

CONTENIDOS SUBYACENTES EN LA BALADA "THE THREE RAVENS"

Generalidades acerca de la balada

Antes de introducirnos en la balada que constituye el tema del presente trabajo procuramos aproximarnos a la circunscripción de este género tan largamente debatido. En efecto, si "definición" implica delimitación de la idea que se pretende aislar, pocas definiciones ofrecen contornos tan polémicos como la de la balada. En términos generales puede afirmarse que una de las fuentes de la controversia proviene de la acentuación de uno de los dos aspectos que se muestran concurrentes: el lírico-danzable y el narrativo. Sólo a título de ejemplo digamos que Menéndez Pidal no vacila en hablar de poesía baladística o baladesca, y que en ella incluye el Romancero, bien que sin dejar de puntualizar repetidamente sus características diferenciales¹. Y una de ellas es que el Romancero tradicional es de un carácter casi exclusivamente narrativo, al menos si pensamos en el ciclo histórico. Aparecería en consecuencia el romance como una especificación regional o nacional de la balada, si bien en un determinado momento se propone la divulgación del término "romance" para evitar algunas de las ambigüedades que subyacen en la palabra "balada".

Lo que parece pie para un acuerdo de los estudiosos es la datación de la balada en la tardía Edad Media; también se afirma que su divulgación abarca una zona enormemente dilatada, anónima, que trata más bien de un motivo que de un tema completo, que carece de los artificios que revela un arte literario propiamente dicho. La forma estrófica, en cambio, no es uniforme. Aunque siempre apta para la trasmisión oral, en algunos casos presenta divisiones, mientras que los romances están constituidos por sucesión indefinida de versos.

1. MENENDEZ PIDAL, R. *Romancero hispánico (hispano portugués, americano y sefardi)*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.

El concepto de balada alumbrado por la etimología también está sujeto a errores. Esta etimología, que se ha llevado incluso hasta el griego *ballizein*, mover los pies, reduce la noción de balada a una canción danzable, idea que en buena medida no es aplicable al *corpus* baladístico europeo. Por otra parte, así como Menéndez Pidal señala que no es común que el pueblo sepa que lo que canta se llama "romance", así también la denominación "balada" no suele ser conocida por el elemento humano que la recuerda, la canta y la trasmite². También hay que deslindar el término "balada" de su similar técnico usado en la música, especialmente la música romántica.

Y antes de continuar, y a título de esclarecimiento del problema, es bueno salir al paso de aquellas divisiones demasiado tajantes; una es la distinción de clases sociales que modernamente efectuamos; la cual puede inducirnos a errores respecto de la separación entre lo popular y lo culto en la Edad Media. Otra es la oposición terminante entre los géneros, en este caso, el épico y el lírico, oposición que se relativiza, como el caso anterior, al remitirla a la Edad Media.

Por la importancia que reviste para el estudio que efectuaremos, retomamos una noción más arriba declarada: en toda balada hay un principio humano, una suerte de conflicto de carácter individual, tratado con direccionalidad y rapidez. Si se trata de Tristán e Iseo, por ejemplo, la balada fija el momento culminante y no absorbe ni los antecedentes ni las consecuencias³.

Dos teorías antagónicas debaten el origen de la balada. La teoría romántica hace del pueblo el creador de las baladas y restaura, en este campo polémico, algunas de las aristas más importantes de la cuestión homérica. Reivindica un poco más modernamente la teoría romántica el profesor Gummere al hablar de "danza comunal"⁴. Complementa su teoría Kittredge, al sugerir la siguiente modificación: el pueblo compone pero bajo la dirección de un maestro de la comunidad, en estrecho contacto espiritual con el grupo⁵. Los matices son poco menos que inacabables. Aun el concepto de "pueblo" es otro de los puntos de fricción, dado que aparentemente estaríamos equivocados si lo redujéramos a las clases cultural y socialmente bajas de la población. Para algunos estudiosos, el hecho de que en la balada angloescocesa y nórdica haya como personajes principales caballeros, príncipes, reyes, es una formidable prueba contra la restricción mencionada hace un momento; mientras que

2. SEEMANN, Erich, *Die europäische Volksballade* en *Handbuch des Volksliedes*. München, Wilhelm Fink Verlag. 1973. I. p. 37.

3. Confróntese *Tristán de Leónis* en MENENDEZ y PELAYO. M., *Antología de poetas líricos castellanos*. Nro. 146, I y II.

4. GUMMERE, Francis. *The End of the Middle Ages* en *Cambridge History of the English Literature*. También *Primitive Poetry and the Ballad* en *Modern Philology*. I (1904). 373-390.

5. KITTRIDGE, G. L., Introducción a la edición Cambridge de *English and Scottish Popular Ballads*, de Francis Child, Boston-New York, 1904.

otros aseguran que ese carácter noble es simplemente superficial, y que respondería a una aspiración social de la clase campesina, verdadera engendradora de la balada.

En la teoría antirromántica se inscriben los que pretenden identificar al poeta creador y datar la pieza con la mayor exactitud posible. Llegan en ocasiones a negar el valor conformador de la tradición. Actualmente es firme la idea de que un individuo compuso el poema, pero la tradición le fue dando caracteres propios. La sociedad en que floreció la balada no fue en absoluto primitiva, y la balada tiene recursos que tras su aparente sencillez ocultan procedimientos bastante complicados. Otra noción que adquiere más y más importancia en los estudios modernos es el papel que cumple la música dentro de la poesía baladística. Esto último abre nuevas perspectivas de investigación, ya que el componente musical había quedado o bien relegado a los estudios baladísticos, o bien confinado a un campo de especialistas que quizá no tuvieran presente la relación palabra-melodía-ritmo, siempre tan estrechamente ligados en el campo folklórico ⁶.

Por otra parte la cuestión del origen asume una nueva faceta al indagarse la relación balada-epos. Este es otro capítulo extraordinariamente complejo, que también da pie a teorías absolutamente contrapuestas, de acuerdo con el ámbito lingüístico al cual se apliquen. Y para consignar otro aspecto propicio a la discusión, no omitiremos la controversia en torno a los efectos de la trasmisión oral y escrita sobre el desarrollo baladístico.

Varios autores están de acuerdo en considerar a "Judás" (Child, 23) como la balada más antigua, pues se halla en un manuscrito del siglo XIII. De todos modos, los ejemplos más llamativos en el **corpus** angloescocés parecen del siglo XV y serían de origen juglaresco, a juzgar por el tipo de **incipit** empleado.

A propósito de la balada angloescocesa John Robert Moore propone la siguiente distinción: Las que tienen en el ritmo y en la mímica su componente fundamental: son las que comprenden juegos, cantos y "refrains"; y las que concentran su atención en una situación: son las que podríamos llamar fronterizas ("border"), y las que tratan sobre héroes que están fuera de la ley ("outlaws"). Obviamente en este grupo estarían las que pertenecen al ciclo de Robin Hood ⁷.

Según la estructura también se ha propuesto una bipartición de las baladas: las que parecen más antiguas tienden al pareado de cuatro acentos con "refrain" (estribillo) alternado: esto da una cuarteta como la que veremos en "The Three Ravens". Temáticamente pintan una situación. Estas son las que aparecen más

6. Puede verse el artículo **Ballad** en Funk & Wagnalls: **Standard Dictionary of Mythology and Legend**. New York, Maria Leach Editor-in-chief, Copyright, 1950.

7. MOORE, John R., **The Influence of Transmission on the English Ballads** en **Modern Language Review**, XI (1916), 4, 385-408.

próximas al tipo escandinavo. Las otras son más lentas y más largas, libres de repeticiones o "refrains". Su argumento cubre un lapso considerable y métricamente se aproximan a una cuarteta completa por el "llenado" argumental de los versos segundo y cuarto, antes ocupados por el "refrain". Pero tampoco es simple ni claro el origen métrico de la cuarteta: se la supone hija de la vieja octava francesa, o surgida de la alteración del septenario.

Otra diferencia aplicable al campo angloescocés es aquella de la cual el obispo Percy ya hablaba en sus **Reliques of Ancient English Poetry** (1765): hay una balada corriente o juglaresca y hay una balada impresa, difundida por Europa y llamada "broadside", que es, en ocasiones, algo parecido a un panfleto de propaganda.

La Enciclopedia Británica, en su edición de 1961, ofrece las siguientes observaciones acerca de la balada: 1) Que su forma no se halla mucho más atrás del siglo XV y que la discusión sobre la prioridad de la balada o del epos es inconducente; 2) Que la degeneración operada por la transmisión entre gente inculta no prueba que haya un talento popular en el momento creativo; 3) Que tampoco el anonimato prueba nada en pro del origen comunal; 4) Que la antigüedad de las baladas de temas religiosos y heroicos hacen improbable la teoría del origen comunal; 5) Que poseen un carácter "impersonal", pero esa ausencia de la primera persona narrativa tampoco es prueba contundente de su origen "folk"; 6) Que poseen "refrain", principal argumento de los "comunialistas"; 7) Que decidir por la dicción si la balada es primitiva o artificiosa es algo bastante subjetivo.

Por su parte, el profesor Ker sugiere una delimitación de base absolutamente empírica:

"In spite of Socrates and his logic we may venture to say, in answer to the question 'What is a ballad?' —'A ballad is The Milldams of Binnorie, and Sir Patrick Spens, and The Douglas Tragedy, and Lord Randal, and Child Maurice, and things of that sort' " 8 .

o. KER, W.P., **On the History of Ballads** 1100–1500 Read December 15, 1909. reproducido en Folcroft Library Editions, 1974, p. I. Al final parece contradecir la posición expuesta, pues dice: "'The Ballad' is form, and the essence of it is shown in two ways: in the power of taking up new subjects, and treating them according to the laws of the Ballad: and in its lyrical beauty, which is utterly unlike the beauty either of epic poetry or of the longer sort of romance". (p. 25)

Regiones baladísticas

El estudio de la comunidad de temas, fórmulas, motivos, carácter, origen, fecha, lleva a los estudiosos a proponer distintas regiones baladísticas. En términos muy generales correspondería hablar de una región oriental, que comprendería el área balcánica y rusa; y otra occidental, la que circunscribiría a todos los países europeos desde el Cáucaso hacia el oeste, con la obvia excepción del área balcánica. En la región oriental la balada aparece más larga y carente de rima. Musicalmente está bajo la influencia del canto bizantino. La región occidental ofrece balada rimada, aunque la división en estrofas no comprende a los romances españoles, según queda dicho. Musicalmente está bajo la influencia del canto gregoriano. La región occidental, que es la que nos interesa, permite una bipartición: la zona anglo-escandinava y germana, y la románica.

Dentro de la primera podemos decir que las baladas escandinavas poseen más marcado el elemento cantable y danzable, presumiblemente heredado de Francia. La "vise" danesa es uno de los ejemplos más caracterizados. El grupo más antiguo de las baladas inglesas parece coincidir notablemente con el grupo escandinavo, aunque este último, por su carácter heroico, ha sido puesto en relación con el Romancero tradicional. El grupo de los "Volslieder" alemanes parece haber ejercido influencias sobre la vecina zona del Báltico.

En cuanto al grupo románico, suele dividirse en dos secciones: la franco-italica y la hispánica, ambas en cierto sentido enlazadas por Cataluña. El grupo franco-italico es predominantemente lírico, y se apunta la parquedad de cantos narrativos en los dos países de más intensa vida cultural en la Edad Media⁹. Quizá esto tenga relación con un fenómeno que puede comprobarse modernamente, a saber, la mayor vitalidad que dentro del área baladística ofrecen los países de la periferia en relación con los del centro.

Merece anotarse rápidamente la distinción que propone en el área románica el conde de Nigra¹⁰. Parte de la diferenciación entre *strambotti* y *stornelli*, originarios de la Italia meridional, y la canción propia de los pueblos no itálicos. La canción se caracteriza por su índole narrativa, objetiva, igual proporción de desinencias oxítonas y paroxítonas. De esto deduce que los orígenes de la canción son en realidad célticos, no itálicos. Pero lo notable es que Nigra aplica sus conclusiones al romance castellano, que es predominantemente paroxítono, y en consecuencia es para Nigra ajeno al sustrato céltico-románico. Esta conclusión, en apariencia tan atractiva, debe ser tomada con mucha cautela, pues no es cierto que los celtas se hayan establecido sólo en Provenza y en Galicia. Por otra parte el panorama métrico del Romancero es lo suficientemente vasto como para escapar a cualquier generalización. Este último

9. Cf. ENTWISTLE, William, *European Balladry*. Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 22.

10. NIGRA, C., *La poesia popolare Italiana en Romania* (1876), 415-452.

es uno de los argumentos que esgrime Menéndez Pidal contra las polarizaciones de Nigra¹¹. Parecidos argumentos había empleado su maestro Menéndez y Pelayo¹².

El “refrain”

La investigación sobre la presencia del “refrain” o estribillo ha de ser fundamental para el enfoque que pretendemos asumir al estudiar “The Three Ravens”. La cuestión puede presentarse sucintamente en los siguientes términos. ¿Es el estribillo el núcleo baladístico de cuya expansión nace la balada; o es un elemento sobreañadido, intercambiable y altamente convencionalizado? Para nuestro enfoque, la cuestión decisiva será determinar la función que cumple el estribillo dentro de la balada. Pero por ahora tratemos de ceñirnos a la pregunta inicialmente planteada.

Etimológicamente parece que la voz “refrain” viene de **refractum**, participio de un verbo **refringere**: romper. El significado alude a la presencia de algún elemento repetitivo que alterna con las estrofas de una composición. En los antiguos **carols** ingleses los estribillos son de carácter amatorio, y a menudo se ambientan en un huerto o jardín. Gummere, como es natural, defiende la primera de las alternativas expuestas más arriba, y aduce como principal argumento el hecho de que en las islas de Fåroe las baladas se cantaban y se danzaban en la Edad Media. Responsabilidad y culpa de los editores sería la supresión de estribillos, repeticiones, y otros elementos de fuerte contenido lírico. El propio Walter Scott no escapa a esta tendencia “purificadora”. Así —alega Gummere— no es el asunto lo que define a la balada, sino la forma. Es lógico que en manos de juglares profesionales la balada perdiera sus primitivos elementos comunales. La definición que propone Gummere es:

“...a narrative poem without any known author, or any marks of individual authorship, such as sentiment and reflection, meant, in the first instance, for singing, and connected, as its name implies, with the communal dance, but submitted to a process of oral tradition among people free from literary influences and fairly homogeneous”¹³.

11. MENENDEZ PIDAL, R. *Op. cit.*, p. 328.

12. MENENDEZ y PELAYO, M. *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946. Tomo VI, nota de p. 98.

13. GUMMERE, F. Véase artículo correspondiente en *Cambridge History of English Literature*, p. 395. También MILLER, G., *The Dramatic Element in the Popular Ballad*. Cincinnati-Ohio. The University of Cincinnati Press, 1905.

Dentro de la pérdida de elementos comunales se encontraría también la de la repetición incremental ("incremental repetition"), tan largamente señalada como marca distintiva de las viejas baladas. La explicación es aproximadamente la siguiente: la influencia comunitaria hace que en lugar de avanzar la acción en forma continua, se acumulen varias repeticiones, cada una de las cuales gradúa con mayor intensidad. Gummere no aceptará que el texto épico haya sufrido el aditamento de ingredientes cantables y danzables para hacerlo apropiado a la ejecución popular.

Es verdaderamente positivo de parte de Gummere que haga hincapié en la continuidad ritual y festiva del viejo drama medieval europeo. El pareado se combinaría con un "refrain", el cual se intercala entre los dos versos y determina de ese modo la cuarteta ("quatrain") característica, con versos de cuatro y de tres acentos alternados. El ritmo es yambico. La sustitución de los versos segundo y cuarto por tramos argumentales daría la cuarteta moderna, bien que el segundo verso no suele tener más que un valor tautológico con relación al primero¹⁴. Las baladas de "greenwood", o sea las de Robin Hood, representarían el tipo más alejado de la vieja balada oral.

Ahora bien, surge la objeción del hecho de que de mil doscientas cincuenta baladas inglesas, sólo trescientas posean estribillo, aunque esta proporción aumenta en el caso nórdico. Es evidente que la posición de Gummere debe suscitar fuertes oposiciones. Una canción épica no es por sí sola una balada; y lo cantable no es obligadamente danzable. Estas son algunas de las reservas. Los argumentos contra la tesis de Gummere se enderezan, sin embargo, más bien que a refutar su noción sobre el estribillo, a mostrar el origen aristocrático de la balada si uno se atiene a la índole de los personajes, según se estableció más arriba¹⁵.

De una balada al menos, existen testimonios de que fue cantada coralmente. Este testimonio pertenece a Thomas Deloney y se refiere a "The Fair Flower of Northumberland" (Child, 9):

"... the maidens in dulcet manner chanted out this song, two of them singing the ditty, and the rest bearing the burden"¹⁶.

14. Cf. SCHMIDT-HIDDING, Wolfgang. **Struktur-und Stilentwicklung in der Childeballaden** en **Probleme der Volksballadenforschung**, publicado por Elisabeth Pflüger-Bouillon, Dearmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

15. POUND, Louise. **New World Analogues of the English and Scottish Popular Ballad** en **The Mid-West Quarterly**, III (1916), 171-187. Lo tomo de la traducción alemana en **Probleme...** (ver nota anterior). No he podido consultar **Poetic Origins and the Ballad**, New York, 1921, en el que la autora atribuye a la clerecía el origen de la balada.

16. Citado por CHAMBERS, E.K., **The Medieval Stage**, Oxford University Press, 1925, p. 141.

Sólo a manera de digresión digamos que el estribillo no es requisito necesario en los romances españoles, y que aun cuando se trata de romances cantados, las melodías más antiguas no incluyen retornos líricos. El estribillo sería en el caso de los romances interpolación de los editores, y obedecería a la tendencia general de partir el romance en cuartetas a fin de hacerlo apto para el canto. Puede verse en estas observaciones de Menéndez Pidal la curiosa antítesis de las opiniones de Gummere, que veía a los editores como supresores del estribillo. También en el Romancero hay un ejemplo seguro de romance danzado: **Conde Claros** (Menéndez y Pelayo, **Antología...** N° 190). La gradual preponderancia de la cuarteta divulgó el estribillo. Otros salieron del ámbito de las galeras y otros provienen de situaciones líricas, como por ejemplo la alzada¹⁷.

Un rumbo más penetrante, a nuestro criterio, en el campo de la balada angloescocesa, es el que ofrece el estudio de Annemarie Kahlert¹⁸. Además nos sitúa en las antesalas de nuestro comentario a "The Three Ravens", aunque nosotros intentaremos una perspectiva algo diferente. Esta discute el problema del "refrain" o "Kehreim". Este sería algo así como la base tonal, antes que semántica, de la balada, y es producto de asociaciones sonoras que la misma balada propone. Habría dos clases de estribillos: "Satzkehreime" o estribillos de frase, que son de contenido inteligible; y "Tonkehreime", o estribillos tonales, incoherentes y onomatopéyicos. Entre los primeros la autora sitúa los estribillos que incluyen la palabra "broom", que designa la retama o la escoba de las brujas. Su presencia es ambivalente: es amor y también frustración o esterilidad, uno y otros relacionados con las baladas escocesas, las cuales se caracterizan por su tragicidad. Algo parecido ocurre con "rosemary", romero, "gilly flower", alhelí, y los estribillos que incluyen flores y plantas.

Pero más a propósito para nuestra balada parece ser el estudio de los estribillos tonales, pues la autora escudriña significaciones residuales de expresiones totalmente compatibles con el ámbito de la balada. Uno es el caso de "derry down". Esta secuencia es asociada por la autora con otro estribillo frecuente en las baladas del ciclo de Robin Hood: "to ding the dun deer doun". La doctora Kahlert indica la conexión de "doun" con "dun", que significa de color marrón oscuro. El significado del estribillo sería, en consecuencia, aproximadamente: "Voltear o derribar el ciervo oscuro", como grito venatorio. También "ding" es el sonido que produce un objeto metálico al ser golpeado, y esto también condice con la atmósfera de la cacería.

Para nuestros fines es suficiente con lo expuesto. Lo importante es por

17. Ver WILSON, Edward. M., **Ora, vete, amor, y vete, cata que amanece...** en **Estudios dedicados a Menéndez Pidal**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954. Tomo IV, pp. 335-348.

18. KAHLERT, Annemarie, **Metapher und Symbol in der englischschottischen Volksballade**, Tesis doctoral de Marburg, 1930.

consiguiente indagar cómo funciona el estribillo en el contexto: si representa estructural y semánticamente algo, o si es un simple material "de relleno". El intento de la estudiosa para hallar una oculta significación a los estribillos tonales es el valor más importante que adjudicamos a A. Kahlert, pues la vieja discusión planteada inicialmente nos parece llegar, en el mejor de los casos, a lo conjetural.

La balada "The Three Ravens"

Presentamos a continuación la versión A de la balada que lleva el número veintiséis de la edición de Child¹⁹. Esta versión fue impresa en los *Mellismata*, por Ritson (*Ancient Songs*, 1790), y hay testimonios acerca de su popularidad. Hay un equivalente escocés de esta balada, "The Twa Corbies", cuyo tono es más bien cínico y distante de la versión A. Presentamos una traducción muy sencilla, en verso, cuya intención es resguardar el ritmo yámbico. Creemos que desposeer a la balada de su componente rítmico es una mutilación casi imperdonable. Obviamente mantenemos el "refrain" original, el cual entraría en la clasificación de estribillos tonales, mencionados más arriba.

The Three Ravens

- 1 There were three rauens sat on a tree,
Downe a downe, hay down, hay downe
Three were tree rauens sat on a tree,
With a downe
There were three rauens sat on a tree,
They were as blacke as they might be.
With a downe derrie, derrie, derrie, downe, downe.
- 2 The one of them said to his mate,
'Where shall we our breakefast take?'
- 3 'Downe in yonder greene field,
There lies a knight slain vnder his shield.
- 4 'His hounds they lie downe at his feete,
So well they can their master keepe.
- 5 'His haukes they flie so eagerly,
There's no fowle dare him come nie'.

19. CHILD, Francis. *English and Scottish Popular Ballads*. New York. Dover Publications Inc., 1965. Reproduce la primera edición, de 1888. Doy entre paréntesis el Nº de la balada

- 6 Downe there comes a fallow doe,
As great with yong as she might goe.
- 7 She lift vp his bloody hed,
And kist his wounds that were so red.
- 8 She got him vp vpon her backe,
And carried him to earthen lake.
- 9 She buried him before the prime,
She was dead herselfe ere euen - song time.
- 10 God send euery gentleman,
Such haukes, such hounds, and such a leman.

Los Tres Cuervos

- 1 Sobre un árbol se asientan tres cuervos
De los tres cada cual es más negro.
- 2 A los otros pregúntales uno:
"¿Dónde haremos nuestro desayuno?"
- 3 "En aquel prado verde, a lo lejos
Bajo su escudo yace un caballero.
- 4 "Velan sus perros junto a sus pies
Para que nadie se acerque a él.
- 5 "Y vuelan celosos sus halcones
De que ave alguna sobre él pose."
- 6 A él se acerca la cierva leonada
Que apenas camina de tan grávida.
- 7 Su cabeza sangrienta levanta
Y besa sus llagas encarnadas.
- 8 Lo carga entonces sobre su lomo
Y lo conduce al abierto foso.
- 9 Lo entierra antes de los maitines
Para vísperas ya ella no vive.

- 10 A un caballero, que Dios le mande
Halcones, perros, y tal amante.

Creemos necesario hacer una justificación de la primera parte de este estudio, cuya relación con el texto está aparentemente signada por la desmesura. Lógicamente es menester un encuadre, y la investigación sobre los orígenes, a primera vista impertinente, viene a armonizarse con nuestro enfoque. Siempre que intentamos desentrañar el sentido simbólico de un texto –y veremos que la figura de la cierva está en este poema cargada de significaciones– surgen irremediablemente los reparos: ¿Era el poeta consciente de este sentido?. Si el origen está dado por una multitud, o al menos su configuración tradicional, ¿puede ella aprehender esas ocultas significaciones?. Autores como Menéndez Pidal, Menéndez y Pelayo y otros no parecen nada predispuestos a concederle al texto un “segundo sentido”, como si el género tradicional fuera incompatible con tal aproximación. Sin embargo, en varias ocasiones acuden a términos tales como “sugerencia”, “simbolismo”, y otros, particularmente cuando la atmósfera de un poema parece trascender la sola anécdota, o la posibilidad de un análisis literario, genético, etc. He aquí algunos testimonios:

“El **sobrenatural** destino de la infantina, su encantamiento por las siete hadas, su grandiosa aparición entre las ramas del roble que cubre con sus cabellos, prestan una singular belleza a esta poética **fantasía**, que más que francesa parece céltica, aunque no la hemos encontrado entre las canciones bretonas”²⁰.

“The **symbolic** function of the hollin tree is similar to the braken-bush of Herd’s “Battle of Otterburn”, (161 B – 12) but I think the symbolism is more successful in this case”²¹.

“A fine **symbolism** the ballad of **The Avenger’s Sword**”²²

Según nuestro punto de vista no es esencial la conciencia del poeta. Por la índole propia de la intuición poética, él capta el valor simbólico de los elementos que usa, lo asume y lo interpreta. Pero aun cuando esta idea nos merezca resistencia admitamos que de ninguna manera podemos renunciar a penetrar en el texto lo más profundamente que podamos. Entendemos que esto es compatible con la propuesta

20. MENENDEZ Y PELAYO, M., **Op. cit.**, Tomo VII, p. 408 (Subr. mio).

21. FOWLER, David, **A literary history of the popular ballad**, Durham, N. C., Duke University Press, 1968, p. 282 (subr. mio).

22. ENTWISTLE, W., **Op. cit.**, p. 217 (subr. mio).

que hace Dante acerca de los cuatro posibles sentidos de un texto²³. La poesía de autor conocido no puede ser esencialmente distinta de la poesía anónima, y debemos convenir en que, antes de ser popular o culta, la poesía es poesía. Acometemos, por tanto, el texto anónimo con la misma voluntad interpretativa que el texto reconocido. Lo contrario sería negarle objetividad a la lectura, y reducir el estudio humanístico a un enfoque historicista que es por el momento ajeno a nuestros propósitos.

La primera lectura de la balada nos permite inicialmente efectuar una bipartición. Las cinco primeras estrofas tendrían un carácter presentativo o descriptivo, estático: son como las indicaciones escenográficas de este pequeño pero intenso drama. Las otras cinco, con la llegada de la cierva leonada²⁴, nos introducen en el dinamismo, en la acción propiamente dicha y focalizada sobre el cadáver y su eventual protectora. También son posibles algunas subdivisiones: cuervos (primera y segunda estrofa), cadáver (tercera), perros (cuarta), halcones (quinta). A los sustantivos de la primera parte se enfrentan verbos o momentos en la segunda, a saber: llegada de la cierva (sexta), restañamiento de las heridas del cadáver (séptima), transporte fúnebre (octava), sepultura y muerte de la cierva (novena). La estrofa décima resume en una imponente plegaria la intención de la balada.

Puede observarse que el contenido del poema es simbólico en su misma propuesta; no hay aquí necesidad de buscar significados ocultos: la palabra "leman" del final, significa amor o amante. La cierva es por tanto una metáfora, y justifica, así, el propósito de estudiar el texto como una gran metáfora. El poeta, quienquiera haya sido, ofrece una clave. En el apéndice "Additions and Corrections" Child da otra versión que según parece fue recogida de boca de un obrero. Posee sólo ocho estrofas y el "refrain" es un solo verso a continuación del pareado. El pareado sexto comienza: "There comes a lady, full of woe..." En esta versión no hay claves, porque la gran protagonista está llamada por su nombre y por consiguiente el ámbito interpretativo se restringe, la referencia simbólica se empequeñece y el poema pierde capacidad de sugerencia.

El escenario

Se señala que los tres cuervos están sobre un árbol, y un poco después, que el caballero yace sobre un prado verde. Sin demasiada violencia podemos suponer que la escena transcurre en el bosque, ámbito propicio para la caza, la cual con

23. DANTE, *El convite*, Tratado 2, Canción I.

24. Traduzco casi literalmente, pues "fallow" es el color de la tierra arada. Sin embargo "fallow deer" (Dama dama) es en inglés el equivalente a corzo, gamo o palero cuya capa se salpica de blanco en verano. Mantengo "cierva", por entender que su alcance semántico es más universal.

toda certeza es la actividad que ha estado desarrollando el caballero. Es sabido que el bosque tiene connotaciones sacras para un conjunto de civilizaciones, especialmente de origen indoeuropeo. Pero de acuerdo con esa ambivalencia que caracteriza a los símbolos y mitos antiguos, también el bosque es a menudo un espacio fatídico y siniestro, donde el viajero sufre una serie de tentaciones y extravíos que culminan en su destrucción. Así por ejemplo Lord Randal (Child, 12) ha sido envenenado en el bosque mientras cazaba. Así también el bosque en los cuentos de hadas representa no pocas veces la tentación del reino de la multiplicidad que hace perder al hombre la dirección que lo conduce al centro total. La vieja balada "Erlkönig" quizá no sea ajena a esto. Por lo demás, seres de índole frecuentemente maligna, como gnomos y duendes, elfos y trasgos, tienen en esos bosques sus moradas. Como es obvio todas estas connotaciones están íntimamente relacionadas con el color verde, el cual por una razón metódica trataremos más adelante. Una ambivalencia semejante rodea la imagen del árbol, aunque en este caso, al servir de asiento a los cuervos, no ofrece dificultades interpretativas. Pero vale la pena decir que algunos autores ven en las baladas de "greenwood" residuos rituales relacionados con las fiestas de renovación anual. Robin Hood sería originalmente algo así como el espíritu del árbol. Recordemos que las deliberaciones de Robin Hood y sus adeptos siempre ocurren al pie de un corpulento árbol de la selva, lo cual parece destacar no sólo la idea de la fertilidad, sino también la de la jerarquía e iniciación anejas al árbol en ciertas civilizaciones.

Si la circunstancia espacial viene dada por el bosque, la circunstancia temporal se vincula con la caza, actividad que participa en buena medida de los caracteres descritos para el caso del árbol y del bosque. Es corriente que la caza dé lugar a un extravío cuyos contornos son riesgosos para el cazador. La caza tiene un contenido generalmente ominoso, al menos en la balada angloescocesa y también en el Romancero²⁵. El tema se funde con el de la persecución amorosa, dentro del cual juega el ciervo un papel principal.

Los personajes

a) Los cuervos: Consideramos oportuna la aproximación a estos personajes siguiendo una noción ofrecida por el celtista Vendryès²⁶. El autor refiere que los celtas, como otras civilizaciones antiguas, preferían agrupaciones triádicas, y de ello brinda abundantes ejemplos. Pero lo significativo en este caso es la observación de que esas tríadas suelen implicar una especie de triplicación del mismo personaje, hasta tal punto que, una vez presentada, sólo uno de ellos revela una conducta, y

25. Cf. ROGERS, Edith. *The Hunt in the 'Romancero' and Other Traditional Ballads in Hispanic Review*. XLII (1974). 2, 133-171. Acopia excelentes ejemplos.

26. VENDRYÈS, J. *L'unité en trois personnes chez les Celtes en Choix d'études linguistiques et celtiques*. París. Societé de Linguistique, 1952. p. 240 y ss.

los otros parecen relegados, o inmersos en la personalidad del más caracterizado. Para muchos estudiosos "The Three Ravens" tiene raigambres precristianas. No podemos asegurar que sean propiamente célticas, pero es innegable que la explicación del autor mencionado se adapta perfectamente a este caso: en la brevedad lírica del poema, sólo un cuervo describe la escena; otro ha preguntado algo. El tercero no dice nada. En cuanto al aspecto narrativo las estrofas que siguen a la tercera, o sea las que corresponden al caballero y a sus circunstancias, aparecen entrecuilladas en la versión de Child, lo cual hace pensar que el cuervo describe lo que ve e interpreta: las intenciones de perros y halcones. La estrofa sexta queda, entonces, como las siguientes, en boca de un narrador omnisciente a cuyo cargo está el episodio de la cierva, como también había estado la apertura de la balada. Esto acentuaría la bipartición propuesta más arriba.

No caben dudas de que en el poema el animal es macabro, y rubrica con su presencia anhelante y voraz la voluntad de consumir la destrucción del caballero. Veamos rápidamente los contornos posibles dentro de la simbología tradicional. Entre los griegos el cuervo era un pájaro profético, e incluso de color blanco hasta que Apolo lo hizo negro como castigo por una mala noticia que traía. Significación parecida ha tenido entre los celtas y germanos. Desde el punto de vista esotérico el cuervo, por su color, se asociaría con la idea de las tinieblas primitivas, a las cuales no es ajena, sin embargo, la noción de una capacidad creadora, dado el carácter aéreo que se desprende de su condición de ave. También en la alquimia el cuervo es el estado inicial de la materia, por natural correspondencia con su color²⁷. Hay una tradición cónica según la cual el rey Arturo vive en forma de cuervo, idea que en principio no sería ajena a la noción de "vida subyacente" que en él se encierra. El cuervo en este poema no parece investido de los atributos descriptos, sino más bien de los que provienen de la tradición cristiana asimilada y simplificada a lo largo de la transmisión. Según el testimonio de Ambrosio de Milán "Coruus est figura peccati quod exit et non reuertitur..."²⁸. El cuervo aparece en general dentro de la imaginería popular como animal de caracteres predominantemente negativos, lo cual desvirtuaría en principio la idea de una raíz precristiana para este aspecto de la balada. En regiones del Este, como Serbia y Lituania, el cuervo es emisario de noticias funestas.

El caballero

Son indiscutibles las resonancias positivas del término caballero, sobre todo si se lo piensa como un sujeto de cualificación en una determinada jerarquía. El caballero es el que ejerce dominio sobre las cosas, y en este sentido se puede interpretar su gobierno de la cabalgadura. El caballero va realizando su camino de perfección, la toma de conciencia acerca de los valores más importantes; y en

27. Cf. CIRLOT, Juan E., *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.

28. AMBROSIO DE MILAN, *De Mysteriis*, 8. 11.

consecuencia no es extraño que el caballero aparezca como santo en alguna instancia de su progresión. Este equilibrio, logrado en base a sacrificios y penurias, debe ser también poseído por el rey: el rey Arturo es también caballero. El caballero aparece en la balada con el predicado "slain", lo que viene a dar una instancia violenta y seguramente traidora como causante de su muerte. En algunas versiones la vigilancia del asesinado caballero corre también por cuenta del caballo, que en esta versión no está mencionado. Los atributos que lleva el caballero indican claramente que estaba cazando. Ahora su cadáver yace bajo su escudo, arma defensiva que representa simbólicamente una frontera que divide del mundo exterior (los cuervos). Prefigura aquí el escudo y la piadosa sepultura final.

Perros y halcones

No es necesario abundar sobre el viejísimo sentido de la fidelidad y de amistad adjudicado a los primeros. En cuanto a los segundos enfatizan la dignidad del caballero, pues como se sabe la cetrería era un privilegio. Esto se ve por ejemplo en el hecho de que las iglesias poseyeran perchas preferenciales donde se paraban los halcones de los caballeros. El halcón es entre los serbios animal protector. El halcón doméstico suele denotar al hombre santo o convertido al cristianismo.

Dentro del espacio aéreo cuervos y halcones indican con claridad direcciones opuestas: los primeros procuran descender para hacer pasto del cadáver del caballero, y los halcones se contraponen para impedir sus propósitos. Los perros, como es evidente, se inscriben en la dirección horizontal, con lo que los dos ejes van a formar una cruz en cuyo centro está precisamente el caballero. Veremos más tarde cómo se incorpora el resto de los elementos a estas direcciones.

La cierva

Sin lugar a dudas es el personaje principal. Antes de examinar su preciso funcionamiento en el breve poema intentaremos sintetizar algunas de sus principales connotaciones. También estudiaremos sus relaciones hagiográficas y folklóricas.

Por de pronto la idea de ciervo está vinculada en las tradiciones antiguas con la del árbol vivificador, y esto especialmente por su cornamenta arboriforme, que indica rejuvenecimiento imperecedero. Sería posible por consiguiente una oposición entre este árbol simbólico y el que sirve de asiento a los cuervos, pero no debemos extremar las oposiciones. El ciervo es enemigo de la serpiente, animal asociado con la tierra. Entre los griegos parece haber sido mensajero de los dioses y opuesto al

macho cabrío²⁹.

Es muy importante la ecuación cazador–ciervo entre los celtas; según algunos tendría carácter mágico. Esto nos ofrece pistas para la curiosa asimilación presente en “The Three Ravens” (Nº 26). En heráldica el ciervo es animal que indica gallardía y temple esforzado. En la imaginería cristiana es un animal que sugiere el gusto por el apartamiento, la soledad, la **elevación**, y en consecuencia la pureza.

Es también digna de apuntar la asociación del ciervo con el agua, elemento que viene a acoplarse con el del aire, ya mencionado, y con el de la tierra, a la que hicimos rápida referencia. Ahora bien, el agua es desde el punto de vista de la liturgia cristiana instrumento de vivificación y de nacimiento a una nueva vida, contenido que también poseen otras tradiciones. El agua posee atributos cristológicos, de los que también consta el ciervo, como veremos. Algunos han visto en la palabra **ceruus** la raíz **krn**, que se refiere por igual a cuernos y a corona. El salmo cuarenta y dos presenta la relación entre ciervo y agua.

En cuanto a las relaciones venatorias y hagiográficas, existen dentro del santoral cristiano algunas revelaciones y conversiones efectuadas por medio del ciervo. Lo notable es que ese ciervo, que siempre coincide con un animal hermoso, codiciado y perseguido, ostenta en algunos casos, y en el momento de la manifestación, una cruz, a veces llameante, entre su cornamenta. Surgen así interesantes reflexiones acerca del sentido arbóreo de los cuernos renovables, y la cruz, relación que es altamente sugestiva para comprender cómo el cristianismo capta y transfigura símbolos que virtualmente lo preceden en la historia. Extendernos sobre estas relaciones nos alejaría del texto, pero no podemos omitir la observación de que este contenido, en cierto modo epifánico, condice exactamente con la conducta salvadora del animal en la balada que examinamos. Entre los ejemplos que citamos está el de San Eustaquio, un general del tiempo de Trajano, cuyo nombre anterior a la conversión fue Plácido. El ciervo al que un día perseguía sube a una roca de difícil acceso (simbolismo del sitio elevado); una cruz aparece entre los cuernos y una voz divina invita a Plácido a la conversión y al bautismo. Plácido se hace bautizar junto con su familia. Luego, por negarse a sacrificar ante los dioses, muere mártir en el foso de los leones, con su esposa y sus hijos.

Algo similar ocurre con San Egidio ateniense, quien durante su ascetismo se alimenta de la leche de una cierva. Esta acude a su gruta en cierta ocasión, perseguida por los perros del rey. Desde la morada de Egidio pide al rey de la Galia que erija un monasterio en ese lugar. La condición femenina del animal nos aproxima a nuestro tema. También San Huberto, patrón de la caza en Inglaterra, monta un caballo que tiene una cruz llameante en la frente. Según otros, el episodio de San Huberto es

29. Cf. PEREZ RIOJA, J. A. *Diccionario de Símbolos y mitos*. Madrid. Tecnos, s/d.

parecido al de San Eustaquio: un ciervo con cruz llameante motiva su conversión³⁰.

En cuanto a la literatura, es tradicional la identificación de la cierva con la amada por la semejanza que implica el ejercicio venatorio con el asedio amoroso. Esta sería entonces otra vía de acceso a la extraña trasposición que vemos en la balada inglesa, y la única posibilidad de conciliar dos principios que tomados literalmente son irreconciliables: sólo en un plano distinto del de la realidad cruda puede justificarse que la cierva preñada proteja amorosamente al caballero. Por eso hemos afirmado que en esta balada el sentido oculto es un desafío explícito a la capacidad de interpretación.

A la historia de San Eustaquio se atribuye la similitud de un pasaje del **Poema de Fernán González** en el que el ermitaño Pelayo ofrece vaticinios al conde, quien ha llegado a la ermita en persecución de un jabalí. La influencia, en todo caso, sería más libresco que oral³¹. En San Juan de la Cruz el ciervo aparece en cierto contexto como causante de la herida. Más estrechamente relacionado con "The Three Ravens" en el contexto baladístico es el poema "The Bonny Hind" (Child, 50). El tema, divulgado por toda Europa, es el del incesto: el hermano, ante las preguntas del padre, responde con la alusión a una cierva enterrada al pie de un árbol, la cual no es otra que su hermana, quien ha cometido suicidio. En el folklore francés una muchacha es por la noche transformada en una cierva blanca³². En el folklore danés un muchacho desobedece la orden de su madre de no matar a un cervatillo. Una vez muerto, descubre que ha matado a su propia hermana transformada³³. Un testimonio algo diferente, pero más próximo a nosotros, es el que presenta Ciro Bayo en forma de una copla recogida en la provincia de Buenos Aires; la raigambre española es indiscutible:

"Han visto a un ciervo herido
cabe una fuente
revolcarse en su sangre
gustosamente³⁴."

30. Cf. VERNEUIL, M., **Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs**, París, Henri Laurens Editeur, s. d.

31. KELLER, J. P., **The Hunt and Prophecy Episode of the 'Poema de Fernán González' en Hispanic Review**, XXIII, 4 (1955), 251-258. También de Keller: **El misterioso origen de Fernán González en N.R.F.H.**, X, 1 (1956), 1, 41-44.

32. Cf. COIREAULT, Parrice, **Formation de nos Chansons Folkloriques**, Francia, Les Éditions du Scarabée, 1959, p. 501.

33. Ver Funk & Wagnalls, **Op. cit.**, artículo citado.

34. CIRO BAYO, **Romancillo del Plata**, Madrid, Librería general de Victoriano Suárez, 1913, Nº 27 en "Coplas de Baile".

Esta copla indica que el ciervo goza en la tradición de una semántica especial, una suerte de relación muerte-vida, un carácter sacrificial y renovador a la vez, como se aprecia en los términos "fuente" (es decir, agua), "sangre" y "herido".

El último testimonio no corresponde propiamente al ciervo, pero es ilustrador en otro sentido: se refiere a la presencia del unicornio en el **Corrido de los pajarillos**, una versión americana del **Conde Olinos**. Lo notable es que ese animal fabuloso, de indiscutibles relieves místicos, no se halla en ninguna de las versiones peninsulares, lo que va a confirmar el entronque directo de muchos romances conservados en América con una raíz medieval traída por los conquistadores³⁵. El ciervo revela una vitalidad considerable en las tradiciones europeas y esconde un valor semántico misterioso, al cual no son ajenos los contrastes arriba citados, y otros conceptos, como sufrimiento, amor, salvación. La balada "The Three Ravens" lo incorpora en su especificación femenina, la cual, en nuestro concepto, sin quitar nada a todo lo dicho, contribuye a reforzar el sentido protector y engendrador del animal, según lo pone de manifiesto la idea de que, a causa de una nueva criatura que lleva en su seno, apenas puede caminar. Por eso, aunque la cierva muera poco después de sepultar al caballero, la posibilidad de la vida ha de quedar siempre abierta por la insita mención del cervatillo.

Los colores

Tratar el problema de los colores restaura la posible objeción a la que contestábamos más arriba. Se dirá que nada más propio de los cuervos que ser negros, de la pradera que ser verde, de las heridas que ser rojas. Los epítetos serían material de arrastre, lugares comunes, duplicaciones tautológicas, rellenos expresivos. Sin excluir totalmente que en la lengua puedan haberse regularizado patrones de adjetivo-sustantivo, nosotros sugerimos un trabajo interpretativo más difícil, y quizá más resbaladizo. Trataremos como anteriormente de descubrir la función de tales epítetos en el contexto del poema, antes que desecharlos como desprovistos de significación. Si la lengua incorporó patrones es porque alguna vez tuvieron sentido pleno; intentaremos volver a ese sentido e incluso trascenderlo. El despliegue semántico de los adjetivos provocará resonancias más hondas en aquél que más haya afinado su oído para percibirlos. La concentración es tan necesaria para la profundización de un texto como para otra disciplina del espíritu.

El negro: en la heráldica llamado **sable**, es en la liturgia cristiana color de duelo y aflicción, melancolía y quietud. Relaciónase, por otra parte, con el elemento tierra. Toda esta atmósfera mortuoria condice perfectamente con la balada. En ella

35 ONIS, José de. *El celo de los duendes en Cuadernos Americanos*. CXXXIV, 3 (1964), 219-229.

hay una intención superlativa de destacar el color negro de los cuervos, que son los agentes de la destrucción. Por oposición al blanco, aún en nuestros días, el negro significa inclinaciones aviesas.

El verde: si en todo símbolo es posible hallar una doble significación, a menudo contradictoria, pero comprensible por la diversidad de planos en que el símbolo se aplica, esta dualidad se hace patente en el verde. Es naturalmente el color de la vegetación, de la vida y de la renovación de los ciclos; por consiguiente lo es también de la alegría y de la juventud. Este sentido, aplicado al lugar donde yace muerto el caballero, encerraría una posibilidad de rehabilitación que en definitiva se opera simbólicamente por la llegada de la cierva preñada y por la sepultura piadosa del difunto. Pero además el verde aparece en relieves de intriga y malignidad, por su relación con el bosque, que suele ser, como dijimos, espacio de tentación y aniquilamiento para el hombre. Un sentido negativo parecería tener el verde en **Sir Gawain and The Green Knight**. Esta doble naturaleza la explica la heráldica por su condición intermedia entre los colores cálidos y fríos³⁶.

El rojo: es naturalmente el color de la sangre, y por lo tanto del sacrificio, de la caridad y del fuego:

“Significa ancora il martirio, e’l sangue sparso dai santissimi martiri costantemente, e con gran cuore. Il vestimento col quale si depinge el nostro Signor Giesu Christo nella resurrettione, e rosso, per farsi conoscere, che’l sangue sparso nella sua santissima passione, ha fatto divenir rossa la humanita sua”³⁷

En las correspondencias zoológicas el rojo se asocia con el pellicano cuyos desvelos por las criaturas son conocidos.

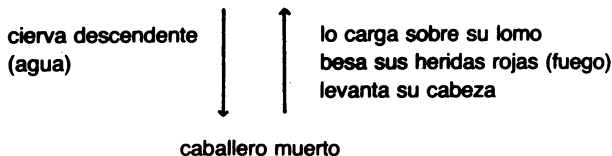
Vemos así que la denominación de los colores va coincidiendo más y más con la marcha concentradora del texto, hasta llegar a detenerse en las heridas del caballero. Es curioso que la alquimia graduara de la misma manera los colores de la materia para indicar su progresiva sutílización: negro, verde, rojo.

De la combinación de todos los elementos referidos hasta ahora (hasta la estrofa quinta) podríamos bosquejar un cuadro elemental. Colocamos entre paréntesis los elementos sugeridos por las correspondencias, pero no directamente nombrados en el texto:

36. Dejamos de todo la consideración del marrón o “leonado” en virtud de la omisión de nota 23.
37. DI SKILLO. *Trattato de i colori nelle arme nelle livree et nelle divise*. Venecia, 1565.



Estas direcciones debieran superponerse, pero lo evitamos en honor a la claridad. La figura simplificada es claramente una cruz. Hay en consecuencia fuerzas aplastantes, devoradoras, aniquilantes; y fuerzas ascendentes, transfiguradoras, restauradoras. La pradera verde actúa como bivalente. En síntesis, una tensión entre **anábasis** y **catábasis**. Deliberadamente dejamos aparte el episodio de la cierva, que viene a destruir el equilibrio en favor de la dirección ascendente, naturalmente, en un sentido muy distinto del físico. La estrofa sexta se abre con el adverbio “downe”, el cual en su significación literal no daría otra idea que la de la efectiva llegada de la cierva al sitio, o quizá el acto de inclinarse sobre el cadáver para alzar su cabeza. Pero a la luz de esta trasmutación semántica de la cierva, a la que ya hicimos referencia, y de su acción posterior sobre el cadáver, apreciamos que ese descenso es de un orden distinto del físico: la cierva desciende como una especie de potencia transfiguradora que trasciende incluso el plano aéreo de los halcones. El amor de la cierva es agente de una nueva instancia en ese sistema de fuerzas contrapuestas. Ciertamente ella ha de morir también junto al cadáver del amado, pero en el contexto de las horas señaladas por la liturgia, lo que deja verosíblemente abierta la posibilidad de una vida ulterior, cuya continuidad terrestre queda latente en la virtualidad del cervatillo. Por consiguiente, al eje vertical de la cruz, en su porción superior, deberíamos acoplar la cierva, el beso, el color rojo, la sangre. El drama se cierra en un maravilloso espacio litúrgico. “Prime” y “euen-song-time” son las palabras elegidas por el poeta para señalar el comienzo y el fin del día. En ese espacio litúrgico hay contenida una secuencia de pasión, muerte y resurrección. Este último término no aparece tan claro, pero sobresale de la estrofa décima, en la que aparece con total claridad una plegaria develadora. Se abre con la mención de Dios y se cierra con la mención de la amada, en obvia referencia a la cierva. Esta plegaria vuelve a reforzar la dirección vertical del eje crucial en su dirección ascendente, por el acto mismo de la súplica; y de la descendente, por la operación divina de otorgar a todo caballero los dones que allí se impetran. La última estrofa es un cierre perfecto de la balada pues reúne todos los elementos contrapuestos en un nuevo y definitivo equilibrio hombre –impetrante Dios– dispensante. Pero hemos preferido proponer un nuevo esquema para las estrofas sexta, séptima y octava, por cuanto es claro que ahora la influencia descendente es benéfica, mientras que en el caso de los cuervos negros-la tierra era maléfica:



Este esquema puede y debe armonizarse con el anterior, siempre y cuando se hagan las salvedades anotadas, porque tampoco la dirección ascendente de la plegaria es de la misma naturaleza que la dirección ascendente de los halcones. Estos son fuerzas opuestas a la ejercida por los cuervos, y por eso, en cierto sentido, complementarias. El impulso ascensional de la cierva y de la plegaria pertenecen a otro nivel, diríamos a la jerarquía más alta del amor. En el esquema se podrían inscribir también los cuatro elementos tradicionales (cinco en la tradición china) ver cómo el caballero también está situado en el centro. Sólo la tierra está mencionada, pero deducimos los otros de los colores que los simbolizan: cuervos negros-tierra; halcones-aire; ciervo-agua; heridas rojas-sangre-fuego. La balada tiene un carácter religioso si ateniéndonos a la etimología de la palabra consideramos que se re-ligan dos instancias aparentemente separadas. El escudo no es obstáculo para la re-unión de la amada con el amado, quienes mueren en el contexto glorioso de las horas de los oficios divinos.

El “refrain”

Es claro que si el estribillo alude a un posible grito venatorio asume aquí un valor mucho más que ornamental o rítmico: el animal perseguido es aquí el salvador del posible victimario, y el grito que incita al derribo de la presa se resuelve en realidad en un descenso a partir de los niveles superiores para salvaguardar los restos (y simbólicamente la vida) del hombre que va ascendiendo por la dignidad caballeresca, y que ha resultado muerto por los tenebrosos agentes del mal. El estribillo, supuesto el caso de que urja al apresamiento del ciervo –según propone Kahlert– funciona como una especie de contracanto, una proposición tonal que actúa por contraste, toda vez que el objetivo venatorio está triplemente transfigurado: no hay caza, el cazador es víctima, y la cierva es salvadora.

Apéndice

D. Fowler considera a “The Three Ravens” como canción folklórica, aunque aprueba que Child la haya incluido en su canon a causa de su forma estrófica y “refrain”³⁸. Las fuentes, según el autor, deben indagarse en la canción folklórica

religiosa, que se combina con tradiciones caballerescas “para producir la **Pietà** secular” de la balada. Más adelante D. Fowler objeta la presunta anterioridad de la balada con respecto a un **carol** llamado “Corpus Christi”. Su opinión es la contraria, pero no nos detenemos en sus razones. En cambio, es significativo que ambos textos hayan sido relacionados entre sí. Copiamos el texto del **carol** a partir del libro de Fowler:

The Corpus Christi carol

Refrain: Lully, lulley; lully, lulley;
The fawcon hath born my mak away.

- 1 He bare hym vp, he bare hym down;
He bare hym into an orchard brown.
- 2 In that orchard ther was an hall,
That was hangid with purpill and pall.
- 3 And in that hall ther was a bede;
Hit was hangid with gold so rede.
- 4 And yn that bed there lythe a knyght,
His wowndes bleddyng day and nyght.
- 5 By that bedes side ther kneleth a may,
And she wepeth both nyght and day.
- 6 And by that beddes side ther stondith a ston,
'Corpus Christi' wretyn theron.

Dice Fowler que la más conocida de las interpretaciones es la de la Srta. Gilchrist quien ve el **carol** asociado con la imaginería medieval del Santo Graal. La doncella que llora es la que sirve el Graal, y la piedra próxima a la cama es la patena de la Eucaristía. En la versión B aparece un perro que lame la sangre del caballero; quizá represente a José de Arimatea, cuya espina floreciente en Glastonbury reemplaza a la doncella antes mencionada. Fowler no comparte la tesis acerca del Graal, sino que para él la escena es lisa y llanamente la de una **Pietà** configurada con símbolos netamente cristianos, y hay una identificación entre Cristo y el caballero³⁹.

Está claro que con fuentes de segunda mano nosotros no podemos discutir

seriamente el problema, cuya dificultad es por otra parte manifiesta. Sin tomar partido por la tesis del Graal, no vemos por qué Fowler opone tan drásticamente sus datos con los cristianos, con los cuales ciertamente se conjugan. Pero lo más importante para nosotros es que desde el punto de vista de estas relaciones con "The Three Ravens" la balada sería susceptible de nuevas interpretaciones a la luz de la misteriosa leyenda del Graal. Reconocemos, sin embargo, nuestras limitaciones para iniciar por el momento esta nueva investigación.

Miguel Angel Montezanti
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA – CONICET –