



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

copla. Del latín *copula*, unión, enlace. (ing. *song*; fr. *chanson, couplet*; al. Couplet).

Composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares.

Además de lo recogido en esta segunda acepción de la definición del Diccionario de la RAE, el término copla se emplea para designar una serie de composiciones muy diversas en la Edad Media, en los cancioneros de los Siglos de Oro y de otras épocas, así como composiciones de autores cultos. Juan de Mena utiliza el término copla para referirse a alguna de las estrofas de su *Laberinto de Fortuna* y una de las colecciones más justamente famosa la integran las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

En el mismo diccionario académico se considera el término *copla* como sinónimo de *canción* y los diversos investigadores identifican esta locución con *cantar, canción, canto* y con otras composiciones breves populares.

Milá y Fontanals en sus *Observaciones sobre la poesía popular* emplea varios términos para designar este tipo de composición poética, como los de *canción, canto, balada*...: “Domina en todos ellos [los modernos pueblos europeos] el canto narrativo que se apellida con el nombre general de *canción*, o con el de *romance*, tomado del que designaba las lenguas modernas en su infancia, y a las composiciones que en ellas se escribían, o bien con el de *balada*, en acepción procedente de la unión de la danza con la poesía para animar a la primera, o para regular y facilitar la improvisación de la segunda, y que se ha de distinguir de la semi-dramática *ballada* de los provenzales, y la simplemente lírica *balata* de los italianos. Verdad es que el rico repertorio de la poesía popular moderna no se ciñe únicamente a canciones narrativas y consta también de efusiones líricas...” (p. 7).

Menéndez Pelayo en los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* analiza varias composiciones poéticas constituidas por una cuarteta, una seguidilla, una redondilla u otras combinaciones breves -las estructuras de la copla, según el Diccionario de la RAE- a las que se refiere con las denominaciones de *cantarcillos vulgares, letras para cantar, cantarcillos populares, letras populares, trozos cantables, cantos populares*, etc.

Así, cuando estudia el auto sacramental *Del Pan y del Palo*, se fija especialmente en una composición poética, estructurada por uno de los esquemas métricos de la copla, sobre la que gira la pieza de Lope, que no le parece a don Marcelino uno de los mejores autos del Fénix, aunque mereció ser reimpresso en la colección de Pedroso (I, pág.75).

Al examinar el lenguaje y la versificación de *Las Almenas de Toro*, afirma que “hay también algunas reminiscencias de cantarillos populares: *Velador que el castillo velas/ Vélate bien, y mira por ti/Que velando en él me perdí*” (III, p. 380). Cantar denomina la coplilla popular que origina la trama de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: “Brotó, como otras muchas de Lope, de un cantar o de un fragmento de romance” (V, p. 37).

Con el nombre de canto popular se alude a estas coplas cuando estudia el *San Isidro labrador de Madrid*, del mismo Lope. Conviene observar que en esta ocasión está reproduciendo afirmaciones de Ticknor, que don Marcelino hace suyas, a la vez que pondera el “juicio atinado” de este autor (II, p. 53).

En su indagación en la comedia *El Conde Fernán González*, Menéndez Pelayo utiliza otra de las denominaciones de la copla: “Sirven de episodio en esta obra, como en casi todas de las de su clase, algunas escenas rústicas de amor y celos, ofertas y requiebros pastoriles, una boda de villanos, y dos bailes con tono y gusto de letra popular” (III, p.296). Al estudiar el auto sacramental *La adúltera perdonada* (I, p.117) y al analizar *Las Mocedades de Bernardo del Carpio* (III, pp. 189-190) emplea la denominación de “letra para cantar”.

Menéndez Pidal recurre, como Menéndez Pelayo, a designaciones muy variadas para referirse a las diversas modalidades de la copla popular: *canto, copla, canción, cantar, cantarillo*, etc. Bajo la denominación de “cantos románicos andalusíes” engloba estas primitivas manifestaciones literarias de la Península en su obra *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. Menéndez Pidal presenta ejemplos de cantares populares documentados en varias crónicas de la primera mitad del siglo XII, como la *Historia anónima de Sahagún*, la *Historia Compostelana* y la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, anteriores, por tanto, a la fecha en la que la teoría individualista sitúa el nacimiento de la poesía lírica española. Son coplas entonadas en todas las situaciones públicas de alegría o de dolor: “cantos de recibimiento, coreados por el vecindario de Santiago en 1110, por el de Sahagún en 1116, por el de Zaragoza en 1134, por el de Toledo en 1139; cantos entonados por soldados toledanos vencedores en Almonte, en Seseña en 1134, en Almodóvar en 1143, endechas a las viudas toledanas

lamentando los muertos en la guerra de 1143; cantos entre las concurrencias de nobles y plebeyos que regresan a sus hogares después de la coronación del emperador Alfonso VII en 1134. Todos estos podemos suponer que eran cantos viejos, entonces repetidos, o bien cantos de ocasión, compuestos por poetas popularistas, según modelos tradicionales” (Menéndez Pidal, 1956: 67 y 68).

Al hablar de las jarchas, se pregunta: “Estas cancioncillas de tono popular ¿eran propias y exclusivamente mozárabes?” (p.105). Más tarde las llama canciones románicas populares, cuando afirma que S.M. Stern es “el primer estudioso de las veinte poesías” (p.107). El mismo término emplea para designar la copla en las páginas siguientes: “...canciones del cordobés Abén Guzmán” (p.108)... “el tema de las canciones andalusíes o mozárabes...” (p.110). Luego recurre al término “cantar”: “...con varios cantares de este tipo ejemplifica Carolina Michaelis...” (p. 111), “otro cantar son palabras de la doncella a su madre” (p. 111). A continuación vuelve al término “canción”, desarrollando el sentido de esa composición: “... y la canción, abundante en arabismos, dice invocando a su madre...” (p.118). Más tarde torna a reclamar esta misma designación alternándola ahora con el término “cantarcillo”: “En el cantarcillo andalusí el corazón de la amada se siente enajenado en poder... de la amante... Estas canciones de ausencia abundan...” (p.115).

En el mismo trabajo y en otros de Menéndez Pidal aparece la denominación de copla en el sentido consagrado en los cancioneros populares de los siglos XIX y XX –especialmente en los de Rodríguez Marín–, es decir, como composición octosílaba de tipo popular. Como se ha señalado al principio, el diccionario de la RAE considera coplas las que se estructuran sobre la cuarteta asonantada, pero también las que prefieren la forma de la seguidilla u “otras combinaciones breves”. Aquí se detiene en la cuarteta asonantada, de la que encuentra ya ejemplos en las primeras manifestaciones de nuestra historia literaria. Con el descubrimiento de las jarchas, según don Ramón, “nos sale al paso nada menos que a comienzos del siglo XII, una auténtica “copla” popular, octosílaba asonantada, idéntica en su forma a las que hoy resuenan de continuo en toda España...” (p.100). Para Menéndez Pidal estas coplas no sólo nos impresionan por su intenso lirismo, sino también por lo que suponen de revolución para nuestra historia literaria: “Sabemos ahora de cierto que la copla octosílaba vivió ignorada de todos los eruditos, por ser mirada como muy vulgar, vivió en *estado latente* desde tiempo inmemorial, hasta que, en el siglo XII, un insigne poeta hebreo, Judá Ha-Leví, nos salvó del olvido eterno una muestra. Pero no es la única que ahora puedo recordar, pues también en tiempos de los Reyes Católicos un diligente musicólogo recogió otra cuarteta referente a sucesos políticos de

hacia 1430, desconocida por Rodríguez Marín y por Cejador: “¡Oh castillo de Montanges, /por mi mal te conocí!; / cuitada de la mi madre, /que no tiene más de a mí” (p. 100).

La antigua jarcha “*Garid vos, ay yermaniellas, / com' contener a mieu mali!*...”, sirve de lazo de unión entre las *cantigas de amigo* y la más vieja poesía popular andaluza y “constituye a la vez, por su octosilabismo asonantado, una ejecutoria de la más rancia nobleza para las coplas y quadras en que hoy encarna el alma lírica de todos los pueblos de España y Portugal” (p.101). Los ejemplos que aduce no son, sin embargo, muestras aisladas. D. C. Clarke, en “Remarks on the earle romances and cantares”, *Hispanic Review*, Philadelphia, XVII (1949), ha llamado la atención acerca de formas métricas semejantes en el *Cancioneiro da Vaticana* (pp. 96 y ss) y Navarro Tomás, para quien la cuarteta asonantada deriva de la mera representación en hemistiquios separados del antiguo pareado de versos compuestos, expone varios ejemplos tomados de don Juan Manuel, Juan Ruiz y otros autores (Navarro Tomás, 1974:68). La presencia de la copla, en su forma de cuarteta asonantada, está documentada en numerosos villancicos y glosas en la poesía popular durante los siglos XVI y XVII. Como forma autónoma de la poesía culta “aparece acaso por primera vez -según Rudolf Baehr- en varios epigramas de Francisco de la Torre Farfán” (Baehr, 1981: 247). Durante el siglo XVIII alcanza especial auge entre poetas cultos, como Sánchez Barbero y Lista, entre otros. Ventura Ruiz Aguilera y Antonio de Trueba son algunos de sus cultivadores en el siglo XIX. En las recopilaciones de cantos populares y en las colecciones del cantejondo es una de las formas más utilizadas.

Menéndez Pidal, en “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, incluida en *Los romances de América*, emplea el término copla como sinónimo de cantar, y se refiere a algunos de los autores mencionados en el apartado anterior: “Los muchos aficionados al canto popular español moderno conocen abundantes ejemplos de coplas compuestas por Augusto Ferrán, Melchor de Palau o por otros poetas, ora de importancia general, ora meramente local, que han tenido la fortuna de oír sus cantares repetidos por todos” (p. 22). Resalta “el florecimiento del canto popular” (p.76) y más adelante se refiere a los cantares, a los cancioneros (p.77) y a los “colectores de cantares” (p.80).

En “La primitiva lírica española”, incluida en *Estudios literarios*, comenta la valoración que merecen a Menéndez Pelayo los “cantos del pueblo” y al igual que don Marcelino utilizará más tarde la denominación de “cantarcillos populares”: “En la tradición del siglo XVI sobrevive un género de *villancicos* o *cantarcillos* populares que cantan temas de viaje”

copla

(p. 27). Hace especial hincapié en estos “olvidados cantos” [que son] las serranillas populares” (p.180).

Ya los poetas cultos del siglo XV atendieron a estas manifestaciones populares, como el Marqués de Santillana en sus “serranillas” y Juan de Mena, por su parte, a quien debemos un cancionero en el que convive la poesía cortés con las composiciones políticas y de circunstancias, en su magna obra *Laberinto de Fortuna* (1444) se refiere a las coplas populares. Así, en un contexto histórico que parece tener como referente la muerte de Fernando el emplazado por los Carvajales, el poeta cordobés escribe lo siguiente:... *al emperador de Constantinopla/ libró de turcos, mejor que mi copla/ lo dize trobando por fabla senzilla...// todos los fechos del tercer Fernando/ aquel que Alcaudete ganó batallando,/ del que se dize morir emplazado/ de los que de Martos ovo despeñado,/ según dizen rústicos desto cantando...* (Pérez Priego, ed., 2003: 155-156).

Juan de Mena reconoce -al lado de su culto arte mayor- el valor de la copla que cantan los rústicos y el registro en el que estos la entonan: es decir, la circunstancia de que la composición esté *trobada por fabla senzilla*. Juan de Mena, por lo tanto, ya concibe la copla en el sentido que nosotros lo estamos empleando.

En esta misma línea de atención a los cantos o coplas populares, al exponer el famoso cantarillo “*En Cañatañazor...*”, comenta Menéndez Pidal que las primeras noticias sobre este tipo de composiciones son “oscuras y secas por demás” (Menéndez Pidal, 1968:28). A continuación explica que ve en esta composición “el estribillo de un canto de soldados”. Lamenta que no se conserve ninguna canción de mayo en esta época primitiva, y después de referirse a los cantos de veladores, de segadores y espigadores, concluye: “Las fiestas nos ofrecían gran variedad de canciones. Además de las mayas, son abundantes los cantos de Nochebuena, las marzas, las canciones de la célebre fiesta de San Juan, en que los enamorados cogen juntos la verbena y el trébol; los cantos báquicos que entroncan con la fiesta goliardesca latina... como una especie de canciones de viajes (...) podríamos añadir los cantos de romería” (Menéndez Pidal, 1968: 193).

En “La primitiva lírica europea...” emplea indistintamente los términos “cantar” y “canto” para referirse a las coplas que se entonaban en las primeras etapas de nuestra historia literaria: “Los coros femeninos con sus cantos de bailes, debían ser en Córdoba diversión ordinaria todos los días de fiesta, así que debía de ser activa la composición de glosas sobre cantares antiguos y la producción de cantares nuevos para ser glosados” (Menéndez Pidal, 1960: 296-297).

Dámaso Alonso y José Manuel Blecua en *Antología de la poesía española (lírica de tipo tradicional)* emplean igualmente una rica variedad de denominaciones para designar la copla popular. Así, cuando Blecua explica la tardía acogida que tuvo la lírica española en los ambientes cortesanos, observa que “esas cancioncillas de los castellanos no alcanzaron el fervor cortesano hasta la segunda mitad del siglo XV y por eso carecemos de espléndidos cancioneros como los galaico portugueses” (Alonso-Blecua, 1975: XXXII). Suscribe los argumentos de Menéndez Pidal y explica que “... fiel a sus tesis tradicionalista, reconstruyó toda esa lírica perdida basándose en referencias de las crónicas (...) y en los cantarcillos de los siglos XV y XVI” (Alonso-Blecua, 1975: XXXIII).

Al hablar de las jarchas, algunas de las cuales, como se ha apuntado, son consideradas por Menéndez Pidal las muestras más primitivas de las coplas, Blecua utiliza la denominación de cancioncillas: “La muwassaha frente al zéjel, aunque de estructura semejante, es un poema escrito en árabe clásico, cuya característica más original consiste en que forzosamente debe terminar con una cancioncilla en lengua vulgar, en jerga o en lengua romance” (Alonso-Blecua, 1975: XL).

Martínez Torner en su *Lírica hispánica*, aunque utiliza también las designaciones de “cantar” y de “canción”, el término que emplea con más frecuencia es el de “copla”.

Carlos H. Magis dedica la primera parte de su *Lírica popular contemporánea* al estudio de la copla, que identifica con cantar: “Utilizo como sinónimos *copla* y *cantar* para aludir al complejo temático-formal que tiene el carácter de unidad poética mínima. *Canción* significará, a lo largo de este trabajo, la serie de coplas enlazadas mediante un hilo temático (cuento, motivo o tópic), ciertos engarces formales (reiteraciones, encadenamientos, frases” estereotipadas, etc.) o unidas habitualmente por una misma melodía” (Magis, 1969: 27).

En el mismo sentido se expresa Mercedes Díaz Roig, que acepta las denominaciones de Carlos H. Magis: “Utilizo *copla* en el sentido amplio de ‘unidad poética mínima’” (Díaz Roig, 1976: 12).

Lázaro Carreter ajusta su definición al concepto métrico de copla restringido al de la cuarteta asonantada o tirana: “Estrofa formada por cuatro versos octosílabos, con rima asonante en los pares” (Lázaro Carreter, 1971: 116).

copla

Nosotros la concebimos en el sentido amplio, defendido por Rodríguez Marín, Carlos H. Magis, Díaz Roig y por el mismo diccionario académico.

Con esta concepción no restringida, y con muy diversas y ricas denominaciones, se refieren a la copla otros estudiosos de la poesía de tipo popular como Manuel Alvar, Margit Frenk, Sánchez Romeralo, José María Alín, Mercedes Díaz Roig, Pedrosa... y los recolectores de cantos populares como Iza Zamácola “Don Preciso”, Cecilia Böhl de Faber, Emilio Lafuente y Alcántara, Francisco Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez, etc.

En el sentido amplio señalado considera la copla uno de los primeros recolectores modernos de cantos populares, Juan Antonio de Iza Zamácola, “Don Preciso” (1756-1826). Don Preciso editó ya a finales del siglo XVIII su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra*, volumen del que publicó una segunda edición en 1800 (Iza Zamácola, 1800) y una nueva edición en dos volúmenes en 1802.

Todas las composiciones recogidas por Iza Zamácola, excepto un minué y dos canciones, están estructuradas métricamente por la seguidilla, que alcanza una importancia capital en la historia de nuestras coplas populares, como ha demostrado Margit Frenk y por la cuarteta asonantada. Las tiranas y los polos que selecciona Iza Zamácola y que aparecen en otras colecciones de coplas no son sino pervivencias de esa primitiva forma estrófica española. Preceptistas como Vicente Salvá, en la primera mitad del siglo XIX, consideraron las tiranas y los polos como modalidades de las cuartetas asonantadas: “Los polos y las tiranas, género tan conocido del canto nacional español, no son más que cuartetos con asonantes en los versos segundo y cuarto” (Salvá, 1837: 434).

Iza Zamácola, que analiza con detenimiento el baile de las tiranas, las define como “coplillas de á quatro versos asonantados de ocho sílabas” (Iza Zamácola, 1982: 14). Respecto a la seguidilla, considera a veces necesaria la presencia del estribillo para desarrollar el pensamiento de la copla y para una ejecución más completa de su interpretación musical: “La seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantados de siete a cinco sílabas: se compone de una copla de quatro versos y un estribillo de tres, bien que algunas veces por haberse concluido el pensamiento en la primera copla, carece de estribillo, y en tal caso se añade cualquiera otro, o se vuelve a repetir la copla para llenar las tres partes de que debe constar toda seguidilla. La música de ella es por lo común de una guitarra rasgueada, y alguna vez acompañada por violín, flauta u otro instrumento” (Iza Zamácola, 1982: 8).

En la recepción que ha tenido este género poético, se detiene Iza Zamácola en las referencias que se hacen del mismo en el *Quijote*. En cuanto a la modalidad a la que pueden adscribirse las coplas recogidas en su colección, el recolector resalta su variedad, aunque una de sus características esenciales reside en que pueden cantarse: “Yo me libraría muy bien de señalar la clase de poesía que pertenece a estas coplas; allá los señores eruditos que estudian por principio todas las cosas, tendrán el cuidado de colocarlas en el lugar que más les acomode. Sin embargo, puede que no falte alguno que diga que pertenecen al género epigramático, porque cada copla encierra un pensamiento, según las leyes del epigrama. Tampoco faltará quien diga o que se persuada que estas coplas o los romances son, propiamente hablando, nuestra poesía lírica, puesto que es la única que se canta y puede cantarse, y a fe que si yo fuese hombre que pudiese tener opinión entre los poetas, mi inclinación a esta última...” (Iza Zamácola, 1982: 24-25).

Las coplas recogidas por Don Preciso, aunque no obvien el carácter lírico, se inscriben más bien en una corriente epigramática y conceptista, y muchas de las composiciones aparecen recogidas en los cancioneros populares de las diversas épocas de nuestra historia.

A este estilo ingenioso y conceptista de la colección de Iza Zamácola se refirió otro de los grandes colectores de cantos populares como Lafuente y Alcántara (1865, I: LXII).

El objetivo principal que perseguía Don Preciso era el que sus coplas sirvieran de apoyo literario a una música nacional que, según el recolector vasco, estaba perdiéndose por influencia sobre todo del *bel canto* italiano. Así lo reconoce Melchor de Palau (1990:14) cuando estudia los móviles que impulsan a Iza Zamácola a publicar su colección y así lo confirma nuestro autor en el discurso que encabeza su antología: “El deseo, pues, de restablecer en España la música nacional, y de apartar quanto sea posible de nuestra vida la italiana, no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter; y por otra parte, las instancias que me han hecho algunos amigos para que publique esta Colección de las coplas que comúnmente cantamos en España, porque en ellas brilla el ingenio, agudeza y chiste propios de nuestra nación, me han hecho creer que podrá ser bien recibida del público esta obrita, sin embargo de que no he procurado recomendarla con una media docena de dedicatorias a las dulcísimas Manolas del Avapiés, Barquillo y Maravillas...” (Iza Zamácola, 1982: 22).

Don Preciso insiste en que la música italiana y la moda de seguir los caprichos extranjeros iban desterrando de nuestro suelo el gusto por las

copla

coplas populares y comenta que los franceses han sabido confinar el gusto italiano formando otro nuevo de música análoga al carácter de su nación.

Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España* subrayó la hispanofilia de Iza Zamácola, que aunque no concebía los cancioneros sin la presencia de la música, consideraba que esta última tenía como finalidad contribuir con su tono y armonía a dotar de mayor expresividad a las coplas: “El objeto de la música, señores aficionados, no es otro que el darle mayor expresión con el tono y la armonía a la poesía o letra que se canta: y así es, que siendo en este caso la música un auxiliar de la poesía, debemos en primer lugar buscar las coplas que tengan más analogía con la clase de música que queramos cantar, pues de lo contrario todo quanto nos separemos de este principio será un error que no admita disculpa” (Iza Zamácola, 1982: 20).

Un buen número de coplas incluidas en la colección de Iza Zamácola las encontramos igualmente en la recopilación que lleva a cabo Cecilia Böhl de Faber, “Fernán Caballero” en *Cuentos y poesías populares andaluces...* (1859). En el prólogo José Agustín de Mora explica el programa de Böhl de Faber y comenta que estas creaciones presentan un tono formal y espontáneo que no puede menos de suscitar en el lector un sentimiento de admiración. Otros recopiladores como Lafuente y Alcántara y Machado y Álvarez se refirieron igualmente a la magnífica labor llevada a cabo por la recopiladora: “A esta se debe sin duda el haber sido la primera que tuvo que recoger y levantar del suelo las primorosas flores de los fértiles campos de la fantasía andaluza, holladas y despreciadas por la incuria de una serie de literatos ineptos en su mayoría y que solo acertaban a fingirse entusiasmados por las flores exóticas y trasplantadas de otros climas y países” (Machado y Álvarez, 1948: 27).

Lafuente y Alcántara hace extensivo el carácter de las coplas y cuentos recogidos por Fernán Caballero a otras dimensiones geográficas y subraya su rápida transmisión y su extraordinaria pervivencia (Lafuente y Alcántara, 1865, I: LXIV).

Cecilia Böhl de Faber clasifica las coplas de su colección atendiendo a los contenidos de las mismas y especifica los rasgos que convienen a cada una de estas clasificaciones: “Un pensador francés ha dicho: *La lengua del pueblo; gran parte de la historia de una nación está en su Diccionario*. Siendo justa y profunda esta aserción aplicada a palabras, ¡cuánto más lo será a las ya formuladas ideas y sentimientos nacionales! En las vertidas por nuestro pueblo en sus coplas, podrá advertirse: en las sentenciosas pensamientos morales y psicológicos que admiran; en las amorosas, el más delicado y poético sentir; en las epigramáticas, la más incisiva agudeza; en

las chuscas, la gracia y el buen humor; y sobre todo, un profundo, tierno y candoroso sentimiento religioso en las composiciones de este género” (Böhl de Faber, 1859: XI).

Fernán Caballero distingue las siguientes clases de coplas: a) *coplas religiosas y morales*, b) *coplas sentenciosas*, c) *coplas amorosas tristes*, d) *coplas amorosas*, e) *coplas de bolero*, f) *serenatas o de ventana*, g) *de marineros*, h) *de artesanos*, i) *de estudiantes*, j) *de soldados*, k) *jocosas*, l) *chuscas y burlescas*, ll) *epigramáticas*, m) *poéticas sin género determinado*, n) *de cuna*.

Cecilia Böhl de Faber no se limitó a recolectar cuentos y coplas en esta colección sino que insertó composiciones populares en algunas de sus obras, como *La Gaviota*, en la que llega a afirmar que este tipo de composiciones “ha sido más estable sobre sus pocas notas confiadas al oído que las grandezas de España apoyadas en cañones y sostenidas por las minas del Perú” (Böhl de Faber, 1973: 74).

Algunas de las coplas incluidas en *La Gaviota* las recoge Tomás Segarra en su colección de poesías populares, que distingue, entre otras clases, las de asunto amoroso, religioso, profano y patriótico (Segarra, 1862: VIII).

Ni la personalidad del autor ni varias de las coplas recogidas por Segarra merecen una valoración muy positiva por parte de Emilio Lafuente y Alcántara (1865, I: LXV), que publicó en 1865 un *Cancionero popular* en dos volúmenes, el primero de ellos integrado por seguidillas y el segundo por cuartetos asonantados o tiranos. En ambos volúmenes las composiciones son agrupadas por temas y tanto en uno como en otro no alcanzan mucha presencia los asuntos religiosos y morales, mientras son muy abundantes las composiciones de tema amoroso. En este grupo establece a su vez varias modalidades, como las de requiebros, ternezas, celos, desdenes, etc. Tampoco faltan las coplas picarescas y epigramáticas.

El carácter de las coplas, según el recolector es eminentemente lírico: “Las coplas descriptivas o narrativas son muy pocas. En la inmensa mayoría de los casos el autor dice, no lo que ve, sino lo que siente o piensa: es una poesía subjetiva y eminentemente lírica, que nos suministra curiosos datos para juzgar de la índole, de las creencias, de los instintos del pueblo” (Lafuente y Alcántara, 1865, I: XIX).

copla

El recolector del mayor número de coplas, el ilustre cervantista, don Francisco Rodríguez Marín, no solo publicó varias colecciones de coplas, sino que nos proporcionó una interesante teoría sobre este tipo poético.

De especial importancia es su “Conferencia leída en la Fiesta de la Copla, que celebró el Ateneo de Madrid el día 6 de abril de 1910” y que recoge en su libro *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (Rodríguez Marín, 1929: 17- 61). Reproduce aquí el discurso pronunciado en la Academia Sevillana de Buenas Letras en 1905 en el que afirma lo siguiente: “Así como todo el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas. ¿Queréis saber de lo que es capaz su corazón? Estudiad su Cancionero, termómetro que marca fielmente los grados de su calor afectivo. Ingenuo biógrafo de sí propio, que no tira a engañar, pues ‘no canta porque le escuchen’ sino unas veces porque está alegre y otras para espantar sus males, el pueblo narra su vida entera” (Rodríguez Marín, 1929: 19). Reproduce la canción *Pajarito que cantas/ en la laguna/ no despiertes al niño que está en la cuna*, y manifiesta que cantando aprende el hombre a rezar y a leer, y cantando juega, y en la copla “se echa de ver cómo ama, cómo cree, cómo espera, cómo desconfía, cómo sufre y cómo aborrece cada pueblo” (Rodríguez Marín, 1929: 20). Suscribe las palabras de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*, según las cuales “con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con la que usaron nuestros pasados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarillos triviales”. Asegura Rodríguez Marín que nuestras coplas populares revisten múltiples formas aunque las más comunes en todas las regiones españolas son las que se atienen al modelo de la cuarteta y de la seguidilla, pero se refiere también a la *soleá*, a la *solearilla*, a la alegría y a la *playera* o seguidilla gitana.

Rodríguez Marín compara con la *triada* gallega la *soleá*, integrada por tres versos octosílabos, asonantados o aconsonantados el primero con el tercero. Una variedad de ella es la *solearilla*, cuyo primer verso es solo de tres sílabas: “*Por ti/ las horitas de la noche/ me las paso sin dormir*”. Menciona el elogio que hace Manuel Machado en *Cante hondo* (1912) de la *soleá*, que la considera “reina de los cantares” y “madre del canto popular”.

En cuanto a la *alegría*, no la concibe como en el cante jondo sino que la define como “el más breve de los cantares españoles, copla muy parecida, por cierto, a los *ciuri (fiori)* de Sicilia, solo tiene dos versos, asonantados o aconsonantados, casi siempre de cinco sílabas el primero y de diez el segundo, y divisible este en hemistiquios iguales” (Rodríguez Marín, 1929: 23). Cita algunos ejemplos que también aparecen en las colecciones de

Machado y Álvarez: “*Vente conmigo/ a las retamas de los caminos*”, “*Tiene unos dientes/ como granitos de arroz con leche*”, “*Cuando va andando/ rosas y lirios va derramando*”.

En cuanto a la seguidilla gitana o *playera*, derivada no de playa sino de plañir, consta de cuatro versos, asonantados los pares y todos de seis sílabas, excepto el tercero, de once, con dos hemistiquios desiguales por la pausa o cadencia especial en la quinta sílaba: “*Madrecita mía/ que buena gitana/ de un pedacito de pan que tenía/ la mitad me daba*”.

Mayor atención que estas modalidades de coplas le merecen la cuarteta asonantada y la seguidilla. La primera se considera la forma más característica de la copla, hasta que el punto de que algunos autores la identifican con la misma: “*Copla* llamaban nuestros escritores del siglo XVI, entre ellos Juan Rufo, en uno de sus *apoteogmas*, a cada uno de cuatro versos de un romance, y, en efecto, tal o cual vez nuestra copla no es sino un trozo o pasaje del romance mismo” (Rodríguez Marín, 1929: 26).

Como algunas de las primeras muestras de estas composiciones Rodríguez Marín considera las coplas del *ay, ay, ay*, muy en boga a fines del siglo XVI y a principios del XVII y cita algún ejemplo de *El premio del bien hablar* de Lope de Vega y las que Foulché-Delbosc sacó a la luz en la *Revue Hispanique* al final de su colección de *Séguedilles anciennes*. Señala también que se transformaron en coplas muchos villancicos de tres versos, a veces por exigencia de la música y lo ilustra con ejemplos tomados del *Cancionero general* de Pedro Flores y del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* y del *Arte grande de la lengua castellana* de Gonzalo Correas.

En cuanto a las *seguidillas*, subraya su origen remoto, menciona ejemplos de Juan Álvarez Gato, y considera como nuevas muestras de las mismas las coplas de que consta la cancioncilla satírica publicada por Barbieri: “*Venistes de la guerra/ muy destrozado...*”; la que canta el paje Silvano en la *Tragedia Policiana* (1547): “*Páreste en la ventana/ niña en cabello;/ que otro paraíso/ yo no lo tengo*” y otras recogidas por Cervantes en *El celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo*, *La Gitanilla*, etc. El estribillo de la seguidilla compuesta surgió, según Rodríguez Marín, al perderse el primer verso de dos coplas que iban unidas, ya que no era sino repetición del verso inicial de la copla primera. Y si Foulché Delbosc data estas seguidillas en el siglo XVIII, Rodríguez Marín reproduce la que ya en 1622 aparece en *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón: “*Venta de Viveros,/ dichoso sitio/ si el ventero es cristiano/ y moro el vino/ Sitio dichoso/ si el ventero es cristiano / y el vino es moro*”.

copla

Se pregunta con Machado y Álvarez si son populares o no estas coplas, y considera que tienen un carácter híbrido. En este sentido, si Manuel Machado estimaba la popularización de sus canciones como un fenómeno muy positivo, de modo muy distinto se pronuncia Ruiz Aguilera.

A la copla le prestó también especial atención Rafael Cansinos Assens en una serie de artículos que aparecieron en el periódico *La Libertad* a partir de 1933 y que luego recogió en libro con el nombre de *La copla andaluza* en Santiago de Chile en 1939. Como Rodríguez Marín y Machado y Álvarez, Cansinos Assens defiende el carácter popular y culto de la copla: “Y es hasta muy discutible el origen exclusivamente popular que se le ha querido dar a la copla, ya que la musa erudita habrá enriquecido siempre los tesoros de la lírica popular, según vemos que hoy sucede” (Cansinos Assens, 1976: 13).

Cansinos Assens relaciona la copla con el poema breve o *lied* en el que se opera la misma síntesis de un estado de alma o una experiencia psicológica, “pues muchas estrofas de Safo, por ejemplo, desgajadas del poema en que figuran, podrían ser puestas en coplas y cantadas por el pueblo, de igual modo –y los Quintero lo han demostrado brillantemente en “Cancionera”- que con cantos populares, hábilmente unidos por un poeta, puede formarse toda una obra dramática dotada de suma dignidad literaria” (Cansinos Assens, 1976: 14). Estudia las analogías entre las coplas populares y los poemas cultos y se pregunta lo que le falta a muchas rimas de Bécquer “para ser verdaderas coplas”. En este mismo contexto, argumenta que los hermanos Álvarez Quintero han construido dos obras dramáticas, *Malvaloca* y *Cabrita que tira al monte*, “inspirándose en dos coplas populares que son al propio tiempo su premisa y su escollo”.

Mucho antes, Lope de Vega sustenta sobre la base de coplillas populares los magníficos edificios de obras dramáticas como *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*, *El sol parado*, etc.

En el proceso de los trasvases entre lo popular y lo culto, según Cansinos Assens, el acervo de la comunidad alimenta la creación individual y, a su vez, el autor entrega sus coplas al pueblo para que este las prohíje como suyas: “En realidad, la copla viene a ser, en su constante resonancia al través de los siglos, como el vario canto que entona el coro en la tragedia de las pasiones. El poeta que forja coplas con la aspiración de que el pueblo las adopte por suyas, aceptando de antemano el inevitable anónimo, descansa por un momento de su larga lucha por la gloria, se desindividualiza y muere para vivir por siempre en humanidad. Tal es la virtud de la copla que inhibe, no solo a su creador, sino también al que la canta...” (Cansinos Assens, 1976: 15).

Subraya el tono sentencioso de la copla y cómo en sus más altas manifestaciones nos está indicando su profundo carácter artístico y nos muestra que la poesía erudita puede fundirse sin gran dificultad con la popular.

Elogia Cansinos Assens los cinco volúmenes en los que Rodríguez Marín recoge el corpus más completo de cantos populares españoles y considera la obra como “la más lúcida antología de coplas que es posible reunir” (Cansinos Assens, 1976: 17). Esta colección constituye, según Cansinos, un valioso instrumento para seguir “los interesantes avatares de la copla”.

Elogia, como ya se ha señalado, la labor de los autores cultos, que han publicado composiciones, adoptadas más tarde por el pueblo: “El siglo pasado expira entre modulaciones de esos sabios copleros que se llaman Melchor de Palau y Ferrán, autores de cantares que lograron ser adoptados por el pueblo; pero en el nuevo siglo los nuevos poetas, no obstante su devoción a las musas exóticas, no se desdeñaron de componer cantares. Y coplas llenas de ingenuidad y aromadas de popular fragancia tienen a lo largo de su obra, alternando con el poema de refinado estilo, Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez; y Manuel Machado ha dedicado un libro entero, *Cante hondo*, a esta modalidad popular de su inspiración” (Cansinos Assens, 1976: 17-18). Cita, entre otras obras, *Pastorales* de Juan Ramón Jiménez y *Nuevas canciones* de Antonio Machado.

En Francisco Villaespesa, Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado encuentra buenos ejemplos de la fusión de lo popular y de lo culto. Juan Ramón Jiménez escribió una serie de coplas populares en la primera etapa de su trayectoria literaria, como hemos explicado en otra ocasión (Gutiérrez Carbajo, 1989: 217-235), y el propio Cansinos reproduce algunas de las mismas: “*Me da pena cuando veo/ en la alegre primavera/ algún arbolillo seco// Era el pobrecillo ciego/ y cantaba, sollozando, la luz de unos ojos negros*”.

Según Cansinos, el influjo de Verlaine sobre los poetas del modernismo pudo inclinarlos a la escritura de la copla, ya que tal influjo era una exhortación hacia el cultivo de la melodía pura: “La canción verlainiana era ya la copla, de igual modo que lo era el *lied* heiniano; y una copla un poco instrumentada nada más, eran también las rimas de Bécquer y, si apuramos las cosas, muchas de las doloras campoamorianas. El poema, reducido a elemento melódico y emotivo, despojado de toda elocuencia, como pedía Verlaine, queda convertido en la copla, que es el primitivo protoplasma lírico, el alfa y el omega del poema” (Cansinos Assens, 1976: 18).

copla

Toda poesía sencilla y apasionada tiende a la copla, al versículo, según Cansinos, para quien el *Cantar de los cantares* no es sino “un centón de coplas admirables”, donde cada composición encierra un sentido por sí misma sin necesidad de una referencia constante a las demás. Para Cansinos, siempre que triunfe la línea pura florece la copla, y el cultivo de composiciones exóticas como los *hai kais*, tan alentado por el modernismo, constituye una práctica más de este tipo de cantares populares: “No son sino coplas bautizadas con un nombre exótico; coplas verdaderas, ligeras y sencillas, sin nada de plomo retórico, prontas a volar en bandada al menor soplo del céfiro” (Cansinos Assens, 1976: 19-20). Como coplas que pueden cantarse al son de la guitarra considera los “minúsculos poemas” de Lafcadio Hearn en sus *Fantasma de la China y el Japón*, de los que nos ofrece esta muestra: “*Toda jovencita hermosa/ siempre, delante o detrás/lleva alguna mariposa*”.

En cuanto a los orígenes de la copla andaluza, Cansinos se refiere a las posibles raíces fenicias, árabes, hebreas, revisando especialmente las teorías de Asín Palacios: “Todo esto que el señor Asín y Palacios nos refiere del cantor persa Ziriab, venido a España en tiempos de los Abderramanes y de sus enseñanzas a los jóvenes de aquella corte es todavía algo aventurado” (Cansinos Assens, 1976: 94-95). Cansinos insiste en que la hipótesis sobre los orígenes árabes u orientales de la copla continúan siendo una intuición más o menos iluminada, aunque puede establecerse una comparación entre las coplas que se oyen en determinadas zonas del sur de la Península con las que se entonan en los cafés y en las mezquitas de El Cairo o Alejandría.

Relacionada con esta tesis árabe presenta la del origen hebraico: “Buscando a la copla como a un niño perdido nos la encontramos en la mezquita árabe, pero también pudiéramos hallarla en la sinagoga hebrea” (Cansinos Assens, 1976: 97) y refuta, a este respecto los argumentos de Máximo José Kahn, “Medina Azara”, al igual que hace Hipólito Rosy (1966).

Con mayor rigor Manuel Alvar ha puesto en relación la copla popular española y los cantos hebreos, analizando la influencia de nuestros cantares populares en las canciones entonadas en el *Mellah* de Tetuán, en el de Larache, en los callejones de Tánger, en las sinagogas de Melilla y en las mansiones opulentas de Casablanca (Alvar, 1979: IX).

Cansinos estudia, además, el fondo mítico de la copla, su irradiación social y otros aspectos que ponen de manifiesto la riqueza y la complejidad de esta manifestación popular.

Si Cansinos Assens y Rodríguez Marín no desatienden los aspectos musicales de la copla, Arcadio Larrea Palacín pretende, además de llevar a cabo un estudio literario de la misma, realizar también un ensayo sobre etnología musical, tal como se enuncia en el título de su obra *La canción andaluza, ensayo de una etnología musical* (1961). Para estos aspectos etnológicos, recurre a la autoridad de Caro Baroja y considera la lengua como el elemento fundamental para caracterizar la copla: “El fundamento estriba en que de los elementos de la canción es el lenguaje el que antes y más fácilmente distinguimos, como acontece con todo el conjunto de una cultura. Por él atribuimos sin más la canción a un área determinada a pesar de que tal criterio no sea válido siempre (...) Tenemos pues cuatro áreas lingüísticas para la canción española, de ellas es la castellana la que comprende Andalucía” (Larrea Palacín (1961: 37). Las otras tres áreas son la catalana, la gallega y la vasca.

Además, la variedad dialectal de las lenguas citadas explicaría la existencia de otras canciones regionales, como la extremeña, la asturiana, la andaluza... Pero Larrea no se refiere solo a estas variedades dialectales o diatópicas, sino que alude también a las denominadas por Coseriu y otros autores variedades diastráticas y diafásicas, es decir, a las modalidades originadas por la diversidad social y por el contexto: “Es un hecho que no se puede hablar de un solo y único dialecto en un área geográfica determinada. El lenguaje tiene sus áreas especiales propias y, además, otras sociales y culturales distintas. No hablarán lo mismo, en un área determinada, el hombre de una clase social y el de otra diversa, ni, dentro de la misma clase, los de profesión diferente; ni será idéntico el lenguaje de hombres, mujeres y niños” (Larrea Palacín, 1961: 38).

Se lamenta de que no existan estudios sobre el lenguaje de la copla, mientras constata la abundancia de “notas y acotaciones donde en los cantares son señaladas formas típicas de expresión, especialmente en las publicaciones de Fernán Caballero, Machado y Rodríguez Marín” (Larrea Palacín, 1961: 39). Esta deficiencia ha sido en parte subsanada gracias a los estudios de Roperó Núñez (1978 y 1984) y de nosotros mismos (Gutiérrez Carbajo, 1990). Larrea señala algunas variedades dialectales y estilísticas de copla andaluza, siguiendo a Machado y Álvarez y a Rodríguez Marín. Entre las peculiaridades de estilo se fija especialmente en la fuerza expresiva de las hipérbolos y en el valor emotivo del diminutivo. No desatiende la métrica de la copla y en este aspecto recurre fundamentalmente a *La versificación irregular en la poesía castellana*, de Henríquez Ureña, para quien el proceso de regularización de la copla en Andalucía parece haber ido más lejos que en el resto de España (Henríquez Ureña, 1933: 309).

copla

En el apartado que Larrea titula “El lenguaje poético”, después de unas reflexiones inspiradas en Jean Wahl y en Dilthey, expone unas consideraciones muy acertadas sobre las variantes: “El cantor popular puede, o bien crear sus canciones, lo que se da rarísimamente, o ejecutar las del acervo recibido por él conocidas. El segundo caso es, con mucho, el más frecuente. Al ejecutar las canciones del acervo común debiera en teoría limitarse a una pura y simple interpretación, pero sucede siempre que en lugar de esas postura hasta cierto punto pasiva, el ejecutante recrea introduciendo modificaciones...” (Larrea Palacín, 1961: 52).

En esta misma línea, ya Menéndez Pidal había señalado como una de las características esenciales de estas composiciones el hecho de que vivan “en variantes”.

En la canción o copla, considerada como comunicación, distingue Larrea tres momentos: el del autor, el del oyente y el del intérprete. En cuanto al autor, señala que la copla no pierde el carácter popular por el hecho de que su compositor sea un poeta culto, lo que ratifica las afirmaciones de los estudiosos de este tipo de obras: “El autor puede ser, o poeta de cultura poética popular, o de formación académica. Este último puede, no obstante su distinto nivel, concurrir con sus producciones al acervo popular. Ello ha sido notado por muchos de los que tratan el tema, entre ellos, los nuestros, Rodríguez Marín, Machado, Menéndez Pidal, etc., y, expresamente Croce, para el cual gran parte de la poesía popular se debe a literatos y semiliteratos y muy poco a pueblerinos ignorantes” (Larrea Palacín, 1961: 54-55).

Señala como rasgos peculiares de la copla del sur de la Península el léxico andalucista, la proliferación del estribillo, la irregularidad métrica, la irracionalidad y el alogicismo. A estos aspectos, algunos de los cuales ya fueron señalados por Carlos Bousoño como diferenciadores de las canciones populares, añade Larrea la brevedad y la sencillez: “El amor por la brevedad expresiva permite mantener entre las formas de la poesía andaluza las más breves de toda la poesía popular española: *la alegría*, *la soleá corta*, *la solearilla*, etc.”.

Frente a la existencia de una copla con características específicas de una región determinada, según defiende Larrea Palacín y como parece sostener Cansinos Assens, otros autores como Menéndez Pelayo han destacado especialmente su universalidad. Este carácter universal ha llevado a algunos investigadores a establecer comparaciones y analogías entre las canciones de los diversos países y entre las distintas modalidades de las pertenecientes a un mismo país.

Algunos autores, como Puymaigre, explican este fenómeno por la rapidez de su difusión; otros, como Rodríguez Marín, lo atribuyen al hecho de que algunas coplas son hijas a la vez de dos o más países, y cita el libro de Angelo Dolmedico, *Della fratellanza dei popoli nelle tradizioni comuni*, en el que se argumenta que, para las coplas, al igual que para los proverbios y para los cuentos populares, no existen fronteras.

A la universalidad de estas formas populares se ha referido Thompson, al hablar del cuento folklórico (Thompson, 1972: 2-26) y Arnold van Gennep, que ha defendido el “alcance universalista” de las leyendas (Gennep, 1982: 19).

Por su parte, el filólogo austriaco Hugo Schuchardt, que mostró un especial interés por las coplas populares españolas y animó a Machado y Álvarez a recopilar los cantes flamencos, escribió ya en 1882 un interesante artículo sobre la *Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces* (Schuchardt, 1981). Compara, así, algunos cantares españoles y las coplas populares que se cantaban en los Alpes, especialmente en Stiria, Carintia, Salzburgo, Tirol, Suiza, recopiladas por Ludwig von Hörmann en su libro *Schnaderhüpfeln aus den Alpen*.

Schuchardt se refiere a la estrofa de cuatro versos como vehículo especial de la copla, y, si ya Menéndez Pidal encontró en las jarchas sus orígenes, el filólogo austriaco se remonta a la literatura clásica griega: “En los pueblos meridionales y también en los Cimros (en Gales) se encuentra la forma de cuatro versos como la forma de poesía verdaderamente popular, improvisada... El dístico de los griegos no es en el fondo otra cosa que una cuarteta de versos yámbicos de ocho y siete sílabas (8^a, 7b, 8c, 7b). Los sardos tienen la copla de cuatro heptasílabos De más extenso dominio goza la de cuatro octosílabos: en Gales, pareados (aabb) y llamada *pennill*; en la península Ibérica y en Friul, con el consonante del segundo y cuarto versos (abcb). Los italianos la hacen de endecasílabos (ABAB y también AABB) y los del sur y el centro suelen ensancharla a la estrofa de seis y ocho versos” (Schuchardt, 1981: 259-260).

Desde el punto de vista rítmico encuentra Schuchardt diferencias notables entre las cuartetas friulanas o *villotas* y las cuartetas españolas y portuguesas. Estas diferencias vendrían determinadas por la estricta regularidad rítmica de las coplas germánicas y la libertad casi absoluta en la distribución acentual de las españolas. Para ilustrar su tesis, traduce Schuchardt al español algunos *Schnaderhüpfeln* de una manera “fiel (mas no castizamente)” y los compara con las coplas jocosas, picarescas y epigramáticas que recoge Lafuente y Alcántara en su *Cancionero popular*.

copla

En la colección de Hörmann, de las que extrae sus ejemplos, se insertan también coplas de carácter amoroso con las que Schuchardt encuentra correspondencias en los cancioneros españoles.

Si Amado Alonso y Leo Spitzer han destacado el valor potenciador expresivo y estilístico del diminutivo en las coplas populares, este fenómeno aparece con frecuencia en los cantos de la colección de Ludwig von Hörmann: “*No hay montañita tan alta/ no hay nubecita tan densa/ a la que yo mis suspiros/ no mande pasar por ella*” (Hörmann, 182, 63). Sobre este procedimiento, Schuchardt comenta lo siguiente: “Estos *besitos, cuartito, montañita, nubecita* no son forjados por mí para darle color andaluz a los versos: dice el alemán asimismo *Busseln, Nammere, Bergl, Woeshl*” (Schuchardt, 1981: 265).

No falta tampoco en la colección de Hörmann el recurso a la metáfora del fuego, que desde la lírica petrarquista, cuenta con una significativa presencia en la lírica popular y culta, así como los ejemplos de coplas encadenadas, al igual que sucede en los cancioneros populares españoles. Estos y otros recursos estilísticos le llevan a Schuchardt a subrayar la universalidad de los conceptos amorosos, que encuentra en la copla española, en el *pennill cimrico*, en el *rispetto toscano*, etc.

Con un procedimiento semejante al de Hugo Schuchardt, su amigo Antonio Machado y Álvarez analiza determinadas analogías entre las coplas castellanas, gallegas y catalanas incluidas en el *Cancionero popular gallego*, compilado por José Pérez Ballesteros. En muchos de los ejemplos estudiados por Machado y Álvarez, más que analogías, descubrimos traducciones casi literales, y en otros casos, aunque se trate de coplas “iguales por su contenido ideológico, varían, sin embargo, por su forma de expresión” (Machado y Álvarez, 1979: 213).

En la sección de coplas humorísticas, que se incluye en la colección de Pérez Ballesteros y en otras recopilaciones, encontramos una práctica muy antigua consistente en realizar sátiras de determinados pueblos y lugares, que atestigua ya Gonzalo Correas y que aparecen en muchos cancioneros y refraneros.

Algunas de las coplas refranescas recogidas por Pérez Ballesteros presentan claras similitudes con las recopiladas por Fernán Caballero, Machado y Álvarez, Rodríguez Marín, Palau y Catalá, así como la pervivencia de antiguas composiciones populares, como hemos demostrado en “Los refranes rimados en los cancioneros populares de los siglos XIX y XX” (Gutiérrez Carbajo, 1994: 312). Entre los diversos ejemplos podemos citar la siguiente copla sentenciosa “*En este mundo*

redondo,/ quien mal anda mal acaba; en casa del jabonero/ aquel que no cae, resbala”, que recogen los autores citados y del que encontramos ya muestras en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo, en la *Crónica de Don Álvaro de Luna*, en la colección de Hernán Núñez y en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas.

Se comprueba una vez más cómo las coplas populares de una región y de un determinado país no son exclusivas de esa zona geográfica sino que comparten sus aspectos temáticos y sus procedimientos expresivos con los de otras regiones y países. Y si esto sucede atendiendo al espacio, por lo que se refiere a aspecto temporal ocurre algo parecido: la copla popular no queda encapsulada en un momento temporal fijo y determinado sino que discurre a lo largo de los tiempos, confirmando lo que tan bellamente poetizó Gerardo Diego en *Romance del Duero*: “*cantar siempre el mismo verso/ pero con distinta agua*”.

A su vez, la denominada “canción española” constituye un tipo de copla que floreció en España a partir de los años 40 del siglo XX. Quintero, León y Quiroga destacan entre sus creadores más importantes. Una de sus primeras intérpretes fue Raquel Meller, y más tarde se le incorporaron elementos flamencos, que consolidaron una de las modalidades de las coplas que se interpretan en la actualidad.

La copla es el núcleo de canciones, como *María de la O*, de León y Valverde (1933) *Suspiros de España* (1936), de Quintero, León y Quiroga; *El día que nací yo* (1936), de Quintero, Guillén y Mostazo; *Ojos Verdes* (1937) de Valverde, León y Quiroga; *Tatuaje*, de Valerio, Quiroga y León (1941), *La Niña de Fuego* (1944), de Quintero León y Quiroga, para Manolo Caracol, *Échale guindas al pavo*, *El día que nací yo*, *La falsa moneda* y de otras muchas que siguen interpretándose en nuestros días. Algunas de ellas han proporcionado motivos a películas y a novelas, como *Tatuaje*, *Ojos verdes*, *El día que nací yo*. La canción *Ojos verdes* constituye la inspiración y la estructura básica de la novela *Como una copla* de Francisco Hidalgo Aznar, de la que resalté la rica construcción narrativa partiendo de una composición de tipo popular (Gutiérrez Carbajo, 1993: 85-87). *Tatuaje* constituye uno de los motivos de la novela del mismo nombre de Manuel Vázquez Montalbán, que fue llevada al cine por Bigas Luna. Por su parte *Échale guindas al pavo*, *El día que nací yo* y *La falsa moneda* son elementos fundamentales de la película *Morena Clara*, dirigida por Florián Rey y protagonizada por Imperio Argentina, que interpretaba magistralmente las composiciones. De esta película, basada en la obra de teatro homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén, se han realizado varias versiones.

copla

Además de Imperio Argentina, han sido grandes intérpretes de coplas Concha Piquer, Estrellita Castro, Juanita Reina, Miguel de Molina, Juan Valderrama, Marifé de Triana, Lola Flores, Marujita Díaz, Manolo Escobar, Rocío Jurado, Antonio Molina, Carlos Cano y grandes expertos en otros campos como Plácido Domingo y María Dolores Pradera. En la actualidad la cultivan con gran maestría María José Santiago, Pastora Soler y cantadores procedentes del mundo del flamenco, como Miguel Poveda y Estrella Morente.

Un homenaje a la copla puede considerarse el disco póstumo de Paco de Lucía (Universal, abril de 2014), integrado por ocho versiones de clásicas del género, entre ellas *Ojos verdes* o *María de la O*. Este artista genial confesaba que era un admirador entrañable de Marifé de Triana y de Miguel de Molina. Además de las versiones musicales de este gran maestro, el disco recoge las interpretaciones de Óscar de León, Parrita y Estrella Morente. Este último disco de Paco de Lucía, titulado *Canción andaluza*, pasará a la historia como una creación definitiva sobre uno de las manifestaciones más populares del arte español.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso y Blecua, José Manuel, *Antología de la poesía española (lírica de tipo tradicional)*, Madrid, Gredos, 1975, 2ª reimpresión; Alvar, Manuel, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1979; Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1981, 3ª ed; Böhl de Faber, Cecilia, “Fernán Caballero”, *Cuentos y poesías populares andaluces, coleccionados por ...*; Böhl de Faber, Cecilia, “Fernán Caballero”, *La Gaviota*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1973; Cansinos Assens, Rafael, *La copla andaluza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1939; Madrid Ediciones Demófilo, 1976; Clarke, Dorothy C., “Remarks on the early romances and cantares”, *Hispanic Review*, Philadelphia, XVII (1949) pp. 89-123; Díaz Roig, Mercedes, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976; Gutiérrez Carbajo, Francisco, «La poesía de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», *Epos*, V (1989), pp. 217-235; *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990, 2 vols.; “Los refranes rimados en las cancioneros populares de los siglos XIX y XX”, en *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional, Reus, setembre 1990, a cura de Salvador Revés*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S.A., 1993, pp. 309-326; Henríquez Ureña, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Centro

de Estudios Históricos, Innsbruck, 1882, Hernando, 1933; Hidalgo Aznar, Francisco, *Como una copla*, Sevilla, Editorial Guadalmena, 1992; Hörman, Ludwig von, *Schnaderhüpfeln aus den Alpen*, 2, Auflage, Innsbruck, 1882; Iza Zamácola, Juan Antonio, “Don Preciso”, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Madrid, Imprenta de Josef Franganillo, 1800, 2ª edición en dos volúmenes en Madrid, Oficina de Eusebio Álvarez, 1802, reproducida en un solo tomo en Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982; Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular*, Madrid, Carlos Bailly-Baillièrre, 1865, 2 vols; Larrea Palacín, Arcadio, *La canción andaluza, ensayo de una etnología musical*, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezano, 1961; Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971; Magis, Carlos, H., *Lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*, México, El Colegio de México, 1969; Machado y Álvarez, Antonio, “Post-Scritum” a los *Cantos populares españoles...recogidos por Rodríguez Marín*, Buenos Aires, Bajel, 1948; Machado y Álvarez, Antonio, “Analogías entre algunas cantigas gallegas y otras coplas andaluzas, catalanas y castellanas”, en Pérez Ballesteros, José, *Cancionero popular gallego*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1885 (ed. facsímil en Madrid, Akal, 1979); Martínez Torner, Eduardo, *Lírica Hispánica*, Madrid, Castalia, 1966; Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949; Menéndez Pidal, Ramón, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1956; Menéndez Pidal, Ramón, “La primitiva lírica europea. Estado actual del problema”, en *Revista de Filología Española*; XLIII (1960); Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1968, 9ª ed.; Menéndez Pidal, Ramón, *Los romances de América*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1972, 7ª ed.; Milá y Fontanals, Manuel, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1853; Navarro Tomás, Tomás, *Métrica Española*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, 4ª ed; Palau y Catalá, Melchor de, *Cantares populares y literarios*, Barcelona, Montaner y Simón, 1900; Pérez Ballesteros, José, *Cancionero popular gallego*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1885 (ed. facsímil en Madrid, Akal, 1979); Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.), Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Sevilla, Fundación Lara; Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por...*, 5 vols., Sevilla, Francisco Álvarez y Cia, 1882-1883; Rodríguez Marín, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929; Roperó Núñez, Miguel, *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978 y *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Sevilla, Alfar, 1984; Rosy, Hipólito, *Teoría del cante jondo*,

copla

Barcelona, Creds, Ediciones y publicaciones, 1966; Salvá (y Pérez), Vicente, *Gramática de lengua castellana*, Belfast, 1827, Valencia, 1837; Schuchardt, Hugo, “Analogía entre los cantares alpinos y los andaluces”, en *Folk-lore andaluz*, Sevilla/Madrid, Ayuntamiento de Sevilla/, Editorial Tres Catorce diecisiete, 1981; Segarra, Tomás, *Poesías populares colegidas por D. Tomás Segarra, español nativo, profesor de su lengua maternal, en el Real Instituto El Maximilianeum y lector de la Universidad de Munique (Baviera)*, Leipzig, F.A, Brockhaus, 1862; Thompson, Stith, *El cuento folclórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972; Van Genep, Arnold, *La formación de las leyendas*, Barcelona, Alta Fulla, 1982.

Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO

UNED. Madrid.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales