

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa



**LA BALLAD INGLESA Y SUS FUNCIONES
SOCIOCULTURALES**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

María Asunción Martínez Cebrián

Bajo la dirección de la Doctora:

Josephine Bregazzi

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2528-7

LA BALLAD INGLESA Y SUS FUNCIONES SOCIOCULTURALES

TESIS DOCTORAL

Dirigida por
Dra. D^a Josephine Bregazzi

Presentada por
María Asunción Martínez Cebrián

Departamento de Filología Inglesa
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
2003

AGRADECIMIENTOS

A la Doctora Josephine Bregazzi, Directora de esta Tesis Doctoral,

. Por su apoyo, paciencia y cariño, que han hecho posible la culminación de este trabajo.

. Por sus acertadas indicaciones, que lo han orientado y han mejorado sus frutos.

. Por su buen hacer como profesora, que estimuló mis ansias de conocimiento en el inicio de mi formación universitaria, y las ha renovado algunos años después.

. Por su dedicación personal, que se ha convertido en un ejemplo a seguir en mi trabajo docente.

*'Gar print me ballants weel', she said,
'Gar print me ballants many',
'Gar print me ballants weel', she said,
'That I am a worthy ladie'*

"Geordie" (Ch 209B)

ÍNDICE

	Págs.
INTRODUCCIÓN	1
I ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA BALLAD INGLESA	11
1.1 Componente Interpersonal: Participantes. Sujetos de la enunciación y sujetos del enunciado.	11
1.1.1 Los sujetos de la enunciación.	15
1.1.1.1 El enunciador.	15
1.1.1.1.1 Narrador externo.	16
1.1.1.1.2 Narrador externo con referencia personal	37
1.1.1.1.3 Narrador personaje.	42
1.1.1.1.4 Cancelación del sujeto: no narrador.	43
1.1.1.1.5 El observador.	44
1.1.1.1.6 Conmutaciones enunciacionales.	46
1.1.1.2 El narratario	52
1.1.1.3 Relaciones narrador/narratario: metadiscurso.	55
1.1.1.4 El enunciatario.	60
1.1.2 Los sujetos del enunciado.	64
1.2 Componente experiencial.	68

1.3 Componente textual.	99
Notas al Capítulo I	134
II. FUNCIONES SOCIOCULTURALES DE LA BALLAD INGLESA	137
2.1 Transmisión y mantenimiento de modos de entender la realidad.	139
2.1.1 Relaciones personales y comportamientos sociales.	142
2.1.1.1 El concepto “mujer”.	143
2.1.1.2 Relaciones familiares.	146
2.1.1.3 La virginidad femenina.	152
2.1.1.4 La honestidad femenina y el honor masculino.	155
2.1.1.5 La castidad femenina.	163
2.1.1.6 La fama.	170
2.1.1.7 La violencia contra la mujer.	171
2.1.1.8 El varón.	191
2.1.1.9 Las clases sociales.	203
2.1.1.10 Los grupos sociales peligrosos.	210
2.1.2 Lo sobrenatural. Las creencias	219
2.1.2.1 Creencias precristianas.	220
2.2 Función ejemplarizante.	240
2.2.1 El bien y el mal. Crímenes y comportamientos	

antisociales y sus castigos.	243
2.2.1.1 El incesto.	244
2.2.1.2 El infanticidio.	254
2.2.1.3 El parricidio.	258
2.2.1.4 El asesinato.	263
2.2.2 El deseo femenino.	268
2.3 Función psicológica.	271
Notas al Capítulo II	283
CONCLUSIONES	286
BIBLIOGRAFÍA	297

El objetivo del presente trabajo es la identificación y el análisis de las funciones socioculturales de la Ballad Inglesa, y el estudio de los recursos lingüísticos y literarios mediante los cuales se articulan dichas funciones.

Hemos partido de una concepción comunicativa de la obra literaria, que nos lleva a buscar las relaciones entre el texto y los modelos culturales. Entendemos que la Ballad, al igual que otras manifestaciones de la cultura, es un instrumento de prácticas sociales de carácter comunicativo que contribuye a producir y a reproducir determinadas estructuras en la sociedad.¹ En este sentido, podemos interpretarla tanto en términos de mensajes codificados como en términos de un contexto comunicativo²; nuestra tarea será investigar sus patrones, funciones y significados sociales.

Establecidos el objetivo y el marco genérico de referencia de nuestro trabajo, el siguiente paso ha consistido en la determinación razonada del método de análisis más adecuado. Hemos vertebrado nuestro estudio en torno al modelo sistémico-

funcional de Halliday (1978, 1985) y Halliday y Hasan (1976, 1985) por varias razones: en primer lugar, por la imbricación que establece entre las aproximaciones lingüística y literaria a los textos, al considerar el análisis lingüístico como una vía óptima para explicar sus significados:

“The role of linguistics is to say how and why the text means what it does to the reader or listener, and how and why he evaluates it in a certain way.” (Halliday y Hasan 1976:328)

En segundo lugar, por su carácter funcional, que ofrece categorías que nos permiten explicar la organización y los patrones lingüísticos en términos de las funciones comunicativas que realizan; y, finalmente, porque propicia la interpretación de los textos en su entorno cultural o macro-semiótico, al entender la lengua como uno de los sistemas semióticos que constituyen la cultura, y que posee la cualidad de codificar muchos otros sistemas.

El modelo de Halliday, por otra parte, ha sido adoptado –en mayor o menor medida– como aparato descriptivo por otros autores como Fowler (1986), que propugna la crítica lingüística como medio para comprender la transmisión y transformación de valores en la cultura, y sustenta muchos otros trabajos que

defienden la interacción o “interface” entre estudios lingüísticos y literarios.³

La elección del tema de esta Tesis Doctoral responde a un factor de índole personal: la fascinación que siempre ha ejercido sobre mí la literatura oral, desde las rimas, retahílas y canciones infantiles, los romances y la lírica popular de la literatura española hasta, y, de manera muy especial, la Ballad Inglesa.

Probablemente tal fascinación no sea distinta de la que hayan experimentado tantas y tantas personas durante siglos. Y cabe preguntarse: ¿qué hay en canciones que narran terribles asesinatos, crímenes perpetrados con impensable crueldad, amores truncados, pasiones que perviven tras la muerte, venganzas, o contactos con seres sobrenaturales, para que hayan sido compartidas, disfrutadas y transmitidas durante siglos? ¿Será acaso una forma de expresión determinada, o el resultado de la combinación de mensajes relevantes con una expresión lingüística idónea? Y más aún: ¿Habrán pervivido la Ballad durante generaciones sencillamente porque ha servido para alguna función concreta? En su caso, ¿cuál ha sido dicha función?

Éstas son, fundamentalmente, las preguntas que el presente trabajo ha intentado responder. Para ello, en primer lugar, hemos seleccionado un corpus de Ballads lo suficientemente amplio como para poder llegar a conclusiones válidas. Hemos analizado un número aproximado de trescientos cincuenta textos, casi todos ellos Traditional Ballads,⁴ muchos de los cuales presentan, además, numerosas versiones. Las compilaciones utilizadas son, en primer lugar, la amplísima recopilación llevada a cabo por Francis James Child, publicada en cinco volúmenes entre 1882 y 1898 bajo el título *The English and Scottish Popular Ballads*, y reeditada en 1965, cuya riqueza en cuanto a los orígenes, temas y similitudes de las 305 Ballads que recoge con manifestaciones de la literatura oral de otros países la hace, a nuestro entender, imprescindible. La edición de Child es la referencia obligada en cualquier estudio sobre la Ballad inglesa, como señala Rieuwerts (1997:23):

“Child’s industry, judgement and accuracy ensured that *The English and Scottish Popular Ballads* [...] became the standard reference point for all subsequent work in the field of English–language traditional balladry.”

De hecho, es la fuente principal de las otras tres compilaciones que hemos utilizado como material objeto de

análisis, a saber: *The Oxford Book of Ballads* (1962), *The Penguin Book of Ballads* (1971) y *The Faber Book of Ballads* (1965).

En adelante nos referiremos a ellas, respectivamente, como Ch, OBB, PBB y FBB. La numeración que aparece detrás de cada una de las siglas indica el número asignado a cada Ballad en su edición correspondiente; en el caso de *The English and Scottish Popular Ballads*, además, puede aparecer una inicial mayúscula, que indica la versión de que se trata. La edición de *The Faber Book of Ballads* no numera los textos; por tanto, la numeración que aparezca detrás de sus siglas indicará la página a que nos referimos.

La Tesis está estructurada en dos grandes bloques, que responden a la distinción entre contexto de situación y contexto de cultura según el modelo funcional de Halliday (1978) y Halliday y Hasan (1985). Si, como estos autores mantienen, un texto se configura como el conjunto de opciones lingüísticas determinadas por la situación en sus estructuras social (*field*), de roles (*tenor*) y simbólica (*mode*), intentaremos identificar en nuestro análisis cuáles son las manifestaciones más relevantes de cada una de estas estructuras en los componentes interpersonal,

experiencial y textual de la Ballad. Este será, pues, el objetivo del primer capítulo de este trabajo.

Pero, como afirma Halliday (Halliday y Hasan 1985:47), el contexto de situación es tan sólo el entorno inmediato de un texto; existe un ámbito más amplio que determina el modo en que un texto debe ser interpretado, y los valores y significados que expresa: el contexto de cultura. Ambos son complementarios:

“...in describing the context of situation, it is helpful to build in some indication of the cultural background, and the assumptions that have to be made if the text is to be interpreted –or produced– in the way [...] the system [...] intends.”

Ya Szwed (1970) señalaba un aspecto a su juicio olvidado por los estudiosos de la canción popular: el descubrimiento de lo que las canciones significaban para los cantantes y su audiencia. En una línea similar, Porter (1986) se refiere a las funciones sociales y psicológicas de la Ballad. Por su parte, Buchan (1986) distingue entre el contexto social, el cultural, el de interpretación ante una audiencia y el histórico. Toelken (1986, 1995) señala varios contextos de los que el estudio de la Ballad no debería abstraerse: el contexto poético de los textos en sí mismos; el cultural, o sistema compartido de

valores y los códigos culturales de significado que los interpretan; el genérico; el de interpretación real ante una audiencia; el histórico; el musical y el de investigación.⁵

Todos estos autores comparten una misma preocupación por el significado de la Ballad, más allá de su forma lingüística; la interpretación de dicho significado será el objetivo del segundo capítulo de la Tesis, que corresponde a la segunda parte de su título. Analizaremos las relaciones sociales que refleja, los significados y valores que transmite y las funciones que ha desempeñado.

Así pues, estructuraremos nuestro trabajo en dos capítulos por dos razones fundamentales: porque entendemos que tal división se ajusta perfectamente a la distinción entre contexto de situación y contexto de cultura, de la que partimos, y porque los recursos que identifiquemos e interpretemos en nuestro análisis de los textos son comunes a todos ellos; por tanto, agruparlos en un mismo apartado evitará repeticiones innecesarias y al mismo tiempo nos permitirá contemplar en conjunto su riqueza y efectividad. Por otra parte, entendemos que esta división se ajusta óptimamente al título de nuestro trabajo.

El período de tiempo que abarcan las Ballads objeto de estudio merece también ser considerado. El corpus de J. F. Child incluye textos fechados entre los siglos XIII y XIX, cuya clasificación es temática, y no responde a criterios cronológicos ni de localización geográfica, si bien contiene indicaciones minuciosas de sus fuentes, fundamentalmente manuscritos y colecciones. De este amplio lapso de tiempo, y de acuerdo con la primera aparición de los textos impresos, el período de mayor florecimiento de la Ballad sería el comprendido entre los siglos XV y XVII:

“The only evidence for the existence of Ballads before 1300 is ‘Judas’; ballads were known in the fourteenth century and were in fairly wide circulation in the fifteenth century, and the period most productive of ballads was the second half of the sixteenth century and the early seventeenth century.” (Hodgart 1962:73)

La muerte sorprendió a Child en 1896, cuando había terminado su monumental tarea, tan solo a falta de escribir la introducción y la bibliografía general. Por tanto, no dejó definición exacta del tipo de Ballad que buscaba, ni explicó los principios por los que seleccionaba o rechazaba determinados textos en su compilación. Como señala Kittredge en la introducción a *The English and Scottish Popular Ballads* (Vol. I:

xxx), se guiaba por su intuición y un profundo conocimiento de la literatura popular:

“[...] a complete understanding of the ‘popular genius’, a sympathetic recognition of the traits that characterize oral literature wherever and in whatever degree they exist. [...] In reality a kind of instinct, it had been so cultivated by long and loving study of the traditional literature of all the nations that it had become wonderfully swift in its operations and almost infallible.”

Esta ordenación de los textos por parte de Child ha conducido a una consideración de la Ballad como género atemporal, en cierto modo estático, caracterizado por ciertos rasgos independientes del tiempo o el lugar. Así lo entienden, por ejemplo, Hodgart,

“The ballad cannot be defined in terms of its origin or of the circumstances of its collection, but only in terms of its structure and other internal characteristics. It is an artistic form, not a scientific category.” (1962:13)

o Grigson, en su introducción a *The Penguin Book of Ballads*, en la que resalta la función comunicativa de los textos, y su efecto en el receptor, sobre otras consideraciones cronológicas o de transmisión:

“Ballad archaeology, in whatever shape, is not the first thrilling encounter with ‘Thomas Rymer’ wading through red blood to the knee, [...] or Clark Sanders crying for a bed, or the sun shining on the feet of Brown Robin and the king’s only daughter as they lie in bed too long for safety, [...] Ballad archaeology is not the so adequately and curtly expressed pathos of the earl’s lady going off with the gypsy and being stared at by the black gypsy crew in the barn [...] These we have as poems of a special kind. And every poem is its own secret, or proffers its own secret in the immediate terms of its effect.” (PBB:11)

Y es en esta línea, precisamente, en la que se orienta nuestro trabajo: intentaremos, con independencia de la cronología, desvelar cuáles son los secretos que la Ballad esconde y cuáles sus efectos en el receptor.

CAPÍTULO I

ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA BALLAD INGLESA

CAPÍTULO I: ANÁLISIS FUNCIONAL DE LA BALLAD INGLESA

1.1 COMPONENTE INTERPERSONAL. PARTICIPANTES. SUJETOS DE LA ENUNCIACION Y SUJETOS DEL ENUNCIADO.

Al componente interpersonal de la Ballad le concierne el análisis de las representaciones que los textos dan de sus sujetos. Para ello, es necesario establecer una distinción metodológica inicial en dos ámbitos:

- un sujeto productor de un texto, y, en consecuencia, una relación dialógica productor/receptor o destinador/destinatario, y
- unos actores textuales que se relacionan lingüísticamente dentro de la propia Ballad.

Por sujeto productor de un texto entendemos, siguiendo a Lozano et al. (1989), su autor lógico, que queda construido y delimitado por el propio texto; a este sujeto le llamaremos enunciador.

El enunciador, distinto pues del autor o del emisor como realidades empíricas, se manifiesta en la Ballad de manera muy variada, asumiendo distintos roles enunciativos. Con frecuencia su presencia se borra, desapareciendo de la escena discursiva; aparentemente nadie habla, y los acontecimientos se enuncian como se han producido, con pretendida objetividad. Llamaremos “narrador externo” a esta manifestación del enunciador, que nunca se refiere a sí mismo como personaje (Bal 1990:128):

In merry Scotland, in merry Scotland
There lived brothers three;
They all did cast lots which of them should go
A robbing upon the salt sea.

The lot it fell on Henry Martyn,
The youngest of the three;
That he should go rob on the salt, salt sea,
To maintain his brothers and he. (Ch 250)

Lady Maisry lives intill a bower,
She never wore but what she would;
Her gowns were o the silks sae fine,
Her coats stood up wi bolts o gold.

Mony a knight there courted her,
And gentlemen o high degree,
But it was Thomas o Yonderale
That gaind the love o this ladie. (Ch 253)

Pero, a veces, el narrador externo manifiesta su presencia explícita en el texto mediante un /yo/ que, si bien no participa de lo enunciado, aporta su conocimiento de los hechos

como garantía de veracidad. Nos referiremos a esta manifestación del enunciador como “narrador externo con referencia personal”:

In Dessexshire as it befel
A farmer there as I knew well
On a Christmas day as it happened so
Down in the meadows he went to plough. (PBB 6)

King Easter has courted her for her gowd,
King Wester for her fee,
King Honor for her lands sae braid,
And for her fair body.

They had not been four months married,
As I have heard them say,
Until the nobles of the land
Against them did rebel. (Ch 89 A)

En otras ocasiones, finalmente, el enunciador se presenta como “narrador personaje”, sujeto de la enunciación que cuenta algo sobre sí mismo:

I was a lady of high renown
As I lived in the north countrie;
I was a lady of high renown
Whan Earld Douglas loved me.

[...] Whan that my auld son was born,
And set upon the nurse’s knee,
I was as happy a woman as eer was born,
And my gude lord he loved me.

[...] There cam a man into this house,
And Jamie Lockhart was his name,
And it was told to my gude lord
That I was in the bed wi him. (Ch 204 A)

El otro polo de la función participativa del lenguaje o receptor tiene también distintas manifestaciones. Por una parte tenemos al destinatario del texto presupuesto a todos los niveles, o “enunciario”; por otra, encontramos a veces representaciones textuales del destinatario directo a quien, supuestamente, se dirige la comunicación; llamaremos “narrario” a este interlocutor explícito /tú/ /vosotros/:

Hearken to me, gentleman,
Come and you shall heare;
Ile tell you of two of the boldest brether
That ever borne were. (Ch 60)

I'll tell you a tale, or I'll sing you a song,
Will grieve your heart full sair;
How the twa bonny clerks o Oxenford
Went aff to learn their lear. (Ch 72 C)

Pero, como decíamos al principio, existe un segundo ámbito, muy frecuente en la Ballad: el de los sujetos del enunciado, actores textuales que se relacionan en intercambios verbales entre dos interlocutores; el enunciador cede la palabra a los protagonistas mismos del enunciado:

'O sweet Margret, O dear Margret,
I pray thee speak to me;
Give me my faith and troth, Margret,
As I gave it to thee.'

'Thy faith and troth thou's never get,
Nor yet will I thee lend,
Till that thou come within my bower,

And kiss my cheek and chin.' (Ch 77 A)

'O open, open, my true-love,
O open, and let me in!
'I dare na open, Young Benjie,
My three brothers are within.' (Ch 86 A)

Partiendo de esta delimitación inicial de los sujetos de la Ballad, trataremos de identificar cuáles son sus manifestaciones en los textos, y qué grado de desarrollo alcanzan.

1.1.1 LOS SUJETOS DE LA ENUNCIACIÓN

1.1.1.1 EL ENUNCIADOR

Uno de los rasgos más característicos de la Ballad, que resulta evidente en una primera lectura, es lo que podríamos denominar su carácter polifónico. Los hechos se nos relatan a través de distintas voces, que se suceden en la narración de modo más o menos perceptible.

La voz del enunciador es especialmente versátil, susceptible de representarse de modos diversos o asumir diferentes papeles, adoptando un pretendido distanciamiento con relación al enunciado o, por el contrario, implicándose directamente en él. Veamos cuáles son sus manifestaciones.

1.1.1.1.1 NARRADOR EXTERNO.

La realización más frecuente del enunciador en la Ballad es la de un narrador sin referencia personal alguna, cuya presencia parece borrarse de la escena discursiva. Esta ausencia de un /yo/ en un gran número de textos es la razón que ha llevado a distintos autores a resaltar la ausencia de subjetividad o la impersonalidad de la Ballad como uno de sus rasgos más característicos; Hart, en su Apéndice a la edición de Child, menciona explícitamente:

“The fundamental characteristic of popular ballads is therefore the absence of subjectivity and of self-consciousness [...] the author counts for nothing, and it is not by mere accident, but with the best reason, that they have come down to us anonymous.” (Vol. V: 756–757)

Sin duda, esta valoración responde a la identificación de “autor empírico” y “enunciador”, identificación que subyace también a las palabras de Gerould, recogidas por Chambers (1945:153) como uno de los rasgos propios de la Ballad:

“This is the impersonal attitude to the events of the story that is at least the rule among ballad-makers.

The story is told for the story's own sake, while the prepossessions and judgements of the author or authors are kept for the most part in the background."

En el mismo sentido se manifiesta mas recientemente
Bold (1979:25):

"The impersonality of the ballads precludes a definite point of view."

Nuestro análisis nos permite, sin embargo, cuestionar tales afirmaciones; aunque carece de referencia personal, el narrador externo en la Ballad es autor de textos fuertemente personalizados mediante la utilización de las siguientes marcas subjetivas:

a) Epítetos adjetivales subjetivos (apreciativos o peyorativos), que enuncian una reacción emocional o una valoración del narrador, pretendidamente ajeno a lo enunciado. La mayoría de estos epítetos tan frecuentes en la Ballad son monosilábicos, y, en menor medida, bisilábicos o polisilábicos. Aun admitiendo con Kekäläinen (1983:205) el carácter convencional de dichos elementos, su presencia en formas de poesía popular de diversos países e incluso su utilización por razones meramente métricas, un análisis funcional de la Ballad en su componente interpersonal debe tomar en consideración la evidente carga de subjetividad

que el uso de los epítetos confiere al discurso. El enunciador pretende crear una sensación de objetividad en el texto evitando utilizar un “yo”, pero caracteriza a sus personajes y situaciones mediante elementos con fuerte carga subjetiva.

El repertorio de epítetos utilizados por el narrador externo es relativamente amplio, aunque muy recurrente; entre ellos, encontramos algunos de una frecuencia extraordinaria, tanto con carácter general positivo (“gay”, “sweet”, “dear”, “fair”, “true”, “good”, “bonny”, “valiant”, “jovial”, “stout”, “stalwart”, “bauld”, “bricht”, “wellsome”, “great”, “meek”, “mild”, “wise”, “keen”, “gallant”, “pleasant”, “heartly”, “tender,” “merry”, “brisk”), como negativo (“fause”, “aaful”, “angry”, “wild”, “unco”, “gloomy”, “sad”, “heavy”, “dull”, “lither”, “woeful”, “grim”, “mournful”, “dreadful”, “fatal”, “doleful”). El uso de estos epítetos constituye un rasgo de economía estilística, puesto que, a la vez que caracterizan eficazmente a los nombres a los que acompañan, contribuyen a centrar la atención del oyente sobre los hechos narrados, evitando distraerle.

La frecuencia de utilización de combinaciones epíteto-nombre llega a convertirlas en formulaicas. Preston (1989:325) las interpreta, además, como un elemento fático, que prepara al

destinatario para reaccionar ante la Ballad. Sin embargo, no debemos obviar su significado:

“[...] one can begin to describe a type of formulaic stylization which is both phatic and culturally symbolic in function, but which also can be individualized and is, therefore, of semantic significance beyond the formulaic cultural associations of the genre.”

La función más frecuente de los epítetos evaluativos es la de premodificadores en grupos nominales: “Sweet Jesus” (PBB 9), “this unco knicht” (Ch 1C), “Fair Lady Isabel” (Ch 4 A), “her sweet babe” (CH 20 B), “his merry men” (Ch 81 A), “the fause Sakelde [...] the keen Lord Scroope [...] bauld Kinmont Willie” (Ch 186).

Pero la voz del narrador externo no parece en muchas ocasiones satisfecha con evaluar hechos o personajes mediante un solo elemento; a menudo encontramos en la Ballad una realización recursiva paratáctica del epíteto, es decir, secuencias de dos epítetos coordinados sindética y asindéticamente. En el primer caso, los epítetos suelen ser sinónimos o antónimos, y los elementos coordinantes son “and” y “but”:

She had three stout and stalwart sons (Ch 79 A); his sad and mournful fate (PBB 99); A deepe and deadlye blow (Ch 162 B); His fond and foolish mind (Ch 105);

on one sad and fatal morning (FBB p. 189); Of poor but honest parents (PBB 97).

Es muy frecuente encontrar este tipo de realización recursiva en aquellos casos en que los epítetos actúan como complemento del sujeto:

The youngeest ane was bauld and bricht (Ch 1 C); He saw a sterre was fayr and brycht (Ch 22); A ladie that was brisk and bold (Ch 37 A); He gave his brother a deadly wound/That was deep, long and sair (Ch 49 B); When nights are lang and mirk (Ch 79 A); Her face it was pale and wan (Ch 100 A); And they were stark and steady (Ch 209 A); His love was dead and gone (Ch 222 C).

Con menor frecuencia actúan también como complemento del objeto: “She’s made it large and wide” (Ch 79); “They made it firm and sure” (Ch 275 A).

Como señala Hasan (1985:4), la repetición de elementos, ya sea de sonidos, palabras o significados, conlleva la creación de un significado distinto, el de intensificación. Éste va a ser un recurso característico de la Ballad, que se extiende, como veremos más adelante, desde el plano fónico hasta el léxico y semántico.

El determinativo no específico “both” es muy común como premodificador de dos epítetos o adjetivos descriptivos:

He is both large and lang (Ch 64 B); It was baith stout and lang (Ch 90 A); The eldest was baith tall and fair (Ch 111 A); That was boyt corteys and ffre (Ch 121); He was both blythe and merrie [...] He was both sad and sorrie (Ch 209 D); He was baith weat and weary [...] She was baith glad and cheery (Ch 209 F); That was baith swift and strang (Ch 222 A); She was both virtuous and fair (Ch 272).

En los casos de coordinación asindética, los epítetos suelen ser también sinónimos:

Many a grievous bitter tear (PBB 4); Four and twenty gay goode knichts (Ch 73 A); with a right merry grace (PBB 90); thy pale wan lips (Ch 74 A); heavy doleful cries (Ch 243 A).

En ocasiones encontramos asimismo secuencias de un epíteto evaluativo y un adjetivo descriptivo, como en “A bonny young son” (Ch 5 A) o “a brisk young man” (Ch 99 B), o realización recursiva de dos adjetivos descriptivos, como en “a little wee sword” (Ch 88 B). Mediante tales recursos el narrador externo intensifica el significado de los sustantivos modificados, haciendo patente su presencia en el texto.

Otra forma característica de la Ballad, que intensifica el significado de epítetos y adjetivos, y dota al discurso de gran expresividad –“expresa la pasión con más fuerza” (Mortara Garavelli 1988:223)–, es la repetición de uno o varios elementos. Según Olrik (1965:132–133), la narrativa oral carece de detalle y profundidad en la descripción, y recurre a la repetición (“The Law of Repetition”) para compensar esta economía estilística:

Her back lay on the cauld, cauld floor (Ch 41 B); He left her on her sick sick bed,/Sheding the saut saut tear (Ch 47 E); Up then crew the red, red cock (Ch 79 A); A bold, bold fight did ensue (PBB 85).

Además de la función persuasiva, la iteración comporta en cierto modo un sentido ritual, que comparte con el lenguaje infantil, religioso o mágico. Como en las letanías rítmicas de las religiones, las rimas repetitivas de los juegos y las retahílas infantiles o las fórmulas mágicas de los conjuros, el receptor de la Ballad parece hallarse a veces inmerso en una ceremonia verbal envolvente, en la que confluyen, por una parte, la carga expresiva de la insistencia y, por otra, el poder del ritmo y el sonido:

‘A bed, a bed’, Clark Sanders said,
‘A bed, a bed for you and I’;
‘Fye no, fye no, the lady said,
Until the day we married be.’

[...] ‘Ye’l take the sourde fray my scabbord,
And lowly, lowly lift the gin,

And you may say, your oth to save,
You never let Clark Sanders in.'

'Ye take a napken in your hand,
And ye'l ty up baith your een,
And ye may say, your oth to save,
That ye saw na Sandy sen late yestreen.'

[...] She has taen the sourde fray his scabbord,
And lowly, lowly lifted the gin;
She was to swear, her oth to save,
She never let Clark Sanders in.

She has tain a napkin in her hand,
And she ty'd up baith her een;
She was to swear, her oth to save,
She saw na him sene late yestreen. (Ch 69 A)

Es igualmente muy frecuente la presencia en la Ballad de lo que Kekäläinen llama "similative compounds", modificadores de color premodificados a su vez cualitativamente por sustantivos:

Lilly-white fleshe (Ch 21 A); grass-green silk (Ch 37 A);
milk-white steed (Ch 39 A); nut-browne bride (Ch 73 A);
berry-brown gown (Ch 100 A).

El color de la piel no es meramente blanco, ni el de la seda verde; el enunciador establece un elemento de referencia que añade intensidad a la cualidad. El mismo procedimiento se utiliza con otros adjetivos, como "wex pale" (Ch 73 A) o "velvet fine" (PBB 22).

La posición que ocupan los epítetos en los casos anteriores es prenominal; sin embargo, es también frecuente encontrarlos en posición postnominal, generalmente al final de un verso. Esta colocación puede obedecer a simples razones métricas, puesto que sobre el epíteto recae el último acento, o a énfasis:

Brethren bold (Ch 7 B); a ladie gay (Ch 37 A); a lady bright (Ch 43 A); an orchard good (Ch 54 A); her parents dear [...] her sister fair (Ch 111 A); his mother dear [...] her father dear (Ch 210); sailors bold (PBB 76).

En algún caso encontramos la combinación de dos epítetos, uno en posición prenominal y otro en posición postnominal, como en “stout-hearted men and true” (Ch 189 A).

Quizá uno de los recursos más efectivos utilizados por el narrador externo en la Ballad sea la tematización del epíteto por razón de énfasis, solo o asociado a un adjetivo descriptivo:

A grim look looked he (Ch 156 A); And a brisk young man was he (Ch 99 B).

La intensificación del epíteto mediante su posición frontal puede además combinarse con otros recursos mencionados anteriormente, tales como la realización recursiva

paratáctica mediante conjunciones, incluso en estructuras paralelas:

And sad and heavy was the love [...] And well and wellsome was the night (Ch 69 A); And proud and fierce grew Geordie (Ch 209 J); And droop and drowsie was the blood (Ch 221 B); And wae and sad Fair Annie sat,/And drearie was her sang (Ch 62 A).

En otras ocasiones encontramos reiteraciones muy expresivas:

But dowie, dowie was his heart (Ch 93 A); O bonny, bonny was hir mouth (Ch 178 D).

O estructuras paralelas con tematización de los epítetos:

When dismal grew his countenance,/And drumlie grew his ee (Ch 243 F).

Es muy frecuente la reiteración en posición frontal de un epíteto y un sustantivo que ocupan la posición final en el verso anterior:

Up then spak a bony Boy,/And a bony Boy was he (OBB 79); Joseph was an old man/And an old man was he (Ch 54 A); But up then speaks a brisk young man,/And a brisk young man was he (Ch 99 B).

Reiteraciones y paralelismos combinados tienen como resultado textos con una presencia evidente del narrador externo, que proyecta al narratario con gran intensidad una visión personalísima de los sujetos y acciones de su enunciación, con una función claramente persuasiva:

O bonny, bonny was hir mouth,/And chirry were her cheiks,/And clear, clear was hir yellow hair (Ch 178 D).

En algún caso encontramos también la colocación de un epíteto evaluativo con dos adjetivos descriptivos, como en “a fair young wanton lady” (Ch 200 A).

b) Elementos comparativos. Otra marca textual de la presencia del narrador externo en la Ballad es la profusión de elementos comparativos, desde símiles introducidos por “like” o “as”, hasta atributos modificados mediante gradación o grupos nominales introducidos por “such”. Es frecuentísima la utilización de símiles en los que la cualidad o la acción se compara con un elemento natural; así, los caballos son raudos como el viento, los cabellos rubios como hilos de oro, la belleza de las damas deslumbra como el sol o como las llamas:

The horse Fair Annet rade upon,/He amblit like the wind [...] She shimmerd like the sun (Ch 73 A); They shone just like the gold (Ch 62 A); The hair that hang on Johnny´s head/Was like the threads o´ gold (Ch 99 B); Whose armor shone like gold (Ch 162 B); She had golden trucks that shone like flame (PBB 79); The boy stared wild like a gray gose–hawke (Ch 89 A); She burnt like holly green (Ch 68 A).

Este tipo de símil tiene carácter formulaico y, como en el caso del epíteto, responde a razones de economía estilística; menos frecuentemente encontramos símiles de mayor originalidad, probablemente porque distraerían innecesariamente la atención del receptor:

Like lyons woode they layd on lode (Ch 162 B); For a cannon´s roar in a summer night/Is like thunder in the air (Ch 198 A); Just like a wandering ghaist (Ch 269 A).

Al igual que ocurría con el epíteto, la utilización recursiva de símiles en estructuras paralelas incrementa su expresividad:

His hair was like to threads o gold/And his skin was as white as milk (Ch 100 A); His hair was like the threads o gold,/His een like crystal stane;/His hair was like the threads o gold,/His teeth like ivory bane (Ch 269 A).

La presencia del narrador se hace especialmente patente en los abundantes ejemplos de complementos del sujeto

modificados mediante gradación, y, de manera relevante, en el caso de la comparación de igualdad. El segundo término de la comparación suele ser con frecuencia un grupo nominal:

As green as onie glass [...] as glad at that/As any earthly thing (Ch 39 A); as straight as a willow wand (Ch 44); as white as sleet (Ch 70 A); as bright as the summer sun (Ch 81); as beastly drunk/As only wild-wood swine (Ch 84 A); as fresh as a queen (Ch 138); as rude as a bear (PBB 85); His periwig's as white as chalk (PBB 87); as fee as the wind (PBB 89).

Es otras ocasiones “as” introduce proposiciones personales, a veces con reiteración del adjetivo:

They were as black as they might be (Ch 26 A); as surely dead/As ony lady could be (Ch 96 A); As big with bairn/As any ladie coud gae (OBB 80); As fair a woman as fair could be (Ch 34 A); as fair a woman/As ever trod on the ground (Ch 73 D); as fine as fine might be (Ch 138); as light as light could be (Ch 192 A); And made him shine as fair a bird/As ony o them a' (Ch 270).

En algunos casos el modificador que introduce el primer término de la comparación es omitido:

I am glad as grasse wold be of raine (Ch 31); It's Lamkin was a mason good as ever built wi stane (Ch 93 A); The blows fell thick as bickering hail (Ch 190).

Ciertas acciones verbales de movimiento se expresan habitualmente en la Ballad mediante proposiciones subordinadas comparativas introducidas por los subordinantes “as”...”as”, y adquieren carácter formulaico:

As fast as she can hie (Ch 39 A); as fast as she can fare [...] as fast as she could gang (Ch 84 A); as fast as she can drie (Ch 114 A); as fast as she could drie (Ch 178 D); as fast as horse could gang [...] as fast as horse could flee (Ch 223).

Cuando la comparación es negativa, el modificador “as” es sustituido por “so”:

But nae sae good as mine (Ch 76 D); Sure none is so barbarous and cruel as this (OBB 80).

Según Kekäläinen (1983:224), la función de las expresiones de igualdad es la de sustituir a intensificativos en aquellos casos en que la métrica requiere una unidad mayor. Aún en ese caso, una vez más debemos tener en cuenta su valor como elementos subjetivos.

En lo que se refiere a la comparación de superioridad, se constata la preferencia de la Ballad por el comparativo mediante inflexión, probablemente por su brevedad. El segundo

término de la comparación es introducido normalmente por “than”:

O sweetly sang the blackbird [...] But sairer grat Lamkin [...] But sairer grat the nourice (Ch 93 A); That were redder than the wine (Ch 7 B); But a fairer lady then them á (Ch 63 B).

En algún caso de comparación perifrástica, “nor” introduce el segundo término:

The Dinlay snaw was neer mair white,/Nor the lyart locks of Harden’s hair (Ch 190).

La comparación doble o pleonástica no es frecuente en la Ballad; encontramos dos ejemplos en un mismo texto, uno de los cuales incluye además un intensificador:

A lovely maid,/Mair fairer far than ye [...] I’ve chosen a maid more fair than thee (Ch 218 A).

Tampoco es frecuente el uso de comparativos de proporción:

But the more he wiped, the redder it grew (Ch 14 D); But aye the mair when they fell out/The sairer was their plea (Ch 86 A).

En algunos casos se utiliza un comparativo por un superlativo:

The wiser man was he (Ch 198 A); Alas! It was the more pitty [...] Euer alacke, the more pittye! (Ch 271 A).

Al igual que en el caso del comparativo, el superlativo perifrástico es también poco común; cuando existe un segundo término de la comparación, consiste en un grupo preposicional o una proposición personal:

And guilty of deeds the most shocking (PBB 85); The´s up to the highest tower (Ch 62 A); An she was dress´d i the finest pa [...] An she was deck´d wi the fairest flowers (Ch 5 A); The deepest pot intill it all (Ch 68 A); the fairest amongst them all (Ch 81); Of a´ the maids o´ fair Scotland/The fairest was Marjorie (Ch 86 A); And that was warst of ´a (Ch 173 A); the warst woman/That ever lived in Christedom (Ch 34 A); the bravest knight/That ever your eyes did see (Ch 36); The biggest that was there (Ch 41 B).

c) Adverbios. El análisis de los tipos de adverbios que utiliza el narrador externo en su discurso, y las funciones que éstos realizan, son otro índice de la presencia del enunciador en la Ballad. Desde el punto de vista del significado, encontramos abundantes ejemplos de adverbios modales que expresan un juicio o valoración del enunciador: “courageously” (PBB 78), “cowardly” (PBB 99), “tenderly” (OBB 76), “pittifully” (OBB 76),

“villainously” (OBB 76), “wrathfully” (Ch 5 B), “boustouslie” (Ch 8 A), “bitterlie” (Ch 86 A), “feircly” (Ch 162 B), “cruelly” (Ch 233 A), etc.

En muchas ocasiones, al igual que en el caso de los epítetos, estos adverbios aparecen a su vez premodificados por intensificativos que enfatizan sus significados; los más habituales son “so”, “right”, “well”, “full”, “wondrous”, “far”, “very” y “most”:

most manfully (PBB 78); so manfully (PBB 99); so tenderly (OBB 76); fu´ constantlie (Ch 86 A); most pitifully (Ch 191 A); so cunningly (290 A); most piteouslie (Ch 266 A).

La repetición en estructuras paralelas enfatiza el significado de los adverbios aún mas:

So willillie she wil´d her up,/And so willillie she wil´d her in,/And so cunningly she’s locked the door (Ch 290 A)

En ocasiones el narrador utiliza los adverbios “i-wis” y “trulie” como disjuntos para comentar abiertamente el valor o la veracidad de sus afirmaciones:

And meate he wold let the child haue none,/Nor mony to buy none, trulie [...] An angry man i-wis was he (Ch 271 A); I-wis he neuer blan [...] I-wisse he neuer (did)

rest (Ch 83 A); I-wis he was milk-white [...] I-wis that hee was verry browne [...] I-wis that hee was verry blacke (Ch 158 A).

Los adverbios circunstanciales manifiestan en menor medida la presencia del narrador; sin embargo, este posible distanciamiento queda contrarrestado por la utilización de los mismos recursos que hemos identificado en el caso de los epítetos, y que nos hacen percibir las circunstancias de las acciones verbales con mayor intensidad: repeticiones, utilización recursiva paratáctica, premodificación mediante intensificativos, estructuras paralelas y tematización:

And fast, fast on rode he (OBB 74); He kepted her so long and long (Ch 5 E); O lang, lang may their ladies sit (Ch 58 A); O hooly, hooly rose she up, [...] And slowly, slowly raise she up/And slowly, slowly left him (Ch 84 A); So loudly at the door they rapt,/So loudly are they calling (Ch 212 D); He shouted baith loud and hie [...] He shouted loud and cried well hie (Ch 190); he knocked loud and sair (Ch 222 A); He´ s blawn his horn baith loud and shrill (Ch 233 A); The Scotts they ran,/Sae starkly and sae steadilie (Ch 190).

d) Modo y modalidad. El análisis de las opciones modales que presenta el discurso del narrador externo es imprescindible para establecer el rol o roles que asume en la comunicación con el destinatario. En este sentido, predomina de manera casi absoluta el modo indicativo o declarativo en ilocuciones directas: el

narrador se manifiesta como conocedor de los hechos, con la intención narrativa de contar algo sobre alguien con total objetividad. Su discurso se caracteriza por la profusión de oraciones declarativas no modalizadas, con fuerza ilocucionaria de aseveraciones categóricas. Los tiempos verbales más frecuentes son el pasado, el pretérito perfecto y el presente histórico. El rol del narrador será, pues, el de informador cualificado/autorizado de hechos acaecidos; su estilo es simple, directo, sin ambigüedades.

Pero la veracidad de las aseveraciones del narrador externo puede garantizarse aún más; a veces aparecen respaldadas por el conocimiento u opinión generales:

It is talked the warld all over, [...] That the the king's dochter gaes wi child to her brither (Ch 16 A); Ae lady has whispered the other (Ch 16 B); It's whispered in parlour, it's whispered in ha (Ch 16 C); Word's gane to the kitchen,/And word's gane to the ha,/That Marie Hamilton gangs wi bairn/To the highest Stewart of a' (Ch 173 A).

Las oraciones declarativas negativas son muy poco frecuentes; cuando se usan, tienen la fuerza de una afirmación:

And there was nae man that did her see/But wished himself bridegroom to be (Ch 11 A).

En muchas ocasiones, la presencia del narrador externo se manifiesta en actos ilocucionarios indirectos, como la utilización de oraciones declarativas con fuerza ilocucionaria exclamativa, ya sea con presencia de algún elemento exclamativo o sin él. Cualidades y acciones verbales aparecen así intensificadas:

And wow but he was rough (Ch 7 B); An o but he spake angrily (Ch 8 B); She was fair, O dear, she was bonnie! (Ch 24 A); O gin hir face was wan! [...] O gin his skin was whyte! (Ch 178 D); And o but he spoke bauldly (Ch 209 C); And o but she was sorrie (Ch 209 D); And o but he spok bonnie (Ch 209 F); And vow, but she spak bonny (Ch 209 H); O dear she smiled bonny (Ch 209 I); Dear, but she spread it bonny (Ch 209 J); Alas! It was the more pittie [...] Lo! O Lord! (Ch 271 A); So black was their mourning, so white were their bands!/So yellow were the flamboys they carried in their hands! (PBB 48); Good Man! Old Man! (PBB 87).

El modo interrogativo es también muy poco frecuente; el narrador conoce los hechos, y, cuando utiliza una estructura modal interrogativa, ésta tiene la fuerza de una afirmación:

Was na it a fell thing for to see,/Twa heads lye on a coad,/Lady Maisdrey like the moten goud,/Auld Ingram like a toad? (Ch 66 C); What knight could do a better thing/Than serve the poor and fight for his king? (PBB 87).

En algún caso el narrador formula una serie de preguntas que él mismo contesta a continuación con el fin de dotar al discurso de mayor dramatismo:

What did he do with her brest-bone?/He made him a violl to play thereupon./What did he doe with her fingers so small?/He made him peggs to his violl withall... (Ch 10 A); O was it eke a pheasant cock,/Or eke a pheasant hen,/Or was it the bodye of a fair ladye,/Come swimming down the stream?/O it was not a pheasant cock,/Nor eke a pheasant hen,/But it was the bodye of a fair ladye/Came swimming down the stream... (Ch 10 L).

Los deseos del narrador se expresan en la Ballad mediante el modo subjuntivo o el auxiliar modal “may”:

And mickle grace be him upon (Ch 6 A); And all true lovers that go thegither,/May they have mair luck than they! (Ch 7 B); God send every gentleman/Such hawkes, such hounds, and such a leman (Ch 26 A); And an ill death may he die! (Ch 114 A); The ill gae wi his body [...] May the ill gae wi his body! [...] May the weel gae wi his body! (Ch 209 B); O wae be to his body [...] Wae be to his body! [...] O fair mot fa his body! (Ch 209 J); O wae befa his body (Ch 209 H).

En lo que se refiere a la modalidad, o intervención del hablante en su producción lingüística, el discurso del narrador externo se caracteriza por la ausencia casi total de auxiliares modales o léxico-modales. El narrador “sabe” la verdad de sus aserciones y, consecuentemente, no necesita teñirlas de su

apreciación personal; ésta puede ser otra de las razones por las que se ha hablado de la impersonalidad de la Ballad. Encontramos algún caso de modalización:

And she was to lye wi this unco knicht (Ch 1 C); O lang, lang may the ladies stand,/Wi thair gold kems in their hair,/Waiting for thair ain deir lords,/For they'll se thame na mair (Ch 58); But then bespake him proud Spencer,/For noe man else durst speake but hee (Ch 158 A); And they had far better staid at hame (Ch 193 A).

Como se desprende de nuestro análisis, son muchos y muy variados los índices de personalización que una aproximación funcional permite identificar en la forma aparentemente más impersonal de enunciación en la Ballad. Todos ellos caracterizan asimismo el discurso del resto de las formas enunciativas que estudiaremos a continuación; por ello, en adelante, nos centraremos en otros aspectos significativos.

1.1.1.1.2 NARRADOR EXTERNO CON REFERENCIA PERSONAL

La segunda forma enunciativa más frecuente en la Ballad es la de un narrador externo, igualmente ajeno a lo enunciado, que se refiere a sí mismo explícitamente como garante de la veracidad de su discurso. Esta función de

legitimación de lo narrado se realiza de manera efectiva mediante la utilización de los siguientes recursos:

a) Verbos que expresan procesos de cognición. El narrador manifiesta abiertamente su conocimiento o certeza de los hechos que narra:

I wat he weird her in a great sin [...] I wat he spake right boustouslie [...] I wat he kissed her tenderlie (Ch 8 A); I wad he saw na a bit o her feet [...] I wad he saw na a bit o her skin (Ch 10 F); I trow (Ch 10 N); She threw hersell oer the castle-wa,/There I wat she got a fa (Ch 20 F); And I ken naething she 'peard to be,/But the fiend that wouds in hell (Ch 32); A wat a weel bred man was he (Ch 37 B); I wot her name was Shusy Pye [...] An I hop this day she sal be his bride [...] An a wot he kissed her tenderly (Ch 53 A); But it is a greater pitye, I think (Ch 58 E); And there is mony a good lord's son,/I fear will never come home (Ch 58 N); An a grumly gwest I'm sure was he (Ch 113).

En ocasiones el narrador recurre a la reiteración para que no quepa duda alguna sobre la veracidad de su aserción:

In Dessexshire as it befel/A farmer there as I knew well/On a Christmas day as it happened so/Down in the meadow he went to plough (PBB 6).

b) Verbos que expresan procesos mentales de percepción; el narrador relata aquello que vió, oyó o sintió:

A hundred men euen, as I (have heard) say (Ch 45 A); This Turk he had one only daughter,/The fairest my two eyes eer see (Ch 53 L); In argument I chanced to hear/A carnal and a crane (Ch 55); As I have heard them tell (Ch 89 A); By Arthur's Dale as late I went/I heard a heavy moan;/ I heard a ladie lamenting sair (Ch 92 A); as I hear say (Ch 190); I heard a mother baing her bairn (PBB 75); While going the road to seet Athy [...] A doleful damsel I heard cry (PBB 94); As I have heard many tell (OBB 140); as I have been told (OBB 141).

c) Verbos que expresan procesos verbales: el narrador abiertamente “declara” o “dice que dice”; de esta manera respalda y legitima la veracidad de los hechos que narra con su conocimiento particular:

I solemnly declare (Ch 4 D); As this I speak of King Henry/For he lay burd-alone (Ch 32); With sorrow of heart, I may say (Ch 43 F); I sweare by the holy roode (Ch 80); The truth to tell (Ch 276 A).

El narrador puede referirse a su percepción, conocimiento y expresión verbal de los hechos que narra en una sola estrofa:

I neuer hard of his fellow before./Nor I neuer shall: now I need to say noe more./I neuer knew shepard that gott such a liuinge/But David, the shepard, that was a kinge (Ch 45 A).

d) En ocasiones, el enunciador se configura como un narrador externo con referencia personal, relacionado además con algún actor textual por parentesco, proximidad geográfica u otra razón, lo que garantiza la veracidad de lo narrado; en estos casos, suele producirse una conmutación enunciacional o cambio de nivel a un narrador externo:

My boy was scarcely ten years auld,/Whan he went to
an unco land,/Where wind never blew, nor cocks ever
crew,/Ohon for my son, Leesome Brand! [...] His
mother lay ower her castle wa (Ch 15 A); The gypsies
they came to my lord Cassilis' yett (Ch 200 B); On the
hill of Glencree not an acre from me,/Lived bould
Denny Byrne, the piper (PBB 91).

Este narrador con referencia personal puede a su vez reforzar la veracidad de sus palabras apelando al conocimiento general de los hechos:

This ladye was scarce eleven years auld,
When on her love she was right bauld;
She was scarce up to my right knee,
When oft in bed wi men I'm tauld. (Ch 15 A).

But if a' be true they tell me now,
And a' be true I hear,
Young Johnny's on to Lundan gane,
The king's banner to bear. (Ch 251)

En todos estos casos el narrador externo se refiere a sí mismo mediante distintas formas de primera persona singular;

sin embargo, encontramos también con cierta frecuencia ejemplos de enunciación de un “nosotros” inclusivo, con las referencias “yo” + “vosotros” o “yo” + “vosotros” + “otros”. De esta manera, el narrador se aproxima al narratario y se vincula con él:

Our Blessed Lady (Ch 57); We hadna sailed a league, a league,/A league but only ane, [...] We hadna sailed a league, a league,/A league but only twa, [...] We hadna sailed a league, a league,/A league but only three, [...] Our Scotch lords [...] our Scotch lords' ladies (Ch 58 C); These six souls went up to heaven,/I wish sae may we a'! (Ch 73 C); our Border steeds (Ch 190); our noble king [...] Our English archers (Ch 162 B); our fair ladie (Ch 200 B); Our Saviour (PBB 5); Our Saviour Christ (PBB 6); our Admiral's fame (PBB 76); our troubles (PBB 91).

Estos índices de personalización en el discurso del narrador externo pueden combinarse, además, con otros recursos de los analizados en el apartado 1.1.1.1.1; así, por ejemplo, en “King Henry” (Ch 32) se expresan los deseos, exclamaciones y valoraciones del narrador:

Lat never a man a wooing wend/That lacketh thingis three:/A routh o gold, an open heart,/Ay fu o charity./As this I speak of King Henry,/For he lay burd-alone [...] An I ken naething she 'peard to be,/But the fiend that wons in hell [...] Wow but his heart was sair! [...] Wow but his heart was sair! [...] Wow but his heart was sair! [...] The fairest lady that ever was seen...

1.1.1.1.3 NARRADOR PERSONAJE

La forma enunciativa menos frecuente en la Ballad es la de un narrador que se configura como personaje de su narración. Esto no supone cambio alguno en la intención narrativa, porque un narrador personaje suele mantener que cuenta hechos verídicos sobre sí mismo, lo que normalmente conlleva una mayor credibilidad. Como hemos visto anteriormente, el enunciador, incluso en sus manifestaciones aparentemente más objetivas, muestra sistemáticamente su presencia indirecta en la Ballad. En este caso, mediante la forma enunciativa del narrador personaje, puede añadir ciertas características específicas de un discurso cargado de subjetividad:

a) Profusión de pronombres de primera persona. “The Lament of the Border Widow” (Ch 106), por ejemplo, contiene veintiocho referencias pronominales en siete estrofas.

b) Manifestaciones de los sentimientos del narrador, por lo general dolor, queja o sufrimiento. La Ballad se convierte así en una especie de soliloquio de carácter lírico, con numerosos elementos con función emotiva, como exclamaciones y preguntas:

‘But think na ye my heart was sair
When I laid the moul on his yellow hair?

O think na ye my heart was wae
When I turnd about, away to gae?' (Ch 106)

1.1.1.1.4 CANCELACIÓN DEL SUJETO: NO NARRADOR

En algunas ocasiones, el enunciador parece desaparecer de la escena discursiva: nadie narra los hechos, que se expresan mediante diálogos entre los sujetos del enunciado; el significado de estos textos lo crea la relación lingüística entre sus actores.

La consecuencia de esta cancelación del enunciador es, evidentemente, el carácter dramático que confiere a la Ballad: la inmediatez con que, por ejemplo, descubrimos las circunstancias y consecuencias del terrible envenenamiento de Lord Randal, o del parricidio de Edward, entretajidas en un vívido ballet de preguntas y respuestas:

'O where ha you been, Lord Randal, my son?
And where ha you been, my handsome young man?'
'I ha been at the greenwood; mother, mak my bed soon,
For I'm wearied wi hunting, and fain wad lie down.'

'An wha met ye there, Lord Randal, my son?
An wha met you there, my handsome young man?'
'O I met wi my true-love; mother, mak my bed soon,
For I'm wearied wi hunting, an fain wad lie down.'

'And what did she give you, Lord Randal, my son?
And what did she give you, my handsome young man?'
'Eels fried in a pan; mother, mak my bed soon,
For I'm wearied wi huntin, and fain wad lie down.'
(Ch 12 A)

'Why dois your brand sae drap wi bluid, Edward,
Edward,
Why dois your brand sae drap wi bluid,
And why sae sad gang yee O?'
'O I hae killed my hauke sae guid, mither, mither,
O I hae killed my hauke sae guid,
And I had nae mair bot hee O.'

'Your haukis bluid was nevir sae reid, Edward, Edward,
Your haukis bluid was nevir sae reid,
My deir son I tell thee O.'
'O I hae killed my reid-roan steid, mither, mither,
O I hae killed my reid-roan steid,
That erst was sae fair and frie O.' (Ch 13 B)

1.1.1.1.5 EL OBSERVADOR

Hemos caracterizado al enunciador textual en sus diferentes manifestaciones de acuerdo con su quehacer cognitivo: por lo que conoce, interpreta y nos hace conocer. Sin embargo, existe otra faceta que debe ser contemplada, la de su hacer perceptivo; lo identificamos también por lo que ve, oye o siente.

El enunciador se manifiesta a veces como un observador externo sin intromisión alguna en los procesos

mentales internos de los actores textuales; la información que aporta sobre ellos es la que cualquier observador externo podría ver u oír:

[...] And ay she turned her round about,
Sae fast the tears fell down ... (Ch 62 A)

[...] While the tear stood in his eye (Ch 90 A)

She shriekd and she cry'd, she wrong her hands,
And said she was betrayd. (Ch 156 A)

[...] And she wept right bitterlie. (Ch 243 F)

[...] That with their cryes the hills and dales
An eccho shrill did make. (Ch 162 B)

Sin embargo, con mucha frecuencia, el narrador se manifiesta como un observador interno, y nos relata los pensamientos, sensaciones y recuerdos de los personajes:

She thought in her heart to tear him through. (Ch 18 C)

And all the people, far and near
Thought that a savage beast was she. (Ch 34 A)

[...] But he had more minde of the faire women
Then he had of Our Lady's Grace. (Ch 81 A)

En algunas ocasiones, podríamos decir que el observador es extremadamente interno:

[...] And the bairn that was in her twa sides
For cauld began to quake. (Ch 63 B)

1.1.1.1.6 CONMUTACIONES ENUNCIACIONALES

Como se desprende de lo anterior, la voz del enunciador se manifiesta mediante un amplio abanico de formas. Sin embargo, lo verdaderamente característico en la Ballad es la conjunción en un mismo texto de voces que, con gran versatilidad, van señalando distintos niveles narrativos mediante sucesivas conmutaciones enunciacionales; la transición de unos a otros se realiza con fluidez y economía.

El elevado número de textos objeto de análisis hace muy difícil establecer cuáles son los patrones exactos de conmutaciones enunciacionales en la Ballad. Sin embargo, podemos identificar los cambios de nivel que se producen, dando por entendido que todos ellos pueden combinarse libremente en un solo texto:

a) Narrador externo a actor textual. Éste es el tipo de conmutación más común en la Ballad: un narrador externo, con el que suele comenzar el texto, introduce las palabras de un actor

textual en estilo directo mediante distintos verbos declarativos; el más frecuente de ellos es el no marcado “say”:

Glasgerion was a kings owne sonne,
And a harper he was good,
He harped in the kings chamber
Where cappe and candle yood;
And soe did he in the queens chamber
Till ladies waxed wood.

And then bespake the kings daughter,
And these words thus sayed shee,
Saide, ‘Strike on, strike on, Glasgerrion ...’ (Ch 67 A)

En otras ocasiones, sin embargo, se prescinde de los verbos declarativos; el discurso de los actores textuales se expresa directamente, con gran compresión dramática:

The king he had been a prisoner,
A prisoner lang in Spain, O
And Willie o the Winsbury
Has lain lang wi his daughter at hame, O

‘What aileth thee, my daughter Janet,
Ye look so pale and wan?
Have you had any sore sickness,
Or have ye been lying wi a man?’

[...] ‘I have not had any sore sickness,
Nor yet benn lying wi a man;’ (Ch 100 A)

b) Actor textual a narrador externo. El narrador externo suele retomar el discurso con cierta frecuencia, y conmutar de nuevo al

mismo u otros actores textuales. Cuando, como en el caso de “The Douglas Tragedy” (Ch 7 B), las primeras palabras que oímos son las exhortaciones de Lady Douglas a su marido e hijos para que salgan en busca de una de sus hijas, el efecto dramático queda asegurado:

‘Rise up, rise up, now, Lord Douglas,’ she says,
‘And put on your armour so bright;
Let it never be said that a daughter of thine
Was married to a lord under night.’

‘Rise up, rise up, my seven bold sons,
And put on your armour so bright,
And take better care of your youngest sister,
For your eldest’s awa the last night.’

He’s mounted her on a milk–white steed,
And himself on a dapple grey, ...

c) Narrador personaje a actor textual. En “Rare Willie Drowned in Yarrow” (Ch 215 A), la prometida de Willy narra, en las dos primeras estrofas, su compromiso y la soledad en que se encuentra debido a la ausencia de su amado. Súbitamente, en la tercera estrofa, oímos la voz de un actor textual, que coincide con la de la misma mujer, aunque ha experimentado un cambio de nivel narrativo:

‘O came you by yon water side?
Pu’d you the rose or lilly?
Or came you by yon meadow green?
Or saw you my sweet Willy?’

La última estrofa conmuta a su vez a un narrador externo:

She sought him east, she sought him west,
She sought him brade and narrow,
Sine in the clifing of a craig
She found him drownd in Yarrow.

d) Nivel narrativo a nivel metadiscursivo. El límite entre el ámbito de la historia narrada y el ámbito en que se narra se traspasa con frecuencia en la Ballad. El narrador abandona por unos momentos su relato de los hechos para referirse a su propia tarea como narrador:

Good people, give attention, a story you shall hear,
It is of the king and my lord Delamere;
The quarrel it arose in the Parliament House,
Concerning some taxations going to be put in force.
(Ch 207 A).

e) Narración marco. En ocasiones encontramos un texto narrativo intercalado dentro de la narración: un actor textual expone una historia que influye en la narración básica; este subtexto resulta definitivo para el desarrollo de los acontecimientos. En “Gil Brenton” (Ch 5 A), por ejemplo, su esposa relata a la madre de éste las circunstancias en que fue forzada en un bosque por un

caballero; el cambio a un segundo nivel narrativo se produce con mención del narratario y referencia metadiscursiva:

‘But hear me, mither, on my knee,
An my hard wierd I’ll tell to thee.’

El descubrimiento de la identidad del caballero servirá para alterar de manera definitiva el desenlace de la narración, y evitar así la amenaza inminente de una mutilación terrible:

‘Seven king’s daughters has our king wedded,
An seven king’s daughters has our king bedded.

But he’s cutted the paps frae their breastbane,
An sent them mourning hame again.’

f) Narratario a narrador externo. El destinatario textual puede también asumir la voz narrativa en la Ballad; en “Child Waters” (Ch 63 B), por ejemplo, la estrofa inicial es una advertencia del narrador externo a su narratario, en este caso, las damas, del riesgo que corren si escapan de sus hogares:

I warn ye all, ye gay ladies,
That wear scarlet an brown,
That ye dinna leave your father’s house,
To follow young men frae town.

Una de estas damas responde al narrador, desatendiendo explícitamente sus consejos:

'O here am I, a lady gay,
That wears scarlet an brown,
Yet I will leave my father's house,
An follow Lord John frae the town.'

En la tercera estrofa, el narrador comienza su relato; sabemos ahora que se trata de Burd Ellen, cuya voz oiremos en distintas ocasiones a lo largo de la Ballad, ya como actor textual:

Lord John stood in his stable-door,
Said he was bound to ride;
Burd Ellen stood in her bowr-door,
Said she'd rin by his side.

La voz enunciativa fluctúa, pues, con gran agilidad y economía entre narración en primera y tercera personas, diálogo, soliloquio y metadiscurso; se consigue así un efecto multidimensional y polifónico que nos permite percibir el enunciado desde diferentes puntos de vista e interpretar los hechos sin ambigüedad.

1.1.1.2 EL NARRATARIO

Es muy frecuente encontrar en la Ballad menciones explícitas al narratario, especialmente en los casos en que el enunciador se manifiesta como narrador con referencia personal. Se establece de este modo una relación estrechísima entre el productor del discurso y sus supuestos destinatarios, cuyas realizaciones textuales son las siguientes:

a) Referencia personal. El enunciador se dirige al narratario mediante los pronombres y determinantes genéricos de segunda persona “ye”, “you” y “your”:

Did you ever hear of good Earl Brand (Ch 7 H); But it would have made your heart right sair,/To see the bridegroom rive his haire (Ch 11 A); And he has started up the bravest knight/That ever your eyes did see (Ch 36); There you will find young Patrick Iye (Ch 58 F); A brawer bower ye ne'er did see/Than my true love he built for me (Ch 106).

En muchas ocasiones el narratario se especifica mediante aposición, seguida o no de una oración de relativo:

I forbid you, maidens a',/That wear gowd on your hair (Ch 39 A); Hearken to me, gentlemen (Ch 60).

La subjetividad del enunciador se pone de manifiesto una vez más en la utilización de epítetos apreciativos y evaluativos, en algunos casos con reiteración e intensificación:

Come listen to me, you gallants so free,/And you that loves mirth for to hear (Ch 138); Come all you sailors bold (PBB 76); You captains bold and brave (PBB 80); Now haud your tongue, baith wife and carle,/And listen, great and sma' (OBB 146);

b) Modo. La presencia del narratario en la Ballad está asociada a enunciados modales: el narrador realiza continuas llamadas de atención al narratario para que preste atención a su mensaje; abundan, por tanto, los verbos que expresan procesos de cognición o percepción, como “listen”, “lend an ear”, “hear”, “see”, “attend”, “value”, “think”, “hark”, “pay attention”, etc, en modo imperativo:

Now mark what strange things came to pass (Ch 106); Come listen to me (Ch 138); Come all you sailors bold, lend an ear (PBB 76); hear our cries (PBB 80); Remember what I say (PBB 96); Attend ye valiant highwaymen and outlaws of disdain [...] Attention pay to what I say, and value it if you do (PBB 99).

Pero estas llamadas de atención del enunciador al narratario se convierten en muchos casos en la expresión de actos de autoridad, mediante la utilización de verbos performativos como “forbid”, “warn”, “beware” o “take warning”: el

enunciador esgrime como razones de su autoridad la experiencia propia, o el conocimiento de un caso que va a narrar o ha narrado:

All ye fair maidens be warned by me,/Scots were never true, nor never will be,/To lord, nor lady nor faire England (Ch 9 A); I forbid ye, maidens a',/That wears gowd in your hair,/To come or gang by Carterhaugh,/For young Tam Lane is there./I forbid ye, maidens a',/That wears gowd in your green,/To come or gang by Carterhaugh,/For fear of young Tam Lane (Ch 39 H).

En ocasiones, el enunciador manifiesta sus deseos con relación al narratario:

So now, fair maidens all, adieu,/This song I dedicate to you./I wish that you may constant prove/Vnto the man that you do love. (Ch 1 A)

Otras llamadas de atención al narratario sobre el enunciado se expresan mediante formas interrogativas afirmativas o negativas; en estos casos, además, el enunciador adelanta cierta información sobre el contenido de la Ballad, suficiente para suscitar la curiosidad o la participación del enunciatario:

O heard ye of a bloody knight,/Lived in the south country?/For he has betrayed eight ladies fair/And drowned them in the sea (Ch 4 D); Did you ever hear of

good Earl Brand,/And the king's daughter of fair
Scotland? (Ch 7 H); Heard ye eer of the silly blind
harper,/That long livd in Lochmaben town/How he wad
gang to fair England,/To steal king Henry's Wanton
Brown? (Ch 192 A)

La distribución más frecuente de las menciones al narratario es, como se desprende de lo anterior, la inicial; sin embargo, en algunas ocasiones, el narrador se dirige al narratario al final de su narración, para expresar una advertencia que derive de los hechos que acaba de contar:

All young men a warning take,
A warning, looke, you take by mee:
Looke that you loue your old loues best,
For infaith they are best companie. (Ch 108)

Come, all ye English gentlemen,
That is of England born,
Come nae doun to Scotland,
For fear ye get the scorn. (Ch 221 J)

1.1.1.3 RELACIONES NARRADOR/NARRATARIO: METADISCURSO

La presencia explícita del narratario en la Ballad suele ir acompañada de un cambio de nivel textual. Como señala Hendricks (1976), cualquier texto clasificado como narración puede contener también partes de exposición y descripción, así como otras que pueden denominarse metanarración o

metadiscursivo, en las que el enunciador comenta, valora o expresa orientaciones generales sobre la narración. El enunciador se sitúa en un plano diferente al de la narración, mediante elementos léxicos que expresan su actividad verbal y la percepción de ella por parte del narratario. Así, del nivel discursivo, el de lo narrado, pasa al metadiscursivo, en el que anuncia su intención de narrar, encomia las cualidades intrínsecas de su narración o proyecta su actitud hacia ella:

Of all the wild deeds upon murder's black list
Sure none is so barbarous and cruel as this
Which in these few lines unto you I'll unfold;
The recital's enough to turn you blood cold
[...] The evidence proved what I now relate (OBB 142).

All you that faithfull lovers be
Give ear and hearken well,
And what of them became at last
I will directely tell. (Ch 243 A)

Estos fragmentos de metanarración o metadiscursivo presentan ciertos rasgos recurrentes:

a) El enunciador suele manifestarse como un narrador externo con referencia personal:

And I will tell of a bold outlaw (Ch 138); But I'll tell you how he servd the Bishop of Hereford (Ch 144 A); We'll leave off talking of Christie Graeme/And talk of him again belyve;/And we will talk of bonnie Bewick/Where he was teaching his scholars five. (Ch 211 A)

En algunas ocasiones, sin embargo, la subjetividad del narrador se hace patente mediante otras marcas, tales como valoraciones personales:

All you that desire to hear of a jest,/Come listen a while and it shall be exprest;/It is of a Miller that liv'd very near/(The like of this ditty you never did hear). (OBB 138)

b) El narrador encuadra su discurso dentro de un marco metadiscursivo determinado; el receptor de su mensaje sabe, de primera mano, que lo que va a oír es “a tale”, “a song”, “a jest”, “a lay”, “a ditty” o “a witty invention”. El narrador le reenvía así a una tradición o a un conjunto discursivo concreto:

I will sing to you a sang (Ch 72 A); As I lay musing all alone,/A pretty jeast I thought upon;/Then listen a while, and I will you tell/Of a fryer that loved a bonny lass well (Ch 276 A); Of all the tales was ever told,/I now will you impart, [...] Oh! Such a dreadful tale as this,/Was never told before (PBB 101).

En ocasiones, el marco se indica, con gran economía, mediante un simple “it’s of”:

It’s of a rich squire in Bristol doth dwell (OBB 141).

c) Los fragmentos metadiscursivos muestran una colocación relativamente fija en los textos narrativos en que aparecen. La posición más frecuente, sin duda, es la inicial: el enunciador abre la Ballad con un íncipit dirigido al narratario, seguido de una breve –pero, sin duda, atractiva– descripción del contenido de su narración:

Hearken to me, gentlemen,/Come and you shall
heare;/I'lle tell you of two of the boldest brether/
That ever borne were (Ch 60); I'll tell you a tale, or I'll sing
you a song,/Will grieve your heart full sair;/How the
twa bonny clerks o Oxenford/Went aff to learn their
lear (Ch 72 C); The song that I'm going to sing,/I hope
it will give you content,/Concerning a silly old
man,/That was going to pay his rent (Ch 283).

Tanto los fragmentos metadiscursivos –con mención o no del narratario– como las intervenciones dirigidas a él, tienen también la función de presentar las coordenadas más relevantes de la narración, a saber: personajes, hechos, y lugar:

Come all you sailors bold,
Lend an ear,
Come all you sailors bold,
Lend an ear:
'Tis of our Admiral's fame,
Brave Benbow called by name,
How he fought on the main
You shall hear. (PBB 76)

En posición final, el fragmento metadiscursivo señala explícitamente la conclusión de la narración:

So now, fair maidens all, adieu,/This song I dedicate to you./I wish that you may constant prove/Vnto the man thay you do love (Ch 1 A); The cat's behind the buttery shelf,/If you want any more, you may sing it yourself (Ch 10 R); So this doth end my mournful song,/From me ye'll get nae mair (Ch 92 B); But now to conclude, an end I will make/In time, as I think it good (Ch 15).

En posición media, la menos frecuente, el narrador indica un cambio en su discurso:

Let vs leaue talking of the Lord of Learne,/And let all such talking goe;/Let vs talke more of the false steward,/That caused the child all this woe (Ch 271 A).

En ocasiones encontramos fragmentos metadiscursivos en posición media y final, que enfatizan las distintas partes de la narración, señalando su importancia:

Now we'll leave talking of Christy Grahame,/And talk of him again belive;/But we will talk of bonny Bewick,/Where he was teaching his scholars five.[...] Now we'll leave talking of these two brethren,/In Carlisle town where they lie slain,/And talk of these two good old men,/Where they were making a pitiful moan. [...] I have no more of my song to sing,/But two or three words to you I'll name;/But 't will be talk'd in Carlisle town/That these two old men were all the blame (Ch 211).

Now let us leave talk of the child,/That is keeping
sheep on a lonely lee,/And we'l talk more of the fals
steward,/And of his fals treachery [...] Thus have you
heard what troubles great/Unto successive joyes did
turn,/And happy news among the rest/Unto the worthy
Lord of Lorn (Ch 271 B).

1.1.1.4 EL ENUNCIATARIO

El enunciatario, o destinatario empírico del un texto, capaz de actualizarlo, aparece también representado en él por diversos medios, que abarcan desde la elección de una lengua hasta la utilización de determinado léxico o recursos estilísticos. En sentido amplio, todo lo que constituye un texto está polarizado en los dos extremos de la función comunicativa, y su receptor tiene que estar en disposición de descodificarlo; para que tal descodificación se lleve a efecto, el texto prevé y construye su receptor idóneo.⁶

En nuestro caso, el tipo de enunciatario que presupone la Ballad está configurado en diversos órdenes:

a) Los temas tratados, que suscitan el interés del receptor, giran en general en torno a cuestiones de validez universal –el odio, el amor, la ambición o la muerte–, o a cuestiones contingentes,

propias de una sociedad y un momento determinados, como los conflictos fronterizos o las batallas. En su mayoría, los temas conllevan una reacción emocional de empatía: todos nos conmovemos ante el valor, el sufrimiento o la lealtad, y nos rebelamos ante la injusticia o la maldad; como afirma Nash (1989:31), “the matter must bring its own shiver”. Este estremecimiento se mantiene e incrementa mediante recursos estilísticos como la hipérbole, la repetición incremental, la descripción pormenorizada o los “flashes” dramáticos en que avanza la narración.

b) El carácter oral de la Ballad: la interdependencia de palabra, ritmo y música, y los consiguientes procedimientos de versificación, aliteración y asonancia, representan a un receptor cuyo modo de aprehensión es verbal.

c) Los patrones sintácticos de simetría –paralelismos, equilibrios, contrastes y antítesis– que propician una comprensión espacial del texto, y no sólo lineal o secuencial.⁷

d) El universo simbólico que permea la Ballad, y que comparte con otras manifestaciones de cultura popular.⁸

Esta configuración del enunciatario está en consonancia con la caracterización que Burke (1978:24) establece de la Ballad como manifestación de la cultura popular que se inscribe en la llamada “little tradition”: la de la no-élite, los analfabetos, los no ilustrados, que, entre los siglos XVI a XIX, se plasmó en distintas manifestaciones:

“There are folksongs and folktales; devotional images and decorated marriage-chests; mystery plays and farces; broadsides and chap-books; and, above all, festivals.”

Esta tradición cultural, de carácter eminentemente informal, estaba abierta a todas las clases sociales; ricos y pobres, nobles y campesinos participaban en las mismas celebraciones religiosas y profanas; tenían acceso, por tanto, a una misma cultura:

“[...] educated people did not yet associate ballads and chap-books and festivals with the common people, precisely because they participated in these forms of culture.” (ibíd.: 27)

La llamada “great tradition”, sin embargo, quedaba reservada para la élite, que tenía acceso a dos culturas: la formal, minoritaria y transmitida en escuelas y universidades, y la popular, mayoritaria y transmitida en ferias, tabernas y calles:

“Farmers, servants, and tradesmen purchased broadsides or chapbooks while continuing to participate in the oral transmission of tales, ballads and customs; the middle class and the gentry collected popular prints and enjoyed books like “drolleries” – poetic miscellanies containing sophisticated poems and songs along with broadside and folk ballads.” (Schwegler 1980:435)

Así pues, podemos concluir que el destinatario empírico de la Ballad, según su configuración textual, se encontraría en todas las clases sociales; por otra parte, el código de la cultura popular de la Europa moderna abarcaba ciertos géneros y formas en diferentes combinaciones. Las innumerables y valiosísimas referencias que incluye la edición de Child a ballads de otros países nos llevan a confirmar, como Burke señala, que los temas, actitudes y valores de la literatura popular traspasaban no sólo barreras de clase social, sino también fronteras geográficas; el enunciario de la Ballad estaría, pues, familiarizado con una visión del mundo común a otras manifestaciones de cultura popular:

“Popular culture may be described as a stock of genres, but also, in close-up, as a stock of forms (schemata, motifs, themes, formulae), whether these forms are peculiar to one genre or shared by two or more of them. [...] folksongs and folktales, popular plays and popular prints all need to be seen as combinations of elementary forms, permutations of elements which are more or less ready-made.” (op. cit.:124)

1.1.2 LOS SUJETOS DEL ENUNCIADO

Como señalábamos al analizar las conmutaciones enunciacionales propias de la Ballad, el discurso de los sujetos del enunciado se encuentra entrettejido con el de otras voces enunciativas, ya sea introducido por verbos que expresen un cambio de nivel o directamente. En otros casos, como mencionábamos también, es el intercambio verbal entre dos actores textuales el que constituye la Ballad, sin presencia de narrador alguno.

El hecho de introducir las palabras de un hablante en estilo directo permite reproducirlas con la máxima objetividad, tal como, supuestamente, fueron pronunciadas; por esa razón, presentan las marcas propias de la comunicación oral:

a) Abundancia de elementos con fuerte carga subjetiva, tales como epítetos, comparaciones y adverbios, utilizados de manera similar a la analizada en el apartado correspondiente al narrador externo:

'Ride softlye,' shee said, 'Child Watters;
Why doe you ryde soe ffast?'

[...] 'There is four and twentie ffaire ladyes,
The ffairest is my paramoure.'

[...] 'You have the prettyest ffotpage, brother,
That euer I saw with mine eye;'

[...] 'Peace now,' he said, 'good Faire Ellen,' (Ch 63 A)

b) Profusión de enunciados modales marcados –preguntas, exclamaciones, órdenes y ruegos– mediante los cuales los hablantes adoptan una amplia variedad de roles:

'O sister, sister, what have I done,
Oh have I done this ill to thee?' (Ch 14 A)

'Some meat, some meat, ye King Henry,
Some meat ye gie to me!'
'An' what meat's in this house, lady,
An' what ha' I to gie?'
'O ye do kill your berry brown steed
An' you bring him here to me.' (Ch 32)

c) Abundantes marcas de modalidad –auxiliares modales y léxico modales, verbos léxicos, disjuntos–, que expresan las actitudes personales de los hablantes. El discurso de los sujetos del enunciado está plagado de manifestaciones de certeza, posibilidad, probabilidad, volición, obligación, necesidad o permiso:

'A French lord maun I wed, father?
A French lord maun I wed?' (OBB 45)

'Ye are bidden come to Silver Wood,
But I fear you'll never win hame;
Ye are bidden come to Silver Wood
And speak wi' Jellon Grame.' (Ch 90 A)

'O no! Oh no! My master dear!
I dare nae for my life;'

[...] 'It's surely to my bow'r-woman;
It neir could be to me.' (OBB 41)

d) Vocativos y exclamaciones con fuerte carga emotiva, que establecen una relación estrecha entre hablante e interlocutor y expresan con intensidad los sentimientos de los sujetos:

'Do weel, my sons, do weel,'

[...] 'What news, what news, my little wee boy?'

[...] 'Good day, good day, O Billsbury,
God make you safe and free!' (Ch 72 C)

'Wicket be my merrymen all,
I gaue meate, drinke, and clothe!' (Ch 83 A)

e) Repeticiones de palabras, grupos, frases y oraciones, propias del lenguaje oral.

Muchos de estos elementos se combinan en apenas unas estrofas:

'O Billie, billie, bonny billie,
Will ye go to the wood wi me?
We'll ca our horse hame masterless,

An gar them trow slain men are we.'

'O no, O no!' says Earlstoun,
'For that's the thing that mauna be;
For I am sworn to Bothwell Hill,
Where I maun either gae or die'... (Ch 206)

'What's this now, goodwife?
What's this I see?
How came this horse here,
Without the leave o me?'

'A horse?' quo she.
'Ay, a horse,' quo he.

'Shame fa your cuckold face,
I'll mat ye see!
'T is naething but a broad sow,
My minnie sent to me'.

'A broad sow?' quo he.
'Ay, a sow', quo shee.

'Far hae I ridden,
And farer hae I gane,
But a sadle on a sow's back
I never saw nane'... (Ch 274 A)

A veces se produce una narrativización del discurso de los sujetos del enunciado mediante la utilización por parte del narrador del estilo indirecto, aunque es poco frecuente:

Up then spake Fair Mary,
Marry woud she nane;
If ever she came in man's bed,
The same gate was she gang. (Ch 91 A)

1.2 COMPONENTE EXPERIENCIAL

El componente experiencial, “those meanings that express our experience of the world around us and inside us” (Halliday y Hasan 1985:31), refleja la acción social, “that which is going on” (Halliday 1978:142). Del mismo modo que distinguíamos dos ámbitos en nuestro análisis del componente interpersonal, podemos distinguir dos niveles diferentes en el componente experiencial de la Ballad: en primer lugar, un acto social de narración, una manifestación del arte verbal de entretener mediante la narración de unos hechos; en segundo lugar, y subordinados a ella, los actos sociales que conforman el contenido de la narración.

El acto social de narrar una historia supone la presencia inmediata de una audiencia, cuya atención es necesario suscitar, mantener y estimular; ello justifica ciertas marcas características de la Ballad:

a) Fórmulas de inicio que enmarcan la narración en el tiempo, y orientan así al receptor en lo que se refiere a la localización temporal de los hechos. La mayoría de estas referencias son

absolutas, y señalan un momento preciso. Este tipo de orientación temporal es esencialmente económica, puesto que indica el tiempo de lo narrado sin necesidad de remitir a la audiencia a otro u otros momentos anteriores:

It fell on a Wodensday, (Ch 76 I)

It fell about the Martinmass,
When the wind blew schrile and cauld (Ch 178 D)

As it fell out one May morning,
And upon one bright holiday (PBB 9)

As it fell one holy-day,
As many be in the yeare (Ch 81 A)

As it befell on a bright holiday (PBB 5)

It happened once upon a time,
When the king he was from home (Ch 244 A)

Entre estas fórmulas son muy frecuentes las que se refieren al mes de mayo, que añaden a la localización temporal fuertes connotaciones culturales, y anticipan en gran medida el tono de lo narrado. Como señala Toelken (1995), mayo representa una explosión de calor, fertilidad y vida tras el largo invierno, lo que le convertiría, en principio, en el momento idílico para la seducción y el amor. Sin embargo, es también un período de transición entre invierno y verano, y la vida en el interior y el exterior; en este sentido es un umbral entre dos estados y, por tanto, un momento inestable y proclive a vulnerabilidad, tensión

y peligro. En consecuencia, las referencias temporales al mes de mayo contribuirían también a acrecentar el interés de la audiencia ante el presagio de conflicto y tragedia.

b) Llamadas de atención al narratario y anticipación del contenido de la narración. El narrador se dirige directamente al destinatario textual, solicita expresamente su atención y añade una breve indicación de cuál va a ser el contenido de su relato:

Come listen to me, you gallants so free,
All you that loves mirth for to hear,
And I will you tell of a bold outlaw,
That lived in Nottinghamshire,
That lived in Nottinghamshire. (Ch 138)

c) Preguntas dirigidas al narratario, con la función fática de establecer la comunicación con el receptor y avivar su atención. La participación del interlocutor en el proceso comunicativo se estimula invocando su supuesto conocimiento previo sobre lo que se va a narrar:

O heard ye of a silly Harper,
Live'd long in Lochmaben town,
How he did gang to fair England
To steal King Henry's wanton brown? (OBB 117)

d) Apreciaciones y valoraciones personales del enunciador sobre la narración misma, que garanticen la curiosidad, atención y

participación del narratario; el narrador encomia las cualidades de su relato y apela directamente a las emociones del receptor, con el fin de convencerle para que participe en el proceso mismo de la comunicación. Esta función persuasiva del narrador se manifiesta en las numerosísimas marcas subjetivas de su discurso, como enunciados genéricos, epítetos, auxiliares modales o exclamaciones:

Of all the tales was ever told,
I now will you impart,
That cannot fail to terror strike,
To every human heart.
The deeds of Mary Arnold,
Who does in a jail deplore,
Oh! Such a dreadful tale as this,
Was never told before. (PBB 101)

En estrecha relación con el objetivo de suscitar y mantener la atención del destinatario de un modo eficaz, encontramos con frecuencia en la Ballad concesiones al sensacionalismo: los actos de violencia, por ejemplo, son descritos con profusión de detalles; el ensañamiento con las víctimas es terrible, y se narra pormenorizado: la viveza en la descripción, las imágenes extremas y el carácter hiperbólico de lo narrado apelan directamente a los sentidos:

He's taen out his rusty broad-sword,
And ran it three times along his throat,
And thro and thro the ensign's body,

The tempered steel it went thro and thro. (Ch 69 E)

A veces la narración se remansa en enumeraciones o descripciones detalladas de distintos elementos, consiguiendo así un efecto localizador y, a la vez, intensificativo:

Full sevenscore o ships came her wi,
The lady by the greenwood tree.

There was twal an twal wi beer an wine;
An twal an twal wi muskadine;

An twall an twall wi bouted flowr,
An twall an twall wi paramour;

An twall an twall wi baken bread,
An twall an twall wi the goud sae red. (Ch 5 A)

Las enumeraciones pueden asimismo contribuir a construir el clímax de la ballad; la tensión se acumula durante varias estrofas, y el desenlace se produce con mayor brusquedad. En "Clerk Saunders" (Ch 69 B), por ejemplo, oímos la voz de todos y cada uno de los siete hermanos de su amada que, de forma alternativa, se pronuncian sobre si darle o no muerte. A ello dedica el narrador nada menos que siete estrofas:

'I', bespake the first o them,
A wat an ill death mat he die!
'I bear a brand into my hand
Shall quickly gar Clerk Saunders die.'

'I', bespake the second of them,

A wat a good death mat he die!
'We will gae back, let him alane,
His father has nae mair but he.' [...]

'I', bespake the seventh of them,
A wat an ill death mat he die!
'I wear the brand into my hand
Shall quickly gar Clerk Saunders die.'

En otras ocasiones, como en "Jellon Grame" (Ch 90 C), es la reiteración de la dramática petición de clemencia de la joven a Hynde Henry, y la correspondiente negativa, lo que consigue elevar la tensión de la Ballad hasta su punto culminante:

'O mercy, mercy, Hinde Henry,
O mercy have on me!
For I am eight months gane wi child,
Therefore ye'll lat me be.'

'Nae mercy is for thee, fair maid,
Nae mercy is for thee;
You married my brother, Brown Robin,
Whan ye shoud hae married me.' [...]

'O mercy, mercy, Hinde Henry,
Until I lighter be!
Hae mercy on your brother's bairn,
Tho ye hae nane for me.'

'Nae mercy is for thee, fair maid,
Nae mercy is for thee;
Such mercy unto you I'll gie
As what ye gae to me.'

e) Verbos existenciales con la función de presentar en escena a los sujetos de la narración. La fórmula "There was"/"There were" implica el comienzo de un relato en el que todo se postula como

nuevo, creando en el receptor la percepción de que se halla ante una *tabula rasa* y, consecuentemente, incrementando su atención:

There were three ravens sat on a tree, [...]
They were as black as they might be (Ch 26 A)

There was a knight and a lady bright,
Had a true tryste at the broom (Ch 43 A)

La misma función realizan otros verbos no existenciales, que se combinan con “there” como elemento presentativo:

At Fyvie’s yetts there grows a flower (OBB 93)/There came a ghost to Margret’s door (Ch 77 A)/There lived a wife at Usher’s Well (Ch 79 A)

f) Verbos relacionales que describen a los actores de la narración con una economía extrema: la Ballad no se detiene en la caracterización de sus personajes ni en su profundidad psicológica; les describen los epítetos que acompañan a sus nombres y, fundamentalmente, sus palabras y actos, que conforman la acción dramática:

Old Sir Robert Bolton had three sons, [...]
And one of them was Sir Ryalas (Ch 18 C)

Joseph was an old man,
And an old man was he (Ch 54 A)

Willie was a widow's son (Ch 70 A)

g) Verbos que expresan procesos verbales para introducir el discurso de los sujetos del enunciado; el más frecuente de ellos es el no marcado "say". El enunciador de la Ballad está interesado básicamente en imprimir dinamismo y verosimilitud a su narración, con el fin de mantener viva y constante la atención del receptor sin distracciones innecesarias; por ello, los cambios de nivel narrativo se realizan, cuando no directamente, mediante el mínimo elemento necesario, en este caso "say":

He's taken out a pistol,
And set it to the mininster's breast:
'Marry me, marry me, minister,
Or else I'll be your priest.' (Ch 223)

'O chuse, O chuse, Lady Margret', he said,
'O whether will ye gang or bide?'
'I'll gang, I'll gang, Lord William', she said,
'For ye have left me no other guide.' (Ch 7 B)

h) Utilización de tiempos pasados, propios del mundo narrado.

El segundo nivel del componente experiencial en la Ballad, el de los actos sociales que forman el contenido del enunciado, refleja a su vez la influencia del acto de la narración: su éxito dependerá, en gran medida, de que los temas tratados

respondan a –y, a su vez, configuren– los gustos e intereses de la audiencia.

Como indicábamos con anterioridad, el destinatario de la Ballad se distribuía de manera amplia entre las distintas clases sociales: hasta bien entrado el siglo XVIII, como señala Burke, muchos nobles y clérigos eran analfabetos; por otra parte, a las mujeres de la nobleza, miembros de la élite desde el punto de vista social, les estaba vetado el acceso a la gran tradición; ellas eran las mediadoras entre las dos tradiciones:

“Educated noblemen maintained contact with popular culture through their mothers, sisters, wives and daughters, and they would in many cases have been brought up by peasant nurses who sang them ballads and told them folktales.” (1978:28)

Consecuentemente, los temas de la Ballad serán aquellos que puedan atraer a un sector amplísimo de la población, cuyos gustos, como señala Grigson en su introducción a *The Penguin Book of Ballads*, no difieren de los del resto de la humanidad, y son tan variados como puede ser hoy día cualquier programa de ficción en televisión.

En términos generales, podemos decir que la mayoría de los temas de la Ballad gira en torno al ciclo vital vida/muerte:

el amor y el deseo como motores potentísimos de vida, y las pasiones, tensiones y fuerzas de la naturaleza humana que conducen a la destrucción. Entre ambos polos, felicidad y desdicha: el lado más oscuro del hombre, que le lleva a cometer los crímenes más deleznable, convive con ejemplos de generosidad y bondad extremas; las convenciones y usos sociales empujan irremediabilmente a situaciones de tremendo sufrimiento.

Algunas Ballads celebran hechos y personajes heroicos, o relatan las hazañas de valientes proscritos, que se enfrentan con coraje a la opresión; otras nos acercan a inquietantes seres sobrenaturales, sobre cuya existencia ha especulado el hombre durante toda su historia; algunas nos muestran con desenfado situaciones cómicas o satíricas, hechos contemporáneos relevantes o cuestiones relativas a la política. En definitiva, todo un abanico de temas proyectados en distintos argumentos y mediante distintos personajes.

Los participantes de la Ballad son en su mayoría humanos, y, en menor medida, seres sobrenaturales o animales personalizados. Aunque es imposible analizar exhaustivamente los tipos de procesos en que se ven envueltos, es claro el predominio de procesos materiales y verbales: los participantes

“dicen” y “hacen”, y los textos avanzan como consecuencia de sus palabras y sus actos. Bold (1979:24) recoge esta característica como uno de los rasgos estilísticos de la Ballad:

“It is an extraordinary art of storytelling. It is intensely dramatic, involving an explosive situation, highly volatile characters and a short time-span. Given the situation in almost any ballad, something is *bound* to happen.”

La expresión del espacio y el tiempo, aspectos que conciernen también al componente experiencial, presenta ciertos rasgos característicos muy significativos. El análisis de los diferentes espacios en que tiene lugar la acción revela una distinción inicial entre espacio interior y espacio exterior, estrechamente relacionada con el desarrollo de los acontecimientos, y que puede interpretarse como una oposición protección/peligro, control sexual/libertad sexual, orden social/desorden social, o, como propone Renwick (1980:38), cultura/naturaleza.

La casa, el palacio o el castillo se convierten en ámbitos de seguridad, especialmente para la mujer. El “bower” es el reducto en donde la dama puede considerarse a salvo de los peligros que la acechan. Allí la encontramos, en infinidad de Ballads, “sewing her silver seam” o “combing her yellow hair”.⁹

El límite físico entre interior y exterior, la puerta, es en sí un lugar que expone a la mujer al exterior, y la hace susceptible de poner su estabilidad o incluso su vida en peligro. En la puerta puede ver y ser vista, y establecer así contacto con el mundo externo:

May Magret stood in her bouer door,
Kaiming her yellow hair;
She spied some nuts growin in the wud,
And wishd that she was there. (Ch 41 B)

The lady stands in her bower door,
As straight as willow wand;
The blacksmith stood a little forebye,
Wi hammer in his hand. (Ch 44)

La ventana es también un riesgo para la mujer: la visión del exterior puede provocar en ella deseos que, sistemáticamente, acarrearán consecuencias trágicas: en “The King’s Tochter Lady Jean” (Ch 52), por ejemplo, la dama que abandona la seguridad de su casa es objeto de violación por parte de un hombre que resultará ser su hermano; el descubrimiento del incesto la conduce al suicidio; su hermano, a su vez, muere abrazado a ella, presumiblemente a causa del dolor que le produce la culpa. Y todo ello como consecuencia de una mirada al exterior.

Tanto la puerta como la ventana son físicamente umbrales; podemos interpretarlos también como los puntos de entrada a mundos liminales, donde interseccionan dos modos de existencia diferentes: el exterior es para la mujer un ámbito de inseguridad permanente.

Cualquier violación por parte del hombre del terreno reservado a la mujer, sea o no con su consentimiento o a iniciativa suya, supone romper las reglas sociales establecidas, que constriñen la libertad sexual de la mujer, y acarrea igualmente consecuencias trágicas:

‘But come to my bower, my Glasgerryon,
When all men are att rest;
I am ladie of my promise,
Thou shalt bee a welcome guest’. (Ch 67 A)

A veces, el riesgo acecha también en el interior:

Lord Wearie got a bonny ship,
To sail the saut sea faem;
Bade his lady weel the castle keep,
Ay till he should come hame. (Ch 93 A)

He’s courted her in the kitchen,
He’s courted her in the ha,
He’s courted her in the laigh cellar,
And that was warst of a’. (Ch 173 A)

Por lo general se produce un movimiento del interior al exterior, de la seguridad a la inseguridad; las mujeres normalmente “are out” o “are away” por razones aparentemente sencillas, como coger flores o frutos:

There were three ladies lived in a bower,
[...] And they went out to pull a flower. (Ch 14 A)

El destino habitual es un bosque, aunque también puede ser “a road” (Ch 14 C), “yon gardens green” (Ch 50), o “the fields” (Ch 69 C); en definitiva, cualquier ubicación lejana a la protección doméstica. Pero las mujeres conocen el riesgo que corren:

‘We keist the cavils us amang,
To see which shoud to the greewood gang.
Ohone, alas! For I was the youngest,
And ay my wierd it was the hardest’.

‘The cavil it did on me fa,
Which wass the cause of a’ my wae’. (Ch 5 A)

A veces, aunque advertidas, deciden ignorarlo:

[...] Till she hear a voice to say:

‘Turn back, turn back, ye ventrous maid,
Nae farther must ye go;
For the boy that leads your bridle rein
Leads you to your overthrow.’ (Ch 90 C)

Paralelamente, el hombre suele moverse en el exterior, en donde se producen la mayor parte de los acontecimientos. Sin embargo, es muy frecuente que retorne a su casa para morir junto a su madre:

‘Get up, get up, lady mother, he says,
Get up, and let me in!
Get up, get up, lady mother’, he says,
‘For this night my fair lady I’ve win’.

‘O mak my bed, lady mother’, he says,
‘O mak it braid and deep,
And lay Lady Margret close at my back,
And the sounder I will sleep.’ (Ch 7 B)

Si el varón es joven, suele también correr peligro al separarse de la protección de su hogar y su familia; lejos de los suyos es más vulnerable a la maldad, o, como en “The Clerk’s Twa Sons o Owsenford”, al peligro que supone la atracción femenina. La madre previene a sus hijos en vano:

‘De weel, de weel, my twa young sons,
An learn weel at the squeel;
Tak no up wi young women-kin,
An learn to act the feel.’ (Ch 72 B)

Un lugar del espacio exterior que está típicamente asociado a tragedia, desgracia o al menos dificultad, es el agua. “The waterside”, “a water cleere”, “Clyde’s water” o “Wearie’s Well” son lugares idóneos para cometer un fratricidio (Ch 10),

desprenderse del cadáver del amante asesinado por despecho (Ch 68 A) o, a veces, sin motivo aparente, asesinar a una dama a la que se ha atraído previamente hasta allí, aunque en ocasiones, tras grandes esfuerzos, consiga ponerse a salvo (Ch 9 A).

También las sirenas, seductoras y mortales para el hombre, viven en las aguas (Ch 42), así como la gran foca de Sule Skerry, hombre en tierra y foca en el mar, de quien ha tenido un hijo una mujer (Ch 113). En “the se” se autoinmola Sir Patrick Spens (Ch 66), en un acto de máxima obediencia a la corona, y al mar lleva el demonio a morir a su enamorada, que no ha mantenido sus promesas de amor durante su ausencia (Ch 243 F). El mar juzga y condena también al culpable a modo de ordalía: el doble incesto cometido por Brown Robin (Ch 57) es perdonado por intercesión de la Virgen; en “Bonnie Annie” (Ch 24) la joven es menos afortunada, y perece ahogada junto con su hijo recién nacido. El mar ha hecho justicia.

Del exterior proceden también los desconocidos, habitualmente peligrosos. A veces se especifican sus orígenes: “a knicht riding frae the east” (Ch 1 C), que resultará ser el demonio; “ a knicht of noble worth/Which also lived in the North” (Ch 1 A); “a bloody knight/Lived in the south country (Ch 4 D). En otras

ocasiones, el desconocido sencillamente “viene”: “There came a rich squire” (24 B).

La ordenación temporal de los acontecimientos en la Ballad presenta también ciertos rasgos característicos; el tiempo primordial de la narración se expresa con frecuencia de manera formulaica al comienzo de la Ballad:

It fell upon a Wodensday (Ch 57); As it fell one holy-day (Ch 81 A); It fell about the Martinmas (Ch 178 D); It fell about the Martinmas tyde (Ch 190); As I walked out one May morning (PBB 7); In summer time, when leaves grew green (Ch 273); ‘Twas in the year of forty nine,/On March, the twentieth day (PBB 81); The night before Larry was stretched (PBB 95).

En otras ocasiones, sin embargo, la acción comienza “in medias res”, lo que proyecta al receptor a situaciones de mayor presuposición, y por tanto, de tensión dramática; en “The Cruel Mother” (Ch 20 B), por ejemplo, la Ballad nos sitúa directamente ante el parto de una mujer y el sucesivo asesinato y entierro del recién nacido. Nada sabremos de las circunstancias que pueden haberle conducido a cometer tan terrible crimen. En “Edward” (Ch 13 B), la madre pregunta a su hijo de quién es la sangre que gotea de su espada; sabremos que pertenece a su padre al final de la Ballad, tras distintas excusas. En “Mary Hamilton” (Ch 173 A), el embarazo de la joven abre la Ballad; en

la segunda estrofa el narrador se remonta al cortejo previo por parte del rey.

Este comienzo súbito “in the fifth act”, prescindiendo de estadios anteriores, coloca al receptor en el centro mismo de la situación dramática; la acción, muy comprimida, se desarrollará normalmente en pocas horas y con rapidez. A veces, la compresión temporal es máxima:

On Monanday, at mornin,
The battle it began,
On Saturday, at gloaming,
Yed scarce kent wha had wan. (Ch 163 A)

On Munday they began to hunt,
Ere daylight did appeare.
And long before high noone they had
A hundred fat buckes slaine; (Ch 162 B)

Una vez establecido el tiempo primordial, los acontecimientos no siempre se presentan en orden cronológico, sino en forma de anacronías, es decir, desviaciones cronológicas entre la ordenación de los hechos en la historia y la de los acontecimientos en la narración.

Mediante retrospectión conoceremos en muchos casos las razones últimas de los acontecimientos; por qué, por ejemplo,

Barbara Allan (Ch 84 A) no muestra compasión alguna ante su amante agonizante:

‘O didna ye mind, young man’, said she,
‘When ye was in the tavern a–drinking,
That ye made the healths gae round and round,
And slighted Barbara Allan?’

“Life of the Mannings” (FBB p. 188) es un caso clarísimo de retrospección. La acción comienza “in medias res”; el tiempo primordial es el momento en que se monta el patíbulo y los condenados a muerte, Frederick Manning y su mujer, aparecen:

See the scaffold it is mounted,
And the doomed ones do appear,
Seemingly borne wan with sorrow,
Grief and anguish, pain and care.
They cried, the moment is approaching,
When we, together, must leave this life,
And no one has the least compassion
On Frederick Manning and his wife.

Inmediatamente la narración nos retrotrae sucesivamente a la infancia de Maria, su matrimonio con Manning, el crimen, la captura y la condena. La estrofa final, plagada de alusiones al narratario y de elementos subjetivos en el discurso del narrador –“fatal”, “blooming”, “dreadful”– nos devuelve al patíbulo, aunque no asistiremos a la ejecución, que se elide:

See what numbers are approaching,
To Horse Monger's fatal tree,
Full of blooming health and vigour,
What a dreadful sight to see.
Old and young, pray take a warning,
Females, lead a virtuous life,
Think upon that fatal morning,
Frederick Manning and his wife.

En otras ocasiones, la retrospectión provoca un giro inesperado de los acontecimientos. Así, la confesión de Queen Elenor (Ch 156 A) de su adulterio conducirá al juramento de venganza de su marido; Fair Annie (Ch 62 A) asegurará su posición como compañera de Lord Thomas y madre de sus ocho hijos al descubrir por retrospectión que la nueva mujer que ocupa el corazón de su compañero es su hermana; en Young Hunting (Ch 68 A), el pájaro que ha presenciado su asesinato por celos delatará a la autora.

Pero si es frecuente la retrospectión en la Ballad, no lo es menos la anticipación. Una de las formas más comunes es, como analizábamos desde el punto de vista interpersonal con relación a los enunciados metadiscursivos, el resumen breve al comienzo de la Ballad. Este tipo de anticipación sugiere un sentimiento de predestinación: no podemos hacer nada más que contemplar el proceso que conduce al resultado final que se nos anticipa, con la esperanza de poder reconocer en el futuro un

proceso semejante. En este sentido podemos decir que la anticipación anula la tensión de lo narrado y sugiere a cambio un cierto fatalismo.¹⁰ No nos preguntaremos cómo acaba la historia; nos preguntaremos, sin embargo, cómo es posible que existan ciertas actitudes o comportamientos:

The eighteenth of October,
A dismal tale to hear,
How good Lord John and Rothiemay
Was both burnt in the fire. (OBB 126)

Come all you young fellows that follow the gun,
Beware of goin' a-shootin' by the late setting sun,
It might happen to anyone as it happened to me,
To shoot your own true love in-under a tree. (PBB 92)

God let neuer soe old a man
Marry soe yonge a wiffe
As did Old Robin of Portingale;
He may rue all the dayes of his liffe. (Ch 80)

En otras ocasiones, la anticipación no desvela el desenlace, pero incluye algún elemento subjetivo para atraer la atención del destinatario:

God prosper long our noble king,
Our liffes and saftyes all!
A woefull hunting once there did
In Chevy Chase befall. (Ch 162 B)

You'l marvel when I tell ye o
Our noble Burly and his train,
When last he marchd up through the land,
Wi sax-and-twenty westland men. (Ch 205)

Con mucha frecuencia las anticipaciones provienen de los actores textuales, y tienen la función de generar una fortísima tensión narrativa, que puede convertirse en el hilo conductor de la Ballad. Así, por ejemplo, en “The Twa Magicians” (Ch 44), la reiterada anticipación del herrero, reforzada por la del narrador, llevará a distintas transformaciones, hasta alcanzar el desenlace:

[...] ‘Before the morn at this same time,
I’ll gain your maidenhead.’

[...] ‘I’ ll cause ye be my light leman
For the hauf o that and less.’

[...] The rusty smith your leman shall be,
For a’ your muckle pride.

La misma tensión narrativa se percibe en las palabras de Lamkin (Ch 93 A), despechado por no haber recibido de Lord Wearie el justo pago a sus servicios:

‘O gin ye winna pay me,
I here sall mak a vow,
Before that ye come hame again,
Ye sall hae cause to rue.’

En este caso la anticipación se interpreta como una insinuación, y, como tal, incrementa la tensión; en otras ocasiones, la anticipación constituye un anuncio, lo que, en principio, la disminuiría. Sin embargo, anunciar un hecho terrible

en un entorno apacible provoca un contraste que es, en sí mismo, generador de tensión; por otra parte, la objetividad y el distanciamiento afectivo con que muchos de los sujetos de la Ballad anuncian sus atroces intenciones producen una reacción emotiva inmediata:

'Light down, light down, lady Isabel', said he,
'We are come to the place where ye are to die'.
(Ch 4 A)

'For slichting my commands,
An ill death sall ye dree'. (Ch 41 B)

'Light down, light down now, Lillie Flower,
For it's here that ye maun ly'. (Ch 90 A)

Es frecuentísimo que una anticipación cierre la Ballad; en "The Cruel Mother" (Ch 20 B), por ejemplo, el fantasma del hijo asesinado anuncia a la madre cuál será su castigo:

'O cursed mother, heaven's high,
And that's where you will neer win nigh'.

'O cursed mother, hell is deep,
'And there thou'll enter step by step'.

Las enamoradas fieles anuncian su voluntad de mantener vivo el recuerdo del amado muerto:

'Nae living man I'll love again,
Since that my lovely knight is slain.

Wi ae lock of his yellow hair
I'll chain my heart for evermair.' (Ch 106)

Los enamorados anuncian que vengarán la injusta
muerte de sus amadas:

'O I'll cause burn for you, Janet,
Your father and your mother;
And I'll cause die for you, Janet,
Your sister and your brother.'

'And I'll cause mony back be bare,
And mony shed be thin,
And mony wife be made a widow,
And mony ane want their son.' (Ch 65 B)

La Ballad presenta escasísimos ejemplos de acronía; en
"Mary Hamilton" (Ch 173 A) encontramos un caso de anticipación
dentro de una retrospección; el personaje se remonta hacia
delante dentro de una referencia al pasado:

'Oh little did my mother think,
The day she cradled me,
What lands I was to travel through,
What death I was to dee.'

'Oh little did my father think,
The day he held up me,
What lands I was to travel through,
What death I was to dee.'

Un caso similar de acronía se produce en "Lady Isabel"
(Ch 261), esta vez en el discurso del narrador:

'T was early on a May morning
Lady Isabel combd her hair;
But little kent she, or the morn
She woud never comb it mair.

La ordenación temporal de los acontecimientos está en estrecha relación con el ritmo narrativo, o grado de atención que se les presta, que nos da una imagen de la concepción que le está siendo comunicada al destinatario. Analizaremos tres “tempi”: elipsis, resumen y deceleración.

La elipsis, u omisión en la narración de una parte de la historia, es uno de los recursos mas ampliamente utilizados en la Ballad:

“The action of a folk ballad narrative is rarely developed piece by piece, exhibiting careful delineation of character and psychological motivation. Instead, the ballad normally exhibits an explosive situation, developed in a short time span and with often stereotypical and somewhat volatile characters. The action is presented in a series of flashes –brief, sharply illuminated scenes which may be constructed as dramatic sequences, heightened by elipses.” (Preston 1986:52–53)

En “Mary Hamilton” (Ch 173 A), por ejemplo, se elide el tiempo comprendido desde el momento en que sabemos que la joven “gang wi bairn” hasta que “She’s tyed it in her apron,/And

she's thrown it in the sea". En "Hind Etin" (Ch 41 B) se omite el período de tiempo transcurrido entre el rapto de May Margret y el día en que Hind Etin y el hijo mayor de ambos salen juntos de caza; al menos han debido de pasar varios años.

El contenido de la elipsis puede ser a veces un hecho de tanta relevancia como el crimen que suponemos que ha cometido "The Maid Freed from the Gallows" (Ch 95 A). La Ballad consiste en los reiterados ruegos de la joven al juez para que espere hasta que lleguen, sucesivamente, su padre, madre, hermano, hermana y amado, y las respectivas peticiones de auxilio a todos ellos. La denegación de ayuda por parte de todos sus familiares va orientando progresivamente nuestras predicciones con relación al contenido de la elipsis; el crimen cometido debe ser uno que haya ofendido gravemente a los familiares, y no al amado, quien finalmente anticipa que comprará su libertad. En la versión E, sin embargo, el contenido de la elipsis se hace explícito; se trata del embarazo de la joven:

'Hold your hands, ye justice o peace,
Hold them a little while!
For yonder comes him Warenston,
The father of my chile.'

Lo omitido puede, pues, conferir mayor vigor a la narración mediante la compresión dramática que supone la

eliminación de estadios intermedios entre acontecimientos relevantes, o incrementar la tensión narrativa, exigiendo del enunciatario un continuo reajuste en sus predicciones.

El resumen es otro recurso utilizado frecuentemente en la Ballad. A menudo encontramos sintetizados de manera sucinta los acontecimientos más relevantes que conducen al clímax dramático. En “Kemp Owyne” (Ch 34 A), por ejemplo, recorreremos, en tan sólo dos estrofas, la muerte de la madre de Isabel, el matrimonio de su padre con “the warst woman that ever lived in Christendom”, y la obediencia de la joven. El clímax comienza en el octavo verso, con el hechizo de la madrastra. A partir de este momento el ritmo se hace mucho mas lento; el resto de la Ballad consiste en los pasos que Kemp Owyne seguirá para deshacer tal hechizo.

Algo similar ocurre en “Sir Aldingar” (Ch 59 A); la primera estrofa presenta a los personajes principales y resume los acontecimientos que conducen al clímax dramático, la negativa de la reina a cometer adulterio, lo que constituye el detonante de la acción:

Our king he kept a ffalse stweard
Men called him Sir Aldingar.
He wolde haue layen by our comely queene,
Her deere worshipp to haue betraide;

Our queene shee was a good woman
And euer more said him nay.

A veces el ritmo de la narración se ralentiza, produciéndose una sensación de deceleración, tempo que está en contraste directo con el resumen. En “Kinmont Willie” (Ch 186), por ejemplo, cuando Buccleuch es informado de que Lord Scroope ha apresado a Kinmont Willie, jura venganza; durante seis estrofas asistimos al monólogo de Buccleuch, en el que va madurando su decisión:

‘O is my basnet a widow curch?
Or my lance a wand of the willow-tree?
Or my arm a ladye’s lilye hand?
That an English lord should lightly me.’

[...] ‘But since nae war’s between the lands
And there is peace, and peace should be,
I’ll neither harm English lad or lass
And yet the Kinmont freed shall be.’

Otro recurso que produce un efecto ralentizador es la enumeración de elementos –prendas de amor, miembros de la familia, objetos, etc.–, especialmente si se nombran de modo reiterativo, por lo común en intercambios de preguntas y respuestas entre los personajes. En un sentido, la iteración crea intensidad dramática; en otro, detiene en cierto modo la narración:

'What did you wi that gay gold ring
I bade you keep aboon a' thing?'

'What did you wi that littly penknife
I bade you keep while you had life?'

'What did you wi that yallow hair
I bade you keep while you had life?'

'What did you wi that good black beads
I bade you keep for ever mair?'

'I gave them to a lady gay
I met i the green wood on a day.' (Ch 5 A)

En 'Lamkin' (Ch 93 A) asistimos a la lenta muerte del hijo de Lord Wearie en su cuna, entre gritos de dolor. El cruel asesinato del niño resulta especialmente dramático por la lentitud con que lo percibimos:

'O still my bairn, nourice,
O still him wi the pap!'

'He winna still lady,
For this nor for that'.

'O still my bairn, nourice,
O still him wi the wand!'

'He winna still, lady,
For a' his father's land'.

'O still my bairn, nourice,
O still him wi the bell!'

'He winna still, lady,
Till ye come down yoursel'.

Un efecto similar producen algunas narraciones marco –textos narrativos en los que se cuenta una historia intercalada en un nivel narrativo diferente (Bal 1990)– en las que el texto intercalado es reiterado por alguna razón. “The Laily Worm and The Machrel of the Sea” (Ch 36) comienza precisamente con la canción del dragón en cuatro estrofas –texto intercalado–, en la que relata a su propio padre cómo fue transformado por su perversa madrastra en el monstruo asesino que es en la actualidad. Su padre, en el nivel narrativo básico, le pide que vuelva a cantar su canción:

‘Sing on your song, ye laily worm,
That ye did sing to me;’
‘I never sung that song but what
I would it sing to thee.’

El texto intercalado es así repetido en su integridad, consiguiendo un efecto decelerador –aunque intensificativo– de la acción, que es narrada de nuevo sin la más mínima variación. Pero este texto determinará la narración básica, que progresará y concluirá con la rapidez y contundencia tan familiares en la Ballad:

He has sent to the wood
For whins and for hawthorn,
An he has taen that gay lady
An there he did her burn.

“The Holy Well” (PBB 9) comienza con la narración básica del encuentro de Jesús con otros niños en el Pozo Sagrado y el desprecio que sufre por haber nacido en un establo. Cuando vuelve llorando a casa, relata a su madre lo ocurrido: se convierte así en la voz narrativa de un texto intercalado similar al básico. La repetición de los hechos detiene la acción durante unas estrofas; sin embargo, la narración del niño en primera persona intensifica su dolor ante el rechazo.

Algo similar sucede con las descripciones; la narración parece a veces reposar durante unos momentos, mientras se nos describen distintos aspectos de la escena:

The chamber that they did gang in,
There it was daily dight;
The kipples were like the gude red gold
As they stood up in hight,
And the roof-tree like the siller white,
And shin'd like candles bright.

The lady fair into that ha'
Was comely to be seen;
Her kirtle was made o' the pa'
Her gowns seem'd o' the green.

Her gowns seem'd like green, like green,
Her kirtle o' the pa';
A siller wand intill her hand
She marshall'd ower them a'. (Ch 262)

1.3 COMPONENTE TEXTUAL

El componente textual es aquél que tiene la capacidad de “crear” texto (Halliday 1978:130), y por tanto, articula y expresa los dos componentes anteriores. Los recursos de la función textual estructuran la información, relacionan distintos elementos del texto entre sí, y relacionan también el texto con su contexto. Dichos recursos son fundamentalmente los elementos cohesivos y la estructura temática u organización del mensaje.

En el caso de la Ballad, el componente textual manifiesta de manera sumamente eficaz su carácter de “arte verbal”¹¹: como textos creados para ser cantados colectivamente – y, por tanto, memorizados no sólo por el narrador sino también por la audiencia–, las Ballads presentan una estructura cohesiva densísima; como textos compartidos en un acto social de narración, la información temática refuerza el componente interpersonal, marcando elementos relevantes; como textos creados para ser cantados al son de melodías por lo general ya existentes, están sometidos a los patrones rítmicos, métricos y temporales de la música a la que acompañan (Booth 1978:380).

Los recursos cohesivos no estructurales (Halliday y Hasan 1985) –léxicos y gramaticales– tejen una intrincada red de nexos que dotan a los textos de unidad y de continuidad semántica. La textura de la Ballad es muy fuerte, especialmente en lo que se refiere a la referencia y la cohesión léxica.¹² Estos recursos se combinan típicamente con otros de carácter estructural –paralelismo y desarrollo temático– proporcionando a los textos su densidad característica.

Podemos considerar la reiteración como el elemento cohesivo básico en la Ballad. En su vertiente fonosemántica, está permanentemente presente en las formas de aliteración, asonancia y rima, que, a su vez, contribuyen al almacenamiento y recuperación de los textos en la memoria y, en consecuencia, facilitan su transmisión. Los ejemplos de aliteración son muy abundantes, e incluyen tanto la repetición de un mismo sonido dos, tres o cuatro veces en un mismo verso,¹³ como la repetición de distintos sonidos en varios versos e incluso en estrofas completas:

Don't prittle nor prattle, my pretty parrot (Ch 4 E); Fair fall the mare that foaled that foal (Ch 65 B); A loud lauch lauched he (Ch 58 A); Willie was a widows son/And he wore a milk-white weed (Ch 70 A); Ye bid him bake his bridal bread,/And brew his bridal ale (Ch 96 A); To ding the dun deer doun (Ch 114 D); O is my biggins broken, boy?/ Or is my towers won?/Or is my Lady lighter yet,/Of a dear daughter or son? (OBB 77).

La asonancia, entendida de manera amplia como la presencia en el texto de sonidos similares, bien sean vocálicos o consonánticos, es muy abundante y regular; incluye los versos rimados y los casos de rima interna:

Her breath grew strang, her hair grew lang (Ch 34 A);
When wind and weit and snaw and sleit (Ch 58 B); They
sang so sweet and so complete [...] And I will swear by
the hilt of my spear (Ch 200 B); Go you down, go you
down to yonder town [...] The one did cry, the other did
reply (PBB 4).

El uso de la reiteración de sonidos demuestra una gran destreza en cuanto a la multiplicidad de los lazos cohesivos que se establecen. Si analizamos, a modo de ejemplo, el verso “Fair fall the mare that foaled that foal” (Ch 65 B), encontramos similitud o identidad consonántica en “fair”, “fall”, “foaled”, “foal”; “fall”, “foaled”, “foal”; “the”, “that”, “that”; “that”, “that”; identidad vocálica en “fair”, “mare”; “foal”, “foaled”; “that”, “that”.

El carácter iterativo de la Ballad se extiende asimismo a los planos léxico, morfosintáctico y semántico. En todos ellos la reiteración cumple tres funciones simultáneas: la propiamente cohesiva, contribuyendo a hacer más tupida la red de nexos entre

diversos elementos; la de estrategia retórica, relacionada con el componente interpersonal, cuyo objetivo es el énfasis o la intensificación, y que confiere a la Ballad su carácter dramático; y la de favorecer la retención de los textos en la memoria, garantizando de este modo su transmisión.

La cohesión léxica en la Ballad es densísima, y se realiza básicamente por medio de la repetición y la colocación. Aunque por razones metodológicas venimos analizando los rasgos de la Ballad en sus distintos componentes, en el caso de la cohesión léxica encontramos en las figuras clásicas de la Retórica un repertorio de recursos que la describen desde el prisma de la función persuasiva del texto.¹⁴ No encontramos, pues, inconveniente en aunar en nuestro análisis aspectos textuales e interpersonales; al fin y al cabo, como señala Nash (1989:217), el análisis de los textos no es sino una forma de retórica, sea cual sea el nombre académico con que designemos nuestro trabajo de investigación. Por ello, describiremos a continuación las manifestaciones de los recursos cohesivos de repetición y colocación que hemos identificado en la Ballad, con indicación entre paréntesis de la terminología propia de la Retórica:

a) Geminación o repetición de uno o varios elementos idénticos en contacto al comienzo de una oración o un verso (epanalepsis):

'Go you down, go you down, to yonder town',
[...] 'O peace, mother, o peace, mother',
[...] 'Dear mother, dear mother',
[...] Oh the rose, the rose, the gentle rose (PBB 4)

'At ball, at ball, my own dear son',
[...] 'Ah bitter withy, ah bitter withy' (PBB 5)

Nae rest, nae rest, May Magret took, (Ch 41 B)

Los elementos geminados pueden repetirse además al comienzo de la siguiente oración o el siguiente verso:

'Good morn, good morn, good morn', said they,
'Good morning', then said he (PBB 5)

'Ask on, ask on, my eldest son,
Ask onie thing at me' (Ch 41 B)

Estos esquemas de repetición actúan como refuerzo temático y rítmico, y dan mayor realce al valor expresivo de las palabras que se repiten. En los casos en que la geminación se extiende al siguiente verso, se produce también una función de enlace con él.

b) Repetición al comienzo de un grupo sintáctico o de un verso de uno o varios elementos presentes al final del grupo inmediatamente anterior (anadiplosis). Es ésta una figura progresiva, que señala el carácter lineal del texto:

The king he hath been a prisoner,
A prisoner lang in Spain, O (Ch 100 A)

All under the leaves, the leaves of life (PBB 4)

There are seven forsters at Pickeram Side,
At Pickeram where they dwell, (Ch 114 A)

Sin embargo, en ocasiones, se configura como una estructura quiasmática, con la colocación en posición temática del elemento repetido. El efecto es enfático:

Joseph was an old man,
And an old man was he (Ch 54 A)

An thu sall marry a proud gunner,
An a proud gunner I'm sure he'll be (Ch 113)

La progresión del texto se manifiesta a veces escalonadamente, marcando un camino ascendente en la acción y en la emoción que la Ballad transmite (climax):

[...] 'I'll sit and mourn all at her grave,
For a twelvemonth and a day.'

The twelvemonth and a day being up,

[...] 'The finest flower that ere was seen
Is withered to a stalk.'

'The stalk is withered dry, my love', (Ch 78 A)

Podemos incluir en esta categoría la llamada repetición incremental, en la que un elemento léxico es repetido con adición sucesiva de otro u otros que lo modifican e intensifican su cualidad. La Ballad es parca en descripción y detalle, y compensa esta economía estilística con la intensificación que deriva de la repetición:

There was a king, and a very great king,
And a king of meikle fame, (Ch 269 A)

As I lay sick, and very sick,
And sick was I, and like to die (Ch 204 B)

En el primer ejemplo, el personaje es introducido con la máxima economía posible –el verbo existencial “there was”. Sin embargo, el narrador necesita caracterizarle de algún modo, y recurre a la intensificación mediante la repetición del sustantivo “king” y una mínima modificación creciente. El segundo ejemplo es similar, e incluye la tematización del adjetivo en “And sick was I”. En ambos casos, y de manera general, se produce una intensificación gradual que culmina en el último elemento, habitualmente el tercero en una tríada. Este fenómeno, denominado por Olrik “The Weight of the Stern”, es, en combinación con “The Law of Three”, la principal característica de la narrativa popular (Olrik 1965:136–137).

c) Repetición instantánea de una palabra o frase (epizeuxis), que incrementa la emoción o la solemnidad; la segunda mención a la frialdad del suelo o a la suavidad de la seda confiere a estas cualidades un grado máximo, casi con toda certeza superior al que proporcionaría un intensificador:

Her back lay on the cauld, cauld floor, (Ch 41 B)

His hose was o the saft, saft silk, (Ch 97 A)

d) Repetición de la última palabra o frase en construcciones o versos posteriores (epístrofe o epífora), que quedan conectados entre sí. En la deliciosa Ballad “The Cherry Tree Carol”, por ejemplo, la repetición del vocativo “Mother” en las dos últimas estrofas enfatiza la proximidad afectiva y espiritual entre la Virgen y el Niño recién nacido:

‘O I shall be as dead, Mother,
As the stones in the wall,
O the stones in the streets, Mother,
Shall mourn for me all.’

‘Upon Easter-day, Mother,
My uprising shall be,
O the sun and the moon, Mother,
Shall both rise with me.’ (Ch 54 A)

A veces aparece combinado con anadiplosis:

She had na pu'd a nut, a nut,
A nut but barely ane,
Till up started the Hynde Etein,
Says, 'Lady, let thae alane!' (Ch 41 B)

El efecto de estas repeticiones es fijar mediante insistencia una idea, en este ejemplo la brevedad del lapso de tiempo transcurrido.

e) Repetición a distancia de uno varios elementos en el comienzo de grupos sintácticos o métricos próximos entre sí (anáfora). Este recurso proyecta hacia delante la narración:

While shee washte and while shee ronge,
While shee hangd o the hazle wand.

[...] 'Three were buryed under thy bed's head,
Other three under thy brewing leade.
Other three on yon play greene,' (Ch 21 A)

'Methinks I hear the thresel-cock,
Methinks I hear the jaye;
Methinks I hear my lord Barnard' (Ch 81 A)

She gave them the good wheat bread,
And they gave her the ginger,
But she gave them a fair better thing (Ch 200 B)

f) Repetición de elementos similares por ser forma de un mismo verbo, nombre o pronombre (políptoton), que acentúa la musicalidad del verso:

Sing on your song, ye laily worm,
That ye did sing to me';
'I never sung that song but what
I would it sing to thee.' (Ch 36)

g) Colocación de elementos lógicamente relacionados entre sí por pertenecer a series léxicas ordenadas o simplemente a grupos léxicos (enumeración):

Then he blowed a blast full north, east, west, south

[...] 'There are three things, I demand them of thee,
It's thy horn, and thy hound, and thy gay lady' (Ch 18
C)

'O speak to me, blankets, an speak to me, sheets,
An speak to me, cods, that under me sleeps' (Ch 5 A)

There were five and five before them a'
Wi hunting horns and bugles bright;
And five and five came wi Buccleuch
Like Warden's men, arrayed for fight.

And five and five like a mason gang
That carried the ladders lang and hie,
And five and five like broken men;
And so they reached the Woodhouselee. (Ch 186)

Las enumeraciones expanden la narración y acentúan la percepción de unidad y de totalidad; nos hallamos ante una serie completa de elementos que se despliegan en su integridad y agotan todas las posibilidades, siendo percibidos como un todo.

h) Colocación de elementos en un orden determinado (gradación). Normalmente tal colocación es de intensidad creciente, y es el último de ellos el que hace avanzar la narración. La gradación conduce a un clímax, y el centro de gravedad recae precisamente sobre el elemento final:

There's nane that gaes by Carterhaugh,
But they leave him a wad,
Either their rings, or green mantles,
Or else their maidenhead. (Ch 39 A)

I'll pawn my living and my lands,
My septer and my crown (Ch 156A)

Tanto la enumeración como la gradación se manifiestan típicamente en "The Law of Three", o uso de tríadas o estructuras trimembres, considerada como la característica principal de la narrativa popular (Oirik 1965:137). Esta disposición contribuye además a la cadencialidad del verso, al distribuir armónicamente los intervalos y la duración de las unidades rítmicas:

She stroaked my head, an she kemed my hair,
An she set me down saftly on her knee; (Ch 35)

He woo'd her butt, he woo'd her ben,
He woo'd her in the Ha'; (Ch 4 C)

He saddled, he bridled, and gallant rode he, (Ch 210)

La enumeración y la gradación aparecen también en el testamento verbal de los moribundos, que desgranar los nombres de sus herederos y los bienes que recibirán a su muerte, hasta desvelar la identidad del asesino o asesinos y explicitar su castigo:

‘O what will you leave to your father dear?’
‘The silver–shod steed that brought me here’.
‘What will you leave to your mother dear?’
‘My velvet pall and my silken gear.’

‘What will you leave to your sister Anne?’
‘My silken scarf and my gowden fan.’
‘What will you leave to your sister Grace?’
‘My bloody cloaths to wash and dress.’

‘What will you leave to your brother John?’
‘The gallows–tree to hang him on.’
‘What will you leave to your brother John’s wife?’
‘The wilderness to end her life.’ (Ch 111 A)

Observamos en este ejemplo cómo es precisamente la repentina ruptura de la cohesión léxica la que marca el abrupto desenlace de la Ballad: la colocación de los términos que designan parentesco es naturalmente cohesiva, como también lo es la de las pertenencias de la joven. La cohesión se romperá al introducir la enumeración de manera brusca el adjetivo “bloody” y los sustantivos “gallows–tree” y “wilderness”.

Ciertas enumeraciones añaden a su fuerza cohesiva y retórica un carácter progresivo, haciendo avanzar la narración en el tiempo y el espacio:

The first horse that he rode upon,
For he was raven black,
He bore him far, and very far,
But failed in a slack.
The next horse that he rode upon,
He was a bonny brown;
He bore him far, and very far,
But did at last fall down.
The next horse that he rode upon,
He as the milk was white;
Fair fell the mare that foaled that foal
Took him to Janet's sight! (Ch 65 B)

The firstin kirk that they came till,
They gard the bells be rung,
And the nextin kirk that they came till,
They gard the mess be sung.
The thirdin kirk that they came till,
They dealt gold for her sake,
An the fourthin kirk that they came till,
Lo, there they met their make! (Ch 96 A)

i) Contraposición de elementos léxicos o grupos sintácticos semánticamente contrarios (antítesis). Esta forma de oposición semántica es altísimamente frecuente en la Ballad, y la encontramos en infinidad de casos en estructuras paralelas:

So up the hill and down the hill
[...] 'We are all lords' and ladies' sons
Born in our bower and hall,
And you are nothing but a poor maid's child
Born in an ox's stall'. (PBB 5)

They wandred high, they wandred low,

They wandred late and early,
[...] 'Last night I lay in a weel-made bed,
And my noble lord beside me,
And now I most ly in an old farmer's barn,
And the black crae glowring owre me'.
[...] 'Many a time I have rode that on water,
And my lord Cassilis beside me,
And now I must set in my white feet and wade,
And carry the gypsie laddie'. (Ch 200 B)

Fair Margaret dyed to-day, to-day,
Sweet William dyed the morrow;
Fair Margaret dyed for pure true love,
Sweet William dyed for sorrow.
Margaret was buryed in the lower chancel,
And William in the higher:
Out of her brest there sprang a rose,
And out of his a briar. (PBB 58)

El patrón antitético cohesiona los textos léxicamente mediante la colocación de antónimos u opuestos en grupos u oraciones que, a su vez, son reiteradas una o varias veces. De este modo se produce una confluencia de patrones cohesivos con el consiguiente efecto multiplicador, tanto en la textura como en la intensidad de la Ballad.

Los ejemplos de antítesis que acabamos de citar nos aproximan también al paralelismo, forma cohesiva estructural que consiste en el establecimiento de construcciones semejantes repetidas en dos o más grupos sintácticos o métricos. Cockcroft y Cockcroft (1992:129) establecen cuatro posibles opciones para cada cláusula: 1) estructura sintáctica idéntica; 2) longitud idéntica o similar; 3) ritmo similar; y 4) equilibrio antitético.

Todas ellas están amplísimamente representadas en la Ballad, y se extienden desde la cláusula hasta la oración, la estrofa e incluso varias estrofas:

Lady Margerie was the first lady
That drank to him the wine,
And aye as the healths gade round and round,
'Laddy , you love is mine.'

Lady Margerie was the first lady
That drank to him the beer,
And aye as the healths gade round and round,
'Laddy, you're welcome here.'

'You must come into my bower
When the evening bells do ring,
And you must come into my bower
When the evening mass doth sing.'

[...] He set ae foot on the wall,
And the other on a stane,
And he's killed a' the king's life-guards,
And he's killed them every man.

'Oh open, open, Lady Margerie,
Open and let me in;
The weet weets a' my yellow hair,
And the dew draps on my chin.'

With her feet as white as sleet
She strode her bower within,
And with her fingers long and small
She's looten Sweet Willie in. (Ch 70 A)

Una manifestación muy frecuente de paralelismo es el intercambio de preguntas y respuestas entre los sujetos del enunciado,

'Weep ye for any of my gold, auld woman?
Or weep ye for my fee?
Or weep ye for any world's gear
This day I can grant to thee?'

'I weep not for your gold, kind sir,
I weep not for your fee;
But I weep for my three braw sons,
This day condemned to die.'

'O have they parishes burned? he said,
Or have they ministers slain?
Or have they forced maidens against their will?
Or wi other men's wives hae they lain?'

'They have not parishes burned, kind sir,
They have not ministers slain;
They neer forced a maid against her will,
Nor wi no man's wife hae they lain.' (Ch 141)

o, en un cambio de nivel, la narrativización de las palabras de un sujeto del enunciado por parte del narrador. Estas repeticiones incrementan la tensión narrativa y contribuyen a llenar el cuerpo de la narración. También en estos casos es el último elemento mencionado, habitualmente de un grupo de tres, el que resulta definitivo para la resolución del conflicto o para el avance de la narración:

'But out ye tak your little pen-knife,
And frae my shark ye shear a gare;
Row that about your lovely head,
And the pain ye'll never feel nae mair.'

Out he has ten his little pen-knife,
Amd frae her sark he's shorn a gare,
Rowed that about his lovely head,
But the pain increased mair and mair.

[...] 'Oh, mither, mither, mak my bed,
And, gentle ladie, lay me down,
Oh, brither, brither, unbend my bow,
'T will never be bent by me again.'

His mither she has made his bed,
His gentle ladie laid him down,
His brither he has unbent his bow,
'T was never bent by him again. (Ch 42 A)

El paralelismo es la forma en que se estructuran las llamadas "Riddle Ballads",¹⁵ en su mayoría en forma de preguntas que han de ser respondidas, y en menor medida en órdenes que han de ser cumplidas¹⁶. Este tipo de textos constituyen, como sugiere Buchan (1985), auténticos combates de inteligencia; las construcciones paralelas repetidas en las series de preguntas y respuestas son nexos cohesivos que refuerzan la cohesión léxica existente entre determinados sustantivos y adjetivos que expresan sus cualidades:

'O what is heigher nor a tree?
And what is deeper nor the sea?'

'Or what is heavier nor the lead?
And what is better nor the breid?'

[...] 'O what is greener nor the grass?
O what is waur nor a woman was?' (Ch 1 C)¹⁷

El éxito en el combate verbal dependerá, precisamente, de hallar cuáles son los sustantivos cuya cohesión por colocación es óptima en cada respuesta. Una vez más, la última respuesta

será definitiva para el avance de la narración: en este caso, la mención del demonio servirá para conjurarle:¹⁸

'O heaven is higher nor the tree,
O sin is heavier nor the lead,
The blessing's better than the bread.'

[...] 'The pies are greener nor the grass,
And Cloutie's waur nor a woman was.' (Ch 1 C)

El estribillo constituye también un elemento iterativo, presente en aproximadamente la mitad de los textos en la edición de Child. Aparte de su carácter esencial desde el punto de vista musical, su presencia en cada una de las estrofas es también cohesiva, y crea por repetición un nexo muy fuerte a lo largo de la Ballad.

Muchos de los estribillos consisten en lo que podríamos definir como adaptaciones fónicas al ritmo del verso, expresadas mediante repetición:

Down a downe, hay downe, hay downe, with a downe,
With a downe derrie, derrie, derrie, down, down. (Ch
26)
Fa la la la, fa la lal la, ra, re (Ch 1 A)

Follomingkathellomeday.
Ummatiddle, ummatiddle, ummatallyho, tallyho,
follomingkathellomeday. (Ch 2 J)

Quizá sea posible interpretar el significado de este tipo de estribillos en términos onomatopéyicos o simbólicos; Conran (1997:214–215) considera, por ejemplo, que el estribillo de “The Maid and the Palmer” (Ch 21 A) sugiere sonidos relacionados con la tarea de lavar la ropa: los golpes de la ropa mojada sobre la piedra, el sonido del viento al mecerla, e incluso su vaivén:

Lillumwham, lillumwham!
Whatt then? Whatt then?
Grandam boy, grandam boy, heye!
Leg a derry, leg a merry, mett, mer, whoope, whir!
Driuanice, larumben, grandam boy, heye!

En otras ocasiones el estribillo menciona elementos de la naturaleza, sobre todo flores, plantas, valles o bosques. Este entorno natural idílico puede constituir un contrapunto para las terribles y trágicas acciones humanas, o puede activar en la audiencia una serie de significados firmemente enraizados en la cultura popular, como la asociación de “dew” o “thyme” con virginidad, “flower” o “rose” con la sexualidad femenina, o “rosemary” y “sage” con fertilidad,¹⁹ entre otros:

Fine flowers in the valley
And the green leaves they grow rarely. (Ch 20)

With a hey ho and a lillie gay
As the primrose spreads so sweetly. (Ch 11 A)

Estos ejemplos, que corresponden respectivamente a “The Cruel Mother” y “The Cruel Brother”, contrastan con la narración de dos parricidios; un contraste similar se produce en otros casos, con referencias amorosas en un entorno de muerte:

Bow down, bow down,
I'll be true to my love, and my love'll be true to me. (Ch
10 R)

A veces el estribillo –o parte de él– es estructural, y está estrechamente relacionado con el contenido de la Ballad. Así ocurre, por ejemplo, en “The Fair Flower of Northumberland” (Ch 9) o en “Sir Lionel” (Ch 18 C), en que el último verso va variando de acuerdo con el desarrollo de la acción y las distintas voces enunciativas, aunque mantiene en todas las estrofas un cierto grado de repetición o paralelismo:

Even by the good Earle of Nothumberland.
[...] And she she faire flower of Nothumberland.
[...] and you the faire flower of Nothumberland.
[...] Not dwelling at home in merrie Scotland.
[...] So soone as I come in faire Scotland. (Ch 9)

For he was a jovial hunter.
[...] And thou beest a jovial hunter.
[...] As thou beest a jovial hunter.
[...] To Sir Ryalas, the jovial hunter.
[...] For I am the jovial hunter. (Ch 18 C)

Podemos afirmar, pues, que, pese a su aparente ligereza²⁰, el estribillo mantiene a lo largo de los textos un tipo de recursividad en los planos rítmico, fónico, sintáctico, léxico, semántico y simbólico que actúa como un potente elemento de cohesión.

El segundo recurso cohesivo estructural es el desarrollo temático, cuya función es la organización de la información en los textos. A nuestro juicio, el elevado número de Ballads objeto de estudio, y la variedad de voces enunciativas, dificultan un análisis exhaustivo de la progresión temática de la Ballad que pueda llevarnos a conclusiones válidas. Sin embargo, podemos establecer cuáles son las opciones más favorecidas en cuanto a la selección de tema y cuál es su significado.²¹

Los temas no marcados son muy frecuentes; por ejemplo, abundan los temas nominales y pronominales en la narración de los hechos, que centran el foco de atención del destinatario en los participantes de los procesos materiales,

He slew my knight my knight to me sae dear.
He slew my knight and poind his gear.
My servants all for life did flee
And left me in extremitie.

I sewd his sheet, making my mane,
I watched the corpse myself alane,
I watched his body night and day.

No living creature came that way. (Ch 106)

y los elementos de modo en formas interrogativas o imperativas, tan frecuentes en las voces de los sujetos del enunciado:

'O is there water i your shee?
Or does the wind blow I your glee?'

[...] 'O speak to me, blankets, an speak to me, sheets,
An speak to me, cods, that under me sleeps:

Is this a maid that I ha wedded?
Is this a maid that I ha bedded?' (Ch 5 A)

Son asimismo muy habituales los ejemplos de temas nominales seguidos de un pronombre correferencial, con el consiguiente efecto intensificativo:²²

'For my father he will not me own,
And my mother she neglects me,
[...] And their servants they do slight me' (Ch 240 A)

Sin embargo, los temas no marcados alternan, con una frecuencia muy alta, con temas marcados, que orientan al destinatario hacia otros aspectos del texto. Estas estrategias de tematización refuerzan además el componente interpersonal, al situar distintos elementos bajo el foco de atención del destinatario, con utilización frecuente de repeticiones y paralelismos:

a) Tematización del predicado verbal:²³

Tokyn he Stevene/And stonyd hym in the way (Ch 22);
Then bowed down the highest tree (Ch 54 A); And then
bespake the kings daughter (Ch 67 A); For hanged he
shall be (Ch 100 A); Then stepped forth brave Little
John (Ch 138).

b) Tematización del complemento del sujeto:

And an old man was he (Ch 54 A); But sad was the day
(Ch 41 B); Gloomy, gloomy was the night,/And eerie
was the way (Ch 39 A); O narrow, narrow is this
window/And big, big am I grown! (Ch 89 A); O bonny,
bonny was hir mouth,/And chirry were her cheiks,/And
clear, clear was hir yellow hair (Ch 178 D); A ioyed man
his father was (Ch 271 A).

c) Tematización del objeto:

Seven king's daughters here hae I slain/My
maidenhead I'll then keep still (Ch 4 A); To Leesome
Brand she then did say (Ch 15 A); Nae rest, nae rest
May Margret took/Sleep she got never nane (Ch 41 B);
And these words thus sayd shee/A coller he cast upon
his necke (Ch 67 A); An iron locks an iron bars/Into the
floor flung he (Ch 63 B); This Turk they in his castle
burnt,/John Thomson's gay lady they took (Ch 266 A);
Our gold and silver, and all our cloths,/And all that
ever we had,/We forced was to heave them overboard
(Ch 289).

d) Tematización de adjuntos circunstanciales:

And with a handful of willow twigs/She gave him slashes three (PBB 5); Awa to that king's court he went (Ch 15 A); At ilka tett of her horse's mane/Hung fifty silver bells and nine (Ch 37 A); With her feet as white as sleet/She strode her bower within,/And with her fingers long and small/She's looten Sweet Willie in./And with a deep and heavy sich/Her heart it brak in twa (Ch 70 A); The deepest pot intill it all/She has putten Young Hunting in./In the bonfire set her in (Ch 68 A); O hooly, hooly rose she up (Ch 84 A).

e) Tematización del complemento del predicado con verbos de movimiento o dirección:

And over the water run he/So up the hill and down the hill/Three rich young mothers run (PBB 5); And down the stream they went./Then on her bended knees she fell (PBB 7); And out there came a bonny maid./On we leapt, and off we rode (Ch 38); But upp then rose that lither ladd (Ch 67 A); About, and about, and about went he (Ch 286 B).

f) Tematización de otros elementos, como "so" o "nor", u oraciones subordinadas condicionales:

But had I kend, Tam Lin, she says (Ch 39 A); Had Willie had but twenty men (Ch 186); Your building is not broke, he cried,/Nor is your towers won,/Nor is your true-love delivered/Of daughter nor of son. (Ch 65 B).

g) Tematización de oraciones subordinadas temporales, que enmarcan la narración posterior:

As it fell one holy-day,/As many be in the yeare,/When young men and maids together did goe,/Their mattins and masse to heare,/Little Musgrave came to the church-dore (Ch 81 A); As it fell out one May morning,/And upon one bright holiday,/Sweet Jesus asked of his mother dear,/If he might go to play (PBB 9); Whan bells were rung, an mass was sung,/An a' men boun to meat,/Burd Ellen at a bye-table/Amo the foot-men was set (Ch 63 B).

Como evidencian los temas marcados, el punto de partida del mensaje puede situarse en las acciones verbales mismas, en las circunstancias o en distintos participantes.

Pero además de los elementos cohesivos y de las opciones temáticas, de carácter lingüístico, no podemos olvidar que, como señalábamos al comienzo, las Ballads son textos cantados al son de una determinada melodía; la música les confiere su propio patrón métrico y rítmico que es, a su vez, reiterativo, y podemos considerarla como un potente elemento cohesivo no lingüístico.

La estructura musical de la Ballad está íntimamente relacionada con la estructura de las estrofas, y, como señala Hodgart (1962:52), es imposible asegurar cuál existió antes. La unidad básica es la frase musical, que corresponde al verso; las estrofas resultan de las distintas combinaciones de dos, tres, cuatro o más frases.²⁴ Estas combinaciones suponen una

reiteración en cada estrofa, que se repite una y otra vez, sumándose la iteración melódica a la iteración lingüística. La acción se desenvuelve progresivamente, incrementando la tensión dramática o sosteniéndola, si es necesario, mediante la presencia en el plano lingüístico de abundantes elementos cohesivos reforzados por un patrón musical reiterativo. Para Booth (1978:380) los patrones musicales “sustain and constrain the words. In the oral ballad they bind the words more tightly even than do considerations of sense”.

Como señalábamos al comienzo del análisis del componente textual, la Ballad es una manifestación de “arte verbal”, cuyo objetivo, al igual que en el caso de las leyendas o los cuentos populares, es su transmisión oral. Hemos sugerido que su densísima estructura cohesiva, construida fundamentalmente sobre la reiteración, contribuye a facilitar el almacenamiento de los textos en la memoria y su recuperación. Con el fin de sustentar esta afirmación, nos aproximaremos a los estudios de Baddeley (1976, 1984, 1997) sobre la memoria humana y los procesos que la constituyen.

La memoria puede definirse como un conjunto de sistemas complejos e interconectados, que tienen en común la tarea de almacenar, y posteriormente recuperar, determinada

información (Baddeley 1984:11). Tres son los sistemas principales: la memoria sensorial, la memoria a corto plazo y la memoria a largo plazo. La información proveniente del medio a través de los sentidos se registra en la memoria sensorial; de ésta pasa a la memoria a corto plazo, donde se codifica y mantiene durante un período breve de tiempo; finalmente, se transfiere a la memoria a largo plazo, donde se almacena de forma más permanente. La memoria a corto plazo tiene un papel fundamental en la codificación e interpretación de la información; por ello se le considera una memoria operativa o de trabajo.

La memoria sensorial auditiva, que en nuestro caso sería el primer sistema que el receptor de la Ballad activaría, es, aunque breve, más duradera que la visual, y tiene carácter ecoico porque puede compararse con un eco que resuena cuando el mensaje oral ha terminado (Baddeley 1984:16). Por tanto, el receptor de la Ballad se hallaría de entrada en una situación favorable a la memorización del texto.

Con relación al sistema de memoria operativa, o a corto plazo, Baddeley describe determinadas estrategias que han demostrado experimentalmente contribuir al mantenimiento de la información y a su transferencia a la memoria a largo plazo; todas ellas están presentes en la Ballad:

a) La articulación en voz alta favorece el registro de la información frente a la subvocalización (Baddeley 1984:150); las Ballads, textos concebidos expresamente para ser cantados, presuponen dicha articulación; comparémoslas, por ejemplo, con la ópera, concebida para ser escuchada.

b) El rendimiento de la memoria mejora si se agrupa la información rítmicamente; el agrupamiento óptimo de elementos parece ser de tres en tres (Baddeley 1984:151). Esta afirmación tiene una relevancia extraordinaria en el caso de la Ballad: por una parte, el metro, el ritmo y la música propician la retención del texto; por otra, la agrupación en tríadas (“The Law of Three”), frecuentísima en la Ballad y común a otras formas narrativas populares, adquiere una nueva dimensión funcional: probablemente la magia del número tres resida esencialmente en su capacidad para anclar información en la memoria.

c) La repetición es la estrategia básica para el mantenimiento de la información en la memoria a corto plazo y para su transferencia a la memoria a largo plazo. Sin duda, es el recurso más ampliamente utilizado en la Ballad; hemos analizado en profundidad la confluencia de distintas formas de iteración que pueden estar presentes en un mismo texto: los aspectos

fonológicos de asonancia, rima y rima interna; la repetición en contacto o a distancia de elementos léxicos; los patrones de paralelismos y antítesis; las reiteraciones entre estrofas, ya sea en forma de preguntas y respuestas entre los personajes o en distintos niveles narrativos; las narraciones marco, con reiteración de la narración dentro de la propia narración; el patrón musical, y, dentro de él, la recursividad de las frases musicales y del estribillo, y su continua alternancia constituyen, sin duda alguna, un perfecto engranaje de múltiples fuerzas que apuntan en una misma dirección. Cuanto más redundante y predecible es un fragmento, y en más niveles diferentes, tanto más fácil resulta recordarlo:

“Information that is coded along several dimensions is less likely to be forgotten than information coded unidimensionally, since the greater the number of dimensions, the greater the possibility that at least one cue will survive to provide an available retrieval route.” (Baddeley 1976:356)

‘But wha will bake my bridal bread,
Or brew my bridal ale?
And wha will welcome my brisk bride,
That I bring oer the dale?’

‘It’s I will bake your bridal bread,
And brew your bridal ale,
And I will welcome your brisk bride,
That you bring oer the dale.’ (Ch 62 A)

La redundancia puede también referirse a los códigos

verbal y visual, y explicaría el hecho de que las palabras que expresan imágenes más vívidas sean más fáciles de aprender o recordar:

“It [...] seems likely that high-imagery words are easy to learn at least partly because they are likely to have both a verbal and a visual code. [...] The greater the number and range of encoded features, the greater the probability that one of these will be accessed, hence allowing the item to be retrieved.” (Baddeley 1976:357)

Se añade así una nueva dimensión al carácter hiperbólico de la Ballad, que se manifiesta en las descripciones de suntuosos vestidos y ornamentos, en la crueldad extrema de los crímenes o en las manifestaciones de valor o virtud llevadas hasta sus últimas consecuencias:

For Witherington needs must I wayle
As one in dolefull dumpes,
For when his leggs were smitten of,
He fought upon his stumpes. (Ch 162 B)

The horse Fair Annet rade upon,
He amblit like the wind;
Wi siller he was shod before,
Wi burning gowd behind.

Four and twanty siller bells
Wer a' tyed till his mane,
And yae tift o the norland winde,
They tinkled ane by ane. (Ch 73 A)

But when he came the king before,
He was clad o the red silk;
His hair was like to threeds o gold,
And his skin was as white as milk. (Ch 100 A)

Este último ejemplo ilustra también, en el mismo sentido, la asociación visual y verbal de los elementos comparativos, frecuentísimos en la Ballad; sin duda el brillo del oro, la transparencia del cristal y el blanco nacarado del marfil refuerzan su retención y evocación:

His hair was like the threads o gold,
His een like crystal stane;
His hair was like the threads o gold,
His teeth like ivory bane. (Ch 269 A)

d) Otro tipo de estrategias conllevan un procesamiento más profundo –semántico o conceptual– que implica establecer conexiones significativas dentro de la información a recordar; la organización del material facilita su aprendizaje y recuerdo. Dentro de las estrategias semánticas de organización, Baddeley (1997:132) distingue la ordenación en serie y en categorías. Los elementos en serie son frecuentísimos en la Ballad, especialmente en enumeraciones y en ciertas fórmulas características:

They wandred high, they wandered low,
They wandred late and early, (Ch 200 B)

The first horse that he rade upon,
For he was raven black,
He bore him far, and very far,
But failed in a slack.

The next horse that he rode upon,
He was a bonny brown;
He bore him far, and very far,
But did at last fall down.

The next horse that he rode upon,
He as the milk was white;
Fair fall the mare that foaled that foal
Took him to Janet's sight! (Ch 65 B)

But the firstin stap the lady stappit,
The water came til her knee;
'Ohon, alas!' Said the lady,
'This water's oer deep for me'.

The nextin stap the lady stappit,
The water came till her middle;
An sighin says that gay lady,
'I've wat my gouden girdle.'

The nextin stap the lady stappit,
The water came till her pap;
And the bairn that was in her twa sides
For cauld began to quake. (Ch 63 B)

Otros elementos son agrupados en categorías; en "The Duke of Grafton" (PBB 48), por ejemplo, la relación de los nobles que acompañan el cortejo fúnebre, los colores, la música de los instrumentos y los sonidos de las salvas son presentados casi simétricamente:

Six lords went before him, six bore him from the
ground,
Six Dukes walk'd before him in black velvet gowns.
So black was their mourning, so white were their
bands!
So yellow were the flamboys they carried in their
hands!
The drums they did rattle, the trumpets sweetly sound,
While the muskets and cannons did thunder all around.

“Bonnie George Campell” (Ch 210), con tan sólo tres estrofas, constituye un claro ejemplo de categorización:

Hie upon Hielands and laigh upon Tay
Bonnie George Campell rode out on a day.
He saddled, he bridled, and gallant rode he,
And hame cam his guid horse, but never cam he.

Out cam his mother dear greeting fu' sair,
And out cam his bonnie bride riving her hair.
'My meadow lies green and my corn is unshorn,
My barn is to build and my baby's unborn.'

Saddled and bridled and booted rode he,
A plume in his helmet, a sword at his knee.
But toom cam his saddle all bloody to see;
Oh hame cam his guid horse, but never cam he.

El primer verso contiene la categorización “hie”/“laigh”; a continuación encontramos la utilización recursiva de verbos de movimiento, la mayoría de los cuales están relacionados con la acción de cabalgar: “rode out”/“saddled”/“bridled”/“rode”/“cam”. Este último verbo engarza con una nueva categoría, la de miembros de la familia del joven: “his mother”/“his bonnie bryde”/“my baby”. Tanto la madre como la prometida expresan su desesperación mediante dos acciones verbales propias de la dicción de la Ballad: “greeting fu' sair”/“riving her hair”. Las palabras de la prometida, a su vez, contienen referencias metafóricas a la ausencia del joven de claro contenido sexual,

como “My meadow lies green and my corn is unshorn,/My barn is to build and my baby’s unborn”. El adjetivo “bloody”, de máxima intensidad por cuanto confirma el destino trágico del joven, puede a su vez categorizarse con otros elementos como “but toom cam his saddle”/“but never came he”.

e) En el proceso de recordar un relato, lo primero que recuerda el sujeto es su propia actitud hacia él: “lo que recuerda una persona depende en alguna medida de su implicación emocional y de su respuesta ante el acontecimiento.” (Baddeley 1984:38). Esta afirmación dota de una significación añadida a la mayoría de los recursos que hemos analizado de manera exhaustiva a lo largo de este capítulo: las llamadas de atención del narrador sobre su narración; los juicios de valor que emite sobre los sujetos de la narración y los hechos que se suceden; la anticipación de lo que va a ser narrado; los comentarios metadiscursivos o metanarrativos, en los que orienta el discurrir de la narración o la encomia; la profusión de elementos léxicos subjetivos; las múltiples formas de iteración que presentan los textos; las técnicas que remansan la narración o la hacen avanzar, incrementado la tensión narrativa, o los temas tratados, que aseguran la implicación emocional del destinatario de la Ballad, contribuyen a garantizar una respuesta positiva ante los textos que facilita su memorización y recuperación.

Podemos concluir, pues, que las aportaciones que derivan del ámbito de la psicología añaden una nueva dimensión al carácter comunicativo de la Ballad Inglesa, caracterizándola como un instrumento perfectamente adaptado a los procesos de la memoria humana, que garantiza la retención y transmisión de los mensajes que contiene.

NOTAS AL CAPÍTULO I

1. Bauman (ed) (1992:xiv) y Andersen (1991:38).
2. Halliday (1978:2): "By their everyday acts of meaning, people act out the social structure, affirming their own statuses and roles, and establishing and transmitting the shared systems of value and of knowledge."
3. Podemos señalar, entre muchos otros, Toolan (1992), Simpson (1993), Birch and O'Toole (1988), o Bernstein (1994). La interacción entre lingüística y análisis literario es el objetivo de la editorial Routledge en su "Interface Series in Language and Literary Studies", editada por R. Carter: "to examine topics at the 'interface' of language studies and literary criticism and in so doing build bridges between these traditionally divided disciplines".
4. Nuestro estudio, pues, se centrará fundamentalmente en "traditional", no "street" ballads. Para una antología e introducción a la "Street Ballad", véase De Sola Pinto y Rodway (eds.) (1957): *The Common Muse*. London, Chatto and Windus.
5. Para una síntesis de los principales estudios sobre la Ballad Inglesa, bibliografía y discografía, véase Atkinson (1997).
6. Según Eco (1981:55-56), los medios a que recurre el autor para prever su Lector Modelo son la elección de una lengua, de un tipo de enciclopedia, de determinados recursos léxicos y estilísticos, marcas de género o la explicitación del destinatario.
7. Buchan (1972:53). Booth (1978:383) afirma que la cultura oral necesita apoyarse más en las "'appositional' capacities of mind".
8. Renwick (1980), Toelken (1995).
9. Andersen (1985) interpreta las fórmulas de la Ballad no como marca de recreación oral-formulaica, sino como elementos con la función supranarrativa de establecer las mismas connotaciones en diferentes textos. Así, por ejemplo, las acciones de peinarse o coser expresan el deseo oculto de un encuentro amoroso.

10. Bal (1990:71).

11. Hasan (1985).

12. La cohesión mediante referencia pronominal es muy evidente. Por ello, no nos detendremos en su estudio.

13. A la vista de nuestro análisis, discrepamos de Kekäläinen (1983:232–233) cuando afirma que “more comprehensive alliteration between several elements is rare”.

14. La Retórica contempla los fenómenos textuales desde el prisma de la función persuasiva de los textos. (Véase Nash (1989), Albaladejo (1989) y Mortara Garavelli (1991). Cockcroft y Cockcroft (1992:27) relacionan expresamente el modelo de Halliday con la Retórica: “[...] persuasion must fulfil the *ideational* function by using language directly related to the audience’s experience. At the same time the *interpersonal* function (linking the sender and the receiver) should be clearly signalled, perhaps through the frequent use of personal pronouns and modal verbs [...] Other grammatical features [...] will lend *textual* cohesion and coherence to the persuasion.”

15. Véase Edmunds (1986:35–46) y Minton (1985:435–455).

16. “Riddles Wisely Expounded” (Ch 1); “The Elfin Knight” (Ch 2); “The False Knight Upon the Road” (Ch 3); “King John and the Bishop” (Ch 45); “Captain Wedderburn’s Courtship” (Ch 46); “Proud Lady Margaret” (Ch 47).

17. Nótese la aliteración y colocación en “waur” y “woman”.

18. Desde el punto de vista de la mitología, el exorcismo de un ser sobrenatural maligno al pronunciar su nombre es uno de los llamados “name-taboo”, y se basa en la asociación del nombre con el alma o la personalidad (Spence 1994:143).

19. Toelken (1995) explora los significados culturales que subyacen al universo metafórico de la Ballad.

20. Bold (1979:22) considera que el estribillo tiene una función decorativa.

21. Brown y Yule (1983:127): “The more marked the construction, the more likely that an implicated meaning will be that which the utterance is intended to convey”; Downing y Locke (1992:222):

“When some other element is fronted to initial position it is a marked Theme, and carries some additional significance in the discourse”.

22. Kekäläinen (1983:136–139) analiza exhaustivamente los casos de sujeto pleonástico, y considera que su función principal es la de apoyo métrico.

23. Como en el caso anterior, Kekäläinen (1983:102) relega el significado de la tematización, y lo subordina a la función métrica: “The order of S and V thus depends on their rhythmical properties, as well as on the number of other elements in the sentence. The part played by the notional weight of these elements cannot be entirely ignored but appears to be less important than their formal weight.”

24. Hodgart (1962:54) resume las combinaciones en los siguientes tipos:

- I) De dos frases diferentes: AABA; ABBA; ABAB.
- II) De tres frases diferentes: AABC; ABBC; ABAC.
- III) De cuatro o más frases: ABCD; ABCDE, etc.

CAPÍTULO II

FUNCIONES SOCIOCULTURALES DE LA BALLAD INGLESA

CAPÍTULO II: FUNCIONES SOCIOCULTURALES DE LA BALLAD INGLESA

Como señalábamos en la introducción, concebimos el texto literario como un instrumento de prácticas sociales de índole comunicativa, que transmite información, ideas y actitudes entre individuos, grupos y generaciones. Es fundamentalmente un fenómeno de interacción comunicativa entre productor y receptor, encuadrado en un determinado contexto social. Como vehículo de expresión cultural, tiene un carácter reflexivo, puesto que refleja y comenta la experiencia humana y, por tanto, la cultura misma. Por otra parte, como señala Bauman (1992:xiv) aporta “equipment for living”, es decir, recursos para la consecución de los fines sociales.

El análisis funcional que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior ha puesto de manifiesto el carácter comunicativo de la Ballad, explorando los recursos estilísticos mediante los cuales el autor textual traslada óptimamente su mensaje al

receptor, con una clara conciencia de audiencia y una extraordinaria maestría en el manejo de estrategias retóricas y textuales idóneas. Las formas de suscitar, mantener y dirigir la atención, de garantizar la veracidad de lo narrado, de ganar la confianza y la complicidad de la audiencia, de encuadrar la narración en patrones rítmicos y musicales son, entre otras, manifestaciones del arte verbal de comunicar; explorar el contenido y la función de la comunicación, es decir, el contexto de cultura, será ahora nuestro objetivo:

“Any actual context of situation [...] is [...] a totality –a package, so to speak, of things that typically go together in the culture. People do these things on these occasions and attach these meanings and values to them; this is what a culture is”. (Halliday y Hasan 1985:46).

Según Fowler (1981, 1986), los textos son transacciones que se realizan en la sociedad, y que comunican una determinada ideología, es decir, un sistema de creencias, valores y categorías que se constituyen en los referentes mediante los cuales el sujeto y la sociedad perciben el mundo; su análisis debe tener como objetivo comprender la transmisión y transformación de dichos valores en la cultura (1986:178). Esta dimensión social e ideológica de los textos coincide con la concepción de van Dijk (1997:5) del discurso como “acción”: además de los aspectos interactivos, su estudio debe revelar las

funciones sociales, políticas o culturales que realiza en instituciones, grupos o la sociedad y la cultura en general.

Ambas visiones están en perfecta sintonía con Carter y Nash (1991:21) cuando afirman:

“Style is a textual phenomenon and should be studied both in terms of particular linguistic forms in a text and as the effects generated by those same forms on the consumer by the producer of the text. In this nexus between linguistic forms and functions text conventions play an important part in the mobilization of meanings. Language and text conventions create asymmetrical relations between writers and readers which ensure that certain of the meanings mobilized prove difficult to resist. In this important sense style is political; questions of language and style are ideological questions.”

Será precisamente en estas líneas en las que orientaremos el presente capítulo: intentaremos determinar qué funciones ha desempeñado la Ballad Inglesa y qué valores y significados sociales encierran sus textos.

2.1 TRANSMISIÓN Y MANTENIMIENTO DE MODOS DE ENTENDER LA REALIDAD

Como señalaba ya Gerould (1932:133), la Ballad constituye un valiosísimo documento para comprender cuál era la

concepción del mundo de las clases populares; la variedad de los temas y situaciones recogidos en sus textos permite analizar valores, creencias, actitudes y modos de actuación:

“Their worth is inestimable in more ways than one, because they reflect not only the opinions and feelings of ordinary folk, but their beliefs and customs as well.”

Pero, como precisa Simpson (1966:ix), la Ballad no sólo refleja una visión de la realidad, sino que contribuye también a modelarla:

“The broadside ballad is both a conditioner and a mirror of popular attitudes.”

Mieder (1987:ix), por su parte, reconoce en las formas populares de transmisión oral una dimensión más: no sólo reflejan y condicionan una determinada visión del mundo, sino que la mantienen, convirtiéndose en referentes de actuación fácilmente accesibles a un sector muy amplio de la población:

“Traditional modes of expression such as fairy tales, nursery rhymes, legends and proverbs, to name but a few, have for a long time been part of a verbal folk art giving durability to our understanding of the world. As part of the larger field of folklore they have played a major role in maintaining a basic framework for generations of people who have used them as common philosophical guides from childhood to old age”.

En el mismo sentido, podemos hacer extensibles a la Ballad en general las funciones que Gammon (1982:237) asigna a las canciones populares de contenido sexual entre 1600 y 1850:

“They worked in the realm of ideology. Their job was to voice tensions, to work over the contradictions of human life, to mediate, to naturalize, perhaps to sublimate, to warn, but most important to pass on, often at a subliminal level, messages about appropriate roles in society”.

Todos estos puntos de vista coinciden en interpretar la Ballad como un gran depósito que almacena información cultural, que es memorizada y transmitida de una generación a la siguiente. Se produce de este modo una relación funcional de la palabra como vehículo de almacenamiento de información y la sociedad. Así lo señala Havelock (1991:24):

“The secrets of orality, then, lie not in the behaviour of language as it is exchanged in the give and take of conversation, but in the language used for information storage in the memory. This language has to fulfil two requirements: it must be rhythmic and it must be narrativized. Its syntax must always be one that describes an action or a passion, but no principles or concepts.”

Entendemos, pues, que, como manifestación de arte verbal, una función primordial de la Ballad Inglesa es la de actuar

como vehículo de transmisión y mantenimiento de modos de entender la realidad. Analizaremos, por tanto, qué conceptos y valores subyacen a esa visión del mundo.

2.1.1 RELACIONES PERSONALES Y COMPORTAMIENTOS SOCIALES

La *Ballad* despliega ante nosotros un complejísimo entramado de relaciones humanas en continua tensión. Sus personajes, como en la vida real, se mueven en el ámbito familiar y en el afectivo; pertenecen a determinados grupos sociales y están sujetos a leyes y normas. Se aman, se odian, infringen y acatan. Nacen y mueren; muchas veces matan. Todas estas variables están animadas por las inclinaciones y pasiones propias de la naturaleza humana, y se combinan entre sí, dando como resultado ciertos patrones significativos.

Podemos centrar este entramado de relaciones personales en la figura de la mujer. La mujer es, sin duda, el centro afectivo y ético de la *Ballad*; la fuerza de su sexualidad, aunque implícita en muchas ocasiones, desencadena infinidad de acontecimientos, que, a menudo, conllevan la infracción de códigos éticos o morales. Como indica Gerould (1932:38-39),

este es el caso de, aproximadamente, la mitad de la edición de Child:

“More than a third of the ballads are love stories of one sort or another. If those be included in which crimes of violence take place on account of sex, nearly one hundred and fifty fall into that category.”¹

Así pues, comenzaremos por explorar las distintas facetas del mundo femenino en la Ballad.

2.1.1.1 EL CONCEPTO “MUJER”

El primer contacto del lector con la edición de Child no resulta especialmente halagüeño en lo que al término “woman” se refiere; en tres de las versiones de “Riddles Wisely Expounded” (Ch 1) encontramos una referencia, probablemente bíblica, a la gran tentadora, mujer a quien en maldad sólo aventaja el diablo:

[...] ‘And the Devil is worse than woman was.’ (A)
[...] ‘And Cloutie’s waur nor a woman was.’ (C)
[...] ‘And the Devil’s worse than eer woman was.’ (D)

Curiosamente, hay otra referencia al carácter indomable de la mujer en “The Farmer’s Curst Wife” (Ch 278), en

que también está asociada al diablo, además de a un cerdo o un enjambre de abejas:

'There's just three things the devil can't drive:
A hog, and a woman, and bees into a hive.'

Tampoco en el resto de las Ballads disfruta el término "woman" de un tratamiento más favorable; Preston (1989:325) analiza la colocación de epítetos con los términos "girl", "dame", "damosal", "lass"/"lassie", "maid"/"maiden", "lady" y "woman". De entre todos ellos, es precisamente este último el que presenta una frecuencia más alta de colocación con epítetos peyorativos o simplemente negativos, lo que sugiere, según la autora, "a cultural uneasiness towards what it means to be a woman."

No abundan, sin embargo, las referencias genéricas a la mujer; la visión que la Ballad transmite de ella se desprende de las relaciones que establece con otros personajes, generalmente masculinos, y con el sistema de usos y convenciones sociales. Como en el teatro de sombras, su silueta se recorta contra la de su entorno.

Esta visión de la mujer coincide de manera llamativa con la medieval; así lo entiende Le Goff (1990:31):

“Si para los hombres de la Edad Media hay una categoría “mujer”, ésta no está caracterizada [...] sino por su cuerpo, por su sexo, por sus relaciones con determinados grupos”.

En el mismo sentido se manifiesta Klapisch-Zuber (1990:297):

“[...] ‘la mujer’ fue caracterizada partiendo de su cuerpo, de su sexo o de sus relaciones con grupos familiares. Ya fueran esposas, viudas o doncellas, la personalidad jurídica y la ética cotidiana fue descrita en relación con un hombre o con un grupo de hombres”.

Hay, no obstante, algún juicio de valor genérico sobre la mujer. En “The Marriage of Sir Gawain” (Ch 31), King Arthur dispone de unos días para encontrar la respuesta correcta a la supuestamente difícil pregunta de “what thing it is/That a woman will most desire”. Si no la encuentra, deberá enfrentarse a un fornido caballero “With a great club vpon his backe”. Tras distintas peripecias, hallará la respuesta correcta:

[...] ‘a woman will haue her will,
And this is all her cheef desire.’

Encontramos otra referencia al carácter caprichoso y obstinado de la mujer en la voz del narrador, expresada mediante un enunciado genérico, intensificado por estructuras

lingüísticas interpersonales, tales como el adverbio “aye” y elementos exclamativos:

But women’s wit is aye willful,
Alas that ever it was sae! (Ch 259)

Tampoco resulta bien parada la mujer en cuanto a su capacidad de sentir compasión o clemencia, y más aún en comparación con el hombre:

A woman’s mercy is very little,
But a man’s mercy is more. (Ch 155 E)

2.1.1.2 RELACIONES FAMILIARES

La familia es la estructura social en torno a la cual se generan gran parte de los conflictos que presenta la Ballad; de las relaciones entre sus miembros se desprende un modo específico de entender y aceptar la realidad social. Y el rasgo más evidente de las relaciones familiares en la Ballad es la manifestación de la autoridad máxima del padre, y, en segundo lugar, de la madre.

La situación de la mujer en el seno de la familia es de total y absoluta sumisión. La potestad patriarcal debe reforzarse frente a la feminidad, porque la feminidad representa el peligro. El padre ejerce un control máximo sobre las hijas, especialmente en lo relativo a la elección de marido. La joven “no se atreve” a dar su consentimiento sin el de su padre, y es consciente de que “debe” someterse a su voluntad; la modalidad, en la propia voz femenina, transmite eficazmente la sumisión:

‘To wed I am too young;
Without I have my parents’ leave,
With you I darena gang.’ (Ch 4 D)

‘Whate’er my father bids me do,
I maun be at his will.’ (Ch 304)

‘To ony thing he bids me do
I’m always at his will.’ (Ch 236D)

‘O what’s your will wi me, father,
O what’s your will wi me?’ (Ch 64 A)

El sometimiento de la mujer se extiende también a su madre, hermanos, hermanas, parientes y conocidos: en “The Cruel Brother”, el no haber obtenido el permiso del hermano es motivo de parricidio:²

Lord Ingram wood her Lady Maisery
From father and from mother.
Lord Ingram wood her Lady Maisery

From sister and from brother.
Lord Ingram wood her Lady Maisery
With leave of a' her kin. (Ch 66 A)

And whan he got her friends' consent
He set the wedding day. (Ch 221 B)

La joven acepta expresamente someter su voluntad a la de sus familiares; de hecho, puede incluso ser la última en ser consultada:

'Sir knight, ere ye my favor win
You maun get consent frae a' my kin.' (Ch 11 A)

He has teld her father and mither baith,
And a' the rest o her kin.
And has teld the lass hersell,
And her consent has win. (Ch 221 A)

El sometimiento a la autoridad paterna suele estar asociado en la Ballad a felicidad, mientras que la expresión de la voluntad propia de la mujer suele acarrear tragedia. La oposición de Fair Janet a aceptar al hombre que propone su padre será castigada con su muerte y la de su verdadero amor. Como veremos más adelante, la Ballad cumple también una función ejemplarizante:

'A French lord maun I wed, father?
A French lord maun I wed?
Then, by my sooth', quo Fair Janet
'He's neer enter my bed.' (Ch 64 A)

La muerte en la hoguera es la terrible amenaza que puede llegar a sufrir la mujer que se opone a la voluntad de su padre:

'Will you marry the Southland lord,
A Queen of fair England to be?
Or will you burn for Sweet Willie,
The morn upon yon lea?' (Ch 64 G)

La tragedia amenaza igualmente a aquellas uniones que no han obtenido el consentimiento de todos y cada uno de los miembros de la familia:

He's got consent frae her parents dear,
And likewise frae her sisters fair.

He's got consent frae her kin each one,
But forgot to spiek to her brother John. (Ch 11 A)³

El matrimonio supone para la mujer el sometimiento a una nueva voluntad: la del marido. Una vez más, la sumisión se expresa mediante la propia voz femenina:

'Yonder is my father dear,
Wi hogs upon yon hill;
Gif ye get but his consent,
I shall be at your will.' (Ch 236 C)

And he has gotten his consent,

And the maid was at his will. (Ch 236 A)

El matrimonio es la situación a la que se ve empujada la mujer, aunque no supone cambio alguno en cuanto a su independencia:

'My father drank the brandy and beer,
My mother the wine sae red;
Gars me, poor girl, gang maiden lang,
For the lack o tocher guid.'

En "The Twa Sisters", los celos de una de las hermanas son la causa del parricidio. Sus palabras son muy significativas:

'Your cherry cheeks and yallow hair
Gars me gae maiden for evermair.' (Ch 10 B)

La importancia de la unión en matrimonio es tal que conlleva en ocasiones el sacrificio de la vida de la mujer. Hoy resultan escalofriantes las palabras de una joven que ha visto morir de parto a sus seis hermanas y, ante el miedo de correr su misma suerte, se niega a casarse; pero es más escalofriante aún la respuesta de su propia madre. Una vez más es una voz femenina la que expresa con contundencia el sometimiento de la mujer a la autoridad familiar por una parte, y a la institución

social del matrimonio por otra; el modo imperativo y la modalidad son índices evidentes de autoridad:

‘That man shall near be born’, she says,
‘That shall ly down by my side’.

‘O hold your tounge now, Bird Allen,
Let all your folly abee;
For you shall marry a man,’ she says,
‘Tho ye shoud live but rathes three’ (Ch 91 B)

‘O hold your tongue, my ae daughter,
Let a’ your folly be,
For ye shall be married ere this day week
Tho the same death you should die.’ (Ch 91 C)

En ocasiones el varón somete a la mujer a todo tipo de penalidades, tales como vivir en el bosque entre animales salvajes o alimentarse de raíces y agua de los riachuelos, antes de consentir casarse con ella. La mujer acepta conscientemente esta autoinmolación, e incluso está dispuesta a dar su vida:

‘When will you marry me, William,
And make me your wedded wife?
Or take you your keen bright sword
And rid me out of my life.’ (Ch 292)

2.1.1.3 LA VIRGINIDAD FEMENINA

La virginidad femenina es, sin duda, la virtud estelar que articula el comportamiento de la mujer en la Ballad. Superior a cualquier otra cualidad, es su máspreciado “tesoro”:

[...] ‘And eke unspotted sill remain,
with her pure virgin treasure.’ (Ch 112 C)

[...] ‘Or has he stown your maidenhead,
The flower of your bodye?’ (Ch 110 B)

‘But when he stole her virgin rose
Nae mair this maid he would come nigh.’ (Ch 253)

La honra perdida es imposible de recuperar. La Ballad contiene advertencias explícitas a las jóvenes en boca del narrador, que se dirige a ellas directamente; en el ejemplo siguiente, el valor de la honra queda magnificado al ocupar la posición final en una tríada (Oirik 1965) cuyos dos primeros elementos son además tematizados; por otra parte, los dos últimos versos conforman un enunciado genérico:

Now gowd rings ye may buy, maidens,
Green mantles ye may spin,
But, gin ye lose your maidenheid,
Ye’ll neer get that agen. (Ch 39 I)

La mujer que presenta la Ballad es plenamente consciente de la importancia de su honra, y, por tanto, de las terribles consecuencias que acarrearía su pérdida. El uso de la primera persona expresada eficazmente esta interiorización:

'My mantle's o the finest silk,
Anither I can spin;
But gin you take my maindehead,
The like I'll never fin.' (Ch 52 C)

[...] 'he hath got my maidenhead,
Which grieves me worst of all.' (Ch 110 A)

'Wae to the fox came amo our flock!
I wish he had taen them a'
Before that he'd taen frae me what he took;
It's occasiond my downfa.' (Ch 217 M)

La mujer debe, pues, adoptar una actitud de alerta y resistencia frente a la actitud masculina, claramente ofensiva y agresiva. Por tanto, no es de extrañar que, en sus intercambios verbales, abunden reiterados ruegos, con la insistencia propia de la repetición:

'O Willie, let me alane this nicht,
O let me alane till we're wedded richt' (Ch 25 A)

'O spare me, spare me, but this single night,
And let me gang hame a maiden sae bright'. (Ch 25 B)

'A bed, a bed', Clark Sanders said,
'A bed, a bed for you and I';
'Fye no, fye no', the lady said,
'Until the day we married be'. (Ch 69 A)

'I am so beautiful and fine
I am a prey to all young men'. (Ch 290 C)

En la mayoría de los casos, las súplicas de las jóvenes no son atendidas. En "Eppie Morrie", sin embargo, nos encontramos con una mujer dispuesta incluso a luchar por salvar su honra:

'Haud far awa frae me, Willie,
Haud far awa frae me;
Before I'll lose my maidenhead,
I'll try my strength with thee.'
[...] Said, 'Ere I lose my maidenhead,
I'll fight with you till day.' (Ch 223)

La salvaguarda de la honra puede incluso llevar a la mujer a recurrir a remedios mágicos que le permitan salir airosa de los acosos masculinos (Ch 43); menos suerte tendrá la dama de "The Twa Magicians" (Ch 44) frente a los intentos del herrero: la Ballad consiste en las sucesivas transformaciones de la mujer en distintos objetos o animales, y las correspondientes del hombre, que, al fin, consigue su propósito: "I'll gain your maidenhead". Muchos de estas transformaciones incluyen símbolos claramente sexuales: "a gay grey mare" y "a gilt saddle"; "a het girdle" y "a cake"; "a ship" y "a nail intill her tail"; "a silken plaid" y "a green covering".

La pérdida de la honra produce en la mujer un desolador sentimiento de vergüenza y culpabilidad, incluso a pesar de haber sido forzada:

‘Now you have had your wil, good sir,
And put my body thus to shame.’ (Ch 110 A)

La presión que ejerce sobre la mujer esta concepción social de la pérdida de la virginidad es tal que la lleva a consolidar sentimientos de culpa, incluso en aquellos casos –los más frecuentes– en que ha sido forzada. La muerte es la única alternativa; son escalofriantes ejemplos de autoinmolación:

‘O kind sir, if I hae’t at my will,
I’ll twinn with my life, keep my maidenhead still.’ (Ch 14 D)

‘Wae fa, Rob Oig, upon your head!
For you have ravished me,
And taen from me my maidenhead;
O would that I could dee.’ (Ch 225 J)

2.1.1.4 LA HONESTIDAD FEMENINA Y EL HONOR MASCULINO

La dependencia de la mujer de su círculo familiar está en estrecha relación con la defensa de su honestidad. El honor

masculino, atributo social, descansa absolutamente sobre la honestidad femenina, que es sistemáticamente objeto de desconfianza; por tanto, esposos, padres y hermanos velarán constantemente por defender tanpreciado valor:

Erlinton had a fair daughter,
I wat he weird her in a great sin;
For he has built a bigly bower,
An a' to put that lady in.

An he has warnd her sisters six
An sae has he her brethren se'en,
Outher to watch her a' the night,
Or else to seek her morn an een. (Ch 8 A)

'Ye must take with you your ain brither John;
It's not meet for maidens to venture alone.' (Ch 25 B)

'Sae aft as ye hae dreaded me,
But never found me wrang.' (Ch 70 B)

'O wilt thou go home, my hinny and my heart,
O wilt thou go home, my dearie?
And I'll close thee in a close room,
Where no man shall come near thee.' (Ch 200 B)

Esta concepción del honor es, como tantos otros valores sociales de la Ballad, claramente medieval, y coincide absolutamente con la predominante en los tiempos feudales:

“La prevención de la infamia consistía ante todo en extender una pantalla frente a lo público: el temor de verse infamado por las mujeres explica [...] el deber de vigilar de cerca a las mujeres, de mantenerlas enclaustradas en la medida de lo posible, y si no había otro remedio que dejarlas salir, [...] haciéndolas escoltar.” (Ariès y Duby 1991, vol. III:88).

Como señalábamos en el capítulo anterior, el espacio exterior en la Ballad es por naturaleza peligroso para la mujer; en el interior de la casa o el palacio puede ser controlada estrechamente. La vigilancia y la escolta de las mujeres se extienden también a sus damas de compañía e incluso a los criados:

Then out it spake the proud porter-
Our lady wishd him shame-
'We'll send the marys to the wood,
But we'll keep our lady at hame.'
[...] 'We'll count our marys to the wood,
An we'll count them back again.' (Ch 97 A)

Así lo expresa también Klapisch-Zuber (1990:304):

“La fidelidad sexual de las mujeres se encuentra en el centro del dispositivo familiar: su cuerpo requiere una estricta vigilancia.”

Dentro del matrimonio, la honestidad femenina afecta directamente a la paternidad y, en consecuencia, al nombre de los hijos y a la transmisión de la herencia; por ello, el marido vigilará estrechamente a la mujer para evitar acciones fraudulentas que dañarían el linaje, y asegurar la legitimidad de sus herederos. En algunas Ballads encontramos ejemplos de milagrosas marcas de legitimidad en la piel de los recién nacidos:

It was weel writen on his breast-bane
Childe Branton was the father's name.
It was weel writen on his right hand
He was the heir o his daddie's land. (Ch 5 C)

'It had been gude for my wife, father,
To me she'd born a son;
He would have got my lands and rents,
Where they lie out an in.' (Ch 259)

La más ligera duda -aunque infundada- sobre su paternidad, puede empujar a un hombre a repudiar a su esposa e incluso a desheredar a su hijo:

'O if I gotna him my lane,
Show here the man that helpèd me;
And for these words you ain mouth spoke
Heir of my land he neer shall be.' (Ch 229 B)

La relación entre la honestidad femenina y la pureza de la sangre es la justificación del sometimiento de las recién casadas a distintas pruebas de castidad, ya sea por parte del esposo mismo o de su madre. Gil Brenton, que ha repudiado y mutilado a siete esposas, hace sentar a la octava en una silla de oro en la que sólo pueden sentarse las jóvenes castas, y utiliza otros objetos relacionados con el lecho nupcial, e incluso su espada, para asegurarse de la condición de su esposa. La ballad se remansa en la enumeración de todos ellos:

'O speak to me, blankets, an speak to me, sheets,
An speak to me, cods, that under me sleeps;

Is this a maid that I ha wedded?
Is this a maid that I ha bedded?' (Ch 5 A)

'Now speak to me, blankets, and speak to me, bed,
And speak, thou sheet, inchanted web;

And speak up, my bonny brown sword, that winna lie,
Is this a true maiden that lies by me?' (Ch 5 B)

Una capa puede también tener el poder de descubrir públicamente la infidelidad de las damas de la corte del Rey Arturo⁴; en este caso la evidente misoginia tiene rasgos humorísticos:

'Itt shall neuer become that wiffe
That hath once done amisse;'
Then euery knight in the kings court
Began to care for his. (Ch 29)

Pero no es el humor la respuesta que la Ballad transmite a la afrenta del honor masculino; semejante ofensa sólo podrá ser reparada mediante la venganza, que adopta un tono trágico: la explosión de indignación, furia y violencia en el varón conducirá sistemáticamente a crueles y feroces muertes. Todo ello es sin duda vestigio medieval:

"El primer deber del jefe de la casa era el de vigilar, corregir y aún matar si era preciso, a su mujer, a sus hermanas, a sus hijas, a las viudas y a las hijas

huérfanas de sus hermanos, de sus primos y de sus vasallos.” (Ariès y Duby 1991, vol. III:88).

El exterminio es el castigo a la infracción del honor, y la Ballad es pródiga en ejemplos de inusitada crueldad. El padre, aunque magnánimo en contadas ocasiones, hace gala en la Ballad de una dureza extrema hacia su propia hija. El carácter hiperbólico de sus palabras es proporcional a la gravedad del delito:

‘Away, away, thou cursed woman,
I pray God an ill death thou may dye’ (Ch 48)

‘She should be brunt upon a hill,
Or hangd upon a tree,
That woud gar her lord gang landless,
And children bastards be’. (Ch 268)

La madre comparte la misma visión que el padre, y puede llegar a ser más implacable aún:

‘We’ll put her in a dungeon dark,
And hunger her till she die.’ (Ch 99 F)

Los hermanos desempeñan un papel muy activo en la salvaguarda del honor; su juventud, vigor y número – normalmente, siete– les hace especialmente indicados para la venganza; no es de extrañar, pues, que protagonicen episodios

de gran dramatismo. El narrador se detiene en el relato de sus palabras y actos, que, en número de siete, producen un efecto multiplicador de la intensidad trágica de la narración:

Out an speaks the seventh of them,
'Altho there wear no a man but me,
I'se bear the brand into my hand
Shall quickly gar Clark Sanders die.'

[...] Out he has taen a bright long brand,
And he has striped it throw the strae,
And throw and throw Clarke Sander's body
A wat he has gard cold iron gae. (Ch 69 A)

'Arise, arise, my seven brave sons,
And dress in your armour so bright;
It shall never be said that a daughter of mine
Shall go with an earl or a knight.'

[...] Lord William died ere it was day,
Lady Margaret on the morrow;
Lord William died through loss of blood and wounds,
Fair Margaret died with sorrow. (Ch 7 C)

Toda la familia participa en el castigo ejemplar de Lady Maisry, que ha cometido el delito de enamorarse de un noble inglés y espera un hijo suyo. La Ballad describe el castigo con un distanciamiento afectivo impactante:

[...] But her father he wished her in a fire strang,
To burn for ever mair.

'The brother took of the pot,
The sister took of the pan
And her mother builded a bold bale-fire,
To burn her body in.' (Ch 65 D)

En el mismo sentido, “The Maid Freed from the Gallows” (Ch 95) nos presenta, sucesivamente, las escalofriantes negativas del padre, la madre, el hermano y la hermana a pagar el dinero que la libraría de la horca; las reiteradas respuestas de cada uno de ellos son de una terrible dureza:

‘None of my gold now shall you have,
Nor likewise of my fee;
or I am come to see you hangd,
And hangd you shall be.’ (Ch 95 A)

Los esposos vengan sanguinariamente su deshonra con actos extremadamente violentos, que son narrados mediante vívidas imágenes visuales:

[...] The next stroke that Lord Barnard stroke,
Little Musgrave nere struck more.
[...] He cut her paps from off ther brest;
Great pittty it was to see
That some drops of this ladie’s heart’s blood
Ran trickling downe her knee. (Ch 81 A)

He’s taen out a rappier then,
He’s struck it in the straw,
And tho and tho his lady’s sides
He gard the cauld steel gae.
[...] ‘I’m right wae for my young son,
Lies sprawling in her blood’. (Ch 81 E)

Si, como decíamos anteriormente, la mujer se halla en la Ballad absolutamente dominada por padres, hermanos, esposos y parientes, no son de extrañar los siguientes versos, que transmiten con intensidad el desamparo femenino. La reiteración que producen las estructuras paralelas, y la categorización de miembros de la familia y verbos que expresan rechazo, saturan de significación la estrofa:

‘For my father he will not me own,
And my mother she neglects me,
And a’ my friends hae lightlyed me,
And their servants they do slight me.’ (Ch 240 A)

Repudio, abandono y exterminio son los medios de reparación del honor perdido. Un precio demasiado alto para la mujer.

2.1.1.5 LA CASTIDAD FEMENINA

La castidad femenina es el pilar sobre el que se asienta la honra del varón; por tanto, será exaltada como virtud armonizadora del orden social. La mujer fiel es calificada como “gude”, “chaste”, “leel” o “faithful”, y resiste con firmeza los insistentes acosos de otros hombres:

'I loo Brown Adam well', she says,
'I wot sae does he me';
An I woud na gi Brown Adam's love
For nae fa'se knight I see.' (Ch 98 A)

Como señalábamos a propósito del concepto de virginidad, la mujer es objeto de continua desconfianza por parte de los hombres, y este recelo no cede con el matrimonio. La castidad de la mujer es en innumerables ocasiones sometida a distintas pruebas por esposos y hermanos, llegando en ocasiones a ser objeto de apuestas con amigos o conocidos. La segunda estrofa de "Redesdale and Wise William" es elocuente en sí misma, en su equiparación de las mujeres con halcones o perros:

'For some o them hae roosd their hawks,
And other some their hounds,
And other some their ladies fair,
And their bowers whare they walkd in.' (Ch 246 A)

El esposo puede recurrir al disfraz para probar la fidelidad de su esposa (Ch 263), y el contrincante a diferentes tretas y engaños –a veces recurriendo a las malas artes de otras personas–, con el propósito de ganar la apuesta. La resistencia de la mujer exige inteligencia y habilidad, y le supone un gran sufrimiento. En "The Twa Knights", por ejemplo, otra joven ocupará su lugar, y el apostante le cortará un dedo con un anillo

como prueba ante el marido. La garantía de la virtud en el mundo de la Ballad justifica semejante mutilación:

‘Forbid it,’ said the lady fair,
‘That eer the like shoud be,
That I woud wrang my ain gude lord,
And him sae far at sea.’

[...] ‘For to defile my husband’s bed,
I woud think it a sin.’ (Ch 268)

También el padre del enamorado puede poner a prueba la lealtad de su prometida, comunicándole que el joven ha muerto o se ha casado con otra mujer. La reacción femenina, de dolor y repetida firmeza, le merecerá el descubrimiento de la verdad y la recompensa del matrimonio:

[...] ‘I’ll rather stay at home’, she says,
‘And die for Hazelgreen’.
[...] ‘Young Hazelgreen, he is my love,
And ever mair shall be;
I’ll nae forsake young Hazelgreen
For a’ the gowd ye’ll gie.’ (Ch 293 D)

Por el contrario, la inconstancia de la mujer es severamente castigada. Tras haber sido dado por muerto durante varios años, el marinero James Harris vuelve a buscar a su amada, y la encuentra casada y madre de varios hijos. Tras convencerla para que huya con él en su barco, se manifestará como “The Daemon Lover”: arrastrará a la inconstante mujer al infierno con

él, y acarreará así la desgracia a la familia. Es, sin duda, un ejemplo disuasorio, refrendado en el último verso por el conocimiento autorizado del narrador mismo:

And in this sad distracted case
He hangd himself for woe
Upon a tree near to the place;
The truth of all is so. (Ch 243 A)

La fidelidad en el varón no es contemplada por la Ballad; su comportamiento dominador, agresivo y represor no está sometido a norma alguna que constriña su libertad sexual salvo el amor, y no siempre es así. El Barón de Leys, que ha tenido un hijo fruto de una relación adúltera, es amenazado por la madre del niño si no le compensa económicamente. Su esposa le recibe de nuevo sin un solo reproche, y está incluso dispuesta a desprenderse de sus tierras y vestidos para reunir el dinero. La diferencia entre el rasero femenino y el masculino es abismal:

Word has gane to the Lady of Leys
That the laird he had a bairn;
The warst word she said to that was,
'I wish I had it in my arms.'

'For I will sell my jointure-lands-
I am broken an I'm sorry-
An I'll sell a', to my silk gowns,
An get hame my rantin laddie.' (Ch 241 A)

Then forth she went her baron to meet,
Says, 'Ye're welcome to me, fairly!
Ye'se hae spice-cakes, and seed-cakes sweet,

And claret to drink sae rarely.' (Ch 241 C)

Por el contrario, la relevancia de la fidelidad femenina para el sistema social es tal que la Ballad la propugna en situaciones límite, tales como el riesgo de ajusticiamiento del esposo o la terrible muerte de la propia mujer y de sus hijos, que prefiere la autoinmolación a sucumbir al asedio. La determinación femenina se manifiesta con contundencia mediante la reiteración de formas negativas y auxiliares modales:

Up bespake that lady fair,
And O but she was sorrie!
'If Geordie's head were on the block,
There's never a man gain his lady.' (Ch 209 D)

'Cum down to me, ye lady fair,
Cum down to me; let's see;
This night ye's ly by my ain side,
The morn my bride shall be.'

'I winnae cum down, ye fals Gordon,
I winnae cum down to thee;
I winnae forsake my ane dear lord,
That is sae far frae me.' (Ch 178 D)

La fidelidad de la mujer la empuja en muchas ocasiones a la muerte, ante su incapacidad para soportar el dolor de la pérdida de su amado. Su corazón se rompe de sufrimiento:

Sir William he died in the middle o the night,
Lady Margaret died on the morrow;
Sir William he died of pure pure love,

Lady Margaret of grief and sorrow. (Ch 7 D)

'O had your tongue, daughter,' he says,
'An lat be a' your sorrow!
I'll wed you wi a better lord
Than he that died in Yarrow.'

[...] 'A better lord there coudna be
Than he that died on Yarrow.'

[...] And with a crack her head did brack,
Upo the braes o Yarrow. (Ch 214 I)

La autonegación se predica en la Ballad como una actitud fundamentalmente femenina –encontramos escasísimos ejemplos masculinos–, que la mujer debe adoptar tanto en los casos de ausencia del amado,

'But I will do for my true-love
What ladies would think sair;
For seven years shall come and go
Ere a kaim gang in my hair,

There shall neither a shoe gang on my foot,
Nor a kaim gang in my hair,
Nor eer a coal nor candle-light
Shine in my bowe nae mair.' (Ch 92 A)

como ante el abandono del marido, que cree injustificadamente que su esposa le es infiel,

'O what need I dress up my head,
Nor what need I caim doun my hair,
Whan my gude lord has forsaken me,
And says he will nae love me mair!'

[...] 'There shall na wash come on my face,
There shall na kaim come on my hair,
There shall neither coal nor candle-light
Be seen intil my bower na mair.' (Ch 204 E)

y, por supuesto, al enviudar:

'But I will do for my lover's sake
What ladies woudna thole;
Ere seven years shall hae an end,
Nae shoe's gang on my sole.'

'There's never lint gang on my head,
Nor kame gang in my hair,
Nor ever coal nor candle-light
Shine in my bower mair.'

When seven years were near an end,
The lady she thought land,
And wi a crack her heart did brake,
And sae this ends my sang. (Ch 262)

Resulta evidente que la Ballad presenta un modelo de ascetismo casi religioso asociado a la noción de castidad; no sólo debe la mujer renunciar a cualquier tipo de relación sexual en el futuro,

'My bed it was made wide yestreen,
The nicht it sall be narrow;
There's neer a man lie by my side
Since Willie's drowned in Yarrow.' (Ch 215 B)

sino que debe sufrir también carencias y penalidades físicas, renunciar a cuidar su propio cuerpo y, por supuesto, a cualquier

clase de adorno o de comodidad, a la espera en muchos casos de la muerte. Esta actitud de austeridad extrema y mortificación resulta, según Amt (1993), llamativamente idéntica a la medieval.⁵

2.1.1.6 LA FAMA

La fama de la mujer, en estrecha relación con el honor, es otro atributo social depreciado valor en el universo de la Ballad, y debe aprender a velar por ella. La dama que ha sido engañada y traicionada por un noble escocés preferirá morir antes que sufrir el deshonor de tener que regresar a la casa de su padre. Su propia voz exhorta al caballero a poner fin a su vida:

‘Dishonour not a ladie’s name,
But draw thy sword and end my shame.’ (Ch 9 A)

‘O take me by the body so meek,
And throw me in the water so deep,’

[...] ‘Take me by the body so small,
And throw me in yon bonny mill-dam,
For I daurna gae back to Northumberland.’ (Ch 9 D)

‘And fling me headlong from your high castle wa.’ (9 E)

La vergüenza por la pérdida del “buen nombre” y la exposición a la opinión pública es el sentimiento que atenaza a las mujeres:

'She's fa'en into shame, and lost her good name
And wrought her parents noy;
And a' for her layen her love so low,
On her father's kitchen-boy.' (Ch 269 D)

'O since you've got your will o me,
And brought me unto public shame,
I pray, kind sir, ye'll marry me,
Or that ye'll tell me what's your name.' (Ch 290 B)

El comportamiento de la mujer está especialmente expuesto a la aprobación o desaprobación de los demás miembros de la comunidad, y la protección de la honra es particularmente aplaudida por la opinión pública:

Both old and young commended the maid
That such a witty prank had plaid. (Ch 276 A)

2.1.1.7 LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

La violencia es un recurso ampliamente utilizado en la Ballad. Como señalábamos en nuestro análisis del componente interpersonal, el carácter hiperbólico de los textos sin duda provoca un claro impacto en la audiencia, garantizando su atención e implicación emocional en el relato. Sin embargo, entendemos que, de acuerdo con la primera función sociocultural que hemos identificado, la Ballad transmite, y por tanto, colabora

en mantener, actitudes y comportamientos especialmente violentos y crueles hacia la mujer. Por otra parte, como veremos más adelante, contribuye también a incrementar la eficacia de los mensajes ejemplarizantes que transmite.

La razón última de esta situación es, sin duda, la consideración, ancestralmente enraizada en la conciencia común, de la mujer como hembra humana, símbolo de placer, “un mal necesario para la existencia y el funcionamiento de la familia, para la procreación” (Le Goff 1990:13). Esta concepción responde a una moralidad masculina, asentada en una teología igualmente masculina. Como expresa Heer,

“[...] woman is portrayed as ‘sin’, without qualification. The tradition is an ancient one, going back to Augustine and the early Fathers, above all to St. Jerome, the patron saint of misogynists: ‘woman is the gate to the devil, the path of wickedness, the sting of the serpent, in a word a perilous object.’” (1961:322)

En su repaso a la herencia ideológica que converge en la concepción de la mujer hasta el siglo XV, Amt recoge como altamente influyentes las palabras de San Pablo en sus epístolas:

“Wives, be subject to your husbands, as to the Lord. For the husband is the head of the wife as Christ is the head of the Church [...] Let a woman learn in silence and with all submissiveness. I permit no woman to teach

or to have authority over men; she is to keep silent.”
(1993:21)

La sumisión de la mujer al hombre, que hemos visto ya suficientemente ejemplificada en la Ballad, la convierte en un mero objeto a disposición del varón; su cuerpo será, en consecuencia, el objetivo de los impulsos sexuales masculinos. Así, son innumerables los ejemplos de violencia sexual, que se producen típicamente, como ya hemos señalado con anterioridad, en espacios abiertos, en donde el cuerpo de la mujer no está convenientemente custodiado. Las jóvenes son forzadas por varones de todo tipo y condición social, y la violación se expresa de manera estilizada, adquiriendo carácter formulaico. En muchas ocasiones, la joven narra cómo ha sido “retenida”:

‘An be I maid or be I nane,
He kept me there till the day was dane.
An be I maid or be I nane,
He kept me there till the close of day.’ (Ch 5 A)

‘Would I wee or would I way,
He keepit me the simmer night.’ (Ch 5 F)

La voluntad o los deseos de la mujer, obviamente, son ignorados. Sin embargo, en ocasiones, las jóvenes parecen reivindicarlos:

‘An was I well or was I wae,

He keepit me a' the simmer day.' (Ch 5 C)

'And has na thou na mind, Love Gregory,
As we sat on yon hill,
Thou twin'd me of my maidenhead,
Right sair against my will?' (Ch 76 B)

Por el contrario el varón, con mucha frecuencia, “has his will of her”; la somete a su voluntad:

When he had got his wills of her,
His wills as he had taken,
He's taen her by the middle sma,
Set her to feet again. (Ch39 G)

And after he had had his will,
He took her up again. (Ch 110 A)

Otra estilización del acto de violación consiste en presentarla como la acción del hombre que, tomando a la joven de la mano, la deposita, con mayor o menor rudeza, sobre las flores⁶ o el suelo, y, una vez consumada la violación, le ayuda a levantarse. La belleza del entorno contrasta con la vileza de la acción, y en ocasiones, con su efecto sobre la mujer:

He's taen her by the milk-white hand,
Among the leaves sae green,
And what they did I cannot tell,
The green leaves were between.

He's taen her by the milk-white hand,
Among the roses red,
And what they did I cannot say,
She neer returnd a maid.

When she cam to her father's ha,
She looked pale and wan;
They thought she'd dreed some sair sickness,
Or been with some leman. (Ch 39 I)

En algún caso la narración se hace más explícita:

'O strip, O strip, my love', he said,
'O strip, and lay you down;'
'How can I strip? How can I trip,
To bed wi an unco man?'

He's taen out his little pen-knife,
And he slit down her gown,
And cut her stays behind her back,
And forcid her to lie down. (Ch 222 B)

Muy raras veces pueden las jóvenes escapar a los impulsos masculinos; cuando lo consiguen es a costa de astucia, ingenio, fuerza física o algún hecho fortuito. El mismo Child así lo señala:

"There is partial comfort, but somewhat cold, in the fact that the ravisher was in some cases ultimately unsuccessful in his objective." (Child 1965, IV:232).

La respuesta del varón burlado puede llegar a mostrar un grado extremado de crueldad; ésa es su reacción al triunfo de la mujer:

'O had I waked when she was nigh,
And o her got my will,
I shoudna cared upon the morn
Tho sma birds o her were fill.' (Ch 43 C)

'Though she'd hae deed the very next day,
I would hae gotten my fill.' (Ch 43 D)

"The Baffled Knight" ofrece un llamativo ejemplo de hasta qué punto este comportamiento agresivo por parte del varón se presenta como internalizado por la mujer misma: la joven que ha conseguido eludir astutamente los deseos del caballero se burla de él, una vez a salvo. La mofa a propósito de su virilidad, y sus consejos, son difícilmente comprensibles – aunque sin duda mucho más eficaces funcionalmente– en boca de una mujer:

'We have a tree in our garden,
Some call it of rosemary, sir;
There's crowing-cocks in our town,
That will make a capon of you, sir.'

'We have a flower in our garden,
Some call it a marygold, sir,
And he that would not when he might,
He shall not when he would, sir.'

[...] 'And if you chance to meet a maid,
A little below the hill, sir,
You need not fear her screeking out,
For she quickly will lye still, sir.' (Ch 112 C)

Tan sólo encontramos una referencia a la ilegalidad de poseer a una mujer por la fuerza, y es en las tres versiones de “Captain Wedderburn’s Courtship”:

‘Wer’t not against the law,
I would take her to mine ane bed, and lay her neist the
wa.’ (Ch 26 A)⁷

Y un ejemplo de sanción explícita a la violación:

‘Now if he be a batchelor,
His body I’le give to thee;
But if he be a married man,
High hanged shall he be.’ (Ch 110 A)

La justificación del acto de violación se nos presenta a veces disfrazada de final feliz para la joven que, pasado un tiempo, se convertirá en esposa del violador, adquiriendo a la vez una posición social superior. De este modo, la Ballad consolida la utilización de la mujer por el varón a cambio del matrimonio y de un –supuesto– ascenso social:

About a twelvemonth after that,
He himself cam owre the main,
He made her Duchess of Douglas Dale
And to him she’s had a fine young son. (Ch 290 C)

Otro tipo de violencia sexual recogido en la Ballad es el rapto, que, según Child, ha perdurado hasta el siglo XVIII:

“The kidnapping of women for a compulsory marriage was a practice which prevailed for hundred of years, and down to a late date, and, of course, not only in Great Britain. The unprotected female, especially if she had any property, must have been in a state of miserable insecurity, and even a convent was far from furnishing her an asylum.” (Ch 1965, IV:232)

Esta situación no resulta extraña en absoluto bajo el prisma masculino, que considera a la mujer como un objeto sexual susceptible de ser apropiado. “Rob Roy” es muy elocuente al respecto:

Rob Roy, frae the high Highlands,
Came to the Lawland border;
It was to steel a lady away,
To keep his Highland house in order.

[...] Four men held her to the priest,
An four they did her bed,
Wi sighs an cries an watery eyes
Whan she by him was laid. (Ch 225 A)

‘My father he is Rob Roy called
And he has cows and ewes,
And you are now my wedded wife,
And can nae longer chuse.’ (Ch 225 J)

La astucia y la energía femeninas consiguen en ocasiones librar a la mujer de su raptor. El tremendo esfuerzo

físico que requiere la huída está perfectamente expresado, en “Walter Lesly” (Ch 296), mediante tematización y paralelismos:

Then over moss and over muir sae cleverly she ran,
And over hill and over dale, without stockings or
shoon. (Ch 296)

Un factor frecuentemente desencadenante de violencia contra la mujer, y, en general, de tragedia, es el embarazo, tanto si es el resultado de una agresión sexual como de una relación amorosa no aprobada por los padres. Las protagonistas de la Ballad son humilladas, vejadas, insultadas, golpeadas y asesinadas a manos de los hombres. Janet es obligada a desnudarse por su padre, para comprobar si espera un hijo o no:

‘Cast ye off your berry-brown gown,
Stand straight upon the stone,
That I may ken ye by yere shape,
Whether ye be a maiden or none.’ (Ch 100 A)

Esta exposición pública proviene del sistema social mismo, que, desde sus estructuras de poder, sanciona públicamente las relaciones sexuales ilícitas, como es el caso de Escocia entrado el siglo XVIII:

“The adulterer or fornicator of either sex was exposed on the stool of repentance in church, to the merriment of the junior half of the congregation, to the grave

reprobation of the more respectable, and to the unblushing denunciations of the minister, renewed sometimes for six, ten, or twenty Sabbaths on end. [...] To avoid this intolerable humiliation, poor girls often resorted to concealment of pregnancy and sometimes to child murder.” (Trevelyan 1986:455)

No es de extrañar, pues, que el aborto se presente como una opción, que puede ser incluso sugerida por el amante o los propios familiares,

‘There grown ane herb in yon kirk-yard
That will scathe the baby away.’ (Ch 39 F)

She went to the garden,
To pull the leaf aff the tree,
To tak this bonnie babe frae her breast,
But alas it would na do! (Ch 173 C)

The king is to the Abbey gane,
To pu the Abbey-tree,
To scale the babe frae Marie’s heart,
But the thing it wadna be. (Ch 173 I)

que la intransigencia de la sociedad empuje a la mujer a cometer infanticidio,

‘She has covered them oer wi a marble stane,
Thinking she would gang maiden hame.’ (Ch 20 C)

o que el hijo crezca escondido o alejado de la sociedad, puesto que es fruto del pecado y, por tanto, motivo de vergüenza:

'I got him in my father's bouir,
Wi meikle sin and shame,
And I brought him up in gay green-wood,
Beneath the heavy rain.' (Ch 83 E)

El embarazo puede ser castigado por el padre con el encarcelamiento y la tortura de la hija:

'Ye pit her into prison strong,
An starve her till she die.'
[...] 'Here am I kept wi bars and bolts,
Most grievous to behold;' (Ch 99 A)

Incluso sin riesgo de afrenta por embarazo, el mero enamoramiento contra la voluntad del padre acarrea a las mujeres durísimos castigos físicos, en los que participan a veces, inmisericordemente, todos los miembros de la familia, y que pueden conducir a la joven a la muerte. La viveza en la descripción incrementa el impacto en el receptor:

He's taen a whip into his hand,
And lashd them wondrous sair:
'Gang to your bowers, ye vile rank whores,
Ye'se never see them mair.' (Ch 72 C)

Her father beat her cruellie,
Sae also did her mother;
Her sisters sair did scoff at her;
But wae betide her brother!

Her brother beat her cruellie,
Till his straiks they werenna canny;
He brak her back, and he beat her sides,

For the sake o Andrew Lammie. (Ch 233 A)

Los sufrimientos que los maridos inflingen a sus mujeres son estremecedores, tanto más cuanto contrastan con el código de comportamiento masculino. Gil Brenton (Ch 5), que ha mutilado brutalmente a siete esposas tras someterlas a pruebas de virginidad, está a punto de repetir su atrocidad con la octava. La astucia de la joven permitirá un desenlace favorable: logrará engañar a Gil Brenton, e incluso probará que el hijo que espera es fruto de la violación a la que él mismo la sometió. El mismo hombre que dispone de mujeres por la fuerza, exige mujeres virginales para el matrimonio:

‘But he’s cutted the paps frae their breast–baen,
An sent them mourning hame again.’ (Ch 5 A)⁸

La astucia, la destreza, el valor y la inteligencia femeninas se postulan en la Ballad como cualidades imprescindibles para enfrentarse con éxito a la opresión y la violencia de que son objeto las mujeres; de echo, muchas de ellas, transgresoras y ciertamente heroicas, consiguen salvar obstáculos difícilmente superables, como burlar la vigilancia de padres y criados, enfrentarse a seres con poderes sobrenaturales o sobrevivir a los impulsos asesinos de los hombres. Sin embargo, muchas otras son sometidas a la voluntad de sus

padres o esposos, y se nos presentan como modelos de mujeres obedientes y sumisas, que tienen que soportar situaciones que les provocan un inmenso dolor.

“Fair Annie” (Ch 62) es, quizá, el ejemplo que retrata de manera más elocuente este modelo de sumisión. Lord Thomas, que como sabremos más tarde por retrospectión, raptó a Fair Annie y ha tenido con ella siete hijos, le anuncia que sale en busca de una esposa; la ballad comienza dramáticamente, con una brusca exhortación de Lord Thomas a la joven, y la justificación de su comportamiento:

‘It’s narrow, narrow, make your bed,
And learn to lie your lane;
For I’m ga’n oer the sea, Fair Annie,
A braw bride to bring hame.
Wi her I will get gowd and gear;
Wi you I neer got nane.’ (Ch 62 A)

Fair Annie, cuyo dolor por ser repudiada no se hará explícito en la ballad hasta más adelante, se ofrece a recibir y agasajar a la nueva prometida. A pesar de la ausencia de elementos subjetivos en la voz de la joven, la iteración de formas pronominales y verbales señalan la dimensión del sacrificio que realiza; percibimos su dolor, incrementado en cada ofrecimiento y en cada bienvenida:

'It's I will bake your bridal bread,
And brew your bridal ale,
And I will welcome your brisk bride,
That you bring oer the dale.'

[...] 'You're welcome to your house, Lord Thomas,
You're welcome to your land;
You're welcome with your fair ladye,
That you lead by the hand.'

'You're welcome to your ha's, ladye,
You're welcome to your bowers;
You're welcome to your hame, ladye,
For a' that's here is yours.'

Lord Thomas celebra con sus invitados la venida, mientras que Fair Annet, que sirve las mesas, intenta a duras penas esconder sus lágrimas; el contraste, perfectamente equilibrado en cada estrofa, se expresa eficazmente mediante estructuras paralelas:

She hang ae naplin at the door,
Another in the ha,
And a' to wipe the trickling tears,
Sae fast as they did fa.

And aye she served the lang tables,
With white bread and with wine,
And aye she turned her round about,
To had her colour fine.

And aye she served the lang tables,
With white bread and with brown;
And ay she turned her round about,
Sae fast the tears fell down.

La objetividad y concisión con que el narrador expresa la ausencia de cualquier sentimiento en Lord Thomas contrasta con las estrofas anteriores, e incrementa la percepción del sufrimiento de la joven:

And aye he turn'd him round about,
And smiled amang his men;
Says, 'Like ye best the old ladye,
Or her that's new come hame?'

El mismo distanciamiento afectivo, la misma economía en la expresión del dolor se manifiestan en las palabras de Fair Annet:

'Gin my seven sons were seven young rats,
Running on the castle wa,
And I were a grey cat mysell,
I soon would worry then a'.

'Gin my seven sons were seven young hares,
Running oer yon lilly lee,
And I were a grew hound mysell,
Soon worried thy a' should be.'

La humillación es también el objetivo que parece perseguir el protagonista de "Child Waters" (Ch 63) al comunicar a Ellen que se marcha a buscar a otra mujer para que sea su esposa. Ella, embarazada, le implora que le permita acompañarle como si fuera su criado. Le seguirá a pie y descalza, y cruzará ríos sin saber nadar; tendrá a su hijo sola en un establo.

Sorprendentemente, Child Waters, que no ha mostrado un ápice de compasión, le anuncia que se casará con ella. La humillación y el sufrimiento son las vías que conducen al sometimiento al varón, condición previa para el matrimonio.

La sumisión al varón adopta características de auténtica “doma”, a través de comportamientos que podemos calificar de brutal tortura. Prince Heathen, rechazado por Lady Margery, jura que le hará llorar. La fuerza, la encierra, le niega comida y bebida hasta que nazca su hijo; la joven resiste sin verter una lágrima. Pero llora al ver al recién nacido envuelto en la manta del caballo. Prince Heathen considera que la ha doblegado, y pone fin a su tortura. Como dice el propio Child en la introducción a la Ballad, “having broken her spirit, he loves her well”; el enunciado genérico con que finaliza el texto universaliza su mensaje de manera efectiva:

‘For hearts will break, and bands will bow;
So dear will I love my lady now!’ (Ch 104)

El resentimiento no es la razón que impulsa a un caballero a disfrazarse de mendigo o pastor y poner a prueba la sumisión de una dama, sino el concepto, manifestado de manera explícita en la Ballad, de que el abuso y el maltrato hacen a la mujer “come to gued”:

She cam to gued by grait misgiding,
By the follouing of her laddie. (Ch 280 A)

And for a' the lassie's ill misguide,
She's now the young knight's lady. (Ch 280 D)

Pero, sin duda, el ejemplo más llamativo que ilustra el estereotipo de la fiera domada es “The Wife Wrapt in Wether’s Skin”. La mujer que cuida demasiado de su aspecto, que no es austera, o que, por ser de clase superior, se niega a realizar las tareas domésticas, es doblegada a base de golpes. Nadie podrá decir que el marido le pega: pega al cordero con cuya piel la ha vestido. La docilidad y la sumisión de la esposa son el resultado de la intimidación. Una vez más, el hombre ejerce su dominio sobre la mujer, pero es la voz femenina la que predica sometimiento; por otra parte, la súplica de la esposa para que termine su tortura, la iteración de la forma modal “I will” y la enumeración casi interminable de tareas incrementan la dureza con que percibimos la sumisión:

‘O Robin, Robin, lat me be,
And I’ll a good wife be to thee’.
‘It’s I will wash, and I will wring,
And never mind my gay goud ring’.

‘It’s I will bake, and I will brew,
And never mind my comely hue’.
‘And gin ye thinkna that eneugh,
I’se tak the goad and I’se ca the pleugh’.

'Gin ye ca for mair whan that is doon,
I'll sit i the neuk and I'll dight your shoon.' (Ch 277 A)

Las agresiones físicas por parte de los esposos no son de extrañar en la Ballad, y están asociadas a la imagen visual de la sangre:

'He spak a word in jest,
Her answer wasna good;
He threw a plate at her face,
Made it a' gush out o blood.' (Ch 194 A)

The laird strak her on the mouth,
Till she spat out o blude. (Ch 194 B)

He took up his foot and gave her sic a bang
Till owre the bed the red blood sprang. (Ch 5 F)

Pero no son sólo los maridos y los padres los que tienen derecho a maltratar a la mujer; como veíamos a propósito de la violación, el hombre la considera un objeto a su disposición para ser "usado":

'I might ha spared thy life
To been some mans delyte.' (Ch 178 D)

'O marry, marry Burd Isabel,
Or use her as ye like.' (Ch 257 B)

'Wae be to young hynde squire.
Sae ill as he's used me.' (Ch 268)

No es extraño, por tanto, que el varón que se encuentre por casualidad con varias jóvenes, “eche a suertes” de cuál de ellas se va a apropiar:

He’s cast his lot amang them a’,
And on the youngest his lot did fa. (Ch 5 G)

Si se resisten, pueden ser inmediatamente asesinadas de manera brutal. La concisión con que el asesinato se relata, sin concesión alguna a la subjetividad, produce un efecto demoledor:

‘It’s lean your head upon my staff,’
And with his pen-knife he has cutted it aff.
He flang her in amang the broom,
Saying, ‘Lie ye there till another ane come.’ (Ch 14 C)

En otras ocasiones, la mujer puede ser retenida, forzada, sometida a penalidades físicas y maltratada durante años, hasta lograr su absoluto sometimiento y humillación, o puede ser asesinada por temor a la venganza de su familia:

But he has tane her by the yellow locks,
And tied her till a tree,

[...] And he howkit a cave monie fathoms deep,
And put May Margret there.

[...] Her back lay on the cauld, cauld floor,
Her head upon a stane.

‘O tak me out,’ May Margret cried,

'O tak me hame to thee,
And I sall be your bounden page
Until the day I dee.' (Ch 41 B)

He took nae pity on that ladie,
Tho she for life did pray;
But pierced her thro the fair body,
And at his feet she lay.

[...] But he felt some for the bonny boy,
Lay weltring in her blude. (Ch 90 A)

And he's taen the baby out of her womb
And thrown it upon a thorn. (Ch 90 D)

La violencia física inflingida a las mujeres puede también estar acompañada de ensañamiento verbal. Los hombres anuncian sus aterradoras intenciones e insultan despiadadamente; la anticipación eleva al máximo la tensión dramática:

'Light down, light down, lady Isabel,' said he,
'We are come to the place where ye are to die'. (Ch 4 A)

'Ye brazen-faced whore, light off my horse.' (Ch 9B)

He said, 'You false, unchaste woman,
What's this you've done to me?' (Ch 59 B)

A la vista de nuestro análisis, podríamos concluir, en función del tratamiento que del mundo femenino presenta la Ballad, que la mujer se halla en una situación de permanente y altísimo riesgo personal por una parte, y de subyugación al varón por otra. Su capacidad reproductora la hace peligrosa para el

sistema social, que articula modos de control. Discrepamos de Oates cuando mantiene el carácter asexual de la voz en la Ballad:

“The anonymous creators of the ballads, it is extremely interesting to note, are not burdened with gender like the rest of us: male and female blend, become one, so that the typical ‘voice’ of the ballad is asexual as well as omniscient.” (Oates 1979:564)

En términos generales, los valores que refleja y transmite la Ballad son, como se evidencia, represivos y conservadores. Las distintas voces que confluyen en ella, ya sean masculinas o femeninas, transmiten una visión desigualitaria del mundo, visión que es tanto más terrible y a la vez eficaz cuanto, como hemos indicado en distintas ocasiones, llega a nosotros en palabras de una mujer.

2.1.1.8 EL VARÓN

Como señalábamos en nuestra aproximación al universo femenino en la Ballad, la figura de la mujer queda definida en sus relaciones con los hombres o con diversos grupos sociales. Su análisis en la estructura familiar nos ha revelado uno de los principales valores masculinos: el mantenimiento del

concepto patriarcal de familia, del que el hombre se constituye en principal garante.

Tanto en su papel de padre como de hermano, el varón posee autoridad absoluta sobre sus hijas o hermanas, y se responsabiliza de la salvaguarda de su honra, del honor familiar y de la legitimidad de su estirpe. Padres y hermanos son dueños de las vidas de hijas y hermanas, y les corresponden tanto su custodia como el dar muerte a sus amantes –y a ellas mismas– si es necesario:

‘Ye must take with you your ain brither John,
It’s not meet for maidens to venture alone.’ (Ch 25 B)

‘O I have seven bold brethren
And they are all valiant men,
If they knew a man that would tread my bower
His life should not go along wi him.’ (Ch 69 D)

La responsabilidad de guardar a las mujeres hasta que sean “safely brocht to bed” –es decir, entregadas en matrimonio al hombre adecuado, encargado a su vez de perpetuar el mismo modelo familiar– recae en los hermanos, que la interiorizan y asumen desde su más temprana juventud:

‘I’ll keep ye i the castle, Lady Ann,
O servants ye shall hae monie;
I’ll keep ye till ye’re safely brocht to bed,
And I’ll mak you a marquis’s ladie.’

[...] 'When I'm come to the years of a man,
And able a sword to carry,
I'll thrust it thro Earl Rothes' bodie
For the using my sister sae basely.' (Ch 297)

El mantenimiento del sistema patriarcal exige del varón, pues, una actitud extremadamente agresiva e inflexible ante las infracciones, que explica la violencia y dureza de sus palabras y actos:

'Away, away, thou cursed woman,
I pray God an ill death thou may dye!'

[...] her hart itt burst in three. (Ch 64 A)

Sin embargo, no siempre es así; también encontramos, aunque con mucha menor frecuencia, ejemplos de padres y hermanos magnánimos, capaces de conmoverse ante el verdadero amor e incluso perdonar los deslices femeninos; al fin y al cabo, como señala el narrador mediante el enunciado genérico que forma parte del estribillo de "The Fair Flower of Northumberland" (Ch 9), las jóvenes son fáciles de enamorar:

Down came her father, he saw her and smiled,
A young maid's love is easily won,
'You are not the first that false Scots have beguiled,
And ye're aye welcome back to Northumberland.'

'You shall not want houses, you shall not want land,
A young maid's love is easily won,

You shall not want gold for to gain a husband,
And ye're aye welcome back to Northumberland.'
(Ch 9 E)

'It is nae wonder', said the king,
'That my daughter's love ye did win;
Had I been a woman, as I am a man,
My bedfellow ye should hae been.' (Ch 100 A)

Out an speaks the first of them,
'A wat they hay been lovers dear;'
Out an speaks the next of them,
'They hay been in love this many a year.'

Out an speaks the third of them,
'It wear great sin this twa to twain;'
Out an speaks the fourth of them,
'It wear a sin to kill a sleeping man.'

Out an speaks the fifth of them,
'A wat they'll near be twaind by me;'
Out an speaks the sixt of them,
'We'l tak our leave an gae our way.' (Ch 69 A)

Paralelamente, la mayoría de los enamorados exhiben otro de los valores propiamente masculinos de la Ballad: la lealtad absoluta en el amor. Los jóvenes amantes expresan sin reparos su sufrimiento por la separación de sus amadas, y pueden enfermar y morir de amor:

'Many a tear have I shed for her sake,
When she little thought of me.' (Ch 105)

But William he is in care-bed layd,
And for the loue of a ffaire ladye. (Ch 107)

He leant him owre his saiddle-bow,
And his heart did brak in pieces three;
Wi sighen said him Sweet Willie,
'The pains o luve hae taen hald o me.' (Ch 256)

El dolor por la muerte de la amada arrebató la vida a los hombres enamorados, y estas muertes trágicas suelen expresarse en la voz del narrador, que las relata con gran concisión y simetría de manera casi formulaica:

Lady Ouncebell died on the yesterday;
Lord Lovill on the morrow;
Lady Ouncebell died for pure true love,
Lord Lovill died for sorrow. (Ch 75 A)

La imagen de la rosa y la zarza entrelazadas sobre las tumbas de los amantes, muy frecuente en la Ballad, culmina su unión física, imposible de lograr en vida, y constituye una resolución dramática a la tensión suscitada:

Lady Ouncebell was buried in the high cancel,
Lord Lovill in the choir;
Lady Ouncebell's breast sprung out a sweet rose,
Lord Lovill's a bunch of sweet brier.

They grew till they grew to the top of the church,
And they they could grow no higher;
They grew till they grew to a true-lover's not,
And then they tyed both together. (Ch 75 A)

Pero los hombres, tan vulnerables a las heridas del amor, son también víctimas de la maldad femenina, y, con frecuencia, son apuñalados o envenenados por amantes despechadas e incluso por sus propias madres, sin que, en

ocasiones, la Ballad descubra las razones de tales asesinatos. Este es el caso de “Lord Randal” (Ch 12), envenenado por su amada, cuya acción conoceremos sólo en la última estrofa, que recoge el testamento verbal del moribundo. La inminencia de su muerte se expresa con la economía y el distanciamiento afectivo tan frecuentes en la Ballad:

‘O I fear you are poisoned, Lord Randal, my son!
I fear you are poisoned, my handsome young man!’
‘O yes, I am poisoned; mother, mak my bed soon,
For I’m sick at the heart, and I fain would lie down.’ (A)

También “Prince Robert” (Ch 87) es envenenado por su madre por haberse casado contra su voluntad. El envenenamiento se expresa mediante antítesis y reiteraciones de epítetos:

She’s put it to her fause, fause cheek,
But an her fause, fause chin;
She’s put it to her fause, fause lips,
But never a drap went in.

But he’s put it to his bonny cheek,
Aye and his bonny chin;
He’s put it to his red rosy lips,
And the poison went merrily doun. (B)

“The Twa Corbies” (Ch 26) es, probablemente, la Ballad que recoge con mayor dramatismo la vulnerabilidad del hombre enamorado. El texto es introducido por las palabras de un narrador externo con referencia personal, que se configura como

testigo accidental de la conversación entre dos cuervos. El lugar en que se produce la conversación se omite; tan sólo sabemos que el narrador “was walking all alone”. Suponemos, por tanto, que se trata de un espacio natural abierto y sin presencia humana, que, como indicábamos en el capítulo anterior, constituye en sí mismo un entorno proclive a inseguridad y tragedia.

El narrador cede desde la primera estrofa la voz a los animales, que se preguntan dónde comerán ese día. Uno de ellos sabe –“I wot”– dónde yace muerto un caballero asesinado recientemente, y conoce todas las circunstancias de la muerte; de hecho, se convierte en voz autorizada del resto de la Ballad:

‘In behint yon auld fail dyke,
I wot there lies a new slain knight;’

Sus palabras confirman los presagios de tragedia, y completan, sucintamente, nuestra percepción del espacio: el cuerpo se encuentra no muy lejos, semioculto tras un montículo de hierba o maleza. Sabemos también que se trata de un caballero, y que ha sido asesinado muy recientemente. Los dos versos siguientes desvelarán, en el último elemento de una triada, la autoría del crimen:

‘And naeboddy kens that he lies there,
But his hawk, his hound, and lady fair.’

La soledad del narrador en el primer verso parece presagiar la terrible soledad y abandono del cadáver, que se expresan eficazmente mediante los pronombres “naeboddy”, “nane” y el adverbio “evermair”; nadie sabe que yace allí salvo su halcón, su perro y su amada, y la Ballad enumera las razones de la ausencia de todos ellos. Así conoceremos la traición de la mujer:

‘His hound is to the hunting gane,
His hawk to fetch the wild-fowl hame,
His lady’s ta’en another mate,
So we may mak our dinner sweet.’

Este último verso, y especialmente el epíteto “sweet”, producen un contraste espeluznante con la descripción del inminente destino del caballero. El cuervo anticipa qué será de las distintas partes de su cuerpo, enumeradas y descritas mediante los epítetos positivos tan familiares en la Ballad; el uso de pronombres de primera persona y de formas de futuro que expresan contundentemente la intención de los animales, junto con la imagen visual de la blancura de los huesos, el azul de sus bellos ojos y el oro de sus cabellos provocan en el lector una reacción emotiva inmediata:

‘Ye’ll sit on his white hause–bane,
And I’ll pike out his bonny blue een;
Wi ae lock o his gowden hair
We’ll theek our nest when it grows bare.’

La predicción final del cuervo es igualmente sobrecogedora: los dos primeros versos contrastan el dolor de muchos de quienes le lloran con la anticipación de que nadie sabrá nunca donde está; los dos últimos recogen la imagen de sus blancos huesos desnudos –“bare”, como el nido de los cuervos que necesita los cabellos del caballero–, barridos por el viento en eterna soledad:

‘Mony a one for him makes mane,
but nane sall ken where he is gane;
Oer his white bones, when they are bare,
The wind sall blow for evermair.’

Pero el varón de la Ballad no es sólo leal en el amor; también lo es en la amistad y en las armas. La lealtad le empuja a enfrentarse con valor a situaciones extremas, que resultan igualmente en sufrimiento y muerte. “Bewick and Graham” (Ch 211), que se consideran “sworn–brethren” o “faith–and–troth”, se ven forzados a enfrentarse en duelo por una estúpida disputa entre sus padres. Pelean sin querer herirse durante dos horas,

hasta que Bewick cae mortalmente herido; la generosidad del moribundo es equiparable a la lealtad y el coraje del amigo:

'O horse, O horse, O bully Grahame,
And get thee far from me with speed!
And get thee out of this country quite!
That none may know who's done the deed.'

'O if this be true, my bully dear,
The words that thou dost tell to me,
The vow I made, and the vow I'll keep;
I swear I'll be the first that die.'

La misma nobleza muestra en "The Fire of Frendraught" (Ch 196) Lord John, que rechaza la posibilidad de escapar del fuego provocado por el traidor Frendraught para no abandonar a su amigo Rothiemay. La contundente negativa de Lord John al ofrecimiento de ayuda de su criado se expresa hiperbólicamente en su propia voz:

'O loup, O loup, my dear master!
O loup and come away!
I'll catch you in my arms two,
But Rothiemay may lie.'

'The fish shall never swim in the flood,
Nor corn grow through the clay,
Nor the fiercest fire that ever was kindled
Twin me and Rothiemay.' (A)

Y también su propia voz, en las siguientes estrofas, narra como las distintas partes de su cuerpo van siendo

consumidas lentamente por el fuego, hasta quedar reducido a su espíritu. La enumeración es impactante, como también lo es la aparente objetividad con que Lord John relata su propia destrucción:

‘But I cannot loup, I cannot come,
I cannot win to thee;
My head’s fast in the wire-window,
My feet burning from me.’

‘My eyes are seething in my head,
My flesh roasting also,
My bowels are boiling with my blood;
Is not that a woeful woe?’

[...] So I cannot loup, I cannot come,
I cannot loup to thee;
My earthy part is all consumed,
My spirit buy speaks to thee.’ (A)

La valentía de Lord John es un rasgo común a otros hombres de la Ballad, que, como él, son capaces de afrontar la muerte con gallardía y honor,

They’ve taen him to the gallows-knowe,
He looked to the gallows-tree,
Yet never colour left his cheek
Nor ever did he blink his ee.

[...] ‘And ye may tell my kith and kin
I never did disgrace their blood.’ (191 B)

aunque no se nos presentan carentes de sentimientos, que se expresan estilizadamente, y apelan a la empatía del receptor:

[...] The teir blinded his ee. (Ch 58 A)

[...] The tears from his eyes did fall. (Ch 208 A)

Las Ballads que narran conflictos fronterizos o bélicos presentan protagonistas masculinos que poseen extraordinarias cualidades físicas, o gran perspicacia y sagacidad, lo que les permite salir airoso de situaciones difíciles:

He put his fingers to the lock,
I wat he handled them sickerlie,
And doors of deal, and bands of steel,
He gart them all in flinders flee. (Ch 188 A)

Estos hombres son, además, extremadamente leales en las armas, y su fidelidad a la autoridad –rey, señor o líder– se manifiesta en la heroicidad de sus actos y se expresa directamente en sus propias palabras:

Then stept a gallant squire forth–
Witherington was his name–
Who said, ‘I wold not have it told
To Henery our king, for shame,

That ere my captaine fought on foote,
And I stand looking on.
You bee two Erles, quoth Witherington,
And I a squire alone;

I’le doe the best that doe I may,
While I have power to stand;
While I have power to weeld my sword,

'I'll fight with hart and hand.' (Ch162 B)

La nobleza en la lucha es reconocida y encomiada incluso por los contrincantes mismos:

Then leaving liffe, Erle Percy tooke
The dead man by the hand;
Who said, 'Erle Dowglas, for thy life,
Wold I had lost my hand;

O Christ! My verry hart doth bleed
For sorrow for thy sake,
For sure, a more redoubted knight
Mischance could never take.' (Ch 162 B)

2.1.1.9 LAS CLASES SOCIALES

La Ballad define claramente los estratos sociales de sus personajes, y, en gran medida, nos transporta a un universo de reyes, hijos de reyes, nobles, caballeros y señores. Este entorno idealizado es similar al de otras formas de cultura popular, y puede interpretarse de maneras diferentes: como una visión romántica de una realidad inalcanzable para la mayor parte de la audiencia, que encontraría un cierto placer compensatorio⁹ en el mundo de opulencia que se despliega ante sus ojos¹⁰; como

modelos paradigmáticos de comportamiento de individuos superiores, cuyas consecuencias serían aplicables al resto de los seres humanos, y tendrían también, por tanto, una función ejemplarizante; finalmente, en términos de instrumentos de conformidad social de los desfavorecidos, que compensarían simbólicamente sus penalidades deleitándose en las terribles desgracias de los ricos.

Al otro extremo de la escala social, existen también criados, campesinos y lacayos; ellos son especialmente conscientes de las diferencias sociales, que se expresan con frecuencia directamente mediante la oposición “the rich”/“the poor”:

‘Ye’re come o the rich, Willie,
And I’m come o the poor;’ (Ch 73 E)

‘What better is the heart’s blood
o the rich than o the poor?’ (Ch 93 A)

‘O say not so again, madame,
O say not so again, madame,
For I have neither lands nor rents
For to keep you on, madam’. (Ch 232 A)

El linaje, y no sólo la riqueza, distingue también a los personajes de la Ballad:

‘And lay my lady at the right hand,
For she’s come of the noblest kin’. (Ch 81 H)

'For she's come o noble kin'. (Ch 93 A)

La ruptura del orden social mediante uniones entre distintas clases es en muchas ocasiones expresamente rechazada por los inferiores, que reconocen la imposibilidad de encauzarlas en la institución social del matrimonio, y se niegan a realizarlas fuera de él. La modalidad en las palabras de las jóvenes lo expresan tajantemente:

'I'm oer laigh to be your bride,
And I winna be your whore'. (Ch 73 E)

'Set your love on another, kind sir,
Set it not on me,
For I'm not fit to be your bride,
And your whore I'll never be'. (Ch 236 A)

Los superiores entienden tales uniones como una deshonra para su linaje, y pueden conducir incluso al suicidio:

'You've married ane below our degree,
A stain to a' our kin'. (Ch 236 C)

'O would ye marry Burd Isbel,
Make her wi me alike?'. (Ch 257 B)

'There shall neuer noe churlëss blood
spring within my body'. (Ch 67 A)

Las jóvenes que, voluntariamente, deciden unirse a hombres de clase inferior, –“an unmeet marrow”–, sufren una vez más la violencia física y verbal de sus familiares, que suele culminar con la muerte de los enamorados (Ch 214, Ch 233, Ch 269). Sin llegar a tal extremo, pueden también padecer el castigo que supone tener que realizar tareas impropias de su estatus, como limpiar los establos, aunque, como en el caso de “Richie Story”, la joven acepte su destino con ciertos toques de resignación:

‘For I’ve goteen my lot and my heart’s desire,
And what Providence has ordered for me’. (Ch 232 A)

El matrimonio de una mujer inferior en la escala social con un caballero, bien por voluntad propia o por imposición paterna, no garantiza necesariamente su ascenso social, ni una mejora en sus condiciones de vida. *The Laird of Drum* (Ch 236), por ejemplo, justifica por qué se ha casado con una pastora y enumera las tareas que le esperan:

[...] ‘For I’ve married ane to wirk and win’.

[...] ‘Ye shall be cook in my kitchen,
Butler in my ha;
Ye shall be lady at my command
When I ride far awa’. (A)

‘She’ll fill in your barn, and winnow your corn,
She’ll gang to your kill and your mill,

And, time o need, she'll saddle your steed,
And draw your boots hersell.' (E)

Todas las versiones recogen el rechazo de familiares y allegados por la diferencia de extracción social; la joven recurrirá al tópico de la muerte como niveladora de desigualdades sociales:

Then up bespake his brother John,
Says, 'Brother you've done us wrong;
You've married ane below our degree,
A stain to a' our kin.' (A)

'Gin ye had been o hight renown,
As ye are o low degree,
We might hae baith gane down the streets
Amang gude companie.'

[...] 'Gin ye were dead, and I were dead,
And baith in grave had lain,
Ere seven years were at an en,
They'd not ken your dust frae mine.' (E)

Las posibles aspiraciones de ascenso social de la mujer mediante el matrimonio son desalentadas en el universo de la Ballad, en el que acarrearán desprecio, sufrimiento y sometimiento a durísimo trabajo físico. Estas consecuencias, penosas para la mujer, nos recuerdan a las sufridas en "The Clerk's Tale" por la paciente Griselda, también de origen humilde, cuya constancia y fortaleza son puestas a prueba por su esposo hasta el punto de hacerle renunciar a cualquier manifestación de voluntad personal e incluso a su responsabilidad moral. Aunque sin llegar a tal

extremo, las jóvenes de la Ballad que invaden ámbitos sociales superiores se exponen a menosprecios y penalidades.

Así pues, tanto si rompe el orden social en un sentido u otro, el destino que merece la mujer conlleva habitualmente sufrimiento, desprecio e incluso la muerte. No así en el caso del varón, en el que, una vez más, apreciamos un rasero diferente, plasmado explícitamente en las advertencias del narrador a sus narratarios:

‘Take warning, a’ ye young women,
Of low station or hie,
Lay never your love upon a man
Above your ain degree.’

[...] ‘And likewise, a’ ye sprightly youths,
Of low station or hie,
Lay never your love upon a maid
Below your ain degree.’ (Ch 257 B)

Existe una estrecha relación entre clase social y abusos sexuales a mujeres humildes, generalmente pastoras, cometidos por hombres “on the way”. Una vez satisfechos sus deseos, las jóvenes suelen preguntarles el nombre, en la necesidad de hallar una cierta seguridad económica para el hijo engendrado.¹¹ En la mayoría de las ocasiones, y tras distintas peripecias, los hombres se revelarán como pertenecientes a la nobleza o dueños de grandes fortunas; la utilización de la mujer como un mero objeto

sexual a disposición del varón queda de este modo justificada por el ascenso social. En algunos casos, incluso, las jóvenes resultarán ser superiores a ellos, con lo que el terrible acto de la violación queda doblemente sublimado:

But when they came unto the place
Where marriage rites were done,
She provd her self a duke's daughter,
And he but a squire's son. (Ch 110 A)

'But yet I think a fitter match
Could scarcely gang thegither
Than the King of France's auld dochter
And the Queen of Scotland's brither.' (Ch 110 B)

Nuestro análisis nos lleva a concluir que la Ballad predica en términos generales una visión conservadora de las relaciones entre estratos sociales: el orden social exige que los individuos canalicen sus sentimientos y pasiones en instituciones como el matrimonio, y mantengan el equilibrio existente mediante la conformidad social. La pretensión de invadir el ámbito de otro estrato, aunque justificada por el amor, suele conducir ejemplarmente a la convulsión del sistema y al reajuste trágico.

2.1.1.10 LOS GRUPOS SOCIALES PELIGROSOS

La visión del mundo que transmite la Ballad como vehículo cultural incluye también conflictos interraciales o interétnicos de larga tradición europea. Los prejuicios, estereotipos y fantasías colectivas creados en torno a ciertas minorías étnico-culturales como judíos, gitanos o musulmanes, encuentran en la Ballad un vehículo idóneo para su mantenimiento.

Según Nirenberg (1996), las actitudes de violencia que han sufrido y sufren tradicionalmente las minorías no nacen tanto de las relaciones entre individuos o grupos en una sociedad como de creencias colectivas, originadas en la Edad Media y transmitidas hasta la actualidad. Las hostilidades que derivan de las tensiones de la comunidad se proyectan sobre los “diferentes” o “proscritos”, responsabilizándoseles de conspiraciones para destruir la sociedad. Fenómenos naturales, como la peste, desencadenaron un sentimiento de pánico colectivo que se proyectó en ataques al “otro”, ya fuera éste judío, extranjero, mendigo o musulmán.

A partir del siglo IV¹² los judíos fueron acusados de brujería, canibalismo, deicidio y asesinatos rituales de niños cristianos para utilizar su sangre en ceremonias satánicas o hacer

con ella pan ácimo. Como evidencia el mismo Child en su introducción a “Sir Hugh, Or, The Jew’s Daughter” (155), las acusaciones de supuestos asesinatos fueron numerosas en toda Europa, se prolongaron hasta finales del siglo XIX¹³ y acarrearón a la comunidad judía todo tipo de calamidades: confiscación, expulsión, tortura y masacres. Los presuntos mártires eran canonizados y se organizaban peregrinaciones a los lugares de martirio.¹⁴

“Sir Hugh, Or The Jew’s Daughter” transmite con eficacia la leyenda: el niño, “sweet Sir Hugh” (A), “bonny Sir Hew, pretty sir Hew” (B) no se atreve a entrar¹⁵ en el jardín del judío a recuperar su pelota; la prevención del niño se expresa en casi todas las versiones mediante la profusión de auxiliares modales, y es más explícita en algunas de ellas:

‘I dare not come, I will not come,
I dare not come at all;
For if I should, I know you would
Cause my blood to fall.’ (J)

‘How will I come up? How can I come up?
How can I come to thee?
For as ye did to my auld father,
The same ye’ll do to me.’ (A)

La manzana, elemento bíblico de tentación común también a los cuentos tradicionales, es el instrumento de seducción de la joven judía. En la versión G, sin embargo, la

tentación se ejerce mediante tres atractivos regalos: “an apple as green as grass”, “a gay gold ring” y “a cherry as red as blood”. Toelken (1995:42) interpreta esta tríada como la progresión tentación (manzana), implicación (anillo) y pérdida de virginidad/pérdida de vida del niño (cereza), que pone de manifiesto la capacidad de seducción de la judía y, consecuentemente, el riesgo de amenaza sexual en asociación con conflictos interraciales. Esta progresión se extiende con la oposición “out” (seguridad para el varón)/”in” (peligro), expresada también en una tríada:

She wyle'd him into ae chamber,
She wyl'd him into twa,
She wyle'd him to her ain chamber,
The fairest o them a. (C)

La imagen gráfica del niño desangrándose lentamente, las reiteraciones y paralelismos y la comparación con un cerdo provocan una fuerte reacción emocional ante un crimen inhumano y monstruoso:

And first came out the thick, thick blood,
And syne came out the thin,
And syne came out the bonnie heart's blood,
There was naemair within.

She laid him on a dressing-table,
She dressed him like a swine;
Sayes, 'Lie ye there, my bonnie Sir Hugh,
Wi yere apples red and green!' (E)

Una de las versiones termina con la narración de los hechos sobrenaturales que acompañan al entierro del niño:

And a' the bell o merry Lincoln
Without men's hand were rung,
And a' the books o merry Lincoln
Were read without man's tongue,
And neer was such a burial
Sin Adam's days begun. (A)

Los prejuicios secularmente enraizados en Europa contra los gitanos aparecen también reflejados en la Ballad. Según Leblon (1987), las primeras huellas escritas de su ruta desde la India a Occidente se encuentran en el siglo XIV en Grecia, Creta, Corfú y los Balcanes, desde donde habrían reanudado su andadura hacia el oeste en el siglo XV. Se les menciona en 1420 en Bruselas, en 1422 en Bolonia, y en 1427 a las puertas de París y en España. De acuerdo con Rieuwerts (1991:89–91), no habrían entrado en Inglaterra y Escocia mucho antes de 1500, y en 1609 fueron expulsados de Escocia bajo pena de muerte; era un crimen no sólo ser –o ser considerado– nómada, sino también darles cobijo.

El arquetipo que recogen las distintas versiones de “The Gipsy Laddie” (Ch 200) es prácticamente universal: asociados con lo exótico, la magia, la libertad, son símbolos de primitivismo

y transgresión. Blakemore Evans (1987:235) recoge una elocuente descripción contemporánea de los gitanos –a los que, de manera significativa, se compara también con moros y judíos– en un extracto de “Lanthorne and Candle-Light”, de Thomas Dekker (1608):

“They are a people more scattered than Jews, and more hated: beggarly in apparel, barbarous in condition, beastly in behaviour, and bloody if they meet advantage. A man that sees them would swear they had all the yellow jaundice, or that they were tawny Moors’ bastards, for no red-ochre-man carries a face of a more filthy complexion; [...] By a by-name they are called Gypsies; they call themselves Egyptians; others in mockery call them Moonmen [...]”

El término “Moonmen” proviene, según Blakemore Evans, de su carácter itinerante y nómada, que les asemeja a la luna en su movimiento constante. Sin anclaje en la sociedad, se mueven permanentemente en espacios marginales, reforzando así su propia marginalidad.

“The Gipsy Laddie” (Ch 200) contiene algunos elementos susceptibles de ser analizados a la luz de esta concepción arquetípica. El narrador, supuesto testigo de los hechos (“my Lord Cassilis [...] our fair ladie”), refleja en sus palabras el carácter tribal de los gitanos: “The gypsies” (A, B, E), “the black crew” (B), “There were seven gypsies all in a gang” (G),

“There came a gang of gypsies by” (H). Este carácter colectivo coincide con la descripción de Thomas Dekker en el mismo extracto que citábamos con anterioridad:

“They are commonly an army about fourscore strong, yet they never march with all their bags and baggages together, but (like boothalers) they forage up and down countries, four, five, or six in a company.”

Valiéndose de la fascinación que producen la dulzura y belleza de sus canciones, y el exotismo de sus danzas, atraen la atención de Lady Cassillis. El propio narrador parece haber sucumbido a ellas, a juzgar por la profusión de elementos valorativos e intensificativos en sus palabras:

And wow but they sang sweetly!
They sang sae sweet and sae very compleat
That down came the fair ladie. (A)

They danced so neat and they danced so fine,
Till down came the bonny lady. (B)

And they was singing so merry, O
Till they gained the heart o my lady gay. (H)

La peligrosa atracción de la música y el baile dan paso inmediatamente a dos de los rasgos popularmente atribuidos a los gitanos: la fuerza de la palabra y la capacidad de sugestión:

As soon as they saw her weel-far´d face,

They coost their glamourie owre her. (B)

La palabra, presente en las canciones y en el hechizo, tiene connotaciones mágicas: el término “glamourie”, relacionado etimológicamente con “grammar”, contiene, por una parte, la asociación entre erudición y prácticas ocultas; en este sentido se utiliza, por ejemplo, en “King Estmere” (Ch 60):

‘My mother was a westerne woman,
And learned in gramarye’

[...] ‘And aye their swordes soe sore can byte,
Throughe help of gramarye,’

Por otra parte, “glamourie” posee también connotaciones de atracción física y sexual, que es el objetivo último de los gitanos.

Despojada por ellos de sus riquezas –“the gold rings off her finger”– la dama abandonará a su esposo y seguirá a su “dearie” sufriendo penalidades. Una vez más, la descripción de Thomas Dekker coincide llamativamente con la Ballad:

“The cabins where these land-pirates lodge in the night are the out-barns of farmers and husbandmen [...] who dare not deny them for fear they should ere morning have their thatched houses burning about their ears; [...]” (Blakmore Evans 1987:236)

[...] until they came to an old tenant's barn,
And by this time she was weary. (Ch 200 B)

La mayoría de las versiones terminan ejemplarmente con la muerte de los gitanos a manos del esposo y, suponemos, el regreso de la dama al orden establecido bajo estricta vigilancia:

[...] 'And I'll close thee in a close room,
Where no man shall come near thee.' (B)

Al igual que los judíos, como señal Burke (1978:167), los turcos eran considerados en la Europa moderna seres perversos y temibles. La imagen de los turcos o musulmanes transmitida en la cultura popular era la de seres blasfemos, traidores y sedientos de sangre.¹⁶ En las distintas versiones de "Young Beichan" (Ch 53) encontramos referencias a "the savage Moor", que, dando muestras de extrema crueldad, retiene prisionero al joven en condiciones inhumanas. El carácter hiperbólico de la descripción de los sufrimientos que le inflinge no es de extrañar en la Ballad:

For thro his shoulder he put a bore,
And thro the bore has pitten a tree,
An he's gard him draw the carts o wine,
Where horse and oxen had wont to be.

He's casten him in a dungeon deep,
Where he coud neither hear nor see;
He's shut him up in a prison strong,

And he's handld him right cruely. (Ch 53 A)

El conflicto religioso se explicita en dos versiones (E, I), en que el joven se niega a abjurar del cristianismo; en cualquier caso, no es óbice para que la Ballad desarrolle su carácter romántico, y concluya con el matrimonio entre Young Beichan y la hija del "savage Moor". En algunas versiones (A, B, E) el joven le cambia el nombre, lo que podemos interpretar como una ruptura definitiva con sus orígenes para ser integrada en el sistema social:

He's changed her name frae Shusy Pye,
An he's cald her his bonny love, Lady Jane. (A)

El rey de España no sale precisamente mejor parado en "King Estmere" (Ch 60), ni el príncipe de Aragón en "Robin Hood and the Prince of Aragon" (Ch 129):

'The kyng of Spayne is a foule paynin,
And 'leeveth on Mahound,
And pitye it were that fayre ladye
Shold marrye a heathen hound.' (Ch 60)

'Thou, tyrant Turk, thou, infidel.' (Ch 129)

2.1.2 LO SOBRENATURAL. LAS CREENCIAS

La Ballad inglesa transmite también una determinada interpretación de las relaciones entre el hombre y el universo, lo visible y lo invisible. Lo sobrenatural irrumpe en la vida cotidiana, y no existe una línea divisoria clara entre este mundo y el más allá. El ámbito de lo interno –el individuo mismo, sus relaciones personales y sociales–, y el de lo externo –lo distante, lo desconocido, lo sobrenatural, la magia– se funden sistemáticamente;¹⁷ lo sobrenatural puede atemorizar, pero no sorprende.

El sistema de creencias y valores que refleja la Ballad tiene dos orígenes: el cristianismo, muy evidente en sus referencias, pero de presencia muy limitada, y, en mayor medida, una serie de antiguos mitos precristianos, muchos de ellos Celtas, cuyos vestigios han pervivido en la cultura popular, a menudo transformados o adaptados.

2.1.2.1 CREENCIAS PRECRISTIANAS

En la Ballad perviven infinidad de vestigios de una interpretación animista del mundo, considerada por Spence como “the first recognized stage in man’s mental experience”

(1994:22). Según esta visión primitiva, animales, objetos y elementos de la naturaleza están dotados de razón o inteligencia, y tienen la capacidad de intervenir en los asuntos humanos, ya sea de manera favorable o desfavorable; los hombres visitan el mundo de los seres sobrenaturales, y los muertos retornan al mundo de los vivos, generalmente para servir de consuelo a sus seres queridos.

Dentro de esta interpretación animista, podemos identificar en la Ballad referencias a distintos mitos que han pervivido en la cultura popular, aun habiendo perdido su carácter primitivo. Un mito, de acuerdo con Spence (1994:12), puede definirse como

“an attempt to explain the relations of man to the universe, and it has for those who recount it a predominantly religious value; or it may have arisen to ‘explain’ the existence of some social organization, a custom, or the peculiarities of the environment.”

Con el transcurso del tiempo, esta interpretación mítica de la realidad cambia, pero algunos de sus componentes quedan fosilizados en nuestras creencias y supersticiones. Según Buchan (1991:74–76) la presencia de elementos sobrenaturales en la Ballad realiza, entre otras, la función de proporcionar al hombre conocimiento cultural útil sobre este mundo y el otro, sobre la naturaleza y sus criaturas. Son muy numerosas y diversas las

referencias a elementos sobrenaturales; podemos agruparlos en ciertas categorías con el fin de obtener una visión panorámica de su relevancia:

– **Animales dotados de cualidades humanas**, especialmente aves (“a wily parrot”, “a bonny bird”), que utilizan su capacidad para hablar para hacer justicia, delatando a la esposa adúltera (Ch 82) o a la mujer despechada que ha asesinado a su amado (Ch 68), pero que guardan silencio en el caso de la joven que mata en defensa propia (Ch 4 C, D, E, F); también el halcón (“a gay goshawk”) puede actuar de correo entre los jóvenes amantes (Ch 96 A, Ch 254 A). A veces, pájaros que son calificados de “fause” provocan desenlaces trágicos sin motivos aparentes (Ch 248, Ch 255), y otros, como los cuervos, describen la grandeza del caballero que yace muerto junto a sus perros y halcones.¹⁸

También caballos y perros están dotados de raciocinio (Ch 43), aunque quizá el ejemplo más llamativo sea el de “The Carnal and the Crane” (Ch 55), en el que la grulla instruye al cuervo en cuestiones relativas al nacimiento y los primeros años de Jesús.

– **Elementos de la naturaleza** que, al actuar de manera inusitada o prodigiosa, contribuyen normalmente a esclarecer crímenes o a

señalar a los culpables; en “Brown Robin’s Confession” (Ch 57), por ejemplo, los marineros no ven ni sol, ni luna ni estrellas, lo que resultará ser una indicación del pecado de incesto cometido por Brown Robin. Las antorchas brillan intensamente cuando se aproximan al lugar en que yace el asesinado (Ch 68 C), y de sus heridas, lavadas por el agua, mana sangre en abundancia cuando se acerca la asesina (Ch 68 B, C). También el niño, presumiblemente de corta edad, en las rodillas de su nodriza, jura vengar el asesinato de su padre (Ch 169 A). Y las campanas de Lincoln tañerán solas, y los libros se leerán sin la lengua del hombre en el entierro del niño asesinado por la hija del judío (Ch 155 A).

– **Objetos que poseen cualidades mágicas**, y actúan de manera favorable o desfavorable para aquéllos que los poseen o los utilizan: distintos elementos relacionados con el lecho, o que están en contacto con el cuerpo de la mujer prueban su virginidad, como vestidos (Ch 29), la cama, sábanas, mantas, almohadas o sillas, y, curiosamente, también la espada del marido (Ch 5).

Otros objetos indican asimismo los cambios en los sentimientos de los protagonistas, y alertan de posibles infidelidades o anuncian peligros: los anillos de oro, plata, diamantes o rubíes que pierden su brillo (Ch 17 A, Ch 92 A).

También hay talismanes como anillos, espadas, cinturones, varitas mágicas o cadenas de oro que evitan que mane sangre de las heridas (Ch 34 A).

En "Willie's Lady" (Ch 6) encontramos todo un repertorio de objetos utilizados malévolamente por la madre del joven para impedir el parto de su nieto y hacer que muera su nuera. El niño nacerá después de que Willie desate los nueve nudos de bruja que ha hecho en los cabellos de su esposa, retire los nueve peines que ha escondido entre ellos, destruya la rama de madreSelva que ha colocado entre su habitación y la de la joven, mate al cabrito que hay bajo su cama, y desate su zapato izquierdo. Las acciones de atar o anudar distintos objetos tienen como finalidad retener o impedir el desarrollo natural de los acontecimientos o someter las voluntades, ejerciendo de esta manera un control mágico sobre la realidad. Van Gennep (1986) se refiere a estas acciones como "ritos negativos", órdenes de "no hacer", de "no actuar", que responden a la "noluntad" del que las realiza. Paralelamente, existen "ritos positivos", o voliciones traducidas en actos, como, por ejemplo, desatar nudos o disparar flechas, que facilitan el parto (Ch 102 A, Ch 15 A).¹⁹

– **Sueños premonitorios** y otros augurios, que suelen ser presagio de desgracias: se cae un anillo del dedo y se rompe; sangra la

nariz; tropieza el caballo y comienza a llover (Ch 208 A, Ch 216 C); sueños en que la cama aparece cubierta de sangre y el dormitorio lleno de cerdos presagia la muerte segura del esposo (Ch 259).

- **Ordalías o juicios de Dios**, costumbres muy antiguas, profundamente enraizadas en las creencias populares. El orden natural se altera como designio divino para juzgar la inocencia o culpabilidad del hombre. Concretamente, encontramos referencias al juicio del agua, en el que el acusado es perdonado si se hunde hasta el fondo y condenado si flota (Ch 57), y al juicio del fuego, que no consume al inocente, pero abrasa inexorablemente al culpable (Ch 67).

La ordalía, recogida ya en el Código de Hammurabi, fue practicada también por los hebreos y los pueblos germánicos, que la importaron a Europa, donde la Iglesia Católica le imprimió un carácter cristiano. Según Levack (1995), era consecuencia del procesamiento criminal acusatorio propio de los tribunales europeos hasta el siglo XIII, que, en caso de duda, apelaban a Dios para que proporcionara alguna señal de la culpabilidad o inocencia de la persona acusada.

Aunque las ordalías fueron prohibidas en 1215 por el Concilio IV de Letrán, el juicio del agua –conocido popularmente como “swim the witch”– siguió siendo utilizado hasta el siglo XVII, en que James I lo recomendaba para determinar la culpabilidad o inocencia de las mujeres acusadas de brujería:

“Las inculpadas eran arrojadas al río o lago, atadas a una fuerte cuerda que impedía que se ahogaran, una vez hundidas, o que fueran arrastradas por la corriente. Esta cuerda las ceñía como con un cíngulo por la cintura, llevando puesto sólo un camisón, generalmente de color amarillo, tonalidad ésta que, como se sabe, ha sido tradicionalmente la de los condenados. Al ser arrojadas llevaban, además, sus manos y pies atados; se les solía atar la mano derecha con el pie izquierdo y la izquierda, con el pie derecho.” (Ramos Bossini 1976:104)

- **El número**, que, como señala Le Goff (1990:40), es una de las obsesiones del hombre medieval,²⁰ y está estrechamente relacionado con la importancia de la repetición en los ritos mágicos. El tres, número ritual en el mundo indoeuropeo y semítico, y número de la trinidad, era frecuentísimo en los ritos mágicos anglosajones:

“Various rites included stepping three times over a grave; letting holy water drip three times over sods, then turning three times and saying three Paternosters; letting three drops of wax fall into animal prints; having three masses said over charms; and tracing three crosses with the oil of extreme unction.” (Wilson 2000:447)

Como señalábamos en el capítulo anterior, en la Ballad el número tres tiene con mucha frecuencia carácter estructural, y obedece a la “Law of Three” de Olrik (1965:134):

“The number three has been tenaciously retained though, in the great mass of popular tradition –Greek, Celtic, Germanic– in *Märchen*, myth, ritual and legend, in all that has the appearance of the primitive. The Law of Three extends like a broad swath cut through the world of folk tradition, through the centuries and millennia of human culture.”

Son abundantísimas las referencias al número tres en la Ballad: tres jóvenes ricos desprecian a Jesús en “The Bitter Withy” (PBB 5); los tres morirán ahogados, sus tres madres llorarán, y la Virgen castigará a su hijo azotándole tres veces. Tres suelen ser los protagonistas de infinidad de Ballads, como las hermanas en “Riddles Wisely Expounded” (Ch 1) o los hijos de “The Wife of Usher’s Well” (Ch 79); y a tres rituales mágicos –con tres acciones cada uno– se ve sometido el joven protagonista de “Allison Gross” (Ch 35):

She’s turnd her right and roun about,
An thrice she blaw on a grass–green horn,

[...] Then out has she taen a silver wand,
An she’s turnd her three times roun and roun;

[...] 'She took me up in her milk-white han,
An she's stroakd me three times oer her knee';

El número siete es igualmente frecuente en la Ballad. Es el número de los septenarios de la religión –sacramentos, pecados capitales, virtudes–, los siete días de la semana, los siete planetas, las siete tribus de Israel, las siete plagas, y, en forma de múltiplos, de los ciclos lunares y biológicos que conducen al progreso de la vida. También es el número de años durante el que muchos personajes de la Ballad están ausentes, cumplen algún tipo de castigo o condena o prestan algún servicio:

'Penance I can give thee none,
But seaven yeere to be a stepping–stone.
Other seaven a clapper in a bell,
Other seaven to lead an ape in hell.' (Ch 21 A)

Seven lang years I hae served the king,
[...] And I never got a sight of his daughter but ane.
(Ch 27)

[...] But at the end of seven years,
They pay their teind to hell. (Ch 39 B)

Siete son igualmente los hermanos que suelen vengar trágicamente las ofensas al honor, como en "Clark Sanders" (Ch 69 A), o el número total de hermanas, como en "Gil Brenton" (Ch 5 A). Normalmente el último de ellos destaca por poseer

cualidades especiales o por hacer avanzar la narración mediante sus actos:

'O we were sisters, sisters seven,
We was the fairest under heaven.'
[...] 'Ohone, alas! For I was youngest,
An ay my weird it was the hardest.' (Ch 5 A)

Ou an speaks the seventh of them,
'Although there wear no a man but me,
I'se bear the brand into my hand
Shall quickly gar Clark Sanders die.' (Ch 69 A)

Otros números son también frecuentes en el mundo de la Ballad: el nueve, múltiplo de tres, triple trinidad y número de las jerarquías angélicas; el diez, de los Mandamientos de Dios y la Iglesia; el doce, de los Apóstoles y los meses del año; el treinta y tres, de la edad de Cristo en el momento de su crucifixión.²¹

Además de la relación del número con elementos del mundo natural o del cristianismo, podemos establecer también otras relaciones con las tradiciones Hermética y Cabalística. La tradición Hermética surge en la Edad Media a partir de una serie de tratados gnósticos de diversos autores, escritos probablemente entre los siglos II y III D.C., y atribuidos por error a Hermes Trimegistus ("Tres veces Grande"), supuesto sacerdote del antiguo Egipto. Los más importantes, "Asclepius" y "Corpus Hermeticum", ofrecen una interpretación mística y mágica de lo

divino y del sentido del mundo en que está presente el número: Dios, la Mente divina, vida y luz, creó mediante la palabra a su hijo, Dios del fuego y del aliento. Éste, a su vez, creó los siete Gobernadores – los planetas–, que envolvieron con sus círculos el mundo inferior. El Padre de todos los seres creó después al Hombre, similar a él, al que amó como a su propio hijo.

Este Hombre, que participa de lo divino, decide unirse a la naturaleza y tomar un cuerpo humano. En el mundo le acosan doce Castigos, que provienen de los doce signos del Zodiaco, y son contrarrestados por diez Poderes de Dios. A su muerte, su cuerpo se disuelve, y el hombre espiritual asciende a través de las siete esferas, deja en cada una de ellas el mal que contenga, y se une a los Poderes de Dios.

Para la mentalidad del Renacimiento, según Yates (1964:84), existía un cierto paralelismo entre los escritos de Hermes Trimegistus y la Cábala, tradición mística secreta, impartida por Moisés a algunos iniciados: ambos contemplaban la creación por la Palabra, y, en el caso de la Cábala, las letras y las palabras hebreas contenían poderes mágicos. A través de las llamadas “tres llaves cabalísticas de interpretación” –Gematría (consideración del valor numérico de las palabras), Notarikón (análisis del significado de las letras) y Temurá (conmutación de

letras)– se puede revelar el verdadero sentido de las palabras y el conocimiento del mundo.

La fusión de las tradiciones hermética y cabalística se lleva a cabo en los escritos de Pico della Mirandola, en el siglo XV, que serían de gran influencia en otros científicos o “magos” del siglo XVI, como John Dee y Edward Kelley. Dee considera que el número es la vía para comprender todo aquello que es susceptible de ser conocido:

“This is, indeed, as Dee says, an English translation of one of Pico’s eighty-five mathematical conclusions, ‘Per numeros habetur uia ad omnis scibilis inuestigationem & intellectionem.’” (Yates 1964:148)

Otros símbolos místicos pueden identificarse en las Ballads, como señala Renwick (1980:22) a propósito de la interpretación que Broadwood ofrece de “The Bold Fisherman” (PBB 7): el encuentro de la joven con el pescador real en el río, “the three robes of gold” que se muestran antes sus ojos al despojarse éste de su capa, la revelación de la identidad del pescador, la petición de perdón de la joven por no haberle reconocido y la unión en matrimonio de ambos en la casa del padre pueden ser interpretados como símbolos gnósticos del encuentro del alma humana con Dios y su unión mística. Sin rechazar esta interpretación, Renwick señala cómo, a pesar de

que la conexión con el gnosticismo se haya perdido con el paso del tiempo, el universo simbólico propio de la Ballad dota de significación al texto. En el mismo sentido se manifiesta Toelken (1985:133):

“[...] my point is that, within the song itself, the metaphors are much more in keeping with the manifest story of the Ballad than with any outside system. Introducing Gnostic parallels –however close they may have been connected with the ballad’s earliest history– simply leads us away from the performative meanings of the ballad in live context in favor of textual connections in the now moribund past or in the active mind of the scholar.”

– **Los muertos** que regresan del otro mundo, muy frecuentes en la Ballad, suelen realizar ciertas funciones características: en primer lugar, consuelan y confortan a sus allegados, con la excusa de que el llanto excesivo molesta a los muertos e impide su descanso (Ch 49 B, Ch 78, Ch 79); por otra parte, descubren la autoría de los crímenes de que han sido objeto (Ch 10, Ch 20) o, como testigos autorizados del más allá, señalan los castigos o recompensas que esperan a quienes mueran en determinadas circunstancias (77 D, E); en otras ocasiones, con afán claramente moralizante, vienen a advertir a los mortales –mujeres por lo general– de que se arrepientan y abandonen su orgullo y vanidad (Ch 47); a veces vuelven para llevar con ellos a sus amadas al Paraíso (Ch 70 G).

- **Otros seres sobrenaturales o semisobrenaturales**, cuya relación con los hombres puede ser favorable, como Belly Blind (Ch 6A, 53C) o menos favorable, como Old Carl Hood (Ch 7A). En general, la Ballad previene a los mortales sobre los riesgos de mantener cualquier tipo de contacto físico, recibir regalos, comer, beber o hablar con seres no terrenales, incluidos los muertos.²²

- **Las brujas**, generalmente familiares o personas próximas, con poder para transformar en monstruos a los humanos (Ch 34, 36), preservar la virginidad (Ch 43) o utilizar objetos en perjuicio de los hombres.

- **Transformaciones** de humanos en animales para satisfacer impulsos sexuales o para huir de ellos. En el caso de “The Earl of Mar’s Daughter” (Ch 270), por ejemplo, el protagonista ha sido convertido en paloma por su madre para tener fácil acceso a las jóvenes:

[...] ‘And she transformd me to yon shape,
To charm such maids as thee.’

‘I am a doo the live-lang day,
A sprightly youth at night;
This aye gars me appear mair fair
In a fair maiden’s sight.’

El ejemplo más característico es “The Twa Magicians” (Ch 44), que nos presenta las reiteradas negativas de la dama ante los propósitos del herrero –profesión asociada popularmente a la magia–, seguidas de ocho transformaciones de ésta en distintos animales y objetos con el fin de escapar de su acoso. El herrero adoptará, respectivamente, formas de animales más fuertes o rápidos, o de objetos que, en clara alusión sexual, cubren o penetran los objetos en que se ha convertido la dama, hasta lograr su propósito.

Estas transformaciones pueden considerarse un reflejo del mito clásico de Zeus, quien, en sus amores divinos y humanos (García Masegosa 1998), recurría tanto a tomar formas de hombre o mujer –de Ártemis para poseer a Calisto, o de Anfitrión para poseer a Alcmena– como a formas de animales.

Los avances de Zeus en sus relaciones con humanos no eran correspondidos; por tanto, recurría a adoptar formas de animales que no asustaran a las jóvenes o suscitaran su compasión, como en el caso del toro blanco que raptó a Europa o de Leda y el cisne. A Ganímedes, sin embargo, lo arrebató transformado en águila, para transportarlo con él al Olimpo. Pero encontramos un paralelismo llamativo con “The Twa

Magicians” en el caso de Némesis, diosa también, quien, en su huída de Zeus, se transformará en pez, liebre, abeja, ratón y ganso. El dios, sucesivamente, adoptará formas de animales más rápidos y feroces, culminando su metamorfosis en un majestuoso cisne que se unirá a ella.

También encontramos en la Ballad transformaciones de humanos en animales o monstruos por el odio y la envidia de perversas madrastras, como en “The Laily Worm and the Machrel of the Sea” (Ch 36) y “Kemp Owyne” (Ch 34), o por no corresponder los avances amorosos de alguna bruja, como “Allison Gross” (Ch 35). La metamorfosis como castigo aparece asimismo en el mito de Zeus, en que su esposa Hera vengará la relación del dios con Calisto transformando a ésta en una osa con mente humana, condenada a ser consciente de su condición y no poder mezclarse con su especie ni con los hombres.

En el caso de “Tam Lin” (Ch 39), asistimos a distintas metamorfosis de este “elfin gray” en diferentes animales hasta alcanzar su forma humana, y romper así el hechizo a que le tiene sometido la reina de las Hadas:

‘They’ll turn me in your arms, lady,
Into an esk and adder;
But hold me fast, and fear me not,

I am your bairn's father.'

'They'll turn me to a bear sae grim,
And then a lion bold;
But hold me fast, and fear me not,
As ye shall love your child.'

'Again they'll turn me in your arms
To a red het gaud of airn;
But hold me fast, and fear me not,
I'll do to you nae harm.'

'And last they'll turn me in your arms
Into the burning gleed;
But throw me into well water,
O throw me in wi speed.'

- **El mito del tabú del nombre**, según el cual si los nombres de ciertos seres sobrenaturales malignos se conocen y se pronuncian, su poder desaparece y son ahuyentados. En el universo de la magia, como señala Wilson (2000:429), "every word, every formula uttered aloud acts like a force and more than ever when the words are of a sacred or magical character." Como en "Riddles Wisely Expounded" (Ch 1 C), la fuerza de la palabra sirve para conjurar al demonio. Esta capacidad de invocar, controlar y exorcizar a los espíritus al pronunciar sus nombres está también presente en otras formas populares, como en los cuentos "Rumpelstiltskin" o "Tom-Tit-Tot".

- **El mito del músico o poeta que se aventura a explorar el mundo sobrenatural**. Thomas Rymer, enamorado de la reina de las Hadas, es trasladado por ella a su país –"an unco land"–, en

donde permanecerá siete años, y del que volverá a la tierra con el don de poseer “the tongue that can never lie” (Ch 37 C). La Ballad se refiere a la figura de Thomas of Erceldoune, “otherwise Thomas the Rhymer, and in the popular style True Thomas” (Child I:317), muy popular en Inglaterra y Escocia entre los siglos XIV al XVI por sus dotes proféticas y poéticas. Las distintas versiones de la Ballad narran su encuentro con “the Queen of fair Elfland”, y el proceso mediante el cual alcanza el don de la profecía. La reina, descrita mediante los epítetos tan familiares en la dicción de la Ballad, –“a lady gay”,/”A lady that was brisk and bold” (Ch 37 A); “a lady fair” (B); “a lady bright”– y ataviada con ricos ropajes, pide al poeta que cante y toque para ella, y le anuncia su intención de llevarle consigo a su reino, donde será su servidor durante siete años. La versión C recoge la creencia popular de que cualquier ser sobrenatural transmite su condición a los mortales a través del contacto físico:

‘Harp and carp, Thomas,’ she said,
‘Harp and carp along wi me,
And if ye dare to kiss my lips,
Sure of your bodie I will be.’

A estos “ritos de contagio”, como los denomina Van Gennepe (1986), se refiere el propio Child (I:322):

“That eating and drinking, personal contact, exchange of speech, receiving of gifts, in any abode of unearthly beings, including the dead, will reduce a man to their fellowship and condition might be enforced by a great number of examples [...]”.

Encontramos una referencia similar en “The Unquiet Grave” (Ch 78), en este caso en la voz del espíritu de la joven que advierte a su amado de la suerte que correrá si la besa:

‘You crave one kiss of my clay-cold lips,
But my breath smells earthy strong.
If you have one kiss of my clay-cold lips,
Your time will not be long.’ (A)

El viaje de Thomas junto a la Reina de las Hadas le adentra en un terreno –“a desert wide,/And living land was left behind” (C)– cuya liminalidad está enfatizada por la alteración de los elementos de la naturaleza:

For forty days and forty nights
He wade thro red blude to the knee,
And he saw neither sun nor moon
But heard the roaring of the sea. (A)

El viaje les lleva a un “garden green” cuya fruta Thomas desea comer; en clara referencia cristiana, la Reina de las Hadas le previene:

'Hold your hand, Thomas,' she says,
'Hold your hand, that must not be;
It was a' that cursed fruit o thine
Beggared man and woman in your country.' (B)

En otra version, sin embargo, la manzana es el elemento que procura a Thomas sus dotes proféticas:

'Take this for thy wages, Trae Thomas,
It will give you the tongue that can never lie.' (C)

Una vez en el Reino de las Hadas, el poeta adoptará la vestimenta de los seres sobrenaturales y permanecerá con ellos siete años, para volver luego al mundo mortal:

'He has gotten a coat fo the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were game and past
True Thomas on earth was never seen.' (C)

"Thomas Rhymer" recoge el mito clásico de Orfeo, aunque transformado y adaptado por la imaginación popular. Grant (1967:318) resalta la riqueza de la expresión poética de los mitos:

"[...] the myths are not frozen, but continuously prompt the exploration of fresh areas of thought and feeling, the weaving and re-weaving of a never completed or

completable pattern. Moreover, there are almost as many different *versions* as there are interpretations.”

Son muchos los rasgos comunes: como el tracio Orfeo (Graf 1987:100), Thomas domina las artes de la música y la poesía (*mousiké*), lo que le distingue de los demás hombres; al igual que él, emprende un viaje al otro mundo, si bien no como Orfeo, para vencer a la muerte y recuperar a su esposa, la ninfa Eurídice, sino para ganar el amor de la Reina de las Hadas y obtener a mismo tiempo dones sobrenaturales; el descenso a los infiernos de Orfeo se transforma en la Ballad en un inquietante viaje de cuarenta días atravesando ríos de sangre. Finalmente, Thomas adquiere el don de la profecía –“the tongue that can never lie”–, al igual que la cabeza de Orfeo, cuyos oráculos aparecen recogidos en diferentes leyendas y representaciones pictóricas en vasijas y amuletos (Graf 1987:93–94).

2.2 FUNCIÓN EJEMPLARIZANTE

Además de transmitir y mantener determinados valores sociales, la Ballad inglesa desempeña, a nuestro juicio, una segunda función sociocultural, –quizá la más relevante de todas–,

y es la de actuar como elemento de control y regulación del comportamiento humano. De modo similar a otros géneros de transmisión oral, como el cuento, la rima infantil, los refranes o las leyendas, se constituye en referente de actuación ante la complejidad de las relaciones sociales: ya sea de manera implícita o explícita, sanciona ciertos comportamientos y condena otros; los actos de los hombres y las mujeres que nos presenta la Ballad tienen consecuencias, habitualmente trágicas, que pueden operar como potentes elementos de disuasión, y constituyen ejemplos a seguir o a evitar.

Este carácter ejemplarizante, didáctico o moralizante de la Ballad explica su dimensión trágica, frecuentemente intensificada. Cualquier crimen es terrible en sí mismo; sin embargo, en la Ballad, puede alcanzar cotas de extremada crueldad, lo que, paralelamente, justifica unas consecuencias –por lo general, un castigo– de características similares. El efecto disuasorio queda de este modo asegurado.

En el mismo sentido, encontramos ejemplos de bondad extrema, lealtad inquebrantable o sumisión absoluta que, en el universo de la Ballad, son premiados en la misma medida. Sin duda, modelos atractivos a seguir.

La ejemplaridad puede provenir implícitamente de los hechos narrados de manera aparentemente objetiva. El mensaje es claro: una determinada actuación tiene una determinada consecuencia; lo ocurrido en la Ballad es paradigmático en sí mismo. Esta característica es, sin duda, la que lleva a Oates a justificar la inexistencia de cualquier comentario moral:

“[...] what happens *is* all that matters; moral commentary seems superfluous.” (Oates 1979:561)

Sin embargo, con mucha frecuencia, encontramos valoraciones explícitas, que pueden provenir de los personajes envueltos en el conflicto –lo que dota su discurso de mayor veracidad–, o del narrador mismo, que suele recurrir a enunciados genéricos, con la autoridad que implica la universalización en el presente:

‘Now, a’ ye gentle maids,
Tak warning now by me,
And never marry ane
But wha pleases your ee.’

‘For he married me for love,
But I married him for fee;
And sae brak out the feud
That gard my dearie die.’ (Ch 194 A)

When two lovers love each other well,
Great sin it were them to twinn. (Ch 302 A)

Y, con toda seguridad, es muy difícil poner en duda la autoridad de un ser venido del más allá:

[...] 'Till ye tell me where the women go
That hang themsell for sin'.
'O they gang till the low, low hell,
Just by the Devil's knee;
It's a clad ower wi burnin pitch,
A dreadfu sicht to see'. (Ch 77 D)

La función ejemplarizante está presente en un elevadísimo número de textos y se extiende igualmente a multitud de ámbitos; veamos a continuación cuáles son y cómo se manifiesta dicha función.

2.2.1 EL BIEN Y EL MAL. CRÍMENES Y COMPORTAMIENTOS ANTISOCIALES Y SUS CASTIGOS.

Según Shuldiner, no existe en la Ballad una clara línea divisoria que separe el bien y el mal: los comportamientos de los

personajes son a veces tratados con ambigüedad en los textos, que transmiten una cierta confusión:

“[...] in ballad [...] narratives are often beset by a ‘moral confusion.’ There is no uniform pattern of good and evil; often the very opposition of good and evil is confused, as in many of the ‘true-love’ ballads, where the desires of lovers are pitted against the wishes of the family.” (Shuldiner 1978:278)

A nuestro juicio, la afirmación de Shuldiner debe ser precisada: en la mayoría de las ocasiones, el bien y el mal son perfectamente identificables, y suelen corresponderse, respectivamente, con premios y castigos. En otras ocasiones, como las que Shuldiner menciona, se origina un conflicto de intereses entre un valor que es, en principio, merecedor de premio, como es el verdadero amor, y otro que, como veíamos en el apartado anterior, tiene una gran fuerza social: el sometimiento a la autoridad paterna. Cuando estos dos sistemas de valores, el patriarcal y normativo de una parte y el romántico de otra, entran en conflicto, la función que realiza habitualmente la Ballad es conservadora: mantener la visión patriarcal del mundo y sacrificar las aspiraciones individuales.

La división entre el bien y el mal es especialmente clara en los delitos contra la vida, abundantísimos en todas sus formas, y en aquellos comportamientos que ponen en peligro el orden

social, como el incesto. Los actores de la Ballad matan por diversos motivos, y merecen distintos castigos; veamos cuáles son.

2.2.1.1 EL INCESTO

El tema del incesto aparece de manera explícita en un número no muy elevado de Ballads (Ch 14, 16, 50, 51, 52, 53, 57), aunque, como señala Atkinson (1993), puede ser la razón encubierta de otros casos de fratricidio. Esta frecuencia contrasta llamativamente con el tratamiento del incesto en la Edad Media, en que “incest stories are so numerous that it is imposible even to mention them all.” (Archibald 2001:2).

Archibald considera que el concepto medieval del incesto responde a dos influencias principales: la de una serie de cuentos que habrían circulado por Europa oralmente y que no han llegado a nosotros, y la de la literatura clásica, a través de la interpretación moralizante de los autores medievales cristianos:

“Classical literatura was believed to contain a valuable core of truth which could be discovered by Christian interpreters. [...] it was almost imposible for a medieval author to separate the plot itself from the moralizing tradition in which it had become cocooned.” (2001:53-54)

En la literatura y los mitos clásicos, el incesto es un tema central en las relaciones entre dioses, héroes y mortales. A los dioses se les permiten múltiples relaciones –Zeus sobresale por su promiscuidad–, pero, en el caso de los mortales, conduce a muerte violenta, metamorfosis o desastres que se extienden a varias generaciones; con mucha frecuencia, los personajes incestuosos se suicidan.

Sin embargo, no existe en la literatura clásica el concepto de pecado o redención, ni lección moral alguna: tan sólo hay acciones y sus consecuencias; será el cristianismo el que asociará incesto con pecado, del que el hombre puede ser perdonado por la gracia de Dios. Este cambio de actitud supone la reelaboración de los temas clásicos de incesto con fines moralizantes, al objeto de prevenirlo.

Como demuestra Archibald, la relación incestuosa más frecuente en la literatura de la Edad Media es la que se produce entre padre e hija. Esta situación cambia sustancialmente al comienzo de la Edad Moderna, cuando el motivo del incesto entre hermanos alcanza una enorme popularidad, que se refleja en un elevadísimo número de obras del teatro del Renacimiento. La *Ballad* confirma esta orientación en todos sus ejemplos, y en el

caso de “Brown Robyn’s Confession” (Ch 57) presenta además un doble incesto:

‘[...] For wi my mither I had twa bairns,
And wi my sister five.’

Archibald (2001:232) sugiere que el doble incesto es una invención medieval que pudo haber surgido como reacción a la represión del cristianismo, y que tendría la función de incrementar la fantasía y la tensión dramática. En este sentido cita las palabras de Shelley: “incest is like many other *incorrect* things a very poetical circumstance” (8).

En la mayoría de las Ballads, la relación incestuosa no es consciente ni consentida, y se presenta como la violación de una dama por un desconocido en un espacio exterior, lugar de especial peligrosidad para la mujer, como vimos en el capítulo anterior. En “The King’s Tochter Lady Jean” (Ch 52), por ejemplo, se conjugan múltiples significados del universo de la Ballad, que nos resultan familiares: la joven se nos presenta sentada en la ventana –umbral al exterior, y, por tanto, peligroso– cosiendo su traje de seda –las prendas tienen connotaciones sexuales–; una mirada al exterior provoca en ella deseos de abandonar su casa –recinto seguro para la mujer–, salir al bosque y coger flores o

plantas –riesgo inminente de abuso sexual–. Esta situación, que presagia en la Ballad tragedia, es intensificada aún más por el descubrimiento de la relación incestuosa. Las consecuencias son el arrepentimiento del hermano –manifestado en una tríada–, el suicidio de la hermana y la muerte del varón, supuestamente de dolor:

‘Gif ye be the king’s young dochter’, he said,
‘I am his auldest son;
I wish I had died on some frem isle,
And never had come hame!’

[...] She put her hand down by her side,
And doun into her spare,
And she pou’t out a wee pen–knife,
And she wounded hersell fu sair.

[...] Her brither he cam trippin down the stair,
His steps they were fu slow;
He sank into his sister’s arms,
And they died as white as snaw. (Ch 52 A)

En tan sólo dos casos el incesto se comete conscientemente (Ch 16, Ch 51); de cualquier modo, su resultado es especialmente trágico para la mujer, que, como en el ejemplo anterior, se suicida, muere de parto (Ch 16) o es brutalmente asesinada y despedazada por su hermano (Ch 51). Tan sólo sobrevive en “Babylon” (Ch 14); en “Brown Robyn’s Confession” la acción se centra en la confesión y el perdón del pecado de incesto, sin referencia alguna a la madre o hermana.

La mujer está sometida a la reprobación pública, y puede además consolidar sentimientos de culpabilidad:

One lady whisperd unto another
'Lady Margaret's wi child to sir Richard, her brother.'
(Ch 16C)

She's taen her mantle her middle about,
And mourning went whe hame,
And a' the way she sighd full sair,
Crying, 'Am I to blame!' (Ch 52 D)

El varón puede también suicidarse (Ch 14), asumir su culpa afrontando una muerte segura (Ch 51 A) o sobrevivir sumido en un gran dolor (Ch 16, Ch 50). En cualquier caso, el incesto no queda nunca impune: la propia conciencia, la opinión pública y las fuerzas de la naturaleza, como en "Brown Robyn's Confession" (Ch 57), confluyen en el exterminio como castigo al incesto. Y, por encima de todo, está Dios, a a quien nada se le esconde:

'Heal well this deed on me, lady,
Heal well this deed on me!'
'Although I would heal it neer sae well,
Our God above does see.' (Ch 52 C)

Esta resolución trágica del conflicto del incesto en la Ballad es compatible con los cambios sociales producidos en Inglaterra en los siglos XVI y XVII por la Reforma Protestante y el

interés humanista en la cultura y la literatura clásicas (McCabe1993, Archibald 2001): la literatura clásica es por lo general fatalista, sin que sus personajes tengan la posibilidad de ser salvados; la Reforma Protestante contribuiría a una visión apocalíptica del mundo, considerando al hombre como un ser depravado:

“Calvin labours the doctrine of human depravity, employing sexual deviance as an index of universal corruption. As the supreme example of such behaviour, incest enforces the point that, left to his own devices, man cannot obey even natural law.” (McCabe 1993:58)

En el teatro del Renacimiento, el incesto aparece además entrelazado con otros temas, como un índice de confusión social (McCabe 1993:293):

“In Renaissance drama the incestuous protagonists tend to drag everyone else down with them, as for instance in Ford’s ‘*Tis Pity She’s a Whore*’ [...] There can be no recovery from consummated incest in these plays; villains and victims alike must die. It is not just incest that destroys them, but other sins too; incest is merely one manifestation of an evil character.” (Archibald 2001:236)

La Ballad comparte esa visión fatalista –salvo en el caso de “Brown Robyn’s Confession” (Ch 57), en que el protagonista confiesa su pecado, es sometido al juicio del agua, y salva su

alma por la intercesión de la Virgen-, pero no incluye otras motivaciones: en los casos en que el incesto no es consciente, responde al comportamiento sexualmente agresivo del hombre, que lo lamenta y paga con su vida; en los casos en que es consciente, puede deberse a atracción o verdadero amor, como muestran las palabras de Sir Richard en "Sheath and Knife" (Ch 16 B):

'It's I hae broken my little pen-knife
That I loed dearer than my life.'

Shepher (1983) ofrece una interesante teoría biosocial del incesto, en la que encontramos claves para la interpretación de su expresión literaria en la Ballad. Partiendo de la premisa de que los humanos somos parte de la naturaleza, sugiere que la cultura se ha desarrollado en estrecha relación con la evolución biológica de la especie: una vez que un patrón de comportamiento se produce, la cultura lo elabora hasta que se convierte en estable. Los casos de infracción de dicho patrón se prohíben culturalmente; si las transgresiones son más frecuentes, la cultura aplica tabúes.

En el caso del incesto, Shepher busca evidencia en el comportamiento de los animales y del hombre, y afirma que era

evitado por razones biológicas antes de ser prohibido culturalmente:

“In my opinion, the avoidance of incest preceded both external coercion and intellectual understanding. [...] The prohibition itself [...] came later.” (4)

En principio, los mamíferos son por regla general polígamos: la hembra realiza una inversión genética muy alta comparada con el macho, y no se beneficia de tener más de un compañero; éste, por el contrario, asegura su descendencia a medida que incrementa el número de hembras. En el caso del hombre, Shepher considera que la poligamia es poco frecuente por el equilibrio natural entre los sexos, y porque los varones tienden a controlar la poligamia de los demás varones:

“The males tend to control each other’s polygynous tendencies unless the balance of power and dominance is radically upset. Kings, rulers and chiefs are entitled a disproportionate number of females.” (17)

¿Será ésta la razón biológica de que el tema del incesto aparezca sistemáticamente relacionado con reyes, hijos de reyes, o miembros de la nobleza? Shepher sugiere también que el aislamiento, propio de las dinastías, induce al incesto:

“Self-imposed social isolation also occurs in cases of social superiority.” (130)

La interpretación biosocial propone el concepto de inhibición, mecanismo de orden biopsicológico que crea un patrón de comportamiento de baja probabilidad. Shepher aporta evidencia de la inhibición de apareamiento entre hermanos en un número elevadísimo de especies y en la mayor parte de los primates; en los humanos, se basa en distintos estudios realizados sobre niños educados en kibbutzim, y sobre el matrimonio Sim-Pua en Taiwan. Estos estudios demuestran experimentalmente que los niños que se han criado juntos, aunque no sean hermanos, rehuyen de adultos cualquier relación; la inhibición funciona

“through a genetically determined predisposition to be imprinted against those with whom one has been cosocialized and with whom one has had close physical contact during early childhood.”(114)

Esta inhibición, sin embargo, desaparece si los hermanos han sido separados o no han crecido juntos:

“If a brother and sister are a sufficient number of years apart in age (probably more than 4) the inhibition mechanism does not work. If, for instance, children are spaced every 3 years, and the first two children are sons and the third a daughter, the elder brother and

his sister will be exempt from the inhibition if only because he will have passed the critical period by the time she is born. The inhibition may also be disrupted by separating siblings or by interfering with their childhood sex play.” (115)

La edad del varón es también relevante, puesto que la agresión y el dominio que requiere una relación incestuosa implica que el hombre sea de edad similar o mayor que la mujer. Y ésta es precisamente la situación más frecuente en la Ballad: la del hermano mayor que regresa de muy lejos ('They call me Jack when I'm abroad'/[...] 'Just now come oer the sea.' (Ch 50)), y ha estado separado de la hermana durante años. "The King's Tochter Lady Jean" encaja perfectamente con el análisis de Shepher:

'Gif ye be the king's young dochter,' he said,
'I am his auldest son;
I wish I had died on some frem isle,
And never had come hame!'

'The first time I came hame, Jeanie,
Thou was na here nor born;
I wish my pretty ship had sunk,
And I had been forlorn!'

'The neist time I came hame, Jeanie,
Thou was sittin on the nourice knee;
And I wish my pretty ship had sunk,
And I had never seen thee!'

'And the neist time I came hame, Jeanie,
I met thee here alane;
I wish my pretty ship had sunk,
And I had neer come hame!' (Ch 52 A)

La Ballad, pues, recoge eficazmente el universal humano de la prohibición del incesto, mostrando sus terribles consecuencias tanto para aquellos que, voluntariamente, rompen la inhibición natural, como para quienes, pese a no estar sujetos a tal inhibición, se descubren envueltos en una relación incestuosa.

2.2.1.2 EL INFANTICIDIO

Como indicábamos a propósito de las distintas formas de violencia ejercida sobre las mujeres, la presión social ante los embarazos no deseados, muchos de ellos fruto de violaciones, puede ser causa de infanticidio. En cualquier caso, la Ballad parece recoger una situación real, puesto que, como señalan Ariès y Duby (1991 III:224), en Europa

“En ambiente popular o campesino, la mortalidad infantil es considerable con ocasión de las pestes (1348–1430). Desde entonces, y más aún a partir del siglo XV, el infanticidio no es un fenómeno excepcional”.

Probablemente una de las Ballads más estremecedoras, “The Cruel Mother”, relata el parto, acuchillamiento y entierro de uno, dos o tres recién nacidos a manos de su madre. El castigo no

se hace esperar: la amenaza del infierno, sin posibilidad de perdón, que la mujer escucha de boca de los propios hijos:

‘O cursed mother, heaven’s high,
And that’s where thou will neer win nigh.’
‘O cursed mother, hell is deep,
And there thou’ll enter step by step.’ (Ch 20 C)

‘My pretty boys, beg pardon for me!’
‘There is pardon for us, but none for thee.’ (Ch 20 E)

El temor al infierno queda evidenciado en las palabras de la mujer:

‘But oh for gudesake, keep me frae hell!’ (Ch 20 J)

La imposibilidad del ocultar el delito es el mensaje que transmite a la mujer “The Maid and the Palmer”. En este caso, un peregrino descubre que ha tenido nueve hijos, a los que ha enterrado en distintos lugares de su casa. El arrepentimiento de la mujer es instantáneo, y pide penitencia.

En el caso de “Mary Hamilton” (Ch 73), asistimos a la confluencia de dos infracciones sociales: de una parte, la unión de una sirvienta con un miembro de la realeza –el hijo de la reina o el propio rey–, y, en consecuencia, el infanticidio. En la primera versión, la responsabilidad de Mary en la relación amorosa es

atenuada por la reiteración con que se narra el comportamiento del rey y por el patrón de transitividad: el rey es el agente del cortejo, y ella del asesinato. Cabría, en este sentido, una cierta compasión inicial hacia la joven:

He's courted her in the kitchen,
He's courted her in the ha,
He's courted her in the laigh cellar,
And that was warst of a'.

She's tyed it in her apron
And she's thrown it in the sea; (A)

En otras versiones (B, C, D, G, H, I), sin embargo, es caracterizada como una joven rebelde, de carácter caprichoso y lascivo, y de una gran vanidad, todas ellas cualidades censurables en el mundo de la Ballad y que conducen inexorablemente a la tragedia:

She hadna been in the king's court
A twelve month and a day,
Till of her they could get na wark,
For wantonness and play. (B)

Mary Hamilton's to the preaching gane
Wi ribbons on her breast;
An the king thocht mair o Marie
Than he thocht o the pries. (G)

'It was my dimpling rosy cheeks
That's been the dule o me;' (H)

La actitud de Mary hacia su ejecución –los colores que viste, la conciencia de su belleza, el brindis final– es de cierto desafío y orgullo, lo que lleva a Symonds (1997) a considerar que la Ballad contribuye a construir una imagen de heroína popular fuerte, honorable y coherente. Esta interpretación dotaría a los textos de un carácter subversivo; sin desecharla, podemos entender que añade dramatismo a la ejecución, al combinar la aceptación –y justificación– de su destino con un sentido de dignidad personal:

‘Yestreen I killed my ain bairn,
The day I deserve to dee.’

[...] ‘O tak example frae me, Maries,
O tak example frae me,
Nor gie your luv to courtly lords,
Nor heed their witchin’ ee.’

[...] ‘Sae, weep na mair for me, ladies,
Weep na mair for me;
The mither that kills her ain bairn
Deserves weel for to dee.’ (H)

2.2.1.3 EL PARRICIDIO

La Ballad es pródiga en asesinatos a manos de familiares, y uno de los casos más frecuentes es el fratricidio. En “The Twa Sisters”, la envidia de la hermana mayor hacia la menor,

por su belleza y éxito en el amor, la empuja a arrojarla al mar. Con la ayuda de elementos sobrenaturales –un violín o arpa fabricados con partes del cuerpo de la joven– la autora será descubierta. Su crimen no queda impune, y en algunas versiones se sugiere el castigo que recibirá: la horca o el ahogamiento. En algún caso, la horca espera al molinero que deniega auxilio a la joven, o colabora en el crimen (Ch 10 R, S).

Los varones cometen más fratricidios que las mujeres y por diferentes motivos. “The Cruel Brother” matará a su hermana porque su pretendiente no le ha pedido permiso para la boda. La joven, en ese testamento verbal tan frecuente en los moribundos de la Ballad, anunciará la pena que debe sufrir:

‘What will you leave to your brother John?’
‘The gallows–tree to hang him on.’ (Ch 11 A)

El suicidio es el castigo que merece el hombre que, tras intentar forzar a dos mujeres y asesinarlas, descubre que es su hermano. En una de las versiones, la tercera hermana sugiere otras penas, todas ellas de muerte:

‘Then for their life ye sair shall dree;
Ye sall be hangit on a tree,
Or thrown into the poisons lake,
To feed the toads and rattle–snake.’ (Ch 14 E)

La muerte accidental e involuntaria de un hermano por otro no tiene otra consecuencia que el dolor y la pena de todos los familiares; en alguna versión, el autor decide exiliarse, suponemos que como expiación:

'I'll saddle my steed, and awa I'll ride,
To dwell in some far countrie.' (Ch 49 E)

La oposición de la joven enamorada a ser casada con un hombre que no ama, el matrimonio impuesto, y su persistente negativa a reconocerle como marido tendrán, en las distintas versiones de "Lord Ingram and Chiel Wyet", el trágico desenlace del fratricidio, el suicidio, la locura e incluso la muerte de la joven y del niño fruto del amor ilícito. Como señalábamos a propósito de las palabras de Shuldiner, el mantenimiento de la estructura patriarcal prima sobre el verdadero amor. La dimensión de la tragedia es proporcional a la objetividad y el distanciamiento afectivo con que se relata:

Gill Viett took out a long brand,
And stroakd it oer a stro,
And thro and thro Lord Ingram's bodie
He made it come and go.

[...] Gill Viett took a long brand,
And stroakd it on a stro,
And trough and thro his own bodie
He made it come and go.

There was nae mean made for that godd lords,

In bowr whar they lay slain,
But a' was for that lady,
In bowr whar she gaed brain.

There was nae mean made for that lady,
In bowr whar she lay dead,
But a' was for the bonnie babe
That lay blabbering in her bleed. (Ch 66 B)

La culpa recae, una vez más, sobre la mujer, que, en algunas versiones, la reconoce en su propia voz, y anuncia que purgará su “maldad”:

Said, 'Get to me a cloak of cloth,
A staff of good hard tree;
If I have been an evil woman,
I shall beg till I dee.' (Ch 66 A)

Pero existen muchas otras formas de parricidio en la Ballad: padres, madres, cónyuges y madrastras siegan las vidas de sus familiares movidos por pasiones que generalmente nos son reveladas, pero que en ocasiones permanecen ocultas. De este modo, por ejemplo, la monstruosidad del parricidio cometido por Edward, maquinado e incitado por su madre, se nos presenta desprovisto de cualquier motivación. Sin embargo, él mismo pronunciará la condena de ambos:

'Ile set my feit in yonder boat, Mither, Mither,
Ile set my feit in yonder boat,
And Ile fare ovir the sea O.'

[...] 'The curse of hell frae me sall ye beir, Mither,
Mither,
The curse of hell frae me sall ye beir,
Sic counseils ye gave to me O.' (Ch 13 B)

El hijo que, contraviniendo la voluntad materna, se casa con una joven, es envenenado por su propia madre. El espeluznante crimen queda en la Ballad impune; tan sólo “the birk and the brier”, nacidos en las tumbas y enlazados, recuerdan su amor:

And thae twa met, and thae twa plat,
The birk but and the brier,
And by that ye may very weel ken
They were twa lovers dear. (Ch 87 A)

Como señalábamos a propósito del concepto de honor, el tratamiento que el adulterio merece en la Ballad es proporcional en su dimensión a la ofensa misma. En este mundo, el adulterio se resuelve ejemplarmente con el exterminio; los adúlteros suelen morir a manos del esposo, al igual que los hijos no nacidos. El marido engañado muestra a veces un sentimiento de culpa y de arrepentimiento que puede conducirlo al suicidio o a cierta autonegación, como en las distintas versiones de “Little Musgrave and Lady Barnard”. Tan sólo en una de ellas el esposo es condenado a la horca:

First crew the black cock
And next crew the sparrow;
And what the better was Lord Barnaby?
He was hanged on the morrow. (Ch 81 E)

La ejemplaridad de los hechos es a veces reforzada por la voz moralizante del narrador mismo,

This sad mischance by lust was wrought;
Then let us call for grace,
That we may shun this wicked vice,
And mend our lives apace. (Ch 81 E)

e incluso por el testimonio autorizado de un espíritu atormentado venido del más allá, que, curiosamente, sólo menciona castigos a comportamientos o pecados de índole sexual y, en el caso de “huring”, exclusivamente femeninos:

‘The pleasures of heaven I wat not of,
But the pains of hell I dree;
There some are hie hangd for huring,
And some for adulterie.’ (Ch 77 E)

2.2.1.4 EL ASESINATO

El asesinato es el resultado de multitud de conflictos presentes en la Ballad. Sus protagonistas, como en la vida real, matan por muy diversas razones, y sus crímenes son habitualmente castigados. El despecho amoroso es una de las causas de asesinato, y, en consecuencia con la moral masculina

que permea la Ballad, suelen ser mujeres quienes, desdeñadas, acaban con la vida de sus amados. En distintas versiones de “Young Hunting” (Ch 68), por ejemplo, el cadáver del joven será descubierto gracias a la intervención de elementos sobrenaturales –un pájaro que delata a la autora, antorchas que brillan con fuerza cuando se aproximan al lugar en que se encuentra el cuerpo, heridas que sangran profusamente cuando se aproxima la asesina–; y si estos elementos no fueran suficientes, el fuego, a modo de ordalía, señala a la culpable y acaba con su vida:

Whan thay had tane her May Catheren,
In the bonfire set her in;
It wad na take upon her cheeks,
Nor take upon her chin,
Nor yet upon her yallow hair,
To heale the deadly sin.

Out they hae tain her May Catheren,
And they hay put that lady in;
O it took upon her cheek, her cheek,
An it took upon her chin,
An it took on her fair body,
She burnt like hoky–gren. (Ch 68 A)

En alguna versión encontramos un cierto arrepentimiento en boca de la autora:

‘Come oot, come oot, my bourswoman,
Come oot, lat me win in;
For as I did the deed mysell,
Sae man I drie the pine.’ (Ch 68 C)

En cualquier caso, la Ballad nos recuerda que el crimen no puede escapar a los ojos y los oídos de Dios:

'Tho I would heal it never sae well,
And never sae well,' said she,
'There is a God above us baith,
That can baith hear and see.' (Ch 68 K)

Tampoco quedará impune el crimen de Young Benjie, gracias a la acusación del propio cadáver de Marjorie, que comunica a sus hermanos cómo han de vengar su muerte:

'Ye mauna Benjie head, brothers,
Ye mauna Benjie hang,
But ye maun pike out his twa gray een,
And punish him ere he gang.' (Ch 86 A)

El fuego y el infierno son los castigos que Lord Randal (Ch 12 A) predice antes de morir para su amada, que le ha envenenado por algún motivo que nos es desconocido; la Ballad se centra, así, en el crimen y su castigo. En "The Coble o Cargill", sin embargo, encontramos una pena mucho más leve para la joven que, ante la probada infidelidad de su prometido, agujerea su barca para que perezca ahogado. En este caso, la autonegación y el aislamiento para evitar la opinión pública son el único castigo:

'At kirk nor market I'se neer be at,
Nor yet a blythe blink in my ee;
There's neer a ane shall say to anither,
That's the lassie gard the young man die.' (Ch 242)

Los asesinatos motivados por traición son severamente castigados, y la deslealtad hacia quien ostenta la autoridad es inexorablemente penalizada. Así ocurre, por ejemplo, en "Fause Foodrage" (Ch 89) y "The Lord of Lorn and the False Steward" (Ch 271). En esta última Ballad asistimos horrorizados a un castigo espeluznante:

First they tooke him and hangd him halfe,
And let him downe before he was dead,
And quartered him in quarters many,
And sodde him in a boyling lead.

And then they tooke him out againe,
And cutten all his ioyns in sunder,
And burnte him eke vpon a hyll;
I-wis the did him curstlye cumber. (Ch 271 A)

Esta forma de ajusticiamiento –aunque enfatizada por la intensidad que produce la enumeración de las diferentes acciones verbales en estructuras paralelas y su compresión en tan sólo unas líneas– no es otra que la aplicada comúnmente en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVI, según las palabras de William Harrison en "The Description of England" (Blakemore Evans 1987:286):

“The greatest and most grievous punishment used in England for such as offend against the State is drawing from the prison to the place of execution [...] where they are hanged till they be half dead, and then taken down, and quartered alive; and after that, their members and bowels are cut from their bodies, and thrown into a fire, provided near hand and within their own sight, even for the same purpose. [...] In trial of cases concerning treason, felony, or any other grievous crime not confessed, the party accused, [...] being condemned of felony, manslaughter, etc., he is eftsoons hanged by the neck till he be dead, and then cut down and buried.”

Y, por si la descripción del ajusticiamiento no fuera suficientemente ejemplarizante, encontramos en otra versión de “The Lord of Lorn and the False Steward” la advertencia del narrador sobre la omnisciencia divina, expresada con la fuerza de un enunciado genérico:

Let rebels therefore warned be
How mischief once they do pretend;
For God may suffer for a time,
But will disclose it in the end. (Ch 271 B)

En la mayor parte de las versiones de “Lamkin” (Ch 93) son dos las causas que confluyen en los terribles asesinatos de la señora del castillo y su hijo: el despecho de Lamkin por no haber recibido el pago justo a su trabajo como albañil, y el resentimiento de la nodriza, probablemente envidiosa de la posición social de sus señores:²³

'What better is the heart's blood
O the rich than o the poor?' (Ch 93 A)

'You may kill her,' said the false nurse,
'She was never good to me;
And ye'll be laird of the castle,
And I'll be ladie.' (Ch 93 B)

Los castigos que merecen el asesino y su cómplice son similares en las distintas versiones: la hoguera, la horca y morir abrasados en un caldero lleno de plomo hirviendo. Todos ellos son compatibles con los usos Isabelinos en la descripción de William Harrison (Blakemore Evans 1987:287):

"If a woman poisons her husband, she is burned alive; if the servant kill his master, he is to be executed for petty treason; he that poisoneth a man is to be boiled to death in water or lead, although the party die not of the practice; in cases of murder, all the accessories are to suffer pains of death accordingly."

2.2.2 EL DESEO FEMENINO

El tratamiento que la sexualidad femenina recibe en la Ballad es congruente con el modelo de mujer sumisa que propugna. Frente a la sexualidad masculina, claramente agresiva y dominadora, la manifestación del deseo femenino está por lo general asociada con riesgo, muerte y tragedia. Las jóvenes,

recluidas para garantizar su honra, se sienten atraídas por el mundo exterior, del que perciben sonidos o notas musicales que despiertan sus deseos:

‘If I had yon horn that I hear blawing,
And yon elf-knight to sleep in my bosom.’ (Ch 4 A)

Lady Margaret sits in her bower door,
Sewing at her silken seam,
She heard a note in Elmond’s wood,
And wished she there had been. (Ch 41 A)

La mera expresión de dichos deseos provoca la presencia inmediata del varón, con consecuencias altamente peligrosas para la mujer. El mismo riesgo corren aquellas jóvenes que se alejan voluntariamente de la protección de la sociedad y se adentran en bosques para recoger flores o frutos; sus ansias de libertad se ven habitualmente truncadas dramáticamente por el encuentro con hombres que las someten a todo tipo de penalidades e incluso les dan muerte: de este modo, los instintos sexuales femeninos quedan ejemplarmente reprimidos.

Pero si cualquier atisbo de deseo en la mujer es penalizado, en mayor medida lo es la iniciativa femenina. La joven que decide actuar como sujeto activo en la relación amorosa, y no como mero objeto del varón, es habitualmente castigada de

manera ejemplar, y calificada peyorativamente de “impudent and bold”:

She was scarcely fifteen years of age
Till sae boldly she came to his bedside. (Ch 7 A)

They hae taen out this bonnie boy’s heart,
Put it in a cup o gold;
‘Take that to Lady Daisy,’ he said,
‘For she’s impudent and bold.’ (Ch 269 A)

La osadía femenina se castiga de manera proporcional a su gravedad:

‘This has not been the death o ane,
But it’s been that of fair seventeen.’ (Ch 7 A)

Muy explícitas son en ocasiones las propias voces femeninas que, con indudable determinación, incitan a los hombres a encuentros amorosos de consecuencias funestas:

‘But come to my bower, my Glasgerryon,
When all men are att rest;
As I am a ladie true of my promise,
Thou shalt bee a welcome guest.’ (Ch 67 A)

‘What’ll I gie ye, my little Musgrave,
Ae nicht wi me to sleep?’ (Ch 81 D)

This lady, with her fair speeches,
She made the boy grow bold,
And he began to kiss and clap,
And on his love lay hold. (Ch 252 B)

Todo un repertorio de suicidios, asesinatos por venganza, locura, mutilaciones o muertes son el resultado de la provocación de mujeres lascivas o adúlteras. La lujuria de Lady Erskine, rechazada por el sobrino de su marido, la empujará a acusar falsamente al joven de agresión. La Ballad no narra castigo alguno para la mujer; sin embargo, la viveza gráfica en la descripción del atroz despedazamiento del joven, con la enumeración de distintas partes del cuerpo desmembradas, y el uso enfático de la iteración y el paralelismo tienen un claro efecto persuasivo:

They put a foal to ilka foot,
And ane to ilka hand,
And sent them down to Darling muir,
As fast as they coud gang.
There was not a kow in Darling muir,
Nor ae piece o a rind,
But drappit o Childe Owlet's blude
And pieces o his skin.
There was not a kow in Darling muir,
Nor ae piece o a rash,
But drappit o Childe Owlet's blude
And pieces o his flesh. (Ch 291)

La Ballad extiende así su función ejemplificadora también al hombre, advirtiéndole de las terribles consecuencias que puede sufrir si sucumbe a la lascivia femenina.

2.3 FUNCIÓN PSICOLÓGICA

El carácter funcional de la Ballad se extiende asimismo al ámbito íntimo de la mente humana. Sus textos no sólo proyectan en el receptor un determinado conocimiento del mundo o unos determinados patrones de comportamiento, sino que también orientan sus sentimientos y emociones, y el modo de afrontar las tensiones y conflictos del mundo real.

La Ballad ayuda a su destinatario, en primer lugar, a trascender las dificultades u obstáculos de la vida cotidiana, trasladándole a universos de misterio y magnificencia, alejados de la realidad en que se halla confinado. Sus personajes tienen encuentros con seres que poseen cualidades extraordinarias:

He took up a boulder stone,
And flung it as far as I could see.
Though I had been a miller's man,
I could not lift it to my knee.

[...] Four and twenty at her back,
And they were all dressed up in green,
And though King Harry had been there,
The worst o them might be his queen. (Ch 38)

La suntuosidad de vestidos y aderezos, y las menciones al oro y a las riquezas tienen la misma finalidad; en consecuencia, se expresan de modo hiperbólico:

The horse Fair Annet rade upon,
He amblit like the wind;
Wi siller he was shod before,
Wi burning gowd behind.

[...] And whan she cam into the kirk,
She shimmered like the sun;
The belt that was about her waist
Was a' wi pearles bedone. (Ch 73 A)

This ladye is gone to her ffathers hall,
And well she knew where his red gold lay,
And counted fforth five hundred pound,
Besides all other iuells and chaines: (Ch48)

Los personajes de la Ballad son, mayoritariamente, reyes, hijos de reyes o nobles, y sus cuitas y peripecias pueden servir a la audiencia de válvula de escape o mecanismo de compensación frente a sus condiciones reales de vida; según señala Bascom (1965:291), ésta es una de las funciones del folklore en general:

“[...] folklore also reveals man’s attempts to escape in fantasy from the conditions of his geographical environment and from his own biological limitations [...]”

Sin embargo, aunque pertenecen a un mundo superior, estos personajes se ven envueltos en infinidad de sucesos que ocurren o pueden ocurrir, y sus actos responden a las mismas pasiones e inclinaciones que mueven a los receptores de la Ballad, y que, en su mayoría, son de carácter universal. De este modo, la Ballad cumple así una segunda función: la de ejemplificar conflictos y, en ocasiones, aportar opciones para su resolución.

Como se evidenciaba en nuestro análisis del componente experiencial, los sujetos de la Ballad son fundamentalmente seres humanos, o animales dotados de cualidades humanas, que participan en su mayoría en procesos materiales y verbales. Su caracterización es mínima; se caracterizan básicamente por lo que hacen y dicen. Sin embargo, como en la vida cotidiana, sus actos y palabras responden a fuerzas psicológicas universales, derivadas en gran medida de los lazos amorosos, familiares y sociales que relacionan a los hombres: se mueven por amor, odio, celos, envidia, lascivia, resentimiento o cualquier otra pulsión humana. Y la Ballad escenifica los conflictos que derivan de la activación de esas fuerzas, dramatizando las dimensiones trágicas y traumáticas de la experiencia humana.

El amor es un motor potentísimo de conflictos, en cuanto que confronta a quienes lo sufren con los deseos y expectativas de otros sujetos, generalmente familiares u otros enamorados. El amor sin trabas no es frecuente en la Ballad, y, cuando triunfa, lo hace a costa de un sacrificio inmenso. En la mayoría de las ocasiones está asociado a muerte y tragedia, lo que refleja, como señala Toelken (1995:18), la relevancia que la canción popular concede en el norte de Europa a la dicotomía sexualidad/muerte. Esta oposición aparece claramente expresada en la voz femenina de “Andrew Lammie” (Ch 233 C):

‘Love comes in at my bed-side,
And love lies down beyond me.
Love has possesst my tender breast,
And love will waste my body.’

La envidia o los celos tienen el mismo tratamiento trágico, tanto en el caso de perversas madrastras (Ch 34, 36) como en el de esposos (Ch 94), enamoradas despechadas (Ch 59, 68, 73) o incluso entre hermanas (Ch 10). Con su parquedad característica, la Ballad no suele detenerse en la descripción de los sentimientos de sus personajes ni en sus motivaciones, sino que narra objetivamente los actos que resultan de tales sentimientos:

There were two sisters, they went playing,

To see their father's ships come sayling in.

And when they came unto the sea-brym,
The elder did push the younger in. (Ch 10 A)

A veces, sin embargo, el narrador se adentra en el alma humana:

The eldest whe was vexed sair,
And much envi'd her sister fair.

Into her bowr she could not rest,
Wi grief an spite she almost brast. (Ch 10 B)

Los conflictos que la Ballad despliega ante su receptor son en sí mismos paradigmáticos, y enseñan a afrontar las experiencias traumáticas, manejando las emociones de manera que se mantenga el equilibrio individual, y por tanto el de la comunidad. El carácter sangriento y trágico de los sucesos, que hemos interpretado con anterioridad como uno de los recursos de índole interpersonal que suscita y mantiene el interés del receptor de la Ballad, realiza también la función de contener y controlar en cierto modo el horror que producen. La narración, –y, por tanto, la adaptación y la actualización– de lo que nos aterroriza nos ayuda a delimitar y contener el propio terror. En este sentido, la función psicológica se funde con la ejemplarizante: la locura, la turbación, el horror y el dolor extremos, que llegan a “romper” el corazón y suelen ser el resultado de las transgresiones morales o

sociales, son una amenaza que se nos hace conocida y, por tanto, podemos manejar.

También en el ámbito de lo sobrenatural muestra la Ballad su carácter funcional, ofreciendo vías para canalizar el sufrimiento. Las “revenant ballads”²⁴ (Ch 20, 47, 49, 69,73, 74, 77, 78, 79) exploran las consecuencias que provoca en el alma humana la muerte de un ser querido, y ayudan en la dura tarea de aceptar la separación definitiva; de este modo, presentan un estado psicológico y ofrecen una vía para enfrentarse a los peligros que derivan de dicho estado.

Los aparecidos son por lo general hombres, y vuelven al mundo de los vivos en forma corpórea para visitar a sus madres, hermanas o amadas y propiciar su reajuste emocional; el dolor excesivo de los vivos les impide descansar. “The Twa Brothers” (Ch 49) es el ejemplo más explícito:

She ran distraught, she wept, she sicht,
She wept the sma brids frae the tree,
She wept the starns adoun frae the lift,
She wept the fish out o the sea.

‘O cease your weeping, my ain true-love,
Ye but disturb my rest;’
‘Is that my ain true lover John,
The man that I loe best?’

‘T is naething but my ghaist,’ he said,
‘That’s sent to comfort thee;

O cease your weeping, my true-love,
And 't will gie peace to me.' (C)

La resistencia a aceptar la separación de sus seres queridos provoca en los humanos el irreprimible deseo de mantener contacto con ellos. Este desequilibrio emocional es compensado en la Ballad apelando a la creencia popular que asocia muerte a polución²⁵ y recordando la inevitabilidad de la muerte y la necesidad de aceptarla:

'You crave one kiss of my clay-cold lips,
But my breath smells earthy strong.
If you have one kiss of my clay-cold lips,
Your time will not be long.'

[...] 'The stalk is withered dry, my love,
So will our hearts decay;
So make yourself content, my love,
Till God calls you away.' (Ch 78 A)

En "Sweet William's Ghost" (Ch 77), la joven que ha perdido a su amado muestra una insistencia enfermiza en continuar su relación con él; se niega a devolverle su "faith and troth", insiste en recibir su beso letal e incluso en compartir su destino. El aparecido rechaza cualquier contacto físico y logra convencerla para que le devuelva sus promesas de amor; es en este punto en el que percibimos la aceptación de la muerte como vía para recuperar el equilibrio perdido. La ballad incluye,

además, la disuasoria descripción de la tumba, profunda, fría, húmeda y habitada por gusanos hambrientos:

‘Cold meal is my covering owre,
But an my winding sheet;
My bed it is full low, I say,
Down among the hongerey worms I sleep.’

‘Cold meal is my covering owre,
But an my winding sheet;
The dew it falls na sooner down
Then ay it is full weet.’ (B)

La madre de “The Wife of Usher’s Well” (Ch 79) se aferra de igual manera a la creencia de que sus tres hijos muertos van a volver con vida “in earthly flesh and blood”. Vuelven durante unas horas, entre el anochecer y el amanecer²⁶, tan sólo para evidenciar cómo, paradójicamente, su retorno como aparecidos no garantiza recuperar la situación anterior. Es estado anímico de la mujer es cercano a la locura:

‘I wish the wind may never cease,
Nor fashes in the flood,
Till my three sons come hame to me,
In earthy flesh and blood.’ (A)

‘Lie still, lie still a little wee while,
Lie still but if we may;
For gin my mother miss us away
She’ll gae mad or it be day.’ (B)

La ballad transmite, con tono agrisado, la necesidad de reajuste emocional ante lo inevitable. Las exhortaciones de la mujer a los criados para festejar el retorno contrastan amargamente con la despedida de los hijos:

‘Blow up the fire, my maidens,
Bring water from the well;
For a’ my house shall feast this night,
Since my three sons are well.’

[...] ‘Fare ye weel, my mother dear!
Fareweel to barn and byre!
And fare ye weel, the bonny lass
That kindles my mother’s fire!’ (A)

Las “revenant ballads” presentan dramáticamente los estragos que provoca en el alma humana la pérdida de los seres más queridos, y cuáles son las consecuencias de nuestra actitud ante la muerte: no debemos fingir que no existe, ni tampoco desear aquello que hemos perdido definitivamente o aferrarnos a ello; por el contrario, debemos aceptar la separación definitiva y el dolor que conlleva como parte de la existencia humana, no dejar que el sufrimiento alcance límites extremos y ajustarnos emocionalmente para continuar viviendo.

Las Ballads que incluyen actos de brujería realizan también una función psicológica, informando al receptor de la existencia y proximidad de la maldad, y explorando cómo afecta

al individuo y a las relaciones humanas. Los embrujos alteran gravemente el estado natural físico y psicológico de quienes los sufren, transformando a los humanos en seres enajenados, a la vez monstruosos y deleznable:

‘For she has made me the laily worm,
That lies at the fit o the tree,
And my sister Masery she’s made
The machrel of the sea.’

[...] ‘Seven knights hae I slain,
Sin lay at the fit o the tree,
An ye war na my ain father,
The eight ane ye should be’. (Ch 36)

Her breath grew strang, her hair grew lang,
And twisted thrice about the tree,
And all the people, far and near,
Thought that a savage beast was she. (Ch 34)

La brujería en la Ballad es dominio exclusivamente femenino, y se ejerce mayoritariamente en el entorno familiar. Madres y madrastras hechizan a nueras, hijastras e hijastros – precisamente los tipos de lazos familiares más susceptibles de provocar tensión– y la Ballad nos muestra lo que puede ocurrir cuando esa tensión llega al límite. Afortunadamente, siempre existen formas de romper los hechizos y devolver a las víctimas a su estado natural; en el caso de “Kemp Owyne” (Ch 34), por ejemplo, la joven embrujada es rescatada mediante tres besos. Asistimos al proceso inverso al del encantamiento:

He stepped in, gave her a kiss,
The royal brand he brought him wi;
Her breath was sweet, her hair grew short,
And twisted nane about the tree,
And smilingly she came about,
As fair a woman as fair could be. (A)

Otros seres con poderes sobrenaturales están presentes también en la que consideramos última función psicológica de la Ballad: la de reforzar la seguridad del individuo en un orden natural, haciendo recaer la culpa sobre el culpable, y satisfaciendo de este modo ansias de justicia o venganza. Las desviaciones del comportamiento humano quedan excepcionalmente sin castigo explícito o anunciado, como en el caso de “The Death of Parcy Reed” (Ch 193), “The Fire of Frendraught” (Ch 196), “The Bonnie House o Airlie” (Ch 199) o “Chile Owlet” (Ch 291). Esta situación lleva a Shuldiner (1978) a afirmar que existe una cierta confusión moral en la Ballad:

“The ballad [...] often depicts situations involving complex relationships which defy clear-cut judgements of right and wrong. Villainy often goes unpunished, and many an innocent victim is made to suffer.” (276)

A nuestro juicio, estas afirmaciones deben ser matizadas: los crímenes sin castigo expreso no hacen sino reflejar una parte de la realidad humana; la maldad anida en el hombre y, como nos dice la experiencia, a veces queda impune.

Sin embargo, no es ésta la concepción genérica de la Ballad: como hemos constatado en el análisis de la función ejemplarizante, los delitos son habitualmente castigados en este mundo o en el más allá, lo que sin duda proporciona seguridad a su receptor, que puede confiar tanto en la justicia humana como en la divina; a ello hay que añadir también el concurso de otras fuerzas sobrenaturales. En “The Twa Sisters” (Ch 10), por ejemplo, el violín construido con distintas partes del cuerpo de la joven asesinada delatará a la culpable; en “Sir Hugh, or the Jew’s Daughter”, lo hará el espíritu del niño; y un pájaro señalará a la asesina de Young Hunting (Ch 68).

NOTAS AL CAPÍTULO II

1. Resulta paradójico comprobar que un elevado número de textos llevan por título el nombre del protagonista masculino, a pesar de que el personaje central, detonante y eje de la acción, es una mujer.

2. Según Atkinson (1993:29–30), una sociedad matriarcal, que establece lazos muy estrechos entre un varón y los hijos de sus

hermanas, explicaría la necesidad de obtener su autorización para el matrimonio. Otra posible razón sería el deseo incestuoso.

3. Atkinson (1993) sugiere que existe una continuidad estructural y cultural entre las Ballads en que el incesto aparece explícitamente, y otras de oposición familiar a los amantes, en que los celos de un hermano, con un componente de índole sexual, puede presumirse como el motivo del parricidio. Éste es el caso de "The Cruel Brother" (Ch 11), "Lady Maisry" (Ch 65 A, H) y "Clerk Sanders (Ch 69 A).

4. Toelken (1995:117) señala las connotaciones sexuales de prendas como "shirt", "sark" o "plaid".

5. Resulta muy llamativa la similitud entre estos ejemplos de autonegación y el que recoge Amt (1993:148) en la autobiografía del monje Guibert de Nogent a propósito de la vida de su madre: "[...] that loyalty which she had given her husband in his lifetime she kept unbroken [...] with no loosening of the ancient union of their bodies by substitution of other flesh on his departure [...] no one knew what self-denial she practised. With these eyes I have seen and made certain by touch that whereas over all she wore garments or rich material, next to her skin she was covered with the roughest haircloth, which she wore not only in the daytime, but, what was a great hardship for a delicate body, she even slept in it at night".

6. Las flores, y en especial la rosa, se asocian tradicionalmente al género femenino, y se utilizan ampliamente como eufemismos o metáforas de carácter sexual: "The rose image has a long and stable history as a colorful vaginal reference, and it is not surprising that it appears in English folksong and balladry with a statistically heavy relationship to a female character" (Toelken 1995:94).

7. La expresión "lay her neist to the wa" significa el sometimiento de la mujer a la voluntad del varón.

8. Este tipo de mutilación femenina se remonta, al menos, a los siglos VI y VII, en que aparece como comportamiento sancionado por las leyes germánicas (Amt 1993:41): "If anyone touches a woman's breast or cuts it so that blood comes forth, let him be held liable for 1800 denarii, which make forty-five solidi."

9. Bold (1979:36).

10. El carácter hiperbólico de la Ballad se manifiesta también en la descripción de suntuosos ropajes y aderezos.

11. Según Preston (1992:336), “the request to know the man’s identity is the woman’s request for security (to know who he is, from her point of view, is to have some power over him).”
12. Véase Poliakov (1965).
13. Child (1965 vol. III:241–243) recoge rumores de infanticidio hasta 1883, y Poliakov (1965:62–63) hasta el siglo XX.
14. En este caso, Hugh’s Well, Jews Court, en Lincoln.
15. Recordemos que el espacio interior supone un riesgo implícito para el varón, bien en forma de tentación o de muerte.
16. Burke (1978:167): “Turks were scarcely considered human; they were commonly described as wolves or dogs.”
17. Shuldiner (1978:272–273).
18. Según Toelken (1995:91–93) la imagen de las aves sugiere una constelación de significados, desde sexo y seducción hasta muerte.
19. Wood (1981) analiza los remedios populares que facilitan el parto, fundamentalmente acciones relacionadas con deshacer nudos o lazos, abrir puertas y ventanas o disparar flechas, y sugiere una posible relación con la luna, diosa griega de la fertilidad y también de la caza.
20. Otras obsesiones que cita Le Goff, como lo invisible, el más allá, la ordalía, el sueño premonitorio o el color, tienen asimismo una amplia presencia en la Ballad.
21. Kekäläinen (1983:243) considera el número como un recurso estilístico, que proporciona al mundo imaginario que nos presenta una ilusión de orden y concreción.
22. Véase Child (1965 vol. I:322).
23. Gammon y Stallybrass (1984) analizan distintas versiones de Lamkin en términos de ideología patriarcal.
24. Véase Buchan (1986, 1991).
25. Véase Wilson (2000:296).

26. El tiempo comprendido entre el anochecer y el amanecer es en sí mismo liminal y, por tanto, propicio para encuentros sobrenaturales o magia.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Iniciamos este estudio con el objetivo de determinar y describir las funciones socioculturales que suponíamos subyacían a una forma de expresión y comunicación de carácter popular de tan amplia vigencia como la Ballad Inglesa, más allá del mero entretenimiento o diversión. Partíamos en nuestro trabajo de la experiencia vital de haber experimentado la seducción y el embrujo de sus palabras y su música, lo que nos empujó a buscar un método de análisis mediante el cual pudiéramos explorar cómo se producía tal seducción y cuáles eran sus funciones últimas.

Nos hemos aproximado a los numerosísimos textos objeto de estudio equipados con una serie de categorías lingüísticas tomadas básicamente del modelo funcional de Halliday y Hasan, relacionándolas con otras derivadas de ámbitos como el análisis del discurso, la retórica o los estudios del folclore.

Iniciábamos el primer capítulo con el análisis de los aspectos interpersonales de la Ballad, al fin de explorar de qué manera se produce la comunicación entre productor y receptor. Los resultados de nuestro estudio han evidenciado la amplitud y riqueza de su desarrollo. La pretendida impersonalidad de la Ballad, sostenida por tantos autores, es reinterpretada a la luz del análisis exhaustivo de sus sujetos. Hemos identificado diversas manifestaciones del enunciador, a veces pretendidamente ausente, a veces manifiestamente presente en su discurso, pero exhibiendo siempre abundantes marcas de personalización – epítetos con fuerte carga subjetiva, comparaciones, formas modales, etc.– y constituyéndose en garante de la veracidad de lo narrado.

El enunciador exhibe también conciencia de su audiencia y de su función como narrador, como ha puesto de manifiesto el análisis de la configuración del narratario y las referencias metadiscursivas. Apelando a sus supuestos destinatarios, se relaciona con ellos en el plano de la narración, y la conduce y concluye de manera expresa.

Una vez identificadas las distintas realizaciones de la voz enunciativa en la Ballad, hemos explorado las diversas transiciones o conmutaciones que se producen en los textos,

obteniendo como resultado la confluencia e interacción de diversas voces, que se suceden típicamente con extraordinaria fluidez y economía, y que confieren a la narración su característico efecto polifónico.

La conciencia de la audiencia se ha hecho igualmente patente en el análisis del componente experiencial, evidenciada en los diferentes recursos mediante los cuales el narrador suscita, intensifica y mantiene su atención. Para ser efectiva, la narración debe ganarse al oyente y mantenerle hasta el final, incrementando su interés y acrecentando su implicación; el narrador de la *Ballad* maneja magistralmente, entre otros, recursos como el ritmo narrativo, la intensificación o la elipsis.

También la audiencia condiciona el contenido de la narración; la *Ballad* supone un tipo de receptor situado en diferentes clases sociales, e interesado fundamentalmente en las acciones humanas y las tensiones que derivan de ellas.

Hemos completado el primer capítulo con el análisis de las manifestaciones de la función textual en la *Ballad*, que ha permitido identificar sus patrones cohesivos y determinar qué grado de desarrollo alcanzan. Resaltan las formas de cohesión léxica, abundantísima en diversas formas de repetición y

colocación, y la tematización de elementos no marcados. La reiteración aparece como fenómeno sustancial de cohesión, y se extiende a los planos fónico, morfológico y sintáctico, resaltando en este último las formas de paralelismo y antítesis, numerosísimas en los textos. La música, con sus patrones rítmicos y melódicos, se convierte en un potente elemento iterativo añadido.

Conjugando los resultados de nuestro análisis en sus tres componentes, podemos concluir que todos ellos confluyen en caracterizar textos con fuerte carga subjetiva, contruidos con maestría para interesar y persuadir al receptor, y perfectamente adaptados, mediante elementos cohesivos como la reiteración, el ritmo y la música, para ser memorizados y, de este modo, transmitidos eficazmente.

A medida que hemos avanzado en nuestro estudio, la Ballad se nos ha revelado como una herramienta poderosa y bien diseñada, capaz de transmitir óptimamente mensajes relevantes; en esa dirección hemos orientado nuestro trabajo en el segundo capítulo.

Hemos identificado una primera función sociocultural, muy amplia, según la cual la Ballad transmitiría y mantendría una

determinada visión del mundo. Hemos comenzado por centrar esta visión en las relaciones personales y los comportamientos sociales porque la mayoría, –si no todos– los textos, presentan seres humanos en constante interacción e insertos en diversas estructuras sociales. De entre todos ellos, la Ballad evidencia un interés especial por delimitar los roles de la mujer, en clara oposición y desigualdad con el hombre.

La imagen que de la mujer transmite –y, por tanto, consolida– la Ballad está encuadrada en su entorno familiar, inserta en un modelo patriarcal en el que se nos muestra sometida a la autoridad de todos y cada uno de sus familiares, y desposeída de voluntad y decisión propias. Su condición sexual y su capacidad reproductora la hacen especialmente peligrosa para el sistema social, por cuanto afecta a la transmisión del nombre y la herencia. Por ello, debe ser controlada estrechamente por los distintos miembros del entorno familiar, con el fin de garantizar su virginidad hasta su adecuada inserción en la institución del matrimonio.

Una vez casada, la mujer, en cuerpo y voluntad, pasa a ser propiedad del esposo, quien asume la vigilancia de la castidad femenina como garantía de su honor. La honra y el honor se configuran como valores sociales de tal magnitud que cualquier

vulneración comporta a la mujer terribles castigos, mutilaciones y muerte.

En contraposición, el modelo masculino que transmite y consolida la Ballad es fundamentalmente activo y dominante. Llevado por su impulso sexual, utiliza el cuerpo femenino para su placer, y despliega un amplio repertorio de acciones crueles y violentas para satisfacerse. Ante este comportamiento agresivo, la Ballad previene a la mujer, instándola a conocer el valor de su virginidad, y a reconocer y evitar situaciones peligrosas. Si éstas se producen, como es muy habitual, suele ser precisamente la mujer, y no el varón, quien asume no sólo las terribles consecuencias que suelen derivar de la actitud masculina para su integridad física, sino también un desolador sentimiento de culpabilidad.

La violencia masculina contra la mujer, extremadamente frecuente, responde a esta misma visión desigualitaria: el hombre la agrede y maltrata –en ocasiones hasta la muerte– porque entiende que la posee. Esta consideración de la mujer como objeto propio explica la utilización del castigo físico como modo de doblegar, domeñar y aniquilar la voluntad femenina.

Sin embargo, este modelo masculino convive en la Ballad con otro totalmente diferente: el del hombre enamorado. El amor transforma al varón en un ser extremadamente vulnerable y desvalido, expuesto a la maldad femenina. En la amistad y en las armas es igualmente leal y noble, y su fidelidad a la autoridad le convierte en modelo de heroicidad y coraje.

También en las relaciones entre clases sociales se ha evidenciado el carácter conservador de la Ballad. Sus personajes son conscientes del estrato a que pertenecen, y, con sus actos y sus voces –tan eficazmente utilizadas por el enunciador–, ponen de manifiesto la inconveniencia de unirse a miembros de otras clases. El orden social debe ser mantenido, aunque también en este ámbito evidencia la Ballad diferencias por razón de sexo: previene a las mujeres de los riesgos de unirse a hombres de clase superior, mientras que aconseja a los varones que rehuyan el matrimonio con mujeres inferiores a ellos. Y si, pese a estas advertencias, se rompe el equilibrio social, la Ballad despliega eficazmente las dramáticas consecuencias que de tal ruptura se derivan.

Otros grupos étnicos o culturales potencialmente peligrosos para el orden social, como judíos, turcos o gitanos tienen también cabida en el universo de la Ballad, y responden a

los estereotipos transmitidos secularmente. La Ballad exhibe mediante sus eficaces recursos la extremada maldad de estos seres, su crueldad y perversión, advirtiendo de esta manera al receptor de los peligros que supone cualquier contacto con ellos, y contribuyendo así a consolidar y transmitir el rechazo al “otro”.

La transmisión y mantenimiento de modos de entender la realidad se ha evidenciado amplísimamente en el ámbito sobrenatural. Hemos identificado numerosas referencias a elementos precristianos, que reflejan una visión animista del universo, así como vestigios de una interpretación mítica de la realidad. La Ballad familiariza también al individuo con personas, animales, objetos y elementos del mundo natural dotados de poderes mágicos para interferir –positiva o negativamente– en los asuntos terrenales, así como con seres sobrenaturales o aparecidos.

La segunda función sociocultural que hemos identificado en la Ballad es, en cierto modo, complementaria de la primera: con el fin de mantener determinados valores sociales, es necesario controlar y regular el comportamiento humano. Y, para ello, nada mejor que presentar situaciones que contravienen las normas sociales, y definir así los límites del comportamiento

aceptable, utilizando ejemplos que sirvan de eficaces elementos de disuasión.

Este carácter ejemplarizante o moralizante de la Ballad, explícitamente negado por varios autores, se evidencia a nuestro juicio tanto en las valoraciones de las distintas voces enunciativas –los sujetos mismos del enunciado, el narrador o incluso seres venidos del más allá– como, y sobre todo, en las consecuencias trágicas que acarrear determinados comportamientos. Los crímenes contra la vida –incesto, infanticidio, parricidio y asesinato–, frecuentísimos en la Ballad, son con carácter general castigados de manera horrenda en este mundo, y, como queda claro en muchos casos, con la pena del infierno en el otro.

Asimismo, merecen castigos terribles las jóvenes que se oponen a la voluntad paterna y desafían así el código de autoridad patriarcal; las adúlteras, que infringen las normas de comportamiento sexual; y aquéllos que no respetan el orden social establecido, como los traidores o rebeldes.

La función ejemplarizante con relación a la represión de cualquier manifestación de deseo femenino nos ha merecido un apartado distinto, por cuanto confirma el carácter central de la

mujer en el universo de la Ballad, con el que iniciamos la exploración de sus funciones socioculturales. Si la mujer es peligrosa por su condición sexual, no es suficiente su reclusión y custodia: la Ballad se evidencia como una potente herramienta de represión de los instintos femeninos mediante el despliegue de los feroces castigos que sufren ejemplarmente las jóvenes que ceden a la atracción masculina. Se configura así como un instrumento de control del cuerpo y la voluntad de la mujer. Paralelamente, la Ballad previene al hombre de las terribles consecuencias que derivan de sucumbir a la lascivia femenina.

Finalmente, hemos considerado que la Ballad desempeña también una función de índole psicológica, trasladando a sus receptores a universos de fantasía y magnificencia, orientando sus emociones y ayudándoles a enfrentarse a las tensiones de la vida cotidiana. Sus textos despliegan un sinfín de conflictos humanos, trágicos y traumáticos, familiarizándonos con la parte más oscura de la existencia, que queda así delimitada y contenida. Nos enseñan a conocer las reacciones humanas, la maldad y el dolor, y enfrentarnos a todo ello; en definitiva, nos ayudan a mantener el equilibrio personal y social.

A modo de conclusión final podemos afirmar, a la vista de los datos que nuestro estudio nos ha permitido identificar, que la Ballad Inglesa constituye un auténtico depósito de información cultural, que ha actuado, gracias a su magistral adaptación al destinatario, como un eficazísimo cauce de transmisión de valores sociales conservadores y de pautas de comportamiento individual.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1989): *Retórica*. Madrid, Síntesis.

AMT, E. (1993): *Women's Lives in Medieval Europe*. London, Routledge.

ANDERSEN, F. G. (1985): *Commonplace and Creativity: The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry*. Odense University Studies from the Medieval Centre, Vol. 1. Odense, Odense University Press.

----- (1991): "Technique, Text, and Context: Formulaic Narrative Mode and the Question of Genre". *The Ballad and Oral Literature*. Joseph Harris (ed.). Harvard English Studies, 17. Cambridge, MA, Harvard University Press.

ARCHIBALD, E. (2001): *Incest and the Medieval Imagination*. Oxford, Oxford University Press.

ARIÈS, P. Y G. DUBY (1991): *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus. 10 Vol.

ATKINSON, D. (1993): "Incest in Ballads: the availability of cultural meaning". *Lore and Language* 11:27-44.

----- (1997): "A Child Ballad Study Guide with Select Bibliography and Discography". En Cheesman, T. y S. Rieuwerts (eds.), *Ballads into Books. The Legacies of Francis James Child*. Berne, Peter Lang.

BADDELEY, A. D. (1976): *The Psychology of Memory*. New York, Basic Books.

----- (1984) : *Su memoria*. Madrid, Debate.

----- (1997): *Human Memory. Theory and Practice*. Revised Edition. Hove, Psychology Press.

BAL, M. (1990): *Teoría de la Narrativa*. Madrid, Cátedra.

BARNATAN, M. R. (1974) : *La Kabala: una mística del lenguaje*.

Barcelona, Barral Editores.

BASCOM, W. R. (1965): "Four Functions of Folklore". En Dundes, A. (ed.) *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

BAUMAN, R. (ed.) (1992): *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York, Oxford University Press.

BERNSTEIN, C. G. (ed.) (1994): *The Text and Beyond*. Tuscaloosa, the University of Alabama Press.

BIRCH, and O'TOOLE (eds.) (1988): *Functions of Style*. London, Pinter Publishers.

BLAKEMORE EVANS, G. (ed.) (1987): *Elizabethan-Jacobean Drama: A Background Book*. London, A & C Black.

BOLD, A. (1979): *The Ballad*. London, Methuen.

BOOTH, M. W. (1978): "The Ballad and the Brain". *The Georgia Review* 32/2:371–386.

BREMMER, J. (ed.) (1987): *Interpretations of Greek Mythology*. London, Croom Helm.

BROWN, G. and G. YULE (1983): *Discourse Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.

BUCHAN, D. (1972): *The Ballad and the Folk*. London, Routledge and Kegan Paul.

----- (1985): "The Wit-Combat Ballads". En Edwards, C. L. y K. E. B. Manley (eds.) *Narrative Folksong: New Directions*. Boulder, Westview Press, pp 380–400.

----- (1986): "Tale Roles and Revenants: A Morphology of Ghosts". *Western Folklore* 45:143–160.

----- (1991): "Talerole Analysis and Child's Supernatural Ballads". En J. Harris *The Ballad and Oral Literature*. Massachusetts, Harvard University Press, pp 60–78.

BURKE, P. (1978): *Popular Culture in Early Modern Europe*.
London, Harper & Row.

CARNEY, E. (1984): "Fact and Fiction in 'Queen Eleanor's
Confession'". *Folklore* 95/ii:167-169.

CARTER, R. and W. NASH (1991): *Seeing Through Language: A
Guide to Styles of English Writing*. Oxford, Basil Blackwell.

CHAMBERS, E. K. (1945): *English Literature at the Close of the
Middle Ages (The Oxford History of Literature, Vol. II, part 2)*.
Oxford, The Clarendon Press.

CHILD, F. J. (1882-98): *The English and Scottish Popular Ballads*.
5 vols. Boston, Houghton, Mifflin. Rpt. 5 vols. New York, Dover
Publications. 1965.

COCKCROFT, R. and S. M. COCKCROFT (1992): *Persuading People:
An Introduction to Rhetoric*. London, Macmillan.

CONRAN, T. (1997): "The Maid and the Palmer". En Cheesman, T. and S. Rieuwerts (eds.) *Ballads into Books. The Legacies of Francis James Child*. Bern, Peter Lang.

DIJK, T. A. Van (ed.) (1997): *Discourse as Social Interaction*. London, Sage Publications.

DOWNING, A. and P. LOCKE (1992): *A University Course in English Grammar*. Englewood Cliffs N.J., Prentice Hall International.

DUNDES, A. (ed.) (1965): *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

ECO, U. (1981): *Lector in Fabula*. Barcelona, Lumen.

EDMUNDS, S. (1986): "The Riddle Ballad and the Riddle". *Lore and Language* 5/2:35-46.

FINNEGAN, R. (1992): "Oral Poetry". En R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments*. New York, Oxford University Press.

FOWLER, D. C. (1968): *A Literary History of the Popular Ballad*.
Durham, N.C., Duke University Press.

FOWLER, R. (1981): *Literature as Social Discourse*. London,
Batsford.

----- (1986): *Linguistic Criticism*. Oxford, Oxford University
Press.

FOX, M. (1984): "Linguistic Reanalysis and Oral Transmission".
Poetics 13/3:217-238.

GAMMON, V. (1982): "Song, Sex and Society in England, 1600-
1850". *Folk Music Journal* 4:208-245.

GAMMON, V. and P. STALLYBRASS (1984): "Structure and Ideology
in the Ballad: An Analysis of 'Long Lankin'". *Criticism*. XXVI/1:1-
20.

GARCÍA MASEGOSA, A. (1998): *Los Amores Humanos de Zeus*.
Universidad de Vigo, Servicio de Publicacións.

GEROULD, G. H. (1932): *The Ballad of Tradition*. Oxford, The Clarendon Press.

GRAFT, F. (1987): "Orpheus: A Poet Among Men". En J. Bremmer (ed.) *Interpretations of Greek Mythology*. London, Croom Helm.

GRANT, M. (1962): *Myths of the Greeks and Romans*. London, Weidenfeld and Nicolson.

GRIGSON, G. (ed.) (1975): *The Penguin Book of Ballads*. Harmondsworth, Penguin Books.

GUMMERE, F. (1907): *The Popular Ballad*. Boston, Houghton Mifflin.

HALLIDAY, M. A. K. (1978): *Language as Social Semiotic*. London, Eduard Arnold.

----- (1985): *An Introduction to Functional Linguistics*. London, Eduard Arnold.

HALLIDAY, M. A. K. y R. HASAN (1976): *Cohesion in English*. London, Longman.

----- (1985): *Language, context and text: Aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford, Oxford University Press.

HART, W. M. (1906): "Professor Child and the Ballad". *PMLA* 21:755-807; reimpresso como Apéndice al vol. V de *The English and Scottish Popular Ballads*, 1965.

HASAN, R. (1985): *Linguistics, language and verbal art*. Oxford, Oxford University Press.

HAVELOCK, E. (1991): "The oral-literate equation: a formula for the modern mind". En Olson y Torrance (eds.) *Literacy and Orality*. Cambridge, Cambridge University Press.

HENDRICKS, W. O. (1973): *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. The Hague, Mouton.

HEER, F. (1961): *The Medieval World: Europe from 1100 to 1350*.

Mentor, New York.

HODGART, M. J. C. (1962): *The Ballads*. London, Hutchinson

University Library.

----- (ed.) (1965): *The Faber Book of Ballads*. London, Faber &

Faber. 1982.

HULTIN, N. C. (1988): "The Cruel Jew's Wife: An Anglo-Irish

Ballad of the Early Nineteenth Century". *Folklore* 2:89-203.

KEKÄLÄINEN, K. (1983): *Aspects of Style and Language in Child's*

Collection of English and Scottish Popular Ballads. Helsinki,

Academia Scientiarum Fennica.

KIECKHEFER, R. (1989): *Magic in the Middle Ages*. Cambridge,

Cambridge University Press.

KINSLEY, J. (ed.) (1969): *The Oxford Book of Ballads*. Oxford,

Oxford University Press. 1982.

KLAPISCH-ZUBER, C. (1990): "La mujer y la familia". En J. Le Goff (ed.) *El Hombre Medieval*. Madrid, Alianza.

LEBLON, B. (1987): *Los Gitanos en España*. Barcelona, Gedisa.

LE GOFF, J. (ed.) (1990): *El Hombre Medieval*. Madrid, Alianza.

LEVACK, B. P. (1995): *La caza de brujas en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza.

LOZANO, J., C. PEÑA-MARÍN y G. ABRIL (1989): *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra.

MCCABE, R. (1993): *Incest, Drama, and Nature's Law 1550-1700*. Cambridge, Cambridge University Press.

MIEDER, W. (1987): *Tradition and Innovation in Folk Literature*. Hanover N.H, University Press of New England.

MINTON, J. (1985): "The Fause Knight Upon the Road'. A Reappraisal". *Journal of American Folklore* 98/390:435-455.

MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de Retórica*. Madrid, Cátedra.

MURIEL TAPIA, M. C. (1991): *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*. Cáceres, Guadiloba.

NASH, W. (1989): *Rethoric: The Wit of Persuasion*. Oxford, Blackwell.

NILES, J. D. (1986): "Context and Loss in Scottish Ballad Tradition". *Western Folklore* 45:83–109.

NIRENBERG, D. (1996): *Communities of Violence: Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton N.J., Princeton University Press.

OATES, J. C. (1979): "The English and Scottish Traditional Ballads". *The Southern Review* 15/3:560–566. Los Angeles, Baton Rouge.

OLRIK, A. (1965): "Epic Laws of folk Narrative". En A. Dundes (ed.) *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice–Hall.

PASTOREAU, M. (1986): *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris, Le Léopard d'Or.

PHILLIPS BARRY, A. M. (1987): "Some Aspects of Folk-Song". *Journal of American Folklore* 100:70-79.

POLIAKOV, L. (1965): *The History of Anti-Semitism*. New York, Vanguard Press.

PORTER, J. (1986): "Ballad Explanations, Ballad Reality, and the Singer's Epistemics". *Western Folklore* 45:110-127.

PRESTON, C. L. (1986): *The Ballad Tradition and the Making of Meaning*. Tesis Doctoral. University of Colorado.

----- (1989): "The Way Stylized Language Means: Pattern Matching in the Child Ballads". *Computers and the Humanities* 23:323-332.

----- (1992): "The Tying of the Garter". "Representations of the Female Rural Laborer in 17th-, 18th-, and 19th- Century English Bawdy Songs. *Journal of American Folklore* 105: 315-341.

RAMOS BOSSINI, F. (1976) : *Brujería y exorcismo en Inglaterra (Siglos XVI y XVII)*. Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada.

RENWICK, R. (1980): *English Folk Poetry. Structure and Meaning*. London, Batsford Academic.

RIEUWERTS, S. (1991): "In Memoriam: Francis James Child (1825-1896)". En J. Harris (ed) *The Ballad and Oral Literature*. Massachusetts, Harvard University Press.

----- (1991): "The Historial Moorings of 'The Gypsy Laddie': Johnny Faaa and Lady Cassilis". En J. Harris (ed.) *The Ballad and Oral Literature*. Massachusetts, Harvard University Press.

RYAN, W. M. (1980): "Formula and Tragic Irony in 'Sir Patrick Spens'". *Southern Folklore Quarterly* 44: 73-83.

SAN ROMÁN ESPINOSA, T. (1997): *La diferencia inquietante: viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos*. Madrid, siglo XXI.

SÁNCHEZ ORTEGA, M. H. (1988): *La Inquisición y los gitanos*. Madrid, Taurus.

SCHWEGLER, R. A. (1980): "Oral Tradition and Print: Domestic Performance in Renaissance England". *Journal of American Folklore* 93/370:435-441.

SHEPHER, J. (1983): *Incest: A Biosocial View*. New York, Academic Press.

SHULDINER, D. (1978): "The Content and Structure of English Ballads and Tales". *Western Folklore* 37/4:267-280.

SIMPSON, C.M. (1966): *The British Broadside Ballad and its Music*. New Brunswick, N.J.

SIMPSON, P. (1993): *Language, Ideology and Point of View*. London, Routledge.

SPENCE, L. (1921): *Introduction to Mythology*. London, Studio Editions, 1994.

SZWED, J. F. (1970): "Paul E. Hall: A Newfoundland Song-Maker and His Community of Song". En H. Glassie, E. D. Ives, and J.F. Szwed (eds.) *Folksongs and Their Makers*. Ohio, Bowling Green University Popular Press.

SYMONDS, D. (1997): *Weep Not for Me: Women, Ballads, and Infanticide in Early Modern Scotland*. University Park P.A., Pennsylvania State University Press.

TOELKEN, B. (1986): "Figurative Language and Cultural Contexts in the Traditional Ballads". *Western Folklore* 45:128-142.

----- (1995): *Morning Dew and Roses: Nuance, Metaphor and Meaning in Folksongs*. Chicago, University of Illinois Press.

TOOLAN, M. (ed.) (1992): *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. New York, Routledge.

TREVELYAN, G. M. (1942): *English Social History. A Survey of Six Centuries*. London, Longmans. Penguin Books, 1986.

WAAGE, F. O. (1977): "Social Themes in Urban Broadsides of Renaissance England". *Journal of Popular Culture* 11 /3:730–741.

WILSON, S. (2000): *The Magic Universe. Everyday Ritual and Magic in Pre-Modern Europe*. London, Hambledon and London.

WILTENBURG, J. (1988): "Madness and Society in the Street Ballads of Early Modern England". *Journal of Popular Culture* 21:101–127.

WOOD, I. H. (1981): "The Folk Medicine of Childbirth in the English and Scottish Ballads". *Tennessee Folklore Society Bulletin* 47/1:25–29.

YATES, F. A. (1964): *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago, The University of Chicago Press.