**Encadenados por el pesar: Siete elegías anglosajonas**

“Furtivo y gris en la penumbra última,
va dejando sus rastros en la margen
de este río sin nombre que ha saciado
la sed de su garganta y cuyas aguas
no repiten estrellas. Esta noche,
el lobo es una sombra que está sola
y que busca a la hembra y siente frío.
Es el último lobo de Inglaterra.
Odín y Thor lo saben. En su alta
casa de piedra un rey ha decidido
acabar con los lobos. Ya forjado
ha sido el fuerte hierro de tu muerte.
Lobo sajón, has engendrado en vano.”

**J.L. Borges “Un lobo” (Fragmento)**

Los textos elegíacos poéticos, a través de sus diversas articulaciones históricas y de sus mudables máscaras literarias, han venido acompañando al ser humano en su lucha incansable, aunque vana, contra los avatares del destino. En el contexto español más inmediato, le resultará inevitable al lector rememorar los versos de Fray Luis de León y de Jorge Manrique o escuchar los lastimosos lamentos de la poesía de Miguel Hernández y de García Lorca al enfrentarse con la pérdida de compañeros queridos. No siempre ha sido la muerte, no obstante, la sola razón que ha llevado a poetas y bardos de muy distantes generaciones y pueblos, a verbalizar las sensaciones que germinan en el ánimo y el pensamiento ante la angustiosa batalla, tan humana, frente la aflicción, la soledad, y el irrefrenable paso del tiempo.

En esta traducción invitamos al lector a desplazarse a un paisaje lejano y a una edad pretérita, para muchos desconocida, caracterizada con frecuencia como poco productiva y, sobre todo, ‘oscura’. Más de mil años nos separan de las elegías escritas en la Inglaterra anglosajona, un mundo que, en nuestra opinión, nos ha dejado un legado lleno de luz que se empeña en contradecir tozudamente el retrato renacentista sobre el vacío cultural que siguió en occidente a la caída del imperio romano. Así lo habrá podido comprobar todo aquél que en los últimos meses se haya acercado a la fastuosa exposición organizada por la Biblioteca Británica en torno al arte, el conocimiento, la lengua y la literatura de los habitantes que entre los siglos VI y XI ocuparon la isla de Gran Bretaña. En las elegías en inglés antiguo encontrará el lector en español, una ventana abierta hacia un universo tan enigmático como fascinante. Podemos percibir en los textos seleccionados la convivencia de las canciones de los *scops* anglosajones, suerte de poetas y trovadores germánicos, con el advenimiento desde el continente de una nueva tecnología renovadora: la palabra escrita y el conocimiento clásico latino. Los poemas que presentamos en este volumen fueron puestos por escrito en un contexto culto de escribas cristianos, pero el substrato que los alimenta y les otorga pleno sentido se construye con múltiples capas de origen diverso.

Las elegías anglosajonas consiguen a menudo recrear con efectismo dramático la sociedad, el ambiente y las relaciones sociales de un mundo heroico fugado, trágico en la transitoriedad de los bienes terrenales, pero a la vez esplendoroso en su recuerdo. Nos cantan y nos cuentan los poetas anglosajones sobre los señores de antaño y sus fieles huestes, sobre las soberbias salas donde se hacía sentir el júbilo del festejo, sobre obsequios radiantes que premiaban el compromiso inquebrantable de guerreros y poetas con la mano que les ofrecía protección. Nos invitan los versos aliterativos de las elegías a contemplar la dureza de los mares del norte, a imaginar a las aves marinas como única compañía del errante ser solitario que no puede gozar del calor humano, a escuchar la amarga queja de la voz femenina aislada, impaciente y sola que maldice su fortuna. En poemas como *Deor* descubrimos la presencia del acervo legendario y mitológico del mundo nórdico en el impulso creativo de los poetas anglosajones; todo mal habrá de pasar como lo hicieron las cuitas del vengativo herrero Weland, el sufrimiento del poeta sin patrón, o el reinado del cruel rey godo, Ermanarico.

Asistimos a la descripción de un mundo heroico de raíces germánicas que se desvanece en los llantos literarios pero también en la realidad histórica de unos poetas cristianos anglosajones que proyectaban en las elegías sus propias ansiedades, envueltas en la madeja del consuelo y la esperanza transcendente en una realidad eterna que se eleva como fortaleza incorruptible a la que poder aspirar tras la conclusión de la travesía mundanal. Este terreno imaginario, literariamente adornado con las ruinas reales de antiguas civilizaciones, con los resplandecientes baños romanos de un pasado aún más lejano, todavía visibles en lugares como Bath, con el encadenamiento emocional de los amantes separados, con herméticas referencias a personajes de los que apenas conocemos su nombre y su dolor, ha inspirado a creadores y escritores en décadas recientes. De Borges a Tolkien y de Ezra Pound a Simon Armitage; en sus palabras hallamos admiración por unos versos en los que el genial escritor argentino creyó encontrar “un acento personal” y “un melancólico dejo” que los hacía de manera especial únicos dentro de las literaturas germánicas: son el lamento del último lobo sajón.

***La Inglaterra anglosajona, el inglés antiguo y los manuscritos poéticos***

Los siete poemas que reúne la traducción que el lector en español tiene en sus manos, se encuentran en un único manuscrito del siglo X que hoy se conserva en la catedral de la ciudad inglesa de Exeter, The *Exeter Dean and Chapter Manuscript 3501*, al que nos referimos comúnmente con el nombre de *The Exeter Book*. Sería la historia de la literatura en las islas británicas, sin duda, más pobre, si no se hubiera conservado tan extraordinario códice. A menudo se define al *Libro de Exeter* como la colección o antología poética fundacional en lengua inglesa; no es casualidad, pues, que figure desde 2016 en el registro de la memoria del mundo de la UNESCO que reconoce su valor como patrimonio documental. Los orígenes exactos del manuscrito son desconocidos, si bien existe cierto consenso en afirmar que fue en torno a 960-970 d.C. cuando sus versos fueron copiados por un escriba anglosajón. Da fe de su transcendencia, el hecho de que en su estado actual *The Exeter Book* sea el manuscrito literario más extenso del periodo histórico al que pertenece; no pocos dirían que también el más importante.

Se ofrece a continuación una breve explicación para el lector poco familiarizado con la alta edad media inglesa de a qué nos referimos cuando, en el contexto de esta introducción, utilizamos las expresiones “periodo anglosajón” o “inglés antiguo”. Nos resultará más sencillo así situar al *Libro de Exeter* en sus coordenadas históricas y literarias, y de paso, acercarnos poco a poco al contenido de sus páginas.

A comienzos del siglo V de la era cristiana, la provincia romana de *Britannia* había experimentado ya el progresivo abandono de sus tierras por las guarniciones del Imperio, atareadas en la defensa de las proximidades de Roma. Será en torno a mediados de dicho siglo cuando, como nos cuenta ya el Venerable Beda hacia el 731 d.C., los hermanos Henga y Hengest, en una narración que posiblemente tenga más de leyenda que de historia, desembarquen en la región de Kent. Este momento marca de manera simbólica el inicio de la ocupación germánica de lo que hoy conocemos como la isla de Gran Bretaña. Serán estas gentes procedentes del continente, anglos, sajones y jutos, quienes de forma gradual empujen a los habitantes britones, o celtas, según la denominación preferida por muchos estudiosos, hacia los extremos occidentales del territorio británico. Aquel suelo británico que Beda describe como habitado por cuatro pueblos y cinco lenguas se convirtió en el hogar de gentes continentales que habían traído consigo sus tradiciones y creencias, pero que habrían de experimentar enormes transformaciones sociales, culturales y religiosas a lo largo de más de cinco siglos de historia no exentos de feroces guerras e invasiones.

En efecto, el asentamiento y dominio anglosajón no sucede de la noche a la mañana, y la convivencia y enfrentamiento de los distintos pueblos que habitaban la isla, la población nativa romano-celta y los feroces pictos al norte, en la actual Escocia, es una realidad indiscutible que se prolonga durante varias generaciones. Hacia el año 600 se puede identificar ya una clara transformación cultural, demográfica y lingüística. En el sur y en el este de la isla, bien por asimilación, conquista, o suplantación a favor de las tradiciones de los pueblos conquistadores, “lo germánico”—y por ende una protolengua inglesa*—*, se impone a la lengua y cultura de los britanos. Estamos inmersos en un tiempo que se conocerá en la historiografía muy posterior como “periodo anglosajón”, y que se extenderá hasta el año 1066 en el que tiene lugar una nueva invasión desde el continente : la conquista normanda.

 Para referirnos al inglés que se hablaba en el periodo que hemos caracterizado en los párrafos anteriores, utilizamos el término “inglés antiguo”, o anglosajón. No dejan estos de ser vocablos útiles, pero debe ser el lector consciente de que cuando nos referimos al “inglés antiguo”como idioma hablado a lo largo de unos seis siglos, no debe uno pasar por alto las diferencias dialectales y diacrónicas que se pueden percibir en el estudio de su evolución. Las tribus germánicas que se asientan en el actual territorio inglés, y que Beda describe en su *Historia Eclesiástica*, proceden de diferentes regiones de la zona septentrional del continente europeo, y parece lógico asumir que sus idiomas, si bien mutuamente inteligibles, traerían de por si una cierta heterogeneidad lingüística en su migración a territorio insular. Una vez allí la influencia de las lenguas con las que entraron en contacto, fuera en la medida que fuese, sumada a la evolución política de los distintos reinos que comenzaron a formarse desde el siglo V, terminarán por crear sustanciales variantes dialectales.

Es a partir del siglo VII cuando la extensa amalgama de pequeños liderazgos a nivel regional, algunos todavía con carácter pseudo-tribal, irán poco a poco fusionándose unos con otros, en muchos casos por anexión forzada a aquellos que disponían de mayor poder militar, hasta llegar a una fase que suele identificarse con la existencia de siete grandes reinos. En esta heptarquía, permítanos el lector no entrar en pormenores, el dominio y poder soberano sobre otros territorios de la Inglaterra anglosajona se traslada desde la Northumbria del siglo VII (reino que comprendería el sur de la actual Escocia y el territorio inglés al norte del río Humber) y sus grandes centros de enseñanza y producción cultural, a las tierras medias del rey Offa de Mercia en el siglo VIII, y finalmente, a los reyes de Wessex en el suroeste inglés, responsables en gran parte de la unificación del país bajo un solo monarca. El rey Alfredo el Grande se convertirá, como adalid del pueblo de Wessex, en parangón de la resistencia contra los ataques y la ocupación vikinga, a quien seguirán sus sucesores en el siglo venidero en un proceso de reconquista de los territorios al este y al norte. A reyes como Aethelstan o Edgar se les considerará ya en textos históricos como reyes ingleses o británicos, y esta situación de unidad permanecerá a pesar de los cambios que se avecinarían con la toma de poder por monarcas foráneos: el escandinavo Canuto el grande (1016-1035) o Guillermo el conquistador (1066-1087) quien, como apuntábamos arriba, pondría fin con su reinado al periodo anglosajón. El afán unificador del reino de Wessex junto a su creciente peso político llevó a que su dialecto se convirtiera en una suerte de estándar literario a partir de la segunda mitad del siglo X. Los textos en inglés antiguo que han sobrevivido hasta nuestros días muestran, no obstante, la existencia de cuatro grandes dialectos: *Kentish*, *Northumbrian*, *Mercian* y finalmente el *West Saxon*. Es en la versión tardía de este último, como acabamos de apuntar, en el que están escritos la mayoría de manuscritos que hoy se conservan, en parte por la destrucción de muchos otros en el este y norte de la isla debido a la actividad vikinga, y en parte por la labor de los escribas de Wessex que hacia el final del periodo anglosajón copiaron textos de diversa procedencia haciendo uso de su propio dialecto, ciertamente conscientes de su prestigio para entonces, y transformando así, al menos en su forma, los escritos que llegaban a sus manos.

Esa explosión en la producción de libros, motivada por la reforma Benedictina orquestada por el arzobispo de Canterbury, Dunstan († 988), Aethelwold, obispo de Winchester († 984) y Oswald († 992), futuro arzobispo de York, contará con el apoyo de la realeza y será responsable de la creación de la inmensa mayoría de manuscritos en inglés antiguo que se conservan y por ello del corpus poético en esa lengua. Casi la totalidad de la poesía escrita en inglés antiguo la encontramos en apenas cuatro manuscritos de este periodo: *The Exeter Book* del que hablaremos en detalle, el *Cotton Vitelius A XV* (c. 1000), célebre por incluir el códice en el que se conserva la única copia del poema heroico anglosajón, *Beowulf*, el manuscrito *Junius 11* (c. 980-1000), parte de la actual colección de la biblioteca Bodleiana en Oxford, y por último el *Vercelli Book* (c. 960-1000), al que da nombre la ciudad del norte de Italia donde se encuentra la biblioteca que lo alberga.

De entre estos cuatro artefactos culturales, sin duda cada uno de ellos fascinantes, nos centraremos a continuación en el *Libro de Exeter* con la intención de ahondar un poco más en sus contenidos y aproximarnos al contexto inmediato de las elegías anglosajonas.

**El *Libro de Exeter*: elegías, adivinanzas y mucho más**

De acuerdo con las fuentes de la época, Leofric fue obispo de Exeter entre los años 1050 y 1072. A su muerte, entre la lista de objetos donados a la catedral de dicha localidad británica, se encontraba “un gran libro inglés sobre varias materias, escrito en forma poética”[[1]](#footnote-1). La crítica especializada alcanza aquí un consenso casi absoluto al identificar este objeto como la antología en verso que hoy conocemos como *Libro de Exeter*. Anticipábamos más arriba que se cree que los textos reunidos en este volumen habrían sido puestos por escrito en torno al año 970 por un solo escriba. Así lo defienden críticos como Bernard J. Muir, basándose en las evidencias que nos aporta la codicología, el tipo de escritura y el contexto literario de la obra. Es difícil asegurar con certeza hasta que punto el *Libro de Exeter* constituye un proyecto con una estructura, diseño e intención claros, o si más bien nos encontramos ante una miscelánea de poemas de temas y propósitos dispares. Tampoco se libra de un debate académico constante el asunto de la composición original y procedencia de los distintos textos. Los poemas, como apunta Anne L. Klinck comparten las características lingüísticas generales del manuscrito en el que prevalece el dialecto tardío del sajón occidental con huellas de la forma más temprana del mismo y trazas de los dialectos de las zonas anglias (recordemos: este y norte de la Inglaterra anglosajona). En su estado actual, los folios 8 al 130 del manuscrito constituyen el Exeter Book per se, habiendo sido las primeras páginas añadidas con posterioridad. Señalemos desde ahora que los títulos otorgados a los distintos poemas proceden de la tradición de la crítica académica, ya que en el manuscrito ninguno de los textos aparece titulado; lo mismo es cierto para el resto del corpus poético en inglés antiguo.

Debido a la poca atención que se le prestó a los manuscritos anglosajones durante los siglos que siguieron a la finalización del periodo, resulta extraordinaria la supervivencia de este códice. Sabemos que el *Libro de Exeter* fue utilizado como tabla de cortar alimentos, y son bien visibles las marcas originadas por un tarro de pegamento, o quizá de tinta, en el primer folio como también lo son, de manera más significativa y desafortunada para los textos elegíacos, las quemaduras que sufrieron las últimas páginas del volumen. La acción del fuego, probablemente como resultado de un hierro incandescente apoyado sobre el manuscrito, ha dejado a la vista una significativa laguna que atraviesa los versos de varias elegías como cicatriz en diagonal.

Si se analizan con detalle los textos poéticos del *Libro de Exeter*, se puede llegar a una conclusión similar a la que nos ofrece Craig Williamson cuando afirma que hay cierto orden, pero también arbitrariedad, a juzgar por la colección de poemas y los temas que tratan. De este modo se pueden observar distintos grupos temáticos como el que constituyen los primeros ocho poemas en los que Muir, entre otros, ha visto una exposición de distintos modelos de vida cristiana. Así, nos encontramos con las relativamente extensas hagiografías, o vidas de santos, de Guthlac, santo nativo de Mercia, o de Juliana (uno de los pocos poemas firmados por la misteriosa autoría de Cynewulf, y basado en el martirio de santa Juliana de Nicomedia). Se podría argumentar también, en la búsqueda de una estructura definida para la antología, que las adivinanzas que contiene el manuscrito aparecen agrupadas en tres claros bloques. Las *riddles*, como se las conoce en inglés, son, en nuestra opinión, textos más complejos de lo que a veces se ha dado a entender, y a pesar de un tono a veces más coloquial, del tratamiento de temas más mundanos, y de su contenido cargado de dobles sentidos, que a veces invitan a volar a la imaginación, y otras arrancan una carcajada nerviosa, no dejan de enfrentar a la audiencia de ayer y de hoy con el poder transformador del lenguaje. Las adivinanzas anglosajonas están en ocasiones basadas en textos latinos, pero en su mayoría demuestran una gran originalidad en el uso de las formas poéticas tradicionales y, a diferencia de las composiciones clásicas de este tipo, no ofrecen al lector las soluciones a sus interrogantes.

Además de las elegías, las adivinanzas, y los largos poemas religiosos que encabezan el manuscrito, el *Libro de Exeter* contiene otras muchas creaciones literarias de interés. Entre ellas destacan los poemas alegóricos, *La pantera* y *La ballena*, versiones anglosajonas de textos del *Physiologus* latino, en los que la pantera se asocia con la figura de Cristo, y la ballena, que engaña a navegantes que en reposo la confunden con un islote, con la del diablo, maestro del engaño que como el cetáceo arrastrará, de acuerdo con el poema, a los pecadores a las profundidades, en su caso no del mar, sino del infierno. Interesantes son también los versos gnómicos[[2]](#footnote-2), a modo de catálogo, de *Maxims I, The Gifts of Men y The Fortunes of Men, el poema Soul and Body I* en el que se nos cuenta la fortuna de alma y cuerpo tras la separación a la que les conduce la muerte, y finalmente el catálogo poético *Widsith*. Este último, cuya fecha de composición ha sido a menudo motivo de disputa,*—*ya que algunos la sitúan cercana a la época del manuscrito y otros se inclinan por un tiempo muy anterior en torno a la segunda mitad del siglo VII*—*, nos ofrece tres tulas, o catálogos, de nombres de antiguas gentes y sus respectivos líderes. Muchos de estos pueblos con sus caudillos y reyes que menciona Widsith, nombre de la persona poética que nos narra sus viajes por cortes y tiempos que se hallan demasiado alejados para que no sea un personaje de ficción, pueden parecerle al lector actual herméticos y de tediosa lectura. No obstante, el viaje de este *scop,* o poeta anglosajón, nos ofrece una fantástica oportunidad para conocer el repertorio legendario e histórico con el que contaban los bardos germánicos en la composición de sus canciones heroicas.

**Las elegías anglosajonas**

Resulta complicado ofrecer una definición de elegía, ni tan siquiera de un discurso o de un estado de ánimo elegíaco, que pueda aplicarse a todos los textos que la crítica literaria ha agrupado a lo largo de la historia bajo esta categoría. Tal vez no le resulte ajeno al lector en español el concepto de la elegía clásica Greco-Latina, y le traiga a la mente los ecos de voces lejanas del amante melancólico que añora a su ser querido, y del poeta que se desvive por su amada. Catulo y Cornelio Galo fueron célebres por sus composiciones de este tipo, un tanto alejadas del concepto griego primitivo de “ἐλεγεία”, más próximo este al de un lamento fúnebre.

En el caso de la poesía anglosajona, que en ocasiones comparte el tono clásico pero no su procedencia, quizá sea más sencillo proporcionar de inicio una serie de características comunes que podemos encontrar, de un modo u otro, en todos los poemas que se presentan en esta traducción: la sensación de pérdida acompañada a menudo de una reflexión sobre un tiempo pasado de alegría o esplendor; el lamento y el pesar del ‘yo lírico’; el inexorable paso del tiempo que pone de manifiesto el contraste entre lo terrenal y lo eterno; la soledad o el exilio del protagonista, masculino o femenino, alejado de lo que le es querido; y finalmente, la tan humana necesidad, entonces y ahora, de asimilar los reveses del destino y de buscar el consuelo que se alza ante el drama de lo perecedero y mortal.

La mayor parte de estos elementos si bien pueden observarse en algunos de los siete poemas que incluye esta traducción, no lo hacen de igual modo o de forma equilibrada, es más, en determinados casos están del todo ausentes o aparecen ataviados con distinto disfraz. En *El mensaje del amado*, por ejemplo, el sufrimiento del amado existe, pero se nos muestra como cosa del pasado. En *La ruina* no encontramos ese yo lírico que en primera persona lamenta su suerte, sino que el lector aprecia como prevalece un tono descriptivo que el poeta emplea en su visión del *excidio* o destrucción de un burgo romano.

Anne L. Klinck, que ha estudiado en profundidad los textos elegíacos en inglés antiguo y su clasificación como género, ha señalado posibles fuentes latinas, germánicas y celtas que podrían encontrarse tras su surgimiento y desarrollo en la Inglaterra anglosajona. Desde los poemas de desamor latinos que se mencionaron arriba, hasta las epístolas de Ovidio, escritas en su propio destierro, a la imaginada tradición oral germánica de canciones de lamento acompañadas por el sonido del arpa, pasando por los textos del poeta y filósofo romano Boecio con su traducción a la lengua vernácula en la corte de Alfredo el grande, o la tradición poética elegíaca en galés antiguo, son muchas las posibles fuentes e influencias. A estas y a los paralelismos que puedan encontrarse en la poesía édica nórdica de época más tardía, habría que sumar el contexto inmediato de los escribas y poetas cristianos y de su familiaridad con textos religiosos, tanto patrísticos como insulares, escritos por las grandes figuras eclesiásticas en la Inglaterra anglosajona. Así, resulta sencillo identificar el tono y los motivos homiléticos, es decir, los propios de las homilías o sermones religiosos, que presentan, sobre todo, *El exiliado errante, y El marinero*. Regresaremos a esta observación más tarde.

Recordemos, una vez más, que cuando hablamos de las elegías en inglés antiguo, nos referimos a un grupo de poemas originalmente compuestos por distintas voces, seguramente en distintos dialectos y en varias regiones de la Inglaterra de la alta edad media. En cuanto a su género, como acabamos de ver, la crítica literaria agrupa una serie de poemas en el *Libro de Exeter* bajo la denominación de “elegía”, fundamentalmente porque se encuentran en el mismo manuscrito y comparten ciertas características, si bien dichos textos no aparecen de manera seguida en el propio códice, ni existe un consenso absoluto sobre cuántos poemas han de agruparse bajo esta etiqueta. Después de todo la identificación de estos textos como elegíacos se proyecta desde la Inglaterra decimonónica hacia un pasado medieval imaginado en sintonía con una visión romántica del individuo y la naturaleza.

En nuestro caso incluimos en este volumen siete poemas: *El exiliado errante, El marinero, Deor, Wulf y Eadwacer, El lamento de la esposa, El mensaje del amado*,y *La ruina*. Otros, en el pasado, han advertido los rasgos definitorios de este corpus en tan pocos como dos textos, o en tantos como catorce. No han faltado por su parte los académicos que se han resistido a la categorización de esta poesía como “elegíaca” y que han sugerido diversas etiquetas alternativas, siendo quizá la más popular la de “poesía lírica”. Nosotros optamos por la denominación “elegía” dada su utilidad para agrupar a un conjunto de textos que Greenfield definió de forma singular como “un poema relativamente corto, dramático o reflexivo, que encarna un patrón que contrasta la pérdida y el consuelo, que está ostensiblemente basado en una experiencia u observación personal, y que expresa una actitud hacia esa experiencia”. En la definición de Greenfield, que subraya lo reflexivo y personal de este tipo de poesía, puede uno intuir la preocupación de los poetas anglosajones y de su audiencia por la agitación de los estados mentales y la necesidad de buscar en la memoria y el recuerdo no sólo consuelo, sino también un cierto aislamiento (sub) consciente de las circunstancias que rodean al individuo. No es de extrañar que muchos hayan analizado en las elegías diversos aspectos de las reacciones de la psique humana ante la adversidad, el pesar, y el inexorable paso del tiempo.

Por otro lado, y si nos fijamos una vez más en la fecha de composición del manuscrito, hacia la segunda mitad del siglo X, habría que destacar las preocupaciones propias que había traído consigo la llegada de un nuevo milenio, circunstancia que no han obviado los estudiosos, no sólo de las elegías, sino también de todo el corpus literario anglosajón. Difícilmente se puede imaginar un contexto histórico más apropiado para la producción de textos que se plantean la naturaleza misma del tiempo, tanto de su paso constante, como de la amenaza de que ese tiempo terrenal llegue a su fin. No podemos aquí ofrecer una discusión detallada del Milenarismo, y las frecuentes referencias al juicio final en el contexto literario anglosajón, pero invitamos al lector a que no obvie esta observación al abordar los textos que a continuación se presentan.

***La soledad, la travesía y el paso del tiempo: El marinero* y *El exiliado errante***

De los siete poemas que hemos traducido en este libro, los más largos son *El marinero* y *El exiliado errante*. El hecho de que ambas composiciones superen los cien versos, condujo a muchos estudiosos de finales del siglo XIX e inicios del XX a apreciar similitudes con los poemas de similar extensión que encontraban en la Edda Poética en nórdico antiguo. Se creía, según esta teoría, que toda la literatura germánica surgida con anterioridad a la influencia cristiana habría tomado la forma de cantos o poemas relativamente cortos, en comparación con composiciones tardías mucho más extensas, y a menudo heroicas, como puede ser el caso de *Beowulf* (3182 versos). Los elementos cristianos se analizaban como alteraciones y codas posteriores que restaban interés y distorsionaban el mensaje y la forma “original” de los versos primitivos. Buena prueba de ello la encontramos en las traducciones de ***El marinero*** a distintas lenguas modernas que aparecieron a lo largo del siglo pasado. Sus versos finales, como apreciará el lector, ponen al descubierto lo mucho que esta elegía debe al ambiente monástico donde se gestó, y no desentonan con el tono sapiencial y próximo al sermón que irradia el poema en su totalidad.

Frente a esta línea de interpretación de la tradición decimonónica muchos han sido los críticos actuales que han detectado, tras la retórica cristiana, posibles corrupciones en el manuscrito, y observado, de igual modo, transiciones bruscas en el tono del poema, por ejemplo tras el verso 33 (vv. 33-34 “ […] Mi corazón cuitas alberga / que a probar me urgen ahora las profundas corrientes,”), advirtiendo que estas podrían conducir al lector contemporáneo a lecturas erróneas alejadas del propósito original del *scop* anglosajón. De esta crítica, sustentada sin duda en las complejidades hermenéuticas y paleográficas que conlleva la interpretación de los textos de este periodo, surgieron teorías diversas para dar sentido a “El marinero” tal y como ha llegado hasta nosotros. Se sugirió que entre los versos 102 y 103 (“inservible frente a la furia de Dios. / Se vuelve el mundo ante la magnificencia del creador”) podrían faltar varias hojas y que, por lo tanto, estaríamos ante dos poemas distintos, quedando separados los aforismos y la conclusión del poema del resto de los versos. Se propuso también que en “El marinero” no escuchamos a un solo yo lírico, sino que nos hallamos ante un diálogo entre un experimentado marinero y otro novel. Ninguna de estas teorías es del todo descabellada, y sin embargo el consenso actual se encamina hacia otras direcciones.

En 1986, en su traducción del poema al español Luis Lerate justificaba la no inclusión de los últimos dieciséis versos del original anglosajón por el tono homilético y “de confusa interpretación” de los mismos. Haya o no haya confusión, aquí pretendemos ofrecer una traducción del poema tal como aparece en el *Libro de Exeter*, sin rehuir por tanto las dudas y dificultades interpretativas, pero considerando la estructura global del poema como un todo que no deja de ser unitario y coherente. No falta en este “todo” un fuerte substrato germánico que asoma, por ejemplo, en la crítica de las riquezas terrenales frente al valor de lo que la voz poética observa como verdadero: lo eterno y celestial (vv. 44-45 “no ocupará su mente ni arpa ni entrega de anillos / ni el calor de una dama, ni vanas cosas mundanas”). En este juicio, que muchos verán como únicamente cristiano, se produce una tensión de significados, sentidos y visiones escatológicas del mundo de diversa procedencia en la que radica gran parte de la fuerza que emanan estos poemas para el lector de hoy. En los versos 72-73 leemos sobre el hombre destinado a morir que “Así no hay para él mejor epitafio que la alabanza / de los vivos que su memoria guarden tras su muerte”. No es difícil aquí pensar en la importancia de la fama póstuma como mayor tributo y herencia de los guerreros, algo que encontramos también en el poema heroico *Beowulf*. En esta y en otras de las elegías que contiene esta traducción escuchará quizá nuestro lector ecos de la *Germania* de Tácito, de los pueblos allí caracterizados por un estrecho vínculo entre la banda de guerreros y su señor. No hay por tanto peor castigo para un miembro de esta *comitatus*, que el deencontrarse sin señor y sin el amparo de la sala donde se reúne el grupo y los vínculos sociales que en esta se crean. En *El marinero,* no obstante, y como puede verse en las notas que proporcionamos para esta elegía, la soledad del yo lírico es una soledad buscada, a pesar de las adversidades físicas y psicológicas que conlleva tal elección. En esto se diferencia de la siguiente composición.

***El exiliado errante***, el primero de los textos elegíacos que aparece en *el Libro de Exeter,* es de similar extensión a *El marinero*. Recordando los tesoros recibidos de su señor en el pasado, el protagonista, ahora exiliado, lamenta el fin de los placeres de la vida en sociedad (vv. 35-36 “cómo en su juventud su generoso señor al festín lo habituara. ¡El fin de todo júbilo vino!”)

Debemos notar que los textos elegíacos anglosajones nos hacen reflexionar no solo sobre aquello destruido por el paso del tiempo, el paisaje desolado, las salas derruidas y vacías, los imperios caídos o los sentimientos truncados, sino también, precisamente, sobre la capacidad destructora de ese tiempo terrenal como fuerza imparable, que en un contexto germánico se aproximaría al concepto de *wyrd*, palabra de difícil traducción que podríamos asimilar a la fuerza imparable del destino. La tensión que se gesta al entrar en contacto el *wyrd* con la providencia divina es, sin duda, poética y filosóficamente fecunda. En el caso de *El exiliado errante* el poeta hace además uso de un recurso clásico latino bien conocido para el lector en español más familiarizado con la poesía elegíaca de las literaturas romances, el *ubi sunt*:“¿Qué fue del corcel?, ¿qué del joven?, ¿qué del señor dadivoso? /¿qué fue del sitio del ágape? ¿qué de la sala, el alborozo?” (v. 92-93). En este contexto de la transitoriedad, vale la pena mencionar de nuevo el diálogo entre Boecio y Filosofía en *De consolatione philosophiae*, sin duda texto influyente en el alto medievo inglés y que proporciona un marco adecuado para la reflexión sobre el paso del tiempo terrenal y lo perecedero de la felicidad mundanal frente a la esfera espiritual que aspira a lo eterno. No olvidemos que Boecio y los padres de la iglesia cristiana, *—*recuérdese la influencia perdurable de San Agustín*—* sentaron las bases para las discusiones futuras a lo largo del medievo europeo en torno al tema del *contemptus mundi*, o “desprecio de lo mundanal”.

*El marinero* y *El exiliado errante* constituyen de algún modo un subgrupo dentro de las elegías, al que muchos añadirían, y no sin motivos, otros dos textos que aparecen en el *Libro de Exeter*: *The rhyming poem* (Poema rimado) y *Resignation* (Resignación). Lo que une a todos estos textos, es su carácter sapiencial y la narración de los reveses de la fortuna que afectan de forma directa a la voz poética en sus experiencias, y que, finalmente, conducen a una reflexión, al autoconocimiento, y a un mayor entendimiento del mundo y del valor de lo transcendental. Desde este punto de vista estas composiciones, como se apuntó con anterioridad, se acercan al discurso de las homilías o sermones cristianos contemporáneos, si bien es cierto *—*se dará cuenta el lector*—* que no son pocas las diferencias que encontramos entre los dos poemas incluidos en este libro.

Es sin duda tentador leer en las voces que nos llegan desde este grupo de elegías, en las que se produce una cierta aceptación del sufrimiento que acompaña al viajero *—*mucho más obvia en el caso de *El marinero* o en las que, cuanto menos, se asimilan los reveses del destino como parte de un proceso y viaje de autoconocimiento personal y espiritual*—* ejemplos del tema medieval de la *Peregrinatio Pro Amore Dei*. Esta posibilidad de interpretación en la línea de la “peregrinación por amor a Dios” nos hace regresar a las inquietudes de los poetas anglosajones y sus audiencias, y las reflexiones sobre los viajes físicos, a Roma, por ejemplo, y espirituales, que sin duda habrían formado parte de sus intenciones, pensamientos y planes vitales. Para concluir con nuestras reflexiones sobre este aspecto, citemos un célebre episodio en *La Historia Ecclesiastica* de Beda el Venerable, escrita en territorio anglosajón en la primera mitad del siglo VIII. En este fragmento (ECC HIS, Libro 2, Cap. 13), que ofrezcemos aquí en traducción propia, uno de los consejeros del rey Edwin de Northumbria, todavía pagano a inicios del siglo VII, contesta así a las dudas de su señor en torno a la nueva doctrina del cristianismo. La preocupación por lo transitorio, lo temporal, y la vida después de la muerte es evidente:

Mi señor, cuando comparamos la vida presente del hombre en la tierra con ese tiempo del que no tenemos conocimiento, paréceme a mí como el raudo vuelo de un solitario gorrión a través de la sala de los banquetes donde vos a cenar os sentáis en un día de invierno con vuestros guerreros y consejeros. Allí en medio hay un fuego reconfortante que calienta la sala; fuera, las tormentas de lluvia o de nieve azotan. El gorrión vuela ligero entrando por una puerta de la sala y saliendo por otra. Mientras está dentro, se encuentra a salvo de los rigores del invierno, pero tras unos segundos de comodidad, él se desvanece y se pierde en el mundo invernal del que vino. Así, el hombre aparece en la tierra durante un rato, pero nada sabemos de lo que precedió a esta vida o de aquello que nos aguarda tras ella. Así que, si estas enseñanzas (el cristianismo) nos han traído conocimiento más certero, parece lo correcto que hayamos de seguirlas”

***Las elegías de tema amoroso: El lamento de la esposa, Wulf y Eadwacer* y *El mensaje del amado***

Si quisiéramos seguir agrupando los textos elegíacos en inglés antiguo en distintos grupos, diríamos que *El lamento de la esposa, Wulf y Eadwacer* junto a *El mensaje del amado*, son poemas líricos de temática amorosa. Los dos primeros comparten el hecho de que la voz lírica es femenina y ambos constituyen amargos lamentos que se producen en un contexto narrativo ciertamente enigmático. En ***El lamento de la esposa*** también se percatará el lector de las semejanzas estructurales con *El marinero*, particularmente en los versos iniciales (vv. 1-2 “Mi canción entono con arraigada pena / verdad yo canto, de mi vida el viaje.”), así como con *El exiliado errante* en las descripciones del destierro y en las emociones que este genera de angustia y desdicha. No obstante, a diferencia de las elegías más extensas, el componente narrativo está en *El lamento de la esposa* más presente, con referencias concretas al amado, o quizás amados, a las circunstancias de su separación y a la actual situación, física y psicológica, de la mujer que entona su canto. Las experiencias vividas por el yo lírico, en el pasado y en el momento presente en el que esta se lamenta, actúan menos como telón de fondo, (si bien el tiempo presente está en suspenso y poco definido en todas las elegías) y más como partes esenciales de un viaje emocional que, también a diferencia de las composiciones de tono homilético, no culmina en esta ocasión con el bálsamo del consuelo. El yo lírico no parece adquirir un mayor conocimiento propio ni una mayor sabiduría sobre la que asentar un cierto solaz emocional; su viaje en el recuerdo sirve para contrastar el disfrute de ayer con la pesadumbre de hoy:

“ […] Cuántas veces juramos juntos / que nada habría de separarnos, tan solo la muerte / misma, nada más. Ahora las tornas ya mudaron, / ahora ya es como si existido no hubiera/ el amor nuestro” (vv. 21-25).

Hay que decir, sin embargo, que el conjunto del poema en su totalidad es de difícil interpretación y no han faltado lecturas alegóricas que ven en la voz femenina una representación encubierta del pueblo hebreo, o de la Iglesia misma, entendida como esposa de Cristo. Otros, que no ven la necesidad de interpretar un mensaje cristiano en un poema de completa apariencia seglar, han buscado paralelismos en figuras femeninas del folclore, la leyenda, o la mitología germánico-nórdica, y muchos se han aventurado con sugerencias menos contrastables tales como que la esposa es en realidad una aparición hablando desde la tumba, o que la elegía no es tal sino una adivinanza cuya solución sería “una espada”. Nosotros preferimos que el lector saque sus propias conclusiones tras la lectura, aunque, en nuestra opinión, el poema tiene ya suficiente fuerza lírica entendido como el lamento que produce la separación de dos amantes.

***Wulf y Eadwacer*** es, sin duda, el poema más obscuro y enigmático de todos los que ofrecemos aquí en su traducción al español. El título que los estudiosos de la materia dieron en su día al texto, refleja el nombre de los dos personajes mencionados en la elegía por la voz femenina que, una vez más, lamenta su suerte sin encontrar consuelo. En este poema, que no alcanza los veinte versos, y que sintácticamente no tiene mayor complejidad, resulta francamente complicado interpretar las alusiones y referencias a los personajes ausentes a los que se refiere la voz poética. Además, el sentido literal de aquello que se nos cuenta es frustrantemente elusivo para el lector actual. Más allá de percibir el dolor causado en la mujer que se lamenta por la separación que le atormenta, poco más puede interpretarse como certidumbre. Así, no está del todo claro quién es Wulf o quién, si se trata de una persona distinta, pueda ser Eadwacer. Nada sabemos de la voz lírica, que no introduce su canto, ni abandona el tono personal e intimista en los últimos versos en los que observamos un cierto tono aforístico (v. 18-19 “Con sencillez quiebra lo que jamás quedó unido: / nuestro canto juntos”). Como pasaba con “El lamento de la esposa”, pero en este caso, si cabe, de forma más profusa, las posibles interpretaciones de esta composición elegíaca han sido constantes, aunque incapaces de crear consenso alguno en la crítica. Las canciones de amor en boca de una mujer constituyen un género concreto en la literatura medieval germánica, conociéndose estos cantos como *Frauenlieder* o “canciones de mujer”. Se puede encontrar aquí un elemento de comparación interesante para *Wulf y Eadwacer*, pero tan solo a un nivel temático y poco concreto. El lector español, y quizá más aún el gallego, pensará quizá en este caso y en el de “El lamento de la esposa” en las *cantigas de amigo*. Lo cierto es que casi todo es interpretable, o imposible de interpretar, más bien, en este poema en el que ni tan siquiera podemos afirmar que Wulf y Eadwacer sean nombres propios (Wulf se puede traducir como “lobo” y Eadwacer como “el guardián de la felicidad o la fortuna”). Los versos 3 y 8 que se repiten, con una pequeña variación, son de una dificultad interpretativa enorme, y tratándose de un poema tan corto, la cantidad de interrogantes convierte el proceso de editar, y desde luego, el de traducir esta elegía, en un desafío mayúsculo. Digamos que de las lecturas proporcionadas por la crítica nos parece interesante la que hace Richard North al identificar a la voz lírica con la Signy de los Volsungos, hermana del héroe escandinavo Sigmund. En este caso, el poema actuaría como una *riddle* o adivinanza, que no resultaría difícil de resolver para los habitantes ingleses de procedencia danesa que a partir del siglo IX habitaron el noreste de la isla de Gran Bretaña bajo el control vikingo de la llamada *Danelaw*.

 La última de las elegías de temática amorosa que de este grupo es ***El mensaje del amado***. A diferencia de las dos anteriores, aquí es un hombre el que habla, aunque lo haga de forma indirecta. A pesar de las lagunas creadas por los daños en el manuscrito, lo esencial del elemento narrativo permanece más o menos intacto. El poema nos presenta a un príncipe (*þēoden*) desterrado de su pueblo y de su gente, quien tras haber conseguido con éxito comenzar una nueva vida en tierras foráneas, envía a su amada un mensaje para que se reuna con él y cumpla así con los votos que juntos juraron en su día. Lo más desafortunado del poema, tal y como se ha preservado, es la dificultad para identificar con claridad al mensajero, dado que son los versos iniciales los más afectados (que no los únicos) por las ya mentadas quemaduras que sufrió el códice. Así, la narración directa corre a cargo de un mensajero acostumbrado a viajar por mar y que llega a bordo de un barco. No sabemos, no obstante, si se trata de un ser humano que entrega a la amada el mensaje en mano, o si se trata más bien de una especie de báculo de madera grabado con runas que estaría en ese caso personificado como el yo lírico del poema. Otro aspecto interesante en esta elegía, es la utilización, precisamente, de un criptograma rúnico hacia el final del poema (v. 50-51 “Escucho a las runas ᛋ (Sol) y ᚱ (camino) en armonía / junto a ᛠ (tierra), ᚹ (júbilo) y ᛗ(hombre) enunciar su juramento”) Una vez más, encontramos en las composiciones elegíacas anglosajonas un elemento codificado y que, obligándonos a cuestionar lo que leemos y a buscar múltiples significados, nos devuelve a las incógnitas de las adivinanzas que contiene el manuscrito. No es así raro que ante los problemas de tipo paleográfico que afectan al comienzo de “El mensaje del amado”, muchos defendiesen en su día, y algunos lo siguen haciendo, que en realidad la elegía no es más que una sección de la *riddle 60* que justo le precede en la antología de Exeter. Nosotros lo consideramos una composición distinta y por eso no hemos incluido el texto de la adivinanza mencionada.

  ***La caducidad del esplendor y la fama terrenal: La ruina*** **y** ***Deor***

 Nos queda, para concluir, ofrecer un breve análisis de los otros dos poemas incluidos en esta traducción y que no pertenecen a los dos subgrupos que hemos definido en los párrafos anteriores. ***La ruina*** y *El mensaje del amado* están unidos por el mismo infortunio de haber recibido el impacto directo de la incandescencia que abrasó parte de sus hojas, y por lo tanto, de sus versos. Resulta irónico que un poema que nos hace reflexionar sobre las ruinas de civilizaciones pretéritas nos llegue en forma de un manuscrito que contiene el propio texto en una condición ruinosa. Queremos pensar que, de algún modo, las cicatrices que hemos decidido dejar presentes en nuestra traducción, para que el lector de hoy pueda leer en sus silencios lo que algún día fue dicho y cantado por poetas pero que hoy es irrecuperable, hagan de la desgracia virtud y contribuyan a reafirmar el mensaje del poema. *La ruina*, a diferencia de los poemas descritos hasta ahora, destaca por su tono descriptivo y contemplativo, alejado del dolor subjetivo, ya sea todavía presente o superado, del yo lírico protagonista de los textos anteriores.

Encontramos en esta elegía la descripción del esplendor de una ciudad antigua contrapuesta con el estado actual de lo que queda de dicha urbe. La mayoría de los especialistas, aunque no todos, se ponen de acuerdo en ver en esta ciudad en decadencia el burgo romano de Bath con sus célebres baños. Andy Orchad ha detectado en *La ruina* la influencia directa del género Latino del *encomium urbis* (encomio de la urbe), a lo que habría que añadir la más que posible inspiración que el poeta habría encontrado en la tradición clásica de las composiciones *de excidio*, esto es, lamentos sobre las ruinas de una ciudad destruida. Es inevitable que al lector español le vengan al recuerdo los versos del célebre soneto de Quevedo: “miré los muros de la patria mía, si un tiempo fuertes ya desmoronados…”, que terminan, impresionantes: “y no hallé cosa en que poner los ojos que no fuese recuerdo de la muerte”. El pesimismo y desengaño del barroco español dándose la mano con el desencanto melancólico anglosajón.

Resulta interesante observar cómo los anglosajones, que apenas construían en piedra, se asombran ante la grandeza de las “obras de los gigantes”, esto es de los logros de aquellos que les precedieron en la historia: “Radiantes lucían de la ciudad las moradas, muchos eran los baños, / los altos hastiales, el sonido de la hueste armada, / ¡cuántas las grandes salas colmadas del goce de los señores!” (v. 21-23). Una vez más, tal y como ya apuntamos arriba, estamos ante un texto elegíaco que, más que cualquier otra cosa, nos pone frente a frente de la inevitabilidad del paso del tiempo y la naturaleza temporal y perecedera de aquello creado por el ser humano. Si bien en muchas de las elegías presentadas con anterioridad el mundo natural parece complementar, y muchas veces servir como espejo de la agitación mental de la voz lírica atormentada por el pesar, en *La ruina* es el ingenio creativo del hombre para crear obras extraordinarias lo que se alaba y a la vez se lamenta. Los grandes edificios, construcciones de los maestros de obra de otrora, las manos que los crearon y los guerreros que en ellos festejaban, no escapan, en la visión del poeta, a la inquebrantable realidad que, siguiendo el término anglosajón, comparte todo aquello que no es eterno: los goces de la vida terrenal son siempre “prestados” (*laene*). *La ruina* no ofrece, vale la pena subrayar, ni consuelo ni alternativa a la decadencia de lo terrenal como sí lo hacía *El marinero*, a no ser que asumamos que los daños del final del poema nos han privado de una sección, quizá, de tipo gnómico o sapiencial, que podría haber contenido una enseñanza explícita para el lector.

 En **Deor**, la última de las elegía de nuestro volumen, nos encontramos con un texto diferente en varios aspectos a los que hemos introducido hasta ahora. Formalmente, es el único poema en inglés antiguo que presenta un estribillo tras cada uno de los grupos irregulares de versos, a los que podemos referirnos aquí como estrofas. Estas, como observará el lector, varían en longitud desde los tres versos de la cuarta, a las dieciséis líneas poéticas que se suceden antes del último refrán o estribillo. No parece existir un patrón literario anterior cercano a esta distribución formal lírica, si bien se podría asumir la influencia de la poesía nórdica escrita en estanzas de la que tenemos evidencia, como señala Klinck, desde la segunda mitad del siglo IX. Aunque esta no sea la única fuente posible, otros han apuntado a las “Bucólicas” de Virgilio o a la tradición anglosajona de los *charms*, especie de conjuros o encantamientos, las composiciones nórdicas nos permiten establecer una relación entre forma y contenido. *Deor* nos lleva a un mundo heroico germánico en el que un crisol de personajes legendarios e históricos sufren las consecuencias de los avatares del destino, si bien, parece repetir el poeta, el consuelo ante la adversidad es posible: “más aquello pasó, esto pasará”. Decimos “poeta” porque aquí la voz lírica es la de un *scop*, especie de juglar anglosajón, que, como averiguamos al final del poema, ha perdido la protección y el favor de su señor a manos de un rival de gran reputación (vv. 38-40 “Muchos inviernos pasaron, grata mi posición,/ por mi patrón honrado; mas hoy Heorrenda,/ en canciones tan versado, de las tierras goza,”)

Si bien el personaje de Deor semeja una invención poética, los demás nombres propios de la elegía, como debe saber el lector del siglo XXI, habrían sido fácilmente reconocibles para la audiencia original del poema. Así, en la primera estrofa se nos narra el sufrimiento físico que el famoso herrero del mundo legendario germánico, Weland, experimentó a manos del rey Nithhad, quien lo incapacita y lo esclaviza a su servicio. En la segunda estrofa, no se le escaparía a quienes escuchasen en la Inglaterra anglosajona el lamento de Deor, se alude a la venganza del herrero al violar a la hija del rey, Beadohild, y al asesinato de sus dos hijos (vv. 8-11 “Beadohild no sintió tanto la muerte de sus hermanos / como en su corazón dolor por su propia desventura, / diose cuenta la dama de que, sin duda, / encinta se encontraba”.) De otros personajes mencionados en el poema nos ha llegado suficiente información procedente de fuentes medievales para proporcionar algo de contexto a la lectura. Sabemos, por ejemplo, que el Teodorico que “reinó por treinta años” es con casi total seguridad el emperador ostrogodo muerto en el siglo VI, Teodorico el grande. Más difícil es identificar el “bastión de los Maerings” sobre el que, según el poema, gobierna aunque es muy posible que se trate de la ciudad de Ravena, capital desde la que reinó Teodorico.

Esta convivencia de referencias identificables, y otras ciertamente oscuras para el lector post medieval, se repite a lo largo del poema. De tal modo, no parece aventurado hacer coincidir al fiero rey de la quinta estrofa con el tirano

(al menos desde la visión anglosajona) Ermanarico, rey de los godos en la segunda mitad del siglo IV, y que aparece mencionado en otros textos en inglés antiguo como *Beowulf* o *Widsith*. Mucho más complejo es, no obstante, saber quien se oculta tras la ‘Matilda’ y el ‘gauta’ de la tercera estrofa; a lo sumo podemos intuir una historia de amor trágico que podía recordar a alguna de las elegías que presentamos en nuestra traducción. *Deor* es, en definitiva, un texto fascinante por su riqueza referencial, que a menudo se engloba dentro del género épico o heroico dado su contenido, pero que nosotros, tomando como base de nuestra selección el sufrimiento del yo lírico, decidimos incluir en este libro.

**Inglés antiguo, composición poética, y observaciones sobre nuestra traducción**

La conversión real de los anglosajones al cristianismo comienza en torno al año 600 de nuestra era. En el siglo VII llega desde el noroeste una ola de influencia que proviene de la iglesia hiberno-escocesa, del cristianismo monacal celta de la pequeña isla de Iaona, que desembarca en Northumbria bajo el reinado de Oswald, y por su parte, del continente penetra, por el sureste de la isla, el cristianismo de Roma, heredero de la misión evangelizadora de Agustín de Canterbury en el año 597. Con el cristianismo llega también la tecnología de la escritura a unas gentes que con anterioridad apenas habían hecho uso de un alfabeto rúnico destinado a inscripciones cortas normalmente en metal, madera, o piedra. Un ejemplo interesante del uso de las runas del alfabeto anglosajón, conocido por sus tres primeras letras como *fuþorc*,se puede observar en *El mensaje del amado* tal y como señalamos arriba, en el que uno de los sentidos etimológicos de lo “rúnico” queda de manifiesto: lo misterioso y secreto. En la evolución del alfabeto latino que introducen los clérigos quedarán impresas las huellas de alguna de estas grafías vernáculas, conservándose así en inglés antiguo varias letras del *fuþorc* como podrá observar el lector que se fije en la versión “original” de los textos que acompañan a nuestra traducción:  *Ƿ* (wynn), þ (thorn) y ð (eth).

Centrándonos en la poesía que se compone en inglés antiguo durante el periodo anglosajón, debemos subrayar que esta apenas constituye un nueve por ciento del corpus de los textos escritos en este idioma y a los que hoy tenemos acceso, el resto es prosa. Así pues, Los poemas que hoy leemos están fuertemente influidos por el currículo latino monástico; no obstante, no resulta complicado imaginar que antes de la cristianización de los pueblos germánicos del territorio inglés, muchos de estos textos existieran, en la forma que fuese, como parte de un repertorio oral. Tácito nos cuenta en su *Germania* cómo las canciones y los versos antiguos hacían las veces de anales y memoria colectiva de los grupos germanos. Leyendas heroicas, narrativas mitológicas y cánticos sobre los antepasados tribales, parecen haber predominado en la literatura oral de los anglosajones, a juzgar por la limitada evidencia que encontramos en las versiones escritas. Lo que sí parece claro es que, incluso tras la llegada del cristianismo a la Inglaterra del siglo VII, la composición poética en sí habría sido un acto fundamentalmente oral en el sentido de que debemos de pensar en los versos que leemos en los manuscritos del periodo más como canciones y menos como poemas. De ahí viene nuestra decisión de entrecomillar “original” cuando nos referimos antes a la versión en inglés antiguo de las elegías que ofrecemos en este volumen. Los poemas anglosajones son siempre anónimos y lo son en gran parte por su propia naturaleza, en la que cada interpretación, cada nueva lectura en alto y ante un público, no supondría más que una nueva variación sobre una tradición compartida. Residiría en la manera única en que cada *scop* o poeta, hiciera suya la historia por muchos conocida, en su habilidad en mantener la tradición viva, la originalidad de dicha lectura o representación. Sin duda, este concepto de originalidad está muy alejado de lo que hoy en día entenderíamos por ese término cuando nos enfrentamos a una nueva manifestación artística, pero así debe comprenderse en el contexto que estamos describiendo.

Estas raíces que se hunden en la literatura oral, no deben hacer pensar al lector que los versos que va a leer son de algún modo primitivos o simples. El estudioso Alan Bliss dijo en su día que la poesía en inglés antiguo era compleja, elaborada y que contenía un vocabulario propio distinto al de la prosa. Esto, que es completamente cierto, no impidió que él y otros muchos observasen en la métrica de las composiciones poéticas de la época la reproducción de los patrones naturales del lenguaje hablado. Los poetas de las lenguas germánicas de las diferentes regiones del continente, por ejemplo del alto alemán tardío o el viejo sajón, comparten esta característica formal en la que la unidad métrica la constituye la *half-line*, o hemistiquio, y en la que la unión de dos de estas unidades constituye la línea poética a la que nosotros en español nos hemos venido refiriendo en esta introducción, por conveniencia, como verso[[3]](#footnote-3). Este verso queda dividido en dos hemistiquios (a los que normalmente nos referimos como hemistiquio *a* y *b*), a los que une un patrón aliterativo basado fundamentalmente en la acentuación prosódica de la totalidad del verso. Pongamos un ejemplo práctico extraído de nuestra traducción para que le sea más sencillo al lector observar cómo se pueden identificar y separar los versos de las elegías, a pesar de aparecer en el manuscrito sin pausas marcadas, con apenas puntuación, y ante la ausencia de rima. En el verso 78 de *El viajero errante* leemos:

  **/ / / /**

 **wo**riað þa **win**salo, **wal**dend licgað

 *Los salones de vino se desmoronan, yacen muertos los señores*

Vemos en esta línea poética la separación que la cesura establece entre el hemistiquio *a* y el *b*. También detectamos cómo en cada uno de los hemistiquios, que suelen tener una extensión similar, aparecen dos sílabas acentuadas, marcadas arriba por las barras oblicuas, lo que da a lugar a versos con cuatro acentos primarios. Finalmente, observamos como la aliteración entre ciertos sonidos, a ambos lados de la cesura, establece un vínculo rítmico entre ambos hemistiquios, *a* y *b*. La regla esencial de este patrón aliterativo es que uno de los acentos en el hemistiquio *a*, pero con frecuencia ambos ( **wo-** y **win-**), debe estar unido mediante aliteración al primer elemento acentuado del hemistiquio b (**wal-**). El segundo de los sonidos acentuados en el hemistiquio *b* no participa del esquema aliterativo de la unidad que constituye el verso. Como última observación a tener en cuenta, señalemos que la aliteración de los sonidos vocálicos en un verso se produce independientemente de la vocal usada en cada posición.

No pretendemos en esta introducción ir más allá de esta explicación básica que le proporcione al lector en español poco familiarizado con la poesía anglosajona, un entendimiento esencial de los métodos de composición y de la estructura métrica de los versos en inglés antiguo. Se dará cuenta el que se acerque a estas composiciones por primera vez, de la necesidad que la aliteración produce en el poeta de manejar un vocabulario suficientemente rico para encontrar la palabra adecuada en cada lugar y posición oportuna. A este patrimonio verbal que posee el hombre sabio le dan los poetas anglosajones el nombre de *wordhord*, el “tesoro” de las palabras que cada cual es quien de manejar al expresarse. Predominan en el vocabulario poético también las palabras compuestas de distinto tipo, destacando los *kennings*, formados por dos términos que se refieren a un todo de un modo metafórico. De este modo, el cuerpo se define como “el hogar de los huesos” (*banhus*), y el océano, por ejemplo, recibe el nombre de “el camino de la ballena” (*hronrad*). También cabe destacar el uso abundante de lo que se ha venido a llamar “fórmulas orales” o repetición de ciertas frases y temas en distintos poemas, que nos lleva una vez más a los orígenes preliterarios de la poesía anglosajona. No podemos olvidar, de todos modos, que las elegías que presentamos en nuestra traducción deben mucho al contexto temporal en el que fueron puestas por escrito y este, indudablemente, no deja de coincidir con el de unas circunstancias de producción y recepción estrechamente vinculadas a la palabra escrita, al *scriptorium* monástico, y a una tradición culta.

Solo nos resta para concluir esta introducción, ofrecer al lector una breve reflexión sobre el proceso de traducción y acerca de nuestra intención al presentar al público en español nuestra versión poética de las elegías. Decimos versión, porque, en el espíritu de lo que acabamos de observar, no podemos dejar de ver en nuestra traducción en verso un intento más de insuflarle nueva vida a unos textos de los que nos separa ese abismo que mencionábamos en las primeras palabras de esta introducción. El doble principio por el que nos hemos guiado al intentar alcanzar una traducción en verso de los textos elegíacos ha sido, por un lado, el mayor respeto posible por el sentido del “original”, en la medida en que nos lo permite nuestra lectura crítica, y por otro, el objetivo de lograr alcanzar una sonoridad en español que invite a que estos poemas se lean en voz alta. Para ello hemos hecho uso extenso de la aliteración, tratando de mantener un esquema prosódico y rítmico similar al que encontramos en la lengua de origen, si bien hemos evitado que este principio comprometiera el significado y el sentido de las palabras del poeta anglosajón, siendo lo segundo siempre más complejo, o que nos condujese a una artificialidad desagradable en la lengua meta o a un arcaísmo desmesurado en nuestro estilo.

No ha de buscar el lector en nuestra aliteración normas estrictas como las que explicamos en párrafos anteriores con respecto al texto en *Old English*, puesto que fijarse tal objetivo hubiera comprometido de seria manera nuestro esfuerzo traductor. En ocasiones, el patrón que encontrará el lector en español se acerca mucho al del original anglosajón, pero en otros casos, se ha buscado la aliteración entre sílabas que no fueran siempre la inicial o acentuada, o se ha usado la *half-line* (hemistiquio *a* o *b*) como unidad en la que encerrar la aliteración en lugar del verso; en alguna elegía hemos llegado a crear un patrón rítmico que funciona entre versos consecutivos, y en alguna que otra ocasión nos hemos permitido la “libertad” de jugar con la rima, para acentuar el efecto rítmico propio de estas composiciones orales.

De modo inevitable en algunos los textos traducidos hemos alcanzado un grado de satisfacción con nuestro trabajo mayor que en otros, pero en todo caso nuestra meta innegociable es la de que el lector pueda escuchar lo que un día nos cantaron y contaron los poetas anglosajones, nunca la de lucir talento poético. Si, además, se ha conseguido mantener la fuerza y el vigor que proporciona el elemento estético, nos damos más que por satisfechos. Nos gustaría puntualizar también, que hemos mantenido los nombres propios de los personajes que se mencionan en las elegías de manera tan cercana como nos ha sido posible a los textos anglosajones, con la excepción de aquellos casos en los que existía en español una versión comúnmente aceptada, como sucede con los reyes de *Deor*. Con respecto a los títulos dados a las siete elegías en nuestra traducción, recordemos que estas no reciben título alguno en el manuscrito, y que por ende hemos optado casi siempre por mantener una versión más o menos acorde a la que se viene manejando desde hace décadas en el mundo académico y en las traducciones de estos textos al inglés moderno. En los dos poemas que más hemos “innovado” ha sido en *El exiliado errante*, como traducción de *The Banderear*, en parte por razones estéticas, al crear, a nuestro juicio, una interesante aliteración en español, y en parte porque no nos acababa de convencer la denominación de “viajero” para el yo lírico que reflejan previos títulos en lengua española.

De igual modo, hemos introducido una variación menor en *El mensaje del amado* como traducción para *The Husband’s Message*. En este caso, nuestra lectura del poema nos lleva a ser cautos, al no poder definir con suficiente autoridad la relación existente entre ambos amantes, prefiriendo pues no ofrecer como título *El mensaje del esposo*. Para *The Seafarer* hemos optado por el título de *El marinero* en lugar de *El navegante*, aunque ambas opciones nos parecen igualmente válidas, como válido habría sido también en el caso de *La ruina* hacer uso del plural. Dado que los títulos no son más que un artificio de la crítica y de lectores muy alejados del momento de creación del poema, invitamos al lector en español a que, tras meditada lectura, mantenga aquí también vivos los cantos de otrora cavilando sobre posibles alternativas para nombrar estas composiciones. Asimismo, esperamos que las notas que acompañan a cada poema ayuden a resolver posibles dudas que el lector pueda tener al plantarse cara a cara frente a los textos elegíacos, así como para ofrecer interpretaciones alternativas a algunos de los versos traducidos.

Decía hace ya unos cuantos años el célebre poeta y traductor escocés Edwin Morgan, que no existía actividad con más propósito que la traducción literaria, y animaba a establecer un constante diálogo con las voces de los poetas del pasado. En este diálogo debe la traducción lograr lo que Morgan ansiaba en su *Beowulf*, esto es, que los versos traducidos cautiven la atención de los contemporáneos del traductor y a la vez rescaten las voces de un tiempo pasado. Con ese propósito acometimos la tarea de esta traducción, y lo hicimos desde el respeto y el agradecimiento hacia aquellos otros que en nuestra lengua o en otras se han dedicado al estudio de las elegías anglosajonas.

Me gustaría reconocer de forma especial el trabajo que académicos y traductores como Antonio Bravo, Jorge L. Bueno, Camilo Conde, Juan Manuel Camacho, Luis y Jesús Lerate o Laura Torrado, y sin duda otros de los que seguro nos olvidamos y esperamos que nos perdonen, han realizado en nuestro país durante más de medio siglo en la traducción y estudio del corpus elegíaco en inglés antiguo.

Para concluir, deseamos al lector que disfrute de la lectura que tiene entre manos y agradecemos con especial cariño la invitación a realizar esta traducción, así como el apoyo constante, y las correcciones siempre acertadas y de buen gusto, de Helena Cortés Gabaudan y del equipo de La Oficina de Arte y Ediciones.

Miguel Ángel Gomes Gargamala

1. “mycel englisc boc be gehwilcum thingum on leothwisan geworht”  [↑](#footnote-ref-1)
2. La poesía gnómica consiste en máximas breves en verso, fáciles de recordar, y de tipo sapiencial. [↑](#footnote-ref-2)
3. Se dará cuenta el lector que consulte la bibliografía disponible en lengua inglesa que se acostumbra a utilizar el término “line” para hablar de los versos individuales, y “half-line” o “verse” para hablar del hemistiquio. En nuestro trabajo queremos evitar la confusión de utilizar denominaciones tales como “línea poética” para nombrar al verso o, incluso de forma más arriesgada, hablar de “verso” para referirse al hemistiquio. Así pues, hemos decidido hacer uso de las convenciones y la terminología poética que le resulten más familiar y natural al lector español. [↑](#footnote-ref-3)