
SOBRE EL ORIGEN Y LA EVOLUCIÓN DE LAS *COPLAS*: DE LA ESTROFA AL POEMA, Y DE LO ESCRITO A LO ORAL

JOSÉ MANUEL PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

LA VOZ y el concepto de *copla* son, sin duda, de los más fundamentales dentro del campo léxico y semántico de la poesía en general y del cancionero lírico hispánico en particular. En el español de hoy, tanto de la península Ibérica como de la mayor parte de Hispanoamérica, suele entenderse por *copla* una canción lírica de naturaleza esencialmente oral, anónima, tradicional, por lo general en metro de cuarteta, de seguidilla o (más raramente) de quintilla o de décima –estos últimos metros asociados sobre todo a las tradiciones de poesía oral improvisada de Andalucía, Murcia, Canarias, Hispanoamérica–. El término *copla flamenca* se halla también acuñado para designar el texto, la letra, de cualquier canto asociado a esa tradición poético-musical. Por *copla* se entiende también, sobre todo cuando se le añade la etiqueta de *copla española*, el género poético-musical (no anónimo ni tradicional) que cultivaron –y que todavía hoy cultivan algunas y algunos– cantantes profesionales como Concha Piquer, Lola Flores, Rocío Jurado, etc.

Pero, sobre todo en la Edad Media y en los Siglos de Oro, es decir, en el período en que se fue desarrollando la primera poesía lírica que hay documentada en español, la voz *copla* se identificaba con algo muy diferente: se trataba más bien de un tecnicismo, de un término perteneciente a la órbita de la metaliteratura, de los tratados de poética y de retórica, que identificaba una estrofa, a menudo compleja y sofisticada, de un

poema escrito –aunque a veces subsidiariamente oralizado–, de autor conocido, no popular, aspirante a los laureles del prestigio literario.

La primera acepción que ofrece el actual diccionario académico dice que una *copla* es una «combinación métrica o estrofa»; la segunda acepción indica que es una «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». No son las únicas acepciones que acoge el diccionario. A continuación define las *de arte mayor*, *de pie quebrado*, *de Calainos*, *de ciego*, *de repente*, etc., que remiten más bien a tradiciones pasadas, y que, por su carácter más particular, no nos interesa ahora a nosotros tener en cuenta.

Que el significado y la definición de *copla* han sufrido apreciables cambios y variaciones a lo largo de los siglos lo prueba el hecho de que el *Diccionario de Autoridades* de 1726 ofreciese una primera acepción bastante diferente de la anterior: «cierto género de metro Castellano, que oy se compone de quatro versos de ocho ù onze sylabas, que unas veces son consonantes y otras assonantes». La cautela con que aquella edición del diccionario de la Academia definía la voz *copla* («oy se compone de...») es más que reveladora, y muestra hasta qué punto era ya entonces considerada una palabra de sentido variable, un tanto ambiguo, sujeto a cambios, a desviaciones, a modas...

Un análisis diacrónico exhaustivo de la voz *copla*, de su presencia en la documentación escrita, sus modalidades, sus usos, sus metamorfosis, nos llevaría a tocar prácticamente todas las grandes épocas y todas las grandes obras de la literatura española (y de la hispanoamericana), y a pulsar algunas de las cuerdas esenciales de nuestra cultura más arraigada y mejor reflejadora de nuestras señas de identidad. Porque son innumerables los textos literarios, españoles e hispanoamericanos, desde el *Poema de Mio Cid* hasta la obra de Camilo José Cela, desde Lope de Vega hasta Borges, que aluden, mencionan o reproducen coplas, y que dan preciosas informaciones sobre el modo de escribirlas, de cantarlas, de escucharlas, de transmitir las, y sobre los matices y deslizamientos de sentido que se asocian a cada época y a cada tradición. Fijémonos, por ejemplo, en el modo en que el *Poema del Cid* (versos 2276-2277) integra la voz *copla*, dentro de un significativo aparte metapoético:

¡Las coplas d'este cantar aquí's' van acabando,
el Criador vos vala con todos los sos santos!¹

1. *Cantar de Mio Cid*, edición de Alberto Montaner, Barcelona: Crítica, 1993.

Veamos también el modo en que, en otro revelador excursus meta-poético del *Libro de buen amor* (estrofas 68-69), utilizaba Juan Ruiz el término y el concepto de *copla*, y en concreto de *coplas pintadas*, que según la opinión de los críticos, equivaldría a «adornadas con los colores de la retórica»:

Las del buen amor son razones encubiertas:
 trabaja do fallares las sus señales çiertas;
 si la razón entiendes o en el seso açiertas,
 non dirás mal del libro que agora refiertas.

Do coidares que miente dize mayor verdat:
 en las coplas pintadas yaze grant fealdat;
 dicha buena o mala por puntos la juzgat,
 las coplas con los puntos load o denostat².

Apreciemos también cómo en *La Celestina* de Fernando de Rojas, se usa la voz *copla* de un modo muy especial. Por ejemplo, cuando se describe cómo Calisto empleaba su tiempo haciendo «otros mil atos de enamorado; haziendo coplas, pintando motes, sacando invenciones»³, o cuando, de nuevo en un marco claramente meta-poético, se expone lo siguiente:

Ni quiere mi pluma ni manda razón
 que quede la fama de aqueste gran hombre
 ni su digna gloria ni su claro nombre
 cubierto de olvido por nuestra ocasión;
 por ende, juntemos de cada renglón
 de sus once coplas la letra primera,
 las cuales descubren por sabia manera
 su nombre, su tierra, su clara nación⁴.

La cantidad de textos y de recurrencias literarias que habríamos de movilizar si quisiéramos trazar un panorama exhaustivo de la evolución de la voz y del concepto de *copla* desbordaría con mucho los límites de este trabajo, de modo que, en esta ocasión, me tendré que limitar a seguir algunos jalones de su evolución y a acotar algunas modalidades y usos,

2. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Jacques Joset, Madrid: Taurus, 1990, pág. 107.

3. Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid: Cátedra, reedición de 1998, pág. 231.

4. F. de Rojas, *La Celestina*, pág. 246.

con atención especial a las que tenemos registradas en el siglo xvi –que, como enseguida apreciaremos, fue crucial para la evolución de la palabra y del concepto que se le asociaba–, con la esperanza de que se presente pronto la ocasión de historiar su evolución posterior. Hace algunos años publiqué un estudio sobre el nombre, los usos, los rasgos genéricos, de las *coplas* o *complas* sefardíes⁵, un repertorio de la literatura hispánica tan nutrido e interesante como desconocido para muchos filólogos hispanistas, y entonces intuí ya que el análisis de esta voz, en todo su espectro diacrónico y en todo el ámbito panhispánico, quedaba como una asignatura pendiente (y de las más necesarias y urgentes) para nuestras letras, y, sobre todo, para nuestros estudios sobre poesía, tanto de la elitista como de la popular. El trabajo que ahora presento no es más que un nuevo y parcial eslabón de esa cadena de estudios que deberá encontrar continuidad en el futuro.

Si hubiéramos de sintetizar, en líneas muy generales, la evolución de la palabra y del concepto de *copla* a lo largo de los siglos, tendríamos que decir que se trata de una palabra derivada del latín *copula*, «unión», «enlace», que nació y se utilizó, con el sentido de «estrofa», en el lenguaje de la poesía escrita, culta, de elite, de la Edad Media y de los Siglos de Oro, y que fue progresivamente desplazándose hacia la órbita de la poesía oral, anónima, popular, en la que se halla muy instalada hoy en día, a partir sobre todo de finales del siglo xvi. Existe abundante documentación sobre su uso, como tecnicismo sujeto a diversas y a veces muy alambicadas modalidades y clasificaciones, en los tratados de poética trovadoresca, tanto de los del ámbito occitano y catalán –que utilizaban la voz *cobla*– como del gallego y portugués –que usaban *cobra*–, según indican, por ejemplo, el diccionario etimológico de Corominas, o los comentarios de Martín de Riquer referidos a la primera de tales tradiciones:

La estrofa llamada por los trovadores y por los tratadistas *cobla*, es la unidad métrica cuyo número de versos y situación de rimas se repiten en las diversas partes de una poesía, y que al propio tiempo es también una unidad melódica. Teniendo en cuenta que existen composiciones de una sola *cobla* o de *cobla* con tornada, veamos la extensión de la estrofa y cómo se combinan y encadenan diversas estrofas en una poesía extensa.

5. José Manuel Pedrosa, «Coplas sefardíes y pliegos de cordel hispánicos», *Sefarad*, 55 (1995), págs. 335-357. Sobre el género de las coplas sefardíes, véase Elena Romero, *Coplas sefardíes: primera selección*, Córdoba: El Almendro, 1988; Elena Romero, *Bibliografía analítica de ediciones de coplas sefardíes*, Madrid: CSIC, 1992; y Elena Romero, *Seis coplas sefardíes de «castiguerio» de Hayim Yom-Tob Magula*, Madrid: CSIC, 2003.

Las estrofas más breves son las de tres versos, todas ellas en poesías de Guilhem de Peitieu, el más antiguo de los trovadores conocidos. La más larga bien podría ser la única cobla de la composición de Peire Cardenal *Maint baro ses lei*, que alcanza los cuarenta y cuatro versos. La extensión más frecuente de la estrofa es la de ocho versos (953 casos), a la que siguen las de nueve (331 casos) y las de diez (327 casos). Siguen, en grado descendente, las de seis, doce, once, etc.

Se da el nombre de composición en *coblas unissonans* a aquella en que las mismas rimas se repiten en todas sus estrofas. Es, sin duda alguna, el estrofismo más frecuente y también el más difícil [...] El virtuosismo se acrecienta cuando las coblas *unissonans* son al mismo tiempo *dissolutas*, lo que supone que cada verso de la estrofa es de rima distinta [...]

Se da el nombre de composición en *coblas singulars* a aquella en que las rimas cambian en cada una de las estrofas (pero sin alteración alguna en el estrofismo y respetando los lugares asignados a las rimas masculinas y a las rimas femeninas, pues de otro modo se entorpecería la melodía). Es una combinación muy frecuente, que también encontramos por primera vez en Guilhem de Peitieu. No es raro paliar la aparente facilidad que supone la libertad en el cambio de rimas intercalando en las *coblas singulars* un verso, o varios, cuya rima se va repitiendo en todas las estrofas de la composición⁶.

Como podemos apreciar, el sentido de la voz *cobla* en la poesía trovadoresca catalana y occitana de los siglos XII y XIII no podía estar más asociado a la escritura y a la producción poética de las elites, aunque después muchos de estos poemas –formados por lo general por varias *coblas*– se oralizaran en contextos recitados y, sobre todo, cantados. Algo parecido sucedió en el ámbito trovadoresco gallego-portugués de la misma época. En el fundamental *Arte de trovar* que abre el célebre *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* queda bien de manifiesto que *cobra* era un tecnicismo poético equivalente a «estrofa»: «Se elles falam na prima cobra e elas na outra [he cantiga d] amor [...], e se elas *falam* na primeira *cobra he outrosy d amigo*».

Detalle importante: en el mismo *Arte* trovadoresco, la composición completa recibía el nombre de *cantiga* si era de autor conocido, y de *cantiga de vilãos* si era tradicional⁷.

6. Martín de Riquer, *Los trovadores: historia y texto*, Barcelona: Ariel, reedición de 1983, I, págs. 40-41.

7. *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancutti)*, edición de Elza Paxeco Machado & Jos Pedro Machado, Lisboa: *Revista de Portugal*, 1949, I, pág. 15.

En la Castilla del Marqués de Santillana, *copla* seguía equivaliendo a estrofa escrita –aunque pudiese después oralizarse– dentro de un marco de producción poética elitista, mientras que *cantar* –y otras denominaciones particulares como *epithalamias*, *endechas*, etc., –se reservaba para las composiciones tradicionales completas:

Ínfimos son aquellos q(ue) syn ningu(n)d orden, regla nin cuento fazen estos roma(n)çes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçió(n) se alegra(n) [...] Los catalanes, valençianos e aun algunos del Reyno de Aragón fuero(n) e son grandes ofiçiales desta arte. Escriuieron primerame(n)te en *nouas rimadas*, q(ue) son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonaua(n) e otros no(n). Después desto vsaro(n) el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís⁸.

Por su parte, Alfonso Martínez de Toledo aludía a las *coplas* como un objeto indiscutiblemente material, escrito en soporte de papel: «Todas estas cosas fallaréys en los cofres de las mugeres: Oras de Santa María, syete salmos, estorias de santos, Salterio en rromanze ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sý»⁹.

En la transición del siglo xv al xvi, la voz *copla* seguía asociándose a la creación culta, a la transmisión escrita y al soporte en papel, mientras que otros términos como *canción*, *cantar*, *vilancete*, *villancico*, etc., se reservaban preferentemente para la poesía de raíz más folclórica. La acepción de la *copla* como una estrofa escrita, asociada a la poesía de las elites, está documentada en las abundantes composiciones de los cancioneros cortesanos que llevan este título. Viçent Beltrán ha señalado que «*coplas* era el término con que se designaba a fines del siglo xv un género poético destinado a la lectura, de cierta amplitud y ambiciones literarias»¹⁰. Y José Domínguez Caparrós ha clasificado algunas de sus sofisticadas modalidades de un modo que refleja claramente su carácter escrito y elitista: *copla de arte mayor*, *de arte menor*, *capcaudada*, *capdenal*, *capfinida*, *castellana*, *caudada*, *caudata*, *cuaderna*, *encadenada*, *esparza*, *de*

8. Ángel Gómez Moreno, *El «Prohemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, Barcelona: PPU, 1990, págs. 57-59.

9. Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*, edición de Marcella Ciceri, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pág. 177.

10. Véase Jorge Manrique, *Poesía*, edición de Viçent Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993, pág. 148.

*Jorge Manrique, de Juan de Mena, manriqueña, meytada, mixta, monocola, de pie quebrado, real, de soledad, y unissonans*¹¹.

Antonio de Nebrija, quien dedicó el capítulo II:10 de su *Gramática* a «las coplas del castellano & cómo se componen de los versos», comenzaba de este modo su erudito comentario al respecto:

Assí como dezíamos que de los pies se componen los versos, assí dezimos agora que de los versos se hazen las coplas. Coplas llaman nuestros poetas un rodeo & aiuntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia. A éste los griegos llaman período, que quiere dezir término; los latinos *circulus*, que quiere dezir rodeo; los nuestros llamaron la copla: por que en el latin *copula* quiere dezir aiuntamiento. Assí que los versos que componen la copla, o son todos uniformes, o son diformes. Cuando la copla se compone de versos uniformes, llámase monocola, que quiere dezir unimembre, o de una manera. Tal es el *Labirinto* de Juan de Mena [...]¹².

Décadas después de que Nebrija hiciese sus fundamentales comentarios acerca de la voz *copla*, Alonso López Pinciano exponía los suyos, todavía mucho más amplios y prolijos, que identificaban, en primer lugar, a las *coplas* con las *estanzas* italianas, es decir, con lo que hoy denominamos «estrofas», cuando señalaba que había «muchas y varias especies de estanzas (assí los italianos dizen las q[ue] nosotros coplas)»¹³. Para el gran maestro retórico español, la copla era una forma poética muy variable, y por eso puso él todo su empeño en clasificarla y en tipologizarla:

Copla o estanza quiere dezir ayuntamiento o juntura, como que en ellas se ayuntan los metros con alguna consonancia correspondiente a ciertos lugares, porque el castellano no conoce compostura de metros y ayuntamientos sin alguna consonancia. Y, hablando, primero, de los primeros de quatro syllabas, dichos quebrados, digo que ellos, por sí, no suelen hazer coplas sino ayuntados a los enteros suyos, que son a los de ocho syllabas¹⁴.

11. José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza, 1999 (s.v. *copla*).

12. Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1989, pág. 170.

13. Alonso López Pinciano, *Philosophia antiqua poetica*, edición de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, II, pág. 235.

14. A. López Pinciano, *Philosophia*, II, pág. 260.

Es interesante apreciar, en cualquier caso, que, en la época de Pinciano, la copla se hallaba ya en pleno proceso de cambio significativo, promiscuamente mezclada con términos como *mote*, que también se hallaba en pleno proceso de evolución desde la órbita de lo elitista a la de lo popular:

Ay también en este género de metro los que dizen motes, y ay en ellos coplas de tan diferentes maneras, que apenas se pueden reducir en orden cierto; de lo qual se saca que cada vno puede arbitrar como mejor le parec[ilera, por ser de las coplas irregulares, como dicen los italianos [...]

Vamos a las coplas de los metros de a ocho syllabas, de los quales podremos dezir lo mismo que de las dichas: que, en sí, no tienen número cierto de metros, ni orden concertado en las asonancias, porque los ay que dizen motes, de dos, tres y quatro metros, y, en éstos, diuersidad de co[n]sonancias. Ay, ta[m]bién las que dezimos coplas hechas a los motes, que en los metros no tienen número cierto, ni cierto modo en la consonancia, como en los de seys syllabas se dixo. Ay también las que son coplas sueltas de motes, en las quales también se adierte la misma irregularidad, y en las quales el orden es que carecen dél por la mucha variedad dellos, como las que verá el que viere al Cancionero General¹⁵.

El propio Pinciano ofrece, en sus extensos comentarios, más datos sobre cómo el término *copla* se hallaba, por entonces, en proceso de atomización en modalidades diversas (más aún que las que ya eran conocidas de atrás) o en trance de convergencia con términos cada vez más variados, puesto que había coplas que «nunca guardan orden, como las canciones y madrigales, que cada vno las haze como se le antoja»¹⁶. Algunos de sus comentarios son especialmente significativos al respecto:

Y passemos a las coplas que para los mimos vienen a propósito, las quales diría yo que son las redondillas; y assí los zarauandistas, q[ue] el día de oy tienen mucho de los mimos, las vsan: y también es su metro de le[n]guaje más común y plebeyo, el qual los mimos imitaua[n], assí como los cómicos, q[ue] a ellos era[n] muy semeja[n]tes, como antes diximos¹⁷.

15. A. López Pinciano, *Philosophia*, II, págs. 262-264.

16. A. López Pinciano, *Philosophia*, II, págs. 261-263.

17. A. López Pinciano, *Philosophia*, II, pág. 291.

En las postrimerías del siglo XVI en que escribía el Pinciano, era absolutamente corriente que circularan pliegos impresos que mezclaban indiscriminadamente la poesía culta con la popular, la de autor con la de extracción oral y, lo que es aún más significativo, la del pueblo reescrita, glosada, manipulada, ornamentada, por poetas más o menos de oficio. No debió ser por casualidad que muchos de estos pliegos llevaran en su encabezamiento la palabra *Coplas...*, y que funcionasen como auténticos centones o cajones de sastre, arbitrariamente misceláneos, que mezclaban composiciones de los poetas más renombrados con estrofas del repertorio anónimo popular. Si nos fijamos en una sola página del más que revelador índice del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk¹⁸ encontraremos encabezamientos perfectamente ilustradores de la asombrosa promiscuidad con que se mezclaban todos estos ingredientes, lo cual debió contribuir, y no poco, a la progresiva ambigüedad que fue ganando el término de *coplas* y a su lento pero continuo desplazamiento hacia la órbita de la literatura popular: *Coplas agora nueuamente hechas que dizen*, *Coplas agora nueuamente hechas d...*, *Coplas nueuamente hechas de una señora que pedia a su marido una Saboyana*, *Coplas nueuamente trobadas que dizen Perdoneme vra merce*, *Coplas nueuamente hechas de perdone vuestra merced*, *Coplas nueuamente hechas de una gitana*, *Coplas nueuas fechas por Enrrique de oliya*, *Coplas nueuamente hechas de Guardame las vacas*, *Coplas que comiençan canta Jorge por tu fe*, *Coplas sobre lo acaescido en la sierra bermeja*, *Coplas contra las Rameras con otras muchas obras*, *Coplas de camina señora... por Francisco de monte mayor*, *Coplas de la passion de nuestro señor*, *Coplas del muy alumbrador y egregio doctor sant agustin*, *Coplas en alabança de la Virgen... por Nofre Almodevar*, *Coplas hechas a la natiuidad de nuestro señor*, *Coplas hechas por Christoual de Pedraza*, *Coplas hechas por Diego garcia*, *Coplas hechas por un religioso*, *Coplas hechas sobre un caso acontecido en Xerez de la frontera*, *Coplas de Anton Vaquerizo de Morana*, *Coplas de como una dama ruega a un negro*, *Coplas de Madalenica*, *Coplas de un galan que llamana a la puerta*, *Coplas de una dama y un pastor*, *Coplas de unos compañeros de buena voya*, *Coplas de unos tres pastores*, *Coplas del honrradísimo Gil Garcia. Compuestas por Iuan de Timoneda*, *Coplas de memento homo... hechas por Juan del Enzina*, *Coplas hechas de Guardame mis vacas*.

18. Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 1982.

El confuso desorden en que los pliegos impresos mezclaron, en el siglo xvi y después en el xvii, las canciones de autor elitista y las del pueblo anónimo –y las híbridas de unos y otros– fue, sin duda, uno de los factores que abrieron la brecha de la progresiva asunción de la voz *copla* de un sentido que hasta entonces difícilmente tenía: la de canción lírica tradicional. Otro de los factores que debieron intervenir en el fenómeno fue el proceso que Margit Frenk ha denominado de «dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», que se saldó, a finales del siglo xvi –la profesora Frenk ha concretado que en torno a 1580– en una especie de invasión de formas poéticas no nuevas, pero sí renovadas, que barrió los metros populares anteriores– sobre todo el villancico y el zéjel– con el impulso más que cómplice de los poetas de elite:

Los poetas cultos de fines del siglo xvi crean para el pueblo español una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos. La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas, se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un mundo poético de recentísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo de su propia producción¹⁹.

Covarrubias no dedicó ninguna entrada aparte de su *Tesoro* a la *copla*, pero, si juzgamos por sus comentarios a otras voces, parece que identificaba la palabra *copla* con las *coplas de motes* o *de repente*, que solían tener un carácter satírico o vejatorio, a veces hasta chabacano, cada vez más relacionado con la tradición poética del pueblo. Así, al definir la voz *cantigas*, decía que «es vocablo antiguo castellano. Vale libellos inflamatorios que suelen haçerse en coplas o en cantarçillos»²⁰. También Gonzalo Correas, en las numerosas recurrencias de la voz *copla* que se suceden en su *Vocabulario de refranes*, parecía privilegiar este sentido («Echar koplá a; o Echar la koplá. Dezir dicho ke ofende a otro») ²¹, aunque tampoco dejó de relacionar la palabra *koplá* con determinadas composiciones artificiosas, como las *Coplas del perro de Alba*, posiblemente de Juan Agüero

19. Margit Frenk, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid: Castalia, 1978, págs. 47-80.

20. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Martín de Riquer, Barcelona: Horta, 1943 (s.v. *cantiga*).

21. Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, edición de Louis Combet, Burdeos: Universidad, 1967, pág. 637.

de Trasmiera, o con la producción poética de otros poetas bien conocidos (Juan del Encina, etc.). En un barroco *Baile de èl Carreiteiro*, se repite varias veces, cantada por carreteros de la más humilde y popular condición, la estrofa

Bolbamonos à la Aldèa
que ya anocheziendo viene,
iremos echando Copras
cada qual, como Supiere,

acompañada de una retahíla de cuartetos de signo tradicional, que sugieren vínculos entre la palabra *copla* y las cuartetos líricos, tradicionales y anónimas que todavía hoy constituyen la parte más sustancial de nuestro cancionero lírico²². Claro que todavía Quevedo, en *El Buscón* –cuyo pícaro protagonista llegó a hacerse autor de villancicos para ciegos y sacristanes–, dejaba testimonio de la aún dominante acepción de poema escrito y leído: «Los celosos era otra banda; éstos, unos estaban en corrillos riéndose y mirando a ellas; otros, leyendo coplas y enseñándoselas»²³.

En el siglo XVIII la voz *copla* se documenta, de forma ya muy decidida, con el sentido de canción lírica oral, anónima, popular por el que es más conocido modernamente. José Francisco de Isla, en su *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* (1758), hablaba de «el chiste de la coplilla» siguiente, absolutamente anónima y popular:

Quien nísperos come,
quien bebe cerveza,
quien puerros se chupa,
quien besa a una perra,
ni come, ni bebe, ni chupa, ni besa²⁴.

El padre Fray Martín Sarmiento llamaba «copla vulgar» en 1775 a la muy tradicional y anónima canción de «Guárdame las vacas | Periquito en la sierra: | guárdamelas bien, | que ninguna se me pierda»²⁵, relacionada con

22. El *Baile* está anotado en el Ms. 16292 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Sainetes de los dos mexores Yngenios de España...*), págs. 196-199.

23. Francisco de Quevedo, *El Buscón*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1984, pág. 269.

24. José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, Barcelona: Planeta, 1991, pág. 346.

25. Fr. Martín Sarmiento, *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid: Joachin Ibarra, 1775, pág. 164.

la famosísima de «Guárdame mis vacas, | carillejo, por tu fe...», tan popular en los siglos anteriores. A él se deben también consideraciones tan reveladoras como las siguientes acerca del signo popular de este tipo de composiciones:

En Castilla, como en Portugal, y en otras Provincias, los hombres son los que componen las coplas, é inventan los tonos, ó ayres; y así se vé que en este género de coplas populares, hablan los hombres con las mugeres, ó para amarlas, ó para satyrizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas Gallegas, hablan las mugeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno²⁶.

En el prólogo de su precursora *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (1799-1802), advertía «Don Preciso» de que

entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no solo para cantar seguidillas, sino también para componerlas; y ciertamente causaría admiración a cualquiera que no supiese hasta qué grado llega el genio Español, al ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin más cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe [...] Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no por aquellos grandes ingeniazos atestados de griego y latín, y que imitando a los antiguos y modernos nacionales y extranjeros, forman tomos de poesías que serán sin duda muy sublimes, muy bellas, muy estupendas, pero que muy pocos las leen y menos las entienden, maguer que estén en verso *altisonante-rítmico-filosófico*. Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado a bonetazos por esas universidades y, que sin más reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que a todos deleita [...] Sólo me queda el desconsuelo de haberme presentado al público con esta Colección de poesías ajenas; porque nadie puede comprender la felicidad interior de que goza un coplero original, sea de los de obra prima, o de los que calzan para los teatros: yo aunque no lo sé por experiencia propia, lo conozco por lo que veo en muchos de ellos. Al verlos tan

26. Fr. M. Sarmiento, *Memorias*, pág. 238.

contentos de sí mismos, tan arrobados en sus pensamientos poéticos, tan despreciadores de todas las cosas humanas, es preciso inferir que allá en su mollera tienen un paraíso en que gozan de perpetuas delicias [...] Si este primer ensayo mereciese la aceptación del público, continuaré esta Colección con otras muchas que iré recogiendo²⁷.

Naturalmente, este sentido ya definitivamente escorado hacia la órbita de lo popular de la voz *copla* seguía conviviendo –y ha continuado haciéndolo hasta el mismo siglo xx– con la que relacionaba a las coplas con los pliegos de cordel, que a su vez estaban en pleno proceso de vulgarización. Eugenio Villalba, en su relato costumbrista *Visita de las Fiestas de Madrid* (1790), se quejaba de las seguidillas que cantaban los ciegos por las calles de la capital, y ofrecía un testimonio precioso del definitivo acercamiento de la voz y del concepto de *coplas* hacia la tradición del pueblo:

En esto estábamos, quando nos estrupó cruelmente las orejas la rabiosa y lastimera voz de un Ciego que con una guitarra estaba á mandibulas sueltas y con una voz cascarrienta y narítica convidando á ladrar á todos los perros, y á maullar á todos los gatos de la comarca, que no dudo que si le hubieran oído hubieran escapado (aunque estuvieran zampándose un jamon) á formar un duo con el dichoso Ciego. Volvió la cabeza mi compadre, y estuvo atento á lo que cantaba, y el primer verso ó seguidilla era de la forma siguiente:

Quando los ciegos entran
en una casa,
por tentar á las sillas
tientan al ama.

Saltó al instante mi amigo, y me dixo: ¿en la poesía hay tambien imitacion de la bella naturaleza? ¿Qué tal? El ciegucecito parece que se explica y no en latin. Qué quieres, le dixé, estos ciegos no ven el daño que suelen causar con sus canciones en la gente jóven, que los escucha, y así se desbocan á veces, y cantan tales disparates, que es preciso taparse los oídos. Por lo regular las coplas que cantan suelen ser de chascos sucedidos con criadas de servicio y con los lacayos; bodas ridículas echas entre amos y criadas; pendencias de amantes y señoras, y todo en un estilo chavacano y claro, y introduciendo tal vez á personas de

27. «Don Preciso» [pseudónimo de Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Demófilo, reedición de 1992, págs. 21-26.

religion y de caracter. Y como los muchachos son aficionados á oír todos estos chistes, los están escuchando con la boca abierta, y sin sentir se van tragando unas máximas poco conformes á la educacion christiana que debian tener. Los Ciegos, si alguno les dice algo, responden, que si no cantáran estas cosillas alegres, no sacarían un cuarto para pan; con que lo mas que hacen es, entre una cosa séria, encajar una chistosa, y rueda la bola [...] Aplicamos el oído, y cantaba esta:

Al negocio del cuerpo
va todo el mundo,
y al negocio del alma
no vá ninguno.

¿Qué te parece esta copla? Bien y mal, me dixo. Lo mismo me parece á mí, le respondí: vamos adelante²⁸.

Para los grandes folcloristas de la segunda mitad del xix, como Antonio Machado y Álvarez o Francisco Rodríguez Marín, la palabra *copla* tenía ya, como primera y clarísima acepción, la de estrofa lírica breve, anónima, popular, tradicional:

Así como el pensar de un pueblo está condensado y cristalizado en sus refranes, todo su sentir se halla contenido en sus coplas. ¿Queréis saber de qué 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 cantan porque le escuchan», sino unas veces *porque está alegre* y otras *para espantar sus males*, el pueblo narra su vida entera en larguísima serie de coplas²⁹.

Algunos de los más agudos conocedores del cancionero popular de finales del xix y comienzos del xx, como el poeta Manuel Machado, llegaron a afirmar tajantemente que hasta que el pueblo no asumiese y tradicionalizase una estrofa lírica, la *copla* no podía ser cabalmente llamada *copla*:

No, no se escriben las coplas ni son tales coplas verdaderas hasta que *no se sabe* el nombre del autor. ¡Y este glorioso anónimo es el premio supremo de los que tal género de poemas componen! Yo he oído en

28. Eugenio Villalba, *Visita de las Fiestas de Madrid*, Madrid: Blas Román, 1790, pág. 22.

29. Francisco Rodríguez Marín, *La copla. Bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1910, pág. 9.

boca del pueblo los cantares de Ferrán, de Trueba, de Montoto, los de Alfonso Tovar y Enrique Paradás, sin que el pueblo conociese estos nombres, honor de nuestra literatura³⁰.

Otros autores de la época fueron menos exaltados y más contemporizadores en sus juicios. Por ejemplo, Cansinos Assens:

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. Más que un origen exclusivamente popular de la copla, habría que admitir una continua transfusión de inspiraciones entre la musa docta y la musa plebeya³¹.

Hoy, la mayor autoridad en el campo del cancionero folclórico, Margit Frenk, ha afirmado que «llamamos *coplas* a las estrofas de cuatro, cinco o seis versos generalmente octosílabos que, como unidades autónomas, se van cantando con la música de los sones y otros tipos de canciones básicamente líricas»³².

Y una folclorista en activo en la sureña tradición argentina ha remachado lo siguiente:

Coplas vienen coplas van;
coplas no me han de faltar,
coplas salen de mi pecho
como ovejas de un corral.

La copla es una producción oral íntimamente vinculada al canto. Desde esa vinculación se crea, pervive, y define en cada comunidad campesina. Literatura oral-tonal, que cuando se desgaja de su contexto social de producción y manifestación queda inevitablemente cercenada de su significación y valor cultural.

30. Manuel Machado, *Cante bondo*, Córdoba: Demófilo, 1980, pág. 16.

31. Rafael Cansinos Assens, *La copla andaluza*, Madrid: Demófilo, 1976, pág. 13. Sobre la voz y el concepto de *copla* en los siglos XIX y XX, es imprescindible el estudio de Francisco Gutiérrez Carbajo, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 volúmenes, Madrid: Cinterco, 1990.

32. Margit Frenk, *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana leído el 23 de noviembre de 1993*, México D.F.: Universidad Autónoma Nacional, 1994, pág. 10.

Por esto es que, si nos centramos en la copla sólo desde su estructura lingüística –como se ha hecho– podemos llegar a afirmar que se trata de una unidad cerrada y completa en sí misma. Pero si la abordamos desde sus modos de producción y vigencia, la copla se define como:

1. Una producción oral de origen y vigencia campesinos.
2. Ligada estrechamente a la experiencia socio-histórica concreta de los sujetos que la producen;
3. Dialéctica y abierta en sus modos de producción;
4. Básicamente plurisémica en su modo de significación social;
5. Que se gesta desde una dinámica igualmente dialéctica entre sujeto y comunidad;
6. Que pervive sostenida por una memoria oral de largo plazo construida retóricamente;
7. Cuya manifestación se articula siempre al canto;
8. Actualmente en proceso de crisis y transición.

Como producción oral la copla se caracteriza esencialmente por su maleabilidad y mutabilidad interna. Cada copla se conforma en el cruce de dos ejes: es producto definitivo y a la vez lleva en sí el germen de otras coplas. Más que producto, la copla es –como toda oralidad– esencialmente producción. Como oralidad está destinada a ser fugaz, pero en tanto literatura –potencial expresivo de representación social– se inscribe en una memoria colectiva individual que genera los procesos de su pervivencia [...]

El patrón de base está dado por la cuarteta, para la copla de difusión dominante y, en determinadas zonas, por la terceta a la que se llama *tonada*. La primera de rima predominantemente consonante en los versos pares; la segunda, de rima asonantada en los impares. Ambas se manifiestan en una unidad oral-tonal que tiene que ver con los rasgos de la oralidad campesina y sus variantes para cada región. No en todas las zonas las coplas y tonadas se manifiestan como formas independientes concertadas³³.

Concluimos aquí nuestro rápido y sintético recorrido tras los pasos de una voz y de un concepto, el de *copla*, que ha trazado un fascinante recorrido por épocas y por tradiciones muy distintas –todas las que abarca la

33. María Stella Taboada, «La memoria de la copla y las coplas de la memoria. Panorama de la copla en la Argentina», *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, edición de Virtudes Atero Burgos, La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía, 1996, págs. 137-154 y págs. 144-146.

cultura hispánica desde sus primeros registros documentales hasta hoy—y que, en cada una de ellas, se ha dejado impregnar de sentidos, de matices, de vinculaciones, que ofrecen un ejemplo difícilmente superable de lo que ha sido una de las constantes más significativas y perdurables de la poesía en nuestra lengua: la fluctuación, el intercambio, el diálogo, intenso, apasionado, continuo, entre la voz de los poetas de elite y la voz del pueblo. El término *copla*, que empezó siendo un tecnicismo retórico usado por los poetas de oficio y que ha acabado definitivamente instalado en la órbita de lo más arraigadamente popular y tradicional, nunca ha dejado, pese a ese eje dominante de su evolución, de mantener continuos trasvases consigo misma y con muchas formas más de hacer poesía, ni de ejemplificar lo dinámico, lo variable, lo híbrido —y, por tanto, lo más rico e interesante— de nuestra literatura y de nuestra cultura.