

## Unidades fraseológicas como elemento expresivo en la copla

David Pérez Rodríguez

Profesor dpto. Lengua Española  
Universidad de Valladolid  
david.perez.rodriguez@uva.es

**Recibido** 12-05-2023 / **Aceptado** 26-05-2023

**Resumen.** La copla fue un género musical presente en España desde los años 30 hasta prácticamente la reinstauración de la democracia. A lo largo de cuatro décadas, cientos de títulos pusieron banda sonora al día a día de un país aislado del exterior, y eso se reflejó también en nuestra forma de comunicarnos. Viajar más que los baúles de la Piquer, por ejemplo, es una expresión que, si bien muestra señas de desuso, nos da una pista sobre lo populares que eran tanto las letras de las canciones como las melodías o sus intérpretes. Sus temas, sus personajes y sus historias recogían de alguna manera escenas teatrales en forma de canción que se repetían en las calles, en la radio, en las películas, en los teatros... y la cotidianeidad de su lenguaje (sobre todo si hablamos de Rafael de León) propició sin duda que el acto teatral que encierran estos versos triunfase casi automáticamente. Se podrían analizar estos textos desde muchas perspectivas (sus metáforas culturales, sus mensajes sociales, desde teorías etnográficas o dialectológicas...). Sin embargo, en nuestra propuesta analizaremos el uso que se hace en las coplas de las diferentes unidades fraseológicas y su función comunicativa, teatral y estética, intentando poner cierto orden en un aspecto tan rico como es este, y en un repertorio tan extenso como es el de la canción española.

**Palabras clave.** Fraseología, Copla, Canción española, Lengua española.

### Phraseological units as an expressive element in the “copla”

**Abstract.** The Spanish “copla” was a musical genre present in Spain from the 1930s until practically the reinstatement of democracy. Throughout four decades, hundreds of titles provided the soundtrack to the day-to-day life of a country that was isolated from the outside, and this was also reflected in our way of communicating. “Traveling more than Piquer's trunks”, for example, is an expression that gives us a clue as how popular both the lyrics of the songs and the melodies or their interpreters were. In some way, its themes, its characters and its stories collected theatrical scenes under the form of many songs that were repeated in the streets, on the radio, in the movies, in the theatres... and the communicative nature of his language (especially if we talk about Rafael de León) favoured without a doubt that the theatrical act contained in these verses

triumphed almost automatically. These texts could be analysed from many perspectives (cultural metaphors, social messages, ethnographic or dialectological theories...). However, we will analyse, in our proposal the use of the different phraseological units in the “coplas” and their communicative, theatrical and aesthetic function, trying to put some order in an aspect as rich as this, and in a repertoire as extensive as the “popular Spanish song” is.

**Keywords.** Phraseology, “Copla”, Spanish song, Spanish language.

---

Copla, canción popular, tonadilla o folklore son términos asociados muy comúnmente a una misma realidad, causando cierta confusión entre aficionados y estudiosos del género. Por suerte, los últimos trabajos académicos de expertos como Encabo y Matía Polo (2021) han abordado ampliamente el problema de la delimitación terminológica y a día de hoy ya se han especializado cada uno de ellos para referirse a una única realidad escénica o musical. El término tonadilla, por ejemplo, ya solo se emplea para hablar de esas piezas dieciochescas que tanto éxito cosecharon en la corte del rey Felipe V; el folklore se reserva para todas aquellas piezas que forman parte del acervo cultural e histórico de un pueblo que crea e interpreta esas piezas de carácter casi ritual y la copla, lejos del sentido poético o formal, se adscribe a un género musical creado en torno a los años 30 para espectáculos de variedades con unas características tan concretas como ambiguas, como veremos a continuación.

Desde el punto de vista histórico, la copla es un género que surgió en un contexto “popular”, eso quiere decir, al margen de los circuitos de la música culta (que en general era música sinfónica, ópera o incluso zarzuela). Dado su origen, es complicado establecer cómo y dónde nació exactamente ni qué era en concreto la copla, de la misma forma que en los orígenes del *rock and roll* o del *jazz* los términos tampoco estaban plenamente definidos. Es solo el paso del tiempo el que nos permite teorizar sobre cuestiones que fueron fruto del puro azar o la evolución imparable de los gustos de la sociedad y las necesidades que tenían de nuevos productos culturales de consumo. Asimismo, la gran diversidad de ritmos en que puede manifestarse hace compleja su definición desde un punto de vista estrictamente musical, al contrario de lo que sucede, por ejemplo, con el flamenco. Rítmicamente hablando, una bulería es una bulería o una saeta es una saeta, pero la copla puede aparecer a ritmo de bulería, de zambra, de pasodoble o de cualquier otro género musical sin que el ritmo defina el género. Lo mismo sucede al contrario, es decir, que también existen pasodobles o alegrías que no podrían clasificarse como coplas. Desde el punto de vista interpretativo, a veces la copla se define por su intérprete como si todo lo que hubieran cantado Lola Flores, Juanita Reina, Imperio Argentina o Concha Piquer a lo largo de su vida hubiera estado limitado a un único género, cuando sabemos que no es así, como tampoco todo lo que escribieron Rafael de León o José Antonio Ochaíta lo fue.

Por este motivo, la copla quizá solo pueda entenderse como una realidad más grande que lo estrictamente musical para ver en ella un estilo heterogéneo, pero con un denominador común: nació para dar cobijo y altavoz al modo de sentir de una sociedad en plena evolución desde el mundo tradicional hacia la modernidad, todo ello condicionado por una profunda crisis social que condujo a la Guerra Civil. Así pues, la copla es más bien un elemento más de esa compleja realidad social de los tiempos de crisis que sirvió de entretenimiento en una España dolida, pero también de bálsamo para unas heridas sangrantes. Esas historias terribles que nos cuentan no son más que los dramas de la vida cotidiana de muchas personas pasadas por el tamiz de la literatura y la metáfora. La copla, por tanto, nace y se desarrolla en un momento histórico muy concreto que al evolucionar produjo el natural declive del género.

La cotidianeidad de sus temas fue una de las razones de su éxito. La proximidad de sus historias como el famoso drama de “la vecinita de enfrente” en *A la lima y al limón*, músicas inspiradas y pegadizas que abarcan un rango vocal relativamente limitado (en muchos casos ni siquiera una escala completa) que convertían a la copla en un género asequible para muchas voces aficionadas y el avance tecnológico (en tanto que nunca antes un género se vio difundido a la vez en teatros, cines, discos y radios) favorecieron sin duda la expansión de este repertorio. Sin embargo, no todo se debió a estas causas. Como decimos, la proximidad temática era necesaria, pero también la sociolectal. Un género que hace gala de un lenguaje alambicado y complejo, arcaizante o hiperbático, es menos común que se llegue a popularizar de tal manera que la copla que, en general, se nos presenta de una forma cuidada y estilizada, pero sin alejarse del lenguaje natural. Ni siquiera el verso parece obligar a los autores a emplear una sintaxis marcada, es decir, alejada del orden espontáneo de los elementos en el discurso. Si pensamos en una de las piezas más importantes del repertorio, *La Zarzamora*, veremos cómo el orden de las palabras no dista mucho del que hubiésemos empleado para contar la misma historia a unos amigos en un contexto coloquial:

*En el Café de Levante, entre palmas y alegría  
cantaba la Zarzamora.  
Se lo pusieron de mote porque dicen que tenía  
los ojos como las moras.*

Esta característica es fundamental si entendemos además que la copla no era un género que apareciese en recitales de manera aislada, una canción tras otra, sino dentro de un espectáculo mayor, muchas veces como aliño de un sainete, por lo que las canciones también formaban parte de ese acto teatral del que no podían dissociarse y del que hoy justamente se encuentran privadas. En ese contexto es entendible que las características lingüísticas sean tan importantes como las etnográficas. Es cierto que las más famosas intérpretes (Lola Flores, Juanita Reina, Imperio Argentina, Estrellita Castro...) provenían de Andalucía y dejaban su impronta dialectal en las versiones que hacían de las canciones, pero si escuchamos a otros intérpretes de otras procedencias como Concha Piquer,

podremos observar que su forma de pronunciar el español varía en función del argumento o la contextualización cronotópica de la pieza. Este rasgo consciente (pues en los propios manuscritos de autores como Rafael de León a veces se emplea una transcripción del andaluz frente a una variedad estándar de la lengua) estaba destinado a mejorar la verosimilitud de las piezas a fin de que calasen más profundamente en el auditorio.

Para ello no solo se hacía uso de diferentes variedades fonéticas, sino que dentro del repertorio del mismo autor podemos encontrar términos marcados por rasgos coloquiales o dialectales frente otros cultos. Una muestra de estos términos coloquiales podría configurarla los siguientes ejemplos extraídos todos de la pluma de Rafael de León<sup>1</sup>:

No me sierres la cansela  
y asércate una *mijita*  
pa que yo huela, mosita  
a clavito y a canela  
(*Candela*)

Cuando sonaban las doce una copla de agonía  
lloraba la Zarzamora,  
mas nadie daba razones ni el *intríngulis* sabía  
de aquella pena traidora.  
(*La Zarzamora*)

Siempre vestía negro luto  
desde el chapín a la mantilla  
doña Isabela de Solís  
y era entre todo el *ringorrango*  
de la nobleza de Sevilla  
como una dulce flor de lis.  
(*Doña Isabela de Solís*)

Términos propios de este registro aparecen con tanta frecuencia que listarlos todos resultaría imposible, pero como muestra de esta convivencia de variedades diastráticas vayan como ejemplo los términos cultos que junto a otros como los términos calós tipo *abiyar*, *camelar*, *parné*, *cliso* o *garlochí* como vemos en los siguientes ejemplos:

Y leyendo en tu *siniestra* vi los rumbos escondíos  
de la raya de la suerte y er camino del amó  
(*Buenaventura*)

---

<sup>1</sup> El sistema de transcripción de las canciones se basa en los documentos originales del propio autor y no en las ediciones comerciales disponibles, de ahí que pueda haber diferencias en la división métrica o la transcripción misma de las palabras.

Mar fin tenga el pregonero  
que de amores *blasonaba*.  
Entre un beso y un te quiero  
se acabó lo que se daba.  
(*Castillitos en el aire*)  
Me matas con tu hermosura,  
amargo *dogal* del cielo;  
la culpa de mi locura  
desatada y oscura  
y oscura,  
la tienes tú, mi Consuelo.  
(*Consuelo*)

Ojos de mi mala suerte  
negros como el *cordobán*;  
ojos que me dan la muerte  
y que la vía me dan.  
(*En una esquina cualquiera*)

Para mis manos *tumbagas*,  
pa mis caprichos moneas [...]  
(*María de la O*)

Con estos pocos ejemplos a modo ilustrativo podemos comprobar cómo en función del argumento el autor va adaptando el texto siempre en busca de esa verosimilitud imprescindible para conmocionar al auditorio. Por ese motivo, no es de extrañar que en la copla utilice de manera sistemática uno de los rasgos más característicos del español coloquial (entendiendo como tal el español hablado sin una preparación previa lejos de contextos formales) como puede ser la aparición de elementos fraseológicos, que dotan al discurso de una mayor naturalidad, así como de una expresividad extra, como veremos más adelante.

La fraseología en un sentido amplio puede referirse a sentencias, refranes, proverbios, modismos, frases hechas, expresiones fijas... También pueden clasificarse siguiendo criterios formales tras analizar su estructura sintáctica. Sin embargo, nosotros vamos a abordar estas unidades teniendo en cuenta su función comunicativa siempre que cumplan con los requisitos mínimos para ser consideradas como tales, de acuerdo con los criterios de Corpas Pastor (1996): deben ser unidades formadas por dos o más palabras (pudiendo llegar incluso a ser oraciones), deben aparecer con relativa frecuencia (para que los interlocutores las identifiquen y comprendan) y deben poseer un alto grado de fijación y especialización semántica, en tanto que -en palabras de Ruiz Gurillo (2001)- además de expresiones fijas son idiomáticas, es decir, que su significado no se deduce necesariamente de la suma de sus partes tomadas por separado, sino que solo tienen sentido en conjunto.

Este planteamiento nos lleva a descartar las expresiones nacidas de la copla, como “viajar más que los baúles de la Piquer” para referirnos a alguien que viaja mucho, “estar como la Parrala” referido a alguien indeciso por analogía con el estribillo de la canción, “échale guindas al pavo” como expresión de sorpresa o “ni hablar del peluquín” como expresión de rechazo. Lo que vamos a revisar es el uso de unidades preexistentes dentro del discurso literario de la copla. En ese sentido, es probable que el rasgo de la frecuencia pueda verse alterado, en tanto que no tienen por qué ser las más frecuentes las que aparezcan (quizá por razones estéticas o incluso métricas), pero en tanto que la fraseología también se ve afectada por la moda (en este caso la lingüística), no consideramos que este aspecto en concreto afecte al resto del estudio.

Dentro de nuestro corpus, en general nos vamos a encontrar con locuciones que vienen insertas dentro de una frase y que necesitan de ella para funcionar. No son frecuentes los enunciados tipo refranes o determinados formulismos que pueden funcionar por sí mismos, en parte por la voluntad literaria del autor, y también por las exigencias métricas. Estas unidades tienen un valor fundamentalmente expresivo, como decíamos, y se emplean conscientemente para acercar el enunciado a un habla propio de una persona cualquiera. No obstante, no parece que su finalidad sea la de coloquializar (dicho esto de una forma despectiva) un texto literario. Según palabras de Cano Aguilar (1996, p.378):

*En realidad, el problema parte de la mala delimitación del concepto de lengua oral y de su identificación con realidades de otra naturaleza. No voy a insistir entre la confusión que suele darse entre ‘coloquial’ y ‘popular’ a la hora de etiquetar determinados modos lingüísticos (pese a lo extendido de la distinción conceptual entre la variación diafásica y diastrática); ni tampoco en el hecho de que ‘oral’ y ‘coloquial’ tampoco tienen por qué coincidir; lo ‘oral’ supone un modo de enunciación, de producción del lenguaje, mientras que el ‘coloquio’ ha de referirse a la interacción conversacional (sin olvidar que lo ‘coloquial’ ha adquirido la connotación de ‘descuidado’, ‘informal’, lo que no siempre es el caso en la conversación).*

Esto quiere decir que realmente no vamos a encontrar expresiones propias de un lenguaje exclusivamente popular, ya que determinados modismos los podemos encontrar también en registros más elevados. Así mismo, tampoco vamos a analizar rasgos exclusivos del coloquio, pues el corpus que manejamos ni si quiera son transcripciones fieles de un discurso oral. Además, dado que nos encontramos ante unos textos literarios, también debemos descartar la idea de que estén estas expresiones por descuido o como rasgo de informalidad, pues precisamente el lenguaje literario se caracteriza por una reflexión previa y una intencionalidad estética que en sí mismo el lenguaje coloquial no tiene.

Por estas causas, podemos afirmar que el empleo de un gran número de unidades fraseológicas en sus textos se debe no a un afán coloquializador, sino más bien a

una intencionalidad naturalizadora, es decir, que el fin primero de estos elementos no es el imitar conscientemente un discurso coloquial, cuya concepción sería más filológica que literaria, sino dotar de naturalidad expresiva a un texto que se enuncia en directo y cuya función catártica depende de la implicación del auditorio mediante la inclusión en la historia con un discurso que quiere parecer de enunciación espontánea. Sin embargo, tal vez por ello no sería justo afirmar que estamos ante textos coloquiales, sino más bien ante textos literarios que hacen uso de determinados rasgos propios del español coloquial (igual que lo hace en los otros niveles lingüísticos) en la búsqueda de una naturalidad ilocutiva que será la que produzca una reacción emotiva en el público.

Por otra parte, desde un punto de vista comunicativo, las unidades fraseológicas forman parte del conocimiento compartido entre hablante y oyente. Esto nos lleva a poder afirmar que cuando empleamos una unidad fraseológica para introducir una información nueva, esta debe estar conectada obligatoriamente de alguna con la información vieja que ya posee el oyente para que su descodificación e interpretación sea correcta. Así, el oyente forma una parte activa en la interpretación de estos mensajes conectados con su universo cultural produciéndose, en consecuencia, un procesamiento de la unidad fraseológica como información relevante, lo que se traduce en una mayor atención (muy necesaria en cualquier tipo deilocución pública), que desemboca en la transmisión de una gran cantidad de información y efectos contextuales de una forma comunicativamente económica.

Dado que la fraseología española es un mundo amplísimo, es algo complicado clasificar estas unidades en grupos perfectamente definidos. Algunos autores como Beinhauer (1978) lo hicieron hace décadas desde el punto de vista del uso en la comunicación, otros, como Ruiz Gurillo lo hacen desde un punto de vista formal, atendiendo a sus componentes, y otros como Inmaculada Penadés (2012) lo hacen desde la concepción de la pedagogía práctica en el aula de E/Le. Sin embargo, para nuestro estudio, ya que no vamos a analizar una conversación real, ni tampoco nos sería de gran utilidad clasificar las unidades localizadas por su forma o practicidad ante el aprendizaje del español, vamos a seguir el modelo de estudio de María Jesús Leal (2011), que sigue una clasificación semántica funcional. A pesar de que el objetivo de este estudio se fundamenta en la gramática contrastiva enfocada a la enseñanza del español, su rigor y exhaustividad en la clasificación de las expresiones nos permite poder emplear su metodología aplicada a otro fin, cual es el caso. Sea como fuere, el estudio de estas unidades es imprescindible tanto para conocer los rasgos lingüísticos caracterizadores como para establecer unas primeras nociones del conocimiento del público y de la recepción que tenía el autor, pues en palabras de Beinhauer, estas expresiones “reflejan el afán del hablante por influir de un modo persuasivo sobre el interlocutor, procurando interesarle y caldearle el ánimo por el respectivo asunto; en una palabra, imponerle todo su yo impregnado no sólo de ideas, sino también de sentimientos e incluso de impulsos volitivos”<sup>2</sup>. Como

---

<sup>2</sup> *Op. cit.* p. 196.

imaginamos, estas expresiones son fundamentales en la copla de Rafael de León, pues su concepción es precisamente esta, es decir, la de afectar y mover las conciencias del público. Estas fórmulas serían como una especie de revulsivo emocional de un público del que se capta la atención hablándole no de una forma literaria y culta, sino cuidada, aunque expresiva. De hecho, es curioso el que para ejemplificar el grupo de las unidades que él llama afectivas, Beinhauer elija a *Malvaloca*, una obra de los hermanos Quintero que dará lugar a una de las más célebres canciones del poeta.

Atendiendo a las múltiples clasificaciones que nos aporta Leal Riol en su estudio, nosotros podemos establecer varios grupos básicos de la siguiente forma, que analizaremos con sus correspondientes ejemplos, todos ellos de canciones firmadas por el autor de la copla por antonomasia: Rafael de León.

1. Saludar y despedirse: Los actos corteses suponen en gran medida elementos propios de la fraseología. No son refranes o modismos culturales, pero sí que presentan frecuencia y fijación, a pesar de que en diversas áreas geográficas se puedan observar variantes de diversa índole, como la alteración morfológica del plural al singular en elementos como “buenos días”, que puede encontrarse igualmente como “buen día”, quizá por el influjo del inglés u otras lenguas de contacto en que esta expresión se construya en singular. Beinhauer solo presta atención en su estudio a aquellas expresiones que sirven para iniciar la conversación. Sin embargo, nosotros hemos optado por ser más generales, pues no hay casos donde se empleen unidades fraseológicas para iniciar un discurso como tal, aunque sí detectamos algunas unidades de inicio de conversación que se han hecho muy célebres, como la siguiente:

Apoyá en el quisio de la mancebía,  
miraba encenderse la noche de mayo;  
pasaban los hombres y yo sonreía  
hasta que en mi puerta paraste el caballo.  
-¡Serrana! ¿Me das candela?  
y yo te dije: -gaché,  
ven y tómalas en mis labios  
y yo fuego te daré  
(*Ojos verdes*)

En esta historia de lance amoroso no es extraño que se comience el diálogo con un elemento para romper el hielo como ese clásico “¿tienes fuego?”. En efecto, no es una forma muy habitual de saludar a los amigos, aunque sí de entablar conversación con algún desconocido (dependiendo del contexto comunicativo)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> El autor lo emplea en otros poemas como “¿Me da usted candela?”, dentro del poemario titulado *Profecía*.



No son tantos los casos de salutación que podemos documentar, aunque dado el carácter triste de numerosas piezas las despedidas son mucho más habituales. Dado que la manera más habitual que tenemos de despedirnos es una expresión de origen religioso (*adiós*), así que no es de extrañar que las que se documentan tengan el mismo carácter:

Pero una noche  
del mes de abrí,  
me dio la mano como a un extraño  
y al despedirse me dijo así:  
-*Quédate con Dios*, amigo,  
y acabemos por las buenas,  
lo que padesí contigo  
eso no vale la pena.  
(*No vale la pena*)

No tengo una mano amiga  
que en mi amargura repare,  
ni una boca que me diga  
*¡Acacia, que Dios te ampare!*  
(*Acacia*)

Es cuando menos llamativo el uso distorsionado de algunas de estas expresiones, cuyo valor es el de despedida, pero aparecen como expresión de admiración, quizá por analogía con otras de tipo “válgame Dios”, como vemos en el siguiente caso:

Malvaloca era por toas sus esquinas  
una flamencona de *vaya con Dios*,  
el pelo más negro que una golondrina,  
er talle de junco, la boca de fló.  
(*¡Ay, Malvaloca!*)

2. **Concluir un discurso:** En efecto, las canciones a veces reproducen (como acto teatral que son) parlamentos enteros de sus personajes, pero como no se trata de piezas teatrales musicadas, sino que son más bien historias resumidas en unos pocos minutos, no es posible reproducir conversaciones completas, y se limitan a algunas intervenciones en estilo directo. Es complicado por tanto encontrar unidades fraseológicas que pertenezcan de una forma indiscutible a este apartado. De hecho, hablando con exactitud, deberíamos hablar de unidades que indican el cierre de una argumentación o de una narración dentro del texto (en términos teóricos), pero no el final de un discurso en sí mismo, a pesar de que la intervención a veces concluya con el uso de esa unidad, probablemente por razones enfáticas. Algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

Mar fin tenga el pregonero  
 que de amores blasonaba.  
 Entre un beso y un te quiero  
*se acabó lo que se daba.*  
 (Castillitos en el aire)

*Se acabó lo que se daba* -le dijo Paco Olivares  
 y la llevó hasta el artá,  
 y ella que lo camelaba, se puso blanca de azahares  
 y nunca vorvió a cantá.  
 (La Ruiseñora)

¿Qué importa lo que mde debas?  
*¡Borrones y cuentas nuevas!*  
 Tú nasiste de esa güena condisión.  
 Si arguna por ti se muere,  
 no farta la que te espere  
 sentaíta a media noche en su barcón.  
 (La niña de bronce)

Mucho “te quiero y me muero, mujé”,  
 mucho “te juro por Dio”  
 y *si te vi no me acuerdo* despué  
 de que en sus brazos cayó.  
 (Lola Puñales)

Dentro de este apartado cabe señalar algún ejemplo que se usa para finalizar una intervención de forma poco cortés fruto de algún enfado o circunstancia poco amable como vemos en los siguientes casos:

No des vueltas a la noria,  
*punto en boca* y ve callando,  
 pero ten en la memoria  
 que el cariño de María Victoria,  
 ¡ay, por la mare que tengo en la Gloria!  
 es queré de contrabando.  
 (María Victoria)

Está llorando canale,  
 Rocío la Gaditana,  
 por qué no cuenta sus male,  
 porque no le da la gana.  
 (Rocío la Gaditana)

3. Expresiones referentes a las relaciones sociales: Este apartado es muy amplio en concepción, pues las relaciones pueden ser tantas como

personas hay. En la copla el drama fundamentalmente proviene de algún desengaño amoroso, así que las expresiones que describen las relaciones de este tipo son las más habituales, aunque con nuestra perspectiva moderna muchas de ellas nos pudieran parecer casi obsesivas o tóxicas:

Porque saben que ella tiene  
una espina entre las siene  
que *la trae a mal traé...*  
una copla mandesía  
que va y viene noche y día  
por las mesas del café.  
(*La Marimorena*)

La niña, como un jilguero,  
por calles y plazas pregonando flores;  
los hombres a retortero  
*bebían sus vientos con ansias de amores.*  
(*La Rosa de Capuchinos*)

En estos ejemplos, como en la vida misma, una vez que se acaba el amor, tan solo prevalece la indiferencia:

Que publiquen mi pecao  
y er pesá que me devora  
y que tos *me den de lao*  
al sabé der queré desgrasiao  
que embrujó a la Zarzamora.  
(*La Zarzamora*)

4. Reprochar: Justamente por lo que comentábamos sobre el mal de amores en el apartado anterior, los reproches más o menos elegantes aparecen con una frecuencia bastante alta. En este grupo se podrían incluir todos aquellos elementos que sirven para expresar desaprobación por algo que han dicho o ha sucedido, bien sea de forma directa o indirecta. Suelen ser descriptores de situaciones o actos que se presentan como inadecuados, muchas veces como parte de un soliloquio en el que el protagonista asume sus errores de una forma eufemística a través de formulismos que suavizan sus malos actos, como podemos ver en los siguientes casos:

Pero yo con veinte años no entendía de locura  
y lo eché sin un motivo *con cajitas destemplás*  
y en el mismo punto y hora empezó mi desventura  
y el morirse a cada paso por no verlo regresar.  
(*Campanitas de la Vela*)

Mis heridas ya están casi cerradas,  
y pido a Dios no verla junto a mí,  
pues *volvería a las andadas*

y a ser de nuevo lo que fui.  
(*Como tú...*)

¿Se pue sabé por qué da pie  
pa que ar saberse que está en Madrí  
to el que la ve la ha de poné  
*como una hojita de perejil?*  
(*María Amparo*)

Candelaria viene y va  
pues *le canta las cuarenta*  
a la propia majestá.  
(*Candelaria Luna*)

El caso contrario también puede documentarse, siempre que el reproche o la discusión se evite por no querer escuchar la réplica de la otra parte afectada en la disputa:

No le hice ni un reproche  
ni dije *esta boca es mía*,  
y lo quise día y noche  
si cabe más todavía.  
(*La señora*)

Si estamos viviendo  
dentro de una noche de estrellas oscuras,  
*cállate la boca*,  
no llores, serrana...  
y ese pensamiento que te tiene loca  
dímelo mañana.  
(*Dímelo mañana*)

5. Describir físicamente a una persona: Quizá en la burla, la caricatura o la ridiculización de las personas afectadas podamos encontrar el origen de la gran cantidad de expresiones que tenemos en español para hacer referencia a algún rasgo físico de alguien con mayor o menor voluntad hiriente. Es curioso que muchas veces la descripción se hace en los primeros versos para que el público comience a imaginar cómo sería el o la protagonista de la historia que vamos a escuchar, pero también se valían del apoyo visual en la caracterización de la intérprete de turno. Igualmente, dado el escaso tiempo de que se dispone para contar una historia completa, a veces los personajes aparecen de manera estereotípica de forma que, por ejemplo, cuando aparece un “mozo” es porque va a cometer algún acto perverso, mientras que si es un “mocito” puede que sea “la tabla de salvación”, como sucede en *Yo soy esa*. Quizá por ello las descripciones físicas no sean tan importantes y nunca hirientes. Muchas

veces se compara la hermosura de las mujeres con diversas flores y se encuentran raramente piropos hacia los hombres, de no ser casos como el siguiente:

Llegó hasta Carmen Romero un mozo *mu bien plantao*  
le dijo así, vida mía, no vivo sin tu queré;  
de dinero no me hables porque estoy arruinao,  
mas cuida de mi cariño que es más noble que el parné.  
(*Carmen Romero*)

Dentro de las descripciones estereotípicas de las mujeres la más común es la que se muestra a continuación:

Como tú eres la flo der trigo,  
*canela en rama*,  
de los sielos tendrá er castigo  
quien no te ama.  
(*Gloria Ramírez*)

Uno de los pocos casos en que se hace referencia al aspecto físico a través de una unidad fraseológica basada en una metáfora cultural (dicha en primera persona y de un modo humorístico) es el siguiente:

Desde que *era tarmente un comino*,  
ya cantaba regando mis flores,  
despertando al corrá del vecino  
con mis coplas de celos y amores.  
(*Cariño recién nacido*)

6. Describir el carácter o estado de ánimo de una persona: Teniendo en cuenta que muchas de las historias que nos cuentan las coplas son dramas internos generados por situaciones que deben mantenerse en secreto, como amores prohibidos, hijos secretos o situaciones de índole parecida, más importante que el aspecto de los protagonistas de las historias (al que solo se hará referencia expresa cuando de verdad tenga alguna importancia para el desarrollo de la trama, como en *Doña Isabela de Solís* u otras semejantes) será la caracterización psicológica. En ese sentido podremos encontrar unidades fraseológicas con significado positivo o negativo. Dentro de las primeras, algunos ejemplos podrían ser los siguientes:

Pues no consiento a mi vera  
ni bromas ni comentarios,  
que aunque soy tonadillera  
*tengo mi alma en mi almarío*.  
(*iAy, Lola!*)

Pero mi señora María Manuela  
 que en los casamientos *tiene mucha escuela*,  
 les dice a los majos con mucho primor,  
 mientras abre y cierra su abanico malva:  
 “Paca ha de llamarse duquesa de Alba  
 y Eugenia señora de un emperador”.  
 (*Eugenia de Montijo*)

Vayan los jueces pasando, vayan firmando  
 que está esperando Lola Puñales,  
 que no me importa esta pena ni ir a la trena  
 que estoy serena y *en mis cabales*.  
 (*Lola Puñales*)

La Manuela se esperaba que Bernardo el de la Cava  
 le diera la puñalá;  
 no con faca albaceteña, pero si con la Trigueña,  
 flamenca *de armas tomá*.  
 (*Manuela Ramos*)

Era mi amiga Paloma lo mejor del mundo entero,  
*más alegre que unas Pascuas*, más bonita que un lusero.  
 (*Paloma*)

En el caso de las descripciones negativas pueden ser desde un punto de vista cómico hacia los problemas de las mujeres de la época, como quedarse solteras o de los hombres, como el envejecimiento. También la estupidez se trata de una forma amable como vemos en los siguientes ejemplos:

Se han casado sus amigas,  
 se han casado sus hermanas  
 y ella *compuesta y sin novio*  
 se ha quedado en la ventana.  
 (*A la lima y al limón*)

Sombrero negro, faja de oro,  
*metió en años*, pero galán;  
 duro y valiente para los toro,  
 pa las mujeres como un don Juan.  
 (*Carcelera*)

Don Diego en mi persona no ha reparado,  
 mas ya la Corte nos lleva en una historia  
 y dicen que si es ciego mi bien amado  
 o se parece a su *bobo de Coria*.

*(La enamorada de Velázquez)*

Cuando se abordan argumentos más trágicos, en general la descripción suele hacerse para buscar un patetismo que conmueva al oyente apartándose totalmente de la comicidad que a veces la fraseología genera. Algunos casos podrían ser los siguientes:

Y además, que es mentira,  
que ni va a peleá, ni es valiente;  
pa que yo me la crea  
he de verlo *de cuerpo presente*.  
*(A ve si es verdá)*

Yo voy por la vida triste y solitario,  
soy *un alma en pena*...  
Para los amores tiene el legionario  
corazón de arena.  
*(Corazón de arena)*

*Me quedé de piedra*  
cuando le escuché  
repetí llorando la copla maldita  
de mi mal queré.  
*(Dios te lo pagará)*

Los pies descarsos  
traías por la arena...  
¿Quién eres niña?  
Me llaman Caracola.  
*Vengo llorando*  
*como una Magdalena*,  
porque en er mundo  
no hay soleá más sola.  
*(La Caracola)*

El hombre que yo quería  
a corazón descubierto,  
era pobre y no tenía  
ni en *donde caerse muerto*.  
*(Dinero, dinero, dinero)*

7. Describir situaciones: En general la propia situación se va a describir por sí misma a lo largo de los versos, ya que, en definitiva, todas las canciones presentan un drama que se describe. No obstante, a veces, de manera referencial se mencionan otros sucesos o se hacen advertencias sobre lo que puede llegar a suceder de una manera resumida mediante un elemento fraseológico como vemos en los siguientes casos:

Yo te necesito  
como *el pan de cada día*,  
no es ningún delito  
que te adore con pasión.  
(*Jazmín y candela*)

Los estudiantes de Múnich  
*arman la marimorena*  
y el nombre de Lola Montes  
brilla como una bandera.  
(*Lola Montes*)

Yo, *las cosas claras...*  
En amores hay que hablá sinceramente,  
guapo no es de cara  
y de tipo no es na más que lo corriente.  
(*Limosnita*)

Sin sabé cómo ni cuándo  
tú te vas a enamorá,  
*con el fuego estás jugando*  
y te tienes que quemá.  
(*Lola Puñales*)

¿Se pue sabé der qué y por qué la María Amparo vive en Sevilla  
y el din y el don y el qué y el con de lo que oculta tras la mantilla?  
¿Se pue sabé der qué y por qué en cuanto llega la madrugá  
*sin ton ni son* ni dar razón la María Amparo se echa a llorá?  
(*María Amparo*)

En este grupo se podrían incluir un par de casos curiosos en los que, a pesar de romper por razones estéticas la fijación de la que presume toda unidad fraseológica y esa fosilización que es necesaria para su identificación y correcto funcionamiento, las expresiones que emplea siguen siendo totalmente reconocibles:

¿Qué será, qué no será?  
Ten paciencia y ve despacio,  
pues son cosas de palacio  
y en palacio sonará.  
(*Carolina*)

De aquellos vientos que yo sembré,  
he recogido, sentrañas mías,  
las tempestades de tu queré.



(*Mis ojos*)

8. Referirse al tiempo: Aunque en el trabajo de Leal Riol que estamos tomando como referencia para esta clasificación no hay un apartado específico para estas expresiones, dado que hemos localizado alguna de importancia hemos decidido crear un grupo nuevo para abarcar a todas ellas. En general vamos a encontrar expresiones referidas a la duración excesivamente larga o corta de un periodo o al momento específico del día o de la noche como se muestra a continuación:

-A mí dinero y nada ma  
-Necesito un collar de zafiros  
-No hay dinero -Pues róbelo usted.  
De ladrón *no duraste un suspiro*;  
te dieron dos tiros y al poso otra ve.  
(*Antonia la de Aracena*)

Trató de explicarme, mas yo doloría,  
pa ciento y un año mi puerta cerré.  
Me muero por dentro sin luz ni alegría  
y d'él *pa los restos* no quiero sabé.  
(*Campanitas del olvido*)

Ya no ha vuelto aquel mosito a llamar a mi cansela  
y mis rosas se han secao de amargura y de doló  
y aunque a mí *me dan las tantas* esperando siempre en vela  
ya no escucho a media noche ni sus pasos ni su vo.  
(*Los ojos como la mora*)

9. Otras expresiones: Toda clasificación, por muy exhaustiva que quiera ser, poseerá casi de manera insalvable algunas lagunas para casos aislados o concretos que, de no generar por sí mismos un nuevo apartado, a fin de no sobrecargar demasiado el contenido de manera innecesaria, es preferible que configuren una nueva categoría que los recoja a todos ellos en una especie de cajón de sastre en el que incluir todos los elementos significativos desde el punto de vista de la frecuencia de uso de estas unidades en el corpus que estamos estudiando, independientemente de su matiz semántico. Así, encontraremos para terminar expresiones de tan diversa índole como las siguientes:

En cambio yo te he dado *a manos llenas*:  
cariño, bienestar y comprensión,  
consuelo para el llano de tus penas...  
Y nada me quedó en el corazón.  
(*A manos llenas*)

Él ya sabe de memoria que yo estoy arrepentía,

pero puede más su orgullo que mi desesperación,  
y *entre pitos y entre flautas* se nos va a pasar la vía  
y el que va a *pagar el pato* va a ser nuestro corazón.  
(*Campanitas de la Vela*)

*Se salió con la suya*  
María Manuela.  
Una reina es de Francia  
y otra es duquesa.  
Pero Paca se muere  
bajo la niebla,  
y Eugenia en el Versalles  
se siente presa.  
(*Eugenia de Montijo*)

-Por un beso tuyo, guapa,  
yo *daría el oro y el moro*.  
-¡Los vendo por poca cosa,  
mire usted qué rojos son...!  
(*La Malvarrosa*)

Y aseguran que este cuento  
no termina *por las buenas*,  
como no borre del viento  
el cantar que la envenena  
y no vaya despacio y con tiento,  
*arsa y toma*, la Marimorena.  
(*La Marimorena*)

Quiere al Curro con mucho talento  
sin dejá descubrí su queré,  
y er mosito que *bebe sus vientos*  
calla y sufre *a má no podé*.  
(*La Romera*)

Éramos como dos niños  
que cuidaran de un tesoro  
y era limpio aquel cariño  
*como los chorros del oro*.  
(*Dinero, dinero, dinero*)

La guardé como oro en paño  
y aquí la tienes, amor, para ti,  
no le des un desengaño  
porque de pena se puede morí.  
(*Rosa de mi cariño*)

Como puede observarse, a modo de pequeña conclusión de este breve acercamiento a un corpus de varios miles de canciones, la copla es un género que persigue la teatralidad verosímil a través de muchos elementos como la cotidianeidad de las historias, la proximidad cronotópica con el auditorio receptor y mediante recursos lingüísticos que acercan en lo posible el discurso poético, condicionado por el verso y la rima, a algo que se asemejaría con una estilización del lenguaje coloquial con todas sus características, desde las fonéticas hasta las suprasegmentales, pasando, como es lógico, por las variaciones léxicas en función del registro presupuesto por el narrador o protagonista de la historia, causando con ello una cercanía idiomática hacia el público que era hablado en un lenguaje llano y natural, alejado de la artificiosidad poética, que hacía que junto a los otros factores comentados al principio del trabajo, todos los oyentes conectasen con sus textos de una forma inconsciente que favoreció sin duda al triunfo de este género sobre otros durante más de 30 años.

### **Bibliografía**

- Beinhauer, W. (1978). *El español coloquial*. Madrid, España: Gredos.
- Cano Aguilar, R. (1996). Lenguaje 'espontáneo' y retórica epistolar. En *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Corpas Pastor, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid, España: Gredos.
- Quintero, A. y R. de León. (1964). *Profecía*. Barcelona, España: Gráficas Reunidas.
- Leal Riol, M. J. (2011). *La enseñanza de la fraseología en español como lengua extranjera*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid.
- Ruiz Gurillo, L. (2001). *Las locuciones en español actual*. Madrid, España: Arco Libros.