

*Piñero Ramírez, Pedro M.*

## Motivos de la canción popular aseguran el código simbólico del romance: El caso de La Samaritana

---

**Olivar**

2012, vol. 13 no. 18, p. 295-316

CITA SUGERIDA:

*Piñero Ramírez, P. (2012). Motivos de la canción popular aseguran el código simbólico del romance: El caso de La Samaritana. Olivar, 13 (18), 295-316. En Memoria Académica. Disponible en:*

*[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5836/pr.5836.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5836/pr.5836.pdf)*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

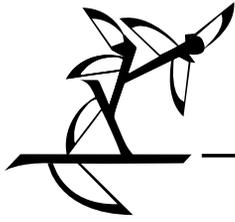
Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



## Motivos de la canción popular aseguran el código simbólico del romance: el caso de *La Samaritana*

**Pedro M. Piñero Ramírez**  
Universidad de Sevilla  
Fundación Machado

### Resumen

Uno de los romances de la tradición moderna más difundidos en los repertorios hispánicos –y no hispánicos–, es el de *La Samaritana*. Se trata de un romance vulgar, repetido casi literalmente una y otra vez por cientos de transmisores, que en determinadas zonas peninsulares se tradicionalizó y originó una serie de versiones distintas, las cuales, sometidas al proceso de la tradición, perviven en variantes. Mediante los pliegos de cordel y sobre todo, por tratar la presencia de Jesús, gozó de una gran divulgación en la Península y ha llegado hasta nuestros días aún con cierto vigor. El código simbólico se ensancha y enriquece, manifestando con nitidez la interacción del romance con la canción lírica.

**Palabras clave:** *canción lírica – romance – tradición moderna – lírica tradicional – símbolos – código y significados.*

### Abstract

*La Samaritana* is one of most well known romances in the hispanic-and non-hispanic– tradition. It's a vulgar romance, repeated almost literally again and again that was traditionalized in some Peninsular areas. This process originated a series of different versions, which, were submitted to the tradition, and survive in variants. Its difusión was massive mainly because its transmisión in pliegos and the appearance of Christ as a cha-

*Olivar* N° 18 (2012), 295-316.



racter. The romance narrates an encounter in terms of a lovers' meeting, with a series of erotic symbols. This interaction between the *romance* and lyrics poetics widens and enriches traditional symbol's meaning

**Keywords:** *romance – modern tradition – traditional lyric – symbols.*

A lo largo de estos últimos años, en varios trabajos y desde distintas perspectivas, me he ocupado en estudiar las relaciones entre la canción lírica y el romance (Piñero, 2001a, b, c, y Piñero y Atero, 1989). Con esta ponencia dedicada con mi mayor reconocimiento a nuestro recordado amigo y maestro Alan D. Deyermond por su admirable obra, quisiera seguir profundizando en estas interrelaciones.

De los pocos romances de la tradición moderna que tratan de la vida de Jesús, me llama la atención que el de *La Samaritana* sea uno de los más difundidos en los repertorios hispánicos –y no hispánicos–, porque sabemos que se mantiene con cierta fuerza en la baladística europea, al menos desde el siglo XVII. En el romancero moderno se divulga en dos familias de versiones bien diferentes: por un lado, el tema es bien conocido en textos muy parecidos que proceden de pliegos de cordel, quizá desde la época áurea, pero a buen seguro –porque está de sobra documentado– desde el siglo XIX. Es un romance vulgar, repetido casi literalmente una y otra vez por cientos de transmisores. Por otro lado, en determinadas zonas peninsulares el texto vulgar se tradicionalizó y originó unas versiones distintas que, sometidas al proceso de la tradición, viven en variantes.

He aquí un ejemplo de cada familia. De la conocidísima versión vulgar, nos puede servir una muestra del romancero de Aznalcázar, en el Aljarafe sevillano (Piñero y Durán, 2010:71), que nos cantaron, en 1990, los hermanos Ignacio y Francisco Mora Colchero, ya fallecidos:

Un día que el Redentor  
a Samaria caminaba,  
fatigado del calor  
junto al pozo se sentaba,  
junto al pozo de Jacob.  
Allá lejos vio venir  
la misma que le aguardaba

con un cántaro en la mano,  
y era la Samaritana.  
–Samaritana, te ruego,  
si el cántaro quieres darme,  
para calmar yo la sed,  
cosa de poca importancia.  
Y el Señor sabrá pagarte.  
–¿Cómo siendo tú judío  
te atreves a pedirme agua,  
si tu pueblo con el mío  
se han negado la palabra?  
–Si quieres tú me la das  
con tu marido en compañía.  
–Señor, no tengo marido  
ni tampoco soy casada.  
–Cinco maridos tuviste  
y sin ninguno te hallas.  
–Señor, tú eres un profeta.  
–Yo no soy ningún profeta.  
Soy el hijo del Padre Eterno,  
el Mesías que tú aguardas.  
–Salid, los hombres del pueblo,  
salid prestos de sus casas,  
que el Mesías prometido  
se ha dicho en mí estas palabras.  
Y al punto la pecadora  
le volvió al mundo la espalda,  
y así la volvamos todos  
como la Samaritana.

La versión tradicionalizada que transcribo es leonesa tomada de José Manuel Fraile (2001:59), que la grabó en 1989:

Mañanita de San Juan,  
mañanita linda y clara,  
y ¡ay, quién tuviera la suerte  
de aquella samaritana!  
Con su cantarillo de oro  
a Jesucristo dio agua.  
–Dame agua a beber del pozo,  
dame agua, mujer mundana;  
dormiste con siete hombres,

con ninguno estás casada.  
–¡Ay! no diga eso, señor,  
que yo soy doncella honrada.  
–Jueves Santo por la noche,  
Viernes Santo a la mañana,  
metiste un majo en casa  
por la tu baja ventana,  
le pusiste a las muñecas  
unas cintas encarnadas.  
La mujer, de que esto oyó,  
cayó al suelo desmayada;  
no la fueron de volver  
ni con vino ni con agua.  
–Levántate ya del suelo,  
levanta a la mi palabra,  
levántate, pecadora,  
que tú ya estás perdonada.

No me cabe duda de que el texto evangélico (*San Juan*, 4,4-30) se ha difundido a lo largo de la historia en no pocas baladas porque el mensaje, la conversión de esta “mujer mundana” ante la presencia del Jesús que, con gran sorpresa para ella, le adivina su vida, daba mucho juego para la literatura ejemplar. Por eso tuvo tan buena divulgación en la Península mediante los pliegos, y ha llegado todavía con cierto vigor hasta nuestros días.

A mi modo de ver, el mensaje evangélico del romance vulgar hispánico (lo mismo que el tradicionalizado) se consolida con la presencia en sus versos de determinados motivos que, apenas perceptibles (pues están encastrados en la fábula original), se hallan en el subconsciente de los receptores y afloran de manera estimulante cuando estos motivos descubren, en plenitud, su sentido simbólico; sobre todo si el romance se ilumina con canciones populares que desarrollan los mismos motivos. La interacción entre metáfora y realidad, entre símbolo y motivo contribuye de modo notable al poder imaginativo de las canciones populares, género más accesible y más extendido entre las gentes del pueblo. Cuando los transmisores y también los receptores de romances descubren que los motivos que conforman cada fábula se manifiestan también en la canción lírica –por no hablar de préstamos directos de ella–, perciben en sus secuencias una especial intensidad significativa que a primera vista

no tenían en los versos del romance. En ellos pasaba casi desapercibida. Me parece que es la relación recíproca entre romance y canción lo que enriquece la cumplida significación simbólica de los motivos –naturales o materiales– que se presentan en la intriga de cada balada. O al menos los hace aflorar en su más conspicuo sentido.

En principio, creo que en el núcleo narrativo del romance de *La Samaritana* hay una situación y un simbolismo propios del lirismo tradicional. De entrada nos encontramos con una imaginiería –aunque reducida– del *locus amoenus*. El encuentro de la muchacha con Jesús de Nazaret en el pozo reproduce el episodio bíblico del de Jacob con Raquel, que se convertiría en su esposa (*Génesis* 29, 1-12, 16-20). Frazer (1981:317) lo describió con estas palabras:

Se trata de un cuadro de la vida pastoril, no de la vida urbana. Los amantes se encuentran no en el tumulto y agitación de un bazar, sino en medio del silencio y la paz de los verdes prados, en los linderos del desierto, con el inmenso cielo sobre sus cabezas y rebaños de ovejas esperando tendidas pacientemente que se les diese de beber. El escritor indica la hora precisa en que tuvo lugar el encuentro, pues nos dice que aún no era pleno mediodía, y nos permite, como si dijéramos, respirar el aire fresco de una mañana de verano antes de que el día haya vivido lo suficiente para dejar paso al sofocante calor de una tarde meridional. ¿Qué lugar y qué momento más adecuado podrían haber sido imaginados para el primer encuentro de dos jóvenes amantes? Bajo el encanto de la hora y del escenario, incluso el carácter duro e interesado de Jacob se ablandó para dejar paso a algo parecido a la ternura; por una vez olvidó el frío cálculo de beneficios y pérdidas y dejó en libertad los impulsos amorosos, para mostrarse, incluso, casi galante: pues a la vista de la gentil damisela que se aproximaba con los rebaños corrió al pozo y tras haber apartado la pesada piedra que cubría el brocal, dio de beber a las ovejas.

De manera que el episodio del *Nuevo Testamento* mantuvo el marco en el que se encuadraba el relato del Antiguo, un *locus amoenus* tan apropiado para el encuentro amoroso. Los grabaditos, algo toscos por cierto, que ilustran el romance de los pliegos del siglo XIX, acentúan el lugar ameno con unos árboles junto al pozo.

El pozo es la pieza clave de este *locus amoenus*. Para empezar hay que dejar bien claro que su simbología es muy rica y está acreditada en no pocas culturas. Para muchos pueblos, sobre todo para aquellos que

habitan en tierras áridas donde las aguas vivas apenas si aparecen, como Palestina, el pozo es el símbolo de la abundancia y la fuente de la vida. Situado de modo visible en las encrucijadas, en pleno campo o al borde del camino, el viajero cansado alivia la sed en sus aguas. En hebreo el pozo posee el sentido de mujer, de esposa. Y en algunos pueblos europeos es un símbolo erótico y representa la fecundidad; en su entorno se reúnen los jóvenes, entablan relaciones y se comprometen. En Rumanía, por ejemplo, las muchachas arrojan a sus aguas las flores de amor que llevan como tocado en la danza dominical de las aldeas. El día de la Pascua, después de la misa, los mozos se miran en el espejo del pozo para quedar todo el año tan hermosos como el agua, y el día de San Juan lo limpian con esmero porque sus aguas pueden sanar las enfermedades de amor. Y esto por no hablar, por el momento, del cristianismo y de algunas sectas o cofradías iniciáticas, que ven en el pozo el símbolo del conocimiento y de otras significaciones y valores numinosos. Mirar sus aguas equivale a la actitud mística contemplativa<sup>1</sup>. De manera que el pozo de suyo ya lleva una gran carga simbólica.

Bien, ¿qué dicen las canciones populares? Solo puedo dar aquí una muestra muy reducida del abundante repertorio que se extiende por el dominio hispánico. En la canción lírica el sentido metafórico erótico del pozo destaca sobre cualquier otro. Y esto tanto en el pasado como en las canciones actuales. Con la significación de mujer, y sobre todo de sexo femenino, es fácil encontrar canciones eróticas en el pasado, aunque no sean populares, sino más bien popularizantes. Valgan estos dos ejemplos de romances burlescos atribuidos –con poca base– a Góngora:

Tenía una viuda triste  
dentro de su casa un huerto,  
  
que lo heredó de su madre,  
cercado y con pozo en medio.

Y a continuación el romance se extiende con toda clase de pormenores en un surtido muy completo de hortalizas que se prestaban, y se

<sup>1</sup> Tomo estos datos de Chevalier y Gheerbrant (1988, *s.v. pozo*), Cirlot (1982, *s.v. pozo*) y Talos (2002:167-168).

prestan, a significaciones eróticas (y obscenas, las más de las veces), no solo por sus formas sino también por sus propiedades reales o supuestas (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1984:281). Otra muestra de un romance (Góngora, 1998: núm. 157, vv. 37-48):

*Mi prima la viuda,  
deseosa de otro,  
a alquilado casa  
por ballarlo solo,  
porque de la suya  
por vn grande enojo  
a más de dos años  
que le falta todo,  
y ásele secado  
juntamente el pozo,  
que quando lo tuuo  
le fue vn gran tesoro<sup>2</sup>.*

Ya digo, en el cancionero moderno los textos se multiplican. Aquí tenemos varios:

*Algún día era yo  
el que tu jardín regaba,  
pero hoy creo que son muchos  
de tu pozo a sacar agua  
(López Valledor, 1999: núm. 108).  
Debajo del delantal  
tienes un pozo muy hondo  
donde se cayó mi abuelo  
con las alforjas al hombro  
(Manzano, 2001: núm. 594).*

*En el medio' tus enaguas  
hay un pocito muy hondo,  
aonde va mi lagartito  
con los barriles al hombro<sup>3</sup>.*

<sup>2</sup>Tomo el texto y los dos siguientes de Pedrosa, “El cuarto alquilado, o el cuerpo prostituido: metáfora y erotismo, oralidad y escritura”, inédito. Para lo que aquí expongo es imprescindible el estudio del propio Pedrosa (2005).

<sup>3</sup>Reproduzco la copla de Rafaela Nieves Martín, *Literatura y cultura oral de la comarca de San Vicente de Alcántara (Badajoz)*, tesis doctoral presentada en la Univer-

En esa misma órbita alrededor de la metáfora erótica del pozo, se encuentra esta cancioncita del repertorio granadino (Pueo y otros, 1994: núm. 541):

Una beata y un fraile  
se cayeron en un pozo,  
y la beata decía:  
-¡Qué fresquito tan hermoso!

Y una muestra más:

En medio de la plaza  
hay un pocito redondo,  
donde lavan las mocitas  
los pañuelos de los novios  
(Caballero, 1910:125)<sup>4</sup>.

Ofrezco ahora un testimonio del repertorio flamenco del sentido connotativo que estamos resaltando; en este caso, pozo en su significación simbólica de sexo femenino, y sogá, como sexo masculino:

No pierdas las esperanzas,  
que si el pocito está hondo,  
la soguita es larga  
(Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2004:119).

Igual que el conocido *Romance del curita enfermo* tan cantado por los flamencos:

Yo tenía un curita  
malito en la cama,

---

sidad de Alcalá de Henares, el 13 de diciembre de 2010, dirigida por José M. Pedrosa y de cuyo tribunal formé parte. La cancioncita se llena de resonancias eróticas con la identificación de *lagarto* con el órgano genital masculino, documentado ampliamente en poemas eróticos de la época áurea y de los tiempos actuales. Un ejemplo solo sacado del cancionero moderno: “Por las nalgas arriba / te va un lagarto; / no le cierres la puerta, / que va a su cuarto” (Urbano, 1999:214). Estos datos en la citada tesis, pp. 153-158.

<sup>4</sup>Cito por Pedrosa (2005:1391-1392). Parece del todo claro el sentido simbólico-sexual de los genitales femeninos en este caso, en el que, para reforzar esta lectura, el *pozo* se halla *en medio de la plaza*. Recuérdese, nada más, esta versión de una coplita muy difundida por la Península: “El cuerpo de una mujer / es lo mismo que una huerta: / tiene la noria en el medio / y el perejil en la puerta” (Urbano, 1999:192). Véase Piñero (2010:391-392).

a la media noche  
llama a la criada:  
–¿Qué tienes, curita,  
que tanto me llamas?  
–Quiero chocolate  
y no tengo agua.  
–El pozo es muy hondo,  
la sogá no alcanza.  
En la boca del pozo  
le *picó* una rana,  
y a los nueve meses  
parió la criada  
un curita chico  
con capa y sotana  
(Piñero y Atero, 1986:107).

En todos los pueblos, la presencia de la mujer sola al lado del agua, sea mar, río, fuente o pozo, ha provocado una fuerte atracción al hombre, y la canción lírica, más que otro género literario, se ha distinguido en mostrar hasta la saciedad estas situaciones rebosantes de erotismo.

Dice el romance que la mujer se presenta ante Jesús “con un cántaro en la mano”. Las significaciones eróticas se van acumulando. Lo mismo que en el caso del pozo, su valor simbólico se acredita en no pocas civilizaciones y culturas. Así, entre los egipcios el cántaro, que como la vasija en general expresa figuradamente el ámbito en el que se produce la mezcla de las fuerzas que originan el mundo material, significa la matriz de la hembra. (Cirlot, 1982: *s.v. vasija*)

Por su parte, en la interpretación alegórica que la cábala hace del *Antiguo Testamento* el vaso tiene el valor de un tesoro, de manera que hacerse con uno es conseguir un tesoro, y romperlo es aniquilarlo por el desprecio. Según esta interpretación cabalística, el vaso hermético es el habitáculo por excelencia donde se producen las maravillas; representa el seno maternal en el que se forma la nueva vida. En el recóndito secreto del útero se originan las metamorfosis (Chevalier y Gheerbrant, 1988: *s.v. vaso*).

Entre las representaciones más antiguas de la Diosa Madre que se han conservado, escribe Eglá Morales Blouin (1981:48-49), está la diosa en forma de cántaro. Originariamente la vasija de barro y más tarde toda vasija en general ha sido un atributo tan característico de la mujer que puede sustituirse por ella [...]. La “mujer vasija” ha seguido apareciendo a

través de los siglos hasta nuestros días [...]. En la lírica popular de nuestra época permanece el símbolo en plena vigencia, como testimonia este cantar del *Cancionero popular taurino*:

No vayas, niña, a la fuente  
a donde van los toreros,  
que si empiezas a mirarlos  
el cántaro se ha ido al suelo<sup>5</sup>.

Está claro que en civilizaciones muy remotas y en culturas muy antiguas, el cántaro, recipiente de simbolismo netamente femenino, es la mujer misma y, naturalmente, su vientre. El cántaro, igual que otros vasos y recipientes, se ha considerado como el símbolo primordial de lo femenino, y la mujer como “el vaso por excelencia, el vaso de la vida como tal”. El cántaro de cuello estrecho evoca el receptáculo de la fecundidad, y también el órgano sexual femenino (Reckert, 2001:182).

Entre los cantares sentenciosos, el cántaro, en las significaciones que estamos viendo, sirve a las mil maravillas para las moralidades, como se documenta en no pocos proverbios y refranes que se conocen por toda la geografía peninsular. Se cantaba ya en el ochocientos:

Cántaro que a la fuente  
va y viene mucho,  
que salga con victoria  
lo dificulto  
(Rodríguez Marín, 1981: núm. 6776)<sup>6</sup>.

En la misma línea sentenciosa, Palau (1998:229) publica entre sus Cantares “Refraneros” este:

Yo sé los pasos que traes,  
tu boca a mí me desmiente;  
ándate en ese camino:  
“cántaro que va a la fuente...”

<sup>5</sup> El texto que se reproduce es de M. Martínez Remis (1963:166).

<sup>6</sup> Rodríguez Marín anota “Es glosa del refrán: ‘Tanto va el cántaro a la fuente, que al fin se quiebra’” (1981:246). La canción la había ya recogido Lafuente (1865: I, 7).

En todas estas cancioncillas se produce la recreación de un refrán de largo recorrido que se extiende por todo el mundo hispánico en ligeras variantes, y que en la versión recogida por Correas dice así: “Tantas veces va el kántaro a la fuente, ke dexa el asa o la frente; o ke kiebrea el asa o la frente” (*Vocabulario*, 493b).

De manera que la pérdida de la virginidad puede simbolizarse, entre otras imágenes, por el “cántaro roto”, el “cántaro quebrado”, que comparte el mismo simbolismo con la imagen del ciervo como amante y la de las ropas manchadas de la joven (Deyermond, 1979:266). Y sobre este significado simbólico el cancionero hispánico es generoso y absolutamente claro. Los ejemplos se multiplican. Ahora podemos presentar solo algunos de ellos: la muchacha leonesa de esta canción se lo dice a la madre con un guiño, ocultando y descubriendo a un tiempo la realidad de los hechos, jugando con el sentido simbólico que todos conocen:

–¡Ay, madre, que me lo han roto!  
–Hija, no digas el qué.  
–El cantarito en la fuente,  
madre, ¿qué pensaba usted?  
(Fonteboa, 1992:55).

En la tradición antigua, naturalmente, se encuentra “el cántaro quebrado” con idéntico e inconfundible sentido simbólico. En el *Cancioneiro de Évora* (núm. 56) se nos ha conservado esta cancioncita con su glosa, que en la versión que publicaron Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1964: núm. 81) dice así:

Enviárame mi madre  
por agua a la fuente fría,  
vengo del amor herida.

Fui por agua a tal sazón  
que corrió mi triste hado,  
traigo el cántaro quebrado  
y partido el corazón;  
de dolor y gran pasión  
vengo toda espavorida,  
y vengo del amor herida.

Dejo el cántaro quebrado,  
vengo sin agua corrida;  
mi libertad es perdida  
y el corazón cativado.  
¡Ay, qué caro me ha costado  
del agua de la fuente fría,  
pues de amores vengo herida!<sup>7</sup>

De más sabían estas mozas, las de antes y las de ahora, que, como dice el refrán, “Cántaro roto no sufre remiendo”. Y también los mozos, por eso aconsejaban a sus novias que tuvieran el máximo cuidado con el *cantarillo* que se romperá si juegan con otro muchacho:

María, si vas a la fonte,  
no respingues con ningué,  
que vas a rompé un cantarillo  
que me ha costado un bistec<sup>8</sup>.

Los ejemplos que he reunido del cancionero gallego-portugués son numerosos; de ellos presento sólo unas cuantas canciones:

Fui à fonte buscar água  
em botinhas de veludo,  
  
eu quebrei a cantarinha,  
re-ché-chiu que lá foi tudo!

Não venhas p'rò da fonte  
cuadras de amor ouvir:  
o teu cántaro é de barro,  
bem se poderá partir.

Minha mãe mandou-me à fonte,  
pela hora do calor;  
eu quebrei a cantarinha  
a dar água ao meu amor  
(Leite de Vasconcellos, 1975-1979, 2:225 y 226).

<sup>7</sup> Otra versión en Alín (1968: núm. 250). Véase Frenk (2003: núm. 317).

<sup>8</sup> Tomo el texto de R. Nieves, *Literatura y cultura oral de San Vicente de Alcántara*, tesis doctoral cit., p. 79.

Maruxiña vai na fonte  
moito tarda que non vén,

ou rompiu a cazorla  
ou moita parranda ten  
(Schubarth, 2000:228).

Pozo y cántaro forman pareja que transita a lo largo y ancho del inmenso repertorio hispánico. Por citar un ejemplo de tierras lejanas, en la tradición oral mexicana se encuentra esta copla:

Cuando te vayas al pozo  
con tu cántaro vacío,  
tápame con tu rebozo,  
porque me muero de frío  
(Frenk, 1975-1985: núm. 1443).

Las expectativas de los receptores del romance se van consolidando por una lectura que los conduce, inevitablemente y sin ambigüedades, a un encuentro amoroso en toda regla. Y más cuando el fatigado caminante le pide a la joven samaritana que le dé con su cántaro agua para calmar la sed: –“Samaritana, te ruego, / si el cántaro quieres darme, / para calmar yo la sed”. Es bien sabido que “Tener sed, morir de sed, pedir agua...” son sintagmas que conforman un motivo simbólico de incontestable sentido erótico. Es la sed del enamorado que pide agua a su amante. La sed que tienen estos jóvenes es, naturalmente, de amor, ni más ni menos que la de Melibea con la que quiere ocultar a su padre la visita nocturna de Calisto, aunque lo que hace es justamente lo contrario, descubrir su pasión. Así cuando Pleberio le pregunta que qué son los ruidos que se oyen en su cámara, ella le contesta: “Señor, Lucrecia es, que salió por un jarro de agua para mí, que había [gran] sed” (*Celestina*, 1993, XII, 285).

El significado erótico-simbólico de *sed* se acredita en incontables canciones del repertorio hispánico. Citaré solo unos pocos textos que tomo del rico corpus de la lírica flamenca, que, quizá, sea menos conocido en el mundo panhispánico:

Tú me diste de beber  
agua fresca de la fuente  
y no se apagó mi sed.

Fuente cristalina y clara  
donde aplaqué yo mi sed,  
a ratos agua no daba,  
porque bebió una mujer  
que hasta el agua envenenaba.

Vete tranquila, mujer,  
que en el corazón te llevo;  
y, aunque lejos de ti esté,  
en otra fuente no bebo,  
aunque me muera de sed  
(Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2004:137, 293 y 310).

En este último cantar la fuente, ni más ni menos que como el pozo, es una transposición simbólica de la mujer, según se da con frecuencia en la canción popular, y desde luego la sed que tiene el joven es de amor. Es natural que cuando la muchacha no atiende a las necesidades del pretendiente, este se sienta despechado y dolido, como se manifiesta en esta letra también flamenca:

Junto al río te encontré,  
agüita yo te pedí  
y la dejaste correr  
(Fernández Bañuls y Pérez Orozco, 2004:108).

El hecho de pedir agua a la mujer y que ella se la dé al caminante junto al pozo es muy significativo y elocuente, y en algunas culturas significa el asentimiento de las relaciones entre ellos. Las canciones populares de diferentes tradiciones europeas, algunas alejadas de la hispana como es el caso de la búlgara, acreditan una antigua costumbre según la cual las muchachas patentizan la aceptación de un pretendiente dándole a beber el agua recién cogida de los arroyos o sacada del pozo (Morales, 1981:58). El comportamiento de la joven del cantarcillo flamenco, que “dejó el agua correr” y no atendió a la demanda del sediento pretendiente, no significa otra cosa que su rechazo.

No es nada extraño que el receptor de estos romances, si está familiarizado con la canción lírica popular, reciba el mensaje de un encuentro amoroso. Por ahí parece que iban a ir las cosas. De siempre las mujeres han ido –preferentemente muy temprano– a buscar agua a la fuente, al

río o a los pozos, y allí se hallan con el amigo, allí tienen sus relaciones amorosas con absoluta discreción. El ir por agua es costumbre universal y motivo erótico antiquísimo. De modo que el comienzo del romance, con ese marco en el que se presenta un *locus amoenus* aunque tan en cifra pero suficiente, prepara, equívocamente, un desenlace que no se da. Ha contribuido a la sorpresa: nada de encuentro amoroso, sino arrepentimiento y conversión de la “mujer mundana”. El pozo ha cambiado su valor simbólico erótico por un profundo sentido místico. Revestido del carácter sagrado que se da en no pocas tradiciones que siguen el simbolismo cristiano, el pozo de agua refrescante y transparente se llena de valor religioso, pues representa la aspiración sublime y significa la salvación (Cirlot, 1982: *s.v. pozo*). Por ahí terminan yendo las cosas de esta historia evangélica, pero el marco en el que se encuadra y los motivos que la configuran han contribuido de modo eficaz a atraer –y presumo que a retener– la atención de los receptores.

Quisiera dedicar apenas unas líneas a un elemento simbólico más que aparece solo en la versión tradicionalizada de este romance, donde se lee:

–Jueves Santo por la noche,  
Viernes Santo a la mañana,  
metiste un majo en casa  
por la tu baja ventana,  
le pusiste a las muñecas  
unas cintas encarnadas.

Las cintas encarnadas ofrecen otra pista (en este caso en absoluto equivocada) a los receptores en la atmósfera erótica que impregna la historia de *La Samaritana*. Y de nuevo, la canción popular de antes como la de ahora aseguran esta lectura, pues regalarse cintas encarnadas es testimonio de consentimiento en las relaciones, según acreditan numerosísimas canciones por todo el mundo hispánico (Piñero, 2010:257-266). Las muchachas engalanadas con vestidos u otros complementos encarnados –las cintas destacan entre estos– van manifestando, a las claras, su disposición a corresponder a la solicitud de los mozos, y estos muestran, de modo figurado pero inequívoco, su pasión amorosa en las

cintas encarnadas que llevan. En un pliego fechado en Valencia en 1596 se ha conservado este lindo poemita:

¿Dó va la niña  
tan de mañana,  
chapinito dorado,  
cinta encarnada,  
chapinito de oro  
calça encarnada?  
(Frenk, 2003: núm. 77).

Y en una copla de la tradición moderna andaluza que recogimos en Encinasola en 1990, aparece también la cinta encarnada como símbolo de la pasión amorosa:

Cinta encarnada  
gastan los novios.  
Y con ganas de serlo  
la gastan todos.  
(Baltanás y Pérez Castellano, 2001:31).

Estas dos coplitas mexicanas de Oaxaca, que ahora transcribo, hablan a las claras del encuentro de los amantes (la primera) y la decisión del joven por hacer a la muchacha “del vestido colorado” su esposa (la segunda) (Piñero, 2010:446-450). Ambos han interpretado correctamente el mensaje del color encarnado de sus prendas de vestir:

En la punta de aquel cerro  
tengo una mula ensillada,  
para llevarme una muchacha  
de las enaguas coloradas.

Bailarina, bailarina  
del vestido colorado,  
dime quién es tu hermanito  
para decirle cuñado.  
(Frenk, 1975-1985: núms. 2390 y 322).

La reducida gavilla de motivos simbólicos reunida en los primeros versos de este romance ha ensanchado el campo significativo de las pa-

labras, y ha exigido del receptor un segundo grado de lectura que abra el texto a una interpretación figurada. Una primera lectura simplemente denotativa de los elementos verbales lo llevaría a una exégesis que no va más allá del sentido primero de los términos. En palabras de Diego Catalán (1982:135), “El romancero tradicional maneja continuamente elementos narrativos que se hacen presentes en el relato a través de un doble haz de rasgos semánticos: el haz definitorio de su significado literal y el haz definitorio de su significado simbólico”. De este modo, el marcado sentido simbólico de los motivos abre el relato, o determinados segmentos del mismo, a otras posibilidades semánticas.

En nuestro romance, el lugar donde transcurre el encuentro, presidido por el pozo, se quedaría en la mera descripción si el lector se mueve solo en el dominio de lo denotativo, pero con la lectura connotativa el texto se ha enriquecido hasta extremos impensables. Por ello hay que estar alerta a los significados simbólicos latentes en las unidades narrativas si se quiere captar en su plenitud la riqueza y la complejidad significativas de su relato, como de la mayoría de los relatos del romancero.

Si conocemos el valor simbólico de las palabras, si nuestra lectura o percepción del romance se asientan también en los valores simbólicos de motivos que la tradición ha ido consolidando a lo largo de los tiempos, sobre todo con el apoyo de las canciones populares, sus versos se llenan de significaciones amorosas de alto grado. Estos motivos se dan en los distintos géneros de la literatura de carácter popular y transmisión oral, y forman parte de un extraordinario fondo común de esta literatura universal.

Cada palabra, con independencia de su función sintáctica, adquiere una función semántica a un tiempo denotativa y connotativa, y el texto, en sí mismo, gana en densidad y profundidad extra significativas (Reckert, 1993:37). Y esto ha sido posible, a nuestro parecer, porque la interacción de canción lírica y romance ha funcionado. Es en la canción popular –texto las más de las veces abierto y semánticamente no saturado– donde de modo inmediato se facilita una lectura en su sentido figurado erótico-sexual, y el receptor ha trasladado, de manera automática e inconsciente, las significaciones simbólicas de estas canciones, que le llegan con mayor facilidad y en abundancia, a los motivos apenas apuntados en los versos del romance. Naturalmente, este sentido simbólico-

erótico no contradice, de ninguna manera, otra interpretación de estos versos. Escribe Francisco Rico (1990:40-42):

[Desde los comienzos ya muy lejanos del romancero] los ingredientes líricos conviven con los factores épicos y ambos han llegado a potenciarse mutuamente. [...] La lírica tradicional, mostrándola escueta y transparente, hace de la realidad una interrogación. [...] De la lírica aprende el romancero [...] la capacidad de hacer simbólico un pormenor y lograr que se nos imponga como eje de una situación.

En efecto, el romancero aprovechó, desde sus comienzos, y así se comprueba en no pocos de sus textos primeros, situaciones y simbolismos propios de la lírica tradicional. Esto ha sido así desde los lejanos comienzos medievales a los tiempos que corren, en los que el desgaste hace mella en la tradición romancística de numerosas zonas panhispánicas, en especial en el Sur peninsular. El misterio que en muchas de las fábulas se da –tanto en los romances viejos como en los de la tradición moderna– deriva, a buen seguro, de la predilección que por el enigma ha sentido siempre la lírica popular, que ha trasladado a más de una de las historias narradas en los romances. Y ese misterio se asienta en la riqueza simbólica de los motivos que la canción ha facilitado al romance.

A la samaritana, la “mujer mundana” de esta historia, y también a muchos de sus receptores, les han llegado en los primeros versos unas claves que los encaminaban a un encuentro amoroso, uno más en un lugar ameno presidido por un pozo. Escribía Whinnom (1981:34 y 63-72), refiriéndose a la poesía cancioneril (lo que me permito trasladar a la canción lírica popular de hoy, y de siempre), que “muchas veces resulta imposible determinar si las palabras de ‘dos cortes’, como las llamó Graición, se emplean en el sentido literal e inocente, en el sentido figurado y erótico, o bien de una manera intencionadamente ambigua”. Y el mismo hispanista ha hablado de “la defraudación del lector”, que él descubría en no pocas de las composiciones de finales de la Edad Media y principios de los tiempos modernos (Whinnom, 1982), y que, a mi entender, se da del mismo modo en las canciones y romances de la tradición actual. La defraudación se produce cuando, empezado un discurso que promete ser “interesante”, se deriva a otra meta (Piñero, 2010:117). En nuestro romance el texto se abre a distintas –o al menos a dos– posibilidades

interpretativas por la presencia de los valores varios y cruzados de las palabras, por el sentido simbólico de los motivos en que se enmarca el relato. Lo que se presentaba como una entrega, o al menos como una relación amorosa, ha devenido en conversión religiosa. Lo mismo que pasa en el *Romance de Don Bueso*: lo que parecía que llevaba camino de ser, por los motivos que se acumulan en sus versos, el encuentro con una joven lavandera que el caballero quería convertir en su amiga e incluso su esposa, resultó ser el hallazgo de su propia hermana que llevaba años cautiva (Piñero, 2001a).

En uno y en otro, como en tantos romances, el código simbólico se ha ensanchado, se ha enriquecido, y lo que a nosotros más nos interesa, se ha manifestado con absoluta nitidez por la interacción de romance con la canción lírica.

## **Bibliografía**

- ALÍN, JOSÉ MA., 1968. El cancionero español de tipo tradicional, Madrid: Taurus.
- ALONSO, DAMASO, y JOSÉ MANUEL BLECUA, 1964. Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional, Madrid: Gredos (2ª ed.).
- ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES e YVAN LISSORGUES, 1984. La poesía erótica del Siglo de Oro, Barcelona: Crítica.
- BALTANÁS, ENRIQUE, y ANTONIO JOSÉ PÉREZ CASTELLANO, 2001. Por la calle van vendiendo... Cancionerillo popular de Encinasola, Huelva: Fundación Machado y Diputación de Huelva.
- CABALLERO, RAMÓN, 1910. Gorjeos del alma. Cantares populares, Madrid: Biblioteca Universal.
- CATALÁN, DIEGO, 1982. Catálogo General del Romancero: I. A, Teoría general y metodología del romancero panhispánico, Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- CHEVALIER, JEAN, y ALAIN GHEERBRANT, 1988. Diccionario de los símbolos, Barcelona: Editorial Herder (2ª ed.).
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO, 1982. Diccionario de símbolos, Barcelona: Nueva Colección Labor (5ª ed.).

- CORREAS, GONZALO, 1967. Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627), ed. Louis Combet, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-americanas de l'Université de Bordeaux.
- DEYERMOND, ALAN, 1979. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Tradicional Lyric", *Romance Philologi*, 33,265-283.
- ESCRIBANO PUEO, M.L., T. FUENTES VÁZQUEZ, F. MORENTE MUÑOZ Y A. ROMERO LÓPEZ (eds.), 1994. *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada: Universidad de Granada.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, JUAN ALBERTO, y JOSÉ M. PÉREZ OROZCO, 2004. *La poesía flamenca. Lírica en andaluz (1983)*, reedición, Sevilla: Signatura Ediciones.
- FONTEBOA LÓPEZ, ALICIA, 1992. *Literatura de tradición oral en El Bierzo*, Ponferrada: Diputación de León.
- FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL, 2001. *Romances de Salio. Una tradición ahogada. Riaño-León*, Santander: Cantabria Tradicional.
- FRAZER, JAMES GEORGE, 1981. *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE.
- FRENK, MARGIT, y otros (eds.), 1975-1985. *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., México: El Colegio de México.
- , 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: UNAM, El Colegio de México y FCE.
- GÓNGORA, LUIS DE, 1998. *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona: Quaderns Crema.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, EMILIO, 1865. *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, 2 vols., Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- LEITE DE VASCONCELLOS, JOSÉ, 1975-1979. *Cancioneiro Popular Português*. ed. María Arminda Valuar Nunes, 2 vols., Coimbra: Universidad (Acta Universitatis Conimbrigensis).
- LÓPEZ VALLEDOR, FANNY, 1999. *Literatura de tradición oral nos Coutos (Ibias), A Caridá: Xeira*.
- MANZANO ALONSO, MIGUEL, 2001. *Cancionero popular de Burgos, I Rondas y canciones*, Burgos: Diputación Provincial, 2001.
- MARTÍNEZ REMIS, MANUEL, 1963. *Cancionero popular taurino*, Madrid: Taurus.
- MORALES BLOUIN, EGLA, 1981. *El ciervo y la fuente. Mito y Folklore del Agua en la Lírica Tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas.

- PALAU, MANUEL, 1998. Cantares populares y literarios, Sevilla: Fundación El Monte.
- PEDROSA, JOSÉ M., 2005. “El pozo como símbolo erótico: del Libro de buen amor y Góngora a La Regenta y Miguel Hernández”, en P.M. Piñero Ramírez (ed.), “Dejar hablar a los textos”. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva, 2005, 2 vols., Sevilla: Universidad de Sevilla, II, 1375-1396.
- PIÑERO RAMÍREZ, PEDRO MANUEL, 2001a. “La configuración poética de la versión vulgata de Don Bueso”, en Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner (eds.), Sevilla y la literatura. Homenaje al Profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños, Sevilla: Universidad de Sevilla, 109-132.
- , 2001b”. La mala hierba: de la canción infantil al romancero antiguo”, en Jean Alsina y Vincent Ozanam (coords.), “Los trigos ya están en flores”. Studia in honorem Michelle Débax, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 117-134.
- , 2001c. “Los montes de oliva: El encuentro de la canción lírica con el romance en Don Bueso”, en Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa (eds.), “Lyra minima oral”. Los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30, Octubre, 1998, [Alcalá de Henares]: Universidad de Alcalá, 353-360.
- , 2010, “La niña y el mar”. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, Consejería de la Cultura de la Junta de Andalucía y Fundación Machado.
- y VIRTUDES ATERO, 1986. Romancerillo de Arcos de la Frontera. Notaciones musicales de Manuel Castillo, Cádiz: Diputación Provincial y Fundación Machado.
- , 1989. “Bernal Francés. La transmisión de un tema renacentista en la tradición oral moderna arcense”, Homenaje a Alonso Zamora Vicente, II: Dialectología. Estudios sobre el Romancero, Madrid: Castalia, 411-422.
- y CARMEN DURÁN, 2010. El cancionero de Aznalcázar de los hermanos Mora, Sevilla: Fundación Machado y Ayuntamiento de Aznalcázar (Biblioteca de la Cultura Popular Andaluza, col. “De viva voz”, 4).
- RECKERT, STEPHEN, 1993 y 2001. Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West, Oxford: Clarendon Press. Hay versión española

- ampliada por el autor: Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental, Madrid: Gredos.
- RICO, FRANCISCO, 1990. Breve biblioteca de autores españoles, Barcelona: Seix Barral.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, 1981. Cantos populares españoles, Madrid: Atlas.
- ROJAS, FERNANDO, 1993. Celestina, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Madrid: Espasa Calpe (Austral, 282, 26ª ed.).
- SCHUBARTH, DOROTHÉ, 2000. “O Simbolismo na lirica popular galega”, Anuario de Estudios literarios galegos, 225-245.
- TALOS, ION, 2002. Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine, trad. Anneliese y Claude Lecouteux, Grenoble: ELLUG, Université Stendhal.
- URBANO, MANUEL, 1999. Sal gorda: cantares picantes del folklore español, Madrid: Hiperión.
- WHINNOM, KEITH, 1981. La poesía amorosa en la época de los Reyes católicos, Durham: University of Durham.
- , 1982. “La defraudación del lector: un recurso desatendido en la poesía cancioneril”, Actas del VII Congreso de la AIH, ed.G. Bellini, Roma: Bulzoni, II, 1047-1052.