

LO FANTÁSTICO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA: TRADICIÓN MUSICAL Y NEORROMANTICISMO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

Abstract: This article analyzes five ancient European Folk songs, remade by modern musicians, as an example of the new-romantic connection between artistic creation in the late 19th century and the early 20th century, and some artists working from the last decades of the 20th century forward. For the proper study of these works pertaining to the fantastic genre we must use the legacy of esoteric knowledge in order to get a suitable understanding of their subjects.

Key words: Esoterism / Legend / Metamorphosis / Mythology / New-romanticism / World Music / 19th century / 20th century / 21st century.

Resumen: Este artículo analiza cinco antiguas canciones folclóricas europeas, en versiones de músicos contemporáneos, como ejemplo de la conexión neorromántica existente entre la creación artística de finales del s. XIX y principios del s. XX, y la obra de algunos artistas en activo desde las últimas décadas del s. XX en adelante. Para el correcto estudio de estas obras, pertenecientes al género fantástico, y entender adecuadamente su temática debemos hacer uso del legado proporcionado por las ciencias esotéricas.

Palabras clave: Esoterismo / Leyenda / Metamorfosis / Mitología / Neorromanticismo / World Music / siglo XIX / siglo XX / siglo XXI.

Introducción

El Arte contemporáneo es, por naturaleza, romántico. Defender esta afirmación supone entender el Romanticismo no en un sentido reduccionista y trasnochado como estilo exclusivo de un periodo histórico determinado y ya concluido, sino como actitud seminal y constante que define la naturaleza de la creación contemporánea. Su densidad creativa, complejidad estética y heterogeneidad estilística no deben impedirnos captar la coherencia interna de su evolución y la sucesión lógica de muchas de las corrientes estéticas que lo han conformado hasta la actualidad. En el Romanticismo encontramos la base que posibilitará el Impresionismo y la Abstracción, el espíritu que luego retomará en parte el Expresionismo, y la materia prima de corrientes como el Prerrafaelismo, el Simbolismo, el Art Nouveau y el Art Déco, movimiento este último que no viene a ser sino una sofisticada estilización geométrica del Art Nouveau.

Las características propias del Romanticismo tuvieron continuidad en el arte posterior gracias, en

gran medida, al importante filtro polarizador que supuso el movimiento prerrafaelista y sus seguidores. Son características que perviven en la actualidad hasta el punto de definir algunas corrientes contemporáneas: el gusto por lo sobrenatural y lo macabro materializados por el uso habitual de lo Fantástico como categoría estética; la sacralización de la Naturaleza a través de un panteísmo en el que lo Sublime se impone como una de las categorías fundamentales de la praxis artística; el sentimentalismo exaltado que supone la idealización del ser amado y que desemboca en una malograda pasión amorosa; la búsqueda y defensa de la libertad artística por encima de todo; y, tan importante como lo ya mencionado, el respeto e interés hacia el pasado histórico, el folklore nacional y las culturas exóticas, reductos naturales en los que los románticos se refugian y se protegen de un presente que no les satisface.

Uno de los fenómenos más fascinantes de los últimos veinte años es comprobar cómo el Neorromanticismo de finales del siglo XIX y principios del XX ha encontrado su reflejo en una parte impor-

tante de la práctica artística actual, a caballo entre el siglo XX y el XXI, y que responde a una semejante inquietud estética. Como si de un ciclo se tratara, las décadas finales de los últimos dos siglos han presentado una activa e influyente actividad estética de similar signo.

La cantante, compositora e instrumentista canadiense Loreena McKennitt, el grupo musical francés (ya desaparecido) Malicorne y el grupo sueco-finlandés Hedningarna son una muestra significativa de la estética musical conocida con el nombre genérico de "World Music". Este artículo, a partir del comentario de algunas de sus canciones, pretende plantear una hipótesis sustentada en tres puntos:

a) Una parte importante de la praxis artística de finales del siglo XX supuso el renacimiento del espíritu neorromántico de la segunda mitad del siglo XIX, tomando como referente y fuente de inspiración la cultura folclórica medieval y renacentista adscritas, muchas veces, al género Fantástico. Aunque los ejemplos propuestos son musicales, el fenómeno de equivalencia entre los dos períodos de transición secular (del s. XIX al XX y del s. XX al XXI) se extiende, como ya se ha tratado en artículos anteriores, a otras disciplinas artísticas.¹ En este sentido, tengo la convicción de que estamos viviendo la manifestación de una corriente artística contemporánea equivalente a la que vivió la transición entre los siglos XIX y XX.

b) Carece de sentido científico interpretar de forma literal relatos antiguos basándonos exclusivamente en nuestra mentalidad y cosmovisión actuales, pues el evidente desfase histórico podría conducirnos fácilmente a la mala interpretación de las obras estudiadas. El historiador o historiadora del Arte debería, si quiere aproximarse a una comprensión fiel de la obra que analiza, esforzarse por adoptar el punto de vista del momento en que la obra fue creada. La tarea no es sencilla y requiere de un estudio profundo del contexto histórico, aspecto, por desgracia, cada vez más desatendido en el sistema de enseñanza actual.

c) Creo en la necesidad, si queremos abordar científicamente obras artísticas adscritas al género Fantástico, de utilizar la información que nos brindan el Ocultismo, las filosofías esotéricas y las diferentes ciencias herméticas, de este modo podremos analizar la temática planteada por dichas

obras, establecer su contexto ideológico y, así, ser capaces de interpretarlas correctamente. Esta actitud metodológica, que debería ser obvia para todos los investigadores, es, sin embargo, rechazada a causa de los prejuicios culturales que minan su supuesta objetividad. Deberíamos conocer las supersticiones, el folclore y las ciencias ocultas para estudiar lo Fantástico en el arte del mismo modo que, en otros ámbitos, se hace necesario el conocimiento del Neoplatonismo para entender y explicar el Renacimiento italiano; la mitología egipcia y su sentido metafísico para explicar el arte figurativo de dicha cultura; o las Sagradas Escrituras y la evolución histórica y doctrinal del Cristianismo para entender el Barroco.

Ejemplos prácticos

El primer ejemplo propuesto es el de *La Mule*, composición musical interpretada y editada por el grupo francés Malicorne en 1979 en su disco *Le Bestiaire*. Comenzaré transcribiendo la letra original de la canción.

Dis-moi dis-moi forgeron
combien pour ferrer ma mule ?
c'est cinq sols mon prince
cinq sols et un denier
dis-moi dis-moi forgeron
si tu tiendras ma mule ?
j'en ai tenu d'autres
celle-ci je tiendrai
au premier fer que tu mettras
elle va t'appeler père
au premier clou qu'il plante
mon père elle l'appelait
qui est donc cette mule
qui m'appelle père ?
votre fille Jeanne
qui est morte et enterrée
dis-moi dis-moi Jeanne
qui t'a changée en mule ?
le curé de Lalande
c'est lui qui m'a fait damner
le long de la Bruyère
quand j'étais jeune fille
une fois la semaine
il venait m'y trouver
à ma sœur allez dire
ne va pas à la Bruyère
autrement mon père
elle ira se damner
mes habits à la maison
que jamais ne les porte

¹ Remito a los artículos "Bram Stoker's Dracula y el Prerrafaelismo", *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, Valencia, Universitat de València, 1995; y "Peter Weir y el secreto femenino", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 9-10, Valencia, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 2000, cuya autoría reside en el autor del presente texto.

prenez-les bien vite
c'est pour les faire brûler
vous mettez les cendres
dans un drap de toile blanche
à la lune montante
au vent faut les jeter.

Malicorne ofrece su versión "a capella" de un canto tradicional en el que se cuenta la extraordinaria sorpresa experimentada por un hombre que lleva a herrar su mula cuando ésta se dirige a él haciendo uso de la palabra razonada (facultad exclusivamente humana) y llamándole "padre" (con lo que propone un parentesco en principio imposible). La mula le explica que es su hija fallecida convertida en bestia por un sacerdote con quien tuvo trato sexual. La intención de la "hija-mula" es, en definitiva, relatar a su padre lo acontecido para evitar que pueda ocurrirle lo mismo a su hermana.

La voz solista de Gabriel Yacoub es acompañada por un coro de cuatro cantantes (tres hombres y una mujer) uno de los cuales, Brian Gulland, hace tanto la voz de bajo como la de contra-alto. El coro repite polifónicamente la estrofa cantada previamente por el solista, pero su función no es reiterar la información narrativa sino estilizarla usando sus voces como instrumento hasta el punto de hacer prácticamente incomprensible el texto cuando es cantado por el coro.

En un interesante artículo publicado por el Doctor Inocencio V. Pérez Guillén,² se incluían ilustraciones populares que reproducían el tema de la "Damamula". Una de las estampas en concreto databa del año 1739 y representaba a la damamula de Alfarnate. "En 1739 en la Puebla de Alfarnate una señora principal fue convertida en mula -en centaura cabría decir, ya que conservó al menos su cabeza humana-, como castigo divino a su mala vida y, no sólo eso, para escarmiento y vergüenza, ante todo el pueblo, fue herrada de pies y manos..."³

Obteniendo un provecho ejemplar del reducido espacio, el autor de la estampa compuso una escena en la que aparece un ser con cuerpo de asno y cabeza de mujer. A su lado se sitúan dos hombres, uno de ellos sosteniendo una de sus patas traseras para que el otro pueda herrarla, es decir, la estampa representa exactamente la situación descrita al inicio de la canción comentada en la

que, a diferencia de la estampa, la bestia no es monstruosa, su apariencia es totalmente animal, se trata de una mula que comienza a hablar con voz femenina y se identifica como una antigua mujer reencarnada en équido.

En ambos casos la metamorfosis tiene un sentido negativo al plantearse como castigo del personaje que la experimenta. En la canción el clérigo maldice a la protagonista femenina y esta se transforma, tras su óbito, en mula. La historia, pues, tiene un carácter claramente fantástico por la presencia de un hecho sobrenatural que perturba la normalidad cotidiana pero que es aceptado como verosímil. El texto cantado expone la moral patriarcal de origen judeocristiano sobre la que se sustenta la cultura occidental. En este sentido transmite una ideología puritana que condena, por un lado, el sexo fuera del matrimonio y, por el otro, la práctica sexual por parte del clero. Curiosamente, sin embargo, la mujer parece ser la única castigada como responsable exclusivo de dicha praxis. No se mencionan las consecuencias sufridas por el sacerdote pero se deja bien claro las padecidas por su compañera sexual. En este sentido esta canción no hace sino corroborar la tradicional hipocresía misógina de la sociedad patriarcal europea.

Creo, además, que la composición del grupo Malicorne y la estampa del siglo XVIII narran la misma historia, sin embargo la comparación entre ambas suscita inevitablemente una pregunta: ¿A qué obedece que la mula de la canción carezca de rostro antropomorfo? ¿Son dos historias diferentes o se trata de dos versiones de la misma historia? Y en ese caso ¿a qué obedece tamaña diferencia?

De todos es conocida la "ley de los ecotipos" según la cual las leyendas reciben diferentes formas según las culturas y las épocas que las evoquen, sin embargo la hipótesis que propongo como respuesta a la incógnita planteada es lo que llamo "ley de la traducción artística" según la cual medios de expresión diferentes plantean formas de representación distintas, es decir, cada disciplina artística utiliza un código específico para representar un mismo tema y, por ello, la diferencia iconográfica entre las distintas obras no supone divergencia temática sino adecuación a la naturaleza del propio medio. En este caso concreto, la forma gráfica más eficaz y sencilla de transmitir la idea de que una persona se ha transformado en

² Pérez Guillén, Inocencio V., "Sombras en el siglo de las Luces, monstruos, demonios y prodigios en la estampería popular del siglo XVIII", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 4, Departamento de Historia del Arte. Universitat de València, 1993.

³ Idem, p. 123.

animal, es representándola como un ser híbrido que conserva rasgos de sus dos naturalezas, la pretérita y la presente, la humana y la animal, con lo que se representa simultáneamente el "antes" y el "después" en un mismo cuerpo. La diferencia iconográfica entre la estampa y la canción comentadas responde a la economía expresiva y condensación icónica propias de la estampería popular, no a diferencias en cuanto a la naturaleza del ser maravilloso que protagoniza el relato.

Interesa destacar, por otro lado, un tema común a muchas canciones similares: la vinculación de la muerte con el animal resultado de la transformación. El asno, en el contexto onírico, suele estar relacionado con la defunción y ejercer como mensajero de muerte, por lo que resulta lógica la transformación de la joven en cuanto que la chica reencarnada en asno recuerda su propia muerte y relata las circunstancias que la rodearon como recurso para evitar el futuro deceso de su hermana. Una última cuestión parece quedar sin resolver: ¿Por qué ha sido la joven transformada en mula y no en otro animal? La respuesta podría encontrarse en las creencias folclóricas que afirmaban que algunos magos despechados por las mujeres a las que deseaban, preferían convertirlas en mulas y gozar de ellas en ese estado que no hacerlo en absoluto, así lo atestigua, al menos, Pierre de Lancre en su obra *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, publicada en París en 1612. En este sentido la canción utiliza esta superstición para tratar con sentido mitológico la práctica sexual conocida como bestialismo o zoofilia.

Por supuesto, la casuística es amplia a este respecto, otras canciones tradicionales puestas al día por grupos musicales contemporáneos ofrecen temas semejantes. El segundo ejemplo que comentaré forma parte del disco *Malicorne IV*, del mismo grupo, editado en 1977, aunque la canción ha sido interpretada y grabada, con ligeras variantes, por grupos como el dúo provenzal Anwynn, por citar un ejemplo. Su título es *La Blanche Biche* y su texto el que sigue:

M'envoient jeter de l'eau dans les chemins de fées
ils m'ont donné un don qui m'a toujours resté
je suis fille le jour et la nuit blanche biche
tous les jours les chiens du château me poursuivent
la chasse est après moi les barons et les princes
et mon frère Renaud qui est encore bien pire
allez ma mère allez bien promptement lui dire
dites-lui de rappeler ses chiens je vous prie
où sont tes chiens Renaud et ta chasse gentille?
ils sont dedans les bois qui courent blanche biche
arrête-les Renaud arrête je t'en prie

par trois fois son cor a sonné la blanche biche est prise
mais quand le dépouilleur va dépouiller la biche
elle a les cheveux blonds et le sein d'une fille
a pris son grand couteau en quartiers il l'a mise
dans un plat d'or et d'argent l'ont servie
nous voici tous ici où est ma soeur gentille?
vous n'avez qu'à souper suis la première assise
ma tête est dans le plat et mon cœur aux chevilles
et dessus vos noirs charbons mes os grillent.

Ahora la voz solista es femenina, la de la cantante Marie Yacoub, y es acompañada por un coro formado por cuatro hombres. Podemos considerarla una polifonía "a capella" si empleamos el término con generosidad pues, en realidad, las voces corales han sido manipuladas por un "órgano de voz", instrumento ideado por Bruno Menny y desarrollado por Nick Kinsey en la década de los 70. El "órgano de voz" grabó en cinta magnética las voces de los cantantes y las mezcló en tres pistas de modo que cada nota estaba construida con un acorde de voz. En este sentido el laboratorio de mezclas es concebido como instrumento y los ingenieros de sonido como instrumentistas.

La canción cuenta cómo una joven, dotada de la capacidad mágica de transformarse por la noche en cervatillo blanco, es cazada por su malvado hermano. Cuando el animal es desollado su piel descubre el cuerpo de la chica muerta quien, tras ser troceada y cocinada, es servida a su familia como cena en una bandeja de oro y plata.

Es importante señalar que el primer verso de la canción vincula a su protagonista con el agua, "M'envoient jeter de l'eau dans les chemins de fées", con lo que ya desde el inicio de la historia se nos avisa sobre su carácter sobrenatural pues el agua es un elemento que suele marcar la frontera entre el mundo cotidiano y el del más allá. Además, por si hubiera alguna duda, la doncella echa el agua en los "camino de las hadas". Como se verá también en la siguiente canción, el agua (en forma de lago, río o mar) constituye un acceso habitual a otro tipo de realidad. El ser humano siempre se ha visto reflejado en el agua o en superficies como los espejos, del mismo modo que ha sido consciente de la existencia de su sombra. Estas proyecciones y reflejos han sido posteriormente asociados con la creencia en los dobles (astrales, físicos, etéricos, etc.), lo que potencia todavía más, si cabe, las connotaciones sobrenaturales del medio acuoso.

A diferencia de *La Mule*, la metamorfosis de mujer joven en animal en *La Blanche Biche* no se presenta desde una perspectiva negativa sino como

una "bendición" que, desgraciadamente, desencadena una tragedia. En efecto, la protagonista que, además, es narradora homodiegética de la historia, revela el origen mágico de lo que para ella es un "don". La tradición clásica ofrece ejemplos numerosos de metamorfosis positivas, como aquel mito en el que la diosa Artemio convierte en corza a Ifigenia para salvarla de la muerte cuando su padre Agamenón pretendía ofrecerla en sacrificio.

El tema de la metamorfosis "mujer-cierva blanca" ha gozado de gran éxito a lo largo de la historia tal y como demuestran sus diferentes versiones, como la escrita en 1860 por Gustavo Adolfo Bécquer con el título de *La corza blanca*. En la canción la maravillosa habilidad que permite a la joven una transformación que la libera del encasamiento de su vida humana proporcionándole una libertad en contacto directo con la naturaleza, se convierte también en su perdición al ser cazada por su propio hermano (o por su enamorado en la leyenda reinterpretada por Bécquer). La metamorfosis animal simboliza la entrega temporal del personaje a sus propios instintos, aspecto difícil de percibir a causa de su representación simbólica y del carácter fragmentario de la canción. Como afirmaba ya Ramón Menéndez y Pidal, la usual brevedad de la mayoría de los romances medievales y renacentistas obedece a que éstos no son sino fragmentos desgajados de composiciones originales mucho más extensas,⁴ de este modo el romance reproduce momentos de clímax del relato de donde proviene, al presentarse de forma aislada y autónoma pierde su contexto diegético original y, con ello, la claridad semántica de alguno de sus elementos. De hecho, la historia completa de *La Blanche Biche* parece aclararse si la conectamos con la tradición mitológica de la que sin duda deriva. Las mitologías celtas y escandinavas ofrecen ejemplos varios sobre el tema del hada y su doble en forma de "animal conductor" que guía a su amado hacia el bosque para propiciar la unión sexual entre ambos, unión que, leída en clave espiritual, hace referencia a la hierogamia entre el hombre y su doble psíquico o, lo que es lo mismo, la fusión perfecta e ideal entre el alma y el cuerpo (los principios espiritual y material del ser humano). El amor sobrenatural entre un hada y un hombre es una tradición presente incluso en esferas legendarias tan alejadas geográficamente como la japonesa con historias muy similares a las celtas, como la de la "doncella-cisne", la

de Kaguya-hime o la del pescador Urashima Taro. La propia tradición greco-latina contiene numerosos casos de unión carnal entre deidades y seres humanos, como podemos comprobar en *La Iliada* de Homero o las *Metamorfosis* de Ovidio, por citar sólo dos casos de entre los más populares. En estas leyendas, las hadas y los hombres a los que seducen son capaces de engendrar descendencia y si se intenta completar la historia narrada en "La Blanche Biche" aplicando la mitología comparada, la doncella protagonista podría tener un origen similar al sugerido por Bécquer en su cuento, donde la heroína Constanza es hija del caballero Don Dionís y de una madre de incierta procedencia y misteriosa naturaleza. El poder sobrenatural y la capacidad de transformarse en corza o cervatillo blanco indican que tanto Constanza como la protagonista de la canción son fruto de la unión entre un hombre y un hada de quien han heredado sus poderes. En este sentido constituyen ambas una especie de "semi-hadas", de seres que participan de ambas naturalezas y por ello se convierten en intermediarias entre el mundo natural y el sobrenatural.

En esta canción, como en la anterior, nos encontramos de nuevo con el peso de una moral que asimila el placer al pecado movido por el instinto animal y enfrentado a otros valores pretendidamente superiores, propios del hombre como ser favorito del Creador. Es por ello que el deseo inconsciente de la protagonista, materializado a través de su transformación animal, la hace víctima de un "castigo" (su caza) erigido como vehículo por el que el patriarcado restituye a la mujer en las limitadas funciones a las que le asigna. Si en *La Mule* la intención condenatoria era explícita, en *La Blanche Biche* es implícita pero ambos son buenos ejemplos de cómo el discurso masculino construye, según su propio interés, la imagen de la mujer, construcción en la que no ha podido participar un discurso femenino prácticamente inexistente al haber sido reprimido y boicoteado por la sociedad patriarcal y que, cuando ha existido, la propia historiografía, tradicionalmente escrita por hombres, se ha esforzado en ocultarlo.

Lo fascinante de *La Blanche Biche* desde el punto de vista moral es que la muerte de la protagonista se erige en castigo por sus deseos incestuosos. La obviedad de esta lectura radicaría en que la doncella, atraída por su hermano, intenta consumar el acto sexual con él utilizando el método propio de muchas hadas: emplear su forma animal para

⁴ Remito al proemio escrito por Ramón Menéndez Pidal para su antología *Flor nueva de romances viejos*.

alejarse del ámbito doméstico y atraerlo al bosque (región del inconsciente) para recuperar su forma humana y realizar la unión. La tragedia, en este caso, se desata a causa de la ignorancia de su rudo hermano que desbarata el plan cazando a su hermana todavía en forma animal. No obstante, el final de la canción plantea una curiosa "justicia" cuando el cruento cazador, inconscientemente atraído por su hermana (al menos en el plano físico), consume literalmente la incestuosa unión carnal a través del canibalismo.⁵

Las numerosas versiones de esta historia delatan su popularidad. El tema de la caza del ciervo o cierva blancos es recurrente en la novela de caballerías y parece tener un origen celta. Desde el *Perceval, li contes del Graal*, de Chrétien de Troyes hasta *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, pasando por el "lai" bretón *Guigemar* de María de Francia, el cervido albino actúa generalmente como guía del héroe hacia lo sobrenatural o hacia cambios extraordinarios en su vida.

Un aspecto argumental secundario pero de gran interés, el hecho de que el cuerpo de la joven aparezca bajo la piel del cervatillo desollado, entronca esta canción con la creencia sobrenatural en ciertas culturas de que un ser humano podía transformarse en oso o en lobo al cubrirse con la piel de uno de esos animales, volviendo a su estado humano original si se la quitaban. Por ello, desprovisto de su piel blanca (el color es el modo de indicar la naturaleza "especial" del animal) el cervatillo vuelve a ser la joven protagonista.

En el ejemplo siguiente, el texto tradicional de *The Bonny Swans* fue recuperado por la cantante canadiense de origen irlandés Loreena McKennitt e incluido en su disco *The Mask and the Mirror*, publicado en 1994. La letra de la canción sigue la línea de las comentadas anteriormente:

A farmer there lived in the north country
 a hey ho bonny o
 And he had daughters one, two, three
 The swans swim so bonny o
 These daughters they walked by the river's brim
 a hey ho bonny o
 The eldest pushed the youngest in
 The swans swim so bonny o
 Oh sister, oh sister, pray lend me your hand
 with a hey ho a bonny o

And I will give you house and land
 the swans swim so bonny o
 I'll give you neither hand nor glove
 with a hey ho a bonny o
 Unless you give me your own true love
 the swans swim so bonny o
 Sometimes she sank, sometimes she swam
 with a hey ho and a bonny o
 Until she came to a miller's dam
 the swans swim so bonny o
 The miller's daughter, dressed in red
 with a hey ho and a bonny o
 She went for some water to make some bread
 the swans swim so bonny o
 Oh father, oh daddy, here swims a swan
 with a hey ho and a bonny o
 It's very like a gentle woman
 the swans swim so bonny o
 They placed her on the bank to dry
 with a hey ho and a bonny o
 There came a harper passing by
 the swans swim so bonny o
 He made harp pins of her fingers fair
 the swans swim so bonny o
 He made harp strings of her golden hair
 the swans swim so bonny o
 He made a harp of her breast bone
 with a hey ho and a bonny o
 And straight it began to play alone
 the swans swim so bonny o
 He brought it to her father's hall
 with a hey ho and a bonny o
 And there was the court, assembled all
 the swans swim so bonny o
 He laid the harp upon a stone
 with a hey ho and a bonny o
 And straight it began to play alone
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my father the King
 with a hey ho and a bonny o
 And yonder sits my mother the Queen
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my brother Hugh
 with a hey ho and a bonny o
 And by him William, sweet and true
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my false sister, Anne
 with a hey ho and a bonny o
 Who drowned me for the sake of a man
 the swans swim so bonny o.

Loreena McKennitt es la virtuosa responsable de la voz solista así como la intérprete del acordeón y el sintetizador, delegando en otros músicos las percusiones y los instrumentos de cuerda (guitarra

⁵ Un esquema sobre la lógica estructural de este tipo de leyendas lo ofrece Claude Lecouteux en el capítulo primero de su obra *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999, pp. 16 y 144.