por Correas : « Kuando pitos, flautas ; kuando flautas, pitos. El refranillo signifika lo ke ocurre a despropósito ». Sin embargo, el enunciado expresado en quiasmo contiene un retruécano que iguala su función. La disparidad formal, una vez más, está al servicio de la hipocresía que ocultan las palabras. El Padre Pineda no puede por menos que condenar la ambigüedad de un discurso que no toma posición dentro del marco canónico de la moral. Para un representante del Santo Oficio, no es lo mismo atribuir un privilegio a un caballero que castigar a un judío apóstata, con la marca infamante de su desviación religiosa, que considera como bien merecida y justa. Estamos ante un nuevo caso de una misma función : el *estribillo se vale de lugares comunes* que, en realidad, no vehiculan ninguna moral.

En el segundo grupo establecido, los *estribillos* presentan la estructura bimembre propia de un refrán que sistemáticamente cierra cada estrofa de la *letrilla*, formando cuerpo con ella a modo de conclusión. Ahora bien, aunque a primera vista parezca que el poeta toma como modelo la formulación existente en proverbios registrados por Correas, en realidad no es así. Góngora crea un enunciado parémico incorporando dictados tópicos procedentes de la cultura popular, como pueden ser los eponimos, arquetipos y nominaciones marginantes del dominio del picarismo y el folklore. Es decir, inventa un nuevo refrán recurriendo a la distorsión metafórica de elementos sintagmáticos existentes, con una intención singularmente especulativa, burlasca o satírica, sin verdadero alcance sentencioso.

R. Jammes nos aclara la problemática en el párrafo siguiente :

On a parfois relevé des proverbes de Correas qui se retrouvent sous une forme exactement identique dans les *estribillos* de Góngora [...]. C'est, au contraire, Correas qui les a relevés chez Góngora, lequel a eu le mérite de reprendre et de modifier avec un instinct admirable, les dictons populaires auxquels il a donné la forme définitive sous laquelle tout le monde les connaît aujourd'hui.<sup>32</sup>

Para ilustrar esta teoría sirva como ejemplo la *letrilla* IX<sup>33</sup>, cuyo *estribillo*, *Busquen a otro / que yo he nacido en el Potro*, aparece en el *Refranero* de Correas con el mismo enunciado, cuyo significado aclara : « El barrio del Potro de Kórdova, en donde salen finos y matreros ».

La alusión a uno de los centros más célebres de la geografía de la delincuencia en el Siglo de Oro, no es gratuita. La voz poética habla por boca de un personaje sin escrúpulos al cual no se le puede reprochar la crudeza del lenguaje ni la elección de los blancos de su sátira. Por las estrofas de la *letrilla* desfilan las fechorías de las eufemísticas « Damas de la Corte », que a cambio de sus miserables encantos,

despluman sin piedad a los nobles, religiosos, militares y demás caballeros de su clientela. Transcribimos la estrofa final que cambia inopinadamente el habitual *estribillo* por otro más vivo de color :

Si se precian por lo menos  
de que Duques las recuestan,  
y a Marqueses sueños cuestan,  
y a Condes muchos serenos,  
a servidores tan llenos  
huélalos otro,  
*Que yo soy nacido en el Potro.*

El cambio del primer verso del *estribillo* obedece al giro escatológico de la sátira que anuncia la distancia que toma el poeta con relación a los representantes de la nobleza. Al calificarlos de « servidores » no sólo rebaja su dignidad al nivel más humilde de la jerarquía social sino que reduce su función al papel degradante del recipiente destinado a recoger los excrementos, ya que el doble significado de la palabra es el de « orinal ».

El mismo espíritu de autoridad justificada por la actitud justiciera del tradicional loco callejero que se declara censor o « boca de decir verdades » se observa en la *letrilla XIV*<sup>34</sup>, cuyo *estribillo* es un resumen del precedente :

Ya de mi dulce instrumento  
cada cuerda es un cordel,  
y en vez de vihuela, él  
es potro de dar tormento ;  
quizás con celoso intento  
de hazer con decir verdades  
contra estados, contra edades,  
contra costumbres al fin.  
No los comente el ruin  
ni los tuerza el enemigo,  
*y digan lo que yo digo.*

Otros *estribillos* proverbializados por Góngora están igualmente impregnados de una ideología concreta que pone en evidencia la relatividad del *lugar común* y su independencia con relación a los valores que vehiculan. Por su extensión transformable y reversible muestran claramente que son garantías dudosas de la verdad pero la coherencia de su enunciado y estructura interna permite que la intención moral no se vea del todo comprometida. Sin agobiar nuestro análisis con un sistemático comentario de textos, podemos aclararlo citando algunos *estribillos* concretos que en las *letrillas* gongorinas ilustran estas ideas :

*Letrilla XVI* : *Los dineros del sacristán / cantando se vienen, cantando se van*, que en su origen está recogido por Hernán Núñez en su *Refranero* de principios del siglo XVI : « La hacienda del abad / cantando viene y chiflando va ». Al sustituir el abad medieval por el contemporáneo *sacristán*, arquetipo de inmoralidad, el poeta

no sólo actualiza su discurso, sino que pone en marcha el sistema de adaptación de los tópicos<sup>35</sup>.

*Letrilla XXIV : Ándeme yo caliente / y ríase la gente.* Hernán Núñez y Correas lo citan exactamente ; sin embargo Góngora desvía su significado y lo utiliza para expresar con ironía el confort de la burguesía y de las autoridades así como su sentido de la vida<sup>36</sup>.

*Letrilla XXIX : Mandadero es el arquero / y sí que era mandadero.* Refrán que no aparece registrado en ninguna antología de la época. Creación de Góngora en la que, mediante la construcción de un nuevo refrán, lexifica una expresión impregnada de color picaresco. En las estrofas se burla de toda clase de monjas heridas por las flechas de un Cupido « mandadero » y portador de mensajes amorosos<sup>37</sup>.

*Letrilla XXX : Cada uno estornuda / como Dios le ayuda.* Creación gongorina, registrado después por Correas. El alcance sentencioso del enunciado se ve también desmentido por su glosa en las estrofas. El credo del poeta encierra aquí la parodia de un discurso anónimo que se vale de una máscara hipócrita poniendo a Dios por testigo, como en los *lugares comunes* religiosos<sup>38</sup>.

Los *estribillos* de las *letrillas* de Góngora son producto de la reelaboración de *lugares comunes* tomados de refranes y frases proverbiales que, en la ocasión, adoptan un carácter más irónico que sentencioso. Retocados por las necesidades temáticas, toman una formulación lapidaria y concisa que, a diferencia de las paremias, no procede de una voz anónima sino del punto de vista del poeta, que desarrolla, con ingenio extremado, todo un juego retórico rico en connotaciones burlescas. Así se puede decir que son la otra cara del proverbio o como falsos refranes, cuyo referente se ha invertido. A la vez que desmienten la dimensión retórica, confirman una nueva versión lexificando su semántica. Por así decir, el *lugar común* innovado sería la parodia del proverbio aludido, que anuncia la antítesis y muestra el doble juego de alcance satírico.

Con este procedimiento el poeta pone en tela de juicio la naturaleza misma de *lugar común*, no ya el mensaje que transmite sino sus condiciones de emisión y de recepción. Al mismo tiempo, pone de relieve la determinación sociocultural del que los emplea como una frase lexicalizada arcaica, en un discurso que en el Siglo de Oro ya no está relacionado con las circunstancias temporales. Góngora parece subrayar la vacuidad de los *tópicos* desarticulando y desmoronando la forma y el contenido del refrán y al rehacerlos revela la verdad experimental opuesta a la idea común. A la apariencia y realidad social, el poeta yuxtapone la apariencia y realidad del lenguaje.

---

<sup>1</sup> Véanse los estudios generales y parciales siguientes : J. Gella Iturriaga, « Datos para una teoría de los dichos », *Revista de Dialectología y de tradiciones culturales*, 23, 1967, p. 119-128 ; A.-J. Greimas, « Idiatismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*, 2,

- 1960, p. 41-61 ; A. Iglesias Ovejero, *Onomantique : motivation et typication du nom propre (proverbial et populaire) en espagnol*, Thèse Paris IV-Sorbonne, 1987 ; Université de Lille, Doctorat d'Etat, 84 / PA04 / 02251 ; J.-M. Iribarren, *El porqué de los dichos*, Madrid, Aguilar, 1956 ; y finalmente A. Zuluaga, « Lexificación fraseológica », *Thesaurus*, XXX, p. 225-248 ; *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Lang, 1980.
- <sup>2</sup> Aristóteles, *Topica inventio*, Parisiis, Joannem de Roigny, 1540 ; Marco Tulio Cicerón, *Rhetoricorum ad C. Herennium. Topica ad Trebatium*, Venetiti, Aldi filios, 1546 ; y Marco Fabio Quintiliano, *Institutiones Oratoriae libri duodecim*, Parisiis, Michelis Vascogani, 1538. Para un resumen al respecto, véase J. Rico Verdú, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 3-13.
- <sup>3</sup> J. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 25-64.
- <sup>4</sup> J. Vives, *De ratione dicendi*, Basilea, 1537 ; J. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 235-236.
- <sup>5</sup> B. Bravo, *De arte oratoria*, Mathimnae a Campo, Iacobus Canto, 1586 ; J. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 102.
- <sup>6</sup> J. Costa y Beltrán, *De utroque inventione oratori aet Dialectica libellus*, Pompeiapolis, Thomas Porrelius, 1570 ; J. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 109-112.
- <sup>7</sup> A. García Matamoros, *De rationii discendi*, Compluti, Ioanis Brocarii, 1561 ; J. Rico Verdú, *op. cit.*, p. 126-7.
- <sup>8</sup> C. Suárez de Figueroa, *Plaza Universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, Sánchez, 1615, p. 256.
- <sup>9</sup> *Diccionario de Autoridades*, ed. facs. de la R.A.E., Madrid, Gredos, 1979, art. *tópico*.
- <sup>10</sup> F. de Quevedo, *Obras completas*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1981 : *Genealogía de los modorros*, p. 46-53 ; *Origen y definición de la necedad*, p. 69-74 ; y *Cuento de cuentos donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que andan en nuestra habla barridas de la conversación por Francisco de Quevedo*, p. 336-339.
- <sup>11</sup> M. Gendrau-Massaloux, « Réflexions sur l'utilisation quévédienne du lieu commun et sur la portée subversive », *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université, 1981, p. 141-153.
- <sup>12</sup> F. de Quevedo, *Pregmática que este año de 1600 se ordenó*, *Obras completas, op. cit.*, p. 52. S. de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española o castellana*, art. *bordoncillo* : «El versécico quebrado o presa que se repite en la poesía que en ciertas medidas se acude a él, como para descansar de la corriente que llevan las rimas. También quando alguno tiene costumbre yendo hablando, entremeter alguna palabra que la repite muchas veces y sin necesidad, decimos que es aquel un bordoncillo ».
- <sup>13</sup> Fray L. de León, *Los nombres de Cristo, Obras completas castellanas*, ed. F. García, Madrid, B.A.C., 1959, p. 398 : « El nombre es como la imagen de la cosa de quien se dice, o la misma cosa disfrazada de otra manera ».
- <sup>14</sup> F. Lázaro Carreter, « Literatura y folklore : los refranes », *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980.
- <sup>15</sup> A. Iglesias Ovejero, « Paremiología », *Diccionario de Literatura Popular Española*, Salamanca, Eds. Colegio de España, 1997, p. 235-242.

- <sup>16</sup> L. Combet, *Recherches sur le « refranero » Castillan*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 44-46.
- <sup>17</sup> A. Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte*, Toledo, Ayala, 1537 ; ed. M. Mir, Madrid, N.B.A.E., 1911, p. 310.
- <sup>18</sup> G. Correas, *Arte de la lengua española o castellana* [1625], ed. E. Alarcos García, Madrid, 1954, cap. IV.
- <sup>19</sup> M. Frenk Alatorre, « Refranes cantados y cantares proverbializados », *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 154-171.
- <sup>20</sup> B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1648], ed. M. Gendrau-Massaloux et P. Laurens, Paris, L'âge d'homme, 1982, p. 1963.
- <sup>21</sup> R. Jammes, *Letrillas de don Luis de Góngora y Argote*, Paris, Ed. Hispano-Américaines, 1963, p. 193 ; « Introduction », p. V.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 2.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, p. 42.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, p. 31.
- <sup>25</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro*, *op. cit.*, art. *caçurras* : « Son las palabras que no se pueden pronunciar sin vergüenza del que las dize y del que las oye, como nombrar el miembro genital de uno y otro sexo y otros vocablos semejantes, que los villanos suelen hacer la salva ».
- <sup>26</sup> G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1637], ed. L. Combet, Bordeaux, Université, 1967, p. 679 b.
- <sup>27</sup> Véase al respecto A. Redondo, « De don Clavijo a Clavileño : algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* », *Edad de Oro*, III, 1984, p. 197 y n. 49.
- <sup>28</sup> G. Correas, *Vocabulario*, *op. cit.*, p. 23 b.
- <sup>29</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro*, *op. cit.*, art. *calçar*.
- <sup>30</sup> R. Jammes, *Letrillas*, *op. cit.*, p. 49.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51
- <sup>32</sup> R. Jammes, *L'œuvre poétique de Góngora*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967, p. 382-383.
- <sup>33</sup> *Letrillas*, *op. cit.*, p. 52-53.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 95-98.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 114-115.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 177-178.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p. 203-204.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, p. 208-209.