
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Carretero Gatell, Óscar; Alcaina Pérez, Ana Carmen, dir. Traducción poética y comentada de "In memoriam", de Alfred Tennyson. 2019. (0 Estudis d'Àsia Oriental)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/213036>

under the terms of the  **IN**
COPYRIGHT license

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FIN DE GRADO
Curso 2018-2019

Traducción poética y comentada
de *In memoriam*, de Alfred Tennyson

Óscar Carretero Gatell
1422309

TUTORA
Ana Alcaina Pérez

Barcelona, 3 de junio de 2019

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Datos del TFG

Traducción poética y comentada de *In memoriam*, de Alfred Tennyson

Traducció poètica i comentada d'*In memoriam*, d'Alfred Tennyson

Poetic and annotated translation of *In Memoriam*, by Alfred Tennyson

Autor: Óscar Carretero Gatell

Tutor: Ana Alcaina Pérez

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2018/2019

Palabras clave

Traducción poética, traducción literaria, Tennyson, literatura victoriana, poesía, literatura inglesa, *In memoriam*

Traducció poètica, traducció literària, Tennyson, literatura victoriana, poesia, literatura anglesa, *In memoriam*

Poetic translation, literary translation, Tennyson, Victorian literature, poetry, English literature, *In Memoriam*

Resumen del TFG

El objetivo principal del presente trabajo es realizar una traducción inédita al español de una de las obras en lengua inglesa más importantes de la época victoriana y enfrentarse al desafío que supone la traducción literaria y, específicamente, la poética. La traducción de *In memoriam* pretende conservar los rasgos poéticos y la profundidad del original teniendo en cuenta, obviamente, que será trasladado a la lengua y cultura españolas. Para documentar las dificultades de la traducción, la acompañan una reflexión teórica sobre la traducción de poesía y notas.

L'objectiu principal d'aquest treball és realitzar una traducció inèdita al castellà d'una de les obres en llengua anglesa més importants de l'època victoriana i afrontar el repte que suposa la traducció literària i, específicament, la poètica. La traducció d'*In memoriam* pretén conservar les característiques poètiques i la profunditat de l'original tenint en compte, òbviament, que serà traslladat a la llengua i cultura castellanen. Per a documentar les dificultats de la traducció, l'acompanyen una reflexió teòrica sobre la traducció de poesia i notes.

This paper aims to present the first translation into Spanish of one of the most important English works of poetry in the Victorian times and to face the challenge of literary translation and, specifically, in terms of poetic translation. This translation of *In Memoriam* intends to preserve its poetical features and the original depth, but bearing in mind that it will be read in a Spanish context, regarding language and culture. In order to show the translation problems, it has a theoretical reflection about translating poetry and notes.

Aviso legal

© Óscar Carretero Gatell, Barcelona, 2019. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

Avís legal

© Óscar Carretero Gatell, Barcelona, 2019. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Legal notice

© Óscar Carretero Gatell, Barcelona, 2019. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índice

1. Introducción

1.1. Propósito y objetivos 1

1.2. Alfred Tennyson e *In memoriam* 1

2. Metodología

2.1. Estructura del trabajo 4

2.2. Proceso de traducción 4

2.3. Consideración en cuanto a las fuentes y la interpretación 5

3. La traducción poética de *In memoriam*

3.1. Traducción de poesía y traducción poética 7

3.2. Características formales: la métrica y la rima 8

3.3. El título 9

3.4. Estilo del autor y voz autoral 10

3.5. Intertextualidad 11

3.6. Uso de mayúsculas 11

4. Traducción y comentarios de *In memoriam* 13

5. Conclusiones 302

6. Bibliografía. Obras consultadas 303

7. Anexo 306

1. Introducción

1.1. Propósito y objetivos

Traducir poesía es medir, sumar y restar. Es investigar las raíces del alma del poeta y la de uno mismo, a veces incluso la de un país entero. También es buscar la palabra exacta o la más bella o, si es posible, un término que cumpla esas dos condiciones. Es interpretar, leer en voz alta y a veces cantar, remover los sentimientos y comprender misterios que hasta el momento de enfrentarnos al poema no habíamos ni imaginado. Por todo eso, elegí traducir poesía.

In memoriam es una elegía que surgió del vacío y la tristeza del poeta tras la muerte de su amigo Arthur Hallam en 1833. A partir de ese punto, en el poema el alma de Tennyson acompaña al alma humana en un recorrido semejante al de Dante, desde la desesperación y la oscuridad hasta la aceptación, la felicidad y la luz. Cualquier persona puede sentirse identificada en esta composición que no pierde actualidad y que puede servir de guía en momentos en que la vida nos sorprenda con escollos y adversidades. A pesar de ser la obra más representativa de la época victoriana y uno de los autores decimonónicos más aclamados, Tennyson e *In memoriam* fueron relegados casi al olvido, sobre todo en España, donde no se ha publicado ninguna traducción completa de la obra. Por eso, y para ayudar a mantener viva esa porción de cultura, decidí que traduciría *In memoriam*.

La traducción que me propuse tenía que ser poética, con verso y rima, fiel al imaginario original y la voz autoral, pero también al lector actual hispanohablante, y acompañada de notas que indicaran las decisiones traductológicas e interpretativas que tomaba, así como las referencias intertextuales, que tanto abundan en el poema. Me interesaba sobre todo interactuar con la fina barrera entre la palabra del autor (que especialmente en poesía es tan importante y sensitiva) y la expresividad de la traducción, y descubrir qué criterios y estrategias hay que seguir para mantener a salvo dicha barrera y conseguir una traducción que sea natural en español a la vez que fiel con el espíritu del poeta.

En un principio, la extensión de la traducción iba a limitarse a unas decenas de cantos, pero a medida que avanzaba me vi obligado a traducir la totalidad de la obra, cerrar el círculo del sufrimiento del poeta, como si este me susurrara y me obligara a continuar y a no dejar la obra inacabada. A pesar de ser consciente de que la longitud de este trabajo ha duplicado con creces la del propósito inicial, ha valido la pena presentar la primera traducción íntegra al español de *In memoriam* al público de este siglo, más de cien años después de la muerte de Tennyson.

1.2. Alfred Tennyson e *In memoriam*

En referencia a *In memoriam*, Hallam Tennyson (1897: I, 304), el hijo del poeta, aseguró que su padre dejó escrito que «Debe recordarse [...] que se trata de un poema, no de una biografía» y aunque en la obra se encuentren numerosas referencias

biográficas tanto a la vida del autor como a la de sus allegados, es necesario exponer los hechos más importantes de la vida del escritor hasta la composición de *In memoriam* para entender cómo y cuándo se fraguó esa gran obra.

Alfred Tennyson nació el 6 de agosto de 1809 en la rectoría de Somersby, al norte de Inglaterra. Los textos de Shakespeare, Keats y Byron marcaron su infancia, así como la estancia en la escuela de Louth, de donde no guardaba buenos recuerdos, y que abandonó para continuar su educación en casa bajo la estricta mano de su padre. Cabe añadir también que el padre de Alfred Tennyson sufría una enfermedad mental (posiblemente depresión) que impactó con fuerza en la familia. Además, la observación de la naturaleza que le rodeaba también influyó en su ánimo. Con todo, el gusto por la poesía se manifestó a la temprana edad de ocho años (Tennyson, 1897: 11).

El período más relevante en la vida del poeta fue el de sus estudios en el Trinity College de Cambridge, entre 1827 y 1831. Allí conoció a Arthur Hallam, un joven que previamente había estudiado en Eton, donde se había labrado una brillante fama en la rama de la filosofía y la poesía. Esa amistad marcó profundamente a Tennyson y, tal como atestigua *In memoriam*, Hallam fue la persona que más influyó tanto en la obra como en el espíritu del poeta. Los dos formaron parte de «los Apóstoles», un grupo de estudiantes que amplió el horizonte intelectual de Alfred Tennyson. Durante esta etapa, gracias a su amigo Hallam, Tennyson se adentró en el descubrimiento de la doctrina platónica, sobre todo en lo referente al amor y a la divinidad, que después afirmó indirectamente en su obra. Finalmente, Tennyson abandonó la universidad sin graduarse con motivo de la muerte de su abuelo.

No obstante, Arthur Hallam visitó con regularidad a la familia Tennyson en Somersby durante esa época, hasta el punto en que se enamoró de Emily Tennyson, una de las hermanas del poeta, aunque esta relación fue tormentosa debido al rechazo del padre de Hallam, que no veía con buenos ojos una posible unión entre los dos jóvenes.

En 1833, Arthur Hallam y su padre emprendieron un viaje por Europa, y el joven documentó todo el recorrido y las impresiones que les causaban las imponentes ciudades europeas en la correspondencia que enviaba a los Tennyson. Sin embargo, a principios de septiembre, Arthur Hallam empezó a sufrir fiebre y, finalmente, el 15 de septiembre de ese año murió en Viena de una apoplejía. La noticia no llegó a Somersby hasta principios de octubre y el entierro de Hallam no tuvo lugar hasta el 3 de enero del año siguiente, en Clevedon, al sur de Inglaterra, junto al canal de Bristol. Alfred Tennyson no asistió al entierro y no visitó la sepultura de su gran amigo hasta años después.

In memoriam se empezó a esbozar ese año, tras la muerte de Hallam, y su construcción se prolongó hasta la publicación de la obra en 1850. Durante esos diecisiete años, Tennyson conoció la frustración amorosa con Rosa Baring (1835); conoció a Emily Sellwood durante la boda de su hermano Charles (1836), mujer con quien se casó catorce años después, tras una relación marcada por la ferviente religiosidad de ella y la precariedad económica de él; y tuvo que abandonar junto con su familia el lugar en que nació, Somersby, y mudarse a High Beach, al noreste de Londres (1837).

El año 1850 fue el gran año de Tennyson. Además de ser una fecha cargada de simbolismo, pues el siglo XIX llegaba a su cenit, el 1 de junio de ese año se publicó *In memoriam* (aunque la obra había sido terminada el año anterior), el 13 de junio se casó con Emily Sellwood y el 19 de noviembre la reina Victoria le otorgó el título de poeta laureado y así se convirtió en el poeta nacional de su época.

Así se forjó *In memoriam*, la obra más representativa de la época victoriana, cuya importancia en la vida de la mismísima reina Victoria se atestigua en las palabras que según Hallam Tennyson (1897: 485) dijo la monarca: «Junto a la Biblia, *In memoriam* es mi consuelo». Alfred Tennyson también se refería a su obra con el nombre de «The Way of the Soul», es decir, «El camino del alma», un título que refleja con exactitud el mensaje que quería transmitir el poeta. El narrador del poema no es solo el poeta que revela su intimidad y se lamenta por la muerte de su amigo, sino que Tennyson utiliza el caso específico de su pérdida para hablar con la voz del alma humana en general que se dirige a la humanidad y, mediante ese ejemplo, universaliza el dolor, la tristeza y el luto, y muestra la senda que todos, en algún momento, recorreremos tras afrontar la muerte. Se revelan todas las dudas y la esperanza humanas mediante la introspección, la reflexión teológica, la ciencia y la observación de la naturaleza. Al comentar *In memoriam*, T. S. Eliot decía que «Sucede de vez en cuando que un poeta, por una extraña casualidad, expresa los sentimientos de su generación a la vez que expresa sus propios sentimientos, que están completamente alejados de los de su generación» (Eliot, 1936, citado en Roberts, 2000: 10). De esa manera puede describirse el poema: una forma de expresarse puramente romántica unida a una temática victoriana y que incluye las inquietudes de la época.

2. Metodología

2.1. Estructura del trabajo

A continuación, se presenta una breve memoria en que se describe la metodología empleada para llevar a cabo la traducción. Después, se exponen una serie de puntos importantes desde una perspectiva teórica que han surgido y se han tenido en cuenta a la hora de realizar la traducción y dirigir el proceso. A pesar de que en este caso esas reflexiones estén ligadas de forma estricta a *In memoriam*, no será difícil extrapolarlas a cualquier otra obra poética como máximas de esta práctica.

Sin embargo, como el presente trabajo está enfocado específicamente a la traducción de *In memoriam*, la parte principal es la traducción, que va acompañada de notas que pueden categorizarse en uno de los siguientes tipos: traductológicas, interpretativas o referenciales. Las primeras, que son las más importantes acorde con el propósito de este estudio, muestran las elecciones que he hecho en cuanto a la traducción en pasajes que han presentado dificultades o dudas. Las segundas, de importancia cabal para entender por qué se ha optado finalmente por una opción y no por otra y las dudas que se han manifestado cuando el sentido del texto es oscuro o muy ambiguo, exponen qué interpretación he seguido (respaldada siempre por la bibliografía) y, en muchos casos, otras posibles interpretaciones del pasaje. Por último, las terceras, que abundan mucho porque *In memoriam* es una obra literaria de magnitudes milenarias, que bebe de innumerables fuentes e inspiraciones, indican de qué otros textos clásicos bebe el poema o qué pasajes de otras obras resuenan en las palabras de Tennyson. En esos casos, se presenta una traducción publicada de los textos.

Para finalizar el trabajo, se incluye un apartado donde se exponen las conclusiones y reflexiones finales en relación con los objetivos que en el indicio se habían nombrado.

También se adjunta el texto original de la obra en los anexos para que se pueda comparar con la traducción ofrecida, aunque para este propósito, junto a las notas a la traducción, se aporta el verso que se comenta en inglés.

2.2. Proceso de traducción

Una primera lectura inocente y despreocupada del texto completo precedió a la traducción, así como una búsqueda de información sobre la vida del autor. Después de esa primera toma de contacto con el texto, procedí a adentrarme en la obra ya con ojos de traductor, y se avistaron posibles problemas de traducción, sobre todo culturales y lingüísticos. Una vez preparada la base para profundizar en *In memoriam*, me lancé a la traducción.

Desde un primer momento, me interesó la idea de investigar y comprobar el alcance de la teoría del sentido (cuyos máximos exponentes son Seleskovitch, Lederer y Delisle) en un texto poético, que distingue tres fases en el proceso traductor: la

comprensión, desverbalización y reexpresión (Hurtado, 2016: 320). Para ello, anotaba y escribía junto a las estrofas el sentido que tenían, dejando de lado los aspectos formales (rima, métrica y ritmo), lingüísticos (vocabulario específico y figuras retóricas) y extralingüísticos (referencias intertextuales, intratextuales y culturales). Las anotaciones eran explicativas, fruto de la reflexión y la comprensión del texto y también de una desverbalización previa: formaban parte ya de la tercera fase antes nombrada, la reexpresión. Sin embargo, me di cuenta de que en los textos poéticos y específicamente en *In memoriam* la reexpresión no puede ser total y libre porque otros factores (la métrica, la voz autoral y la tradición literaria, entre otros) condicionan la traducción, como se verá más adelante. Hace falta una última fase de verificación (Delisle, 1980, citado en Hurtado, 2016: 330), que consiste en justificar o incluso adaptar el texto a esos factores y a la poeticidad exigida en la traducción.

Alcanzada esa conclusión, me dispuse a traducir la obra comparando mis anotaciones con el texto original y buscando el equilibrio entre interpretación, fidelidad al poeta, métrica, ritmo y rima. Marcar sobre el papel los problemas de traducción, dudas, referencias intertextuales y figuras retóricas fue muy útil para aligerar la traducción y no pasar nada por alto.

El proceso se ha llevado a cabo por cantos, y los comentarios que acompañan a la traducción se redactaron tras la traducción de cada canto. Elegí los pasajes que más interés despertaban para comentar, aunque la infinidad de comentarios posibles solo es comparable a la extensión imaginativa de *In memoriam*.

Por último, revisé la traducción y corregí erratas e incoherencias que habían surgido entre distintas partes del poema y que requerían una unificación debido a la rigurosidad que algunos conceptos filosóficos incluidos en la obra exigían (por ejemplo, la distinción entre «saber» y «sapiencia», en el canto CXIV).

2.3. Consideración en cuanto a las fuentes y la interpretación

Para realizar la traducción, sigo la selección de obras de la editorial Oxford University Press, que a su vez extrae los textos de la famosa edición Eversley, publicada por Macmillan entre 1907 y 1908 y editada por Hallam Tennyson, el hijo del poeta y encargado de dar forma a la versión definitiva de su obra.

Las principales obras que he seguido para comprender el texto y acercarme a él han sido *A key to Lord Tennyson's In Memoriam* de Alfred Gatty, *A commentary on Tennyson's In Memoriam* de D. C. Bradley y *A critical study of In Memoriam* de J. M. King, amén de los comentarios de Elizabeth Chapman en *A companion to In Memoriam* y de J. F. Genung en *Tennyson's In Memoriam: its purpose and its structure*, todas ellas incluidas en la bibliografía. La interpretación de algunos pasajes es polémica y los críticos no han alcanzado un consenso, por lo que me baso en la interpretación que juzgo más correcta en esas partes, tal como se indica en las notas que acompañan a la traducción. Holmes (1994: 24) apunta que «toda traducción es un acto de interpretación crítica» y es en esos puntos en que el traductor se arriesga a traicionar el mensaje original, a pesar de que solo el autor podría indicar cuál era el propósito, y todo lo demás queda como una libre interpretación del lector (y, como es evidente, del

traductor). En algunos pasajes, sin embargo, ha sido posible mantener la ambigüedad y la oscuridad del significado.

A pesar de ser consciente de que Tennyson era anglicano y la Biblia que había leído era, sin lugar a dudas, la versión autorizada del rey Jacobo, en las numerosas referencias y reminiscencias bíblicas empleo la traducción de La Casa de la Biblia, de raíz católica y con un léxico más moderno, pero traducida a partir de los textos originales en hebreo, arameo y griego, porque esos ejemplos no suponían una traición a las palabras del original inglés en términos teológicos y religiosos, pues el autor no usa esas citas para avalar doctrinas, sino de una forma casi siempre inconsciente o con el fin de mostrar su compromiso con la fe. Tal como se muestra en *In memoriam*, el poeta creía que solo existía una sola fe cristiana y que «los sentidos religiosos esenciales subsisten entre la gran diversidad de formas» (Tennyson, 1897: 309), es decir, de credos. Salvadas pues las posibles disputas teológicas, elegí esta traducción de la Biblia porque es una de las más cercanas tanto en tiempo (acabada de editar en 1991) como en cultura para el lector español.

Las referencias a los demás textos literarios y científicos que se citan en el presente trabajo se encuentran en la bibliografía.

3. La traducción poética de *In memoriam*

3.1. Traducción de poesía y traducción poética

Lo primero que hay que distinguir es la diferencia entre la traducción de poesía y la traducción poética: la primera se caracteriza por ser una traducción en prosa o palabra por palabra, muy cercana a la literalidad y sin tener en cuenta las diversas cuestiones formales que presenta el verso, y la segunda «aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal» (García de la Banda, 1990: 116), es decir, busca respetar la métrica, rima y ritmo (aunque sea cambiándolos y adaptándolos a la lengua meta). Holmes (1994: 24) denomina al producto de la traducción poética como «metapoema», y lo sitúa a medio camino entre la interpretación y la poesía.

Otra cuestión que se manifiesta sin poderlo evitar es la traducibilidad o intraducibilidad poética. Ante esto, Holmes (1994: 45) apunta que para enfrentarse a esa cuestión, quizá lo mejor sea aceptar que existen todo tipo de traducciones: buenas, indiferentes y malas, y que todas ellas son fruto del hecho de que la traducción poética sea a veces posible, más fácil y un éxito y a veces imposible, difícil y un completo fracaso. Sin embargo, esa discusión no forma parte del presente trabajo, y vistos los resultados prácticos del mismo, dejo en manos del lector que juzgue si la traducción poética es posible o no.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, para una obra del alcance y magnitud de *In memoriam* solo la traducción poética era posible, porque una traducción en prosa destruiría todo el valor de la obra. Es verdad que en ciertos casos, dependiendo también del encargo de traducción, del uso que se quiera dar al texto traducido o incluso del recorrido que esa obra tenga en la lengua de llegada, una traducción en prosa es posible e incluso acertada, pero en este caso el respeto por la poeticidad del texto era forzoso.

Es conveniente profundizar en la importancia del recorrido de la obra en la lengua de llegada para decantarse por un tipo de traducción u otra. Dado que *In memoriam* no tiene apenas recorrido en español y que, como indiqué en la introducción, esta es una traducción inédita, optar por una traducción en prosa es contraproducente en términos literarios porque privaría al lector hispanohablante de un equivalente poético del poema, y reduciría a la obra a una simple anécdota. Tras la obra se esconde un universo de palabras que evoca una música bella y triste que se perdería en la literalidad de la prosa. En este caso, es necesario ir un paso más allá y realizar una traducción poética que pueda suplir la falta que tiene nuestra cultura al no incluir como hasta ahora a *In memoriam* en su canon literario universal. Si ya existiesen traducciones de esta obra en español, una traducción en prosa resultaría adecuada para fijar todavía más la obra en el imaginario cultural de nuestra lengua. ¿Sería sensato escribir un ensayo o crítica literaria en español sobre una obra que no está traducida y que, por lo tanto, no existe en nuestra tradición literaria? Valga la comparación para ejemplificar esta demostración.

Dentro de la traducción poética, Etkind (1982, citado en Cecilia, 1995: 275) encuentra seis diferentes tipos: la traducción información, la traducción interpretación, la traducción alusión, la traducción aproximación, la traducción imitación y la

traducción recreación. Este último es considerado el más elaborado y excelso porque busca recrear todas las características del poema original (tanto estéticas como de sentido y extralingüísticas) en la lengua y cultura metas. No obstante, requiere sacrificios inevitables y cambios para permitir que el texto traducido sea completamente natural en su nuevo contexto.

El velo entre la recreación y transformación de un texto para dotarlo de todo el sentido original y la fidelidad al autor, el por qué de ciertas palabras o expresiones y hasta el orden de los versos es tan fino y frágil que hay que ser conscientes de que se deberán cometer sacrificios por el bien del texto final, acercándose en algunas ocasiones más al original y en otras más a nuestra propia expresión, aunque siempre se debe pensar en el receptor de la traducción y en qué decisión resultará un menor perjuicio para la obra. Tal como afirma Umberto Eco (2008: 381-382):

[E]n la traducción poética se tiende a menudo a la refundición radical como forma de aceptar el reto del texto original, para recrearlo en otra forma y otras sustancias (intentando permanecer fieles no a la letra sino a un principio inspirador, cuya identificación depende obviamente de la interpretación crítica del traductor). Pero si es así, no basta con reproducir el efecto. Es preciso dotar al lector de la traducción de las mismas oportunidades que tenía el lector del texto original [...].

Como ya se ha visto, la interpretación crítica es la piedra angular de la traducción poética y condiciona el resultado final. A continuación se mostrarán las decisiones más importantes que he tomado para mantener este equilibrio en la traducción de *In memoriam*.

3.2. Características formales: la métrica y la rima

In memoriam tiene un esquema métrico regular a lo largo de sus 133 cantos. Utiliza el tetrametro yámbico que se caracteriza por seguir el siguiente esquema: X-X-X-X- («X» es la sílaba fuerte y «-» la sílaba débil) organizado en cuartetos con una rima ABBA. El pie yámbico es muy típico de la métrica grecolatina y en inglés se ve favorecido por la estructura de la lengua. A pesar de que Alfred Tennyson, en un primer momento, se creyera el inventor de ese metro, supo con posteridad que Ben Jonson y Sir Philip Sidney ya lo habían utilizado antes (Tennyson, 1897: 306).

El primer problema al que debe enfrentarse un traductor de poesía que va a respetar la rima y recrear el verso es en qué esquema métrico. El tetrametro yámbico en español presenta unas limitaciones insalvables e impracticables en *In memoriam*, pues no solo el ritmo condiciona la expresividad del verso, sino que un verso octosílabo obligaría a sacrificar gran parte del contenido y dañar el mensaje del poema o forzaría a extenderse innumerables versos más y alargar así la extensión de la obra, que ya *per se* es extensa. Finalmente, decidí que emplearía el verso endecasílabo porque esos versos de arte mayor permiten una expresividad mayor y más libertad a la hora de jugar con las palabras y el sentido. Además, respetaría la forma de cuarteto con la rima ABBA

consonante que tiene el original porque, como indica Baehr (1962/1973: 262), esa combinación se popularizó durante el Romanticismo en España, movimiento muy cercano a la época en que se publicó la obra. También cabe destacar que el verso endecasílabo es el que Dante utiliza en la *Divina Comedia* y este hecho se une con perfección a la descripción que Hallam Tennyson (1897: 304) asegura que su padre hizo de la obra: «[*In memoriam*] estaba destinada a ser una especie de *Divina Comedia*, con un final feliz», de acuerdo también con las numerosas referencias que se hacen al poeta florentino en el poema.

Sin embargo, en muchas ocasiones no he conservado el esquema rítmico tradicional del endecasílabo (el acento rítmico en la sexta sílaba) porque he comprobado que sumar distintos tipos de versos no entorpece la lectura del texto y no le resta fluidez, sino que incluso le aporta una gravedad que en español evita caer en la monotonía del esquema rígido que se suele emplear, aunque sí que mantengo el acento rítmico en la décima sílaba, tal como exige el endecasílabo. A pesar de que la tradición entre las traducciones poéticas tiende a favorecer el ritmo frente a la rima, en *In memoriam* la rima tiene un importante papel como unificador de las estrofas: rimar los versos centrales cohesiona la estrofa, a la vez que la rima del primer y cuarto verso la convierte en una unidad. Por otro lado, se puede compensar la pérdida del ritmo del original, muy rígido y monótono, con la vivacidad de la lengua y la sensación de desconuelo que impera en el trasfondo de la obra con el desorden aparente y la variación del ritmo. Este, sin lugar a dudas y con plena consciencia, ha sido el mayor cambio que ha sufrido el texto en el proceso de traducción.

3.3. El título

El título y subtítulo completo de la obra es:

In Memoriam A. H. H.
Obiit MDCCCXXXIII.

En la traducción, he mantenido la expresión latina del título porque expresa con profundidad el mensaje y el propósito de la obra, a modo de epitafio y recordatorio de la vida y muerte del amigo de Tennyson. Al ser un latinismo, tal como indica la Real Academia Española, se escribiría en cursiva y la mayúscula de «Memoriam» se eliminaría, puesto que en inglés todos los sustantivos en títulos se escriben en versal. Sin embargo, para mantener una cohesión estética, mantengo el título en letra redonda, así como las iniciales A. H. H. (que responden al nombre del amigo fallecido, Arthur Henry Hallam) que, aunque forman parte del título, la tradición suele suprimir y reducir el título a *In memoriam* cuando se hace referencia a la obra porque es más sencillo de pronunciar, y así se ha referido en este presente traducción del poema.

Por otro lado, el subtítulo se ha mantenido intacto. «Obiit», que significa «fallecido» en latín, se mantiene en redonda por las mismas razones expuestas más arriba y la fecha MDCCCXXXIII (1833, que es la muerte de Hallam) en redonda y mayúscula por ir acompañada de la palabra «Obiit», que empieza por mayúscula.

También cabe destacar que se ha respetado la numeración latina de los cantos a lo largo de la obra, así como el título de la sección que ejerce de prólogo y de epílogo a la composición.

3.4. Estilo del autor y voz autoral

El estilo de *In memoriam* es muy variado. Se pueden encontrar cantos que se estructuran a lo largo de una única oración, pero también los hay que contienen oraciones que acaban en mitad de un verso, a pesar de que no sea muy común en la obra, y se unen a través de los versos con encabalgamientos. La forma más extendida a lo largo de toda la composición es que cada verso corresponda a una unidad de sentido, es decir, un verso que parece independiente con respecto al resto y que funciona como segmento autónomo, aunque siempre es dependiente del resto de elementos. Esto es muy evidente, por ejemplo, en el canto III.

En lo referente al contenido, la obra contiene desde descripciones muy precisas de la naturaleza, con referencias a plantas, árboles y pájaros del entorno inglés hasta disquisiciones filosóficas sobre la naturaleza de la muerte, la relación entre la religión y la ciencia y el devenir de la humanidad. Hay pasajes muy claros y vivos y otros más oscurecidos y ambiguos.

Todo ello se debe a cómo se compuso la obra y cuál era el propósito original del autor. Tal como asegura Hallam Tennyson (1897: 304), los múltiples cantos (también llamados secciones) del poema se escribieron en muchos lugares diferentes a lo largo de muchos años, sin pretensión de que formaran una obra única y de que se publicaran. La idea de darles una coherencia y publicarlos bajo un solo título vino después, cuando el volumen de poemas era muy alto.

Esa disparidad en cuanto al estilo facilita la empresa traductora porque permite compensar sin perjuicio para el texto original, aunque siempre que ha sido posible he mantenido la unidad de sentido de los versos, sobre todo al final de las estrofas, porque causa un efecto de armonía (el ejemplo más claro de este efecto es el canto CVI).

Por otro lado, como ya se ha indicado en la contextualización de la obra, la voz del autor se funde con una voz universal que habla por toda la humanidad, «el “yo” no siempre refleja al autor hablando de sí mismo, sino a la voz de la raza humana hablando a través de él» (Tennyson, 1897: 305). Sin embargo, distinguimos al poeta en una forma de expresarse muy parecida a la de Dante, en la ironía que desprende en algunos pasajes y a la simplicidad de la lengua. Tennyson es un poeta que emplea un léxico común, aunque como es evidente sus poemas están llenos de arcaísmos (pues no en vano han transcurrido más de cien años desde su muerte) que no intento imitar de ninguna manera en la traducción. No obstante, en aquellos cantos donde el lenguaje sube de registro y emplea un vocabulario más culto y poético, la traducción ha respetado el tono.

Cabe hacer hincapié en que la relevancia del autor en el mundo anglófono, así como la popularización de algunos fragmentos, que han pasado al uso cotidiano (por ejemplo, «'tis better to have loved and lost / than never to have loved at all» del canto XXVII, vv. 15-16; o «Nature, red in tooth and claw» del canto LVI, v. 15) exigen una

fidelidad especial y un cuidado que imposibilitan en alto grado la recreación de esos extractos porque el texto se convierte en una fuente de autoridad inevitable.

3.5. Intertextualidad

Al profundizar en el texto se advierten numerosas referencias más o menos exactas a otras grandes obras de la literatura universal. Sobre todo hay reminiscencias a Shakespeare, a quien Tennyson y los victorianos en general consideraba uno de los mayores poetas de la historia; a la Biblia, pues tal como afirma Hallam Tennyson (1897: 308) «mi padre era un estudioso de la Biblia, como aquellos que hayan leído *In memoriam* sabrán»; a Dante, a quien Tennyson también admiraba sobremanera, como ya se ha visto; a Milton, Petrarca, a poetas clásicos latinos, sobre todo Horacio y Ovidio, y a teorías científicas de la época decimonónica, especialmente en lo relativo a la evolución, la geología y la astronomía.

Eco (2008: 279) distingue dos casos en lo relativo a la intertextualidad: la remisión transparente, que se caracteriza por ser más evidente y fácil de traducir porque la referencia es más universal; y la remisión que no es transparente por sí misma o para la cultura del traductor, donde «el autor invita al traductor a buscar una remisión equivalente en la propia literatura». Esa estrategia coincide con la opinión de Hatim y Mason (1990/1995, citado en Hurtado, 2016: 439) de que «lo esencial ante una referencia intertextual es analizar cuál es su contribución al texto de acogida», es decir, su intencionalidad y función.

En realidad, las intertextualidades en *In memoriam* en algunas ocasiones (quizá en la mayoría) son inconscientes por parte del poeta, que vierte en su obra todo el bagaje cultural que ha adquirido a lo largo de su vida. Las más conscientes, sin embargo, son las remisiones bíblicas, que cumplen una función moral y autorizan las palabras del autor en cuestiones teológicas y religiosas.

Por esa razón, no he juzgado necesario cambiar las referencias intertextuales por otras, aunque algunas sean prácticamente inapreciables para un lector hispanohablante, porque aportan al texto toda la experiencia literaria e incluso vital del autor, y naturalizarlas supondría un sacrificio innecesario. Para facilitar que el lector reconozca o pueda conocer las remisiones, se han indicado en las notas. Tan solo en una ocasión (en el canto LXXIV) he añadido una alusión naturalizada, un verso de fray Luis de León que se ajustaba muy bien con el texto, a modo de guiño (teniendo en cuenta también que era contemporáneo de Shakespeare).

3.6. Uso de mayúsculas

A lo largo de *In memoriam* hay numerosos términos escritos con mayúscula inicial que han sido revisados y analizados de una forma crítica para verterlos al español de la forma más correcta, y han sido de gran ayuda las indicaciones de Martínez de Sousa (2007) sobre esta materia. Se pueden distinguir varios tipos de mayúsculas en la obra de Tennyson.

Por un lado, las mayúsculas normativas, es decir, aquellas que se rigen por la normativa ortotipográfica inglesa general. En esta categoría encontramos gentilicios y adjetivos («English», «Celts», «Argive», «Indian», etc.), meses («May», «June», «April», etc.), estaciones («Summer», «Spring», «Autumn»), puntos cardinales («East», «West», etc.), antropónimos («Arthur», «Michael Angelo», «Paul», etc.), personajes mitológicos («Phosphor», «Pan», «Melpomene», «Urania», «Pallas», «Faun», etc.), accidentes geográficos como ríos y montañas («Danube», «Severn», «Wye», «Rhine», «Parnassus», «Olivet», etc.) y países y ciudades («England», «Vienna», etc.). En la traducción, se ha eliminado la mayúscula en los gentilicios y adjetivos, meses, estaciones y puntos cardinales, tal como prescribe la normativa castellana. También he escrito en minúscula «Muse» («musa»), que en el original inglés aparece siempre en versal y en español no existe razón alguna para conservarla, puesto que se trata de un sustantivo común para referirse a las divinidades griegas del arte.

Por otro lado, encontramos mayúsculas en términos relacionado con la religión: los referentes a la divinidad («Son of God», «God», «Lord», «Him», «He», etc.), a sustantivos propios de la escatología cristiana («Heaven», «Paradise», «Creation») y a festividades («Christmas», «Christmas-eve», «Yule»). También se incluyen en este apartado los términos bíblicos y epítetos referentes a Jesucristo («Christ», «Evangelist», «Word», «Anakim», «Just», «True», «Saviour», etc.) y voces relacionadas con el infierno («Lords of Hell», «Demons», «Evil», etc.) Todos los términos relacionados con Dios y la divinidad se han mantenido en mayúscula, así como las festividades y los epítetos que van unidos a la idea de Jesús. Sin embargo, «cielo», «paraíso» y «creación» se han escrito en minúscula, así como «evangelista», «rey infernal» y «demonios», siguiendo el criterio más extendido en lengua española. Sin embargo, «el Mal» se ha mantenido en mayúscula porque se trata de una personificación.

A propósito de este último punto, cabe resaltar que el mayor número de mayúsculas son personificaciones, entre las que destacan «Love», «Death», «Nature» y «Life», que son las que más se repiten a lo largo de la obra. En la traducción, he mantenido las mayúsculas en aquellas personificaciones que resultan más claras, pero he escrito en minúscula los términos que resultaban más dudosos en el contexto de cada canto. En las notas a la traducción se comentan los casos más concretos en los que puede haber duda.

4. Traducción y comentarios de *In memoriam*

In memoriam A. H. H.

Obiit MDCCCXXXIII

Prólogo

Hijo de Dios, Amor puro e inmortal¹
que, estando oculto al mundo, en ti creemos
y que, siguiendo nuestra fe, sabemos
sin prueba alguna que eres eternal.

5 Oh, las esferas de luz y penumbra²
son tuyas: diste Vida a hombres y fieras,³
les diste la Muerte, aunque la vencieras⁴
y enterraras como nadie acostumbra.

En el polvo no nos vas a dejar,
10 aun cuando ignoramos por qué existimos
creemos que tras vivir no morimos
pues eres justo: nos diste lugar.

Tú pareces ser humano y divino,
tú, la más elevada y santa forma.
15 Voluntad propia, sin saber su norma;
voluntad propia, mas tuyo el destino.

Nosotros tenemos varios sistemas,
estudios que llegan y se marchitan:
no son más que medias luces que imitan,⁵
20 oh, Señor, tus grandezas más supremas.

Más no sabemos, mas tenemos fe,
pues el saber nace de lo que vemos
y, no obstante, confianza en ti tenemos:
una luz que en la oscuridad se ve.

25 Que el saber llegue a lugares distantes
sin distanciarnos de nuestra humildad,⁶
que mente y alma, unidas a voluntad,
fluyan al son de la música de antes,

aunque más fuerte. Somos engañosos,
30 nos burlamos de ti cuando no hay llanto,
mas ayuda al mundo a escuchar el canto
que ayude e ilumine a los silenciosos.

35 Perdona los pecados que haya en mí
 y lo que máspreciado en mí parece,
 pues lo que uno cree que otro merece
 no es siempre lo más justo para ti.

40 Perdona mi dolor, pues él murió;
 él, tu creación, mi más fiel amigo.
 Confío en que está en el cielo, y contigo
 aún lo amo más que cuando vivió.⁷

 Perdona el llanto fuerte y la violencia
 de una juventud torpe y consumida,
 perdona lo pasado de mi vida
 y hazme sabio en tu elevada sapiencia.

Prólogo

1. «Strong Son of God, immortal Love» (v. 1): aliteración de la «o», que se plasma también en la traducción: «Hijo de Dios, Amor puro e inmortal».
2. «Thine are these orbs of light and shade» (v. 5): reminiscencia de las palabras de arcángel Gabriel en *Fausto* (Goethe, trad. 2011: 33):

Y rápida, con inconcebible rapidez, gira en derredor la magnificencia de la Tierra, alternando los esplendores paradisiacos con la noche profunda llena de espantos. Salta espumante el mar en anchas oleadas al batir los profundos cimientos de las rocas; y rocas y mar son arrastrados en el raudo curso eterno de las esferas.

Sin embargo, Tennyson identifica la luz con la vida y la sombra con la muerte, como en los dos versos siguientes explicita.

3. «thou madest Life in man and brute; / thou madest Death; and lo, thy foot/ is on the skull which thou hast made. / Thou wilt not leave us in the dust» (vv. 6-9): reminiscencia bíblica de Eclesiastés (3: 20-22):

Todos van al mismo lugar: todos vienen del polvo y vuelven al polvo. ¿Quién sabe si el espíritu del hombre sube arriba y el espíritu del animal baja al fondo de la tierra? Así que comprendí que la única felicidad del hombre consiste en disfrutar de lo que hace, porque esa es su recompensa. Pues ¿quién le traerá a ver lo que suceda después de él?

4. «[...] thy foot / is on the skull which thou hast made» (vv.7-8): Tennyson emplea esta metáfora, en la que Jesucristo tiene un pie sobre la calavera (representando la muerte) que ha conquistado y que Dios creó (Jesús es la segunda persona de la Trinidad, por lo tanto su misma esencia la creó, aunque tuvo que bajar a la Tierra para conquistarla). En la traducción, no hago referencia a la calavera pero sí utilizo «enterraras» (un término relacionado con el ámbito fúnebre) para recrear la metáfora: Jesucristo venció a la muerte y la enterró bajo tierra, en el infierno, como nadie ha podido hacer antes. Reminiscencia de *Infierno* (IV, 52-63) de la *Divina Comedia* (Dante, trad. 2016: 23):

[Virgilio] replicó: «Yo era nuevo en este estado,
cuando vi que llegaba un prepotente
con señal de victoria coronado.
Sacó las almas del primer viviente,
de su hijo Abel y de Noé el del arca,
la de Moisés, que legisló obediente;
del padre Abraham, David el gran monarca
e Israel, con su padre y descendencia,
más Raquel, por quien tanto hizo el patriarca;
y otros más, que salvó con su clemencia:
los primeros salvados, cosa clara,
porque no hay salvación sin su presencia».

5. «broken lights» (v. 19): esa luz es imperfecta porque solo son reflejos o partes de la divinidad, de la perfección, pero no su totalidad. Con «medias luces» se transmite esta idea de imperfección.
6. «Let knowledge grow from more to more, / but more of reverence in us dwell» (vv. 25-26): para mantener sonoramente la repetición del «more», juego con «distantes» y «distanciarnos» que tienen la misma raíz, aunque expresados como contrarios, pues aunque pide que el conocimiento ilumine las partes más alejadas, no debe esto distanciar al ser humano de tal sabiduría.
7. «I find him worthier to be loved» (v. 40): la muerte ha convertido a Arthur Hallam en un ser perfecto. Esta idea neoplatónica irá repitiéndose en el poema.

I

Alguien dijo una vez, y juzgué cierto,¹
cantando con un arpa en varios tonos,
que el hombre se alzaría de sus tronos
de vil muerte hacia un cielo más abierto.

5 ¿Quién nos dirá si, de aquí a mil veranos,
habrá provecho allí donde hubo muerte?
¿Quién alargará la mano bien fuerte
y atrapará esos sollozos lejanos?²

10 ¡Que Amor y Tristeza sean solo uno!
¡Que vuele el regio cuervo de las sombras!
Oh, pérdida que dulcemente asombras,
danzando con la muerte,³ golpe oportuno:⁴

antes eso que escuchar a las Horas⁵
menospreciar el fruto del amor
15 y escupir: «Mira a quien te da dolor...
lo amaste, y ahora ¡solo al polvo lloras!»

1. «I held it truth, with him who sings» (v. 1): Ortega y Gasset cita a Goethe en las *Meditaciones del Quijote*: «Yo me declaro del linaje de esos / que de lo oscuro hacia lo claro aspiran» (Ortega y Gasset, 1914: 114). Parece ser que Tennyson se refiere a esas palabras de Goethe, que además tendrían como trasfondo la idea de *Fausto*: «“Es menester que renuncies”. “Has de renunciar”: he aquí la sempiterna canción que resuena en los oídos de todos y que, enronquecida, nos canta cada hora durante nuestra existencia entera» (Goethe, trad. 2011: 81). Es la voz del diablo, del mal y de la tentación humana que nos conduce hacia la destrucción, aunque Goethe (trad. 2011: 500) expresa eso para concluir «Todo lo perecedero no es más que figura. Aquí lo Inaccesible se convierte en hecho; aquí se realiza lo Inefable».

Por otro lado, la idea es la misma que la de Henry Wadsworth Longfellow en su poema *The Ladder of St. Augustine* que, a su vez, se inspira en las palabras de san Agustín: «De vitiis nostris scalam nobis facimus, si vitia ipsa calcamus», es decir, que a partir de nuestras pasiones construiremos una escalera para subir al cielo escalón a escalón. Sin embargo, para Tennyson estos escalones no parecen ser ni vicios o pasiones como en san Agustín ni desgracias como en Longfellow, sino la pérdida (King, 1898: 12).

2. «far-off interest of tears» (v. 8): esta expresión se repite en el epílogo. El hombre no puede saber qué le espera en el futuro, ni si todo el sufrimiento presente forma parte de algo que culminará (quizá para el bien propio) en los días venideros. Traduzco siguiendo ese sentido.
3. «to dance with death» (v. 12): referencia a la Danza de la Muerte, que era un género artístico surgido durante la Baja Edad Media, caracterizado por el rasgo igualador que se le otorga a la muerte para toda clase social y por la conciencia de que los placeres terrenales acabarán y que hay que estar preparado también para la vida celestial.
4. «to beat the ground» (v. 12): doble referencia, por un lado a la oda XXXI (I, 2) de Horacio: «pulsanda tellus» traducido al español por Joaquín Escriche (Horacio, trad. 1847: 71) como «danzar» y, por el otro, más directamente a *Comus* (Milton, 1903: 6): «beat the ground» (v. 143).

Esa expresión se relaciona con el concepto anterior de la Danza de la Muerte, es decir, disfrutar de los placeres terrenales, en este caso de los sentimientos, tanto del amor como de la tristeza, como símbolos de vida en contra de la muerte, que es el vacío de todo sentimiento y existencia, y por eso opto por una traducción literal en cuanto al sentido: «golpe oportuno».

5. «victor Hours» (v. 13): referencia cultural mitológica. En la antigua Grecia, las Horas eran representaciones del tiempo y personificaban a las estaciones del año, sin ninguna relación directa con el significado actual de «hora» (Hard, 2008: 279). Por eso menosprecian «el fruto del amor».

II

Viejo ciprés¹, que brotas sobre losas
que nombran a personas olvidadas,
tu tronco encierra ambiciones calladas,
sobre huesos tus raíces reposas.²

- 5 Las estaciones dan su dulce fruto
y traen nuevas vidas a este mundo,
mientras tanto el reloj suena rotundo
al marcar la vida humana y su luto.

- 10 Oh, impasible ante la tormenta y el viento,
firme ante el calor del sol veraniego,
te mantienes en tu eterno sosiego
a lo largo de siglos de lamento:

- mientras así te contemplo, árbol triste,
envidio tu madera harto obstinada
15 y, repudiando mi sangre olvidada,³
el deseo de unirme a ti persiste.

II

1. «Yew» (v.1): aquí hallamos un problema cultural. El poeta se refiere al tejo (*Taxus baccata*), un árbol que se relaciona con la muerte porque se puede encontrar en muchos cementerios. Me baso en la traducción de *Burnt Norton*, de T. S. Eliot (2017), realizada por José Emilio Pacheco, que solucionó este problema cambiando «tejo» por «ciprés» (*Cupressus sempervirens*) porque, como indica clara y magistralmente, la palabra «tejo» tiene varios significados en español y podría causar confusión en un lector castellano y, además, el ciprés también se relaciona con la muerte, sobre todo en el área mediterránea. En el canto XXXIX se volverá a hablar del árbol.
2. «thy roots are wrapt about the bones» (v. 4): referencia bíblica a Job (8: 17): «Sus raíces se enredan entre piedras, su vida crece entre rocas».
3. «stubborn hardihood» (v. 14): el poeta atribuye al árbol cierto estoicismo, puesto que aunque está rodeado de muerte, aguanta impávido todas las inclemencias del tiempo, igual que alguien que ha perdido a un ser querido debe aguantar todo el dolor y la tristeza. El narrador desea ser como el árbol y unirse así a su resistencia ante las inclemencias.

III

Oh, Pena, cruel y amarga compañera,
Oh, viajera del valle de la Muerte,
Oh, de dulce y amargo sabor bien fuerte,
¿Qué susurra tu lengua de embustera?

5 «Las estrellas —susurra—, andan a tientas,
pues una tela oscura cubre el cielo
y en la lejanía se oye un desvelo
y un grito desde luces tremulentas,

y el espectro de la Naturaleza
10 se alza con su música y melodía:
un falso eco de mi misma armonía,
una falsa forma de gran pobreza».¹

¿Debería rendirme finalmente
y tomarla como algo natural
15 o al fin matarla, pecado mortal,²
en el umbral de mi confusa mente?

III

1. vv. 9-12: en el original, la puntuación es muy confusa. Elimino los guiones y algunas comas y añado dos puntos para aclarar la lectura.
2. «vice of blood» (v. 15): referencia cultural religiosa. Se refiere a un pecado de sangre, es decir, de un asesinato. En este caso, habla de asesinar a la Pena y, por lo tanto, de un pecado mortal.

IV

Al Sueño entrego toda mi energía,
la noche esclaviza a mi voluntad,
junto al árbol me siento en soledad
viendo a mi corazón en agonía:

- 5 Oh, corazón, ¿cómo te ves ahora
que ya rendiste todo tu deseo
y no te preguntas: «qué no poseo
para que el latir no sea el de otrora»?

- 10 Es algo muy querido que perdiste,
esa alegría de tu juventud.
¡Rómpete, jarrón de helada inquietud,
tú, que tristeza en hielo convertiste!¹

- 15 Esas nubes de zozobra innombrable
cubren de noche mis ojos dormidos
y con el sol despiertan los sentidos:
«la pérdida no me hará miserable».

IV

1. «Break, thou deep base of chilling tears, / that grief that shaken into frost!» (vv. 11-12): se está dirigiendo al corazón, al que describe como un jarrón lleno de lágrimas congeladas («helada inquietud») que ha sido sacudido por la tristeza y, por ello, se ha convertido en hielo. Por lo tanto, está pidiendo al corazón que se abre y libere toda la pena que lleva dentro y que parece que permanecerá allí para siempre. Alude al hecho científico de que el agua puede enfriarse por debajo del nivel de congelación sin que se solidifique, pero que si es sacudida se congela al instante (Gatty, 1900: 6). En mi traducción, aunque parece diluirse esta referencia, sí que se mantiene la idea principal de que el corazón es un cúmulo de dolor helado que ha perpetuado la tristeza en él.

V

A veces creo que es medio pecado
expresar con palabras¹ la tristeza,
pues estas¹, como la Naturaleza,
muestran media alma y esconden otro lado.

- 5 No obstante, para mente y corazón
existe la métrica en poesía,²
un triste ejercicio que día a día
calma, como la droga, la aflicción.

- 10 En palabras, como en ropa de luto,
me cubriré, como hago contra el frío,
pero en ellas, de ese gran dolor mío,
se ven trazos, no todo en absoluto.

V

1. «words» (vv. 2-3): en el original repite dos veces «words» muy seguido. En este caso, he optado por eliminar la segunda y sustituirla por un pronombre porque, de lo contrario, la sonoridad del verso español se resentiría y habría sensación de redundancia.
2. «a use in measured language lies» (v. 6): el sentido del original es más genérico que en la traducción que propongo, porque habla de un lenguaje medido, o una forma premeditada de expresarse, pero he decidido especificarlo como «la métrica en poesía» porque es el género que nos ocupa. En este fragmento, aunque lógicamente las críticas fueron posteriores a la publicación de la obra, recuerdo las palabras de Charlotte Brontë sobre *In memoriam*:

Muchos de los sentimientos expresados llevan en sí el sello de la verdad; pero si Arthur Hallam hubiera sido alguien más próximo a Alfred Tennyson (su hermano en vez de su amigo) yo habría desconfiado de este monumento de dolor impreso, rimado y medido. Ignoro los cambios que puede producir el paso de los años; pero me parece que el dolor profundo, mientras es reciente, no fluye en verso. (Gaskell, trad. 2016: 475)

VI

Alguien dirá que «ya vendrá otro amigo,
la pérdida es común en nuestra raza»;
e igual que lo común todo desplaza,
paja y grano surgen del mismo trigo.¹

- 5 Que la pérdida sea común no hace
 más llevadera la mía, ¡al contrario!
 Luna y sol no se suceden a diario
 sin que algún corazón se despedace.²

- 10 Oh, padre, allá dondequiera que estés,
 tú que tanto amas a tu valiente hijo;
 un tiro, que mató su regocijo,
 robó su vida y lo trajo a tus pies.

- 15 Oh, madre, salvarás al marinero
 rezándole al Señor, mientras él se hunde
 cubierto por su coy, y mientras se funde³
 con su gran sepulcro errante y viajero.⁴

- 20 Vosotros mejor que yo no sabéis
 cómo intenté complacerlo al final,
 yo que pensé en el lenguaje ideal
 de escribir y pensar lo que no veis,

y mucho esperé su regreso a casa,
y dije todo día de mi vida
con un deseo que mi alma no olvida:
«vendrá hoy o mañana, más no se retrasa».

- 25 Oh, esa afable paloma⁵ cuyo humor
 le empuja a peinar su rubio cabello
 y a cantar que no hay nada aún más bello,
 ¡ay, pobre niña, que aguarda a su amor!

- 30 Hace poco que su padre ha encendido
 el fuego, pues espera un invitado,
 y piensa: «se quedará de buen grado»
 y una rosa en el pelo se ha prendido.

Esta noche se verán frente a frente
y entre tanto ensueño se ruboriza
35 y, tras dejar la copa, se desliza
fuera para colocarse un pendiente.⁶

Nada importa, en ese fugaz instante
una maldición ya les perseguía:
su futuro marido ya moría
40 caído de un caballo galopante.

Oh, ¿qué será de ella tras tal castigo?
¿Me quedará algo bueno en mi vejez?
A ella le espera perpetua viudez⁷
y a mí no me espera segundo amigo.

VI

1. «vacant chaff well meant for grain» (v.4): metáfora que expresa que de lo útil siempre surge algo inútil, que en todo cuerpo (que sería la parte perecedera) siempre reside un alma (la parte eterna y, por tanto, más valiosa) o incluso que los consejos de aquellos que le dicen que la pérdida es algo común son como paja seca, inútil, y que su sentimiento se sobrepone sobre todos los demás, pues es legítimo. Tennyson critica en esta estrofa lo común, que puede llegar a convertirse en vulgar. De ahí mi traducción: «lo común todo desplaza» en el sentido de que todas las cosas únicas y verdaderamente valiosas pierden notoriedad o son menospreciadas por lo común, y «paja y grano surgen del mismo trigo» porque tanto lo útil como lo inútil comentado anteriormente encuentran su origen en el mismo punto, y la existencia de la paja (lo prescindible) afirma la existencia del grano (el fruto, lo útil). De esta forma conservo la metáfora construida sobre referencias a la agricultura.
2. «Never morning wore to evening, / but some heart did break» (vv. 7-8): referencia a *De rerum natura* (II, 578-580), de Lucrecio (1942: 366):

Nec nox ulla diem neque noctem aurora secutast,
quae non audierit mixtos vagitibus aegris
ploratus, mortis comites et funeris atri.

A continuación, incluyo la traducción al inglés de William Ellery Leonard (2004: 51):

No night a day, no dawn a night hath followed
that heard not, mingling with the small birth-cries,
the wild laments, companions old of death
and the black rites. (II, 576-580)

Y, a continuación, la traducción al español de José Marchena (1918/1999):

Ni tras el día se siguió la noche,
ni tras la noche aurora, sin que oyesen
vagidos lastimosos confundidos
con llantos compañeros de la muerte,
y secuaces de tristes funerales. (II, 731-735)

Por mi parte, adapto esta cita (igual que hace Tennyson) al metro y rima de la traducción. De forma indirecta, el poeta nos insiste en que sí, su sufrimiento es común porque muertes prematuras suceden a diario en todo el mundo, aunque no por ello estas tienen menos importancia.

3. «his heavy-shotted hammock-shroud drops» (v. 16): es conocida la costumbre entre los marineros de arrojar a los muertos al mar envueltos en su coy, que como indica el *Diccionario de la lengua española*, es un «trozo de lona o tejido de malla en forma de rectángulo que, colgado de sus extremos, sirve de cama a bordo» y atados a las bolas del cañón para que se hundiesen. Aquí hace referencia a esa tradición. He decidido incluir

«coy» en la traducción, aunque puede ser una palabra poco conocida, porque remite a ese vocabulario marino que el poeta usa.

4. «his vast and wandering grave» (v.16): reminiscencia de *Richard III* (I, IV, 37): «empty, vast and wandering air». En español, María Enriqueta González Padilla (Shakespeare, trad. 2012: 3, 342) lo tradujo como «al aire libre, abierto y espacioso». Tennyson se refiere, por supuesto, al mar.
5. «dove» (v. 25): se refiere a su hermana Emily Tennyson, con quien estaba comprometida Arthur Hallam. Es una expresión de afecto, y decidí mantenerla literalmente en español como «paloma» porque también se utiliza con el mismo significado según el DLE (en su cuarta acepción).
6. «ringlet» (v. 36): soy consciente de que significa rizo, y narra como la muchacha sale del salón para arreglarse un rizo que le caía, pero por exigencia de la rima, lo sustituyo por «pendiente». Al fin y al cabo, el sentido es el mismo: se escapa un momento de la fiesta para acicalarse.
7. «perpetual maidenhood» (v. 43): referencia a la vida personal del autor, pues su hermana Emily fue «viuda» incluso antes de casarse, cuando murió Arthur Hallam.

VII

Oscura casa,¹ he vuelto aquí temprano,
a esta vacía y solitaria calle,
ante las puertas donde, con detalle,
recuerdo mis latidos y esa mano,

5 una mano que no estrecharé más:²
he aquí por qué no consigo dormir.
Como un delincuente,³ logro irrumpir
con la aurora y dejar la puerta atrás.

10 Él no está aquí, pero en la lejanía
vuelve a nacer el ruido de la vida,
y mientras llueve, incendiando la herida,⁴
en esa calle despunta el cruel día.

VII

1. «Dark house» (v.1): la familia Hallam vivía en el número 67 de la calle Wimpole, en Londres. Ahí es donde se dirige el poeta en este canto, y donde volverá en el CXIX.
2. «a hand that can be clasp'd no more» (v. 5): referencia a *Heroidas* (X, 13-16) de Ovidio en la traducción española realizada por Diego de Mexía (1884/2011: 154):

Entonces no sé ¡ay triste! si durmiendo,
o si medio despierta, por tocarte
moví la mano y retiréla huyendo.
A mí la retiré por no hallarte,
y vuélvola a extender por todo el lecho
por tocar de tu cuerpo alguna parte. (vv. 16-21)

3. «and like a guilty thing» (v. 7): referencia a *Hamlet* (I, I, 148-149): «And then it started like a guilty thing upon a fearful summons». Tomás Segovia (Shakespeare, trad. 2012: 2, 290) traduce este pasaje: «Y entonces se escapó como el culpable ante un terrible citatorio».
4. «ghastly» (v. 11): traduzco por el sentido «incendiando la herida» porque añadir un adverbio en tan poco espacio rompería la sonoridad de la frase y dificultaría enormemente la métrica. Se respeta la sensación de que, para el escritor (o el sujeto del poema), el día rompe todos los recuerdos y fantasías de que Arthur Hallam pueda estar ahí con él, pues ilumina todas las estancias revelando el vacío. «Herida» con sentido de «los sentimientos de soledad».

VIII

Un amante, que vuelve felizmente
a casa a visitar a quien tanto ama,¹
al llegar a la puerta llama y llama²
y descubre que se ha ido de repente.

- 5 Se entristece y se convierte en desdicha
la magia que hace tiempo los unía,
la casa se oscurece y se vacía
toda estancia de la pasada dicha.³

- Así mismo son los bellos lugares
10 que antaño frecuentamos: pues salones,
valles, campos y todos los rincones,
si no estás tú,⁴ se llenan de pesares.⁵

- Y también, como aquel que yerra y vaga
por calles desiertas y al fin encuentra
15 una flor que en tempestades se adentra,
una que ella cuidó y que no se apaga,

- Igualmente se encuentra mi tormento,
oh, corazón abandonado mío,
contigo y con este poema guío
20 la pobre flor del amor que aún siento.

Mas como gustó a ojos que ya se han ido,⁶
voy a plantarla sobre su sepultura
para que si puede, allí gane altura,
y si no, que muera con ese olvido.

VIII

1. «to look on her that loves him well» (v. 2); puede parecer un verso escrito con cierta intencionalidad irónica, pues si tanto lo ama (ella a él) ¿cómo puede ser que lo haya abandonado? Desde esa interpretación, solo puede ser que la amada haya muerto, aunque con el sentido general del canto, parece ser que lo ha abandonado. Por lo tanto, y por exigencia de la métrica, traduzco directamente por «a casa a visitar a quien tanto ama», pues él sí la ama a ella, pero se pone en duda si ella lo ama a él. Además, se aprecia cierta aliteración que he vertido en la traducción con la vocal «a»: «**a casa a visitar a quien tanto ama**».
2. «who lights and rings the gateway bell» (v. 3): a pesar de que en el original no hay una repetición, sí la hay fonética («gateway bell») y, además, intento compensar otra repetición que no pude reproducir anteriormente, en el prólogo («by faith, and faith alone»).
3. «emptied with delight» (v. 8): referencia a un verso de *Lamia*, de John Keats (II, 307): «and Lycius' arms were empty of delight».
Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno (2013: 49) tradujeron este verso: «[...]y los brazos de Licio se vaciaron de dicha».
En mi traducción, mantengo, como en la traducción anteriormente citada de *Lamia*, la verbalización del «empty» («se vaciaron» / «se vacía»), y juego con la rima de «desdicha» y «dicha» como contrarios. Sin embargo, y contra lo que pueda parecer, en el «light» y «delight» del original, tal como señala el *Oxford Dictionary*, no tienen ninguna vinculación etimológica
4. «for all is dark where thou art not» (v. 12): referencia a *Henry VI (Part II)* (III, II) de Shakespeare: «For where thou art, there is the world itself, / With every several pleasure in the world, / And where thou art not, desolation.»
En español, cito la traducción de Roberto Appratto (Shakespeare, trad. 2012: 3, 161): «pues donde estás tú está el mundo entero, con todos los placeres terrenales, y donde no estás tú, desolación».
5. «for all is dark» (v. 12): este verso remite al verso de la estrofa anterior «and all the place is dark» (v. 7), pero por exigencia de la rima y ritmo, traduzco en el primer verso «se oscurece» y en este segundo por «pesares» por el sentido, sacrificando la referencia que, estando tan próxima, no supone un daño demasiado alto, pues así también se relaciona lo oscuro con el pesar.
6. «but since it pleased a vanish'd eye» (v. 21): los ojos, entendidos como el sentido de la vista, se han ido, han desaparecido porque Arthur ha muerto. Sin embargo, escribirá esta obra poética sobre la muerte de Arthur (retóricamente, aunque Tennyson lo exprese como algo literal) y si no alcanza la perfección, al menos que descanse junto a su amigo.

IX

Hermoso bajel, que desde los puertos
italianos surcas mares en calma
con los restos de mi Arthur ya sin alma,¹
alza el vuelo con tus flancos abiertos.

- 5 Tráelo a casa con quienes le lloran
 en vano, que unos vientos favorables
 acompañen al mástil como amables
 aliados que lo llevan y lo honoran.

- 10 De noche ningún mal aire confunde
 tu movedizo rumbo, y Eósforo² arde
 como nuestro puro amor, con alarde
 refleja en el rocío que se funde.

- Condensa toda luz que te rodea;
 dormid, dulces cielos, ante la proa;
15 dormid, dulces vientos, como a quien loa
 mi amor: mi amigo, hermano y mi marea.³

- Arthur mío, yo no volveré a verte
 hasta pasar toda mi viudedad,⁴
 te amo como a madre de gran edad,
20 más que a mis hermanos he de quererte.⁵

IX

1. «my lost Arthur's loved remains» (v. 3): primera y una de las pocas referencias explícitas a Arthur Hallam. Se hace un juego de palabras, pues también se elude al rey Arturo, cuyas historias despertaban el interés de Tennyson. Cabe recordar que, una vez derrotado el rey Arturo en la batalla de Camlann, cuando cae su reino, embarca con la ayuda de unas hadas (entre ellas Morgana, su hermana y enemiga) hacia Avalon para ser curado algún día. De ahí la referencia. Opto por no traducir el nombre, puesto que la referencia más directa es a la del amigo del poeta (a quien se dedica el poema ni más ni menos) y, además, cualquier lector ávido podrá encontrar la referencia al rey mítico de todas formas.
2. «Phosphor» (v. 10): hace referencia al dios Fósforo, también conocido como Heósforo o Eósforo. El equivalente romano era Lucifer. Era el lucero del alba, hijo del amanecer (Eos) y un dios estelar (Astreo). Realmente, es el planeta Venus visto por la mañana (Hard, 2008: 88). Traduzco por «Eósforo» porque «Fósforo» recuerda demasiado a las cerillas o incluso al elemento químico, y podría llevar a malinterpretaciones.
3. «my friend, the brother of my love» (v. 16): introduzco, por causa de la rima, una metáfora náutica, siguiendo el tema del canto, de su amigo como «mareas», es decir, que mueve sus sentimientos y de él dependen.
4. «Till all my widow'd race be run» (v. 18): resumo la expresión inglesa a «viudedad» porque comprime con exactitud el significado del «widow'd race» del original. Habrá que tener en cuenta que se repite en el canto XVII (v. 20).
5. «More than my brothers are to me» (v. 20): hay que entender este fragmento como un amor superior al que siente por sus hermanos, como si Arthur Hallam fuera su «hermano favorito», no como si fuese algo más que un hermano. Se cita este verso en el canto LXXIX (v. 1).

X

Oigo rugir las olas a tu paso,
oigo por la noche tocar campanas,
veo luz a través de tus ventanas,
veo al capitán guiándose al ocaso.¹

- 5 Tú juntas marinero con esposa,
llevas viajeros a tierras lejanas,
cartas a manos que tiemblan de ganas,
y una vida que se ha ido,² carga espantosa.

- Tráelo, pues tenemos vanos sueños:
10 ese aire quedo y silencioso aviva
nuestro afán hogareño. Oh, nos motiva
más, a nosotros de costumbres dueños,

- el ser enterrados bajo la tierra,³
que se nutre de lluvias y de sol,
15 o donde alaban desde el facistol
los villanos a Dios y a quien no yerra⁴

- que, tras ser tragados por remolinos
tú y él, y arrastrados hacia el negro abismo,
donde sus manos no serán lo mismo,
20 ser uno entre algas y seres marinos.

X

1. «I hear» (vv. 1-2) / «I see» (vv. 3-4): repetición que marca a través de los sentidos lo que siente el narrador. Era importante, como marca estilística, verterlo en la traducción.
2. «a vanish'd life» (v. 8): referencia al «vanish'd eye» del canto VIII (v. 21). He procurado traducirlo respetando la referencia «ojos que ya se han ido» / «vida que se ha ido» para mantener la intratextualidad.
3. «clover sod» (v. 12): traduzco simplemente por «tierra» porque el trébol, aunque existe en la Península ibérica también, es más representativo de la cultura anglosajona y en español puede causar extrañeza.
4. «or where the kneeling hamlet drains / the chalice of the grapes of God» (vv. 15-16): se refiere al lugar donde se lleva a cabo la eucaristía, es decir, en una iglesia. Por motivo de la rima y sonoridad, he mantenido la referencia de la iglesia pero cambiando el acto de la eucaristía por la lectura de alabanzas a Dios, pues el facistol o atril también se sitúa en el presbiterio de la iglesia. Con «quien no yerra» hago referencia a Jesucristo, igual que el original con «grapes of God», es decir, el vino (la sangre de Jesús).

XI

Calma¹ es una mañana sin sonido,
en calma para saldar un dolor
más calmado, y las hojas de color
caen y así las castañas con ruido:

- 5 calma y profunda paz en este prado,
y en el rocío sobre la retama,²
y en cada telaraña que encarama
mil resplandores de verde y dorado.

- Calma y luz mansa en aquella llanura
10 que se extiende con su flora otoñal,
granjas y alguna torre fantasmal,
hasta unirse en el mar con gran dulzura.

- Calma y profunda paz en esta brisa,
esas hojas que ya se han marchitado,
15 y mi corazón, si está algo calmado,
si lo está, es solo una calma indecisa.

- Calma en los mares, y plata sin par,³
y las olas se mecen sin despecho,
y calma muerta en ese noble pecho
20 agitado por el batir del mar.⁴

XI

1. «calm» (vv. 1, 2, 5, 9, 13, 15, 16, 17 y 18): he respetado la repetición de la palabra en todos los casos (y de la forma «calm and deep peace» en los versos 5 y 13), excepto en el verso 16, que se repite dos veces y que por la métrica y la coherencia de la frase total en español, he omitido una vez. Con esta repetición, el poeta transmite, y valga la redundancia, calma al lector.
2. «furze» (v. 6): estrictamente, se refiere a la *Genista scorpius* o aulaga, unas plantas arbustivas de la familia de las fabáceas cuyas flores son amarillas. Está muy relacionada con la historia inglesa, pues tal y como nos indica Aurell (2007: 6) la dinastía Plantagenet que gobernó Inglaterra desde 1154 hasta 1485 (con sus ramas secundarias, la dinastía Lancaster y York) debe su nombre a las retamas que llevaba en su sombrero Godofredo V de Anjou (esta flor en francés se llamaba «genest»).
A pesar de que la aulaga es muy común también en la Península ibérica, el nombre no es muy conocido. Es mucho más común la ginesta o retama de olor (*Spartium junceum*), extendida principalmente por la cuenca mediterránea (en inglés «Spanish broom»), o incluso la retama negra (*Cytisus scoparius*), también extendida por las Islas británicas (en inglés «common broom» o «Scotch broom»). Las tres forman parte de la misma familia de las fabáceas y su forma es muy parecida, con las flores amarillas. Parece ser que en inglés comúnmente se llama a todas estas plantas «broom», como en español se dice «retama», así que viendo que está mucho más generalizado este uso, traduzco por «retama» para evitar también utilizar el nombre de algún género de la planta que pueda no encontrarse en Inglaterra, puesto que está describiendo un paisaje de su Lincolnshire natal.
3. «silver sleep» (v. 17): se refiere a la luna. En el epílogo (v. 116) se vuelve a hacer referencia con una expresión muy parecida «sleeping silver». En la traducción, «plata sin par» remite directamente al satélite natural de la Tierra, porque en español también se relaciona la plata con la luna, y como esta es «sin par», es la más brillante de todas.
4. «which heaves but with the heaving deep» (v. 20): intertextualidad con *The Bride of Abydos* de Lord Byron (II, XXVI): «his head heaves with the heaving billow». En español, destacaría la traducción de Antonio Sellen (1877: 106), en la que me he inspirado para traducir este pasaje: «allí agitada [la cabeza] por el batir continuo de las olas».

XII

Oh, como la paloma¹ que vuela alto
para llevar tribulación al cielo,
y el triste mensaje abajo en el suelo
impulsa sus alas de sobresalto,

- 5 así voy yo, pues no puedo quedarme:
 dejo bien atrás este arca mortal,²
 masa de nervios sin fuerza mental,
 y acantilados, sin miedo a alejarme.

- 10 Observo el espejo curvo del mar
 y alcanzo el cielo austral y su fulgor,
 y veo abierta la vela mayor
 y en el margen no dejo de llorar,

- y de decir: «¿Ahí viene mi amigo?
 ¿Es el fin de mis preocupaciones?
15 —y giro sopesando esas razones—.
 ¿Es el fin? ¿Es el fin de mi castigo?»

- y me lanzo hacia adelante, y me voy
 hacia la proa, y regreso de nuevo
 a donde dejé mi cuerpo, y compruebo
20 que estuve una hora fuera el día de hoy.

XII

1. «dove» (v. 1): referencia a Génesis (8:8): «Soltó luego una Paloma para ver si habían menguado las aguas hasta el nivel de la tierra».
2. «I leave this mortal ark behind» (v. 6): posiblemente relacionado con 2 Corintios (5:1): «Sabemos, en efecto, que aunque se desmorone esta tienda que nos sirve de morada terrenal». «Ark» es un arcaísmo para referirse a «ship or boat» comúnmente utilizado en la Biblia, tal como nos indica el *Oxford Dictionary* en su primera acepción. En español es exactamente igual. Según el DLE, en su séptima acepción, «arca» es un término desusado para referirse a «especie de nave o embarcación». Además, ambas pueden hacer referencia también al Arca de Noé (Noah's Ark) del libro del Génesis, como hemos visto anteriormente con «dove».

XIII

Las lágrimas del viudo,¹ cuando ve
una forma ya pérdida en su sueño
y remueve los brazos sin empeño
y siente vacío, brotan sin fe;

5 yo lloro una pérdida sin reposo,
un vacío donde duerme alegría
y, allí donde nuestra mano se unía,
silencio, hasta volverme silencioso.

Y lloro al compañero que elegí,
10 un horrible pensamiento, él murió,
un hombre a quien mi corazón amó,
un espíritu, voz lejos de aquí.

Acompáñame, Tiempo, y enséñame hoy
a no sufrir en mis sueños y anhelos,²
15 pues parecen extraños mis desvelos,
lágrimas son lo que a mis ojos doy.

Mis quimeras emprenden bien el vuelo
y observan los barcos que se aproximan,
parece que solo bultos arriman
20 y no la carga que en verdad recelo.³

XIII

1. «Tears of the widower, when he sees / a late-lost form that sleep reveals, / and moves his doubtful arms [...]» (vv. 1-3): la reina Victoria encontró gran consuelo en *In memoriam* tras la muerte de su marido el príncipe Alberto, hasta tal punto que anotó partes de la obra e incluso cambió, en este pasaje, las palabras masculinas «widower», «he» y «his» por femeninas, pues se sentía plenamente identificada (Batchelor, 2012: 4).
2. «I do not suffer in a dream» (v. 14): en todo este canto, se mantiene una tensión entre lo real y lo soñado, y como indica Bradley (1907: 95), muchas veces ha sido mal interpretado. Tennyson compara el desengaño de un viudo al despertar tras haber soñado con su amada que ya ha muerto, y de lo que se da cuenta en el momento que despierta, con sus fantasías y quimeras (que se han desarrollado en los cantos anteriores, con la visión de la casa y del barco), que le llevan a estar cerca del fallecido, pero que al recuperar la razón, le alejan irremediablemente de él y le devuelven a la realidad. A medida que avance el poema, este estado será más evidente y que alcanzará la cumbre en el canto XVI.
3. «as tho' they brought but merchants' bales, / and not the burthen that they bring» (vv. 19 -20): intento reproducir la aliteración de la «b» del original con la «e» en el verso 17, que junto al ritmo del verso, dan una sensación ascendente: «Mis quimeras emprenden bien el vuelo».

XIV¹

Si alguien se me acercase y me informara
de que justamente hoy has tocado tierra,
y yo fuese a ese muelle que te aferra
y amarrado en el puerto te encontrara,

5 y allí de pie, envuelto en tribulación,
viese a los pasajeros en las filas
que dirigen sus pisadas tranquilas
y aquellos que aguardan con emoción;

y si entre aquel gentío apareciese
10 el hombre que juzgo medio divino,
estrechara mi mano en su camino
y nuevas sobre casa me pidiese,

y si yo le narrara mi tormento,
y cómo mi vida se marchitaba,
15 y él se lamentase de cómo estaba
y se sorprendiese de lo que siento;

y si yo no notara algún engaño,
ninguna marca de muerte en su piel,
sino que lo viese como es siempre él,
20 no me parecería nada extraño.

XIV

1. La complicación general de este canto se puede explicar por dos razones. La primera es que una única oración se articula a lo largo de las cinco estrofas del canto a modo de corriente de acciones que van sucediéndose. La segunda, y en relación con esto último, es que todo el canto está escrito en condicional. He ido alternando las formas -ara / -ase y -era / -ese para evitar que diera una errónea sensación de rimas internas y para facilitar el ritmo del canto.

XV

Esta noche el viento empieza a soplar
y arrecia desde donde cae el sol:¹
esa última hoja² cae sin control,
los grajos graznan por temor al mar;

5 azota el bosque, las aguas revuelve,
las reses buscan cobijo en el prado;
y con violencia se lanza en picado
el rayo de sol que el paisaje envuelve;

10 y mis visiones afirman que todo
tu agradable y calmo viaje es real
atravesando un gran mar de cristal,³
y por eso sospecho de algún modo

que ningún viento golpea las ramas;
aunque por miedo de no ser así
15 el feroz malestar que vive en mí
será como esa espesa nube en llamas

que se va alzando siempre más altiva
y que acumula en su imparable seno
y amenaza a poniente con su trueno
20 desde un baluarte de luz fugitiva.

1. «dropping day» (v. 2): referencia a *Henry IV (Part II)*, (Ind., 5): «I, from the Orient to the drooping West, [...]». En español, destaco la versión de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich (Shakespeare, trad. 2012: 3, 743): «Del Oriente al Oeste donde el sol se pone [...]». Hay que tener en cuenta que las formas «dropping» y «drooping» están relacionadas, y ambas significan, en sus contextos, el lugar donde cae el sol, en Occidente.
2. «the last red leaf» (v. 3): referencia a *Christabel* (I, 49), de Samuel Taylor Coleridge: «the one red leaf, the last of its clan».
No he podido encontrar una traducción fiable del poema en español, pero de todas formas esta «red leaf» es la misma «faded leaf» del canto XI (v. 3). Por tanto, también se trata de una referencia intratextual que se soluciona con un «esa» que indica que se ha referido anteriormente a la hoja.
3. «molten glass» (v. 11): como indica Bradley (1907: 96), Gollancz lo compara con el pasaje de Job (37:18): «¿Puedes desplegar con él la bóveda del cielo, sólida como espejo de metal fundido?».
Bradley lo compara también con el pasaje de Apocalipsis (15:2): «Vi también algo semejante a un mar, mezcla de fuego y de cristal; sobre este mar de cristal estaban, con las cítaras que Dios les había dado, los vencedores de la bestia, de su estatua y de su nombre cifrado.»

XVI

¿Qué significa todo esto que he escrito?

¿Calma indecisa y feroz malestar¹

pueden vivir en el mismo lugar?

¿Puede el pesar variar en infinito?

5 ¿O solo puede cambiar su apariencia
cuando se encuentra con calma o tormenta,
pues su forma fija se nos presenta
en las profundidades de su esencia,

10 como en un lago el reflejo del ave
que vuela bajo el reflejo del cielo?²
¿O fueron conmoción y desconsuelo
que me confundieron como a esa nave³

triste que topa y lucha contra escollos
por la noche, y se acaba por hundir;
15 y me robaron poder decidir
y todo lo que fluye en mis arroyos;⁴

y así me convirtieron en un loco
cuyas locuras funden viejo y actual,
y revelan qué es falso y qué es real,
20 y lo revuelven todo poco a poco?

1. «Calm despair» y «wild unrest» (v. 2): ambas son referencias a las mismas expresiones en canto XI (v. 6) y XV (v. 15) respectivamente. Es importante mantener la misma traducción que se haya hecho en los cantos citados para que el lector pueda entender la progresión del tema tratado. Yo lo mantengo como «calma indecisa» y «feroz malestar».
2. vv. 4-10: aquí sigo la interpretación de Bradley (1907: 98) para traducir este pasaje. Tennyson no utiliza la palabra «form» con la carga de significado que le otorga el hilemorfismo aristotélico (que define «forma» como esencia del ser, a diferencia de la «materia» que es la apariencia), sino que le da el significado de «apariencia» (posiblemente siguiendo la doctrina platónica, que estudiaron y compartieron Tennyson y Hallam cuando estudiaban en Cambridge). Por lo tanto, el pasaje es la reflexión sobre el cambio de apariencia del dolor y el pesar, de calma a tormenta y viceversa, a pesar de tener un fondo que no está susceptible a cambio, es decir, la esencia misma del pesar. Pone el ejemplo de un lago que refleja a un ave volando y que, a pesar de ese reflejo, de lo que se nos muestra, el lago seguirá siendo un lago y no un pájaro, ni tan siquiera el cielo que también se refleja. Además, esta reflexión contrasta con la anterior, en la primera estrofa, en la que se plantea el pesar como una dualidad y cómo puede esto ser así.
3. «Bark» (v. 12): de nuevo hace referencia al barco en el que va el cuerpo de su amigo. Decido traducir por «nave» para aclarar más, ya que en estos últimos cantos hay muchas referencias intratextuales y de lo contrario se dificultaría la lectura.
4. «And all my knowledge of myself» (v. 16): por exigencia de la rima y para compensar algunas generalizaciones que he hecho anteriormente, traduzco aquí con una metáfora, siendo los «arroyos» el conocimiento y sabiduría. Esta metáfora se ha empleado en el pasado, como por ejemplo en el *Infierno* (I, 80) de la *Divina Comedia*, que Tennyson también había leído y, como demuestra la gran influencia de esa obra en *In memoriam*, admiraba: «¡Oh! ¿Eres tú aquel Virgilio, aquella fuente que de elocuencia derramó raudales?» (Dante, trad. 2016: 6).

XVII

Ya llegas, mis ojos mucho lloraron:
la brisa impulsa tus velas, mis ruegos
fueron un susurro en los aires ciegos
que por mares remotos te escoltaron.

5 Pues mi espíritu vio como te mueves
por la curva del límite celeste
día tras día: reste lo que reste,
llevas cuanto amo, ¡venir debes!

10 A partir de ahora, allá donde estés,
mi bendición, como un rayo radiante,
está sobre el mar que tienes delante:
te guía como un faro que no ves.

15 Sean cuales sean las tempestades
que fuerte te azoten, líbrate de ellas,
sacra nave, y que las altas estrellas
te libren de grandes dificultades.

20 Se ha llevado a cabo una heroicidad,
has traído reliquias¹ muy preciadas;
no veré sus cenizas tan sagradas
hasta pasar toda mi viudedad.²

XVII

1. «such precious relics brought by thee» (v. 19): se dirige a los restos mortales de su amigo como si fuesen reliquias de algún santo. Traduzco por «reliquia» manteniendo este sentido de santidad, tan vinculado con la fe cristiana.
2. «till all my widow'd race be run» (v. 20): como ya se advirtió en el canto IX, aquí se repite el mismo verso que en dicho canto (v. 18), por lo tanto se tiene que mantener la traducción: «hasta pasar toda mi viudedad».

XVIII

Algo es algo, está bien; visitaremos
su tumba excavada en tierras inglesas,
de sus cenizas brotarán ilesas
violetas¹ del lugar en que nacemos.

- 5 Es poco, pero de verdad parece
como si sus tranquilos huesos fueran
benditos para ir con los que le esperan
y donde aún la juventud florece.

- 10 Venid pues, manos puras, y traed
al que duerme o parece estar durmiendo,
y venid, quien por pena esté gimiendo,
y al rito de los muertos atended.²

- Ay, incluso ahora, si fuese posible,
tendiéndome sobre su corazón,
15 insuflaría vida en su pulmón
y haría lo que parece increíble,³

- y aunque casi muero, lo resistí,
y poco a poco endurece mi mente,
y atesoro una mirada sonriente,
20 mil palabras que por siempre perdí.

XVIII

1. «violet» (v. 4): referencia a *Hamlet* (V, I, 260-262): «Lay her i' the earth: / And from her fair and unpolluted flesh / may violets spring! [...]», cuya traducción en español dice así: «Depositadla en tierra, / y de su hermosa e impoluta carne / pueden brotar violetas. [...]» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 414).
Según indica Bradley (1907: 100), Collins también cita como posible referencia un pasaje de Persio en sus *Sátiras* (I, 39): «Nunc non e tumulo fortunataque favilla nascentur violae», que José M. Virgil (1879: 13) traduce al español: «¿[...] con homenaje tal se satisface brotando de su tumba la violeta?»
2. «ritual» (v. 12): aunque según el DLE «ritual», «rito» y «ceremonia» sean sinónimos, por uso y connotación no utilizo «ritual», sino «rito», también por la referencia a «ritos funerarios» que existe como expresión en español.
3. «I, falling on his faithful heart, / would breathing thro' his lips impart / the life that almost dies in me» (vv. 14-16): posible reminiscencia bíblica de «Cuando Eliseo llegó a casa, el niño estaba muerto, echado en su cama. Eliseo entró, se cerró por dentro con el niño y oró al Señor. Subió a la cama y se tendió sobre el niño, boca con boca, ojos con ojos, palmas con palmas. Y estando así sobre él, el cuerpo del niño entró en calor» (2 Reyes 4:32).

XIX¹

El Danubio² al río Severn² le dio
un oscuro corazón que no late,
le enterraron donde el agua no embate,
y donde la ola su tumba arrulló.

- 5 Allí, dos veces al día se llena:
 en el Severn penetra el mar salado
 y deja medio río Wye² callado
 y el silencio por los valles resuena.

- 10 Así, el Wye está cortado y silencioso
 y silenciosa está mi honda tristeza,
 y como el llanto se corta y no empieza,
 se acaba ahogando un canto lloroso.

- 15 La marea vuelve a bajar y la ola
 resuena por todo muro arbolado,
 y mi angustia, que también ha bajado,
 me permite hablar, pues mi voz controla.

XIX

1. Es importante mantener y aclarar la comparación que hace el poeta a lo largo de todo este canto. Compara las mareas del río Severn y del Wye, que son de los más caudalosos de Gran Bretaña y que desembocan en el canal de Bristol (también cabe destacar, como se dice en el poema, que cerca se encuentra la tumba de Arthur Hallam), con el estado de ánimo del poeta. Cuando las aguas suben, silencian gran parte del sonido de los ríos, pero cuando bajan, se vuelven a escuchar las corrientes del río. De igual forma, cuando el narrador está lleno de lágrimas y de tristeza, no puede hablar, pero cuando su dolor se calma, puede volver a articular palabra.
2. Nombres de los ríos: en el caso del Danubio (v. 1), se emplea la traducción acuñada y tradicional, e incluso no hace falta indicar que se trata de un río por su renombre. Creo importante apuntar que hace referencia al Danubio porque Arthur Hallam murió en Viena, por donde pasa el río.

Sin embargo, he juzgado adecuado explicitar que el Severn (vv. 1 y 5) y el Wye (vv. 7 y 9) son ríos, pues no son conocidos generalmente en el ámbito hispanohablante. Por esa misma razón, no tienen traducciones acuñadas, entonces dejo el término original inglés. Hay que indicar también que el río Wye se pronuncia /wai/, importante a tener en cuenta la métrica y el ritmo del canto.

XX

Las penas menores que también siento,
susurrando palabras cariñosas,
no son sino como criadas nerviosas¹
cuyo señor se lo ha llevado el viento;

- 5 que hablan de lo que sienten tal como es,
y se lamentan desde lo más hondo:
«Será difícil —dicen desde el fondo—
encontrar otro hogar como el que ves».

- 10 Mi carácter más templado es como ellas,
que solo con palabras se consuelan;
pero hay penas en mí que se congelan
en su fuente y fuera no dejan huellas;²

- 15 pues los niños, junto a la chimenea,
se reúnen con frío entre la Muerte
y apenas ni ahí respirar se advierte,
ni sufrir al espectro que voltea;

- 20 y ahí no hay ninguna conversación,
mucho se hunden los espíritus vivos
al ver vacío, y dicen pensativos:
«¡Qué amable y bueno fue nuestro patrón!»

XX

1. «servants» (v. 3): traduzco por «criadas» por causa de la rima, aunque en el original se refiera al servicio de la casa en general, que puede incluir tanto hombres como mujeres.
2. «and tears that at their fountain freeze» (v. 12): repite la idea que ya se expresó en el canto IV (vv. 11-12) de que su pena es tan dura como el hielo y, por ello, le cuesta expresarla.

XXI

Le canto a él, que descansa bajo tierra
y, como el viento acaricia las cañas,
cojo las que están en sus entrañas
y me hago una flauta¹ que un son encierra.

- 5 El viajero me oye por todos lados,
y algún día, con dureza, me dirá:
«Este hombre al pesar pesaroso hará,
destruirá corazones apenados».

- Otro responderá: «déjalo ser,
10 pues mucho le gusta lucir el duelo
y con su flauta ganar el consuelo
que proviene del sincero querer».

- Otro rugirá: «¿Es momento de mil
canciones de su personal tristeza
15 cuando cada vez más gente encabeza
el trono y el lugar del poder civil?»²

- ¿Debemos desfallecer y enfermar
cuando la ciencia alarga su mirada
a través de los cielos, y olvidada
20 hallamos la última esfera lunar?»³

¡Vosotros, que así habláis de vanidad,
jamás conocisteis al polvo santo!⁴
Pues tengo que seguir cantando, canto
como el jilguero⁵, por necesidad:

- 25 cuando está feliz, su canto es festivo,
pues sus polluelos a volar salieron;
cuando está triste, sus cantos murieron
pues sus crías partieron sin motivo.

1. «pipes» (v. 4): se refiere a una flauta o siringa, un instrumento de viento muy típico de la Grecia clásica hecho con cañas y plantas. Esta estrofa tiene mucha influencia de la temática pastoril, cuyo origen se remonta a *Las Bucólicas* de Virgilio. Traduzco «grass» (vv. 2-3) por caña, pues en el Canal de Bristol, en la reserva natural de Bridgwater Bay (muy cerca de donde está enterrado Arthur Hallam) crecen cañas.
2. «the chair and thrones of civil power» (v. 16): hay que ser conscientes que en el siglo en el que se concibió esta obra, el mundo y especialmente Europa se sumía en un profundo cambio político, económico y social. La Revolución francesa (1789) y después otros movimientos sociales como el ludismo (1811) y el cartismo (1836), específicamente del Reino Unido, surgieron en ese siglo. También pueden sumarse las revoluciones posteriores en Europa que, por ejemplo, causaron el derrocamiento de Luis Felipe de Orleans en Francia (1848). El mismo Tennyson había participado en conspiraciones para derrocar el absolutismo de Fernando VII en España (Batchelor, 2012: 43).
3. «from the latest moon» (v. 20): probablemente se esté refiriendo a Neptuno y a Tritón, su mayor luna, que ambos fueron descubiertos en 1846 (Bradley, 1907: 102).
4. «Behold» (v. 21): en este contexto se emplea como enfático. En la traducción, lo vierto como exclamación.
5. «linnets» (v. 24): se refiere al pardillo común (*Linaria cannabina*). Cambio el nombre del pájaro por el jilguero, que también es de la familia de los *Fringillidae*, para evitar que se pueda evocar en el lector la acepción peyorativa de pardillo.

XXII¹

El camino que juntos recorrimos,
que nos llevó por lugares hermosos,
subió y bajó cuatro años vigorosos,²
en nieves y flores nos esparcimos,

5 y cantando alegramos el camino
y cogimos los frutos del momento,
viajamos de abril a abril con contento
y de mayo a mayo sin desatino;

pero ahí donde el camino empezó
10 a subir la quinta cuesta otoñal,³
siguiendo a la Esperanza, en el umbral,
la Sombra tan temida nos paró,

rompió nuestra tan leal compañía
y⁴ desplegó su manto frío y oscuro
15 y te atrapó y fulminó tu futuro⁵
y apagó en tus labios la melodía

y te arrastró donde no puedo verte
ni seguirte aunque camine deprisa,
y creo que en algún lugar, sin prisa,
20 la Sombra aguarda para darme muerte.

XXII

1. Como señala Bradley (1907: 103), se ven en este canto reminiscencias del soneto XLVII del *Cancionero* de Petrarca. También encuentro una clara reminiscencia a la *Divina Comedia* (*Infierno*, I) y a la idea del «camino perdido».
2. «four sweet years» (v. 3): Tennyson ofrece un dato biográfico que habrá que respetar para entender la reflexión del pasado que hace el poeta. En realidad, son cinco años de amistad, si le sumamos el «fifth autumnal slope» (v. 10) porque Tennyson y Arthur Hallam se conocieron en Trinity College de Cambridge en 1829 y Arthur murió en 1833.
3. «fifth autumnal slope» (v. 10): Arthur Hallam murió el 15 de septiembre de 1833, es decir, cuando empezaba el otoño.
4. Hay una anáfora en los versos 14, 15, 16, 17 y 19, que se plasma en la traducción.
5. «formless in the fold» (v. 15): aliteración de «f». Lo vuelco en la traducción como «fulminó tu futuro».

XXIII

Ahora, a veces en mi sufrimiento
y en algunas ocasiones cantando,
solo, solo, así me voy encaminando
a donde la Sombra acalla su aliento

- 5 y esconde la respuesta de los rezos;¹
me dirijo allí, a ciegas a menudo,²
y echo la vista atrás, y reanudo
los pasos que me alejan de los brezos,³

- lloro, todo cambió, no existirán
10 más paisajes sin hojas imperfectas,
ni más colinas que canten selectas
melodías del júbilo de Pan.⁴

- Nos guiamos de manera muy sincera
y⁵ una idea inflamaba a la idea hermana
15 y el pensar se unía de buena gana
al pensar, antes que al habla se uniera;

- y todo lo que vimos era hermoso
y bueno era lo que el Tiempo trajera
y el gran secreto de la primavera
20 se movía en la sangre silencioso;

y a aquella filosofía que irradia
de las cumbres argivas⁶ aclamamos
y sonando alrededor escuchamos
la música de las flautas de Arcadia.⁷

XXIII

1. «who keeps the keys of all the creeds» (v. 5): la Muerte es la guardiana de la llave de todas las fes, en el sentido de que una vez muertos, sabemos la verdad sobre Dios y qué ocurre tras el morir. Posible reminiscencia del *Cymbeline* (V, IV, 8-9): «[...] Death, who is the key / t'unbar these locks», que Javier Montes (Shakespeare, trad. 2012: 4, 479) traduce de la siguiente manera: «[...] la muerte, el médico / infalible que abrirá mis candados».
2. «often falling lame» (v. 6): como indica Bradley (1907: 104), se refiere a que frecuentemente se encuentra sin propósito alguno en medio de ese camino. Por eso traduzco «a ciegas», porque además se relaciona muy bien con el verso anterior, puesto que hasta cierto punto la fe es ciega, pues no se sabe con certeza qué se esconde más allá y la duda puede aparecer en cualquier momento.
3. «and looking back to whence I came, / or on to where the pathway leads» (vv. 7-8): en estos versos me alejo del original, pero respeto completamente el sentido. El sujeto del poema mira hacia atrás, hacia el pasado, pero irremediablemente avanza hacia adelante, hacia el futuro que, como insinuará en la estrofa siguiente, le aleja de lo maravilloso que fue el pasado, que se relaciona con la naturaleza, aquí «los brezos».
4. «Pan» (v. 12): referencia al dios de la naturaleza y de los pastores, que se representa generalmente con una parte humana y otra de cabra, semejante a los sátiros (Hard, 2008: 286). Clara referencia, pues, a la temática marcadamente pastoril y elegíaca de esta sección.
5. Hay una anáfora en los versos 14, 15, 17, 18 y 19 que se plasman en la traducción.
6. «Argive» (v. 22): del griego Ἀργεῖοι, término empleado por Homero para referirse a los griegos. También es sinónimo de aqueos, otro término empleado para denominarlos. En español se suele traducir por «argivos», como por ejemplo en la traducción de la *Iliada* de Fernando Gutiérrez (2015: XII, 3).
7. «Arcady» (v. 24): referencia a Arcadia, una región montañosa del centro de la península del Peloponeso, donde había un importante culto a Pan. Suele ser sinónimo también de ese ambiente pastoril y artístico, pues durante el Renacimiento y en el Romanticismo, se utilizaba como sinónimo de lugar alegre y tranquilo y como contexto para los relatos pastoriles, tema recogido por varios escritores, como Lope de Vega o Sannazaro.

XXIV

¿Fueron esos días de gran placer
tan maravillosos como decía?
El propio origen y fuente del día
está teñido de islas por doquier.¹

5 Si todo lo que vimos era bueno,²
la Tierra hubiese sido el paraíso
que, desde que el Sol primero es preciso,
no contempla el humano ojo sereno.

10 ¿Será que la niebla del sufrimiento
muestra perfecto el contento pasado?
¿El desespero del presente estado
inspira alivio en el pasado aliento?

15 ¿O el pasado se colmará de gloria
cuanto más lejos esté del presente,
y así será una estrella más ardiente
cuando no estemos en su trayectoria?³

1. «is dashed with wandering isles of night» (v. 4): se refiere a las manchas que tiene el sol, que le restan perfección. Traduzco por «está teñido de islas por doquier» en el sentido de que esas islas forman marcas oscuras sobre la luz del día (el Sol) y están repartidas por toda la superficie solar, al igual que el original dice que son «wandering» o errantes, es decir, que se mueven por todas partes.
2. «good and fair» (v. 5): se invierte el orden de los dos adjetivos que ya se usaron en el verso 17 del canto anterior. Como en la traducción, por exigencia de la métrica, eliminé uno de los dos (tradujo solo «hermoso» en el verso 17, pero «bueno» en el 18), en este pasaje también traduzco solo uno («bueno»), que equivale al mismo adjetivo del verso 18 del canto anterior.
3. «Or that the past will always win / a glory from its being far; / and orb into the perfect star / we saw not, when we moved therein» (vv. 13-16): hay muchas interpretaciones diferentes para esta estrofa, algunas de ellas bastante rebuscadas. Interpreto desde el siguiente punto de vista: de la misma manera que la lejanía otorga gloria al pasado, pues todo lo que está lejos de nosotros lo vemos mejor que lo que estamos viviendo, tal como plasma Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de su padre* (I, 10-12): «cómo, a nuestro parescer, / qualquiere tiempo pasado / fue mejor», la luz de los cuerpos celestes son más brillante si están lejos del punto de vista porque cuando nos acercamos pierden brillo. Lo mismo ocurre con la amistad entre Tennyson y Arthur Hallam.

XXV

Sé que la vida fue eso, fue la senda
que transitamos con un mismo paso
y que siempre nos trajo sin retraso
el peso diario sin soltar la rienda.¹

- 5 Justo eso fue lo que en el interior
 me hizo como paloma mensajera,²
 mucho amaba la carga que tuviera
 pues requería la fuerza de Amor:

- Mi corazón no estaba fatigado
10 porque el poder de Amor en dos partía
 el pesar, que en partes se dividía
 y la mitad llevaba él con agrado.³

1. «and then, as now, the day prepared / the daily burden for the back» (vv. 3-4): aquí el poeta reflexiona sobre qué supone la vida, y llega a la conclusión de que es una carga tras otra (sufrimientos, preocupaciones, pesares, pero también objetivos, propósitos y objetivos) que debemos llevar a nuestras espaldas, aunque si las compartimos son mucho más fáciles de llevar. Por eso traduzco «nos trajo sin retraso», pues la vida nunca cesa de cargarnos «el peso diario sin soltar la rienda», profundizando así en la misma idea.
2. «as light as carrier-birds in air» (v. 6): en la traducción, la comparación cambia a una metáfora que, como en el original, se aclara en los siguientes versos.
3. «the lading of a single pain, / and part it, giving half to him» (vv. 11-12): en estos versos me guío más por el sentido que por la literalidad de las palabras, y por eso traslado «single» por «se dividía», verbalizándolo y convirtiéndolo en el contrario (énfasis la separación del pesar, que en este canto es sobre lo que se reflexiona). En el siguiente verso, «y la mitad llevaba él con agrado», traduzco teniendo en cuenta las palabras de Sir Francis Bacon que suelen citarse (King, 1898: 57; Bradley, 1907: 105) junto a este pasaje:

But one thing is most admirable, which is, that this communicating of a man's self to his friend, works two contrarie effects; for it redoubleth joys and cutteth griefs in halves. For there is no man, that imparteth his joys to his friend, but he joyeth the more, and no man imparteth his griefs to his friend, but he grieveth the less.

XXVI

La triste senda sigue hacia adelante
y yo con ella, pues demostraré
que el ciclo lunar no tiene por qué
destruir Amor, como habla el ignorante.

5 Si ese ojo que descubre la maldad
y la dulzura y ve en el interior
del árbol verde su inherente hedor
y la torre arder siendo novedad,

oh, si realmente ese ojo prevé
10 o ve (en Él no existe tiempo pasado)
que no hay vida en la vida que ha quedado,
pues será indiferencia Amor que fue,¹

debo encontrar, antes de que la oscura
mar de la India acaricie la alborada,
15 la Sombra con sus respuestas sentada²
para cubrirme con mi desventura.

XXVI

1. «in more of life true life no more / and Love the indifference to be» (vv. 11-12): en la traducción es difícil plasmar la síntesis del original, y aunque se ha traducido de una forma más explicativa, se condensa el mismo sentido que el original. En este canto, el poeta lucha por demostrar que el tiempo no puede destruir el amor y afirma que si al final se descubre que no es así, prefiere estar muerto.
2. «that Shadow waiting with the keys» (v. 15): vuelve a invocar la figura de la Sombra de la Muerte, con sus «llaves» como se la representaba en el canto XXIII (v. 5). Traduzco en ambos cantos «keys» por «respuestas» para mantener la intertextualidad entre ambos cantos. Juzgo acertado esta traducción más práctica porque realmente parece que está esperando que la muerte le aporte el sentido de la vida, la respuesta a todas sus preguntas.

XXVII

Yo no envidio de ninguna manera
al cautivo despojado de su ira,¹
al jilguero² que entre jaulas expira
sin contemplar el bosque en primavera.

5 No envidio a la bestia que sin control
goza de los años que no redimen
sus acciones inconscientes del crimen,
cuya consciencia no despierta el sol;³

ni tampoco, aun creyéndose bendito,
10 al corazón que no se compromete
sino que a la pereza se somete;
ni así al descanso infundado y gratuito.⁴

Creo, teniendo en cuenta lo anterior
y cuando más no me puedo afligir,
15 que es mejor amar y después sufrir
que nunca haber sabido del amor.⁵

XXVII

1. «the captive void of noble rage» (v. 2): me guío por la interpretación de King (1898: 60) de este pasaje. Aquí el poeta parece evocar la imagen de un león que ha sido despojado de su inherente furia y de toda libertad, por eso traduzco por «al cautivo despojado de su ira».
2. «the linnet» (v. 3): como ya se ha visto, en el canto XXI ya se compara con el «linnet», el pardillo común, que yo había traducido por «jilguero» para no causar impacto de significados cruzados. Ahora, sin embargo, el poeta dice que no envidia a los que están privados de libertad, pues en contraposición a los del otro canto, que eran libres (aunque podían estar felices o sufrir), estos estarán siempre engañados.
3. «the beast that takes / his license in the field of time, / unfettered by the sense of crime / to whom a conscience never wakes» (vv. 4-7): el poeta habla de aquellos que, pensando que son libres por cumplir sus ansias personales sin límites, son verdaderos inconscientes, casi como los pájaros del verso anterior.
4. «nor any want-begotten rest» (v. 12): este verso, como resumen de toda la tercera estrofa, se refiere a aquellos que descansan sin merecerlo, que no sufren por no haber vivido completamente, con la satisfacción pero también la insatisfacción que proporciona la vida. Por eso es «infundado y gratuito».
5. «'tis better to have loved and lost / than never to have loved at all» (vv. 15-16): estos dos últimos versos marcan el cambio de rumbo del poema, pues seguidamente se narrará la primera Navidad tras la muerte de Hallam y se abre una nueva sección en el que el dolor se experimentará de forma diferente. Además, es importante destacar, tal como indica también King (1898: 60), que estos versos se han convertido en un refrán inglés muy popular. Para la traducción, teniendo en cuenta que es un pasaje con mucha importancia por todos los factores previamente explicados, he intentado que tenga una fuerza y una sonoridad especiales: «que es mejor amar y después sufrir que nunca haber sabido del amor». El canto LXXXV retomará este punto y explicará más detenidamente el significado de estas palabras.

XXVIII

Se aproxima el nacimiento de Cristo:¹
la luna oculta, la noche declina;
de una colina a otra, entre la neblina,
las campanas resuenan de improvisto.

5 Cuatro voces de cuatro poblaciones²
cercañas y lejanas, entre páramos,
gritan y callan, como si cerráramos
una puerta entre ruido y sensaciones:

10 cada voz cuatro tonos mano a mano,
que crecen y decrecen a solaz,
paz y piedad, después piedad y paz,
paz y piedad para el género humano.³

15 Este año dormí y desperté apenado,
por muy poco no despierto de nuevo,
puesto que de esta vida que hasta hoy llevo
sin el tañido me habría soltado:

20 son de mi agitada alma soberanas
como ya me controlaban antaño;
pues tanto traen alegría y daño,
en Navidad⁴, las muy alegres campanas.

XXVIII

1. «the birth of Christ» (v. 1): en este punto empieza la primera de las tres Navidades sobre las que se articula el poema. Como en este primer verso ya se indica el momento del año en que se sitúa el poema, eludo la referencia «Christmas bells» del verso 3. De todas formas, al final del canto se hace referencia explícita a la Navidad. Se aprecia a partir de este canto que el tono general del poema cambia.
2. «Four voices of four hamlets round» (v. 5): el canto se localiza en Somersby (Lincolnshire), el lugar de nacimiento de Tennyson, y donde pasó las navidades de 1833. Interpreto igual que Bradley (1907: 108): en cuatro pueblos cercanos a Somersby tocan campanas, y cada campanario tiene cuatro campanas: «each voice four changes in the wind» (v. 9).
3. «Peace and goodwill, goodwill and peace, / peace and goodwill, to all mankind» (vv. 11-12): en estos versos se imita el repique de campanas con la sonoridad de las sílabas. He intentado imitarlo con «paz» (una sílaba tónica) y «piedad» (sílaba átona seguida de sílaba tónica).
4. «Yule» (v. 20): término usado aún hoy en día para denominar a las fiestas navideñas en general. La palabra proviene de la festividad precristiana de los pueblos escandinavos en la que se celebraba el solsticio de invierno. Con la cristianización del norte de Europa, el término se asimiló e identificó con la Navidad. Como el propósito de Tennyson no es más que el de denominar al periodo navideño, traduzco por «Navidad», puesto que para un lector hispano resultaría extraña y completamente ajena cualquier referencia al «Yule».

XXIX

¿Si tal fuerte razón nos causa pena
y a diario aflige la paz del hogar,¹
y a su deceso encadena pesar,
por qué celebramos la Nochebuena,²

- 5 que ya no nos traerá al visitante
 que enriquecía de noche el umbral
 con gran magnificencia natural
 al festejar de forma semejante?

- 10 Mientras las ramas de muérdago heladas³
 en la pila bautismal hallen cumbre,
 hagamos guirnaldas a Uso y Costumbre,
 que guardan de esta casa las entradas;

- son dos viejas hermanas del ayer,
 canas nodrizas, que a nada nuevo aman;
15 ¿por qué faltarían a lo que llaman
 deber? También habrán de fenecer.

1. «household peace» (v. 2): coincide la misma expresión en *Paradise Lost* (X, 907-908): «which infinite calamity shal cause / to human life, and household peace confound», traducido al español como «al hombre y la mujer, turbando siempre / la quietud y la paz de los hogares» (Milton, trad. 2011: 743).
2. «How dare we keep our Christmas-eve» (v. 4): en esta primera estrofa (y de forma extensiva, en la segunda) se encuentra un hipérbaton bastante pronunciado, pues primero encontramos la condición, seguidamente la pregunta principal en torno a la cual giran estas dos primeras estrofas, y después una especificación de cómo eran antes esas Nochebuenas. Como ya se ha visto y como se verá a lo largo de la traducción, suelo respetar los hipérbatos que se extienden a lo largo de toda una estrofa o de más de una, aunque en algunas ocasiones, los más ligeros, los modifico y los compenso en otros versos, puesto que no es extraño el uso de este recurso literario en Tennyson.
3. «holly boughts» (v. 9): se refiere al acebo (*Ilex aquifolium*), una de las plantas más típicas de la Navidad. Sin embargo, traduzco por «muérdago» (*Viscum album*) por dos razones: en cuanto a la sonoridad, porque la segunda tiene más fuerza que la primera, y en cuanto al significado, porque ambas realmente se utilizan para las decoraciones navideñas y se parecen, aunque los frutos del acebo sean rojos y los del muérdago blanquecinos. Además, esta planta era utilizada por los britanos y los pueblos escandinavos como planta mágica en las celebraciones precristianas y así compenso la pérdida de esa connotación cultural en «Yule» (canto XXVIII, v. 20).

XXX

Temblando, nuestra mano decoró
el hogar con muérdago navideño,
una negrura del cielo era dueño
y triste la Nochebuena llegó.

- 5 Nos entretuvimos al viejo modo
en el salón, en vano pretendiendo
ser felices, y con horror sintiendo
que una Sombra lo vigilaba todo.¹

- 10 Nos detuvimos.² El viento arreciaba
entre las hayas y prados cercanos,
y en un corro, cogidos de las manos,
nos miramos, y el silencio mandaba.

- 15 Entonces, como un gran eco sonamos
cantando, aunque con ojos lacrimosos,
una canción que, con él, muy dichosos
hace un año entonamos, y cantamos.

- Al parar, una grata sensación
sentimos: oportuno es el reposo.³
«Ya descansan, su sueño es delicioso»
20 y silencio, y lloramos de emoción.

Nuestra voz alcanzó un tono elevado;
de nuevo, cantamos: «No, no murieron,
ni su tristeza terrenal perdieron
ni vemos que cambien, aunque han mudado;

- 25 libres de lo débil y lo inestable
con renovado poder, aunque iguales,
atraviesan las llamas celestiales
de mundo a mundo si no inalcanzable».⁴

- 30 Feliz y sagrada alborada, avanza,
arráncale a la noche el jovial día.
Oh Padre, trae la luz que lucía
cuando brilló en el mundo la Esperanza.

XXX

1. «Shadow» (v. 8): esta «Sombra» no es la misma que la de los cantos XXII, XXIII y XXVI, sino que en este caso se refiere al mismo Arthur Hallam.
2. Puntuación (vv. 9, 16, 17 y 18): La puntuación en estos versos es caótica, pues se repiten muchos dos puntos (:) y en español podría causar mucha confusión. He añadido puntos y eliminado algunos dos puntos. De esta forma, el texto consigue una sonoridad parecida al original, con sus pausas y sus intermedios.
3. «meet» (v. 18): el texto está lleno de arcaísmos o expresiones solo utilizadas en la literatura, y este es un claro ejemplo. Como nos indica el diccionario Oxford, «meet» tiene una acepción arcaica que significa «suitable or proper», en este caso «oportuno».
4. «from orb to orb, from veil to veil» (v. 28): como las palabras del inglés son mucho más cortas, Tennyson puede sintetizar o cargar frases breves con mucho significado (como muy comúnmente hace). En este caso, simplifiqué el verso (respetando, claro está, el significado original): «de mundo a mundo si no inalcanzable». Añado eso último para acabar de evidenciar que solo a través de la muerte el alma puede viajar a través de esos mundos, no hay otra forma posible, pues la muerte libera al alma del cuerpo («veil» como metáfora de cuerpo).

XXXI

Lázaro¹ su sepulcro abandonó
y regresó a la casa de María,¹
¿acaso alguien preguntó si sabía
que su hermana a su muerte se afligió?

- 5 «Hermano, ¿estos días dónde estuviste?»
Nada se sabe de respuesta alguna
que haya saciado nuestra gran hambruna
de no saber tras la muerte qué existe.

- 10 Los vecinos, con ánimos festivos,
alzaron un contento y alegre canto,
que así coronó con feliz encanto
la cima del monte de los Olivos.

- ¡Mirad! ¡Cristo a un hombre ha resucitado!
Qué hay más allá no se manifestó:
15 o aquel no lo dijo, o algo le obligó
al evangelista² a seguir callado.

XXXI

1. «Lazarus» / «Mary» (vv. 1-2): este canto está basado en un extracto de los evangelios (Juan 11:44) en el que se narra la resurrección de Lázaro y su regreso con su hermana María.
2. «that Evangelist» (v. 16): referencia al evangelista que contó la resurrección de Lázaro, como se ha dicho antes, Juan. Todo este canto se envuelve en un halo de misterio, de cuestionarse qué habrá tras la muerte (vv. 6-8 y 14-15).

XXXII

La mirada de ella es lugar de rezo,
su mente solo admite el pensamiento
de que él estaba muerto, mas su aliento
está ahí junto a quien le dio enderezo.

- 5 Entonces un profundo amor renueva
entero el anterior cuando su ardiente
mirada se dirige al rostro viviente
de su hermano, y hacia la Vida¹ la eleva.

- Las dudas y los temores secretos
10 los sepulta la auténtica alegría,
los pies del Salvador unge María
con perfumes y sollozos discretos.²

- Benditos los que rezan y son fieles;
los que aman, cuyo amor se perfecciona,
15 cuya pureza su alma no abandona;
¿para ellos no habrá gloria ni laureles?³

1. «Life» (v. 8): se refiere al mismo Jesucristo: «[...] Yo soy una resurrección y la vida. El que cree en mí, aunque haya muerto, vivirá» (Juan 11: 25).
2. «she bows, she bathes the Saviour's feet / with costly spikenard and with tears» (vv. 11-12): referencia a Juan 12:3, en donde se narra cómo María, hermana de Lázaro, lavó los pies de Jesús con «un frasco de perfume muy caro, casi medio litro de nardo puro [...]».
3. «Thrice blest whose lives are faithful prayers, / whose loves in higher love endure; / what souls possess themselves so pure, / or is there blessedness like theirs?» (vv. 13-16): en esta estrofa se condensa mucho contenido en pocas palabras. Empieza con una bendición «Benditos los que» (que recuerda también a una Bienaventuranza) a aquellos que viven rezando fielmente «rezan y son fieles [a la fe y a Dios]» y también a aquellos que, como María, tras haber amado en vida (entendemos, entonces, un amor mundanal o terrenal) siguen amando cuando han muerto, en el cielo, y ese amor, como era puro, se une con la divinidad (que también es amor, recordemos «Strong Son of God, immortal love» del prólogo) y, por tanto, se perfecciona «cuyo amor se perfecciona» y «cuya pureza su alma no abandona», pues al ascender hacia la divinidad y el verdadero amor no pueden perder pureza. Finalmente, como consecuencia de todo eso, esas almas alcanzan la gloria como premio por sus actos y fe «¿para ellos no habrá gloria ni laureles?».

XXXIII

Tú, que tras tormentas y tempestades¹
parece que has alcanzado sosiego,
cuya fe tiene centro en todo, y luego
a seguir una forma² no te añades:

- 5 deja en paz a tu hermana cuando rece,
su inocente cielo³, su feliz vista;
y no la confundas cuando ella insista
en vivir cantando como parece.

- 10 Su fe mediante la forma es tan pura
como la tuya, sus actos van al bien;
¡sacros sean sangre y cuerpo por quien⁴
ella la verdad divina procura!

- Vigila, tú que crees que tu juicio
es el único maduro y acertado,
15 no caigas en un mundo de pecado
y además por falta de tal servicio.⁵

XXXIII

1. «Thou that after toil and storm» (v. 1): se está dirigiendo a Lázaro, que el autor supone que tras haber resucitado, se ha vuelto escéptico.
2. «form» (v. 4): traduzco literalmente por «forma», pues se refiere a la imagen o manera de llevar la fe, en este caso a las costumbres o tradiciones religiosas, que su hermana María sigue a rajatabla, aunque él sea escéptico y mucho más crítico con la religión.
3. «early Heaven» (v. 6): «temprano» en el sentido de que fue lo que le enseñaron de pequeña, a creer en el Cielo. Yo traduzco por «inocente» porque ese adjetivo se relaciona con la infancia.
4. «Oh, sacred be the flesh and blood / for which she links a truth divine!» (vv. 11-12): utilizo «por quien» porque el autor hace referencia a Jesucristo, en quien la hermana encuentra la revelación.
5. «such a type» (v. 16): referencia a «flesh and blood» de la estrofa anterior. Tennyson da dos sentidos a esta palabra: en este canto significa la clase de sustancias («sangre y cuerpo [de Cristo] que revelan la verdad divina y que yo traduzco por «servicio» en referencia al servicio religioso que se da en honor a la eucaristía, y en el canto LV (v. 7) significa especie, en un contexto en el que se hace referencia a la ciencia y la naturaleza.

XXXIV

Mi tenue vida enseña lo que viene:
que vivirá toda la eternidad,
si no nuestro mundo es oscuridad,
polvo y cenizas donde se mantiene.

- 5 Ese orbe en llamas, esa esfera verde,¹
 belleza increíble; como acechando
 a un apasionado poeta cuando
 el objetivo y la conciencia pierde.

- Por lo tanto, ¿qué fue para mí Dios?
10 Apenas valió la pena elegir
 las cosas mortales, o preferir
 la paciencia antes de decir adiós;²

- hubiese sido mejor descansar
 como un ave que la serpiente³ atrae
15 y que de cabeza en sus fauces cae
 y en oscuridad se hunde hasta expirar.

XXXIV

1. «this round of green, this orb of flame» (v. 5): traduzco literalmente para mantener la misma imagen puesto que en español la expresión también funciona, aunque invierto el orden: «orbe en llamas» en referencia al Sol y «esfera verde» en referencia a la Tierra.
2. «What then were God to such as I? / Twere hardly worth my while to choose / of things all mortal, or to use / a little patience ere I die» (vv. 9-12): si la suposición de antes es correcta (es decir, que no hay vida eterna y que todo se puede resumir en cenizas y tinieblas), Dios no podría ni ser bueno ni ser amor, y de nada serviría nuestra vida «cosas mortales» y «paciencia» antes de morir, pues luego no nos espera paz alguna.
3. «serpent» (v. 14): además de la interpretación biológica y natural de esta estrofa (que narra cómo las serpientes cazan pájaros) y la comparación que de ella se deriva, se puede también ver una clara referencia al Diablo (Génesis 3:1).

XXXV

No obstante, si una voz en que confía
el hombre dice desde el ataúd:¹
«La carne y el cuerpo son decrepitud,
mueren: ni esperanza en el polvo había»,

5 no responderé yo: «Aunque sea así,
por poco tiempo, oh, Amor, procuraré
que siga vivo lo que dulce fue»,
mas volvería mi oído hacia allí,

hacia los gemidos del mar errante,
10 las corrientes que, furiosas o exiguas,
desgastan las montañas más antiguas²
y siembran polvo del mundo cambiante;

y Amor contestaría en un suspiro:
«El eco de esa orilla olvidadiza³
15 convertirá a mi dulzura en huidiza,
cuando vaya a morir sabré que expiro».

Ay de mí, ¿de qué sirve suponer
tal razón infundada? Si la Muerte
siempre fue Muerte, Amor siempre fue inerte,⁴
20 o se acotaría a otro menester,

simple compañero de la pereza,
o como ese sátiro en semejanza
que se entrega a las uvas y la danza,⁵
viviendo hartos y alegres entre la maleza.

1. «narrow house» (v. 2): metáfora de «tumba». Para evitar confusiones o un juego de palabras más cercano al original que puede causar extrañeza a un lector español, traduzco por «ataúd».
2. «Aeonian» (v. 11): según el *Oxford Dictionary*: «of or relating to an aeon; lasting an aeon; eternal, everlasting». Sin embargo, el significado en esta estrofa no puede ser de eterno porque las montañas del planeta Tierra se crearon en algún punto, pues la Tierra no es eterna. Por lo tanto, significa muy antiguo. El DLE ya nos indica que, aunque es una acepción poco usada, un eón puede ser un «período de tiempo indefinido de larga duración» (teniendo en cuenta que un eón son mil millones de años), pero nunca es periodo eterno. Además, el adjetivo «eónico» no está acuñado en la lengua española ni registrado su uso en el *Nuevo diccionario histórico del español*. Opto por traducirlo por «más antiguas» teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto.
3. «forgetful shore» (v. 14): referencia al río Leteo de la mitología griega, que hacía olvidar a las almas toda su vida terrena en su camino hacia el Hades. «Olvidadiza» porque causa el olvido. Es una referencia a *Paradise Lost* (II, 74): «of that forgetful lake benumb not still», traducido al español como «de ese lago fatal que olvido causa» (Milton, trad. 2011: 137).

Es curioso resaltar que en la *Divina Comedia* (*Purgatorio*, XXVIII, 127-131) se sitúa el Leteo en el Paraíso Terrenal, en la cumbre del monte del Purgatorio, y todas las almas que quieren ascender al Cielo deben sumergirse en esas aguas para olvidar sus pecados (Dante, trad. 2016: 381):

El agua de este brazo, en quien la beba,
borra todo recuerdo del pecado;
la otra el de toda buena acción renueva.
Éste es Leteo y el del otro lado
Eunoé [...].

4. «Love had not been» (v. 19): comparto la interpretación de King (1898: 79) de este pasaje: si no hubiese esperanza de una vida más allá de la muerte, la muerte sería solamente destrucción, y el amor, privado de su sentido, sería algo más bajo, limitado simplemente a lo sensible.
5. «had bruised the herb and crush'd the grape» (v. 23): se describen las actividades relacionadas de los sátiros, como aplastar y comer uvas y vivir entre las hierbas y los bosques, con el propósito de mostrar esa vida despreocupada y vana. Para adaptarlo a la métrica, añadido «la danza», que es otra de las ocupaciones que tradicionalmente se han asignado a los sátiros.

XXXVI

Si bien la verdad¹ se une oscuramente
en nuestra parte mística² a lo humano,
bendecimos Su nombre soberano
que la convirtió en moneda presente,

- 5 pues la Sapiencia usó fuerzas mortales
 donde la verdad no tiene victoria,³
 cuando la verdad se encarnó en la historia
 que abre todos los humildes portales.

- 10 Y así la Palabra⁴ inspiró y crearon
 manos humanas el credo de credos
 con los actos más hermosos y ledos,
 que los poetas jamás expresaron;

- 15 que lee quien tiene granja y animales,⁵
 o construye casas, o cava fosas,
 y también los salvajes que furiosas
 olas contemplan sobre los corales.

XXXVI

1. «truths» (v. 1): la referencia a «la verdad» se encuentra a lo largo de este canto (vv. 1, 6 y 7) y es sinónimo de la revelación de las verdades de Cristo. Repito en todos los casos la misma palabra.
2. «mystic frame» (v. 2): esta expresión se repite en el canto LXXVIII (v. 18). Se refiere al alma, «la parte mística» del ser humano.
3. «where truth in closest words shall fail» (v. 6): el significado de este fragmento es el siguiente: Dios tuvo que encarnarse y utilizar la palabra (que es algo humano y mortal y, por tanto imperfecto) para hacer llegar la verdad al mundo. Con los ejemplos que se encuentran en la Biblia («tale» del verso 7), se revela ciertamente la verdad sin necesidad de razonamientos más complicados o doctos.
4. «the Word» (v. 9): «la Palabra», como en Juan (1:1).
5. «which he may read that binds the sheaf» (v. 13): en el original hace referencia a los campesinos que trabajan la tierra. En mi traducción, por causa de la rima y la métrica, generalizo «quien tiene granja y animales». El resto de ejemplos los mantengo intactos.

XXXVII

Urania¹ declara frunciendo el ceño:
«Tú hablas mucho aquí cuando no eres nada:
hay sabios con la fe más elevada,
y abundantes voces con más empeño.

5 Baja por el arroyo en que naciste
 y haz una visita al monte Parnaso,
 cuyo laurel susurra a cada paso
 palabras dulces por donde subiste».

 Y mi Melpómene, con sus colores
10 encendidos por pena, le contesta:
 «No soy digna de dar una respuesta
 a misterios y enigmas superiores;

 pues solo soy una musa terrenal
 que solo posee el limitado arte
15 de cantar para el corazón calmarte,
 y de reflejar el amor mortal;

 mas recordando al querido difunto
 y lo que dijo sobre lo divino,²
 (y todo lo que dijo como el vino
20 sagrado es por mí querido a tal punto),

 yo murmuraba, mientras te seguía,
 consuelo unido a la revelación;
 y siguiendo al maestro en su región
 lo sagrado cantando oscurecía».³

XXXVII

1. «Urania» (v. 1): la musa de la astronomía. Reminiscencia de la invocación a esta musa en *Paradise Lost* (VII, 1): «Descend from Heaven, Urania, [...]», traducido al español como «Baja, Urania, del Cielo, [...]» (Milton, trad. 2011: 487).
En este fragmento de *In memoriam* simboliza lo divino, mientras que Melpómene (v. 9), la musa de la tragedia, representa lo terrenal y, por supuesto, la elegía que el poeta está escribiendo.
2. «and all he said of things divine» (v. 18): Arthur Hallam se había interesado mucho por la religión y la filosofía, y póstumamente, en 1834, se publicó una obra que recogía poemas y ensayos de Hallam (*Remains in Verse and Prose of Arthur Hallam*).
3. «I murmured, as I came along, / of comfort clasp'd in truth reveal'd; / and loiter'd on in the master's field, / and darken'd sanctities with song.» (vv. 21- 24): Melpómene, es decir, la tragedia, susurraba al poeta mientras escribía y sentía pena («mientras te seguía») razones sobre la verdad divina que le consolaban («consuelo unido a la revelación»), de los que forman parte los cantos anteriores, y esa verdad tan sagrada se iba haciendo cada vez menos clara e impura («lo sagrado cantando oscurecía») a medida que iba por ese camino, tras la muerte de Arthur Hallam («siguiendo al maestro en su región»).

XXXVIII

Con pasos cansados avanzo incierto,
aunque siempre bajo distintos cielos
el morado se oculta tras mil velos,
mi porvenir y mi horizonte han muerto.

- 5 No hay alegría en la estación floreciente,
en la música que anuncia las flores,¹
solo en los cantos que creo mejores
vive una luz de consuelo aparente.

- 10 Si alguna inquietud por los que aquí siguen
sobrevive en el alma liberada,
entonces estos cantos para nada
molestarte del todo a ti consiguen.

XXXVIII

1. «the herald melodies of spring» (v. 6): traduzco por «en la música que anuncia las flores» tomando «flores» como referencia de «primavera» a través de una metonimia.

XXXIX¹

Viejo guardián de huellas silenciosas,
que me respondes a una sacudida
con nube fértil y polvo de vida,
triste ciprés, que brotas sobre losas

- 5 y penetras ambiciones calladas,
la hora dorada a ti también te llega
cuando en una flor otra flor se agrega;
aunque en Pena (entre tumbas olvidadas,

y ensombreciéndolas con altivez)

- 10 ¿qué susurró su lengua de embustera?
Tu tristeza se enciende en tu madera,
y se convierte en tristeza otra vez.²

XXXIX

1. Este canto se añadió posteriormente a la composición (Bradley, 1907: 119; King, 1898: 85) y responde al canto II. Por eso encontramos tantas referencias a dicho canto: en el primer verso «old» (canto II, v. 1), en el verso cuarto «that grapest at the stones» (canto II, v. 1) y en el verso quinto «the dreamless head» (canto II, v. 3). También hay una referencia al canto III: en el verso décimo «lying lips» (canto III, v. 4) y otra al LXXXV: en el verso sexto «golden hour» (canto LXXXV, v. 106), cuya metáfora remite a los días radiantes de la primavera. En todos los casos, la traducción ha respetado las referencias internas al poema.
2. «Thy gloom is kindled at the tips, / and passes into gloom again.» (vv. 11-12): el significado aquí es confuso y los comentaristas no se ponen de acuerdo (Bradley, 1907: 120). Interpreto que, a pesar de que la primavera pueda parecer una estación de alegría, no tiene por qué serlo (ya nos aclara en el canto anterior que «no joy the blowing season gives»), y que cuando el árbol florece a finales de invierno, este florecimiento recuerda al poeta la tristeza que ya sentía antes y, por tanto, la melancolía se renueva.

XL

¡Podríamos la viudez olvidar
y considerar que los que se fueron
son como una doncella que vistieron
por vez primera con flor de azahar!¹

5 Cuando, de mil bendiciones colmada,
se dispone a dejar su casa atrás
e ilusión y temor que van detrás
le traen el abril a la mirada;²

10 y al padre alegría dudosa mueve,
y en el semblante de la madre hay llanto,
con un largo abrazo de gran encanto
en otro imperio del amor se embebe;

15 su misión allí es la de criar, instruir
haciendo lo que se espera, y tejer
un vínculo entre el mañana y el ayer,
y así a las generaciones unir;

20 sin duda, a ti se te ha dado una vida³
que concede unos frutos inmortales
en aquellos gobiernos celestiales
que la gran potencia del cielo cuida.

¡Ay de mí, qué diferente lo veo!
A menudo se animará su lumbre
con noticias nuevas, y por costumbre
regresará a casa con gran deseo,

25 y hablarán de todo y darán consejo,
y llevará a su hijo y alardearán,
hasta que aquellos que con gran afán
la esperaban cuenten nuevo lo viejo;⁴

30 mas tú y yo de la mano nos cogimos:
hasta que el creciente invierno me abata⁵
mi senda sé por dónde se dilata,
y la tuya por donde nunca vimos.⁶

1. «orange-flower» (v. 4): en la época victoriana existía la moda de que los vestidos de novia estuviesen decorados con flores de azahar. Incluso la mismísima reina Victoria las llevó en su boda con el príncipe Alberto de Sajonia (Goldthorpe, 1988: 65).
2. «make April of her tender eyes» (v. 8): referencia a *Antony and Cleopatra* (III, II, 43): «The April's in her eyes». Maria Enriqueta González Padilla (Shakespeare, trad. 2012: 2, 826) tradujo al español ese pasaje: «Abril está en sus ojos». Esta hermosa expresión simboliza el llanto, pues abril es un mes lluvioso.
3. «and, doubtless, unto thee is given» (v. 17): puede ser confuso el cambio de persona a la que se dirige esta parte, pues las estrofas anteriores se refieren a aquella dama que se acaba de casar, y aquí le habla directamente de Arthur Hallam, en una metáfora que simboliza su estancia en el Paraíso. La última estrofa del canto «thou and I» (v. 29) se vuelve a referir a su amigo fallecido.
4. «shall count new things as dear as old» (v. 28): en la traducción lo he interpretado como que sus amigos y familiares que tanto la echaban de menos hablarán y contarán historias del pasado como si fuesen actuales, rememorando viejas vivencias y recuerdos. El propósito de esta estrofa es mostrar el contraste entre la doncella que se acaba de casar y se va a vivir lejos de su hogar, pero que podrá regresar con sus familiares y conocidos en cualquier momento, y su amigo que ha muerto y que jamás podrá regresar. El poeta tendrá que alegrarse solo de sus recuerdos (aunque estos, obviamente y como ya se ha visto, pueden traerle pesar).
5. «till growing winters lay me low» (v. 30): la puntuación en esta estrofa es particularmente confusa en el original. Como utiliza el verso en presente «lay me low» entiendo que lo que le sigue va unido a esta oración y, por lo tanto, elimino el punto y coma. Al final del verso anterior cambio los dos puntos por un punto y coma, porque si no parecería que la última estrofa es una consecuencia o conclusión de lo anterior, cuando en el fondo es una conclusión de la idea que se desgrana a lo largo de todo el canto.
6. «undiscover'd lands» (v. 32): referencia a *Hamlet* (III, I, 79), en el famoso soliloquio de *To be or not to be*: «the undiscovered country», traducido como «esa región no descubierta» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 348). Con esta referencia, se vuelve a indicar que la vida tras la muerte, en el fondo, es una incerteza.

XLI

Tu espíritu, antes de haberlo llorado,¹
siempre ascendió de alto a lo superior;
como se eleva al cielo el santo ardor,²
como avanza el más ligero al pesado.³

5 Mas te convertiste en desconocido,
y yo he perdido los lazos que unían
tus cambios; en la tierra se perdían
las huellas de tu cambio sucedido.

10 ¡Gran locura! Mas podría ocurrir
que pudiese impulsar mi voluntad
hacia alturas de vida y claridad,
y así hacia ti, amigo mío, seguir.

Pues aunque mi natura no se rinde
fácilmente al miedo incierto a la muerte;
15 ni el abismo hará que se desconcierte,
ni los llantos del olvidado linde;⁴

cuando el páramo de noche se viste
un desazón aflora en mi interior,
la duda espectral me roba el calor:
20 que no serás el amigo que fuiste,

ni que siga con la mente encendida
las maravillas que te dan acceso,
a lo largo del secular progreso,⁵
sino estaré por detrás una vida.⁶

1. «our fatal loss» (v. 1): antes de que lo hubieran perdido. Lo verbalizo por causa de la rima, aunque se mantiene el tono fúnebre en la traducción con el verbo «llorar».
2. «altar-fire» (v. 3): compara la ascensión del alma de Arthur con la de las llamas de los altares, de ahí el «santo».
3. «as flies the lighter thro' the gross» (v. 4): lo ligero siempre supera en altura a lo pesado, en referencia a los gases. Curiosa comparación que hace Tennyson, siguiendo a la del verso anterior.
4. «For tho' my nature rarely yields / to that vague fear implied in death; / nor shudders at the gulf beneath, / the howling from forgotten fields» (vv. 13-16): como señala Bradley (1907: 123), en esta estrofa Tennyson se refiere al imaginario mitológico relativo a la muerte y los horrores que las almas deben de sufrir en el Otro Mundo. En las palabras de Tennyson resuenan los tercetos que, en el *Infierno* (III, 1-9), lee Dante (trad. 2016: 16) en la entrada del infierno:

Por mí se llega a la ciudad doliente
por mí se llega al llanto duradero,
por mí se llega a la perdida gente.
Me hizo mi alto hacedor por justiciero:
el divino poder me dio semblanza,
la suma ciencia y el amor primero.
Nada hay creado que en edad me alcanza,
no siendo eterno, y yo eterna duro.
¡Perded cuantos entráis toda esperanza!

5. «thro' all the secular to-be» (v. 23): «secular» en el sentido de que se alarga a lo largo de los siglos. Este adjetivo, con el mismo significado, ya lo usó Milton (1925: 57) en su *Samson Agonistes* (v. 1707): «A secular bird, ages of lives».
6. «but evermore a life behind» (v. 24): el significado final del canto es que Tennyson cree que, una vez muerto, por mucho que intente ascender en el cielo (pongamos, para entenderlo mejor, el modelo dantesco del Paraíso), Arthur Hallam siempre estará por delante de él y nunca podrán reencontrarse.

XLII

Me aflijo con imaginación cruel:
él en esta ruta aún me aventaja,
solo la unidad de lugar relaja
mis sueños de poder igualarme a él.

- 5 Y de esta forma Lugar nos retiene
y otra vez él, tan amado por mí,
un señor de gran experiencia, así
germinará mi mente como ordene:

- 10 ¿y qué placer puede igualar a aquellos
que despiertan al espíritu y al goce
cuando quien ama pero no conoce
recoge la verdad de los más bellos?¹

1. «a truth from one that loves and knows» (v. 12): a lo largo de todo este canto, a pesar de su brevedad, se encierra una gran expresividad y significado que dificultan altamente la traducción. He optado por conservar el sentido a costa de tener que sacrificar la forma, como bien se ejemplifica en este último verso. En este canto, el poeta amplía la explicación de la tristeza que siente por estar lejos del fallecido y por no poderle alcanzar: a pesar de que Arthur era superior a él, en vida («unity of place») podían parecer o intentar ser iguales. Finalmente, el poeta acaba afirmando, mediante una pregunta retórica, que el mayor placer se encuentra en las enseñanzas que recibe el que ama pero no conoce («[...] one that loves but knows not [...]», v. 11) de aquel que además de amar, conoce la verdad («a truth from one that loves and knows», v. 12). Elijo expresar la idea de aquellos que aman y conocen la verdad mediante el adjetivo «bellos» porque, siguiendo la lógica y la temática mística, las almas más perfectas o puras son denominadas bellas, pues se acercan más a la belleza o Dios, como Dante (trad. 2016: 220) expresa en *Purgatorio* (II, 73-75): «así quedó prendida toda aquella / turba en la seducción de mi semblante, / casi olvidada de ir a hacerse bella».

XLIII

Si Sueño y Muerte son uno en alcance
y la cerrada flor espiritual¹
se adentra en un sopor intervital²
que se prolonga en un profundo trance,

5 el alma sí permanece, desnuda
sin cuerpo, del reloj tan inconsciente,
y el rastro del pasado está presente
en los colores de la flor sin duda:

por lo tanto el hombre nada ha perdido;
10 por tanto ese jardín de almas tranquilo
encierra, marcado en cada pistilo,³
el mundo entero que en vida ha tenido;

y el amor persiste completo y puro
como en aquel Tiempo cuando él me amó,
15 y tras la noche mística en que entró
su alma volverá a despertar seguro.

XLIII

1. «and every spirit's folded bloom» (v. 2): el poeta presenta en este canto a las almas en forma de flor, esperando en el Más Allá el despertar. Irremediablemente, en estos versos se perciben de nuevo las palabras de Dante (trad. 2016: 609), que describe en *Paraíso* (XXX, 100-117) cómo las almas más santas y próximas a Dios se sitúan alrededor de este en forma de rosa:

Arriba hay una luz que hace visible
el Creador a aquella criatura
que no halla sin su vista paz posible;
y se despliega en circular figura,
tan amplia que en su gran circunferencia
el sol se ceñiría con holgura,
volcando al Primer Móvil su efulgencia,
el cual, al tiempo que la luz divina
recibe de él virtud, vida y potencia.
Cual se mira en el agua una colina,
como para admirar su propio adorno,
cuando más con su verde y flor fascina,
así en más de mil gradas, todo en torno,
vi, envueltos en la luz esplendorosa,
los santos que allí han vuelto en retorno.
Y si la hoja más baja en luz rebosa,
¡cuál no será el fulgor, cuál la grandeza
en las hojas más altas de esta rosa!

2. «interval gloom» (v. 3): el adjetivo «interval», como nos indica King (1898: 95), significa «entre las dos vidas», es decir, la mortal y la eterna. El diccionario Merriam-Webster recoge esta palabra en su edición de 1913 con esa misma acepción («between two lives») y cita como ejemplo este verso de Tennyson. El diccionario Collins también la recoge con la misma acepción e indica que su uso, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es bajo. Otros diccionarios, como el Oxford, directamente no la recogen. Parece ser un neologismo empleado por Tennyson para expresar esa idea del período entre la vida mortal y la vida eterna (de la que despertarán las almas al final de los tiempos, tal como se nos indica al final del canto), y aunque no está recogido por el DLE, lo utilizo también en la traducción por su transparencia de significado (ya que al ser una palabra construida con raíces latinas «inter» y «vita», al lector hispano no le costará entenderla).
3. «in many a figured leaf enrolls» (v. 11): como advierte Bradley (1907: 125), Tennyson se está refiriendo a los pétalos de la flor. Utilizo la palabra «pistilo», que es la parte central de las flores y en donde reside el órgano femenino, porque expresa muy claramente la idea original, empleando además un término específico del ámbito botánico. Esto no desentona en el conjunto del poema porque, como veremos más adelante, Tennyson hablará también de ciencia.

XLIV

¿Qué ocurre con las almas en ventura?¹
Pues aquí los hombres crecen y crecen,
pero olvidan los días que acontecen
antes, cuando Dios sus testas clausura.

5 Los días se han ido, en tono y matiz,
y quizás el sentido que atesora²
(sin saber de dónde) a veces memora
un débil brillo, un místico deslíz;

y durante los años de armonía
10 (si Muerte prueba las aguas leteas),³
cuando de tus iguales te rodeas
un tenue roce extrañarte podría.

Si tal ligero roce sucediera,
date la vuelta y resuelve la duda;
15 el ángel que me guarda y que me ayuda
te hablaría de todo en la alta esfera.

1. «How fares it with the happy dead» (v.1): este canto, aunque no es complicado en su forma ni en su tema, sí que ha dado mucho de qué hablar entre los comentaristas de la obra de Tennyson, y ha dado pie a muchas interpretaciones. Para más información sobre las diversas interpretaciones, Bradley (1907: 125-135) las resume y desgana con precisión. Para traducir este pasaje, me baso en la interpretación que Bradley cree acertada y que a mí también me parece la más coherente con el progreso del poema. «The man» (v. 2) es el mismo que «he forgets» (v. 3) y «he knows not whence» (v. 7), pero es independiente a «happy dead» (v. 1). Por lo tanto, Tennyson compara el estado de las almas con la de los vivos que, tras nacer, van olvidando ciertos momentos de su infancia «the days before God shut the doorways of his head» (vv. 3-4). Esta imagen, conservada en la traducción, refiere a la formación del cráneo humano, que no acaba de cerrarse bien hasta los dos o tres años de edad.

Me parece interesante destacar las influencias platónicas, precisamente de *Fedro*, que impregnan esta estrofa, aunque Tennyson no esté hablando en ningún momento de ningún estado de preexistencia: «Al menos, en efecto, se ha mostrado que es posible, cuando se percibe algo, se ve, se oye o se experimenta otra sensación cualquiera, el pensar, gracias a la cosa percibida, en otra que se tenía olvidada, y a la que aquella se aproximaba bien por su diferencia, bien por su semejanza. Así que, como digo, una de dos, o nacemos con el conocimiento de aquellas cosas y lo mantenemos todos a lo largo de nuestra vida o los que decimos que aprenden después no hacen más que recordar, y el aprender en tal caso es recuerdo.» (Platón, trad. 2010: 67).

2. «the hoarding sense» (v. 6): traduzco empleando una verbalización para conservar la clara referencia a la memoria.
3. «Lethean springs» (v. 10): referencia cultural clásica al río Leteo, al cual ya se hacía referencia en el canto XXXV (v. 14) de manera indirecta. Empleo «leteas» como adjetivo recogido por el DLE para referirse a tal río.

XLV

Ajeno a orbe y cielo, un recién nacido,
cuya tierna mano busca provecho
en el círculo maternal del pecho,
que «yo soy yo» jamás ha percibido:

- 5 pero a medida que crece, acumula
 y aprende el uso del término «yo»,¹
 y piensa: «no soy lo que mi ojo vio,
 ni soy lo que mi mano manipula».

- Se envuelve en una mente separada
10 donde brotará la memoria viva,
 a la vez que la parte² que reciba
 su soledad se desenvuelve atada.

- En sangre y aliento debe persistir
 ese uso, infructuoso de lo contrario
15 si conocerse fuese necesario
 al volver a nacer tras el morir.³

1. «“I” and “me”» (v. 6): en inglés, las formas «I», «me» y también «myself» significan «yo», puesto que en español no existen tantas formas para denominar este concepto. Por tanto, resumo las dos formas del poema en un solo «yo», porque si se tradujera por «mío», como podemos estar tentados a hacer, la connotación cambia, porque ya se estaría refiriendo a lo externo con respecto al uno mismo, y no el yo como individuo.
2. «the frame» (v. 11): vuelve a repetirse en el epílogo (v. 11). Vale la pena destacar la contraposición entre este «frame», que se refiere al cuerpo, y el «mystic frame» que ya habíamos visto en el canto XXXVI (v. 2), que se refería al alma. En ambos casos, traduzco por «parte» para mantener este juego intratextual.
3. «had man to learn himself anew / beyond the second birth of Death» (vv. 15-16): Tennyson concluye la disertación que ya había empezado en el canto anterior sobre la naturaleza del alma con respecto a la memoria con la idea de que si tras la resurrección de la carne («volver a nacer tras el morir») el alma tuviera que volver a recordar quién era («si conocerse fuese necesario»), todo resultaría infructuoso e inútil. Las almas tienen que recordar quién fueron, pues su vida mortal también forma parte de su esencia.

XLVI

Esta senda más baja que avanzamos
y recorrimos juntos, flor y espina,
se ensombrece por la hora peregrina¹
para no perdernos si atrás miramos.

- 5 Así es: allí ninguna sombra aguanta
el amanecer tras la sepultura,
sino que de orilla a orilla² tan pura
la vista del pasado se levanta,

- se revela la extensión de la vida,
10 el tan provechoso sosiego aumenta,
la paz de prosperidad se sustenta:
los cinco años³ son su mejor medida.

- Oh, Amor, tu regencia nada ha durado,
no fue lejos tu limitada huella;
15 mas contempla, Amor, esa triste estrella
que tiñe las orillas de rosado.

1. «growing hour» (v. 3): el tiempo que siempre crece, por lo tanto el futuro. Traduzco por «hora peregrina» creando la metáfora de que el tiempo futuro se extiende por lugares extraños e inhóspitos, es decir, inexistentes todavía. El significado general de la estrofa que, tal como señala Bradley (1907: 139) ha derivado en muchas interpretaciones, es que durante nuestra vida mortal, «esta senda más baja», el presente y el futuro centran el punto al que la vida humana se dirige «para no perdernos si atrás miramos», es decir, que a veces olvidamos algunas cosas del pasado, aunque no completamente. Sin embargo, a continuación Tennyson llegará a la conclusión de que, tras la muerte, las almas tienen que recuperar toda la memoria porque el futuro no preocupa a los muertos, pues ya no existe.
2. «marge to marge» (v. 7): Se refiere a la vida y la muerte. Traduzco por «de orilla a orilla», conservando la referencia a los ríos del Hades de la mitología griega, que separaban a los vivos de los muertos. En el verso 16, por causa de la métrica, traduzco solo «las orillas», pluralizando la palabra en vez de repetirla, conservando íntegramente el significado y la referencia.
3. «and those five years its richest field» (v. 12): anteriormente ya se había indicado que la amistad de Arthur Hallam y Alfred Tennyson duró cinco años, la «mejor medida» con respecto a «la vista del pasado» de la estrofa anterior.

XLVII

Aquel, que es como un todo separado,
se desenvolverá¹ y se fundirá
con los límites del ser, y será
con el Alma general² reunado.³

5 ¿Es pues la fe tan amarga e imprecisa?
La forma eterna aún dividirá
el alma eterna, y allí aparecerá
cuando vaya y lo vea de esa guisa:

10 iremos a innumerables festines
y del bien del otro disfrutaremos,
¿puede alcanzar tales sueños supremos
el amor terrenal? Por los confines

15 busca, en el último y más alto pico,
antes que las almas se desvanezan,
allí donde los abrazos florezcan
y digamos: «¡Adiós, en luz claudico!»

XLVII

1. «should move his round, and fusing all» (v. 2): sigo la primera interpretación que expone Bradley (1907: 138) de este pasaje. Esta estrofa se entiende como la contraposición del canto XLV (v. 9), por lo tanto aquí se narra como el alma, que es «una individualidad distinta» (Gatty, 1900: 52) destruye todo lo que la convertía en una «mente separada» y se funde con la divinidad.
2. «in the general Soul» (v. 4): Bradley (1907: 144) y Roberts (2009: 587) citan el siguiente fragmento de las *Memoir*, escritas por Hallam Tennyson (1897: 319), el hijo de Alfred Tennyson, para aclarar esto: «If the absorption into the divine in the after-life be the creed of some, let them at all event allow us many existences of individuality before this absorption, since this short-lives individuality seems to be but too short a preparation for so mighty a union». Este canto no deja de ser una crítica a la idea averroísta de que las almas se unen a la divinidad tras la muerte, y que la vida eterna no se encuentra en la individualidad. Por todo eso, traduzco literalmente, empleando la primera acepción que da el DLE de «general»: «común a todos los individuos que constituyen un todo [...]».
3. «remerging» (v. 4): el *Oxford Dictionary* indica que Tennyson acuñó el uso de esta palabra, cuyo significado es «merge again». Para mantener este neologismo, traduzco por «reaunar» (volver a aunar).

XLVIII

Si esos breves lais¹, hijos de la Pena,
estuviesen llenos de serias dudas
y, como aquí, de sentencias agudas,
bien se les podría imponer condena:

5 no busca departir ni demostrar,
ella convierte aquella sombra opaca
de la duda, cuando el pesar se aplaca,
en un vasallo del amor sin par

y, por lo tanto, con palabras juega,
10 pero a la vez sirve a una ley mayor
y cree que es pecado y que es error
cuando un acorde a lo profundo llega.

No confía en un canto más extenso,
sino prefiere que las golondrinas
15 alcen cortos vuelos, y que sus finas
alas bañen en llanto previo ascenso.

XLVIII

1. «if these brief lays» (v. 1): tal como indica el *Oxford Dictionary* y el diccionario Merriam-Webster, la palabra «lay» es sinónima de canción o balada. Sin embargo, en español también existe la palabra «lay» que hace referencia a las composiciones medievales en versos cortos que tenían como tema principal la historia de amor, entre las que encontramos, por ejemplo, *Los lays de María de Francia* que también se relacionan con la materia artúrica. Teniendo en cuenta que Tennyson era un apasionado admirador de las leyendas del rey Arturo y, como ya hemos visto, ha hecho referencias a ella en *In memoriam*, decido conservar ese término para transmitir ese aire medieval e incluso artúrico del canto. No obstante, como puede causar extrañeza en un lector no habituado a la literatura medieval, en el verso 13 traduzco directamente por «canto».

XLIX

Del arte, la natura y las escuelas
influjos caprichosos se reflejan,
como tiembla el brillo de luz que dejan
sus rayos sobre charcos con estelas:¹

- 5 la ola suave del pensamiento vibra,
 el ciclón tierno del ingenio gira,
 el aire leve del canto suspira
 y el agua de encrespase no se libra.

- 10 Y contéplate y ves por tu camino,
 mas nunca culpes al viento que parte
 la onda que sin sentido se reparte,
 que mueve la sombra en el pergamino.²

- 15 Debajo de esperanzas y desencantos
 que imagino, ay de mí, la pena crece
 y así, al moverse en secreto, parece
 el cimiento de mi vida entre llantos.

XLIX

1. «like light in many a shiver'd lance / that breaks about the dappled pools» (vv. 3-4): como describe Gatty (1900: 54), Tennyson está comparando la influencia del arte, la naturaleza y la filosofía con la luz que se refleja en el agua agitada, que por causa de las olas, se va entrecortando.
2. «the tender-pencil'd shadow play» (v. 12): aquí se está haciendo referencia a la escritura. Para plasmar esta alusión, utilizo la imagen del pergamino para dar a entender que se trata de las palabras escritas, o de la pluma que crea sombras sobre el papel cuando se escribe.

L¹

Quédate a mi lado cuando me apague,
cuando mis nervios se enciendan y agiten
y mi sangre y corazón se marchiten,
y toda rueda de mi ser naufrague.

- 5 Quédate a mi lado cuando mi carne
 sufra el azote que verdad conquista,
 cuando el Tiempo esparza polvo y desista,
 y la Vida en una Furia se encarne.²

- 10 Quédate a mi lado cuando me quede
 sin fe y sea como mosca que pone
 huevos, y se espanta y canta³ y dispone
 su labor⁴ hasta que a la muerte cede.

- 15 Quédate a mi lado cuando me vaya
 y muéstrame el fin de la lucha humana,
 y en donde la vida entre sombras mana
 el anochecer en que todo calla.

L

1. Para abordar la traducción de este canto, no puede ignorarse la versión que se recita en *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro (2001):

Permanece a mi lado cuando se apague mi luz,
y la sangre se arrastre y mis nervios se alteren
con punzadas dolientes, y el corazón enfermo
y las ruedas del tiempo giren lentamente.

Permanece a mi lado, cuando a mi frágil cuerpo
le atormenten dolores que alcanzan la verdad,
y el tiempo maniaco siga esparciendo el polvo,
y la vida furiosa siga arrojando llamas.

Permanece a mi lado, cuando vaya apagándome
y puedas señalarme el final de mi lucha,
y el atardecer de los días eternos
en el bajo y oscuro borde de la vida.

Se ha adaptado para el contexto de la película (por ejemplo, se ha suprimido la tercera estrofa entera por la referencia a las moscas, que sería macábra en el momento de la película) y para recitarlo oralmente. Se ha prescindido de la rima porque en esa situación prima la expresividad y el sentido de cada una de las palabras por encima de cuestiones métricas y, por esa misma razón, se ha perdido la referencia mitológica de la segunda estrofa.

2. «and Life, a Fury slinging flame» (v. 8): referencia a las Erinias de la mitología griega, conocidas como Furias en Roma, que eran espíritus del castigo y de la venganza. «Se las representa habitualmente como seres fantásticos, de aspecto adusto, con antorchas y varas en las manos [...]. No es hasta el período romano cuando se fija que son tres y que sus nombres son Alecto, Tisífona y Megaira» (Hard, 2008: 76).
3. «and sting and sing» (v. 11): hay una rima interna que produce un aumento del ritmo del verso, que vierto en español con «espanta y canta».
4. «weave their petty cells» (v. 12): traduzco en un sentido más general. En el original se describe así la insignificancia del día a día de la mosca, de su vida, que en la traducción también se percibe con «[...] dispone / su labor hasta a la muerte cede» y que corresponde claramente con la idea biológica de nacer, crecer, reproducirse y morir.

LI

¿Queremos que los muertos, de verdad,
nos acompañen siempre por doquier?
¿No hay vileza en nosotros que esconder?
¿No tememos la intrínseca maldad?

- 5 ¿Podrá aquel de quien procuré el honor
y de quien temí desaprobación
ver vergüenza oculta en mi corazón
y yo recuperarme así en su amor?

- Agravio la tumba con falsos miedos:
10 ¿se culpará al amor por no haber fe?
En la Muerte hay saber de lo que fue:
los muertos todo me miden a dedos.¹

- Quedaos con nosotros si ascendemos
o caemos: como Dios, observáis
15 el paso del tiempo, y nos perdonáis
todo al mirar desde tales extremos.²

LI

1. «thro' and thro'» (v. 12): utilizo la expresión «medir a dedos», que como recoge el DLE, significa «reconocer, examinar con mucha menudencia y detenimiento» esta expresión inglesa que el *Oxford Dictionary* define como «in every aspect; thoroughly or completely». Es decir, dudar de que los muertos no pueden conocernos al completo es agraviarlos, pues tras la muerte adquieren una sabiduría parecida a la de Dios.
2. «with larger other eyes tan ours, / to make allowance for us all» (vv. 15-16): como se ha apuntado en el comentario anterior, Tennyson reflexiona y afirma que si los muertos adquieren la sabiduría o el poder necesario para conocer enteramente a los vivos, entonces estos también serán permisivos y misericordiosos como Dios, y les perdonarán toda «vileza» o «maldad» cuando observen «desde tales extremos», es decir, desde la fuerza misma de la divinidad y la bondad.

LII

No puedo amarte como yo debiera,
pues el amor refleja aquello amado;
palabras son palabras, que traslado
a la burbuja del pensar ligera.

- 5 «No culpes a tu canto lastimero
—dijo el espíritu del vero amor—,
ni tu flaqueza pierde mi favor,
ni dejaré de ser tu compañero.

- 10 ¿Cómo un alma toda fiel se conserva
a aquel ideal que tanto le agrada?
Ni evocando la vida inmaculada
que nació allá en la siria y verde hierba.¹

No te inquietes como mujer ociosa²
cuya vida está sucia de pecado.

- 15 Aguanta: tu fortuna habrá quedado
cuando concha y perla el Tiempo descosa».

1. «What record? not the sinless years / that brathed beneath the Syrian blue» (vv. 11-12): reestructuro la frase que en el original está muy sintetizada y cuya estructura es difícil de plasmar en español con las limitaciones de la métrica. «La vida inmaculada» es la de Jesucristo. Tradicionalmente, y sobre todo en época romana, toda la región que actualmente incluye los estados de Siria, Líbano y Palestina eran llamada Siria (Roberts, 2009: 587). Por causa de la rima, y sin perjuicio para el texto, cambio «the Syrian blue», es decir, el cielo sirio, por «la siria y verde hierba».
2. «like an idle girl» (v. 13): aunque en un primer momento la inclinación ha sido generalizar esta expresión para evitar hacer solo alusión a las mujeres, traduciendo por «alguien ocioso» por ejemplo, he decidido finalmente dejarlo como en el original para reflejar las ideas y expresiones que impregnaban toda una época y, además, para evitar censurar el texto original.

LIII

Cuántos padres, en cuya juventud
vivieron entre alboroto y locuras,
ahora tranquilos con sus criaturas
llevan la madurez con rectitud:

- 5 ¿cederemos ante esa inclinación,
que de no haber sembrado la imprudencia
la tierra estaría yerma, en ausencia
del grano que alimenta la razón?¹

- 10 O, si escondemos la dicha doctrina²
de quien sobrevivió la mocedad,
¿quién la predicará como verdad
a aquellos que se acercan a la ruina?

- 15 Sigue lo bueno: aléjate del mal,³
pues al temer a la filosofía
divina,⁴ esta se excede y acabaría
de cortesana para el rey infernal.

LIII

1. «the grain by which a man may live?» (v. 8): reminiscencia bíblica de Mateo (4:4): «[...] No solo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.» Aquí, Tennyson reflexiona sobre los errores del pasado y se plantea si estos, aunque fuesen pecados, nos ayudan a ser mejores personas en el futuro.
2. «or, if we held the doctrine sound» (v. 9): el significado de este pasaje es bastante oscuro, y los comentaristas clásicos de la obra difieren en sus interpretaciones. Por mi parte, la interpreto como lo siguiente: contraponiendo esta estrofa a lo dicho en la anterior, si escondemos estas enseñanzas de aquellos que ya son mayores y que han sobrevivido a aquel «alboroto» de la juventud, nadie podrá enseñar a los jóvenes que deben equivocarse para seguir avanzando, pero siempre teniendo en cuenta que lo bueno es más importante que lo malo, y que debemos tender hacia el bien.
3. «Hold thou the good; define it well» (v. 13): coincide exactamente con las palabras bíblicas de 1 Tesalonicenses (5: 20-22): «Examinadlo todo y quedaos con lo bueno. Apartaos de todo tipo de mal». Para la traducción, me centro en esa cita y en la distinción entre el bien y el mal, que es lo que prima en este canto.
4. «divine Philosophy» (v. 14): suele citarse, junto con este fragmento, la misma expresión en *Comus* (v. 476): «How charming is divine Philosophy!» (Milton, citado en Bradley, 1907: 150). Es importante destacar también esta contraposición entre lo «divino», determinado por la filosofía recta y bien entendida, y lo «infernado», relacionado con los pecados que derivan de una mala interpretación o doctrina filosófica.

LIV

Oh, aun así creemos que lo bueno
será hacia donde se orienta lo malo,
los azotes y pecados que exhalo,
las dudas y manchas de sangre lleno;¹

5 que nada sucede si no hay sentido;
 que ninguna vida será destruida
 ni cual despojo al vacío vertida,
 si Dios lo creó todo merecido;

 que no se divide gusano en vano;
10 que no hay polilla que con vano afán
 se consuma en el fuego del zaguán,
 sin favorecer a algún ser cercano.

 ¡No!² No sabemos nada ni siquiera;
 pero creo que el bien, de todos modos,
15 toca, lejano pero al fin, a todos,
 y que tras el invierno hay primavera.

 Así discurre mi sueño: ¿qué soy?
 Un infante³ por la noche llorando,
 un infante hacia la luz sollozando,
20 y más palabra que el llanto no doy.

1. «to pangs of nature, sins of will, / defects of doubt, and taint of blood» (vv. 3-4): es interesante destacar, tal como hace Bradley (1907: 150), que Tennyson refiere aquí, a modo de resumen, todo lo que considera negativo y que ya había apuntado anteriormente: «pangs of nature» en el canto L (v. 6) y que yo traduzco por «azotes» como en aquel canto, y «sins of will» en el canto LI (v. 3), que traduzco por «pecados», obviando el «of nature» y el «of will» por causa de la métrica, aunque añadido «que exhalo» porque esos azotes de la naturaleza causan queja en el cuerpo y los pecados surgen de nosotros mismos, de nuestra voluntad, mediante acciones. «Defects of doubt» alude al canto LI (v. 10), que sintetizo en la traducción como «dudas», y «taints of blood», que hace referencia al canto III (v. 15), lo he traducido como «manchas de sangre» porque en este caso sí hace falta explicitar donde están las máculas.
2. «behold» (v. 13): empleo la misma solución que en el canto XXI (v. 21) para traducir esta partícula enfática, aunque esta vez repito el «no» para ampliar la sensación de rotundidad.
3. «infant» (vv. 18-19): el diccionario Merriam-Webster indica esta palabra proviene del latín *infans*, cuyo significado era «incapaz de hablar». La etimología de la palabra «infante» en español es la misma, y la empleo en su primera acepción según el DLE («niño de corta edad»). Por lo tanto, empleo esta palabra para conservar el juego etimológico que emplea el autor.

LV

¿El deseo de que todo lo vivo
se perpetúe tras la sepultura
no deriva, como Dios lo procura,
de lo que dentro del alma recibo?

- 5 ¿Reina entre Dios y la Naturaleza
la discordia, dejando que ella arrecie?¹
Tan cuidadosa al servicio de la especie,²
tan ajena a la vida de cada pieza³

- 10 que yo, en vista de que hace que culmine
en actos su oculta razón de ser
y de que de cien semillas⁴ poder
tiene para que solo una germine,

- 15 vacilo donde siempre firme estuve,
y caigo con una angustia que me ata
sobre la excelsa y gran escalinata
que desde las sombras hacia Dios sube,⁵

- 20 y extendiendo manos pobres de fe, y avanzo
a tientas, y polvo y paja recojo,
y ante quien gobierna todo me arrojo,
y un poco la gran esperanza afianzo.⁶

1. «that Nature lends such evil dreams?» (v. 6): en mi traducción, «ella» se refiere a la «Naturaleza», que crea dudas respecto al poder de Dios sobre la vida y el mundo. En este canto, así como en los siguientes, se planteará el impacto de la ciencia y de la naturaleza en la religión y en la fe. La naturaleza «arrecia» porque adquiere la fuerza suficiente para luchar contra Dios.
2. «so careful of the type she seems» (v. 7): como ya se indicó en la nota pertinente, esta expresión aparece en el canto XXXIII. Para traducir este pasaje, he tenido en cuenta la traducción que realicé del término en ese canto «servicio» y también la del sentido en este. El sentido es «especie», muy relacionado con los estudios biológicos y geológicos de la época (Roberts, 2009: 587).
3. «so careles of the single life» (v. 8): traduzco «single life» por «la vida de cada pieza» subrayando la individualidad de cada ser vivo por debajo de la especie, que es la colectividad. Parece ser, pues, que la naturaleza da más importancia a la segunda que a la primera.
4. «fifty seeds» (v. 11): Tennyson no se refiere estrictamente a cincuenta semillas, sino que el uso de ese número es genérico para expresar una gran cantidad (Gatty, 1900: 60). Por eso, utilizo «cien» que en español es más natural para generalizar una cantidad alta.
5. «upon the great world's altar-stairs / that slope thro' darkness up to God» (vv. 15-16): estos versos recuerdan al pasaje del Génesis (28: 12): «Entonces tuvo un sueño: veía una escalinata que, apoyándose en tierra, tocaba con su vértice el cielo. Por ello subían y bajaban los ángeles del Señor.» El significado de esta referencia en el poema es que todas las inquietudes y dudas que le suscita la naturaleza contra Dios causan en el poeta una pérdida de fe, teme que no pueda avanzar hacia el cielo donde recordemos que reside su amigo.
6. «and faintly trust the larger hope» (v. 20): se refiere aquí a la esperanza en la supervivencia de la raza humana, como indica Hallam Tennyson (1897: 321) en las *Memoir*.

LVI

«¿Tan cuidadosa con la especie?»¹ No.
Desde la cantera y el peñasco abierto
brama: «Más de mil especies ya han muerto:
todo perece, nunca me importó.

5 De tal forma tu voz me llamará:
doy la vida y también traigo la muerte,
solo el alma en aliento se convierte,
y no sé nada más». Y él, ¿él será²

(el hombre), su postrera obra,³ que hermosa
10 parecía, con tal grandioso anhelo,
que salmos cantaba al invernial cielo,
que erigía una devoción ociosa,⁴

que sostenía que Dios era amor
y ley absoluta de la creación
15 (aunque la Naturaleza, un burlón⁵
sangriento, chillara⁶ contra su ardor),

que amaba, que sufría muchos males,
que luchaba a favor del Vero, el Justo,
enterrado bajo el polvo vetusto
20 y sellado entre rocas y metales?⁷

¿Nada más? Será, pues, un monstruo, un sueño,
discordia. Los dragones del origen,
que luchaban en su lodo aborígen,⁸
a su lado eran música de ensueño.

25 ¡Oh, vida, vana y frágil te revelo!
¡Oh, que tu voz⁹ sosiegue y que bendiga!
¿Hay respuesta o remedio a tal fatiga?
Lo habrá detrás del velo, tras el velo.¹⁰

1. «“So careful of the type?”» (v. 1): repetición del verso 7 del canto anterior. Aunque no incluyo «servicio» por causa de la métrica, la referencia se explicita de todas formas claramente y se recupera el significado más literal de «types», sobre todo en el verso 3.
2. «And he, shall he» (v. 8): aquí se inicia una pregunta que acabará en los versos 19 y 20 con «be blown about the desert dust, or seal’d within iron hills?». Sin embargo, conservo, como en el original, la serie de aposiciones relacionadas con «man, her last work» (v. 9). Por lo tanto, el poeta se pregunta si el hombre «¿será enterrado bajo el polvo vetusto y sellado entre rocas y metales?».
3. «man, her last work» (v. 9): añadido un paréntesis para indicar al lector que el sujeto de la pregunta, ese «él» tan genérico, es el hombre, la humanidad, porque si lo colocara entre comas como en el original, se oscurecería el sentido de la traducción y entorpecería la lectura demasiado. Cabe indicar también, puesto que en la traducción se pierde ese matiz, que «su postrera obra» es la obra de la naturaleza, anteriormente nombrada.
4. «who built him fanes of fruitless prayer» (v. 12): el original habla de la construcción de templos que, si se confirmase que la naturaleza impera sobre Dios, serían inútiles. En la traducción, conservo la connotación de construcción con «erigía» pero elido «fanes» y lo condenso en «devoción».
5. «red in tooth and claw» (v. 15): esta imagen tan viva de la naturaleza como enemigo acérrimo de Dios, la expreso en la traducción mediante la expresión «un burlón sangriento», utilizando el masculino conscientemente como genérico (como se entenderá, por causa de la rima), porque expresa a la perfección esa enemistad burlona en la que la naturaleza reta en todos los casos a la divinidad, a la vez que está manchada de sangre por la muerte de «más de mil especies».
6. «shriek’d against his creed» (v. 16): por un lado, plasmo esa sensación de grito de la grafía «sh» con la «ch» del verbo «chillar» y, por otro lado, utilizo «ardor» como sinónimo de «creed» porque, a menudo, se habla de la fe ardiente, o del fuego de la fe. Por lo tanto, se sobreentiende que el «ardor» es el de la fe.
7. «seal’d within the iron hills?» (v. 20): como apunta Roberts (2009: 587) esta expresión significa «turned into fossils», es decir, que el ser humano se funda con los metales que esconden las montañas y la tierra para crear los fósiles, tal como se creía en la época.
8. «that tare each other in their slime» (v. 23): en la traducción, «aborigen» con el sentido del lodo que pertenece allí donde los dinosaurios vivieran y, por extensión, a aquella época remota.
9. «thy voice» (v. 26): se refiere a la voz de Hallam, no a la de la naturaleza. En el original también existe esta ambigüedad, pues cambia muy a menudo de referente. Sin embargo, por el sentido general, se dilucida que está apelando a su amigo fallecido.
10. «Behind the veil, behind the veil» (v. 28): este verso hace referencia a que solo podremos encontrar la respuesta a todas estas cuestiones y desvelos de dos modos: o a través de la muerte de un allegado, como es el caso de Arthur Hallam, o a través de nuestra propia muerte (King, 1898: 121). Además, cabe señalar como posible influencia de este fragmento el siguiente pasaje de Levítico (16: 2): «Di a tu hermano Aarón que no debe entrar en cualquier fecha al otro lado del velo, donde se encuentra la plancha de oro que está sobre el arca, no sea que muera [...]».

LVII

En paz, marchémonos:¹ este dolor
no deja de ser un canto mundano.
En paz, marchémonos: pues es profano
cantarle con desbocado fervor.

5 Vámonos, tus mejillas palidecen,
pero dejaré media vida atrás:
bien creo que he honrado a mi amigo,² mas
yo moriré, y mis obras languidecen.

10 Sin embargo, hasta que el oído muera,
parecerá que tañe una campana
por el óbito de aquella alma humana
que fue la más buena que jamás viera.

15 Justo la oigo ahora, una y otra vez más,
en constantes saludos a los muertos,
y «salve, salve, salve» suenan ciertos,
«adiós, adiós», para siempre jamás.³

LVII

1. «Peace, come away» (v. 1): podría estar dirigiéndose a su hermana (Gatty, 1900: 61), aunque el destinatario de este canto no está del todo claro. Lo que sí es evidente es que el poeta se detiene para reflexionar sobre la fuerza de su obra y de su dolor sobre el muerto.
2. «methinks my friend is richly shrined» (v. 7): traduzco siguiendo la aclaración de Gatty (1900: 62), que es la más aceptada por los comentaristas de la obra: «The author sepeaks of these poems—“methinks, I have built a rich shrine for my friend, but it will not last”.»
3. «and “Ave, Ave, Ave,” said, / “Adieu, adieu,” for evermore» (vv. 15-16): Tennyson evoca aquí las palabras del *Carmen* CI de Catulo ante la muerte de su hermano:

Nunca tamen interea haec prisco quae more parentum
tradita sunt tristi munere ad inferias,
accipe fraterno multum manantia fluctu
atque in perpetuum, frater, ave atque vale. (vv. 7-19)

Existe una excelente traducción realizada por Rubén Bonifaz Nuño (1969: 152):

Hoy, entre tanto, esto que por uso de los padres antiguo,
empero a las exequias es dado en triste ofrenda,
recibe, que fluye en gran manera con llanto fraterno
y, para siempre, salve y adiós, hermano. (vv. 7-10)

Partiendo de esa versión, traduzco los «ave» por «salve» porque, además, el DLE indica que esa interjección es usada en textos poéticos para saludar, y traduzco los «adieu» por «adiós» por dos razones: aunque etimológicamente, el salve y el vale (que remite directamente con el «vale» de Catulo) están relacionados (como nos indica el diccionario, ambos se utilizaban en latín para saludar y despedirse de alguien respectivamente y desearle salud), la acepción de despedida del vale está en desuso, y solo la encontramos en algunas obras prestigiosas españolas anteriores al siglo XIX, como por ejemplo al final de *El Quijote*, y podría confundir al lector por el gran uso que se hace hoy en día de esa palabra con el sentido de «de acuerdo». Conservar la expresión en francés no parece la decisión más adecuada, puesto que el inglés está más relacionado a nivel cultural que el español, al menos en la actualidad.

Tennyson creía que las palabras del poeta latino eran las que mejor reflejaban la desolación que se siente tras la pérdida de un ser querido (Bradley, 1907: 155).

LVIII

Con tristes palabras me despedí:
como ecos en salones sepulcrales,
como lo hace el agua, caen iguales,
gota a gota en catacumbas; y así,

- 5 cayendo, rompen sin querer la calma
de aquellos que viven el día a día
sin pensar del todo en esa agonía
y en esas criptas donde irán sin alma.¹

- 10 La musa celeste² objetó: «¿Por qué
llanto en vano y afligir a los demás?
Resiste aquí un poco de tiempo más,
y tú saldrás con un más noble pie».

LVIII

1. «half-conscious of their dying clay, / and those cold crypts where they shall cease» (vv. 7-8): en la traducción, evoco el sentido del original pero alejándome de la literalidad. El poeta dice que, todos aquellos que rodean la tumba de su amigo junto a él no llegan a ser conscientes de su mortalidad (King, 1898: 123) y de que algún día morirán y sus cuerpos acabarán en la sepultura en la que ahora encuentran a su amigo.
2. «The high Muse» (v. 9): es Urania, que traduzco por «la musa celeste» en contraposición a la «musa terrenal» que era Melpómene en el canto XXXVII (v. 13). Aquí, Urania exige paciencia al poeta y le asegura que, si cumple sus demandas, alcanzará la paz y un estado de ánimo más elevado (Gatty, 1900: 63).

LIX

Oh, Pena, si vas a vivir conmigo¹
no serás una amante pasajera:
es preciso que seas compañera,
y esposa, y pasar mi vida contigo.

- 5 Oh, Pena, si voy a vivir en tu seno,
sé agradable como mujer casada;
y aléjate de tu hosquedad pasada
si deseas que sea sabio y bueno.

- 10 El foco de mi pasión² no se mueve,
ni tampoco se apacigua en un día,
pero encontraré solaz y alegría
como con quien tuvo mi amor se debe;

- y entera llénate, pues eres mía,
de esperanza en los años que vendrán,
15 y, aunque yo sí, los demás no podrán
así decir tu nombre cual sería.

LIX

1. «O Sorrow, wilt thou live with me» (v. 1): a partir de este hermoso canto, el poeta empieza a concebir a la Pena como su guía, y no como una embustera (Genung, 1883: 141).
2. «My centred passion» (v. 9): aunque la Pena se convierta en su fiel compañera, el foco de su pasión seguirá siendo Arthur Hallam, cuya muerte ha producido la Pena.

LX

Ya no está, un alma de esencia tan noble:¹
mi espíritu le ama y siempre le amó,
como una chica pobre que entregó
su corazón a quien su rango doble.

- 5 Él se mueve por su esfera adecuada,
ella tropieza con esa bajeza,
celosa sin saberlo con certeza
y envidiosa de quien con él se evada.

- 10 La pequeña aldea la mira triste,
ella suspira como aprisionada,²
moviéndose dentro de su morada,
en la casa oscura donde resiste.

- Los demás necios, a su alrededor,
la hostigan y no la dejan en paz.
15 De noche, llora: «¡Soy tan incapaz!
¿Cómo va a amar a alguien tan inferior?»

LX

1. «a soul of nobler tone» (v. 1): según indica Bradley (1907: 157) «this use of the comparative is a Latinism which was introduced by Spenser and other Elizabethans but has never become English». Teniendo en cuenta esta consideración, traduzco con el intensificador «tan» pero sin caer en la comparación que, bien es verdad, no tendría sentido en este verso.
2. «she sighs amid her narrow days» (v. 10): en este verso, como en general se puede ver en esta estrofa, he intentado condensar el dramatismo de la situación de la chica pobre con la que se identifica el poeta, alejándome irremediabilmente de la literalidad pero conservando la fuerza.

LXI

Si, en ese segundo estado sublime,¹
tu razón liberada sin agravios
discute en el círculo de los sabios,²
la flor perfecta que al mundo redime;

- 5 y si diriges tu mirada abajo,
¡qué lejano ves mi punto marcado,
qué crecimiento la noche ha menguado,
qué marchito en la oscuridad, qué bajo!

- 10 No obstante, observa la orilla de duda
donde de hombre fue tu forma primera;
te amé, espíritu, y te amo, y no hay manera
de que el alma de Shakespeare³ me sacuda.

LXI

1. «in thy second state sublime» (v. 1): aquí hallamos una intertextualidad directa con *Ode for Music* (II, 25) de Thomas Gray (1876: 63): «meek Newton's self bends from his state sublime».
2. «with all the circle of the wise» (v. 3): referencia a *Paraíso* (X, 46-51) de la *Divina Comedia* (Dante, trad. 2016: 477):

Baja la fantasía se confiesa
para esa altura y nada al ojo auxilia
a aguantar, sobre el sol, vista como ésa.
Tal allí resplandece La familia
cuarta del alto Padre, que la sacia
mostrando cómo espira y cómo enfilia.

En la distribución dantesca del paraíso en nueve regiones o cielos, sitúa a los sabios y filósofos en el cuarto (el cielo del Sol), con coronas resplandecientes, y cantando. Entre los ilustres sabios que Dante sitúa en este cielo, se encuentran santo Tomás de Aquino, el rey Salomón, san Agustín y Anselmo de Canterbury. Tennyson parece que suma a esta lista, aparte de a su amigo Arthur Hallam, al más famoso escritor en lengua inglesa: Shakespeare (v. 12).

3. «Shakspeare» (v. 12): en el siglo XIX, esta era una de las formas más extendidas de escribir el nombre del escritor (Roberts, 2009: 588). Sin embargo, en la traducción lo adapto a la ortografía actual por ser la más empleada y ya incluso acuñada, tanto en inglés como en español.

LXII

Aunque si se interrumpe y palidece
tu ascenso por hacia abajo mirar,
que mi amor sea un cuento que olvidar
y una leyenda que se desvanece;

- 5 y tú, como alguien que se rebajó,¹
cuando aún no era nada más que un niño,
a un corazón indigno con cariño,
mas con un igual casarse debió;²

- 10 y ahora inspira un mundo nuevo, y entera
su otra pasión se extingue miserable,
y en la luz de su mirada insondable
es causa de sonrisa pasajera.

LXII

1. «as one that once declined» (v. 5): referencia a *Hamlet* (I, 5, 58-60): «[...] to decline / upon a wretch, whose natural gift were poor / to those of mine», traducido al español como «[...] para declinar / hacia un malvado cuyas dotes naturales / eran bien pobres comparadas con las mías» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 313).

Sin embargo, decido traducir «declined» por «se rebajó» porque es mucho más natural y propia esta forma cuando se alude a las diferencias entre clases. El verbo declinar, aunque no del todo incorrecto por las acepciones que tiene, es un calco en este caso.

Para aclarar la estructura de esta estrofa, hay que tomarla como continuación del «que mi amor sea» (v. 3). Tanto en la traducción como en el original hay una elisión del verbo «ser» en este segundo fragmento.

2. «but lives to wed an equal mind» (v. 8): cambio conscientemente el tiempo verbal del presente al pasado para marcar la diferencia entre el tiempo en que vivió Arthur y ese «segundo estado sublime» que es la actualidad.

LXIII

Sin embargo, apiadarse de un caballo
flaco, o mostrar por mi perro pasión,
no carga así peso en mi corazón
y en su ascensión al cielo no habrá fallo.

- 5 Yo soy mucho más que esos animales,
como tú que acaso eres más que yo
y, aun así, cuando alguno sufrió,
intenté aliviar y curar sus males.

- Así puedes mirar con libertad
10 donde lloro mientras, en grandes vuelos,
son tus revoluciones en los cielos
a más altura, a más profundidad.¹

LXIII

1. «A higher height, a deeper deep» (v. 12): juzgo importante aclarar el significado de la metáfora que aquí presenta el poeta, que es la conclusión de estos últimos cantos. Igual que el poeta puede preocuparse y tener misericordia por esos seres que son inferiores a él (el perro y el caballo), Arthur Hallam puede contemplar sin ningún problema al poeta, pues su estado sublime no se verá perturbado. Compara ese estado con el de un planeta, cuyos movimientos son tan amplios («en grandes vuelos») que su órbita («revoluciones» utilizo el término clásico astronómico para referirse a los movimientos celestes) es mucho más alta y profunda que nada y, sobre todo, que la del propio poeta. En vez de jugar, como en el original, con el sonido de sustantivo y adjetivo («higher height», «deeper deep»), he decidido repetir la estructura «a más [...], a más [...]», que también crea una sonoridad destacable para acabar el canto.

LXIV

¿Miras atrás, piensas en el pasado,¹
como un hombre con talentos divinos,
cuya vida empezó en bajos caminos
y en una sobria aldea junto al prado?;

5 que vence las trabas por nacimiento,
se aferra al devaneo del azar,
encara lo imprevisto sin dudar
y desafía a su astro virulento;

10 que hace valer lo que le es merecido,
vive para llevar las llaves de oro,²
para firmar decretos con decoro
y susurrar tras el trono al oído;

15 y ascendiendo más y más escalones
la Fortuna lo corona y consiente
en que sea esperanza de la gente,
centro de todas las aspiraciones;

20 y aun así siente, como en un sueño,
cuando está tranquilo su ánimo vivo,
en la colina un lejano atractivo,
un dulzor secreto del río dueño,

el límite de su suerte naciente,³
mientras junto al arroyo, era la ley
jugar a ser consejeros y rey,
con quien fue su amigo primeramente;

25 quien labra la tierra, y piensa y se acuerda,
cuando lo que siembra él mismo recoge
con sufrimiento, y asimismo se encoge:
«¿Mi viejo amigo acaso me recuerda?»

LXIV

1. «Dost thou look back on what hath been» (v. 1): este canto se articula mediante una única oración, como también ocurría en el canto XIV. Para aclarar que se inicia con una pregunta retórica, encierro la primera estrofa entre interrogaciones, aunque no el resto porque al final habrá otra pregunta. En inglés es más ambiguo, y parece ser que la última interrogación en el canto sirve tanto para la pregunta que se hace el campesino del último verso como para todo el canto.
2. «the golden keys» (v. 10): las llaves doradas son el símbolo ministerial o de un alto cargo estatal (King, 1898: 131).
3. «the limits of his narrower fate» (v. 21): es una metáfora relativa a la juventud (Gatty, 1900: 68), es decir, en el punto en el que su destino y su suerte iban creciendo, pero aún no habían llegado a su máxima extensión.

LXV

Alma virtuosa, recuérdame u olvida,
de esas mis quimeras guardo reposo
repitiendo: «El amor es tan valioso
que nunca debe darse despedida».¹

- 5 Y puedo cantar entre ese consuelo
hasta que de las fases dolorosas²
sople el viento que eleve a unas dichas
ideas que airovas vuelen al cielo:

- 10 puesto que ser amigos merecemos,
y tal efecto tuyo vive en mí,
una parte de mí vivirá en ti
y te acompañará a fines supremos.

1. «Love's too precious to be lost, / a little grain shall not be spilt» (vv. 3-4): para realizar la traducción, prescindo de la comparación del amor con un pequeño grano de trigo, que no debe caerse sin ser aprovechado, al igual que el amor, que no debe perderse porque posee demasiado valor. Traduzco, pues, por «el amor es tan valioso / que nunca debe darse despedida», despedida en el sentido más general, relacionado con el olvido, no con una despedida física. Es importante destacar también que este amor del que el poeta habla aquí es un amor absoluto y bidireccional, que profesa el poeta hacia su amigo y también su amigo hacia él (King, 1898: 132-133).
2. «painful phases» (v. 6): traduzco literalmente siguiendo la anotación de Bradley (1907: 160), que indica que el poeta compara aquí los diversos estados del dolor con las fases de la metamorfosis de una mariposa.

LXVI

Creíste que mi corazón sufría,
te asombras cuando mi imaginación
juega al verme en alegre situación,
como feliz por cualquier tontería.

5 La sombra por que se torció mi vida,
que convierte la mente en un desierto,
me ha otorgado ternura con acierto:
como quien cuya vista está perdida,

y guía sus pasos por este mundo,
10 y bromea libre con sus amigos,
y siempre tiene a los niños consigo
y despeina sus rizos tan jocundo;

se balancea en su sillón,¹ y así
pasa el tiempo, soñando con el cielo;
15 su luz jamás yacerá bajo el suelo,
su oscuridad estará siempre ahí.²

LXVI

1. «he plays with threads» (v. 13): puede referirse al juego del cordel (conocido en inglés como «cat's cradle»), que consiste en crear diversas formas con un cordel atado a los dedos de las manos. En la traducción, he decidido suprimir esta referencia por causa de la métrica, y porque realmente esta expresión recalca lo que ya se ha expresado en los versos anteriores: que ese ciego, como él, se divierte y disfruta de la vida. Sin embargo, «he beats his chair for pastime» refleja otra vertiente de la vida, la de la contemplación e incluso el aburrimiento, y es en esos momentos en los que el ciego deja volar su imaginación.
2. «his inner day can never die, / his night of loss is always there» (vv. 15-16): en el original hay una antítesis entre el día, que representa la alegría que relata a lo largo de este canto, y la noche, que representa la ceguera que sufre a pesar de todo. En la traducción, la transformo en «luz» y «oscuridad» porque se plasma ese mismo sentido.

LXVII

Llega a mi cama la luz de la luna
y sé que en el lugar donde reposas,
en poniente junto a aguas revoltosas,
la gloria con esos muros se aúna;

5 tu mármol reluce en la oscuridad,
 poco a poco una llama plateada
 arrulla tu nombre de madrugada
 y también el número de tu edad.¹

 La gloria mística se desvanece;
10 la luna muere ahí sobre mi lecho;
 y tras cerrar de mis ojos el techo
 duermo hasta que grisáceo amanece;

 y ya diviso la niebla que extiende
 un velo traslúcido en cada orilla,
15 y en la oscura iglesia tu tumba brilla
 como una sombra cuando el sol asciende.

LXVII

1. «along the letters of thy name, / and o'er the number of thy years» (vv. 7-8): el poeta recrea aquí la vision de la tumba de Arthur Hallam en Clevedon Church. Para entender y disfrutar al máximo de este canto, hay que destacar que el amigo de Tennyson fue enterrado en el transepto de la iglesia, orientado hacia el oeste, y no en el presbiterio, como escribió el padre del fallecido en sus memorias (Gatty, 1900: 70). Incluyo también las palabras inscritas en su lápida, a las que se refiere el poeta en este fragmento:

To the memory of
Arthur Henry Hallam,
of Trinity College, Cambridge, B.A.,
eldest son of Henry Hallam, Esquire,
and of Julia Maria, his wife,
daughter of Sir Abraham Elton, Bart.,
of Clevedon Court,
who was snatched away by sudden death,
at Vienna, on September 15th, 1833,
in the 23rd year of his age.
And now, in this obscure and solitary
church,
repose the mortal remains of
one too early lost for public fame,
but already conspicuous among his
contemporaries
for the brightness of his genius,
the depth of his understanding,
the nobleness of his disposition,
the fervor of his piety,
and the purity of his life.

LXVIII

Si hundo la mente en las profundidades,
Sueño, hermano de Muerte,¹ el pulso guía;
Sueño, que de Muerte nada sabía,
y no sueño que a los muertos te añades:

5 camino como antes de hacerlo triste,
cuando el rocío cubría el camino
y resonaba el viento matutino
como cornetas cuando amaneciste.²

10 ¿Pero qué es esto? Me giro y percibo
que en tus ojos habita una tortura
que sin saber por qué el llanto asegura,
y en mi sueño la duda no derribo;

pero antes que la alondra emprenda el vuelo
despierto, y se revela la verdad:
15 es la amargura de mi mocedad
la que en tal loco sueño en ti modelo.

LXVIII

1. «Sleep, Death's twin-brother» (v. 2): remite a la misma expresión que se encuentra en la *Ilíada*, de la cual, como ya se indicó, sigo la traducción de Fernando Gutiérrez (2015: XIV, 231): «Encontróse allí al Sueño, el hermano carnal de la Muerte». En mi traducción, por causa de la métrica, elimino los artículos antepuestos a Sueño y Muerte y, de esta manera, personifico a estos dos conceptos, como por ejemplo también sucede con Amor en el canto XXV (v. 8).
2. «Reveillée to the breaking morn» (v. 8): «reveillée» es un término de origen francés que actualmente en inglés está acuñado como «reveille», y hace referencia al toque de la alborada, que acontece al amanecer para despertarse, especialmente en el ámbito militar. Para realizar la traducción, descarto el término en francés que no tiene recorrido relevante en la lengua española y me baso en el sentido para crear la comparación «resonaba el viento matutino / como cornetas cuando amaneciste», es decir, que en esa tierna juventud, el sonido del viento, la naturaleza, lo despertaba. Tennyson retoma aquí el motivo del camino del canto XXII (v. 1).

LXIX

Soñé que no había más primavera,
que Naturaleza desfallecía:
de escharcha y humo la calle se cubría,
en la puerta hablaban de lo que fuera.

- 5 Me alejé de aquella ciudad febril,
encontré un bosque de espinas creciente:
las recogí, me las ceñí en la frente,
y era como una corona civil.¹

- 10 Se burlaban de mí, me despreciaban
los jóvenes, los niños y los viejos:
por la corona de espinas,² de lejos,
en cada plaza loco me llamaban.

- Decían que era un loco, que era un niño:
un ángel en la noche hallé de cara;³
15 hablaba en susurros, de imagen clara;
vio mi corona y sonrió con cariño.

- La gloria de una mano fue a extender,
pareció que la convertía en hoja:⁴
la voz no era la que dolor arroja,
20 era arduo sus palabras comprender.

LXIX

1. «I wore them like a civic crown» (v. 8): tal como indica el DLE, la corona civil o cívica era «en la antigua Roma, corona de ramas de encina con que se recompensaba al ciudadanos que había salvado la vida a otro en una acción de guerra». Por lo tanto, en este pasaje puede interpretarse que el poeta se corona, pues cree haber honrado la memoria de su amigo fallecido, pero esta corona, como vemos y como posteriormente se explicita, es una corona de espinas, como la de Jesucristo, indicando así el sufrimiento y el dolor que todo este proceso ha causado en el narrador.
2. «the fool that wears a crown of thorns» (v. 12): reminiscencia bíblica del pasaje de Marcos (15: 17-20):

Lo visiteron con un manto de púrpura y, trenzando una corona de espinas, se la ciñeron. Después comenzaron a saludarlo, diciendo: ¡Salve, rey de los judíos! Lo golpeaban en la cabeza con una caña, le escupían y, poniéndose de rodillas, le rendían homenaje. Tras burlarse de él, le quitaron el manto de púrpura, lo visitieron con sus ropas y lo sacaron para crucificarlo.

3. «I found an angel of the night» (v. 14): este ser angelical representa lo que hay de divino en la tristeza, y la noche es la noche del dolor y la pena (Bradley, 1907: 162).
4. «that seem'd to touch it into leaf» (v. 18): a partir de este punto, la pena se transforma y el poeta entra en un estado de aceptación, a pesar de que «era arduo sus palabras comprender». Esta aceptación ha requerido todo un camino de sufrimiento que ahora se culmina.

LXX

Cuando en las sombras esbozar procuro
el rostro que conozco, no consigo
ver bien los rasgos, pues borrosos sigo
los matices y el vacío es oscuro;¹

5 torres de bruma alzadas en pesar,²
un abismo que siempre se abre y cierra,
un dedo señala, y formas que entierra
la mortaja en las vías del pensar;

gentío que emerge de grandes puertas,
10 mueve la turba sus ceños fruncidos;
en la orilla inmensa aguardan perdidos,³
y las tinieblas caen casi muertas;

y es tras la voluntad⁴ que, de repente,
suena una música maravillosa:
15 tras la reja donde el alma reposa
veo tu bello rostro y calma siente.⁵

1. «and mix with hollow masks of night» (v. 4): en la traducción me he visto obligado a ser más sintético que en el original, pero se respeta el sentido, el propósito y la visión que se describe: cuando el poeta empieza a adormecerse, unas sombras inundan su mente y su imaginación, son unas formas sin matiz ni color, unas falsas apariencias.
2. «cloud-towers by ghostly masons» (v. 5): se describe una visión que podría ser categorizada como infernal. Enfoco la traducción hacia ese punto de vista, y por eso no aparecen los «ghostly masons» pero se sintetiza con «en pesar», puesto que las almas que construyeron esas torres son almas en pena.
3. «on boundless shores» (v. 12): podría ser la orilla del río Aqueronte que, en el *Infierno* (III, 22-30) de la *Divina Comedia*, se encuentra en la entrada al infierno y donde se reúnen las almas indolentes y las que esperan acceder a los otros círculos infernales (Dante, trad. 2016: 17):

Allí quejas, suspiros y alaridos
sonaban bajo un cielo sin estrellas,
por lo que al comenzar rompí en gemidos.
Diversas lenguas, ayes y querellas,
palabras de dolor, acentos de ira,
voces roncadas, con palmas al par de ellas,
hacen un gran tumulto, que se estira
por el aire siempre hosco, cual la arena
que al son del viento en torbellino gira.

4. «beyond the will» (v. 13): en este punto del canto, el poeta ya ha dejado atrás la vigilia, es decir, la voluntad, y se adentra en las profundidades del sueño, donde sí encuentra el rostro del fallecido que antes no podía vislumbrar (Bradley, 1907: 163).
5. «makes it still» (v. 16): la ambigüedad del original se mantiene también en la traducción, aunque cabe destacar que quien se calma es el alma (v. 15).

LXXI

Sueño, unido a la muerte y discordancia
y locura,¹ al final has otorgado
un nocturno presente del pasado
en que viajamos a la estival Francia.²

5 ¿Te rinde el alma semejante honor?³
Trae opio con tres veces más efecto,
que así el placer será perfecto,
cubre el ciego sentido del error;⁴

ahora hablamos como antes hablábamos
10 de hombre y mente, el polvo siempre cambiante,⁵
del día que deviene delirante,
al caminar como antes caminábamos

cerca del valle arbolado del río,
de la fortaleza, y de la montaña,
15 del torrente que brilla y ahí se baña,
de las olas rompiéndose con brío.

1. «to death and trance / and madness» (vv. 1-2): el poeta vuelve a repetir la idea de que el sueño es pariente de la muerte, y añade que también lo es del trance, en el sentido que las visiones extrañas y próximas a la muerte, y de la locura, a la que esas visiones se dirigen. Traduzco «trance» por «discordancia» porque este término evoca la extrañeza y la contrariedad que el poeta está sintiendo a lo largo de estos sueños y visiones que se le aparecen.
2. «in which we went thro' summer France» (v. 4): referencia al viaje que Alfred y Arthur emprendieron en el verano del año 1830, al que Hallam Tennyson (1897: 51) se hace referencia en las *Memoir*:

During the summer my father joined Arthur Hallam, and both started off the Pyrenees, with money for the insurgent allies of Torrijos [...]. He it was who had raised the standard of revolt against the Inquisition and the tyranny of Ferdinand, King of Spain.

3. «Hadst thou such credit with the soul?» (v. 5): el poeta sigue dirigiéndose al Sueño, y se sorprende de que este tenga un trato tan cercano y hasta de favor con el alma al permitirle la visión de Arthur.
4. «sense of wrong» (v. 7): en este verso está insinuando el tema que se tratará en el canto LXXIII, es decir, la pérdida de la fama (King, 1898: 142). Es un «error», algo negativo, porque la muerte le truncó a su amigo todas las posibilidades de triunfar en vida, de que la fama le creara un nombre.
5. «of men and minds, the dust of change» (v. 10): por un lado, mantengo en la traducción la aliteración de la «m» con «hombre y mente» y destacando también la repetición de la «e» y, por otro lado, para traducir la segunda parte del verso, sigo la interpretación de King (1898: 142), que indica que «the dust of change» no tiene por qué ir unida al verbo anterior, y que simplemente es una especificación de la amplitud de temas que trataban los dos amigos.

LXXII

¿Te elevas de nuevo, aurora sombría,¹
y desde la noche aullidos arrancas
que trocan el álamo en frondas blancas,²
que azotan la trémula celosía?

5 Día, cuando mi corona empezó
a agotarse en ese revés del sino,
que dejó todo brote mortecino
y que el esplendor del sol empañó;

que vienes en esta hora dolorosa
10 en que la margarita el carmesí
de su punta cierra, y se inclina así
cuando llueve por su llanto la rosa;

si hubieras traído³ llama sin viento
desde el lejano oriente o, susurrando,
15 el brillo y las sombras bajo tu mando
sobre el monte, sería vano intento,

igual de pálido, gélido y agreste;
día, como marcado por un crimen
cuando las manos oscuras dirimen,
20 borran lo mejor que natura apueste:

mas tú, levanta tus cimas cargadas
por las nubes que cubren la mañana,
tuerce la gavilla limpia y lejana
y también siembra el cielo de arboladas,

25 y en la bóveda con gritos de guerra
consume tu profundo mediodía;
roza tu triste fin, funesto día,
y oculta la pena bajo la tierra.

LXXII

1. «dim dawn» (v. 1): se trata del primer aniversario de la muerte de Arthur Hallam, el 15 de septiembre de 1834. Hay que poner la atención en cómo se van sucediendo las horas del día a lo largo del canto, que empieza en «dim dawn» y acaba en «dull goal of joyless gray» (v. 27).
2. «with blasts that blow the poplar white» (v. 3): en la traducción explico más el sentido del verso. Tennyson describe cómo la fuerza del viento sacude las hojas del álamo y lo hace parecer blanco, porque el reverso de esas hojas es de un tono blanquecino.
3. «who might'st have heaved» (v. 13): la construcción original inglesa puede parecer algo confusa, pero se trata de una oración condicional, como aclara Gatty (1900: 77). Por eso, al traducirlo convierto toda esa estrofa en condicional directamente.

LXXIII

Tantos mundos y tanto por hacer,
tan poco hecho, y tanto que hubiese sido,
¿cómo saber dónde te han requerido,
si ya eras fuerte y sincero al nacer?

- 5 La fama que preveía se apaga,¹
se pierde una corona terrenal:
pues naturaleza y muerte al final
siguen la ley que toda culpa paga.²

- 10 Y pasamos; la senda que seguimos
es oscura, o lo será, con maleza:
¿qué fama persiste de la proeza
humana? Solo en Dios cuando partimos.

- 15 Oh, sombrío fantasma de la fama,
te desvaneces, mientras de alborozo
se llena el alma, y suma fuerza y gozo
que podría haber prendido otra llama.³

LXXIII

1. «an earthly wreath» (v. 5): remite a la corona de laurel, atributo de Apolo y símbolo de la poesía. Es «terrenal» porque la fama que se logra en vida es vana y fútil, como se verá más adelante. Solo los méritos en Dios son merecidos, las proezas verdaderas y que son dignas de elogio y de reconocimiento no siempre van acompañadas de la fama, pues es algo mortal.
2. «for nothing is that errs from law» (v. 8): me alejo de la literalidad en este verso. La naturaleza y la muerte no son culpables de que Arthur Hallam no haya alcanzado la fama porque las dos se rigen por una misma ley (la ley dictada por Dios) y dentro de sus designios no hay ni error ni culpa. Por esas razones, la ley de la Creación paga todas las culpas, y exime de cualquier responsabilidad a la naturaleza y a la muerte.
3. «and self-infolds the large results / of force that would have forged a name» (vv. 15-16): cuando el cuerpo perece, y con él también el recuerdo mortal de la persona, el alma ya liberada, contemplando a Dios, reúne toda la fuerza y el regocijo que merecía la fama en la Tierra, y es digna por sí misma. Si toda esta fuerza se hubiese mostrado en vida, Arthur Hallam habría forjado su nombre para la posteridad.

LXXIV

A veces en el rostro de quien muere
aquellos que más le observan y miran
un nuevo parecido en él admiran
y que de alguno de su raza adquiere:

- 5 ahora que tu expresión está fría
 veo lo que eres, y tu parecido
 es, querido, el de los sabios que han sido,¹
 de la grandeza que antaño vivía.

- 10 Aún hay cosas que no puedo ver,
 y de lo que veo sigo callado²
 y no hablo, pues sé que Muerte ha mudado
 su oscuridad en belleza en tu ser.³

1. «the likeness to the wise below» (v. 7): se entiende el «below» como «bajo tierra» o «entre los muertos», como indica Bradley (1907: 166). Empleo la forma «el de los sabios que han sido» con este sentido, evocando también el famoso verso de fray Luis de León en *La vida retirada*: «los pocos sabios que en el mundo han sido».
2. «But there is more than I can see, / and what I see I leave unsaid» (vv. 9-10): la experiencia es tan inefable que no puede reproducirla, o prefiere no hacerlo. Remite al pasaje final de *Paraíso* (XXXIII, 121-123) de la *Divina Comedia* (Dante, trad. 2016: 629): «No es rica mi habla, ni eficaz tampoco, / a mi concepto; el cual, si lo valoras / por lo que vi, tal es que ni aun es poco».
3. «knowing Death has made / his darkness beautiful with thee» (vv. 11-12): en estos versos hay una doble intertextualidad, tal como señala Bradley (1907: 166). Por una parte, a *Romeo and Juliet* (V, III, 92-93): «Death, that hath suck'd the honey of thy breath, / hath had no power yet upon thy beauty», traducido al español por Josep Maria Jaumà (Shakespeare, trad. 2012: 2, 185) como sigue: «la muerte te ha robado el dulce aliento, / mas no ha podido hurtarte la belleza». Por otra parte, al soneto CCCLVIII del *Cancionero* (Petrarca, trad. 2008: 632): «No Muerte el dulce rostro ha acibarado / el dulce rostro dulce la está haciendo».

Está claro, pues, que el mensaje que transmite con este canto tan místico es que la muerte ha cambiado su rostro y ahora se asemeja a un sabio del pasado.

LXXV

No expreso tus méritos en el verso
que me proporciona alivio y consuelo,
y así en la medida de mi desvelo
dejo que tu esplendor se intuya inmerso;

- 5 ¿qué uso, a pesar de tener mil maneras
de definir con precisión las cosas
o de expresar las notas más preciosas,
tiene el poder de revelar cómo eras?

- En este tiempo que se desvanece
10 ni una lágrima breve se precisa,
ni envolverte en una armoniosa brisa
mientras el polvo justo¹ se estremece.

- Tu hoja en la pradera se ha marchitado
y así, en tanto que el día nos calienta,
15 el mundo, que aquello que es² lamenta,
se enfría por lo que hubiese pasado.

- Aquí el silencio protege tu fama;
pero en alguna parte, más allá
de nuestra vista, lo que hagas irá
20 seguido de un tumulto que te aclama.

LXXV

1. «dust of praise» (v. 12): el poeta se refiere aquí a la vida pasada del fallecido, que es polvo no solo porque es parte del pasado, sino porque son cenizas de algo que no se llegó a realizar y que, por ello, el mundo no le presta atención, como se expresa en la estrofa siguiente. En la traducción, añado el adjetivo «justo» porque los méritos que habrían sido reconocidos en su amigo son justos, aunque la fama, por su naturaleza, los desprecie y rechace.
2. «the world which credits what is done» (v. 15): traduzco el verbo en presente «es» porque lo que se ha llevado a cabo, es. La fama, y por extensión el mundo, solo se preocupa de los actos y no de lo que podría haber sido.

LXXVI¹

Asciende, y la imaginación empuja,²
y en la altura dirige la mirada
hacia dónde la bóveda estrellada
del espacio se reduce a una aguja;³

5 impúlsate al porvenir, vuela sobre
el secular⁴ abismo del futuro,
y oh, tu trascendente canto es oscuro
ya desde antes de que el ciprés⁵ zozobre;

10 y si los cantos de maitines⁶ suenan
tras librar al mundo de oscuridad,
los tuyos llenarán la inmensidad
mientras los años al roble⁵ serenan.

Antes que estos cubran sus ramas secas
de cincuenta primaveras,⁷ tu canto
15 será vano, ¿y entonces qué será en cuanto
aquellos sean ruina y torres huecas?

1. El sentido y el mensaje sobre la imposibilidad de la fama eterna de este canto se asemejan mucho a *Purgatorio* (XI, 92-102) de la *Divina Comedia* (Dante, trad. 2016: 274):

El verdor de la fama sólo dura
 si destaca en el gris de la ignorancia.
 Creía Cimabùe en la pintura
 ser árbitro supremo, y ha venido
 Giotto a hacer que su fama se haga oscura.
 Así un Guido ha quitado al otro Guido
 la gloria de la lengua, pero acaso
 nació ya el que a los dos eche del nido.
 El humano rumor sólo es fracaso
 de viento, que, al soplar por todo el mapa,
 cambia de sitio y nombre en todo caso.

2. «Take wings of fancy, and ascend» (v. 1): Bradley (1907: 168) señala la intertextualidad de este verso con el inicio del soneto CCCLXII del *Cancionero* (Petrarca, trad. 2008: 645): «Yo vuelo en pensamiento tanto al cielo». Aquí el poeta pide a Arthur que ascienda a lo más alto del cielo, a Dios, y observe allí todo lo que fue y lo que será, para poder tener una visión de conjunto que le permita juzgar la naturaleza de la fama.
3. «where all the starry heavens of space / are sharpen'd to a needle's end» (vv. 3-4): reminiscencia de *Cymbeline* (I, III, 24-25): «to look upon him till the diminution / of space had pointed him sharp as my needle», traducido al español como «rompiéndolos para seguirle mirando / hasta que la lejanía le hiciese más fino que una aguja» (Shakespeare, trad. 2012: 4, 393).
4. «the secular abyss to come» (v. 6): el sentido de «secular» es el mismo que el del canto XLI (23): «que se alarga a lo largo de los siglos».
5. «yew» (v. 8) / «oak» (v. 12): ambos son árboles que poseen una gran longevidad. Por eso se compara la duración de la memoria y de la fama de las acciones terrenales con la vida de estos árboles, que pueden llegar a vivir muchos siglos. En el caso del «yew», y por coherencia con el texto, traduzco por «ciprés» que, como el tejo, es un árbol muy longevo.
6. «matin songs» (v. 9): los cantos de maitines son los primeros rezos realizados antes del amanecer. Aquí representan los primeros poetas, cuya fama no perece, probablemente Homero y David, que compuso los Salmos (King, 1898: 151). Para relacionarlo con el fragmento citado de Dante, el poeta parece tener en mente dos tipos de fama: por un lado, la perecedera, «the vast» o «la inmensidad» (v. 11) y, por otro lado, los primeros poetas, que serán recordados para siempre. Esto conduce a la conclusión de los cantos previos, que la fama de Arthur solo podrá culminarse en el plano celestial, jamás en el terrenal.
7. «fifty Mays» (v. 14): el mes de mayo funciona como metonimia de primavera, de la época de florecimiento, y por eso traduzco por «cincuenta primaveras», expresión que en español es mucho más sonora.

LXXVII

¿Acaso alberga esperanza en la rima¹
moderna quien observa pensativo
los cantos, hechos y vidas, cautivo
en el devenir² que los desestima?

5 Estas mortales nanas de dolor
podrán conformar un libro, forrar
una caja y los cabellos rizar;³
o tras mil lunas lucir su esplendor

alguien las encontrará en el mercado
10 y verá que se cuenta una tristeza,
ya entonces diferente a cómo empieza,
de un hombre que hace tiempo fue olvidado.

¿Pero y qué importa? Mi oscuro camino
igualmente de música se inflama;
15 expresar mi pérdida es más que fama,
pues más que al mérito al amor me inclino.⁴

1. «What hope is here for modern rhyme» (v. 1): para entender esta estrofa, hay que remitirse al inicio canto anterior. Si el alma de Arthur asciende hacia el punto donde puede contemplar toda la existencia a través del tiempo, se le revelará todo a la vista pequeño y comprimido. Así será también, pues, con sus poemas (Bradley, 1907: 169).
2. «in the tract of time» (v. 4): la misma expresión se encuentra en *Paradise Lost* (V, 498): «improved by tract of time [...]», traducido al español como «con el curso del tiempo mejorado» (Milton, trad. 2011: 387). Traduzco por «devenir» porque así ya se expresa la idea del tiempo en movimiento, que finalmente «desestima» y empequeñece todo.
3. «may serve to curl a maiden's locks» (v. 7): como aclara Roberts (2009: 588) antiguamente solía emplearse papel para conseguir rizos en el cabello (en español estos tipos de rizos se denominan papillotes según el DLE, pero descarto su uso porque en el original se utiliza un lenguaje más simple).
4. «to breathe my loss is more than fame, / to utter love more sweet than praise» (vv. 15-16): cabe destacar la intertextualidad con el soneto CCXCIII del *Cancionero*: «Y mi intención, por cierto, entonces era / tan solo desahogar mis sinsabores / de cualquier modo, y no conquistar fama» (Petrarca, trad. 2008: 551). Con estos versos acaba la reflexión de Tennyson sobre la fama, y concluye afirmando que de ninguna forma se busca la fama cuando se escribe sobre amor.

LXXVIII

De nuevo¹ en Navidad se decoró
el hogar con muérdago navideño;
el reposo albo era del cielo dueño,
y en calma la Nochebuena llegó:

- 5 El leño² quemaba junto a la escarcha,
las alas del viento ya no arreciaban,
pero en cualquier rincón nos acechaban
sensaciones de cuando alguien se marcha.

- Como los demás, este invierno llega:
10 nos divertimos como acostumbramos,
varias escenas con gracia imitamos³
y jugamos a la gallina ciega.⁴

- ¿Quién mostró alguna señal de aflicción?
Ni una sola lágrima ni pesar:
15 oh, pena, ¿puede la pena menguar?
Oh, tristeza ¿cambias de dirección?

- Oh, postrer lamento, ¡muere el lamento!
No, con la parte mística⁵ reunido
su profunda relación los ha unido,
20 pero con tiempo seca su tormento.

LXXVIII

1. «Again at Christmas did we weave» (v. 1): en este punto empieza la segunda Navidad. Es interesante comparar el clima que impera durante esta Navidad y las emociones que gobiernan en el poeta con lo expresado en el canto XXX, que funciona paralelamente al presente.
2. «yule-clog» (v. 5): este término está escrito en el dialecto del norte de Inglaterra, y se refiere al «yule-log», una tradición del norte de Europa y relacionada con el Yule nórdico, que consiste en quemar un tronco en la chimenea durante la época de la Navidad. Esta costumbre sigue llevándose a cabo en los países anglosajones, y en la península ibérica encontramos algunos rastros paganos de esta celebración en Galicia o en Cataluña (el «tió de Nadal»). Sin embargo, en el texto no tiene ninguna implicación mayor que describir como ardía el fuego de la casa, y por eso traduzco por «leño», sin reflejar tampoco el dialecto que emplea, que solo revela la procedencia nortea de Tennyson y que cualquier intento de imitarlo en español sería impropio.
3. «the mimic picture's breathing grace» (v. 11): se trata de un pasatiempo muy común en el siglo XIX conocido como *tableau vivant* (Bradley, 1907: 170), que consistía en imitar una obra pictórica en la vida real.
4. «hoodman-blind» (v. 12): se trata de una expresión utilizada en *Hamlet* (III, IV, 76-77): «[...] What devil was't / that thus hath cozen'd you at hoodman-blind?», traducida como «[...] ¿Cuál fue el demonio / que os engañó como a gallina ciega?» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 373). Este era otro juego muy extendido entre la sociedad inglesa de esa época.
5. «mystic frame» (v. 18): como ya se advirtió, reaparece aquí esta expresión ya utilizada en el canto XXXVI (v. 2). Se ha llegado a un punto en que el poeta se da cuenta de que la tristeza acaba formando parte de nosotros, en el fondo de nuestra alma, pues así está formado nuestro ser (Chapman, 1888: 41).

LXXIX

«Más que a mis hermanos he de quererte»,¹
¡que no te aflija,² corazón honrado!
Conozco cómo al amor máspreciado³
con gran lozanía abrazas bien fuerte.

5 Pero tú y yo no somos diferentes:
la Naturaleza nos moldeó,
y bosques y colinas imprimió
la misma dulce forma en ambas mentes.

En nosotros el mismo arroyo frío
10 recorrió sus valles, el mismo viento
que al crepúsculo se llena violento
abrió el hasta entonces mundo sombrío.

De rodillas hicimos juramentos,
de un libro aprendimos una lección
15 antes de que el rubio tirabuzón
fuese castaño en aquellos momentos.⁴

Y por eso mi riqueza es la tuya,
pero donde yo era pobre él no lo era,
y llenó mi carencia más sincera
20 cuanto más fue esa diferencia suya.⁵

1. «More than my brothers are to me» (v. 1): en este canto, se retoma el último verso del canto IX para matizarlo y evitar que sus hermanos puedan molestarse. Sin embargo, el poeta, en este nuevo estado más sosegado ante la pérdida, no se desdice de lo ya dicho.
2. «Let this not vex thee» (v. 2): este canto está dirigido especialmente a su hermano Charles Tennyson Turner, que era el más querido por Alfred Tennyson, junto con quien además escribió *Poems by Two Brothers*, uno de los poemarios de los primeros años del poeta.
3. «The costliest love» (v. 4): el poeta parece referirse a Louisa Sellwood, esposa de Charles y hermana de la futura esposa de Alfred Tennyson, Emily Sellwood (Gatty, 1900: 84).
4. «ere childhood's flaxen ringlet turn'd / to black and brown on kindred brows» (vv. 15-16): el poeta resalta aquí el hecho de que durante la infancia muchos niños tienen el cabello rubio, pero a medida que van creciendo se oscurece. Por lo tanto, en estas estrofas se refleja la dureza de la educación que recibieron cuando eran apenas unos niños, posiblemente durante su estancia en la escuela en Louth (Batchelor, 2012: 17).
5. «and he supplied my want the more / as his unlikeness fitted mine» (vv. 19-20): la principal diferencia entre Charles y Arthur, pues, era que el primero formaba parte de la vida de Alfred desde el principio de sus días, de su ser, pero el segundo llenaba aquellas partes que estaban vacías en el poeta. Fue lo que les diferenciaba aquello que les unió en una profunda amistad.

LXXX

Si apareciese el deseo borroso
de que la Muerte sagrada me hubiera
abrazado antes de que Arthur muriera,¹
y cayera polvo en ojo dichoso;²

- 5 la imaginación le daría nombre
 a la tristeza que le causaría
 mi pérdida, que profunda sería,
 pero unida a la paz de Dios y el hombre.³

- En mi mente todo eso me imagino;
10 oigo cada palabra que pronuncia;
 carga con un peso al que no renuncia
 mas lo convierte en provecho genuino.

- Esa idea ayudará a liberarme;
y, con la fuerza que aquieta y serena,
15 desde la tumba ese ejemplo resuena
 para, con manos muertas, consolarme.

LXXX

1. «that holy Death ere Arthur died / had moved me kindly from his side» (vv. 2-3): el poeta se adentra en la idea de qué hubiese pasado si el fallecido fuese él y no Arthur. Es interesante comparar los adjetivos que emplea para referirse a su propia muerte y los que usaba para describir la de su amigo en el canto LXXII (Bradley, 1907: 171). En la traducción, vierto literalmente el «holy» en «sagrada», pero expreso el «kindly», que describe al verbo, directamente en el verbo «me hubiera abrazado», otorgando así el matiz de cariño con que la muerte le trataría.
2. «tearless eyes» (v. 4): se trata de los ojos del mismo poeta, que al haber muerto antes de Arthur, no habrían llorado y serían «dichosos» porque no se hubiesen afligido ni conocido el duelo (King, 1898: 156).
3. «but stay'd in peace with God and man» (v. 8): el poeta supone que Arthur Hallam se hubiese afligido mucho y la tristeza sería muy profunda en él, pero de ninguna forma afectaría a su fe, y esa tristeza seguiría en comunión con Dios y con la religión. Esta parece ser una referencia a la crisis de fe que sufrió Tennyson tras la muerte de su amigo y que fue una de las razones que llevaron a posponer su matrimonio con Emily Sellwood, que seguía un cristianismo muy ortodoxo (Batchelor, 2012: 111).

LXXXI

¿Yo podría haber dicho antes del luto
«mi amor más lejos no se extenderá;
un cambio más dulce haber no podrá,
pues el amor ha madurado el fruto»?¹

- 5 El Amor mayor cosecha esperaba:
¿cómo se consumará aquí mi queja?
Ese susurro me acecha y me aqueja:
«Cuanto más tiempo juntos más te amaba».

- Mas la Muerte responde con dulzura:
10 «Mi helada repentina fue ganancia,
y maduró ese fruto en consonancia
que arruinaría más temperatura».²

LXXXI

1. «for now is love mature in ear» (v. 4): el poeta emprende aquí un juego de palabras que culminará al final del siguiente canto. En inglés, «ear» significa «oído» pero también «grano» (de trigo, por ejemplo). Para salvar y trasladar esta referencia, convierto el grano en fruto, sin variar el significado intrínseco del concepto, y cambio el sentido del oído por el del olfato.
2. «it might have drawn from after-heat» (v. 12): el mensaje de este canto es mucho más simple de lo que algunos comentaristas han querido analizar. El poeta, que creía que cuando su amigo aún vivía el amor entre ambos había llegado a su máxima expresión, a su madurez, se pregunta si esto de verdad era así, pues el amor siempre ansía crecer y alberga esperanzas de más (una «mayor cosecha»), y mientras se ama fervientemente más se quiere amar («cuanto más tiempo juntos más te amaba»). Sin embargo, una vez llegó la muerte, la «helada repentina», el poeta se da cuenta de que el deceso de Arthur sublimó el amor de repente y lo convirtió en eterno antes de que pudiera truncarse («maduró ese fruto en consonancia / que arruinaría más temperatura»).

LXXXII

No libro guerra alguna con la Muerte
por los cambios en la forma y el aspecto,
a él no se une ningún ser imperfecto
ni existe ser que mi fe desconcierte.

- 5 El proceso eterno sigue adelante,
sube el espíritu de estado a estado;
y eso no es sino el tallo destrozado
o la crisálida de un semejante.

- 10 No recrimino a la Muerte que aparte
el hábito de la virtud del mundo:¹
sé que el valor humano más fecundo
brotará, trasplantado, en otra parte.

- Solo por esto la Muerte despierta
a la ira que guardo en mi corazón:²
15 rompió nuestras vidas a la sazón
y la fragancia terminó cubierta.³

LXXXII

1. «the use of virtue out of earth» (v. 10): como apunta Bradley (1907: 174), parece que Tennyson esté citando la *Ética a Nicómaco* (II, VI): «Es, por tanto, la virtud un modo de ser selectivo, siendo un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón [...]» (Aristóteles, trad. 2018: 63). El Filósofo determina que la virtud es un modo de ser, un hábito, el punto medio en el que el sabio se sitúa y sigue para conseguir la felicidad. Como se ha venido recalando a lo largo de la obra, el poeta veía en Arthur Hallam una persona muy virtuosa.
2. «garners in my heart» (v. 14): reminiscencia de *Othello* (IV, II, 67): «but there where I have garnered up my heart», que María Enriqueta González Padilla traduce como «empero allí, do atesoré mi afecto» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 524). En inglés, este verbo puede remitir al verso 5 del canto anterior porque está relacionado con el vocabulario de la agricultura. En la traducción, opto por un verbo más general («guardo») pero mantengo la unión con el canto LXXXI en el último verso de este canto.
3. «we cannot hear each other speak» (v. 16): como ya expliqué en la primera nota del anterior canto, aquí culmina el juego de palabras que se emprendió allí. El poeta solo le guarda cierto rencor a la muerte porque, al separarlo de su amigo, no puede escucharlo ni saber de él, «la fragancia» del fruto del canto LXXXI «quedó cubierta» por la distancia de la propia muerte.

LXXXIII

Cae sobre las orillas del norte
dulce año nuevo que te demoraste;
tú traes a la natura contraste;
te demoraste, haz que me reconforte.

- 5 ¿Quién aleja el nublado mediodía,
tu dulzura de su propio lugar?¹
¿Acaso en abril se encuentra el hogar
de la zozobra y la melancolía?

- 10 Brote la orquídea, la campanilla,
la pequeña verónica azulada,
la tulipa de rocío abrasada
y el falso ébano de llama amarilla.²

- 15 Oh, tú, año nuevo que te demoraste,
demora la pena de mi interior,
que quiere abrir una gélida flor,
y aclara mi canto para que baste.

LXXXIII

1. «thy sweetness from its proper place?» (v. 6): «propio» con el sentido de conveniente y adecuado. La expresión «proper place» se vuelve a repetir en el canto CXVII (v. 2).
2. «Bring orchis, bring the foxglove spire, / the little speedwell's darling blue, / deep tulips dash'd with fiery dew, / laburnums, dropping-wells of fire» (vv. 9-12): la principal dificultad de este canto radica en las flores que el poeta invoca en esta tercera estrofa y que, todas ellas, germinan al final de la primavera o durante el verano (Roberts, 2009: 589). «Orchis» y «tulips» no entrañan ninguna dificultad en la traducción, pues son las orquídeas y los tulipanes. Sin embargo, este último lo traduzco por «tulipa», que en español es como se denomina a los tulipanes más pequeños. Para encontrar decidir como traducir «foxglove» (*Digitalis purpurea*), «speedwell» (*Veronica officinalis*) y «laburnum» (*Laburnum anagyroides*) me guío por Anthos, una iniciativa dirigida por el Real Jardín Botánico que facilita información sobre este ámbito. A pesar de que todas las flores poseen diversas denominaciones, decido finalmente traducirlas respectivamente como «campanilla» (porque, además, este nombre describe su forma de campana o dedal), «verónica» y «falso ébano» (que describo con «llama amarilla», aunque el original sea mucho más explícito con su aspecto).

LXXXIV

Cuando reflexiono en la soledad
sobre la vida que habrías tenido,
y en cómo tu brillo habría crecido
centro el pensamiento con claridad;¹

5 te contemplo de bondad coronado,
un foco de calor que esparce dicha,
que de tu sangre fuerte se encapricha
con mirada, sonrisa y beso dado;

10 tu sangre, amigo, y en parte también mía;
pues llegaba el momento, por fortuna,
en que ibas a unir tu vida con una²
de mi propia casa, y con alegría

15 tus hijos me habrían llamado tío;
pero esa terrible hora transformar
se propuso en ciprés el azahar,³
la esperanza en angustia y polvo frío.

Parece que sus deseos percibo,
pellizco sus mejillas y son míos.
Veo sus rostros sin nacer, umbríos
20 por un fuego que nunca estuvo vivo.⁴

Me veo como invitado de honor,
compañero en la florida promesa
de epístolas, de afable sobremesa,
o de debates profundos y humor;

25 mientras tu tan próspero esfuerzo llena
la boca de los hombres con cumplidos
sinceros, y los días ya vividos
se esconden bajo la dorada arena

30 prometiendo un amanecer hermoso;
y las horas trabajadas conducen
por caminos que autoridad producen
hacia el respeto y el cabello canoso;

- hasta que se gastan sus vestiduras,
su profusa empresa bien consumada,⁵
35 y con un gran legado, se traslada
tu espíritu del mundo a otras alturas;
- y el mío podría volar así,
pues se une al tuyo en amor y destino
y, en el estrecho al final del camino,⁶
40 llegar al otro lado junto a ti,
- y alcanzar el maravilloso fin,
y ver que Aquel que murió en Tierra Santa
la resplandeciente mano levanta
y nos lleva como uno hacia el confín.⁷
- 45 ¿En qué caña yo apoyado estaría?⁸
Ay, quimera pasada, que despiertas
esa vieja amargura, y desconciertas
el lento principio de la alegría.

1. «and fix my thoughts on all the glow / to which thy crescent would have grown» (vv. 3-4): el uso de «crescent» remite al estado de la luna creciente, como en el canto LXXVIII (v. 15) se remitía al estado menguante con relación a la pena. En la traducción, vuelco esta imagen con el uso de palabras relativas a la luz («brillo», «claridad») y condenso la referencia al estado de la luna y el verbo en «habría crecido».
2. «when thou should'st link thy life with one» (v. 11): el poeta se refiere a su hermana Emily Tennyson, que como ya se refirió anteriormente, estaba prometida con Arthur Hallam. A partir de este punto, se fantasea con qué hubiese pasado si este matrimonio se hubiese llevado a cabo, y sobre cómo hubiese sido el futuro en la familia.
3. «made cypress of her orange flower» (v. 15): como ya se indicó previamente, el ciprés simboliza la muerte y el azahar el casamiento. Por lo tanto, la esperada unión de Emily y Arthur se truncó por la muerte prematura del prometido.
4. «I see their unborn faces shine / beside the never-lighted fire» (vv. 19-20): los hijos que nunca tuvo la pareja y el fuego del hogar que jamás se materializó. Para realizar la traducción, modulo la referencia al fuego: si nunca estuvo vivo, por lo tanto nunca iluminó, y los rostros de aquellos niños nonatos permanecieron oscuros.
5. «till slowly worn her earthly robe, / her lavish great legacies of thought» (vv. 33-34): los dos posesivos femeninos de estos versos son confusos y no está claro a que sustantivo remiten. Sin embargo, vista la tendencia de Tennyson de convertir en femeninos todos los conceptos abstractos, entiendo que ambos posesivos remiten a «spirit» (v. 36), y las «vestiduras» son el cuerpo que perece y la «profusa empresa» son los méritos conseguidos, referidos en las estrofas anteriores. De todas formas, en español se consigue una ambigüedad, pues tanto el posesivo femenino como el masculino en la tercera persona tienen la misma forma, que facilita una traducción exitosa del pasaje.
6. «hovering o'er the dolorous strait» (v. 39): se trata del paso entre la vida terrenal y la de ultratumba (King, 1898: 165). En la traducción, especifico que se encuentra «al final del camino» de la vida humana que está llena de sufrimiento, aunque también de alegría, como se ha visto a lo largo del poema.
7. «and take us as a single soul» (v. 44): pueden resonar aquí las palabras del canto XLVII, aunque aquí se debe tomar la expresión como figurada, como la culminación de la descripción de la gran unión que sentían los dos amigos. Jesucristo, el «amor puro e inmortal» del prólogo, los llevaría «al final del camino», al «confín» de la existencia, al lado de Dios.
8. «What reed was that on which I leant?» (v. 45): reminiscencia bíblica de Ezequiel (29:6-7):

Así sabrán los habitantes de Egipto
que yo soy el Señor.
Porque has sido un bastón de caña
para el pueblo de Israel;
cuando su mano te agarraba,
te quebrabas y les rasgabas la mano.
Cuando se apoyaban en ti, te tronchabas

y hacías vacilar sus caderas.

En este punto del canto, el poeta ya ha despertado de sus pensamientos, sueños e imaginación, y en parte se entristece por todo lo que podría haber sido y no fue, volviendo irremediabilmente a «esa vieja amargura» que parecía ya superada y frenando la felicidad que empezaba a crecer en su interior.

LXXXV

Esta verdad llegó con el dolor,
cuando más no me podía afligir,
que es mejor amar y después sufrir
que nunca haber sabido del amor.¹

5 Franco de palabra y auténtico en lo hecho,²
que exige respuesta para calmar
este nuestro compartido pesar:
¿encuentro en esta vida algún provecho?

10 ¿Y la certidumbre en lo superior
se oscurece por la pena, o lo afirma?
¿Y tanto apego hacia él no reafirma
mi tal disposición hacia el amor?

Tus palabras poseen la virtud
de quien responde desde un noble pecho,
15 con ligeros reproches que sospecho
leales a la ley de celsitud.³

Mi sangre en semejante orden fluyó
hasta recibir el triste mensaje
de que en la funesta Viena, de viaje,
20 la mano de Dios le tocó, y durmió.⁴

Las altas y bellas inteligencias,⁵
que están sobre nuestro mortal estado
girando en torno al espacio sagrado,
lo aclamaron con grandes reverencias;

25 y en las regiones llenas de ventura
le mostraron la fuente cristalina⁶
de la que bebe el hombre la doctrina
que busca en el tiempo que no se apura.

Yo me quedé vacío de esperanza,
30 viviendo, pensando que no valía
nada vagar por la tierra sombría,
donde todo me traía añoranza.

¡Oh, amistad, tan serena y tan magnánima;
oh, corazón, calidez infinita;
35 oh, sagrada esencia, forma distinta;
oh, solemne espectro; oh, coronada ánima!

Pero nadie sabía como yo
que así la voluntad humana exige
que los mortales actúen, y elige
40 quién se atreverá a vivir y quién no.⁷

Sea por donde sea que decaen
mis días, aunque solo, sentí y siento
su ser en mi interior en movimiento,
los pasos de su vida en mí recaen;

45 una vida que las musas cuidaron
con dones de gracia, que expresaría
una absoluta y total simpatía,
un intelecto que perfeccionaron;

y así mi pasión jamás se ha desviado
50 hacia la debilidad, pero encuentro
una imagen que me consuela dentro,
y en mi tristeza el ánimo guardado.

De esa forma la ingeniosa aflicción,
que ama las disputas espirituales,⁸
55 esparció por mi vida golpes tales
que ahora ya frenó la colisión.

Por nuevos amigos late mi pulso
otra vez, que conocí en su momento;
mas que ocupe mi olvido no consiento
60 la esperanza que es de este mundo impulso.⁹

Busco tu amor: creo que es un ultraje
dolerse por alguien en cantidad;
yo que soy la mitad de esa amistad
que hubiese impuesto al Tiempo vasallaje;

65 le impone vasallaje, y cuyo gesto
es eterno, separada del miedo;

el arrollador año, nada quedo,
no podrá robar parte alguna de esto:

70 mas el verano en el río humeante,
y la primavera que arroyos mana,
y el otoño, cuyo grajo se afana
a cantar en el bosque agonizante,

75 y el ímpetu del viento y también la ola
me recuerdan, al cambiar luz y sombra,
mi viejo afecto que la tumba nombra,
y mi pasión en el sepulcro sola.

80 Mi viejo afecto que la tumba nombra,
desde el silencio, ansía hablar y dice:
«Encuentra el camino que se deslice
hacia el nuevo amigo que al tiempo asombra.

Te observo desde la orilla silente,
tu espíritu puede alcanzar al mío,
mas con palabras de humano atavío
no nos hablaremos más finalmente».

85 Y yo: «¿Puede pues la naturaleza
nublar el claro fulgor de los libres?
¿Puedes sufrir por mí en varios calibres
algo de compasión sin más flaqueza?»¹⁰

90 Y se advierte un susurro de este modo:
«Es arduo que este asunto te describa;
yo triunfo en la ventura decisiva,
y en el resultado final de todo».

95 Así converso con los que murieron,
o eso imagino que la muerte alega,
o con símbolos la tristeza juega
y mi vida las quimeras hundieron.

100 A lo seguro ya mirar consigo,
porque todo pasa, y me reuniré
en otra parte, y amor demostraré,
te pido perdón, oh, querido amigo:¹¹

si no tan fresco, igual de verdadero;
pero ni como hermanos, no podría
trasladarte lo que por él sentía
aunque yo, a pesar de todo, sí quiero.

105 ¿De qué forma se pueden encerrar
las promesas de aquella hora dorada?
Primer amor y primer camarada,
que van con el corazón al altar.

110 Todavía es mío, y solo lamenta,
y late en la profunda soledad,
y recuerda su abrazo de verdad,
mas no sigue su huella polvorienta,

mi corazón, aunque viudo, no debe
perecer tras un amor que se fue,
115 sino con un latido lo uniré
que otro pecho inflamado y vivo mueve.

Ay, la imperfecta ofrenda que te espera,
cógela, pues esa primula es mía,¹²
la flor del siguiente año, más tardía
120 que aquella que nace en la primavera.

1. «'tis better to have loved and lost, / than never to have loved at all» (vv. 3-4): en este canto el poeta utiliza esta cita del canto XXVII (vv. 15-16) para desarrollar su situación actual con respecto a la amistad con aquellos que todavía viven y para superar, poco a poco, el luto por su amigo fallecido.
2. «O true in Word, and tried in deed» (v. 5): Tennyson se dirige aquí a Edmund Lushington, gran amigo del poeta, que se convirtió además en su cuñado tras casarse con su hermana, Cecilia Tennyson, en 1842. El canto, tras la cita anterior e introductoria, se estructura sobre dos preguntas: ¿el sufrimiento y las penurias hacen temblar la fe o la afirman? (vv. 9-10) y ¿todo el amor que sintió por Arthur imposibilita una nueva amistad en el futuro? (vv. 11-12).
3. «and loyal unto kindly laws» (v. 16): nótese la aliteración de la «l», reproducida asimismo en la traducción. Como se ve, aunque el poeta afirmará que jamás podrá sentir el mismo amor que tuvo por Arthur con otro amigo, esto no se debe a falta de bondad, sino a motivos superiores. Tennyson deja claras las virtudes de Edmund Lushington.
4. «that in Vienna's fatal walls / God's finger touch'd him, and he slept» (vv. 19-20): hay que recordar que Arthur Hallam murió en Viena. El último verso de esta estrofa es una reminiscencia de Job (19:21): «Tened piedad de mí, vosotros mis amigos, que es la mano de Dios la que me ha herido».
5. «The great Intelligences fair» (v. 21): se refiere a los ángeles que, como se explica en la *Divina Comedia* (*Paraíso*, XXVIII, 73-78), son la potencia intelectual de lo divino y uno de los seres más hermosos según la escatología cristiana, y mueven consigo cada uno de los cielos (Dante, trad. 2016: 595):

Si tu medida a la virtud responde
de esos círculos, pues, no a la apariencia
que su amplitud en redondez esconde,
tú verás la admirable congruencia,
de grande a más y de pequeño a menos,
de cada cielo con su inteligencia.

El poeta también hereda esta expresión de *Paradise Lost* (V, 407-408): «[...] those pure / intelligential substances [...]», traducido al español como «[...] Las sustancias / que son solo intelecto [...]» (Milton, trad. 2011: 379).

Cabe destacar la gran dulzura que desprenden estas estrofas, y la altura que ya ha alcanzado la composición.

6. «the fountain fresh» (v. 26): clara reminiscencia a Apocalipsis (22:1): «Me mostró entonces el ángel un río de agua viva, transparente como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero». La misma acción bíblica se está describiendo en esta estrofa, pero protagonizada por el fallecido.
7. «by which we dare to live or die» (v. 40): el poeta no está expresando la idea de suicidarse (Bradley, 1907: 177), sino que a través de la fuerza de voluntad, ante una situación de desdicha, unos se atreven a vivir y otros se entregan a la perdición en un sentido más general, y acaban estando muertos por dentro.

8. «that loved to handle spiritual strife» (v. 54): todos los miedos sobre la vida de ultratumba y la religión y filosofía expresados en los cantos anteriores ya han sido resueltos o al menos superados en gran parte, y en consecuencia el dolor ha menguado, «frenó la colisión».
9. «the mighty hopes that make us men» (v. 60): vuelve a repetir la misma idea que en el canto LV (v. 20). Parece ser el fin de esa desesperación y duda sobre el futuro de la humanidad.
10. «some painless sympathy with pain?» (v. 88): Tennyson parece, sin embargo, no haber superado del todo esas «disputas espirituales», y se pregunta ahora cómo las almas en ventura pueden sentir compasión por los vivos si esta incluye sentir dolor y aflicción. La voz del amigo fallecido, al más puro estilo dantesco, le contestará que no hay alma humana que pueda entender eso fuera de la dicha perpetua (vv. 90-92).
11. «I crave your pardon, O my friend» (v. 100): en este punto vuelve a dirigirse a Edmund Lushington, y le pide perdón por su melancolía. Sin embargo, jamás podrá sentir lo mismo por él que por Hallam.
12. «knowing the primrose yet is dear» (v. 118): es la *Primula vulgaris*, una flor que en español se llama primula o primavera porque florece o bien a principios de primavera o bien en otoño. Es simbolismo, pues, es el siguiente: el poeta le ofrece la flor del año que viene, que nacerá en otoño (entre el recuerdo de la pérdida), porque la que nació en primavera anteriormente perteneció a Arthur Hallam.

LXXXVI¹

Dulce tras la lluvia, el aire ambrosíaco,²
que sopla desde la soberbia sombra
del anochecer y en el prado asombra
a flor y arbusto, y que el paradisíaco

5 espacio celeste desnuda y arrulla
 en el bosque a las gotas de rocío,
 y con temblores oscurece el río,
 acaricia mi frente, y que destruya

 la fiebre de mis mejillas, e inspira
10 la nueva vida que infunde tu aliento
 por mi cuerpo hasta que, con tal lamento,
 Duda y Muerte a la quimera que aspira

 por el mar carmesí a un vuelo fugaz
 suelten con la fragancia peregrina,³
15 hacia la oriente estrella vespertina⁴
 donde mil espíritus cantan: «Paz».

LXXXVI

1. Este canto tan hermoso es la contestación a la demanda que se hacía en el canto LXXXIII, y es también un cambio de percepción de los efectos de la naturaleza que se aleja de lo expresado en el canto LV (Bradley, 1907: 179). Otro punto a tener en cuenta es la estructura de esta sección, construida a lo largo de una única oración.
2. «ambrosial air» (v. 1): a pesar de que «ambrosíaco» no está recogido en el DLE, es un adjetivo completamente aceptable en español, que deriva de «ambrosía» y recrea muy bien las sensaciones y la dulzura del original. Cabe destacar también que se trata del sujeto de la larga oración que forma este canto.
3. «on leagues of odour streaming far» (v. 14): es la fragancia del «prado» (v. 3), de la «flor y arbusto» (v. 4) y de «el bosque» (v. 6), que asciende hacia el cielo junto con la imaginación del poeta, y despierta los sentidos del lector.
4. «to where in yonder orient star» (v. 15): se trata de Venus al anochecer, ya que mientras el sol se pone en el oeste, la noche se extiende desde el este. En la mitología griega era conocido como Héspero (Hard, 2008: 88), hermano de Eósforo, que aparece en el canto IX. Por eso, en la traducción la nombro «la oriente estrella vespertina».

LXXXVII

Pasé junto a los muros reverentes¹
que con la toga me vieron antaño;
deambulé por el pueblo aledaño
y vi los pasillos siempre insurgentes;

5 y advertí en la capilla las iguales
tempestades que el alto órgano crea,²
y la música que, en marcha, golpea
la imagen del profeta en los vitrales;

y oí otra vez el esfuerzo lejano,
10 el ritmo acompasado de los remos
entre los sauces; fui por los extremos
del río y los puentes, pasé mi mano

sobre las piedras grises, y sintió³
lo mismo, mas no exactamente igual;
15 y la senda de tilos, al final,
me envió a las estancias donde vivió.

Otro nombre ya en la puerta constaba:
me detuve, dentro había canciones
y aplausos, un grupo que en ocasiones
20 tales brindaba y el suelo golpeaba;

allí donde hace tiempo debatimos,
nuestro grupo de jóvenes amigos,⁴
sobre mente y arte, y trabajo, y testigos
de todo lo del mundo en que vivimos;

25 cuando uno alguna flecha baladí
lanzaba tensando poco la cuerda;
y uno acertaba más hacia la izquierda,
y el otro hacia la derecha, aquí y allí;

y al final él, nuestro maestro arquero,
30 daba en el blanco. Raudos le prestamos
un oído, y su discurso escuchamos
con atención mientras fluía ligero

de punto a punto, con tal fuerza y gracia
y música de toda ley en el borde
35 que vimos a Dios en su rostro acorde
al fulgor que brillaba por su audacia,

y la forma, semejante a un arcángel,
pareció abandonar sin más enojos;
y sobre aquellos etéreos ojos
40 la famosa frente de Miguel Ángel.⁵

LXXXVII

1. «I past beside the reverend walls» (v.1): el poeta cuenta aquí su visita a Trinity College, en Cambridge, donde Tennyson y Hallam se conocieron y compartieron la mayor parte de su tiempo.
2. «the storm their high-built organs make» (v. 6): el órgano de la iglesia está situado en el coro alto, sobre el presbiterio (Gatty, 1900: 93).
3. «the same gray flats again, and felt» (v. 13): en este punto llevo a cabo una modulación o cambio de vista respecto al original. El sujeto de este verbo es la «mano» (v. 12), y así se consigue una mayor intimidad y emoción y se compensa algunas generalizaciones de otros pasajes.
4. «where once we held debate, a band / of youthful friends» (vv. 21-22): el poeta se refiere aquí a la «Cambridge Conversazione Society», mayormente conocidos como «los Apóstoles», un grupo limitado de doce estudiantes de Trinity College que se reunía los sábados por la noche para discutir sobre una gran amplitud de temas, y entre cuyos miembros se encontraba Alfred Tennyson y Arthur Hallam (Batchelor, 2012: 32).
5. «the bar of Michael Angelo» (v. 40): tradicionalmente se le ha atribuido al famoso artista renacentista una frente prominente, que se relacionaba con la genialidad y la inteligencia. Parece ser que Arthur Hallam también la tenía.

LXXXVIII

Ave libre¹, cuyas dulces canciones
suenan en el Edén desde el espino,
dónde unen los sentidos su camino,
dime, dónde se encuentras las pasiones,

5 de dónde irradian: la feroz dureza²
gasta en la hoja nocturna tu energía,
y tu pasión la secreta alegría
ciñe en el corazón de la tristeza:

y yo, aunque mi arpa preludie aflicción,
10 no puedo domarla de ningún modo;
y la gloria de la suma del todo³
destellará y se irá con cada son.

LXXXVIII

1. «Wild bird» (v. 1): todos los comentaristas están de acuerdo con que el poeta se refiere al ruiseñor, cuyo canto puede interpretarse como un gorjeo de felicidad o de aflicción.
2. «fierce extremes» (v. 5): está misma expresión se encuentra en *King John* (V, VII, 13), que Pedro Serrano (Shakespeare, trad. 2012: 3, 528) tradujo por «feroces extremos». Además, también aparece en *Paradise Lost* (VII, 272-273): «[...]of Chaos far removed; lest fierce extremes / contiguous might distemper the whole frame», traducido al español como «muy distante del Caos y su desorden / para no perturbar a su estructura» (Milton, trad. 2011: 505).

En la traducción, opto por una forma intermedia: no elijo la literalidad total pero respeto la estructura de sustantivo y adjetivo con «feroz dureza».

3. «the sum of things» (v. 11): esta expresión está extraída también de *Paradise Lost* (VI, 673): «visión global de los sucesos» (Milton, trad. 2011: 467). En este punto, Tennyson universaliza sus sentimientos y se aleja de la individualización más marcada de los cantos anteriores. «La gloria de la suma del todo», es decir, del universo y de la existencia en toda su potencia.

LXXXIX

Olmos¹ que reflejáis sobre este prado
llano la luz y sombra del paisaje;
y tú, cuyo notable y alto follaje
de arce blanco¹ se alza ahí coronado;

5 cuántas veces, en la serenidad
de vuestra sombra, mi Arthur descansó
y en el aire generoso batió
el polvo, estruendo y humo de la ciudad:²

gozaba de todo a cuerpo de rey;
10 se añadía a nuestros sencillos juegos
tras llegar de tribunales y ruegos,
del polvoriento arrabal de la ley.³

¡Oh, el retiro otorga tanto sabor,
cercado de la ambrosíaca noche
15 mientras sopla el fresco aire con derroche
y el campo tiembla a través del calor!

¡Oh, el eco que vence a la desazón,
la caricia de la hoz sobre el rocío,
el soplo del jardín en el estío
20 que abate a las peras con decisión!

Que dicha cuando estábamos cercanos
a él, y el corazón y el oído prestos
a escucharle leer, así dispuestos
en el prado, a los poetas toscanos;⁴

25 y un invitado en la tarde dorada,
o aquella feliz hermana, cantaba
o al tocar la agradable harpa lanzaba
a la brillante luna una balada;

y se sumaba a la alegría honesta
30 perderse tras la colina cercana,
y organizar durante la mañana
estival un festín en la floresta;

y saltábamos de una a otra temática,
hablábamos de libro amado y odiado,
35 y también de los cambios del estado,
e hilábamos la aspiración socrática;⁵

mas si yo elogiaba la capital,
él no dudaba y me contradecía,
pues: «Muelo tu opinión, y tú la mía,
40 como grano en un molino social,

y fundimos —dijo— en brillo y apariencia
lo que es propio de cada hombre». Y así fue,
el río fluía bajo nuestro pie,
sobre el musgo, con gran indiferencia,

45 el vino se enfriaba en la ola sombría;
y finalmente, al volver desde allí,
la estrella del resplandor carmesí
en la tumba de su padre caía,⁶

y con las flores hasta la rodilla,
50 el velo de madre selva ocultaba
el cubo que de leche rebosaba
y ese zumbido de la hora amarilla.⁷

1. «Witch-elms» (v. 1) / «sycamore» (v. 4): son dos tipos de árboles que había en Somersby, la casa en la que nació Alfred Tennyson y donde vivió su familia hasta 1837. El primero es el *Ulmus glabra*, conocido en español como olmo de montaña, y el segundo es el *Hacer pseudoplatanus*, que en español se llama arce blanco o falso plátano. El paisaje que describe el poeta en este pasaje ha cambiado mucho desde entonces, los árboles fueron cortados y el prado ya no es llano (Gatty, 1900: 96).
2. «the dust and din and steam of town» (v. 8): este verso es una reminiscencia de la oda XXIII (III, 12) de Horacio: «fumum et opes strepitumque Romae», traducido al español como «el humo, el fausto y el estruendo de la opulenta Roma» (Horacio, trad. 1847: 191). A partir de este punto, el canto se impregna del estilo horaciano de elogio a la vida retirada y a la naturaleza como fuerza positiva.
3. «fresh from brawling courts / and dusty purlieu of the law» (vv. 11-12): Arthur Hallam emprendió estudios en derecho cuando salió del Trinity College.
4. «the Tuscan poets on the lawn» (v. 24): se trata de Dante y Petrarca, a quienes tanto Hallam como Tennyson admiraban (como además se puede comprobar por la cantidad de referencias y reminiscencias que hay en *In memoriam*).
5. «or threaded some Socratic dream» (v. 36): referencia indirecta a Platón (que como ya se indicó, había sido estudiado por los dos amigos), pues este filósofo fue discípulo de Sócrates, padre de la mayéutica (método para descubrir conocimientos mediante la pregunta). «Hilábamos» debe ser tomado con la acepción de discurrir e inferir, pues mediante la concatenación de preguntas se culmina el proceso socrático, su «aspiración» que es alcanzar la verdad y el conocimiento. En un principio, Tennyson escribió «Platonic dream», pero lo cambió por «Socratic» porque si no se podía malinterpretar, ya que «platónico» era utilizado como eufemismo de homosexual (Roberts, 2009: 590).
6. «before the crimson-circled star / had fall'n into her father's grave» (vv. 47-48): se trata de Venus, la estrella del atardecer. Para entender este fragmento hay que tener en cuenta la teoría nebular de Laplace (trad. 1830: 200), que sostenía que

«the nebulosity with which the comets are almost always surrounded, seems to be formed by the vapours which the solar heat excites from their surface. [...] This excessive heat, [...] would volatilise, according to all appearances, the greater number of terrestrial substances».

Es decir, que los planetas se habían creado a partir del polvo estelar sobrante, en cuyo centro estaba el sol (Bradley, 1907: 183). Por lo tanto, «su padre» es el sol, y «la tumba» es el mar, por donde el sol se esconde al anochecer.

7. «and buzzings of the honied hours» (v. 52): es el zumbido de las abejas antes de la puesta de sol. Juego con el adjetivo «amarilla» por el color de las abejas y también por el del cielo, como en el original «honied» se refiere a la miel, aplicada tanto al momento del día como al insecto.

XC

Gustó solo del amor la mitad¹
y del manantial puro no bebió,
que brota en el cielo, quien arrojó
la amarga semilla a la humanidad;

5 que los muertos, cuya vista agoniza,
 su anterior vida proseguir podrían,
 si bien hijos y esposas les darían
 así una bienvenida quebradiza:²

 estuvo bien que sonrojara el vino
10 a la piel que recorrió el tierno llanto,
 y que hablasen de ellos, y que entretanto
 recordaran todo casi divino;

 mas si aquellos que se fueron volviesen,
 verían a su viuda en otras manos;
15 a su heredero en los prados cercanos
 que no dejaría que se perdiesen.

 Y aunque su descendencia así no fuera,
 el aún padre amado causaría
 caos mayor que muerte, y agitaría
20 todos los cimientos de paz casera.

Ay, querido, regresa junto a mí:
que sea cual sea el cambio traído
por los años, no habrá ni un solo ruido
que en mi mente me separe de ti.

1. «He tasted love with half his mind» (v. 1): este es el sujeto del presente canto, que es una réplica a aquellos que se apartarían de los muertos si estos volviesen a la vida por los cambios que el tiempo ha causado en ellos. Aquellos que llegan a afirmar esto, según el poeta, es porque no han llegado a conocer el verdadero amor (Chapman, 1888: 48).
2. «an iron welcome when they rise» (v. 8): literalmente, una bienvenida férrea, tenaz o incluso gélida. En la traducción, «quebradiza» porque verdaderamente no sería muy sólida, pues tanto esposa como hijos han reemprendido sus vidas y la llegada del fallecido podría desestabilizar sus posiciones.

XCI

Cuando el alerce florezca emplumado
y maravillas afine el zorzal,¹
y bajo el seco arbusto y matorral
se instale en marzo el pájaro azulado;²

- 5 ven, viste la apariencia en la que antaño
 tu espíritu se cercaba de iguales;
 que en tu frente bien visible señales
 el sueño que no cumple ningún año.³

- Cuando el dulce perfume del estío
10 sople entre muchas rosas deleitosas
 y sobre el trigo que en olas ociosas
 ondula alrededor del caserío;

- ven, no durante las noches en vela,
 sino cuando el rayo de sol caliente;
15 ven, tan sublime en tu forma siguiente,
 que como pura luz, tu luz no rielas.⁴

1. «When rosy plumelets tuft the larch / and rarely pipes the mounted thrush» (vv. 1-2): una hermosa y poética manera de describir el período de floración y el canto de los pájaros al inicio de la primavera, y por eso respeto la referencia del original de las plumas del árbol, que son las flores, con «florezca emplumado» y la descripción del canto del ave, que en el original se relaciona con el son de una flauta, mediante el uso del verbo afinar, como si el canto de los pájaros fuese un instrumento. El árbol es el alerce (*Larix decidua*), muy común en el centro de Europa, aunque también se encuentran ejemplares en las islas británicas, sobre todo en Escocia y el norte de Inglaterra, y el pájaro es el zorzal común (*Turdus philomelos*), famoso por sus hermosos cantos, y que vive durante el verano, entre otros lugares europeos, en las islas británicas y en invierno emigra a la península ibérica y el norte de África.
2. «the sea-blue bird of March» (v. 4): este «pájaro azulado» al que se refiere el poeta es seguramente el martín pescador o alción (*Alcedo atthis*), cuyo plumaje es de color turquesa (Bradley, 1907: 185).
3. «the hope of unaccomplish'd years» (v. 7): es el anhelo y las esperanzas que su muerte truncaron y que, por ello, no pude terminar. Por eso traduzco por «el sueño que no cumple ningún año», porque es irrealizable y todos esos planes se quedarán en simples sueños.
4. «and like a finer light in light» (v. 16): el poeta afirma que la nueva apariencia de Hallam, su «forma siguiente», es la más brillante y hermosa de las luces. Es, pues, «como pura luz» y, por ello, «tu luz no riela», es decir, no tiembla ni se aparta de lo más elevado.

XCII

Si en alguna visión apareciera
tu figura, creería ficción
y que es en el cerebro corrupción;¹
sin duda, aunque hablara y se refiriera

- 5 a los días en que nuestro destino
se unía y forma parte de la historia,
solo podría afirmar que es memoria
susurrando en el viento del camino.²

- Sin duda, aunque hablara y me revelara
10 lo que sucederá el año que viene;
y aunque en el mes que cerca se mantiene
la advertencia espectral se demostrara,

- tus profecías no podrían ser
sino espirituales presentimientos,
15 y la refracción de acontecimientos
que suceden antes de suceder.³

XCII

1. «as but the canker of the brain» (v. 3): el término «canker» tiene un significado más extensor que «cáncer» en español. Por eso, empleo la palabra «corrupción», que expresa el estado enfermo en que estaría el cerebro del poeta si tuviera tal visión.
2. «of memory murmuring the past» (v. 8): por un lado, convierto a «memoria» en sustantivo para estructurar la frase y, por otro, utilizo de nuevo la metáfora del «camino» (aunque en el pasado también se había usado en el sentido más extenso de la vida) para representar el pasado.
3. «and such refraction of events / as often rises ere they rise» (vv. 15-16): estos dos versos de cierre del canto reafirman la idea anterior de que aquellas palabras que el presunto espíritu del fallecido susurró eran, en realidad, presentimientos del mismo poeta y no profecías. Para entender estos versos hay que tener en cuenta la teoría de la refracción de la luz, que indica que el sol, por ejemplo, se ve durante el amanecer antes de que realmente sobrepase el horizonte (Gatty, 1900: 100).

XCIII

No te volveré a ver. ¿Acaso puedo
decir que algún espíritu haya roto
el lazo que en aquel lugar ignoto
le separa de donde anduvo quedo?¹

- 5 No hay sombra, sino el espíritu en calma,
 que se manifieste de quien perece,
 pues el sentido humano se entumece;
 espíritu ante espíritu, alma ante alma.

- Oh, desde el lugar de dicha segura²
10 oculto con los dioses asimismo,
 oh, desde la distancia del abismo
 de la diez veces tan compleja altura,³

- oh, desciende y acaricia y únete; acerca
 el oído a la aspiración sincera,
15 que a pesar de esta corporal ceguera
 mi alma sabrá que la tuya está cerca.

XCIII

1. «that stays him from the native land / where first he walk'd when claspt in clay» (vv. 3-4): en el original solo se hace referencia al mundo terrenal, allí donde todos nacemos, nuestro «native land» o lugar del que somos naturales. Sin embargo, en la traducción muestro la distinción entre los dos lugares que separa ese «lazo», que es la separación entre la vida «donde anduvo quedo» y la muerte «aquel lugar ignoto».
2. «with gods in un conjectured bliss» (v. 10): los cielos son el lugar donde un gran número de religiones sitúan el hogar de los dioses y que, por tanto, es un espacio de felicidad asegurada. Por eso, cambio el adjetivo en valor negativo del original y lo traduzco por uno positivo en español: «dicha segura».
3. «from the distance of the abyss / of tenfold-complicated change» (vv. 11-12): para entender estos versos hay que tener en cuenta la visión dantesca del paraíso, un lugar formado por nueve cielos que simbolizan una virtud, y que cuanto más alto era el cielo, más cercano a Dios y, por tanto, más virtuoso y más veloz en su movimiento. Los siete primeros están relacionados con un cuerpo celeste: la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno respectivamente. El octavo corresponde al cielo de las estrellas fijas y el noveno al Primer Móvil, el cielo más cercano a Dios. Es posible que Tennyson incluya como décimo al Empíreo, centro del universo inmóvil y residencia física de Dios. El adjetivo «complicated» hace referencia al gran número de partes del cielo, igual que «complejo», y no a su dificultad.

XCIV

Que corazón puro y que mente fuerte,
que divino y tan elevado afecto
debe poseer quien cuyo intelecto
busque breve comunión con la muerte.¹

- 5 En vano convocarás tú, o cualquiera,
a las ánimas del día dorado,²
excepto si, como ellos, de buen grado
dices: «Mi ánima está en paz verdadera».³

- 10 Ellos buscan el silencio en el alma,
ensoñaciones tranquilas y hermosas,
la memoria como brisas gustosas,
la conciencia como algún mar en calma:

- mas si el corazón de estruendo se abrasa
y la duda aguarda junto al portal,
15 pueden solo esperar en el umbral
y escuchar la agitación de la casa.

XCIV

1. «an hour's communion with the dead» (v. 4): en este canto, el poeta expresa de qué manera puede lograrse el encuentro con el ser querido que ha fallecido, relatado en el canto anterior. Se deja claro que esta comunión con los muertos solo puede ser temporal, posiblemente porque si se alargase demasiado querría decir que el vivo ha muerto, pues las diferencias entre la vida y la muerte son insalvables, y solo se puede romper «el lazo» (canto XCIII, v. 3) durante un breve período de tiempo. En la traducción, generalizo «the dead» (los muertos) con «la muerte» por causa de la rima y sin perjuicio ninguno para el texto.
2. «the spirits from their golden day» (v. 6): Tennyson utiliza en esta obra el adjetivo «golden» para denominar períodos de tiempo felices, que traduzco siempre por «dorado». Aquí, se refiere al paraíso (Gatty, 1900: 101).
3. «my spirit is at peace with all» (v. 8): aunque en el original no se incluyen, añado comillas al inicio y al final de esta frase porque se trata de una cita textual de las palabras que deben decir aquellos que estén en paz consigo mismos.

XCV

Por la noche seguíamos en el prado
porque la hierba era de terciopelo,
y una cálida alegría, y a aquel cielo
la niebla estival volvía argentado,

5 y la calma que consume la vela
no se rompía: ni un grillo cantaba,
el arroyo lejano se agitaba
y la tetera hervía con cautela;

10 los murciélagos por los cielos rojos
y dulces volaban, y en el ocaso
salían las capas de armiño al paso
lanudas y con moteados ojos;¹

mientras cantábamos y se sentían
tales aires en las colinas donde
15 los árboles, como les corresponde,
se tendían y las vacas pacían.²

Mas cuando uno tras otro los demás
se fueron de mi lado y de la luna,³
y en la casa ya no ardía ninguna
20 llama y me quedé allí sin nadie más,

una sed⁴ de mi alma se apoderó;
leí, sobre ese año que no pierde
alegría en la hoja caída y verde,
las nobles cartas de quien nos dejó:

25 y aunque resulte extraño se rompió
el silencio con voces silenciosas,
y asimismo las quejas valerosas
y mudas del amor; y extraña habló

30 la fe, el vigor, lista para en la duda
que amedrenta y atemoriza al cobarde
detenerse, y dispuesta a lo que aguarde
en las trampas que esconden tal ayuda.

Así en cada palabra y en cada frase
 del ayer me acariciaba el difunto
 35 y, de repente, pareció que junto
 a la mía el⁵ alma viva pasase,

 a la mía esto⁵ la hirió, y la arrastró
 hacia el empíreo del pensamiento
 y fue donde todo es,⁶ y el movimiento
 40 insondable del mundo distinguió,

 la música más antigua marcando
 el paso al Tiempo, la ruina del Sino,
 los dardos de la Muerte. El torbellino
 al fin se detuvo, en duda apenando.

 45 ¡Inútiles palabras! Mas contar
 con la dúctil forma del habla es duro
 todo lo que me pasó, e incluso oscuro
 al intelecto el poder recordar;

 pues las sombras inciertas descubrían
 50 otra vez aquellas colinas donde
 los árboles, como les corresponde,
 se tendían y las vacas pacían;

 y en un soplo desde el anochecer
 lejano una brisa empezó a temblar⁷
 55 sobre las hojas del arce y a excitar
 el perfume que se deja mover,

 y reuniendo en el cielo regocijo,
 estremeció a los olmos florecidos,
 y meció los rosales prometidos
 60 y los lirios de aquí para allá, y dijo:

 «La aurora, la aurora» y se apagó al fin;
 y oriente y occidente, sin fuerza fluida,
 unieron su luz como muerte y vida,
 que se extendió en un día sin confín.

1. «with ermine capes / and wholly breasts and beaded eyes» (vv. 11-12): se trata de las mariposas de armiño o armiño blanco (*Spilosoma lubricipeda*), que son insectos nocturnos que poseen alas de color armiño con puntos negros y cubiertas de pelos blancos.
2. «from knoll to knoll, where, couch'd at ease, / the white kine glimmer'd, and the trees / laid their dark arms about the field» (vv. 14-16): se volverán a repetir los mismos versos más adelante (vv. 50-52). En la traducción, se ha tenido que condensar el significado porque en inglés el grado de expresión por palabra es superior al español. Sin embargo, la imagen que evoca es la misma: la tranquilidad de la naturaleza reflejada en las vacas paciendo y la sombra de los árboles sobre la hierba del campo.
3. «withdrew themselves from me and night» (v. 18): en la traducción, empleo «la luna» como símbolo de la noche por causa de la rima y también para compensar la pérdida de expresión de la estrofa anterior. De esta forma, la evocación de la naturaleza es más fuerte y se equilibra con el original.
4. «a hunger seized my heart» (v. 21): en español es más común hablar de sed que de hambre, como se puede ver en la expresión «hunger for power» (sed de poder), por ejemplo. Además, traduzco «heart» por «alma» en vez de corazón porque en este contexto son sinónimos, puesto que los sentimientos y emociones también sorprender al alma, como se verá seguidamente. Esta modulación se ha llevado a cabo en otras ocasiones a lo largo del poema.
5. «the living soul was flash'd on mine, / and mine is this was wound» (vv. 36-37): se crea cierta ambigüedad con el uso de «the» y «this», porque no se aclara qué alma rozó al poeta, o qué es exactamente lo que pasó en ese momento de éxtasis místico. Tennyson, en un principio, había escrito «his» en ambos versos, pero posteriormente lo cambió por la duda que con el tiempo le causó esa experiencia (Bradley, 1907: 190). En la traducción, que se mantiene fiel a la última versión del poeta, se mantiene esa ambigüedad con «el alma» y «esto», que fácilmente podrían ser intercambiados, si se interpretara que es con total seguridad el alma de Hallam la que se presenta ante él, por «su alma» y «esta».
6. «and came on that which is» (v. 39): la realidad en sí, apartada de los sentidos, que es por sí misma y reside en el Empíreo, en Dios. En general, en esta estrofa y la siguiente resuena el final de la *Divina Comedia* (*Paraíso*, XXXIII, 133-142), la experiencia mística de la contemplación de Dios y la dificultad de expresarla con palabras e incluso en la misma mente (Dante, trad. 2016: 630):

Lo mismo que el geómetra se afana
 porque, al medir el círculo, se encuentra
 con que olvidó el principio que lo explana,
 en la nueva visión se reconcentra
 mi mente, que hallar quiere cuál conviene
 al círculo la efigie y cuál lo centra.
 Pero ya mi volar fuerzas no tiene,
 si no es que al poco hirió la mente mía

un fulgor que a aclarar su duda viene.
Aquí fuerza faltó a la fantasía [...].

7. «a breeze began to temblé o'ver» (v. 54): a partir de este punto, cambia el tiempo verbal a pretérito perfecto simple porque el ritmo del canto se frena y se precipita al final. Nótese la relación entre el efecto de la brisa en la naturaleza y el alma del poeta y las luces y sombras del alba con las sensaciones de vida y muerte. A menudo se ha destacado que este es uno de los fragmentos más bellos de *In memoriam*.

XCVI

Dices¹, sin de desprecio ningún signo,
querida, tú, cuyos ojos brillantes
cuando muere una mosca suplicantes
lloran, que dudar nace en el Maligno.

5 No lo sé: de hecho conocí a un versado
en diversos delicados asuntos,
que la lira mal tocaba por puntos,
mas luchaba por mejorar su estado:

dudoso en la fe, era puro de acciones,
10 al fin compasó su música aguda.
Reside más fe en la sincera duda,
créeme, que en las ciegas convicciones.²

Combatió sus dudas, fuerzas reunió,
no emitiría un juicio ciegamente,
15 se enfrentó a los espectros de la mente
y los venció: de tal modo encontró

al final una fe mucho más fuerte;
y estaba con él de noche el Poder³
que trae la aurora y el anochecer,
20 y que no tan solo en la luz se advierte,

sino también en la noche y la nube,
como en el monte del Sinaí el coro
de Israel le reza a sus dioses de oro
aunque aquella trompeta el tono sube.⁴

1. «you say, but with no touch of scorn» (v. 1): este canto, aunque no se sabe exactamente, puede dirigirse a la hermana del poeta (King, 1898: 187) o a Emily Sellwood, la futura esposa de Tennyson, mujer muy religiosa que en un principio dudó en casarse con él por su incertidumbre en relación a la fe (Roberts, 2009: 590). Este canto debe leerse a dos escalas: la biográfica, en relación a Arthur Hallam, y también la autobiográfica, donde se reflejan las dudas y crisis de fe del propio autor.
2. «There lives more faith in honest doubt, / believe me, than in half the creeds» (vv. 11-12): la reflexión de este fragmento, que resume la esencia del canto, es que tener dudas en relación a Dios reafirma la propia creencia y es más fiel a la fe que creer ciegamente en algo sin planteárselo siquiera.
3. «and Power was with him in the night» (v. 18): el «Poder» es Dios, omnipotente y omnipresente, y de cuya esencia forma parte la luz pero también la oscuridad (y que simbolizan la fe y la duda).
4. «as over Sinai's peaks of old, / while Israel made their gods of gold, / altho' the trumpet blew so loud» (vv. 22-24): se hace referencia a dos pasajes del de la Biblia que relatan el momento en que Moisés ascendió al monte Sinaí para firmar la alianza con Dios. Por un lado, Éxodo (32: 1-4) donde se narra como el pueblo de Israel cayó en la duda y empezó a rezarle a un ídolo de oro:

Viendo el pueblo que Moisés tardaba en bajar del monte, se congregó ante Aarón y le pidió:

—Anda, haznos una divinidad que nos guíe, porque no sabemos qué habrá sido de ese Moisés que nos sacó del país de Egipto.

Aarón les contestó:

—Que vuestras mujeres, vuestros hijos y vuestras hijas se quiten los pendientes de oro que llevan en sus orejas y me los traigan.

Todos se quitaron los pendientes de oro que llevaban en las orejas y se los presentaron a Aarón; éste los recibió de sus manos, hizo trabajar el oro con el buril y fabricó un becerro chapado en metal. Ellos exclamaron:

—Israel, éste es tu Dios, el que te sacó de Egipto.

Y por otro lado, Éxodo (19: 16-19) donde se describe la aparición de Dios:

Al amanecer del tercer día, hubo truenos y relámpagos; una densa nube cubría la montaña, y se oía un sonido creciente de trompeta. Todo el pueblo que estaba en el campamento temblaba. Moisés hizo salir al pueblo del campamento al encuentro de Dios, y la gente se quedó al pie del monte. Todo el monte Sinaí estaba envuelto en humo, porque el Señor había bajado sobre él en medio de fuego. Subía aquel humo como humo de horno, y todo el monte trepidaba violentamente; y el sonido de la trompeta se iba haciendo cada vez más fuerte. Moisés hablaba y Dios le respondía con el trueno.

XCVII

Mi amor habló con todo árbol y roca,
descubre en la niebla de la montaña
si gran sombra y la gloria le acompaña,¹
se ve a sí mismo en todo lo que toca.

- 5 Cónyuges cuya vida les desposa:
a estos los observo y a ti te concibo
en la inmensidad y el misterio vivo,
y a mi espíritu como a alguna esposa.

- Los dos muy atentos del otro vivían,
10 les latía el corazón de fortunio,
los encuentros en diciembre eran junio,
en todas las despedidas morían.

- Su amor jamás ha desaparecido;
ella nunca olvidará aquel pasado
15 que le demuestra que siempre la ha amado,
diga lo que diga quien no ha querido.²

- Está sola, él a estar solo se empeña,
aún la quiere, ella no va a llorar
aunque absorto en un vasto y oscuro mar
20 parece que su sencillez desdeña.³

Él cruza el laberinto de la mente,
él estudia el secreto de la estrella,
él parece borrar y dejar huella,
él parece frío; ella lo ve ardiente.

- 25 Ella guarda el placer de tiempo atrás,
la violeta marchita es su riqueza:
no conoce cuál es de él la grandeza
y por eso, por todo, lo ama más.

- Por él toca y le canta odas hermosas
30 sobre la fe y la unión en el altar;
ella sabe de asuntos del hogar
y él, él sabe de muchas otras cosas.

Su fe es firme y no se mueve ni un tramo,
ella que es sabio y magnífico piensa,
35 y su mirada fiel en él condensa:
«No puedo entender, pero aun así amo».

1. «he finds on misty mountain-ground / his own vast shadow glory-crown'd» (vv. 2-3): Tennyson hace referencia aquí al espectro de Brocken, que es como se denomina a la sombra cuando aparece ampliada cuando se proyecta a través de la niebla. Suele ir acompañado de aureolas de gloria, que son los anillos de luz de colores que aparece cuando el sol se refleja en las gotas de agua.
2. «whate'er the faithless people say» (v. 16): se trata de la gente que no ha amado de verdad y, por tanto, no cree en el amor. Por eso traduzco en la perífrasis «quien no ha querido».
3. «he seems to light her simple heart» (v. 20): en todo el presente canto se repiten los pronombres personales «he» y «she». Aunque en inglés esto es común y en castellano se tiende a elidirlos, en la estrofa siguiente conservo la repetición para marcar la gran diferencia entre el marido y la esposa que el poeta busca destacar. En algún caso como en el presente, en español se crea una ambigüedad con el posesivo «su» que no existe en inglés porque cada género tiene su forma, «his» para el masculino y «her» para el femenino. En estos casos, la coherencia del texto ayudará a desentrañar el significado final porque una excesiva repetición de pronombres y posesivos dificultaría sobremanera la lectura del canto. En este verso, se refiere a la sencillez de la esposa, que como se verá más adelante, solo «sabe de asuntos del hogar».

CXVIII

Hoy nos dejas:¹ contemplarás el Rin
y las hermosas lomas que atisbé
cuando ese río con él navegué;²
y verás de trigo y vid el jardín

- 5 que lleva a donde dio su último aliento,
 aquella ciudad.³ Su esplendor parece
 más triste que el fuego que resplandece
 sobre el Lete en los ojos del Tormento.⁴

- 10 El gran Danubio, sin rastro de mí,
 fluye entre sus islas y no se trunca
 su curso: no he visto y no voy a ver nunca
 Viena; más bien dicho, sueño que allí

- 15 la oscura tiniebla del Mal persigue
 los nacimientos y los esponsales;
 se separan los amigos leales,
 el padre hacia la tumba al hijo sigue,

- 20 la desgracia gruñe a los pies del hombre
 y reza junto a las brasas vacías,
 las regias llamas se tornan baldías;
 si bien le oí decir, aunque me asombre,

 que en ninguna ciudad madre⁵ de tanto
 majestuoso progreso la corriente
 de carros discurre constantemente
 por parques y suburbios bajo el manto

- 25 de las vigorosas hojas; ni habita,
 me dijo, más júbilo en otras gentes
 cuando iluminan las luces ardientes
 y el gozo en tenderetes se recita,

- 30 o al aire libre, o en salas imperiales;
 y los bailes giran sin freno y estalla
 el lustroso cohete con metralla
 de roja lluvia o verdes espirales.

XCVIII

1. «You leave us» (v. 1): el poeta se dirige probablemente a su hermano Charles Tennyson, que en 1836 se casó y celebró su luna de miel con un viaje por Europa (Roberts, 2009: 591).
2. «and those fair hills I sail'd below / when I was there with him» (vv. 2-3): en junio de 1832, Hallam y Tennyson realizaron un viaje por el río Rin (Batchelor, 2012: 67).
3. «that City» (v. 6): en este punto, el poeta emprende una amarga diatriba contra la ciudad de Viena porque allí murió su Arthur Hallam y, por lo tanto, solo puede relacionarlo con la tristeza y la fatalidad. No conservo la mayúscula enfática del original.
4. «All her splendour seems / no livelier than the wisp that gleams / on Lethe in the eyes of Death» (vv. 6-8): convierto la frase en positiva para facilitar su comprensión y la fluidez del texto: «seems no livelier» (no parece más alegre) por «parece más triste». «Lethe» es el río Leteo o Leto que, como ya se ha comentado anteriormente, en la época clásica se situaba en el Hades o infierno. Además, en la traducción «Death» (muerte) se convierte en «Tormento», que se amolda perfectamente al fragmento y a la sensación de desesperación que va a describir.
5. «that not in any mother town» (v. 21): traduzco literalmente como «ciudad madre» porque Tennyson emplea aquí la etimología de la palabra de origen griego metrópoli, en referencia a las grandes ciudades inglesas. A partir de este punto, el poeta termina la diatriba contra Viena con la magnífica visión que Hallam tenía de la ciudad.

XCIX

Te elevas de nuevo, aurora sombría,¹
en la voz de las aves tan serena,
en el mugir del rebaño tan llena,
cuando perdí la flor del hombre, día

5 que tiembles a través del rojo oscuro²
sobre aquel gran arroyo que rebosa
suspiros del pasado, y que sonrosa
el bosque de los muertos sacro y puro;

que en el tejado enramado murmuras
10 una canción que suaviza el recelo,
y el otoño extiende por tierra y cielo
una ardiente mano entre las llanuras;

que despiertas con tu aliento fragante³
en una multitud entre los vientos
15 recuerdos de esponsales, nacimientos,⁴
y en una mayor, de muerte incesante.

Oh, dondequiera que aquellos estén,
entre los polos sumidos en sueño,⁵
hoy cuentan como almas de un mismo dueño:
20 no me conocen, mas lloran también.⁶

XCIX

1. «Risest thou thus, dim dawn, again» (v. 1): este canto se sitúa el 15 de septiembre de 1835, el segundo aniversario de la muerte de Arthur Hallam. Es interesante compararlo con el canto LXXII para percatarse de cómo han evolucionado los sentimientos del poeta. No obstante, el canto XCIX y el LXXII empiezan con las mismas palabras.
2. «darkly red» (v. 5): es el cielo cubierto de nubes rosáceas al amanecer que, además, son señal de lluvia, aunque a menudo se ha interpretado el pasaje como una descripción del cielo sin nubes durante la alborada (Bradley, 1907: 194). Por lo tanto, el «rojo» de las nubes es «oscuro» por tratarse de los primeros momentos del amanecer, aunque en la traducción se mantiene la ambigüedad descriptiva del original.
3. «balmy breath» (v. 13): reminiscencia de *Othello* (V, II, 16-17): «Ah balmy breath, that dost almost persuade / Justice to break her sword!», que fue traducida al español como «oh, aliento perfumado, / que casi persuades a la justicia / a destrozar su espada» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 541).
4. «memories of bridal, or of birth» (v. 15): se retoma la idea expresada en «la oscura tiniebla del Mal persigue / los nacimientos y los esponsales» del canto XCVIII (v. 14), pero en un sentido más positivo: el sosiego que sucede al luto y a la desesperación tras la muerte de un ser querido trae buenos recuerdos del pasado, aunque, claro está, también son recuerdos de muerte, y la tristeza sigue aflorando.
5. «betwixt the slumber of the poles» (v. 18): los dos polos de la Tierra son inmóviles porque son el eje alrededor del cual el planeta se mueve y, por lo tanto, están sumidos en un sueño eterno. El espacio «entre los polos» es el mundo en general.
6. «they know me not, but mourn with me» (v. 20): en este verso se condensa magníficamente el carácter universal de *In memoriam*. Esa tristeza que brota del recuerdo es el vínculo que une a todas las personas del mundo y esto une al mundo con el poeta.

C¹

Subo la colina: de punta a punta
de ese paisaje, por cuyo lugar
me acompaña sin poderlo atisbar,
el recuerdo de mi amigo despunta;²

5 por la gris y antigua granja, y el redil,
 y el canto de la caña, y el barrizal,
 y entre prado y prado el paso rural,³
 y la dehesa y el viento un tan hostil;

 y la cana loma de fresno y espino
10 que oye el gorjeo del postrer jilguero,
 y la zanja a lo largo del sendero
 donde riñe la grajilla⁴ y su trino;

 y el arroyo que brota de la roca;
 y el pastoril riachuelo que desvía
15 el curso por la curva travesía
 que la sed de los rebaños sofoca;

 mas todo eso a ojos fraternos gustó⁵
 y todo un día agradable refleja;
 y al partir, aquel paraje se aleja,
20 y me siento como cuando murió.

1. Este canto se sitúa en el año 1837, cuando, tras la muerte de George Clayton Tennyson en 1831, padre de Alfred Tennyson y párroco de Somersby, la familia Tennyson se dispuso a abandonar el pueblo en que se habían criado todos los hijos (aunque los dos hermanos mayores de Alfred ya se habían mudado con anterioridad) y donde había residido el poeta durante treinta años (Batchelor, 2012: 103). Esta fue una experiencia triste y hasta traumática para el escritor, como se narra en esta parte de la obra.
2. «from end to end / of all the landspace underneath, / I find no place that does not breathe / some gracious memory of my friend» (vv. 1-4): para facilitar la expresión del texto en español, positivizo la oración con «de punta a punta / de ese paisaje [...] / el recuerdo de mi amigo despunta», y le otorgo al verbo «despuntar» la carga que en el original tiene el adjetivo «gracious», ya que dicho verbo se suele utilizar para describir la salida del sol. Además, para plasmar la impresión de cercanía que el paisaje le ofrece al poeta en «I find no place that does not breathe», añado la aposición «por cuyo lugar / me acompaña sin poderlo atisbar». A partir de aquí, todos los lugares que se enumeran, que son una descripción de los alrededores de Somersby, siguen al verbo «me acompaña», igual que en el original van unidos a «I find».
3. «or simple stile from mead to mead» (v. 7): según el diccionario Merriam-Webster, «[a stile is] a step or set of steps for passing over a fence or wall», es decir, unos escalones o peldaños situados junto a una cerca con la finalidad de atravesarlas. Como en español no existe un equivalente exacto, y para describirlo con exactitud habría que recurrir a una paráfrasis, generalizo el significado del verso: «y entre prado y prado el paso rural», subrayando, eso sí, el carácter rústico del lugar.
4. «and haunted by the wrangling daw» (v. 12): se refiere a la grajilla occidental (*Coloeus monedula*), un familiar de los cuervos. La apariencia oscura y grisácea del pájaro ahonda en la sensación de tristeza o melancolía que produce esta descripción de un día otoñal en los prados de Lincolnshire.
5. «but each has pleased a kindred eye» (v. 17): este verso recuerda al canto VIII (v. 21): «But since it pleased a vanish'd eye» («Mas como gustó a ojos que ya se han ido»). Sin embargo, en este caso se refiere a los ojos de Hallam como cercanos, «fraternos», y el poeta relaciona el sufrimiento que experimentó a la muerte de su amigo con el abandono del hogar de la infancia, donde ambos disfrutaron en la flor de su juventud (véase canto LXXXIX).

CI

Escondidas, las frondas del jardín
se mecerán como las tiernas flores,
sin amor, aquel arce los rubores
de esa haya los prenderá de carmín;¹

5 sin amor, el girasol tentará
al fuego con las pipas de su rueda,
y el clavel con la estival polvareda
al zumbido del aire nutrirá;²

sin amor, quizá arenoso lugar,³
10 el arroyo extenderá su rumor
bajo el sol y cuando al carro menor
orienta y rige la Estrella Polar;⁴

olvidado, ceñirá la arboleda
y el nido de garzas y codornices;
15 y en flechas argentadas los matices
de la luna romperán su vereda;⁵

hasta que del jardín y la espesura
un nuevo recuerdo se vigorice,
y año tras año se familiarice
20 con todo forastero y su criatura;

mientras año tras año, las rutinas
del campesino están en esa tierra;
y año tras año la memoria entierra
el contorno de todas las colinas.

1. «unloved, that beech will gather brown, / this maple burn itself away» (vv. 3-4): por un lado, invierto el orden de los árboles que aparecen: en el original, primero se habla del haya y después del arce. Por otro lado, reúno el peso de la acción en un solo verbo («prenderá»), mientras que en el texto inglés cada árbol ejerce su propia acción (literalmente, el haya se vuelve marrón y el arce arde en sí mismo) porque ambos verbos, en realidad, expresan el efecto del otoño (y del paso del tiempo) sobre dichos árboles. Además, subo el tono poético del fragmento para compensar otras partes del canto en que me veo obligado a prescindir de cierto lirismo.
2. «with summer spice the humming air» (v. 8): remite al canto LXXXIX (v. 52) y a la función de las abejas como distribuidoras de la vida natural a través del polen.
3. «unloved, by many a sandy bar» (v. 9): en la traducción, la opinión de algunos de que el arroyo es un lugar «arenoso» se expresa con «quizás», que denota duda.
4. «at noon or when the lesser wain / is twisting round the polar star» (vv. 11-12): el «carro menor» es la constelación de la Osa Menor, visible en el hemisferio norte, en cuya prolongación, dirigida hacia el norte, se encuentra la Estrella Polar.
5. «or into silver arrows break / the sailing moon in creek and cove» (vv. 15-16): se describe la misma imagen que en el canto XLIX (vv. 3-4), aunque en este caso aplicada al efecto que acontece cuando la luz de la luna refleja sobre el agua del arroyo. Traduzco «creek and cove» por «su vereda» porque de esta forma también se describe, aunque de una forma generalizada, que ese efecto se produce a lo largo del camino del río, a través de los valles.

CII

Nos marchamos del lugar tan amado
donde hallamos el cielo cuando mozos;
el tejado, que oyó nuestros sollozos,
cubrirá a alguien de origen alejado.

- 5 Nos vamos, pero antes de irnos de casa,
mientras descendo entre todas las flores,
dos espíritus de varios amores¹
compiten por la apasionada brasa.²

- 10 Uno susurra: «Cantó tu niñez
mucho desde sus maitines, y oyó
los cantos que la tierna ave entonó
en sus avellanos de clara tez».³

- 15 El otro responde: «Así es, mas aquí
con tu amigo perdido tu mirada
vagó hasta bien tarde por la enramada,
y tres veces caros fueron así».

- 20 Aquellos dos lucharon medio día,
y cada uno prefiere su demanda,
pobres rivales de victoria blanda,⁴
que no se van a rendir ni a porfía.

Me giro para irme: ya es el momento
de marcharse de las granjas y prados,
se unen con el otro por todos lados
y son la pura imagen del lamento.

CII

1. «two spirits of a diverse love» (v. 7): Hallam Tennyson (1897: 72) aclara este verso en las *Memoir*: «After Arthur Hallam's death these lines were written in *In memoriam*, referring to the double loss of his father and of his friend». Sin embargo, estos dos espíritus son también simbólicos: su padre personifica el amor por la tierra en la que nació, y su amigo el mismo amor aumentado por el recuerdo de la pérdida (Gatty, 1900: 112).
2. «contend for loving masterdom» (v. 8): para expresar este concepto, empleo La metáfora «apasionada brasa», puesto que luchan por la atención y el amor del poeta, la brasa de su pasión.
3. «in native hazels tassel-hung» (v. 12): el adjetivo «native» se sintetiza perfectamente con el posesivo «sus», mientras que la imagen del avellano cubierto de rocío lo refleja en la metáfora «clara tez»: clara porque las gotas de rocío brillan con la luz del sol sobre el tronco del árbol.
4. «poor rivals in a losing game» (v. 19): la victoria que consiguen los dos contendientes es solo pasajera y solo conduce a la derrota, es una «victoria blanda», es decir, al fin y al cabo no hay ganador. Como se ve en la estrofa siguiente, los dos espíritus acaban siendo una misma cosa: el lamento y la pena.

CIII¹

Esa última noche, antes de emprender
la marcha de donde me crié risueño
de los que ya murieron tuve un sueño
que me regocijó al amanecer.

- 5 Soñé que me encontraba en una estancia
 junto con unas doncellas: secretas
 cumbres en lontananza las discretas
 corrientes llenaban en abundancia.²

En la estancia arpas y cantos sonaban.

- 10 Cantaban sobre lo sabio, lo bueno,
 lo digno. Se levantaba en su seno
 una estatua velada, y le cantaban;

y a pesar del velo, pude evocar
la figura de aquel que amé y amaré
15 siempre. Llegó una paloma y escuché
 una orden que traía desde el mar;³

- y cuando supieron que debíairme
lloraron y plañeron, pero fueron
hacia una pequeña barca,⁴ y subieron,
20 que en el río descansaba bien firme;

y a través de profusos llanos prados
y de oscuros riscos junto a la orilla,
nos deslizamos de forma sencilla
entre los lirios y juncos dorados;⁵

- 25 cuando huían las orillas fugitivas
 y aquel río crecía en consecuencia,
 las doncellas se armaban de presencia,
 fuerza y gracia, nunca antes tan altivas;

- y yo, que aguardaba y con gran afán
30 las observaba, en dimensión crecí;
 la fuerza de un anaquita⁶ sentí,
 el latir del corazón de un titán;

y una celebraba el fin de la guerra,
y otra aclamaba la historia de aquella
35 gran raza que nacerá, y de una estrella
el nacimiento que en sí aún se encierra;

hasta que al avanzar por todos lados
la marea dejó espuma, y miramos
todos al horizonte, y allí avistamos
40 a un gran barco de radiantes costados.

A quien amábamos estaba a bordo,
mas tres veces mayor de lo que era antes
nos recibió. Subí a cubierta e instantes
después le abrazaba en ambiente sordo;

45 y las doncellas, de todo testigo,
lamentaron su sino, pues erré:
«Te hemos servido —dijeron— ¿y qué?
¿Ahora no nos llevarás contigo?».

Tan atento estaba que no manaron
50 palabras de mi boca, aunque dijo él:
«Entrad también vosotras como aquel
y uníos a nosotros» y así entraron.

Mientras el viento música crujía
al vibrar la escota y el obenque,⁷ vi
55 en el rumbo una nube carmesí
que como isla en el piélago dormía.

CIII

1. En el presente canto se relata el sueño que tuvo el poeta antes de abandonar para siempre su hogar en Somersby, una visión que, como veremos, está cargada de simbolismo. Además, en todo este canto resuena el final de *La muerte de Arturo* (XXI, 5), una de las obras más importantes sobre la materia artúrica en lengua inglesa y que influyó enormemente en el autor (Malory, trad. 2013: 948):

Entonces sir Bedevere tomó al rey sobre su espalda, y fue con él a aquella playa. Y cuando estuvieron en la playa, cerca de la orilla estaba detenida una pequeña barca con muchas hermosas damas dentro, y entre ellas había una reina, y todas llevaban caperuzas negras; y comenzaron a llorar y a plañir cuando vieron al rey Arturo.

—Ahora ponme dentro de la barca —dijo el rey.

Así lo hizo él suavemente; y allí le recibieron tres reinas entre grandes gemidos; lo sentaron, y en uno de sus regazos posó el rey la cabeza. [...]

Y se apartaron remando de tierra, y sir Bedevere contempló cómo se alejaban todas estas damas. Entonces gritó sir Bedevere:

—¡Ah, mi señor Arturo, qué será de mí, ahora que os vais y me dejáis solo entre mis enemigos?

—Ten ánimo —dijo el rey—, y pórtate lo mejor que puedas, pues en mí no queda confianza en qué fiar; pues voy al valle de Avalón a sanarme de mi grave herida; y si no oyes hablar nunca más de mí, reza por mi alma.

2. «and maidens with me; distant hills / from hidden summits fed with rills / a river sliding by the wall» (vv. 6-8): en esta estrofa se concentran muchos elementos que me he visto obligado a resumir a causa de la estricta métrica. Quizá el único elemento notable que he suprimido es el muro junto al que pasaba el río, que aportaba una descripción más pormenorizada del paisaje, aunque en realidad no daña el sentido del texto porque no tiene una relevancia en la trama. Se conservan, pues, los símbolos importantes: las doncellas, que representan a las musas y todo aquello agradable de la vida terrenal (y que esperamos conservar tras la muerte); las cumbres, que se identifican con lo divino y oculto; y el río, que es la vida (Roberts, 2009: 591).
3. «then flew in a dove / and brought a summons from the sea» (vv. 15-16): el mar simboliza la eternidad, la vida tras la muerte (Roberts, 2009: 591). Además, la paloma, cuya presencia es destacable en esta obra, puede representar el Espíritu Santo y la voluntad de Dios.
4. «to where a little shallop lay» (v. 19): el poeta especifica que se trata de una chalupa, una embarcación pequeña con dos palos para velas. Sin embargo, traduzco por el término «barca» para no crear extrañeza o dudas al lector, y no confundir con las chalupas modernas, que suelen tener motor. Ante esto, la generalización es una buena estrategia a seguir.
5. «the golden reed» (v. 24): no está muy claro a qué planta se refiere Tennyson, pero Bradley (1907: 199) señala que podría ser el «branched bur-reed» (*Sparganium erectum*), cuyo nombre común en español es platanaria, que crecen en las orillas de los ríos. Sin embargo, en la traducción conservo la ambigüedad del original y traduzco por «juncos dorados».

6. «I felt the thews of Anakim» (v. 31): la referencia bíblica la encontramos en Números (13: 33): «Hemos visto gigantes, descendientes de Anac. Nosotros a su lado parecíamos saltamontes, y así nos veían ellos». En la traducción, empleo el patronímico «anaquita» con el sentido de «hijo de Anac», tal como se encuentra en Deuteronomio (2: 10): «Antiguamente vivían allí los emitas, pueblo grande, numeroso y de alta estatura, como los anaquitas».

El simbolismo del agigantamiento puede reconocerse como el paso previo al encuentro casi divino que tendrán a continuación, la apoteosis necesaria para alcanzar lo que se halla más allá de la muerte.

7. «a music out of sheet and shroud» (v. 54): se trata de la escota, que es el cabo que se utiliza para cazar las velas y permitir que estén bien tensadas, y el obenque, que son los cables que sostienen el palo o el mástil del velero. Conservo estos términos específicos del ámbito de la náutica para no empobrecer el texto.

CIV

Se aproxima el nacimiento de Cristo:¹
la luna oculta, la noche declina;
unas campanas, entre la neblina,
suenan tras la colina de improvisto.

- 5 Un único tañido de campanas,
 que despierta en esta hora de reposo
 solo en el pecho un susurro nervioso,
 que no son como las otras lejanas.²

- 10 Son voces extrañas que, al resonar
 en las tierras que recuerdos no entrañan
 el pasado consigo no acompañan,
 pues son tierras nuevas sin consagrar.³

1. «the birth of Christ» (v. 1): en este canto empieza la tercera y última Navidad. Es interesante compararlo con las anteriores Navidades, sobre todo porque la estructura de esta primera estrofa es la misma que la del canto XXVIII: los dos primeros versos son calcados y las rimas las mismas, con pequeñas variaciones temáticas que muestran el cambio de escenario. El poeta ya no reside en Somersby, sino en High Beach, cerca de la abadía de Waltham (cuyas campanas son las que se describen en la presente sección), en el bosque de Epping, al noreste de Londres. Allí es donde se mudó la familia del escritor en 1837, y donde el mismo Alfred Tennyson vivió durante los siguientes años.
2. «that these are not the bells I know» (v. 8): es decir, estas campanas no tañen igual que las de Somersby, donde el repique de campanas que se oía era la suma de cuatro poblaciones distintas (Chapman, 1888: 56).
3. «but all is new unhallow'd ground» (v. 12): estas nuevas tierras no están consagradas como sí lo eran las de Somersby, descritas en el canto XCIX (v. 8), porque Arthur Hallam no vivió aquí, y ningún recuerdo aflora al contemplar el nuevo paisaje.

CV

Esta noche donde el laurel se pliega
dejémoslo, el muérdago no reunamos;
en una tierra extraña ahora estamos
y extraña la Nochebuena nos llega.¹

- 5 Los restos de nuestro padre han quedado²
solos y en reposo bajo otras nieves;
la madre selva y la violeta leves
crecerán y nos habrán olvidado.³

- 10 La tristeza ingobernable al jocundo
momento no afrentará del jolgorio;⁴
porque el traslado, y así lo transitorio,
rompió la unión del uso moribundo.⁵

- 15 Que duerma todo el recelo que arroje
nimias sombras, que afirma nuestra vida,
durante la noche que es tan querida
y que ante lo pasado se sonroje.

- No obstante, que no se golpee el suelo,
que no se derrame ningún tazón;⁶
porque ¿quién seguirá una tradición
20 cuando el espíritu haya alzado el vuelo?

- Que no se cante, juegue ni festeje;
que ni arpa ni flauta se toque acepto;
ni se baile ni mueva nada excepto
aquello que el lúcido este despeje
25 con nuevos mundos sobre aquel recodo.⁷
En la siembra duerme mucho el verano;
concluye tu órbita en el soberano
cielo, y lleva el bien al postrer periodo.⁸

1. «and strangely falls our Christmas-eve» (v. 4): cabe recordar el canto XXX (v. 4) y LXXVIII (v. 4), donde describían las Nochebuenas de los años previos, y comparar cómo se describen para percatarse de la evolución de los sentimientos del poeta. En el presente canto, la Nochebuena es «extraña» porque se hallan en un nuevo hogar.
2. «Our father's dust is left alone» (v. 5): el padre del poeta, George Clayton Tennyson, murió en 1831 y fue enterrado en Somersby (Roberts, 2009: 592).
3. «there in due time the woodbine blows, / the violet comes, but we are gone» (vv. 7-8): reformulo estos dos versos en pro de la expresividad del fragmento. Las flores les «habrán olvidado» porque las nuevas que brotarán jamás les habrán conocido tras su partida.
4. «the genial hour with mask and mime» (v. 10): condenso la expresión «mask and mime», que hace referencia a los juegos de disfraces y de mímica que se solían realizar en esa época, en el sustantivo «jolgorio» que resume la diversión y la alegría de los festejos.
5. «the bond of dying use» (v. 12): en el canto XXIX (vv. 11-16) ya se adelantaba la irremediable muerte de las tradiciones, del «Uso y Costumbre».
6. «nor bowl of wassail mantle warm» (v. 18): se hace referencia a una bebida especiada, normalmente de sidra, muy típica en las fiestas navideñas (Roberts, 2009: 592). El equivalente en español sería el ponche, aunque debido a la escasa tradición de esa bebida en España, decido generalizar la expresión: «que no se derrame ningún tazón»
7. «what lightens in the lucid east / of rising worlds by yonder wood» (vv. 24-25): según Gatty (1900: 116) son las estrellas que brillan sobre el bosque al amanecer.
8. «run out your measured arcs, and lead / the closing cycle rich in good» (vv. 27-28): se trata de una referencia a las églogas de Virgilio, en donde los primeros cristianos vieron una referencia al segundo advenimiento de Jesucristo. La sibila de Cumas, una poderosa e importante adivina, pronosticó que tras el último ciclo en que dividió el tiempo se sucedería la edad de oro de la raza humana (Bradley, 1907: 201).

CVI¹

Expulsad, campanas, hacia la esfera
cruel la nube errante, la luz helada:
el año muere antes de la alborada;
expulsadlo, campanas, y que muera.

- 5 Expulsad lo antiguo, traed lo actual
 con un tañer de la nieve al alcance:
 pues el año avanza, ¡dejad que avance!
 Traed lo cierto, expulsad lo irreal.

- 10 La tristeza de la mente expulsad
 por esos que dejaron el sendero;
 expulsad las riñas por el dinero,
 traed el consuelo a la humanidad.

- 15 Expulsad las causas por desventura,
 y los viejos conflictos partidistas;
 traed las formas de vida provistas
 de dulces modales, de ley más pura.

- 20 Expulsad la penuria, el malestar,
 el pecado, la indolencia que prima;
 expulsad, expulsad mi triste rima,
 pero traed al mundo al gran juglar.

Expulsad la altivez de sangre y grado,
las calumnias y también el rencor;
traed a lo vero y justo el amor,
traed el amor común por lo honrado.

- 25 Expulsad la enfermedad más voraz;
 expulsad por la riqueza el engaño;
 expulsad las mil contiendas de antaño,
 traednos ya los mil años de paz.²

- 30 Traed al hombre que se salvará,
 el mayor corazón, el más jocundo,
 expulsad la oscuridad de este mundo,
 traed al Cristo que precederá.³

1. La dificultad principal de este canto es la repetición sistemática de los verbos «ring out» y «ring in», que hacen referencia a la creencia de que las campanas, en año nuevo, expulsan los males del año anterior y auguran felicidad para el año entrante. Como en español no existe ningún equivalente exacto que remita tanto a «expulsar» y a «anunciar» como al sonido de las campanas, he decidido traducir «ring out» por expulsar y «ring in» por traer. Queda claro que el sujeto de toda la sección son las «campanas» del primer verso.
2. «ring in the thousand years of peace» (v. 28): reminiscencia bíblica de Apocalipsis (20: 4): «[...] Y vi a los que habían sido degollados por dar testimonio de Jesús y por anunciar la palabra de Dios: [...]. Todos ellos revivieron y reinaron con Cristo mil años».
3. «ring in the Christ that is to be» (v. 32): posible referencia al segundo advenimiento de Jesucristo, anunciado en el Apocalipsis (Chapman, 1888: 57). Sin embargo, también puede interpretarse en un sentido más genérico como una referencia a la cristiandad (Genung, 1896: 177).

CVII

Es el día en que nació,¹ un frío día
que pronto se hunde tras esa rojiza
orilla helada de niebla plomiza
y sumerge a la noche en agonía.

5 El momento no permite florales
motivos en la mesa. Feroz vuela
la borrasca del norte y este, que huela
sobre el alféizar agudos puñales

10 y encrespa a los matorrales y espinas
que hacia la gran medialuna, que pende
sobre el bosque, apuntan y así desciende
contra las férreas y secas ruinas,²

entre los témpanos que se oscurecen
en el inquieto piélago mezquino
15 que rompe en la costa. No obstante, el vino
y la comida traed, que tropiecen

las copas; echad leña³ y que ahí muera
para calentar con intensidad;
sed felices, hablad y conversad
20 de cualquier cosa como si él viviera;

Este encomiable día observaremos,⁴
y con música y libros en su honor
un brindis, esté donde esté su ardor,⁵
y cómo le gustaba cantaremos.

CVII

1. «It is the day when he was born» (v. 1): es el día del aniversario de Arthur Hallam, que nació el 1 de febrero de 1811. En este canto se puede apreciar claramente la evolución que ha experimentado el poeta en cuanto al luto y la tristeza en la descripción tremenda y salvaje de esa noche de invierno que, sin embargo, desemboca en celebración y alegría.
2. «its leafless ribs and iron horns» (v. 12): aquí se alude a las diversas formas que adquiere el follaje en el bosque (Gatty, 1900: 118) azotado por el viento y el frío, cuya desolación se resume en la traducción con el sustantivo «ruinas».
3. «bring in great logs and let them lie» (v. 17): en esta expresión de dicha y celebración hay una referencia horaciana, a la oda VIII (I, 1-8), donde también se contrapone un clima adverso con la celebración que debe acontecer dentro del hogar (Horacio, trad. 1847: 23):

¿No ves como blanquea la elevada cumbre del Soracte, y los bosques no pueden ya sostener el peso de la nieve que los abruma, y los ríos encadenados por el cielo han suspendido su curso? Ahuyenta el rigor del frío, oh Taliarco, echando leña en el fuego con abundancia; y saca, saca sin miedo, ese excelente vino de cuatro años que tienes tan guardado en cántaros sabinos. Deja a los dioses el cuidado de todo lo demás [...].

4. «we keep the day» (v. 21): el día del aniversario de Arthur se convierte en un día que observar, es decir, que celebrar como si se tratase de una festividad religiosa.
5. «whate'er he be» (v. 23): en este verso se vuelve a expresar la duda constante de cuál será el estado actual del alma del fallecido. Traduzco por «esté donde esté su ardor» en referencia a su espíritu, la fuerza que le permite seguir existiendo en el Más Allá.

CVIII

De los míos jamás me apartaré
y, para evitar convertirme en piedra,
limpiaré de mi corazón la hiedra¹
y con llanto al viento no cebaré.

5 ¿Qué provecho aguarda en una fe inerte
y yerma y en un vacío y vano anhelo,
aunque asciendan a la cumbre del cielo
o arrastren al abismo de la muerte?

10 ¿Qué hallo en el lugar más alto y lejano
sino mi fantasma que himnos entona,
y en la profunda muerte se arrincona
ahí el reflejo de un semblante humano?

Voy a coger el fruto de la tristeza
bajo este cielo humano con prudencia:
15 dicen que la tristeza da sapiencia,
y es contigo que duerme tal grandeza.²

CVIII

1. «I will note at my heart alone» (v. 3): es una expression sinónima a sufrir amargamente. En la traducción, la imagen del corazón cubierto de hiedra, que simboliza el sufrimiento, es satisfactoria para expresar la idea de liberación que el poeta quiere transmitir.
2. «whatever wisdom sleep with thee» (v. 16): la sabiduría que otorga la tristeza no es la misma que otorgaría el fallecido si estuviese vivo (Bradley, 1907: 205), es tan solo un reflejo o una pequeña parte. En el canto CXIII se retomará esta idea y se especulará sobre hacia dónde le hubiese llevado la sabiduría si hubiese vivido durante más años.

CIX

Riqueza discursiva que no cesa
de brotar del manantial del hogar;¹
claridad crítica en ese mirar
que junto a todas las musas regresa;

- 5 inteligencia seráfica y fuerza
para disipar las dudas del hombre;
lógica exaltada cuyo renombre
excede a quien al curso oír se esfuerza;

- 10 gran y apasionado amor por el bien,
aunque indiferente a la sombra ascética;²
y pasión pura, jovial y energética
durante los abriles sin desdén;

- 15 amor por las libertades resueltas,
por la libertad que yace en la regia
Inglaterra, y no la escolar y egregia
ira y la ciega histeria de los celtas;

- 20 y virilidad junto a tal ternura
femenina que un niño confiaría
en tu mano, sin dudarlo lo haría,
y se calmaría con tu figura;

así fuiste, y no olvidan tu elocuencia
mis ojos: si te contemplaron en vano
ni me otorgues un ultraje liviano
ni hazme sabio en tu elevada sapiencia.³

CIX

1. «from household fountains never dry» (v. 2): sigo la interpretación de Gatty (1900: 120), que indica que el poeta se refiere aquí al ambiente intelectual en que se movía la familia Hallam.
2. «but untouch'd with no ascetic gloom» (v. 10): la tendencia y el amor hacia el bien de Arthur no estaba relacionado con el ascetismo o el castigo del cuerpo para no alejarse de Dios.
3. «nor let thy wisdom make me wise» (v. 24): aquí el poeta retoma el último verso del prólogo, aunque en esta ocasión se dirige a Arthur Hallam y no a Dios. Es importante ver la relevancia que tiene la sabiduría a partir del canto anterior y que, en el presente, se confirma.

CX

Hablar contigo de felicidad
nos llenaba, a jóvenes y maduros:
almas frágiles, nidos inseguros,
que así olvidaban su debilidad.

- 5 Se acercaba a ti el más leal y noble,
el orgulloso domaba su orgullo
no vibraba la serpiente en murmullo
a tu lado su infame lengua doble.¹

- 10 Ante ti se moderaba el severo,
el frívolo atendía de buen grado
y te escuchaba, y manso el descarado
se tornaba ajeno al motivo entero;

- y yo, apartado aunque a la vez cercano,
sentía que tu victoria era mía
15 y, en cuanto tuyos, amé todavía
más el gentil tacto, el arte cristiano,

- aun aquella tu dulzura y destreza
y, por mi parte, el amor que no muere
y el incierto deseo, que transfiere
20 ese amor, y que a imitar endereza.²

CX

1. «to flicker with his double tongue» (v. 8): se refiere aquí a los mentirosos, que tienen dos versiones de un mismo hecho, y que tradicionalmente se asocian con la serpiente, cuya lengua es bífida. Para mantener ese doble sentido, traduzco literalmente «lengua doble», pues la imagen que evoca el adjetivo «bífida» (y que en inglés es «forked») no sería tan vívida como «doble» en cuanto a la referencia a las mentiras.
2. «that spurs an imitative will» (v. 20): el amor hacia su amigo crea un deseo extraño, que el sujeto no sabe de donde proviene (como el descarado era «ajeno al motivo entero») pero que irradia del mismo amor, y que le empuja a imitarle, es decir, a dirigirse hacia el bien.

CXI

El plebeyo en esencia,¹ abajo o arriba
de la escala de clases, desde el criado
hasta el que sostiene el orbe dorado,
es un patán aunque rey se aperciba;

5 el plebeyo en esencia, aun cuando cubra
de ricos brocados su gran carencia,
dejará que su agitada insolencia
tras la estacada áurea se descubra;

10 ¿quién puede fingir siempre? Sin embargo,
aquel por quien mil recuerdos acuden,
más caballeroso de lo que aluden
y de lo que nadie se hacía cargo,

bien parecía lo que era, y se unía
a todo momento de esparcimiento
15 con modales nobles, tal crecimiento
propio y flor de mente noble nutría;

y jamás ni terquedad ni rencor
ni breves fantasías de villano
aparecían donde, de la mano,
20 Dios y Naturaleza dan ardor;²

y, de tal forma, ostentó sin abusos
la célebre fama de caballero,³
difamada por cualquier embustero
y manchada por mezquinos e intrusos.

1. «The churl in spirit» (v. 1): el poeta hace una distinción entre las clases sociales, que se determinan por nacimiento, y la esencia de los individuos, que poseen un carácter independientemente de su rango. Por esa razón, traduzco el término «churl» por «plebeyo», para reflejar la clase social baja e incluso la ordinariez que suele asociarse a estas palabras, tanto en inglés como en español. Más adelante, en el verso 18, se emplea el término villano («villain») con el mismo sentido.
2. «drew in the expression of an eye, / where God and Nature met in light» (vv. 19-20): en la traducción no especifico dónde se unen Dios y Naturaleza, que es en la mirada de Hallam, porque la condensación de elementos es muy elevada en estos dos versos: la gran guerra narrada en cantos anteriores encuentra la paz en el amigo fallecido. Por un lado, Dios representa lo divino y el carácter de Arthur, y, por otro lado, la naturaleza representa lo terrenal y su belleza en un sentido más físico, aunque también espiritual (King, 1898: 215).
3. «the grand old name of gentleman» (v. 22): no debe interpretarse en un sentido literal, porque Arthur Hallam nunca fue nombrado caballero. El poeta se refiere a sus cualidades que le confirmaban como un verdadero caballero, cuyo ideal está situado en las historias artúricas.

CXII

La alta sapiencia menor mi sapiencia¹
estima al despreciar la reducida
perfección, pues mi vista comedida
observa la gloriosa insuficiencia.

5 Sin embargo, tú llenas peregrino
el espacio de mi amor y tú debes
ser quien dirige mis miradas breves
hacia menores dueños del destino.²

10 ¿Y qué eras, pues? Un flamante poder
a tu lado siempre se descubría,
la esperanza que esperar no sabía
cuando al instante te volvía a ver,

y tú ordenabas grandes elementos,
calma extraías de la tempestad
15 y oscilaba todo a tu voluntad
con la marea de tus pensamientos.

CXII

1. «High wisdom holds my wisdom less» (v. 1): este canto ha dado lugar a dispares interpretaciones. En la traducción, sigo a Bradley (1907: 207-208), quien interpreta que un sabio amigo del poeta le recrimina que no encuentre la perfección, la gloria y la «alta sapiencia» (v. 1) en otras personas de su entorno, a los que el poeta tacha de «reducida perfección» (vv. 2-3) y de «gloriosa insuficiencia» (v. 4). La defensa que esgrime ante esa crítica es que, después de haber conocido y observado la sabiduría y la perfección de su amigo fallecido, cualquier otra forma de desarrollo personal le parece insuficiente.
2. «I seem to cast a careless eye / on souls, the lesser lord of doom» (vv. 7-8): el poeta, tras haber sido testigo de la corta pero perfecta vida de Arthur Hallam, desprecia a aquellos que son dueños de su destino pero poseen una menor inteligencia (Gatty, 1900: 123).

CXIII

Dicen que la tristeza da sapiencia
y como tal grandeza con él duerme,¹
que no solo intentaba protegerme
sino guiar sin ninguna diferencia,

5 ¿podría dudar yo que he percibido
tu sagaz intelecto, fuerza e ingenio
para con la constancia, el logro y el genio?
Estoy seguro de qué habrías sido:

una fuerte voz en el Parlamento,²
10 una alma en una elevada misión,
una vida en la ciudadana acción,
una columna impávida ante el viento,

la audacia sellaría la victoria
en su momento te convertiría
15 en una palanca que elevaría
nuestro planeta hacia otra trayectoria,

entre mil golpes que vienen y van,³
destronamientos, gritos, agonía,
entre gemidos y mucha energía
20 y la desolación de un huracán.

CXIII

1. «'Tis held that sorrow makes us wise; / yet how much wisdom sleeps with thee» (vv. 1-2): como ya se comentó anteriormente, aquí se retoman los dos últimos versos del canto CVIII para relatar qué efecto hubiese tenido esa sabiduría en el propio Arthur Hallam y en el mundo si no hubiese muerto prematuramente. La estructura del original es caótica, sobre todo en la segunda estrofa, y por eso he unido el segundo verso del canto con el quinto, creando en el tercer y cuarto verso («que no solo intentaba protegerme / sino guiar sin ninguna diferencia») una oración explicativa sobre «él».
2. «A potent voice of Parliament» (v. 11): mantengo la mayúscula porque el poeta se refiere al Parlamento británico en específico, a la institución donde Arthur Hallam podría haber llegado gracias a sus grandes virtudes oratorias.
3. «with thousand schocks that come and go» (v. 17): referencia a *Hamlet* (III, I, 61-63): «[...] and by a sleep to say we end / the heart-ache and the thousand natural shocks / that flesh is heir to [...]», versos que en español dicen: «[...] ¿y con dormirnos / decir que damos fin a la congoja / y a los mil choques naturales / de que la carne es heredera?» (Shakespeare, trad. 2012: 2, 347).

CXIV

¿Quién no ama al Saber¹ y quién ennegrece
su belleza? ¡Tanto prosperará
si se une a los hombres! ¿Quién fijará
sus columnas?² Su obra así prevalece.

5 Sin embargo, en su frente se aviva un fuego
que arde por todo su rostro atrevido
y salta hacia lo que no ha sucedido,
y somete al mundo entero a su juego.

Y como un niño que a crecer empieza,
10 no puede vencer el miedo a la muerte.
¿Qué es pues, si al amor y a la fe no advierte,
sino una Palas³ que de la cabeza

de los demonios se lanza? Severo
rompe los muros al ambicionar
15 poder. Que sepa cuál es su lugar:
él es el segundo, no es el primero.

Debe aplacarlo una mano mayor,
si no todo será en vano; y la vía
guiar a su lado siempre, en compañía
20 de la sapiencia, como hijo menor:

porque terrenal es ese en la mente,
y la Sapiencia, en el alma, divina.⁴
Oh, amigo, que cruzaste la cortina
final pronto, que solo de repente

25 me dejaste; el mundo se debería
parecer a ti no solo en firmeza
y saber, sino en cómo se adereza
tu misericordia y tu cortesía.

1. «Who loves not Knowledge?» (v. 1): en este canto el poeta diferencia la sapiencia del saber, el mismo saber del que se hacía referencia en el prólogo (vv. 21-25). En el original Tennyson trata a «Knowledge» como femenino, aunque en la traducción se convierte en masculino («el saber») para diferenciarlo de «la sapiencia» en femenino. De esta manera se consigue evitar posibles ambigüedades, sobre todo al avanzar el canto y dejar el sujeto atrás.
2. «Who shall fix / her pillars?» (vv. 3-4): referencia bíblica de Proverbios (9:1): «La sabiduría se ha edificado una casa, ha tallado sus siete columnas».
3. «some wild Pallas» (v. 12): es Atenea, diosa griega de la sabiduría, que nació de la cabeza de su padre Zeus después de que este se comiera a Metis, que estaba embarazada de la diosa. En cuanto al epíteto Palas, «rara vez se utilizó como título de culto, sino que se trata más bien de un epíteto poético de la diosa» (Hard: 2008: 246). La ferocidad o violencia relacionada con el nacimiento de Palas (que en el original se concentra en el adjetivo «wild») lo plasmo en español con «se lanza» (v. 13).
4. «for she is earthly of the mind, / but Wisdom heavenly of the soul» (vv. 21-22): este es el punto principal del canto y una de las declaraciones más importantes de toda la obra. La sapiencia (o sabiduría) se rige por normas celestiales y reside en la divinidad, mientras que el saber (o ciencia) es el complemento de la sapiencia (o incluso se podría decir que es el derivado), es la parte terrenal y sensible del conocimiento.

CXV

Se marchita el postrer copo de nieve,¹
se viste el espino de flor discreta
en los ricos campos, y la violeta
junto a la raíz del fresno se mueve.

- 5 Trasciende el susurro de la espesura,
la distancia del azul es cautivo
y allí escondida entre aquel azul vivo
la alondra entona secreta en la altura.

- Baila la luz en la hierba del prado,
10 los rebaños pacen en ese valle
y las velas relucen al detalle
al surcar el río o el mar alejado;

- donde la gaviota trina o se lanza
sobre aquel reflejo excelso, y alzan vuelo
15 las aves que alegres cambian de cielo
para vivir y criar, y cuya andanza

- las mueve y desplaza; y en mi corazón
la primavera aun despierta; y el lamento
como una violeta de abril lo siento,
20 y brota y lo florece por tal razón.²

CXV

1. «Now fades the last long streak of snow» (v. 1): entramos ya en la primavera, y se trata de la última indicación temporal del poema. Este hecho es importante porque el poeta sitúa el final de su viaje a través del dolor, la tristeza y el lamento en primavera, la estación del florecimiento y la esperanza.
Las primeras tres estrofas empiezan con «now», una partícula que sirve para situar la acción en el momento presente del poeta. En español es prescindible y, por tanto, empiezo directamente esas estrofas con un verbo.
2. «and buds and blossoms like the rest» (v. 20): «el lamento» del poeta «brota y florece port al razón», es decir, porque en su interior «la primavera aun despierta». En el siguiente canto, Tennyson ahondará en este tema.

CXVI

¿Es lamento por el tiempo perdido
el que despierta en el plácido abril,
y abraza al año, y da y prende gentil
los colores del esplendor florido?

- 5 No todo: el cantar, la graciosa brisa,
la vida que del polvo se realza
pregonan la confianza en quién ensalza
y embellece este mundo y lo revisa.

- 10 No todo es lamento: los rasgos píos,
al pensar, aparecen ante mí;
y esa querida voz que un día oí
todavía habla de mí y de los míos:¹

- no obstante, apenas perdura tristeza
por el pasado de felicidad;
15 apenas ansío aquella amistad,
sino la unión que llega con presteza.²

CXVI

1. «still speak to me of me and mine» (v. 12): con la llegada de la primavera, como se mostraba en el canto anterior todos los sentimientos del poeta florecen. Entre ellos, el lamento por la muerte de Arthur. Sin embargo, este pesar ya no es ni tan fuerte ni predominante: Tennyson ya puede pensar en su amigo sin afligirse. «De los míos» hace referencia a su hermana Emily, la prometida de Hallam (Gatty, 1900: 127).
2. «than some strong bond which is to be» (v. 16): es una anticipación de la boda de Cecilia Tennyson, hermana del poeta, con Edmund Lushington, el amigo a quien se dirigía el canto LXXXV, que se describirá en el epílogo. Como se verá más adelante, ese acontecimiento será importante para la superación del luto y el lamento.

CXVII

Oh, días y horas, es vuestra misión
alejarme de mi propio lugar,¹
solo un poco de su abrazo sin par,
para luego alcanzar satisfacción:

5 de la lejanía resultará
el intenso deseo de estar juntos;
y al reunirnos en semejantes puntos
el placer cien veces se sumará

10 a aquellos granos de arena que expiran,
y al recorrido que las sombras siguen,²
y al roce de ruedas que se persiguen,
y a los soles que todo el tiempo giran.³

CXVII

1. «to hold me from my proper place» (v. 2): como ya se indicó, este verso remite al canto LXXXIII (v. 6). Aquí, «mi propio lugar» se refiere al lado de Arthur en el paraíso donde se encuentra.
2. «and every span of shade that steals» (v. 10): es una reminiscencia del soneto LXXVII (vv. 7-8) de Shakespeare: «thou by thy dial's shady stealth mayst know / time's thievish progress to eternity» cuya traducción realizada al español por Andrés Ehrenhaus dice: «y en tu reloj, la sombra que lo surca / te hará saber que el tiempo siempre avanza» (Shakespeare, trad. 2012: 5, 385).
3. «and all the courses of the suns» (v. 12): se trata de otra referencia a Shakespeare, en este caso al soneto LIX (v. 6): «even of five hundred courses of the sun», que en español se tradujo por «de cinco veces cien años solares» (Shakespeare, trad. 2012: 5, 349). Sin embargo, Tennyson utiliza el sustantivo «suns» («soles») en plural, pues se refiere a las estrellas en general. Nótese los cuatro métodos de medir el tiempo que se plasman en esta estrofa: el reloj de arena, el de sol, el de manecillas y la posición del sol y las estrellas en el cielo.

CXVIII

Contemplad esas obras temporales
del gigante incansable en su labor;
no penséis que certeza y humano amor
mueren como la tierra y los metales,¹

- 5 sino creed que aquellos que llamamos
 difuntos en la abundancia confirman
 la nobleza a la que tienden. Afirman²
 que la sólida tierra que pisamos

- se originó a partir del calor fluido
10 y derivó en apariencias casuales,
 víctimas de constantes vendavales,³
 hasta que el hombre apareció a seguido;

- quien prosperó de región en región,⁴
 heraldo de una raza superior
15 y de sí mismo en un lugar mejor,
 y así de esa obra es representación

- dentro de sí, hacia la más alta vía;
 o,⁵ coronado por fulgor divino
 de aflicción, cambia y muestra en su camino
20 que la vida no es tal mina baldía,

 sino que se extrae de la penumbra,
 y se calienta con miedos ardientes,
 y se sumerge en llantos estridentes,
 y el hado a martillazos la acostumbra

- 25 a aspecto y uso. Abandona al nada eximio
 fauno y a su procaz convite al que atiende;⁶
 y, librándote de la bestia, asciende
 y que así perezcan el tigre y el simio.

CXVIII

1. «as dying Nature's earth and lime» (v. 4): por motivos métricos, prescindo de la referencia directa a la naturaleza (una palabra que en español es muy larga y colocarla en un verso endecasílabo provocaría la pérdida de los elementos más importantes). En esta estrofa se contraponen la «certeza y humano amor» con «la tierra y los metales», que son simples y finitos (Gatty, 1900: 128).
2. «They say» (v. 7): quienes «afirman» la teoría nebular que se describe en los sucesivos versos son científicos de la época como Laplace.
3. «the seeming prey of cyclic storms» (v. 11): aquí se hace referencia a otra teoría científica decimonónica, en este caso la de Georges Curvier (trad. 1827: 26) que afirmaba que

«[...] when a storm takes place, these mountain torrents become suddenly swollen, and rush down the declivities with a velocity proportioned to their steepness. They dash violently against the bases of those taluses of fallen fragments [...], carrying off the already rounded fragments of which they are composed, and which thus become smoothed, and still farther polished, by attrition».

Es decir, que los accidentes geográficos, los continentes y toda la superficie terrestre habían sido moldeados por fenómenos naturales como, por ejemplo, las tormentas.

4. «who throve and branch'd from clime to clime» (v. 13): referencia a la teoría evolutiva de Robert Chambers (1868: 135) que sostenía que «it may have only been when a varied climate arose, that the originally few species brachned off into the present extensive variety», es decir, que el clima, que era diferente en cada parte del mundo, fue un factor decisivo en la división en múltiples especies. Por esta razón traduzco «de región en región», porque a medida que el hombre viajaba por los continentes, iba evolucionando y subiendo de estado (hay que tener en cuenta que en aquella época se creía que la «raza» más evolucionada y avanzada era la europea).
5. «or» (v. 18): tal como indica Bradley (1907: 214-215), en la primera edición del poema aquí constaba un «and», es decir, «y», pero Tennyson lo cambió en una edición posterior y creó una confusión entre los comentaristas. Traduzco por «o» manteniendo la duplicidad de interpretaciones que se pueden extraer del fragmento y su ambigüedad. Por un lado, puede entenderse ese «o» como «es decir» o como una contraposición entre aquel que prospera al azar, «en apariencias casuales» como la Tierra y aquel que «cambia y muestra en su camino / que la vida no es tal mina baldía», que intenta luchar contra el destino.
6. «the reeling Faun, the sensual feast» (v. 26): remite al canto XXXV (vv. 22-24). El fauno representa el desenfreno y el control que ejerce el cuerpo sobre el alma, la esclavitud de los sentidos sobre la espiritualidad.

CXIX

Ante las puertas donde, con detalle,¹
recuerdo mis latidos sin llorar
he vuelto; la ciudad duerme y, al llegar,
percibo el olor del prado en la calle;

5 oigo a los pájaros; y las sombrías
fachadas más no pueden retener
la senda del temprano² amanecer,
y pienso en ti y en esos tempranos² días,

y bendigo tus labios tan lozanos,
10 radiante es la amistad cuando te miro
y en mi pensar, con tan solo un suspiro,
advierto la caricia de tus manos.

CXIX

1. «Doors, where my heart was used to beat» (v. 1): el poeta retoma el tema del canto VII (v. 3) y se vuelve a encontrar frente a las puertas de la antigua residencia de Arthur en Londres. Sin embargo, esta vez la experiencia está llena de esperanza y luz, a diferencia de la previa.
2. «early dawn» (v. 7) / «early days» (v. 8): la repetición del adjetivo es intencional, tal como indica Bradley (1907: 216), y por eso la conservo en la traducción.

CXX

Confío en que nada perdí en mi espera:
sostengo que no somos puro seso,
engaños magnéticos;¹ al Deceso
combatí como Pablo con la fiera;²

- 5 no somos ingenio en moldes de arcilla:³
que la ciencia lo pruebe y le dé nombre,
y entonces, ¿qué será esta para el hombre,
para mí? Me iría de tal orilla.⁴

- 10 Que el sabio que aparece en el confín
y que deja la infancia atrás actúe
como el gran simio,⁵ y que a este se habitúe,
¡que yo vine al mundo con otro fin!⁶

1. «magnetic mockeries» (v. 3): el ser humano no depende solo del cerebro, en tanto que órgano, de sus conexiones nerviosas, sino también de la fe.
2. «Like Paul with beasts, I fought with Death» (v. 4): referencia a 1 Corintios (15: 31): «Si solo con miras humanas hubiera luchado en Efeso contra las fieras, ¿qué provecho tendría? Si los muertos no resucitan, comamos y bebamos, que mañana moriremos». El poeta muestra no solo la esperanza, sino la certeza de que todo su sufrimiento y sus dudas le han valido para conquistar la muerte.
3. «not only cunning casts in clay» (v. 5): aliteración de la «c», que plasmo en el verso anterior: «combatí como Pablo con la fiera» y que ahonda en la dureza de la escena.
4. «I would not stay» (v. 8): el poeta reta a la ciencia a que demuestre la verdad sobre la existencia, consciente de las limitaciones que tiene, pues solo con la fe puede alcanzar una explicación total sobre el mundo. Si la ciencia lo logrará, entonces él perdería el interés en la ciencia y en la vida en general (King, 1898: 231). Se extrae de esta reflexión que si la ciencia consigue desentrañar los misterios de la vida, dejaría de tener sentido para la humanidad y se acabaría abandonando.
5. «like the greater ape» (v. 11): tal como indica Gatty (1900: 131), esta estrofa está cargada de ironía y constituye un ataque contra el materialismo, pero no contra la evolución. Cabe destacar que cuando *In memoriam* se publicó, Darwin todavía no había presentado su teoría evolutiva. La expresión «el gran simio» se refiere a los primates homínidos, como los orangutanes.
6. «I was *born* to other things» (v. 12): en este verso final es donde se desvela la ironía de la estrofa, pues el poeta, a diferencia de los seguidores de teorías científicas más materialistas, nació con unos fines más elevados a través de la fe. Bradley (1907: 217) reflexiona en profundidad sobre por qué Tennyson decidió enfatizar la palabra «born» con la cursiva, pues esta marca no se encontraba en las primeras ediciones de la obra. Propone varias opciones: por un lado, que ese énfasis sirve para evidenciar la ironía y la existencia del destino y, por otro lado, que sirve para marcar la antítesis con «springs» («aparece»), que tendría un significado más materialista y unido al cuerpo, mientras que «born» («vine al mundo») tendría un matiz más espiritual y unido al alma. Además de todo lo dicho, el énfasis en ese último verso es un mecanismo que tiene la voz poética para sobreponerse a todo lo dicho, para ser oída como un individuo que a la vez puede representar a toda la humanidad, y lo traduzco con unos símbolos de exclamación que llaman a reflexionar ese verso.

CXXI

Triste Héspero, tú y el agónico sol
esperáis ya vuestro óbito tardío,
y el mundo cada vez es más sombrío
y oscuro y la gloria pierde el control:

- 5 los caballos se desatan del carro,
 la barca descansa junto a la orilla;
 oyes la puerta, y en una pesadilla
 la vida se oscurece como el barro.

- Radiante Eósforo, con un sabor
10 dulce despiertas y del mundo avivas
 la diligencia y a las aves tan vivas,
 a tus espaldas viene luz mayor:¹

- la barca zarpa cuando canta el gallo
 y la saludan desde la ribera;
15 oyes la maza golpear ligera
 y ves cómo se levanta el caballo.

- Hermoso Héspero Eósforo,² dualismo
 en uno solo, el primero, el postrero;³
 como mi presente y pasado entero,
20 tu lugar cambió, mas tú eres el mismo.

CXXI

1. «greater light» (v. 12): reminiscencia bíblica de Génesis (1: 16): «Hizo Dios dos lumbreras grandes, la mayor para regir el día y la menor para regir la noche, y también las estrellas». Por tanto, se refiere al sol, que acompaña a la estrella del amanecer.
2. «Sweet Hesper-Phospor» (v. 17): como se vio anteriormente en los cantos IX y LXXXVI, Héspero es la estrella vespertina, que representa la tribulación del pasado, y Eósforo es la estrella del amanecer, que simboliza la aceptación y alegría del presente. En realidad, ambos son el planeta Venus, que no en vano se relaciona con el amor. En este canto, el astro se convierte en el amor que une la muerte y la vida y guía al poeta hacia la felicidad.
En la traducción, elimino el guión y presento esta fusión de dioses y conceptos en una sola forma con dos nombres: «Héspero Eósforo».
3. «for what is one, the first, the last» (v. 18): resuena en este verso las palabras de Apocalipsis (1: 8): «Yo soy el Alfa y la Omega —dice el Señor Dios— el que es, el que era y el que está a punto de llegar, el todopoderoso».

CXXII

Oh, querido, si estabas a mi lado¹
cuando me enfrentaba a la adversidad
y quería aclarar la oscuridad,
llegar al cielo como en el pasado

5 y sentir, con un plácido estupor,
de nuevo la imaginación ligera
sobre mi alma en una estrellada esfera,
en su movimiento de orden mayor;

si estabas conmigo y la sepultura
10 no nos separa, ven junto a mí ahora,
y únete en mi pecho y mi frente y ancora
hasta que mi sangre, que se apresura,

junto a un aliento alegre se despierte
y, como si no hubiese cortesía,
15 en el primer destello de alegría,
escape de pensar en vida y muerte;

y vuele la quimera presurosa,
y componga un hermoso arco el rocío,²
brillen las luces de rico atavío³
20 y del pensamiento brote una rosa.

CXXII

1. «Oh, wast thou with me, dearest, then» (v. 1): interpreto la oración como condicional porque, tal como indica Bradley (1907: 226), si no fuese así, faltaría un símbolo de interrogación al final del verso 8.

El momento al que se refiere el poeta es incierto, aunque los primeros diez versos remiten al canto XCV, donde se habla de una experiencia mística e inefable que sufrió el poeta, y el resto al LXXXVI, del que el presente canto es la culminación.

2. «and every dew-drop paints a bow» (v. 18): se trata del arcoiris que se forma cuando la luz solar penetra las gotas del rocío.
3. «the wizard lightnings deeply glow» (v. 19): es decir, la aurora boreal, que ilumina los cielos en el hemisferio norte. En la traducción, realizo una descripción metafórica de estas luces de colores, como si vistieran ropas «de rico atavío», y remarco más la fuerza y belleza del sustantivo que la del verbo, aunque en inglés el adjetivo «deeply» modifique al verbo.

CXXIII

Las aguas retumban contra el zarzal.¹
¡Oh, tierra, cuántos cambios has vivido!
El clamor de las calles ha seguido
a la quietud del piélago central.

- 5 Los montes son sombras y todos fluyen²
de una forma a otra, y nada permanece;
y la tierra firme se desvanece
como niebla, como nubes que huyen.

- 10 No obstante, en mi espíritu viviré
y en mis sueños nos veremos los dos;³
pues aunque mis labios digan adiós,
no pienso en cuándo me despediré.

CXXIII

1. «There rolls the deep where grew the tree» (v. 1): para facilitar la rima y mantener el ritmo del verso, especifico «the tree» con «el zarzal», sin que el sentido del texto se vea afectado, pues lo importante es mantener la antítesis entre el mar y la tierra.
2. «The hills are shadows, and they flow» (v. 5): en este canto hay reminiscencias de dos obras clásicas. Por un lado, una referencia bíblica del libro de Job (14: 18-19): «Pero, como un monte llega a derrumbarse, y una roca cambia de lugar, como el agua desgasta las piedras, y las lluvias arrastran el polvo de la tierra, [...]» y, por otro lado, al libro XV (v. 178) de las *Metamorfosis*: «Todo fluye y la configuración de cada forma es pasajera» (Ovidio, trad. 2015: 493). Es interesante fijarse en la distinción que el poeta hace entre los cambios de la naturaleza y la inmutabilidad del alma humana.
3. «and dream my dream, and hold it true» (v. 10): especifico aquí también el sentido del verso con «y en mis sueños nos veremos los dos» siguiendo la interpretación de King (1898: 236), que afirma que el sueño es el del reencuentro entre el poeta y Hallam.

CXXIV

Aquel en quien buscamos bendiciones,
la duda más cruel, la fe más sincera;
Él, Ellos, Uno, Todo; dentro, fuera;¹
el Poder que en la oscuridad supones;

5 no lo encuentro en el mundo ni en la estrella,
ni en el águila, ni en ojo de insecto;
ni en preguntas mediante el intelecto,²
telarañas tejidas y con mella:

si alguna vez mientras la fe dormía
10 oí una voz decir: «No creas más»
y, en la profundidad en que jamás
se vio a Dios, la orilla caer sombría;

una llama en el pecho derritió
la parte más fría de la razón
15 y, como hombre furioso, el corazón
se puso en pie y «he sentido» respondió.

No, como un niño dudoso y aterrado³
cuyo ciego lamento sabio me hizo;⁴
y lloré como un niño asustadizo
20 que llora aun cuando su padre está al lado,

y lo que soy volví a ver y rodea
a lo que es, pese a que nadie lo entiende;
y desde las sombras la mano extiende
y la naturaleza así moldea.⁵

1. «He, They, One, All; within, without» (v. 3): el poeta describe así a Dios, un poder que lo es todo pero que a la vez está oculto y que es uno y a la vez es trino. Escribo en mayúscula todos los epítetos con que nombra a la divinidad.
2. «nor thro' questions men may try» (v. 7): el poeta muestra aquí que intentar buscar a Dios en el intelecto conduce a la impotencia (King, 1898: 237) porque, además, hay que recordar que las ciencias humanas «no son más que medias luces» (prólogo, v. 19). Siguiendo esta interpretación, traduzco el verso directamente por «intelecto».
3. «No, like a child in doubt and fear» (v. 17): sigo la interpretación de Bradley (1907: 229), que sugiere que la negación con que se inicia el verso no es sino un énfasis del hecho de que en aquellos instantes el poeta se sentía como un niño. Este es el punto de vista más coherente con la materia del presente canto.
4. «but that blind clamour made me wise» (v. 18): se reemprende la afirmación del canto CVIII (v. 15): «dicen que la tristeza da sapiencia» y se corroborará en el verso 22 del presente canto, cuando contemple a Dios, «lo que es».
5. «that reach thro' nature, moulding men» (v. 24): Tennyson concluye afirmando que la existencia, las creaciones de Dios y en última instancia la naturaleza son las que confirman la existencia divina.

CXXV

Mucho he dicho y también mucho he cantado
y mi arpa entonó alguna amarga nota,
sí, y aunque a veces parece que allí brota
una contradicción en lo que añado,

- 5 la Esperanza no pierde lozanía;
 sus ojos eran lóbregos y extraños
 y el Amor se esparcía con engaños
 porque atado a la verdad se sentía:¹

- si el canto rebosaba de inquietud,
10 inspiraba al espíritu del canto;
 si el habla poseía fuerza y encanto,
 ponía su sello con rectitud;

- y me acompañará hasta que a mí venga
 la ocasión de buscarte en el abismo
15 santo² y la fuerza eléctrica, y asimismo
 el ritmo de mi pulso, se detenga.³

CXXV

1. «or Love but play'd with gracious lies, / because he felt so fix'd in truth» (vv. 7-8): en nombre de la verdad y para obtener respuestas, el amor ha movido al poeta a reflexionar sobre muchos temas (como se muestra en *In memoriam*) y a caer en muchas mentiras.
2. «to seek thee on the mystic deeps» (v. 14): se refiere a las profundidades de la realidad, es decir, a Dios. Por eso traduzco como «abismo santo», porque si no podría confundirse con el infierno y, como se ha repetido a lo largo de todo el poema, Arthur solo puede haber ido al paraíso.
3. «and this electric force, that keeps / a thousand pulses dancing, fail» (vv. 15-16): incide en la misma idea del canto CXX (v. 3): «magnetic mockeries», la electricidad que se produce en el cerebro y que ocasiona las pulsaciones y movimientos del cuerpo.

CXXVI

El Amor fue y es mi señor y monarca
y presto atención ante su presencia
a su mensajero que, con frecuencia,
las nuevas de mi amigo desembarca.¹

5 El Amor fue y es mi monarca y señor,
y lo será, aunque todavía sigo
en su corte terrenal, y conmigo
duerme su fiel séquito protector,

y a ratos oigo a un centinela, quien
10 se desplaza de un lado a otro y despacio
susurra a los planetas del espacio,²
entre las sombras, que todo va bien.

1. «to hear the tidings of my friend, which every hour his couriers bring» (vv. 3-4): por un lado, hay una reminiscencia bíblica de Lucas (2:10): «No temáis, pues os anuncio una gran alegría», que traduzco por «las nuevas de mi amigo» al estilo de Marcos (1:1): «Comienzo de la buena noticia de Jesús, Mesías, Hijo de Dios», pues el amor al que se refiere el poeta, tal como señala Chapman (1888: 68), puede identificarse con Jesucristo, el poder divino al que se consagra la obra en el prólogo: «Hijo de Dios, Amor puro e inmortal» (v. 1).

Por otro lado, traduzco el verbo de la oración («bring») por «desembarca» para compensar la pérdida del canto anterior del verbo «sail» (v. 13), que hace referencia al mar, en relación con el viaje que el cadáver de Arthur hizo desde Trieste hasta Inglaterra.

2. «worlds of space» (v. 11): la fuerza del amor retumba por todo el espacio, como se mostró en el prólogo: «ayuda al mundo a escuchar el canto / que ayude e ilumine a los silenciosos» (vv. 31-32). Traduzco «worlds» por «planetas» para que la expresión suene más natural, puesto que «mundos» es una forma demasiado forzada en este contexto.

CXXVII

Y todo va bien, aunque la fe y forma¹
se rasguen en la noche del terror;²
la tormenta retumba en el fragor
de una voz sonora que lo conforma,³

- 5 que anuncia la verdad y la justicia
 sociales, aunque aquella triple escena⁴
 de furia roja e indómita en el Sena
 regrese con una mortal caricia.

- 10 Ay de aquel que posee una corona
 y de aquel lázaro⁵ que viste andrajos:
 retiemblan sus cimientos de mil tajos,
 toda aguja helada se desmorona

- 15 y se funde y se abaten los raudales;
 el bastión se quiebra desde la altura,
 al cielo ilumina la tierra impura,⁶
 y el gran siglo sufre sus propios males,

- 20 y el fuego infernal lo abrasa también;
 mientras tú, alma querida, alegre estrella,
 contemplas el tumulto desde aquella
 distancia y ríes, pues todo va bien.

1. «And al lis well, tho' faith and form» (v. 1): este canto empieza y acaba con la proclama del final del canto anterior «todo va bien», que destaca frente al horror y la atrocidad que se describen. La «fe y forma» son lo mismo que en el canto XXXIII (vv. 3-4), es decir, las doctrinas religiosas.
2. «the night of fear» (v. 2): se trata de las revoluciones en Europa que tuvieron su origen en la Revolución francesa y que acabaron con el antiguo régimen del absolutismo.
3. «well roars the storm to those that hear / a deeper voice across the storm» (vv. 3-4): reminiscencia bíblica de Apocalipsis (16:17): «Vertió finalmente el séptimo angel su copa en el aire, y una voz potente que salía del tiempo [...]». En la traducción, el primer «storm» lo traduzco literalmente por «tormenta», pero el segundo lo convierto en «fragor», en referencia al alboroto relacionado con esa «noche del terror».
4. «ev'n tho' thrice again» (v. 6): el poeta especifica a qué clamores se está refiriendo: son las revoluciones de 1789, 1830 y 1848, esta última muy cercana a la fecha de publicación de la obra.
5. «lazar» (v. 10): «lazar» es una antigua palabra para referirse a un desharrapado y, tal como indica Roberts (2009: 593), hace referencia a lo más bajo de la clase social pero la palabra también guarda la similitud con Lázaro, el hombre resucitado por Jesucristo, lo elevado. En español, esta relación connotativa es salvable porque «lázar», en su segunda acepción del DLE, significa «pobre andrajoso».
6. «brute earth» (v. 15): la misma expresión aparece en el *Comus* de Milton, extraída a su vez de la oda XXVIII (I, 9) de Horacio: «bruta tellus», traducido al español por «el globo de la tierra» (Horacio, trad. 1847: 63). Sin embargo, el sentido no es tan neutro, puesto que en latín «bruta» y en inglés «brute» inciden más en el hecho de que la tierra sea insensible (a pesar de todo el sufrimiento que describe el poeta) o incluso terca, impasible. Siguiendo esta línea interpretativa, traduzco por «impura» para denotar esa imperfección.

CXXVIII

El amor que con brío y fuerza asciende,
que tras la Muerte se armó de valor,
es compañero de la fe menor¹
que el devenir de lo mundano atiende.

5 Sin duda alguna vientos en la sien
del torrente futuro arreciarán,
y las razas ungidas caerán;
ay de vosotros, misterios del bien,

10 crueles Horas junto a Miedo y Esperanza,
si vuestro cometido tan solo era
que el viejo fruto como nuevo fuera;
si vuestra misión solo aquí se lanza

a empuñar y enfundar la vana espada,
embaucar a las masas con leyendas,²
15 partir un credo en mil llantos y sendas,
cambiar por otra la palabra dada,

modificar un poder arbitrario,
dificultar al estudio el relevo,
darle a lo viejo y hueco un aire nuevo
20 y henchir de musgo un fortín solitario;

despreciaría vuestra razón ruin
y a vosotros. Advierto en cierta parte
que todo, así como en las obras de arte,
participa a favor de un mismo fin.³

CXXVIII

1. «is comrade of the lesser faith» (v. 3): la «fe menor» se refiere a lo terrenal, que se apoya en el amor para vencer el miedo a la muerte, que es el límite del «devenir de lo mundano».
2. «to fool the crowd with glorious lies» (v. 14): traduzco «glorious lies» por «leyendas» porque se condensa a la perfección el sentido de la expresión. El poeta se refiere a aquellas mentiras que se utilizan para alimentar el amor del pueblo por la gloria (King, 1898: 245). En esta cuarto estrofa, así como en la quinta, se nombran los efectos devastadores del progreso y del devenir: las guerras injustas, la falsa gloria, los cismas y discrepancias religiosos, el lenguaje con dobles sentidos, el ascenso y caída de distinto gobiernos, la frustración del aprendizaje y las apariencias (Gatty, 1900: 139).
3. «is toil cöoperant to an end» (v. 24): siguiendo la línea de lo expresado en los dos cantos previos, el poeta concluye que todo, incluso lo que a simple vista puede parecer malo, tiende hacia un mismo fin, aquellos «misterios del bien» (v. 8).

CXXIX

Querido amigo, perdido deseo,
eres tanto placer como dolor;
oh, el más amado cuando un inferior
y uno mayor que existen más lo creo;¹

5 conocido y oculto; humano, divino;²
suaves y humanos labios, manos y ojos;
celeste amigo, no serás despojos,
mío, mío, para siempre te imagino;

ayer, hoy y porvenir, extraño amigo;³
10 tan poco entendido, aunque tan amado;
sueño con el bien, y además añadido
y confundo al mundo entero contigo.

CXXIX

1. «O loved the most, when most I feel / there is a lower and a higher» (vv. 3-4): este verso remite al prólogo (vv. 39-40): «Confío en que está en el cielo, y contigo / aún lo amo más que cuando vivió».
2. «known and unknown; human, divine» (v. 5): el poeta distingue a su amigo fallecido con dos naturalezas: la faceta humana y sensible y la divina e ininteligible o, al menos, escondida. Esta división coincide también con la de Jesús en prólogo (v. 13): «tú pareces ser humano y divino». En este canto se alcanza la más elevada altura y se ve al difunto como un ser que ya ha trascendido todos los límites de la existencia y es la fuente de todo, «tanto de placer como dolor» (v. 2). Es interesante comparar esta sección y las dos sucesivas (canto CXXX y CXXXI) con los últimos cantos de la *Divina Comedia* de Dante, en que el florentino narra la sublime visión de la corte celestial y de Dios.
3. «strange friend, past, present, and to be» (v. 9): es «extraño» porque su nuevo estado excelso dificulta su comprensión («tan poco entendido») y porque ese sueño o visión que tiene el poeta nubla los límites entre la realidad física, el tiempo y su amigo. Tal como indica Bradley (1907: 235), en el original ese mismo adjetivo se utiliza a modo de preparación en el canto XLI (v. 5), y aunque en ese canto lo traduje por «desconocido», es fácil de indentificar la relación con el sinónimo «extraño».

CXXX

Tu voz reside en el viento furioso;
te oigo allí donde el agua se derrama;
te elevas sobre el alba que se inflama¹
y en el ocaso apareces hermoso.

5 ¿Qué eres pues? No lo puedo comprender;²
pero aunque en el firmamento y las flores
perciba tus difusos esplendores,
mi amor por ti no es inferior a ayer:

mi amor incluye todo el previo amor,
10 mi amor es pasión de gran fortaleza
y, aun unido a Dios y Naturaleza,³
parece que con el tiempo es mayor.

Estás lejano, mas cerca te advierto,
aún te tengo, y colmo de alegría,
15 avanzo junto a tu voz todo el día,
no te perderé ni después de muerto.

CXXX

1. «thou standest in the rising sun» (v. 3): reminiscencia de Apocalipsis (19: 17): «Vi también un ángel que, de pie sobre el sol, gritaba [...]». No es casualidad que, en estos últimos cantos, se encuentre la mayor parte de citas y referencias al libro del Apocalipsis, el último de la Biblia: se anuncia que el fin del poema está cerca.
2. «What art thou then? I cannot guess» (v. 5): esta es la última vez que el poeta se pregunta en qué se ha convertido su amigo fallecido, pues concluye que «No lo puedo comprender». Sin embargo, esa inefabilidad que rodea a la muerte no disminuye el amor que siente, sino que lo empuja a crecer: «mi amor por ti no es inferior a ayer» (v. 8).
3. «tho' mix'd with God and Nature thou» (v. 11): el cambio de parecer respecto a la naturaleza que había empezado en el canto LXXXVI culmina aquí, con la perfecta comunión con Dios y con el espíritu de su amigo.

CXXXI

¡Voluntad viva¹ que resistirás
cuando lo aparente llegue al final,
bebe de aquella piedra espiritual,²
fluye en los actos y te purgarás!,

5 y ese día desde el polvo alzaremos
una voz hacia quien nos ha escuchado,³
un llanto sobre el tiempo conquistado
hacia quien nos ayuda, y confiaremos

con la fe que surge de nuestra calma
10 en todas las verdades que ignoramos
hasta unirnos con aquello que amamos,
y de donde fluimos, alma con alma.⁴

1. «O living will» (v. 1): en este último canto del poema, el poeta invoca al «libre albedrío, la más elevada y duradera parte del hombre» (Tennyson, 1897: 319), aunque estrictamente unida a la fuerza divina, de la que depende toda la existencia. La invocación, introducida por la partícula enfática «O» (que en la traducción se convierte en exclamación), es ideal para culminar la composición en una llamada a la esperanza, que se confirma en el epílogo.
2. «rise in the spiritual rock» (v. 3): se trata de una clara referencia a 1 Corintios (10:4): «y todos bebieron la misma bebida espiritual; bebían, en efecto, de la roca espiritual que los acompañaba, roca que representaba a Cristo».
3. «that we may lift from out of dust / a voice as unto him that hears» (vv. 5-6): reminiscencia bíblica de Isaías (29:4): «Humillada, hablarás desde el suelo, del polvo saldrá tu palabra apagada [...]». Aunque la imagen es atroz, la atenta mirada de la divinidad («quien nos ha escuchado», «quien nos ayuda») convierte la escena en un grito de esperanza y liberación.
4. «until we close with all we loved, / and all we flow from, soul in soul» (vv. 11-12): estos versos afirman la creencia del poema en que, tras la muerte, las almas mantienen su parte diferenciada en el total que representa Dios, aunque unidas a él («de donde fluimos») y a su vez con todo aquello que fueron («con aquello que amamos»). La expresión «alma con alma» resume a la perfección esa doctrina y se contrapone, tal como indica Gatty (1900: 142) a la idea ya rechazada en el canto XLVII.

Epílogo

Oh, franco y auténtico, bueno y sincero,
no me requieras un canto de boda;¹
el día de tus nupcias ya acomoda
un cantar más sonoro y verdadero.

5 No saboreaba tanta alegría
desde que aquel me confesó que amaba
a hija de nuestro padre;² ni probaba
un día así desde ese aciago día;

10 cuento que queda atrás aquel sabor
de tres veces tres años,³ que llegaron
con sangre nueva y al cuerpo lo cambiaron,
y al irse el amor no es sino mayor;

terminó el afán por embalsamar
un pesar muerto en exánimes cantos:
15 ahora es la estatua cuyos encantos
en calma inmensa pude moldear.

Murió el pesar, mayor es el amor
que en aquellos veranos que partieron,
y junto a ellos crecí y me convirtieron
20 en alguien que ahora es mucho mejor;

por tal razón parecen esos versos
ecos de duros y severos climas,
casi alborotadas y vanas rimas,⁴
juegos de sombras y fulgor dispersos.

25 Pero, ¿dónde está ella, la flor nupcial,
que será esposa antes del mediodía?
Brilla como la luna en pleno día
entrando en el Edén matrimonial:⁵

30 hacia mí rige su mirar conciso
de ventura, y en tu mirada revela
el esplendor de una estrella que riela
entre aquellas palmas del paraíso.

Oh, cuando en flor estaba aún la rosa
él predijo que sería perfecta.
35 Para ti creció, para ti es correcta
y crece, y es tan honesta como hermosa.

En cuanto a ti, eres digno y eres muy fuerte,
tierno, tolerante, grande y profeso
de coherencia, y llevas todo el peso
40 de estudiar como ave que se divierte.⁶

Adelante: la tarde no se apiada,
debo llevar a la novia al altar;
junto a ti, no podrá jamás temblar
y, conmigo detrás, no teme nada.

45 Pues yo, que la sostuve en mi regazo,
que la vi jugar junto a su nodriza,
que la tuve lejos de cualquier liza,
al fin la llevo junto a ti del brazo;

y a la espera de nacer como esposa
50 sus suaves y amados pies se pasean
por las tumbas que absortas la rodean,
y la voz viva más maravillosa

percibe en sus sentidos. El anillo,
la pregunta dos veces contestada
55 con un dulce «sí, quiero», y ya casada
vuestro destino luce en solo un brillo.⁷

Escribís vuestros nombres,⁸ el recuerdo
mudo de una mañana tan feliz
que aquellos que no están ni en la matriz⁹
60 evocarán al leerlos; no pierdo

de vista aquel son que en el cielo extiende
el alborozo por la errante brisa,
y más allá del muro se divisa
como toda fronda al temblar descende.

65 ¡Feliz hora, y aún serán más felices
las que aguardan! Numerosas doncellas

les ovacionan, y nos lanzan bellas
flores y pétalos de mil matices.

70 ¡Feliz hora, la novia ya camina
junto con quien se unió con gran encanto!
Salen y atraviesan el camposanto
que el sol hoy gobierna y que lo ilumina.

El camposanto parece un lugar
en donde la luz de la vida crece,
75 para el gentío que aquí permanece
y aquellos que descansan junto al mar.

Que se alce toda mi afable sustancia
para recibir a un sol más ardiente,
que mi débil memoria se contente
80 con la espuma y uva del este de Francia.

Gira, da vueltas y la mente juega,
y corazones y rostro se avivan
cuando brindamos para que reciban
la felicidad que se les entrega.

85 Que nadie me culpe si en este día
pienso en un invitado más discreto
que, acaso, quizá está oculto en secreto
y, aunque en silencio, desea alegría.

Deben irse ya, la hora se aproxima,
90 y aquellos caballos blancos aguardan;
se levantan, es tarde, pero tardan
en irse; adiós, y la marcha se ultima.

Una sombra sobre nosotros cae
como a los prados los cubre una nube,
95 pero a medida que pasamos sube
y más allá del bosque se retrae,

y sobre su cortejo departimos,
y charlamos sobre otros matrimonios,
de qué dijeron damos testimonios
100 y, tras la lluvia, volver decidimos.

Festín, risas, el gozo nos arropa;
la sombra de la mente pasajera,
tanto ingenio, la diversión sincera,
¡tres veces tres hurras y alza la copa!,¹⁰

105 y por último el baile, y me retiro.
Se sosiega la torre que tañó
y el viento alto en el cielo se calmó,
la lumbre tras las colinas admiro:¹¹

110 sal, gran luna, de la profundidad
y cruza entre el vapor resplandeciente
la noche sobre valles y corriente,
y recorre la dormida ciudad,

las casas blancas, las aguas sinuosas,
y sobre los arroyos que ahí nacen
115 que con la plata dormida se enlacen,
y aférrate a las cimas montañosas;

y dale una caricia fantasmal
al tálamo de los novios, ternura
en techo y muros que ya no es oscura
120 cuando siembras tu esplendor inmortal

en la feliz orilla donde yacen,
y el océano atruena, y el vasto cielo
es la senda de un alma que en el suelo
dejará que los límites le abracen¹²

125 y, de formas de vida baja y extrema,
surgirá un hombre capaz de pensar,
y actuar y amar, una unión singular
entre nos y esa tal raza suprema¹³

que observará con el ojo despierto
130 el saber; bajo cuyo alto mandato
está la Tierra y la posee en trato,¹⁴
y Naturaleza es un libro abierto;

nunca jamás semejante a la fiera,
pues nuestro pensar, amor, pesadilla,

135 esperanzas y actos son la semilla
 de lo que en aquellos son flor primera;

 de donde aquel hombre, al que dije adiós
 en este planeta, era noble especie¹⁵
 surgida antes de que el tiempo lo aprecie,
140 ese amigo mío que vive en Dios,

 ese Dios que vive y del amor bebe,
 solo un Dios, una ley, un elemento,
 lejano y divino acontecimiento,
 hacia donde la creación se mueve.¹⁶

Epílogo

1. «Oh true and tried, so well and long, / demand not thou a marriage lay» (vv. 1-2): el epílogo de la obra es un epitalamio, una composición tradicional de la cultura grecolatina que constituía en un canto que homenajea una boda. Se trata de la boda de una hermana del poeta, Cecilia Tennyson, que se casó con Edmund Lushington, amigo de Tennyson, a quien dedica el canto LXXXV. La obra, pues, que había empezado con una muerte y un entierro, cierra el círculo con una boda y la promesa de un futuro lleno de esperanza.
2. «since first he told me that he loved / a daughter of our house» (vv. 6-7): aunque este epílogo no está dirigido a Hallam, su presencia siempre está muy cercana y el recuerdo del amigo aparece a menudo. En este pasaje se hace referencia al canto VI (v. 43) y Emily Tennyson, que había estado comprometida con Arthur Hallam.
3. «some thrice three years» (v. 10): es decir, 9 años, que es el tiempo que ha transcurrido desde la muerte de Hallam. El epílogo se sitúa en el año 1842, fecha en que se casaron Cecilia y Edmund Lushington.
4. «as echoes out of weaker times, / as half but idle brawling rhymes» (vv. 22-23): como en el canto V (vv. 1-4), se incide de nuevo en la limitación de la poesía, sobre todo durante aquel período de tristeza y luto, como arma de expresión exacta de la realidad y los sentimientos. El poeta sentencia que sus poemas previos no han sido más que «juegos de sombras y fulgor dispersos». En la traducción, convierto «times» («época») en «climas», que refleja con mucha viveza la sensación de debilidad en este caso debido a la meteorología.
5. «of Eden on its bridal bower» (v. 28): se refiere al arco de flores que preside una boda tradicional. En este caso, lo reflejo en la traducción fusionando el concepto del Edén con el del arco en «el Edén matrimonial».
6. «all that weight / of learning lightly like a flower» (vv. 39-40): Lushington lleva «el peso de estudiar» porque era un eminente profesor de griego en la Universidad de Glasgow. En la traducción, cambio la comparación de la ligereza de una flor por el vuelo de un ave, que también es grácil y ligera en el cielo.
7. «the ‘wilt thou’ answer’d, and again / the ‘wilt thou’ ask’d, till out of twain / her sweet ‘I will’ has made you one» (vv. 54-56): «wilt thou» se refiere a la pregunta que hace el sacerdote durante la boda: «Wilt thou have this man [or woman]...?» (Bradley, 1907: 239), es decir, «¿Quieres recibir a... como tu legítimo esposo [o esposa]?». En la traducción, omito la cita y generalizo con «la pregunta dos veces contestada» que, por el siguiente verso, ya se entiende a qué se refiere. «I will» en español corresponde a «sí, quiero», que es la expresión matrimonial por excelencia, que sí mantengo porque es rápidamente reconocida y sitúa la estrofa en el momento clave del casamiento.
8. «Now sign your names» (v. 57): tal como indica Roberts (2009: 594), una boda inglesa no está completa hasta que las dos partes firman el registro parroquial, que suele realizarse en una sala acomodada para la ocasión, mientras los invitados se divierten con música.
9. «mute symbols of a joyful morn, / by village eyes as yet unborn» (vv. 58-59): es una reminiscencia del soneto LXXXI (v. 10) de Shakespeare: «which eyes not yet created

shall o'er-read», traducido en español como «lectura de los ojos que aún no existen» (Shakespeare, trad. 2012: V, 393), es decir, que se leerán en el futuro.

10. «the crowning cup, the three-times-three» (v. 104): es el brindis típico inglés en las bodas, que reza así: «three-times-three cheers for the bride and groom!» (Roberts, 2009: 594), similar al «hip hip hooray» (tres palabras repetidas tres veces). Además, el número tres (que como ya se ha visto, aparece también en el verso 10) tiene una simbología especial, pues remite a la trinidad. Para mantener tanto el número como la referencia, he añadido la palabra «hurra», aceptada por el DLE y también de uso común en España.
11. «on the downs» (v. 108): en este verso se insinúa el lugar de la boda: se celebra en Boxley, un pueblo al sur de Inglaterra, en el condado de Kent, famoso por sus colinas.
12. «and strike his being into bounds» (v. 124): en esta estrofa y en la siguiente se describe las fases que experimenta un embrión, que empieza con su encarnación cuando «los límites le abracen», es decir, se forme y desarrolle el cuerpo.
13. «crowning race» (v. 128): de este concepto ya se habló en el canto CXVIII (v. 14), una raza superior que aparecería en el futuro y que estaría en lo más alto de la escala evolutiva y del progreso.
14. «is Earth and Earth's» (v. 131): aunque el significado de este verso es un poco oscuro, siguiendo el sentido y el mensaje que se extrae sobre esa «raza suprema» puede deducirse que bajo su poder estará la Tierra y, a la vez y a causa de eso, la poseerá. En este verso resuena el Salmo 37: 11: «en cambio los humildes herederán la tierra y gozarán de paz abundante».
15. «whereof the man, that with me trod / this planet, was a noble type» (vv. 138-139): ya en las últimas líneas de la obra, y como no podía ser de otra manera, se vuelve a invocar a Arthur Hallam, al que se le anuncia como un heraldo o anticipación de esa «raza suprema», de la cual era una «noble especie». El poeta utiliza «type», la misma expresión que en el canto LV (v. 7) empleó con un sentido evolutivo y que aquí adquiere un sentido más teológico.
16. «to which the whole creation moves» (v. 144): *In memoriam* acaba en la más elevada de las alturas, invocando a Dios, fuerza motiva de toda la creación y hacia la que tiende todo, y donde se confirma que su querido amigo habita ahora, como ya se preludió en el prólogo (v. 39). Además, estas últimas palabras son un eco del último verso de la *Divina Comedia* (Paraíso, XXXIII, 145): «Amor que mueve al sol y las estrellas» (Dante, trad. 2016: 630).

5. Conclusiones

Traducir *In memoriam* ha sido un viaje a través de un mar de escollos, incerteza y luz. Verter una obra de esta magnitud al español ha supuesto una tarea titánica de comprender, desgranar y reexpresar un texto escrito hace más de 150 años que aun así se mantiene actual en lo referente al contexto general de la obra: los sentimientos ante la pérdida de un ser querido.

Sin embargo, en toda traducción (y posiblemente en la poesía todavía más debido a su aparente rigidez) se deben tomar decisiones y acordar con el texto una serie de sacrificios acompañados de un beneficio mayor para el texto traducido. En este caso, decidí abandonar el esquema rítmico común de los endecasílabos para ganar en libertad expresiva, a la vez que compensaba esa pérdida con la conservación de la rima, que otorga armonía y sonoridad al poema. Además, en estos días en que el verso blanco y libre parece haber ganado toda batalla en la lid de la poesía, este sacrificio no parecerá tan grave en comparación con las traiciones que se deberían haber cometido si no se hubiera tomado tal decisión. El espíritu victoriano de la elegía se ha mantenido en los temas tratados (la religión y la ciencia) y en ciertas expresiones que, en la actualidad, serían censuradas por sexistas o racistas pero que se han mantenido para reflejar tanto el pensamiento del escritor como el de toda una época.

En algunas partes, la obra adquiere un tono filosófico y una gravedad científica que obliga a comprender doctrinas y teorías en ocasiones desconocidas o ajenas para el traductor, y exige recurrir a nuestras lecturas previas y a una documentación profunda que, hoy en día, se ve favorecida por internet y que pone a nuestra disposición todo un universo que hasta hace poco estaba oculto para entender el propio universo del poeta. De esta forma, el traductor se erige al final de este proceso como un experto en la materia que se propone enriquecer con la traducción su contexto cultural.

Debo manifestar que en todo momento mi objetivo ha sido disfrutar del desarrollo de esta traducción (de la que he aprendido también mucha escritura) y por ello al final decidí presentar una traducción íntegra, bajo la responsabilidad de tratarse de la primera traducción completa que se realizaba de *In memoriam*. Asimismo, y para concluir, considero cumplidos el propósito y los objetivos del presente trabajo, pues he vertido al español esta gran obra sin diluir la voz autoral ni dañar la expresividad en la traducción. A pesar de la rigidez que se nombraba más arriba, es la poesía la que más oportunidades ofrece al traductor porque en el rigor que exige, permite salvar los problemas y escollos que se van presentando al apelar a la propia poeticidad y, a veces, a la misma creatividad e ingenio del traductor.

6. Bibliografía. Obras consultadas

- Alighieri, Dante (2016). *Divina Comedia* (trad. Abilio Echeverría). Madrid: Alianza Editorial.
- Almodóvar, Agustín; Berta Navarro (productores) y Guillermo del Toro (director) (2001). *El espinazo del diablo* [cinta cinematográfica]. España y México: El Deseo.
- Aristóteles (2018). *Ética a Nicómaco* (trad. Julio Pallí Bonet). Barcelona: Gredos.
- Aurell, Martin (2007). *The Plantagenet Empire 1154-1224*. Harlow: Pearson Education.
- Baehr, Rudolf (1962/1973). *Manual de versificación española* (trad. K. Wagner y F. López Estrada). Madrid: Gredos.
- Batchelor, John (2012). *Tennyson: to strive, to seek, to find*. Londres: Chatto & Windus.
- Bradley, A. C. (1907). *A commentary on Tennyson's In Memoriam*. Nueva York: Macmillan.
- Catulo (1969). *Cármenes* (trad. Rubén Bonifaz Nuño). Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Cecilia, J. H. (1995). La traducción poética como reelaboración y recreación: análisis de versiones al español de poemas de Baudelaire y Verlaine. *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés: [Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española]* (pp. 273-280). Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Chambers, Robert (1868). *Vestiges of the Natural History of Creation*. Nueva York: Harper and Brothers.
- Chapman, Elizabeth (1888). *A companion to In Memoriam*. Londres: Macmillan.
- Coleridge, S. T. (2001). Christabel. En S. T. Coleridge (p. 181). Nueva Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
- Cuvier, Georges (1827). *Essay on the Theory of the Earth* (trad. Robert Jameson). Londres: Thomas Cadell.
- Dyson, Hope y Charles Tennyson (1971). *Dear and honoured lady: the correspondence between Queen Victoria and Alfred Tennyson*. New Jersey: Associated University Press.
- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo* (trad. Helena Lozano). Barcelona: Penguin Random House.
- Eliot, T. S. (2017). *Cuatro Cuartetos* (trad. José Emilio Pacheco). Madrid: Alianza Editorial.
- García de la Banda, Fernando (1993). Traducción de poesía y traducción poética. *III Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción (2-6 de abril de 1990)* (pp. 115-135). Madrid: Editorial Complutense.
- Gaskell, Elizabeth (2016). *Vida de Charlotte Brontë*. Barcelona: Alba Editorial.
- Gatty, Alfred (1900). *A key to Lord Tennyson's In Memoriam*. Londres: George Bell and Sons.
- Genung, J. F. (1883). *Tennyson's In Memoriam: its purpose and its structure. A study*. Boston: Houghton Mifflin.
- Goethe, J. W. (2011). *Fausto* (trad. José Roviralta). Madrid: Alianza Editorial.

- Goldthorpe, Caroline (1988). *From Queen to Empress. Victorian Dress 1837-1877*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Gray, Thomas (1876). *The Poetical Works of Thomas Gray*. Londres: George Bell and Sons.
- Hard, Robin (2008). *El gran libro de la mitología griega, basado en el 'Manual de mitología griega' de H. J. Rose*. Madrid: La esfera de los libros.
- HarperCollins (2014). *Collins Dictionary* (12.ª ed.). Consultado en: <https://www.collinsdictionary.com/>
- Holmes, James S. (1994). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Homero (2015). *Iliada* (trad. Fernando Gutiérrez). Barcelona: Penguin Clásicos.
- Horacio (1847). *Odas* (trad. Joaquín Escriche). Madrid: Imprenta de Don Alejandro Gómez Fuentenebro.
- Hurtado Albir, Amparo (2016). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Keats, John (2013). *Lamia* (trad. Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno). Madrid: Reino de Cordelia.
- King, J. M. (1898). *A critical study of In Memoriam*. Nueva York: Haskell House Publishers.
- Laplace, P. S. (1830). *The System of the World* (trad. Henry H. Harte). Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, and Green.
- Lord Byron (1877). *Cuatro poemas de lord Byron* (trad. Antonio Sellen). Nueva York: Imprenta de N. Ponce de León.
- Lucrecio (1918/1999). *De la naturaleza de las cosas* (trad. José Marchena). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lucrecio (2004). *On the nature of things* (trad. W. E. Leonard). Mineola: Dover Publications.
- Mallory, Sir Thomas (2013). *La muerte de Arturo* (trad. Francisco Torres Oliver). Madrid: Siruela.
- Manrique, Jorge (2016). *Coplas a la muerte de su padre*. Barcelona: Castalia Ediciones.
- Martínez de Sousa, José (2007). *Diccionario de uso de las mayúsculas y minúsculas*. Gijón: TREA.
- Merriam-Webster (2016). *Merriam-Webster Dictionary* (11.ª ed.). Consultado en: <https://www.merriam-webster.com/>
- Milton, John (1903). *Comus*. Nueva York: Dodd, Mead and Company (1637).
- Milton, John (1925). *Samson Agonistes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, John (2011). *El Paraíso perdido* (trad. Enrique López Castellón). Madrid: Abada Editores.
- Ortega y Gasset, José (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Ovidio (1884/2011). *Las Heroidas* (trad. Diego de Mexía). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ovidio (2015). *Metamorfosis* (trad. Antonio Ramírez de Veger y Fernando Navarro Antolín). Madrid: Alianza Editorial.
- Oxford University Press (2010). *Oxford Dictionaries* (3.^a ed.). Consultado en: <https://en.oxforddictionaries.com/>
- Persio (1879). *Sátiras de Persio* (trad. J. M. Vigil). Ciudad de México: Tipografía de Gonzalo A. Esteva.
- Petrarca (2008). *Cancionero* (trad. Ángel Crespo). Madrid: Alianza Editorial.
- Platón (2010). *Fedón. Fedro* (trad. Luis Gil Fernández). Madrid: Alianza Editorial.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Consultado en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Roberts, Adam (ed.) (2009). *The Major Works of Alfred Tennyson*. Nueva York: Oxford University Press.
- Shakespeare, William (2012). *Obra completa, Vols. 2-5* (ed. Andreu Jaume). Barcelona: Penguin Random House.
- Tennyson, Hallam (1897). *Alfred Lord Tennyson: a memoir, Vol. 1*. Nueva York: Macmillan.

7. Anexo

In Memoriam A. H. H.

Obiit MDCCCXXXIII

Prologue

Strong Son of God, immortal Love,
Whom we, that have not seen thy face,
By faith, and faith alone, embrace,
Believing where we cannot prove;

Thine are these orbs of light and shade;
Thou madest Life in man and brute;
Thou madest Death; and lo, thy foot
Is on the skull which thou hast made.

Thou wilt not leave us in the dust:
Thou madest man, he knows not why,
He thinks he was not made to die;
And thou hast made him: thou art just.

Thou seemest human and divine,
The highest, holiest manhood, thou.
Our wills are ours, we know not how;
Our wills are ours, to make them thine.

Our little systems have their day;
They have their day and cease to be:
They are but broken lights of thee,
And thou, O Lord, art more than they.

We have but faith: we cannot know;
For knowledge is of things we see
And yet we trust it comes from thee,
A beam in darkness: let it grow.

Let knowledge grow from more to more,
But more of reverence in us dwell;
That mind and soul, according well,
May make one music as before,

But vaster. We are fools and slight;
We mock thee when we do not fear:
But help thy foolish ones to bear;
Help thy vain worlds to bear thy light.

Forgive what seem'd my sin in me;
What seem'd my worth since I began;
For merit lives from man to man,

And not from man, O Lord, to thee.

Forgive my grief for one removed,
Thy creature, whom I found so fair.
I trust he lives in thee, and there
I find him worthier to be loved.

Forgive these wild and wandering cries,
Confusions of a wasted youth;
Forgive them where they fail in truth,
And in thy wisdom make me wise.

1849

I
I held it truth, with him who sings
To one clear harp in divers tones,
That men may rise on stepping-stones
Of their dead selves to higher things.

But who shall so forecast the years
And find in loss a gain to match?
Or reach a hand thro' time to catch
The far-off interest of tears?

Let Love clasp Grief lest both be drown'd,
Let darkness keep her raven gloss:
Ah, sweeter to be drunk with loss,
To dance with death, to beat the ground,

Than that the victor Hours should scorn
The long result of love, and boast,
'Behold the man that loved and lost,
But all he was is overworn.'

II
Old Yew, which graspest at the stones
That name the under-lying dead,
Thy fibres net the dreamless head,
Thy roots are wrapt about the bones.

The seasons bring the flower again,
And bring the firstling to the flock;
And in the dusk of thee, the clock

Beats out the little lives of men.

O, not for thee the glow, the bloom,
Who changest not in any gale,
Nor branding summer suns avail
To touch thy thousand years of gloom:

And gazing on thee, sullen tree,
Sick for thy stubborn hardihood,
I seem to fail from out my blood
And grow incorporate into thee.

III

O Sorrow, cruel fellowship,
O Priestess in the vaults of Death,
O sweet and bitter in a breath,
What whispers from thy lying lip?

'The stars,' she whispers, 'blindly run;
A web is wov'n across the sky;
From out waste places comes a cry,
And murmurs from the dying sun:

'And all the phantom, Nature, stands—
With all the music in her tone,
A hollow echo of my own,—
A hollow form with empty hands.'

And shall I take a thing so blind,
Embrace her as my natural good;
Or crush her, like a vice of blood,
Upon the threshold of the mind?

IV

To Sleep I give my powers away;
My will is bondsman to the dark;
I sit within a helmless bark,
And with my heart I muse and say:

O heart, how fares it with thee now,
That thou should'st fail from thy desire,
Who scarcely darrest to inquire,
'What is it makes me beat so low?'

Something it is which thou hast lost,
Some pleasure from thine early years.
Break, thou deep vase of chilling tears,
That grief hath shaken into frost!

Such clouds of nameless trouble cross
All night below the darken'd eyes;
With morning wakes the will, and cries,
'Thou shalt not be the fool of loss.'

V

I sometimes hold it half a sin
To put in words the grief I feel;
For words, like Nature, half reveal
And half conceal the Soul within.

But, for the unquiet heart and brain,
A use in measured language lies;
The sad mechanic exercise,
Like dull narcotics, numbing pain.

In words, like weeds, I'll wrap me o'er,
Like coarsest clothes against the cold:
But that large grief which these enfold
Is given in outline and no more.

VI

One writes, that 'Other friends remain,'
That 'Loss is common to the race'—
And common is the commonplace,
And vacant chaff well meant for grain.

That loss is common would not make
My own less bitter, rather more:
Too common! Never morning wore
To evening, but some heart did break.

O father, wheresoe'er thou be,
Who pledgest now thy gallant son;
A shot, ere half thy draught be done,
Hath still'd the life that beat from thee.

O mother, praying God will save

Thy sailor,—while thy head is bow'd,
His heavy-shotted hammock-shroud
Drops in his vast and wandering grave.

Ye know no more than I who wrought
At that last hour to please him well;
Who mused on all I had to tell,
And something written, something thought;

Expecting still his advent home;
And ever met him on his way
With wishes, thinking, 'here to-day,'
Or 'here to-morrow will he come.'

O somewhere, meek, unconscious dove,
That sittest ranging golden hair;
And glad to find thyself so fair,
Poor child, that waitest for thy love!

For now her father's chimney glows
In expectation of a guest;
And thinking 'this will please him best,'
She takes a riband or a rose;

For he will see them on to-night;
And with the thought her colour burns;
And, having left the glass, she turns
Once more to set a ringlet right;

And, even when she turn'd, the curse
Had fallen, and her future Lord
Was drown'd in passing thro' the ford,
Or kill'd in falling from his horse.

O what to her shall be the end?
And what to me remains of good?
To her, perpetual maidenhood,
And unto me no second friend.

VII

Dark house, by which once more I stand
Here in the long unlovely street,
Doors, where my heart was used to beat
So quickly, waiting for a hand,

A hand that can be clasp'd no more—
Behold me, for I cannot sleep,
And like a guilty thing I creep
At earliest morning to the door.

He is not here; but far away
The noise of life begins again,
And ghastly thro' the drizzling rain
On the bald street breaks the blank day.

VIII

A happy lover who has come
To look on her that loves him well,
Who 'lights and rings the gateway bell,
And learns her gone and far from home;

He saddens, all the magic light
Dies off at once from bower and hall,
And all the place is dark, and all
The chambers emptied of delight:

So find I every pleasant spot
In which we two were wont to meet,
The field, the chamber, and the street,
For all is dark where thou art not.

Yet as that other, wandering there
In those deserted walks, may find
A flower beat with rain and wind,
Which once she foster'd up with care;

So seems it in my deep regret,
O my forsaken heart, with thee
And this poor flower of poesy
Which little cared for fades not yet.

But since it pleased a vanish'd eye,
I go to plant it on his tomb,
That if it can it there may bloom,
Or, dying, there at least may die.

IX

Fair ship, that from the Italian shore

Sailest the placid ocean-plains
With my lost Arthur's loved remains,
Spread thy full wings, and waft him o'er.

So draw him home to those that mourn
In vain; a favourable speed
Ruffle thy mirror'd mast, and lead
Thro' prosperous floods his holy urn.

All night no ruder air perplex
Thy sliding keel, till Phosphor, bright
As our pure love, thro' early light
Shall glimmer on the dewy decks.

Sphere all your lights around, above;
Sleep, gentle heavens, before the prow;
Sleep, gentle winds, as he sleeps now,
My friend, the brother of my love;

My Arthur, whom I shall not see
Till all my widow'd race be run;
Dear as the mother to the son,
More than my brothers are to me.

X
I hear the noise about thy keel;
I hear the bell struck in the night:
I see the cabin-window bright;
I see the sailor at the wheel.

Thou bring'st the sailor to his wife,
And travell'd men from foreign lands;
And letters unto trembling hands;
And, thy dark freight, a vanish'd life.

So bring him; we have idle dreams:
This look of quiet flatters thus
Our home-bred fancies. O to us,
The fools of habit, sweeter seems

To rest beneath the clover sod,
That takes the sunshine and the rains,
Or where the kneeling hamlet drains
The chalice of the grapes of God;

Than if with thee the roaring wells
Should gulf him fathom-deep in brine;
And hands so often clasp'd in mine,
Should toss with tangle and with shells.

XI

Calm is the morn without a sound,
Calm as to suit a calmer grief,
And only thro' the faded leaf
The chestnut pattering to the ground:

Calm and deep peace on this high world,
And on these dews that drench the furze,
And all the silvery gossamers
That twinkle into green and gold:

Calm and still light on yon great plain
That sweeps with all its autumn bowers,
And crowded farms and lessening towers,
To mingle with the bounding main:

Calm and deep peace in this wide air,
These leaves that redden to the fall;
And in my heart, if calm at all,
If any calm, a calm despair:

Calm on the seas, and silver sleep,
And waves that sway themselves in rest,
And dead calm in that noble breast
Which heaves but with the heaving deep.

XII

Lo, as a dove when up she springs
To bear thro' Heaven a tale of woe,
Some dolorous message knit below
The wild pulsation of her wings;

Like her I go; I cannot stay;
I leave this mortal ark behind,
A weight of nerves without a mind,
And leave the cliffs, and haste away

O'er ocean-mirrors rounded large,

And reach the glow of southern skies,
And see the sails at distance rise,
And linger weeping on the marge,

And saying; 'Comes he thus, my friend?
Is this the end of all my care?'
And circle moaning in the air:
'Is this the end? Is this the end?'

And forward dart again, and play
About the prow, and back return
To where the body sits, and learn
That I have been an hour away.

XIII

Tears of the widower, when he sees
A late-lost form that sleep reveals,
And moves his doubtful arms, and feels
Her place is empty, fall like these;

Which weep a loss for ever new,
A void where heart on heart reposed;
And, where warm hands have prest and closed,
Silence, till I be silent too.

Which weep the comrade of my choice,
An awful thought, a life removed,
The human-hearted man I loved,
A Spirit, not a breathing voice.

Come, Time, and teach me, many years,
I do not suffer in a dream;
For now so strange do these things seem,
Mine eyes have leisure for their tears;

My fancies time to rise on wing,
And glance about the approaching sails,
As tho' they brought but merchants' bales,
And not the burthen that they bring.

XIV

If one should bring me this report,
That thou hadst touch'd the land to-day,
And I went down unto the quay,

And found thee lying in the port;

And standing, muffled round with woe,
Should see thy passengers in rank
Come stepping lightly down the plank,
And beckoning unto those they know;

And if along with these should come
The man I held as half-divine;
Should strike a sudden hand in mine,
And ask a thousand things of home;

And I should tell him all my pain,
And how my life had droop'd of late,
And he should sorrow o'er my state
And marvel what possess'd my brain;

And I perceived no touch of change,
No hint of death in all his frame,
But found him all in all the same,
I should not feel it to be strange.

XV

To-night the winds begin to rise
And roar from yonder dropping day:
The last red leaf is whirl'd away,
The rooks are blown about the skies;

The forest crack'd, the waters curl'd,
The cattle huddled on the lea;
And wildly dash'd on tower and tree
The sunbeam strikes along the world:

And but for fancies, which aver
That all thy motions gently pass
Athwart a plane of molten glass,
I scarce could brook the strain and stir

That makes the barren branches loud;
And but for fear it is not so,
The wild unrest that lives in woe
Would dote and pore on yonder cloud

That rises upward always higher,

And onward drags a labouring breast,
And topples round the dreary west,
A looming bastion fringed with fire.

XVI

What words are these have falle'n from me?
Can calm despair and wild unrest
Be tenants of a single breast,
Or sorrow such a changeling be?

Or cloth she only seem to take
The touch of change in calm or storm;
But knows no more of transient form
In her deep self, than some dead lake

That holds the shadow of a lark
Hung in the shadow of a heaven?
Or has the shock, so harshly given,
Confused me like the unhappy bark

That strikes by night a craggy shelf,
And staggers blindly ere she sink?
And stunn'd me from my power to think
And all my knowledge of myself;

And made me that delirious man
Whose fancy fuses old and new,
And flashes into false and true,
And mingles all without a plan?

XVII

Thou comest, much wept for: such a breeze
Compell'd thy canvas, and my prayer
Was as the whisper of an air
To breathe thee over lonely seas.

For I in spirit saw thee move
Thro' circles of the bounding sky,
Week after week: the days go by:
Come quick, thou bringest all I love.

Henceforth, wherever thou may'st roam,
My blessing, like a line of light,
Is on the waters day and night,

And like a beacon guards thee home.

So may whatever tempest mars
Mid-ocean, spare thee, sacred bark;
And balmy drops in summer dark
Slide from the bosom of the stars.

So kind an office hath been done,
Such precious relics brought by thee;
The dust of him I shall not see
Till all my widow'd race be run.

XVIII

'Tis well; 'tis something; we may stand
Where he in English earth is laid,
And from his ashes may be made
The violet of his native land.

'Tis little; but it looks in truth
As if the quiet bones were blest
Among familiar names to rest
And in the places of his youth.

Come then, pure hands, and bear the head
That sleeps or wears the mask of sleep,
And come, whatever loves to weep,
And hear the ritual of the dead.

Ah yet, ev'n yet, if this might be,
I, falling on his faithful heart,
Would breathing thro' his lips impart
The life that almost dies in me;

That dies not, but endures with pain,
And slowly forms the firmer mind,
Treasuring the look it cannot find,
The words that are not heard again.

XIX

The Danube to the Severn gave
The darken'd heart that beat no more;
They laid him by the pleasant shore,
And in the hearing of the wave.

There twice a day the Severn fills;
The salt sea-water passes by,
And hushes half the babbling Wye,
And makes a silence in the hills.

The Wye is hush'd nor moved along,
And hush'd my deepest grief of all,
When fill'd with tears that cannot fall,
I brim with sorrow drowning song.

The tide flows down, the wave again
Is vocal in its wooded walls;
My deeper anguish also falls,
And I can speak a little then.

XX

The lesser griefs that may be said,
That breathe a thousand tender vows,
Are but as servants in a house
Where lies the master newly dead;

Who speak their feeling as it is,
And weep the fulness from the mind:
'It will be hard,' they say, 'to find
Another service such as this.'

My lighter moods are like to these,
That out of words a comfort win;
But there are other griefs within,
And tears that at their fountain freeze;

For by the hearth the children sit
Cold in that atmosphere of Death,
And scarce endure to draw the breath,
Or like to noiseless phantoms flit;

But open converse is there none,
So much the vital spirits sink
To see the vacant chair, and think,
'How good! how kind! and he is gone.'

XXI

I sing to him that rests below,
And, since the grasses round me wave,

I take the grasses of the grave,
And make them pipes whereon to blow.

The traveller hears me now and then,
And sometimes harshly will he speak:
'This fellow would make weakness weak,
And melt the waxen hearts of men.'

Another answers, 'Let him be,
He loves to make parade of pain
That with his piping he may gain
The praise that comes to constancy.'

A third is wroth: 'Is this an hour
For private sorrow's barren song,
When more and more the people throng
The chairs and thrones of civil power?

'A time to sicken and to swoon,
When Science reaches forth her arms
To feel from world to world, and charms
Her secret from the latest moon?'

Behold, ye speak an idle thing:
Ye never knew the sacred dust:
I do but sing because I must,
And pipe but as the linnets sing:

And one is glad; her note is gay,
For now her little ones have ranged;
And one is sad; her note is changed,
Because her brood is stol'n away.

XXII

The path by which we twain did go,
Which led by tracts that pleased us well,
Thro' four sweet years arose and fell,
From flower to flower, from snow to snow:

And we with singing cheer'd the way,
And, crown'd with all the season lent,
From April on to April went,
And glad at heart from May to May:

But where the path we walk'd began
To slant the fifth autumnal slope,
As we descended following Hope,
There sat the Shadow fear'd of man;

Who broke our fair companionship,
And spread his mantle dark and cold,
And wrapt thee formless in the fold,
And dull'd the murmur on thy lip,

And bore thee where I could not see
Nor follow, tho' I walk in haste,
And think, that somewhere in the waste
The Shadow sits and waits for me.

XXIII

Now, sometimes in my sorrow shut,
Or breaking into song by fits,
Alone, alone, to where he sits,
The Shadow cloak'd from head to foot,

Who keeps the keys of all the creeds,
I wander, often falling lame,
And looking back to whence I came,
Or on to where the pathway leads;

And crying, How changed from where it ran
Thro' lands where not a leaf was dumb;
But all the lavish hills would hum
The murmur of a happy Pan:

When each by turns was guide to each,
And Fancy light from Fancy caught,
And Thought leapt out to wed with Thought
Ere Thought could wed itself with Speech;

And all we met was fair and good,
And all was good that Time could bring,
And all the secret of the Spring
Moved in the chambers of the blood;

And many an old philosophy
On Argive heights divinely sang,

And round us all the thicket rang
To many a flute of Arcady.

XXIV

And was the day of my delight
As pure and perfect as I say?
The very source and fount of Day
Is dash'd with wandering isles of night.

If all was good and fair we met,
This earth had been the Paradise
It never look'd to human eyes
Since our first Sun arose and set.

And is it that the haze of grief
Makes former gladness loom so great?
The lowness of the present state,
That sets the past in this relief?

Or that the past will always win
A glory from its being far;
And orb into the perfect star
We saw not, when we moved therein?

XXV

I know that this was Life,—the track
Whereon with equal feet we fared;
And then, as now, the day prepared
The daily burden for the back.

But this it was that made me move
As light as carrier-birds in air;
I loved the weight I had to bear,
Because it needed help of Love:

Nor could I weary, heart or limb,
When mighty Love would cleave in twain
The lading of a single pain,
And part it, giving half to him.

XXVI

Still onward winds the dreary way;
I with it; for I long to prove
No lapse of moons can canker Love,

Whatever fickle tongues may say.

And if that eye which watches guilt
And goodness, and hath power to see
Within the green the moulder'd tree,
And towers fall'n as soon as built—

Oh, if indeed that eye foresee
Or see (in Him is no before)
In more of life true life no more
And Love the indifference to be,

Then might I find, ere yet the morn
Breaks hither over Indian seas,
That Shadow waiting with the keys,
To shroud me from my proper scorn.

XXVII

I envy not in any moods
The captive void of noble rage,
The linnet born within the cage,
That never knew the summer woods:

I envy not the beast that takes
His license in the field of time,
Unfetter'd by the sense of crime,
To whom a conscience never wakes;

Nor, what may count itself as blest,
The heart that never plighted troth
But stagnates in the weeds of sloth;
Nor any want-begotten rest.

I hold it true, whate'er befall;
I feel it, when I sorrow most;
'Tis better to have loved and lost
Than never to have loved at all.

XXVIII

The time draws near the birth of Christ:
The moon is hid; the night is still;
The Christmas bells from hill to hill
Answer each other in the mist.

Four voices of four hamlets round,
From far and near, on mead and moor,
Swell out and fail, as if a door
Were shut between me and the sound:

Each voice four changes on the wind,
That now dilate, and now decrease,
Peace and goodwill, goodwill and peace,
Peace and goodwill, to all mankind.

This year I slept and woke with pain,
I almost wish'd no more to wake,
And that my hold on life would break
Before I heard those bells again:

But they my troubled spirit rule,
For they controll'd me when a boy;
They bring me sorrow touch'd with joy,
The merry merry bells of Yule.

XXIX

With such compelling cause to grieve
As daily vexes household peace,
And chains regret to his decease,
How dare we keep our Christmas-eve;

Which brings no more a welcome guest
To enrich the threshold of the night
With shower'd largess of delight
In dance and song and game and jest?

Yet go, and while the holly boughs
Entwine the cold baptismal font,
Make one wreath more for Use and Wont,
That guard the portals of the house;

Old sisters of a day gone by,
Gray nurses, loving nothing new;
Why should they miss their yearly due
Before their time? They too will die.

XXX

With trembling fingers did we weave

The holly round the Christmas hearth;
A rainy cloud possess'd the earth,
And sadly fell our Christmas-eve.

At our old pastimes in the hall
We gambol'd, making vain pretence
Of gladness, with an awful sense
Of one mute Shadow watching all.

We paused: the winds were in the beech:
We heard them sweep the winter land;
And in a circle hand-in-hand
Sat silent, looking each at each.

Then echo-like our voices rang;
We sung, tho' every eye was dim,
A merry song we sang with him
Last year: impetuously we sang:br>

We ceased:a gentler feeling crept
Upon us: surely rest is meet:
'They rest,' we said, 'their sleep is sweet,'
And silence follow'd, and we wept.

Our voices took a higher range;
Once more we sang: 'They do not die
Nor lose their mortal sympathy,
Nor change to us, although they change;

'Rapt from the fickle and the frail
With gather'd power, yet the same,
Pierces the keen seraphic flame
From orb to orb, from veil to veil.'

Rise, happy morn, rise, holy morn,
Draw forth the cheerful day from night:
O Father, touch the east, and light
The light that shone when Hope was born.

XXXI

When Lazarus left his charnel-cave,
And home to Mary's house return'd,
Was this demanded—if he yearn'd
To hear her weeping by his grave?

'Where wert thou, brother, those four days?'
There lives no record of reply,
Which telling what it is to die
Had surely added praise to praise.

From every house the neighbours met,
The streets were fill'd with joyful sound,
A solemn gladness even crown'd
The purple brows of Olivet.

Behold a man raised up by Christ!
The rest remaineth unreveal'd;
He told it not; or something seal'd
The lips of that Evangelist.

XXXII

Her eyes are homes of silent prayer,
Nor other thought her mind admits
But, he was dead, and there he sits,
And he that brought him back is there.

Then one deep love doth supersede
All other, when her ardent gaze
Roves from the living brother's face,
And rests upon the Life indeed.

All subtle thought, all curious fears,
Borne down by gladness so complete,
She bows, she bathes the Saviour's feet
With costly spikenard and with tears.

Thrice blest whose lives are faithful prayers,
Whose loves in higher love endure;
What souls possess themselves so pure,
Or is there blessedness like theirs?

XXXIII

O thou that after toil and storm
Mayst seem to have reach'd a purer air,
Whose faith has centre everywhere,
Nor cares to fix itself to form,

Leave thou thy sister when she prays,

Her early Heaven, her happy views;
Nor thou with shadow'd hint confuse
A life that leads melodious days.

Her faith thro' form is pure as thine,
Her hands are quicker unto good:
Oh, sacred be the flesh and blood
To which she links a truth divine!

See thou, that countest reason ripe
In holding by the law within,
Thou fail not in a world of sin,
And ev'n for want of such a type.

XXXIV

My own dim life should teach me this,
That life shall live for evermore,
Else earth is darkness at the core,
And dust and ashes all that is;

This round of green, this orb of flame,
Fantastic beauty; such as lurks
In some wild Poet, when he works
Without a conscience or an aim.

What then were God to such as I?
'Twere hardly worth my while to choose
Of things all mortal, or to use
A little patience ere I die;

'Twere best at once to sink to peace,
Like birds the charming serpent draws,
To drop head-foremost in the jaws
Of vacant darkness and to cease.

XXXV

Yet if some voice that man could trust
Should murmur from the narrow house,
'The cheeks drop in; the body bows;
Man dies: nor is there hope in dust.'

Might I not say? 'Yet even here,
But for one hour, O Love, I strive

To keep so sweet a thing alive:'
But I should turn mine ears and hear

The moanings of the homeless sea,
The sound of streams that swift or slow
Draw down Æonian hills, and sow
The dust of continents to be;

And Love would answer with a sigh,
'The sound of that forgetful shore
Will change my sweetness more and more,
Half-dead to know that I shall die.'

O me, what profits it to put
An idle case? If Death were seen
At first as Death, Love had not been,
Or been in narrowest working shut,

Mere fellowship of sluggish moods,
Or in his coarsest Satyr-shape
Had bruised the herb and crush'd the grape,
And bask'd and batten'd in the woods.

XXXVI

Tho' truths in manhood darkly join,
Deep-seated in our mystic frame,
We yield all blessing to the name
Of Him that made them current coin;

For Wisdom dealt with mortal powers,
Where truth in closest words shall fail,
When truth embodied in a tale
Shall enter in at lowly doors.

And so the Word had breath, and wrought
With human hands the creed of creeds
In loveliness of perfect deeds,
More strong than all poetic thought;

Which he may read that binds the sheaf,
Or builds the house, or digs the grave,
And those wild eyes that watch the wave
In roarings round the coral reef.

XXXVII

Urania speaks with darken'd brow:
'Thou pratest here where thou art least;
This faith has many a purer priest,
And many an abler voice than thou.

'Go down beside thy native rill,
On thy Parnassus set thy feet,
And hear thy laurel whisper sweet
About the ledges of the hill.'

And my Melpomene replies,
A touch of shame upon her cheek:
'I am not worthy ev'n to speak
Of thy prevailing mysteries;

'For I am but an earthly Muse,
And owning but a little art
To lull with song an aching heart,
And render human love his dues;

'But brooding on the dear one dead,
And all he said of things divine,
(And dear to me as sacred wine
To dying lips is all he said),

'I murmur'd, as I came along,
Of comfort clasp'd in truth reveal'd;
And loiter'd in the master's field,
And darken'd sanctities with song.'

XXXVIII

With weary steps I loiter on,
Tho' always under alter'd skies
The purple from the distance dies,
My prospect and horizon gone.

No joy the blowing season gives,
The herald melodies of spring,
But in the songs I love to sing
A doubtful gleam of solace lives.

If any care for what is here
Survive in spirits render'd free,

Then are these songs I sing of thee
Not all ungrateful to thine ear.

XXXIX

Old warder of these buried bones,
And answering now my random stroke
With fruitful cloud and living smoke,
Dark yew, that graspest at the stones

And dippest toward the dreamless head,
To thee too comes the golden hour
When flower is feeling after flower;
But Sorrow—fixt upon the dead,

And darkening the dark graves of men,—
What whisper'd from her lying lips?
Thy gloom is kindled at the tips,
And passes into gloom again.

XL

Could we forget the widow'd hour
And look on Spirits breathed away,
As on a maiden in the day
When first she wears her orange-flower!

When crown'd with blessing she doth rise
To take her latest leave of home,
And hopes and light regrets that come
Make April of her tender eyes;

And doubtful joys the father move,
And tears are on the mother's face,
As parting with a long embrace
She enters other realms of love;

Her office there to rear, to teach,
Becoming as is meet and fit
A link among the days, to knit
The generations each with each;

And, doubtless, unto thee is given
A life that bears immortal fruit
In those great offices that suit

The full-grown energies of heaven.

Ay me, the difference I discern!
How often shall her old fireside
Be cheer'd with tidings of the bride,
How often she herself return,

And tell them all they would have told,
And bring her babe, and make her boast,
Till even those that miss'd her most
Shall count new things as dear as old:

But thou and I have shaken hands,
Till growing winters lay me low;
My paths are in the fields I know,
And thine in undiscover'd lands.

XLI

Thy spirit ere our fatal loss
Did ever rise from high to higher;
As mounts the heavenward altar-fire,
As flies the lighter thro' the gross.

But thou art turn'd to something strange,
And I have lost the links that bound
Thy changes; here upon the ground,
No more partaker of thy change.

Deep folly! yet that this could be—
That I could wing my will with might
To leap the grades of life and light,
And flash at once, my friend, to thee.

For tho' my nature rarely yields
To that vague fear implied in death;
Nor shudders at the gulfs beneath,
The howlings from forgotten fields;

Yet oft when sundown skirts the moor
An inner trouble I behold,
A spectral doubt which makes me cold,
That I shall be thy mate no more,

Tho' following with an upward mind

The wonders that have come to thee,
Thro' all the secular to-be,
But evermore a life behind.

XLII

I vex my heart with fancies dim:
He still outstript me in the race;
It was but unity of place
That made me dream I rank'd with him.

And so may Place retain us still,
And he the much-beloved again,
A lord of large experience, train
To riper growth the mind and will:

And what delights can equal those
That stir the spirit's inner deeps,
When one that loves but knows not, reaps
A truth from one that loves and knows?

XLIII

If Sleep and Death be truly one,
And every spirit's folded bloom
Thro' all its intervital gloom
In some long trance should slumber on;

Unconscious of the sliding hour,
Bare of the body, might it last,
And silent traces of the past
Be all the colour of the flower:

So then were nothing lost to man;
So that still garden of the souls
In many a figured leaf enrolls
The total world since life began;

And love will last as pure and whole
As when he loved me here in Time,
And at the spiritual prime
Rewaken with the dawning soul.

XLIV

How fares it with the happy dead?
For here the man is more and more;

But he forgets the days before
God shut the doorways of his head.

The days have vanish'd, tone and tint,
And yet perhaps the hoarding sense
Gives out at times (he knows not whence)
A little flash, a mystic hint;

And in the long harmonious years
(If Death so taste Lethean springs),
May some dim touch of earthly things
Surprise thee ranging with thy peers.

If such a dreamy touch should fall,
O, turn thee round, resolve the doubt;
My guardian angel will speak out
In that high place, and tell thee all.

XLV

The baby new to earth and sky,
What time his tender palm is prest
Against the circle of the breast,
Has never thought that 'this is I:'

But as he grows he gathers much,
And learns the use of 'I' and 'me,'
And finds 'I am not what I see,
And other than the things I touch.'

So rounds he to a separate mind
From whence clear memory may begin,
As thro' the frame that binds him in
His isolation grows defined.

This use may lie in blood and breath,
Which else were fruitless of their due,
Had man to learn himself anew
Beyond the second birth of Death.

XLVI

We ranging down this lower track,
The path we came by, thorn and flower,
Is shadow'd by the growing hour,
Lest life should fail in looking back.

So be it: there no shade can last
In that deep dawn behind the tomb,
But clear from marge to marge shall bloom
The eternal landscape of the past;

A lifelong tract of time reveal'd;
The fruitful hours of still increase;
Days order'd in a wealthy peace,
And those five years its richest field.

O Love, thy province were not large,
A bounded field, nor stretching far;
Look also, Love, a brooding star,
A rosy warmth from marge to marge.

XLVII

That each, who seems a separate whole,
Should move his rounds, and fusing all
The skirts of self again, should fall
Remerging in the general Soul,

Is faith as vague as all unsweet:
Eternal form shall still divide
The eternal soul from all beside;
And I shall know him when we meet:

And we shall sit at endless feast,
Enjoying each the other's good:
What vaster dream can hit the mood
Of Love on earth? He seeks at least

Upon the last and sharpest height,
Before the spirits fade away,
Some landing-place, to clasp and say,
'Farewell! We lose ourselves in light.'

XLVIII

If these brief lays, of Sorrow born,
Were taken to be such as closed
Grave doubts and answers here proposed,
Then these were such as men might scorn:

Her care is not to part and prove;

She takes, when harsher moods remit,
What slender shade of doubt may flit,
And makes it vassal unto love:

And hence, indeed, she sports with words,
But better serves a wholesome law,
And holds it sin and shame to draw
The deepest measure from the chords:

Nor dare she trust a larger lay,
But rather loosens from the lip
Short swallow-flights of song, that dip
Their wings in tears, and skim away.

XLIX

From art, from nature, from the schools,
Let random influences glance,
Like light in many a shiver'd lance
That breaks about the dappled pools:

The lightest wave of thought shall lisp,
The fancy's tenderest eddy wreath,
The slightest air of song shall breathe
To make the sullen surface crisp.

And look thy look, and go thy way,
But blame not thou the winds that make
The seeming-wanton ripple break,
The tender-pencil'd shadow play.

Beneath all fancied hopes and fears
Ay me, the sorrow deepens down,
Whose muffled motions blindly drown
The bases of my life in tears.

L

Be near me when my light is low,
When the blood creeps, and the nerves prick
And tingle; and the heart is sick,
And all the wheels of Being slow.

Be near me when the sensuous frame
Is rack'd with pangs that conquer trust;
And Time, a maniac scattering dust,

And Life, a Fury slinging flame.

Be near me when my faith is dry,
And men the flies of latter spring,
That lay their eggs, and sting and sing
And weave their petty cells and die.

Be near me when I fade away,
To point the term of human strife,
And on the low dark verge of life
The twilight of eternal day.

LI

Do we indeed desire the dead
Should still be near us at our side?
Is there no baseness we would hide?
No inner vileness that we dread?

Shall he for whose applause I strove,
I had such reverence for his blame,
See with clear eye some hidden shame
And I be lessen'd in his love?

I wrong the grave with fears untrue:
Shall love be blamed for want of faith?
There must be wisdom with great Death:
The dead shall look me thro' and thro'.

Be near us when we climb or fall:
Ye watch, like God, the rolling hours
With larger other eyes than ours,
To make allowance for us all.

LII

I cannot love thee as I ought,
For love reflects the thing beloved;
My words are only words, and moved
Upon the topmost froth of thought.

'Yet blame not thou thy plaintive song,'
The Spirit of true love replied;
'Thou canst not move me from thy side,
Nor human frailty do me wrong.

'What keeps a spirit wholly true
To that ideal which he bears?
What record? not the sinless years
That breathed beneath the Syrian blue:

'So fret not, like an idle girl,
That life is dash'd with flecks of sin.
Abide: thy wealth is gather'd in,
When Time hath sunder'd shell from pearl.'

LIII

How many a father have I seen,
A sober man, among his boys,
Whose youth was full of foolish noise,
Who wears his manhood hale and green:

And dare we to this fancy give,
That had the wild oat not been sown,
The soil, left barren, scarce had grown
The grain by which a man may live?

Or, if we held the doctrine sound
For life outliving heats of youth,
Yet who would preach it as a truth
To those that eddy round and round?

Hold thou the good: define it well:
For fear divine Philosophy
Should push beyond her mark, and be
Procuress to the Lords of Hell.

LIV

Oh yet we trust that somehow good
Will be the final goal of ill,
To pangs of nature, sins of will,
Defects of doubt, and taints of blood;

That nothing walks with aimless feet;
That not one life shall be destroy'd,
Or cast as rubbish to the void,
When God hath made the pile complete;

That not a worm is cloven in vain;
That not a moth with vain desire

Is shrivell'd in a fruitless fire,
Or but subserves another's gain.

Behold, we know not anything;
I can but trust that good shall fall
At last—far off—at last, to all,
And every winter change to spring.

So runs my dream: but what am I?
An infant crying in the night:
An infant crying for the light:
And with no language but a cry.

LV

The wish, that of the living whole
No life may fail beyond the grave,
Derives it not from what we have
The likest God within the soul?

Are God and Nature then at strife,
That Nature lends such evil dreams?
So careful of the type she seems,
So careless of the single life;

That I, considering everywhere
Her secret meaning in her deeds,
And finding that of fifty seeds
She often brings but one to bear,

I falter where I firmly trod,
And falling with my weight of cares
Upon the great world's altar-stairs
That slope thro' darkness up to God,

I stretch lame hands of faith, and grope,
And gather dust and chaff, and call
To what I feel is Lord of all,
And faintly trust the larger hope.

LVI

'So careful of the type?' but no.
From scarped cliff and quarried stone
She cries, 'A thousand types are gone:
I care for nothing, all shall go.

'Thou makest thine appeal to me:
I bring to life, I bring to death:
The spirit does but mean the breath:
I know no more.' And he, shall he,

Man, her last work, who seem'd so fair,
Such splendid purpose in his eyes,
Who roll'd the psalm to wintry skies,
Who built him fanes of fruitless prayer,

Who trusted God was love indeed
And love Creation's final law—
Tho' Nature, red in tooth and claw
With ravine, shriek'd against his creed—

Who loved, who suffer'd countless ills,
Who battled for the True, the Just,
Be blown about the desert dust,
Or seal'd within the iron hills?

No more? A monster then, a dream,
A discord. Dragons of the prime,
That tare each other in their slime,
Were mellow music match'd with him.

O life as futile, then, as frail!
O for thy voice to soothe and bless!
What hope of answer, or redress?
Behind the veil, behind the veil.

LVII

Peace; come away: the song of woe
Is after all an earthly song:
Peace; come away: we do him wrong
To sing so wildly: let us go.

Come; let us go: your cheeks are pale;
But half my life I leave behind:
Methinks my friend is richly shrined;
But I shall pass; my work will fail.

Yet in these ears, till hearing dies,
One set slow bell will seem to toll

The passing of the sweetest soul
That ever look'd with human eyes.

I hear it now, and o'er and o'er,
Eternal greetings to the dead;
And 'Ave, Ave, Ave,' said,
'Adieu, adieu,' for evermore.

LVIII

In those sad words I took farewell:
Like echoes in sepulchral halls,
As drop by drop the water falls
In vaults and catacombs, they fell;

And, falling, idly broke the peace
Of hearts that beat from day to day,
Half-conscious of their dying clay,
And those cold crypts where they shall cease.

The high Muse answer'd: 'Wherefore grieve
Thy brethren with a fruitless tear?
Abide a little longer here,
And thou shalt take a nobler leave.'

LIX

O Sorrow, wilt thou live with me
No casual mistress, but a wife,
My bosom-friend and half of life;
As I confess it needs must be;

O Sorrow, wilt thou rule my blood,
Be sometimes lovely like a bride,
And put thy harsher moods aside,
If thou wilt have me wise and good.

My centred passion cannot move,
Nor will it lessen from to-day;
But I'll have leave at times to play
As with the creature of my love;

And set thee forth, for thou art mine,
With so much hope for years to come,
That, howsoe'er I know thee, some
Could hardly tell what name were thine.

LX

He past; a soul of nobler tone:
My spirit loved and loves him yet,
Like some poor girl whose heart is set
On one whose rank exceeds her own.

He mixing with his proper sphere,
She finds the baseness of her lot,
Half jealous of she knows not what,
And envying all that meet him there.

The little village looks forlorn;
She sighs amid her narrow days,
Moving about the household ways,
In that dark house where she was born.

The foolish neighbors come and go,
And tease her till the day draws by:
At night she weeps, 'How vain am I!
How should he love a thing so low?'

LXI

If, in thy second state sublime,
Thy ransom'd reason change replies
With all the circle of the wise,
The perfect flower of human time;

And if thou cast thine eyes below,
How dimly character'd and slight,
How dwarf'd a growth of cold and night,
How blanch'd with darkness must I grow!

Yet turn thee to the doubtful shore,
Where thy first form was made a man;
I loved thee, Spirit, and love, nor can
The soul of Shakspeare love thee more.

LXII

Tho' if an eye that's downward cast
Could make thee somewhat blench or fail,
Then be my love an idle tale,
And fading legend of the past;

And thou, as one that once declined,
When he was little more than boy,
On some unworthy heart with joy,
But lives to wed an equal mind;

And breathes a novel world, the while
His other passion wholly dies,
Or in the light of deeper eyes
Is matter for a flying smile.

LXIII

Yet pity for a horse o'er-driven,
And love in which my hound has part,
Can hang no weight upon my heart
In its assumptions up to heaven;

And I am so much more than these,
As thou, perchance, art more than I,
And yet I spare them sympathy,
And I would set their pains at ease.

So mayst thou watch me where I weep,
As, unto vaster motions bound,
The circuits of thine orbit round
A higher height, a deeper deep.

LXIV

Dost thou look back on what hath been,
As some divinely gifted man,
Whose life in low estate began
And on a simple village green;

Who breaks his birth's invidious bar,
And grasps the skirts of happy chance,
And breasts the blows of circumstance,
And grapples with his evil star;

Who makes by force his merit known
And lives to clutch the golden keys,
To mould a mighty state's decrees,
And shape the whisper of the throne;

And moving up from high to higher,
Becomes on Fortune's crowning slope

The pillar of a people's hope,
The centre of a world's desire;

Yet feels, as in a pensive dream,
When all his active powers are still,
A distant dearness in the hill,
A secret sweetness in the stream,

The limit of his narrower fate,
While yet beside its vocal springs
He play'd at counsellors and kings,
With one that was his earliest mate;

Who ploughs with pain his native lea
And reaps the labour of his hands,
Or in the furrow musing stands;
'Does my old friend remember me?'

LXV

Sweet soul, do with me as thou wilt;
I lull a fancy trouble-tost
With 'Love's too precious to be lost,
A little grain shall not be spilt.'

And in that solace can I sing,
Till out of painful phases wrought
There flutters up a happy thought,
Self-balanced on a lightsome wing:

Since we deserved the name of friends,
And thine effect so lives in me,
A part of mine may live in thee
And move thee on to noble ends.

LXVI

You thought my heart too far diseased;
You wonder when my fancies play
To find me gay among the gay,
Like one with any trifle pleased.

The shade by which my life was crost,
Which makes a desert in the mind,
Has made me kindly with my kind,
And like to him whose sight is lost;

Whose feet are guided thro' the land,
Whose jest among his friends is free,
Who takes the children on his knee,
And winds their curls about his hand:

He plays with threads, he beats his chair
For pastime, dreaming of the sky;
His inner day can never die,
His night of loss is always there.

LXVII

When on my bed the moonlight falls,
I know that in thy place of rest
By that broad water of the west,
There comes a glory on the walls;

Thy marble bright in dark appears,
As slowly steals a silver flame
Along the letters of thy name,
And o'er the number of thy years.

The mystic glory swims away;
From off my bed the moonlight dies;
And closing eaves of wearied eyes
I sleep till dusk is dipt in gray;

And then I know the mist is drawn
A lucid veil from coast to coast,
And in the dark church like a ghost
Thy tablet glimmers to the dawn.

LXVIII

When in the down I sink my head,
Sleep, Death's twin-brother, times my breath;
Sleep, Death's twin-brother, knows not Death,
Nor can I dream of thee as dead:

I walk as ere I walk'd forlorn,
When all our path was fresh with dew,
And all the bugle breezes blew
Reveillée to the breaking morn.

But what is this? I turn about,

I find a trouble in thine eye,
Which makes me sad I know not why,
Nor can my dream resolve the doubt:

But ere the lark hath left the lea
I wake, and I discern the truth;
It is the trouble of my youth
That foolish sleep transfers to thee.

LXIX

I dream'd there would be Spring no more,
That Nature's ancient power was lost:
The streets were black with smoke and frost,
They chatter'd trifles at the door:

I wander'd from the noisy town,
I found a wood with thorny boughs:
I took the thorns to bind my brows,
I wore them like a civic crown:

I met with scoffs, I met with scorns
From youth and babe and hoary hairs:
They call'd me in the public squares
The fool that wears a crown of thorns:

They call'd me fool, they call'd me child:
I found an angel of the night;
The voice was low, the look was bright;
He look'd upon my crown and smiled:

He reach'd the glory of a hand,
That seem'd to touch it into leaf:
The voice was not the voice of grief,
The words were hard to understand.

LXX

I cannot see the features right,
When on the gloom I strive to paint
The face I know; the hues are faint
And mix with hollow masks of night;

Cloud-towers by ghostly masons wrought,
A gulf that ever shuts and gapes,
A hand that points, and palled shapes

In shadowy thoroughfares of thought;

And crowds that stream from yawning doors,
And shoals of pucker'd faces drive;
Dark bulks that tumble half alive,
And lazy lengths on boundless shores;

Till all at once beyond the will
I hear a wizard music roll,
And thro' a lattice on the soul
Looks thy fair face and makes it still.

LXXI

Sleep, kinsman thou to death and trance
And madness, thou hast forged at last
A night-long Present of the Past
In which we went thro' summer France.

Hadst thou such credit with the soul?
Then bring an opiate trebly strong,
Drug down the blindfold sense of wrong
That so my pleasure may be whole;

While now we talk as once we talk'd
Of men and minds, the dust of change,
The days that grow to something strange,
In walking as of old we walk'd

Beside the river's wooded reach,
The fortress, and the mountain ridge,
The cataract flashing from the bridge,
The breaker breaking on the beach.

LXXII

Risest thou thus, dim dawn, again,
And howlest, issuing out of night,
With blasts that blow the poplar white,
And lash with storm the streaming pane?

Day, when my crown'd estate begun
To pine in that reverse of doom,
Which sicken'd every living bloom,
And blurr'd the splendour of the sun;

Who usherest in the dolorous hour
With thy quick tears that make the rose
Pull sideways, and the daisy close
Her crimson fringes to the shower;

Who might'st have heaved a windless flame
Up the deep East, or, whispering, play'd
A chequer-work of beam and shade
Along the hills, yet look'd the same,

As wan, as chill, as wild as now;
Day, mark'd as with some hideous crime,
When the dark hand struck down thro' time,
And cancell'd nature's best: but thou,

Lift as thou may'st thy burthen'd brows
Thro' clouds that drench the morning star,
And whirl the ungarner'd sheaf afar,
And sow the sky with flying boughs,

And up thy vault with roaring sound
Climb thy thick noon, disastrous day;
Touch thy dull goal of joyless gray,
And hide thy shame beneath the ground.

LXXIII

So many worlds, so much to do,
So little done, such things to be,
How know I what had need of thee,
For thou wert strong as thou wert true?

The fame is quench'd that I foresaw,
The head hath miss'd an earthly wreath:
I curse not nature, no, nor death;
For nothing is that errs from law.

We pass; the path that each man trod
Is dim, or will be dim, with weeds:
What fame is left for human deeds
In endless age? It rests with God.

O hollow wraith of dying fame,
Fade wholly, while the soul exults,
And self-infolds the large results

Of force that would have forged a name.

LXXIV

As sometimes in a dead man's face,
To those that watch it more and more,
A likeness, hardly seen before,
Comes out—to some one of his race:

So, dearest, now thy brows are cold,
I see thee what thou art, and know
Thy likeness to the wise below,
Thy kindred with the great of old.

But there is more than I can see,
And what I see I leave unsaid,
Nor speak it, knowing Death has made
His darkness beautiful with thee.

LXXV

I leave thy praises unexpress'd
In verse that brings myself relief,
And by the measure of my grief
I leave thy greatness to be guess'd;

What practice howsoe'er expert
In fitting aptest words to things,
Or voice the richest-toned that sings,
Hath power to give thee as thou wert?

I care not in these fading days
To raise a cry that lasts not long,
And round thee with the breeze of song
To stir a little dust of praise.

Thy leaf has perish'd in the green,
And, while we breathe beneath the sun,
The world which credits what is done
Is cold to all that might have been.

So here shall silence guard thy fame;
But somewhere, out of human view,
Whate'er thy hands are set to do
Is wrought with tumult of acclaim.

LXXVI

Take wings of fancy, and ascend,
And in a moment set thy face
Where all the starry heavens of space
Are sharpen'd to a needle's end;

Take wings of foresight; lighten thro'
The secular abyss to come,
And lo, thy deepest lays are dumb
Before the mouldering of a yew;

And if the matin songs, that woke
The darkness of our planet, last,
Thine own shall wither in the vast,
Ere half the lifetime of an oak.

Ere these have clothed their branchy bowers
With fifty Mays, thy songs are vain;
And what are they when these remain
The ruin'd shells of hollow towers?

LXXVII

What hope is here for modern rhyme
To him, who turns a musing eye
On songs, and deeds, and lives, that lie
Foreshorten'd in the tract of time?

These mortal lullabies of pain
May bind a book, may line a box,
May serve to curl a maiden's locks;
Or when a thousand moons shall wane

A man upon a stall may find,
And, passing, turn the page that tells
A grief, then changed to something else,
Sung by a long-forgotten mind.

But what of that? My darken'd ways
Shall ring with music all the same;
To breathe my loss is more than fame,
To utter love more sweet than praise.

LXXVIII

Again at Christmas did we weave
The holly round the Christmas hearth;
The silent snow possess'd the earth,
And calmly fell our Christmas-eve:

The yule-clog sparkled keen with frost,
No wing of wind the region swept,
But over all things brooding slept
The quiet sense of something lost.

As in the winters left behind,
Again our ancient games had place,
The mimic picture's breathing grace,
And dance and song and hoodman-blind.

Who show'd a token of distress?
No single tear, no mark of pain:
O sorrow, then can sorrow wane?
O grief, can grief be changed to less?

O last regret, regret can die!
No—mixt with all this mystic frame,
Her deep relations are the same,
But with long use her tears are dry.

LXXIX

'More than my brothers are to me,'—
Let this not vex thee, noble heart!
I know thee of what force thou art
To hold the costliest love in fee.

But thou and I are one in kind,
As moulded like in Nature's mint;
And hill and wood and field did print
The same sweet forms in either mind.

For us the same cold streamlet curl'd
Thro' all his eddying coves, the same
All winds that roam the twilight came
In whispers of the beauteous world.

At one dear knee we proffer'd vows,
One lesson from one book we learn'd,
Ere childhood's flaxen ringlet turn'd

To black and brown on kindred brows.

And so my wealth resembles thine,
But he was rich where I was poor,
And he supplied my want the more
As his unlikeness fitted mine.

LXXX

If any vague desire should rise,
That holy Death ere Arthur died
Had moved me kindly from his side,
And dropt the dust on tearless eyes;

Then fancy shapes, as fancy can,
The grief my loss in him had wrought,
A grief as deep as life or thought,
But stay'd in peace with God and man.

I make a picture in the brain;
I hear the sentence that he speaks;
He bears the burthen of the weeks
But turns his burthen into gain.

His credit thus shall set me free;
And, influence-rich to soothe and save,
Unused example from the grave
Reach out dead hands to comfort me.

LXXXI

Could I have said while he was here,
'My love shall now no further range;
There cannot come a mellow change,
For now is love mature in ear'?

Love, then, had hope of richer store:
What end is here to my complaint?
This haunting whisper makes me faint,
'More years had made me love thee more.'

But Death returns an answer sweet:
'My sudden frost was sudden gain,
And gave all ripeness to the grain,
It might have drawn from after-heat.'

LXXXII

I wage not any feud with Death
For changes wrought on form and face;
No lower life that earth's embrace
May breed with him, can fright my faith.

Eternal process moving on,
From state to state the spirit walks;
And these are but the shatter'd stalks,
Or ruin'd chrysalis of one.

Nor blame I Death, because he bare
The use of virtue out of earth:
I know transplanted human worth
Will bloom to profit, elsewhere.

For this alone on Death I wreak
The wrath that garners in my heart;
He put our lives so far apart
We cannot hear each other speak.

LXXXIII

Dip down upon the northern shore,
O sweet new-year delaying long;
Thou doest expectant nature wrong;
Delaying long, delay no more.

What stays thee from the clouded noons,
Thy sweetness from its proper place?
Can trouble live with April days,
Or sadness in the summer moons?

Bring orchis, bring the foxglove spire,
The little speedwell's darling blue,
Deep tulips dash'd with fiery dew,
Laburnums, dropping-wells of fire.

O thou, new-year, delaying long,
Delayest the sorrow in my blood,
That longs to burst a frozen bud
And flood a fresher throat with song.

LXXXIV

When I contemplate all alone
The life that had been thine below,
And fix my thoughts on all the glow
To which thy crescent would have grown;

I see thee sitting crown'd with good,
A central warmth diffusing bliss
In glance and smile, and clasp and kiss,
On all the branches of thy blood;

Thy blood, my friend, and partly mine;
For now the day was drawing on,
When thou should'st link thy life with one
Of mine own house, and boys of thine

Had babbled 'Uncle' on my knee;
But that remorseless iron hour
Made cypress of her orange flower,
Despair of Hope, and earth of thee.

I seem to meet their least desire,
To clap their cheeks, to call them mine.
I see their unborn faces shine
Beside the never-lighted fire.

I see myself an honor'd guest,
Thy partner in the flowery walk
Of letters, genial table-talk,
Or deep dispute, and graceful jest;

While now thy prosperous labor fills
The lips of men with honest praise,
And sun by sun the happy days
Descend below the golden hills

With promise of a morn as fair;
And all the train of bounteous hours
Conduct by paths of growing powers,
To reverence and the silver hair;

Till slowly worn her earthly robe,
Her lavish mission richly wrought,
Leaving great legacies of thought,
Thy spirit should fail from off the globe;

What time mine own might also flee,
As link'd with thine in love and fate,
And, hovering o'er the dolorous strait
To the other shore, involved in thee,

Arrive at last the blessed goal,
And He that died in Holy Land
Would reach us out the shining hand,
And take us as a single soul.

What reed was that on which I leant?
Ah, backward fancy, wherefore wake
The old bitterness again, and break
The low beginnings of content.

LXXXV

This truth came borne with bier and pall,
I felt it, when I sorrow'd most,
'Tis better to have loved and lost,
Than never to have loved at all—

O true in word, and tried in deed,
Demanding, so to bring relief
To this which is our common grief,
What kind of life is that I lead;

And whether trust in things above
Be dimm'd of sorrow, or sustain'd;
And whether love for him have drain'd
My capabilities of love;

Your words have virtue such as draws
A faithful answer from the breast,
Thro' light reproaches, half exprest,
And loyal unto kindly laws.

My blood an even tenor kept,
Till on mine ear this message falls,
That in Vienna's fatal walls
God's finger touch'd him, and he slept.

The great Intelligences fair
That range above our mortal state,

In circle round the blessed gate,
Received and gave him welcome there;

And led him thro' the blissful climes,
And show'd him in the fountain fresh
All knowledge that the sons of flesh
Shall gather in the cycled times.

But I remain'd, whose hopes were dim,
Whose life, whose thoughts were little worth,
To wander on a darken'd earth,
Where all things round me breathed of him. '

O friendship, equal-poised control,
O heart, with kindest motion warm,
O sacred essence, other form,
O solemn ghost, O crowned soul!

Yet none could better know than I,
How much of act at human hands
The sense of human will demands
By which we dare to live or die.

Whatever way my days decline,
I felt and feel, tho' left alone,
His being working in mine own,
The footsteps of his life in mine;

A life that all the Muses deck'd
With gifts of grace, that might express
All-comprehensive tenderness,
All-subtilising intellect:

And so my passion hath not swerved
To works of weakness, but I find
An image comforting the mind,
And in my grief a strength reserved.

Likewise the imaginative woe,
That loved to handle spiritual strife
Diffused the shock thro' all my life,
But in the present broke the blow.

My pulses therefore beat again

For other friends that once I met;
Nor can it suit me to forget
The mighty hopes that make us men.

I woo your love: I count it crime
To mourn for any overmuch;
I, the divided half of such
A friendship as had master'd Time;

Which masters Time indeed, and is
Eternal, separate from fears:
The all-assuming months and years
Can take no part away from this:

But Summer on the steaming floods,
And Spring that swells the narrow brooks,
And Autumn, with a noise of rooks,
That gather in the waning woods,

And every pulse of wind and wave
Recalls, in change of light or gloom,
My old affection of the tomb,
And my prime passion in the grave:

My old affection of the tomb,
A part of stillness, yearns to speak:
'Arise, and get thee forth and seek
A friendship for the years to come.

'I watch thee from the quiet shore;
Thy spirit up to mine can reach;
But in dear words of human speech
We two communicate no more.'

And I, 'Can clouds of nature stain
The starry clearness of the free?
How is it? Canst thou feel for me
Some painless sympathy with pain?'

And lightly does the whisper fall:
'Tis hard for thee to fathom this;
I triumph in conclusive bliss,
And that serene result of all.'

So hold I commerce with the dead;
Or so methinks the dead would say;
Or so shall grief with symbols play
And pining life be fancy-fed.

Now looking to some settled end,
That these things pass, and I shall prove
A meeting somewhere, love with love,
I crave your pardon, O my friend;

If not so fresh, with love as true,
I, clasping brother-hands, aver
I could not, if I would, transfer
The whole I felt for him to you.

For which be they that hold apart
The promise of the golden hours?
First love, first friendship, equal powers,
That marry with the virgin heart.

Still mine, that cannot but deplore,
That beats within a lonely place,
That yet remembers his embrace,
But at his footstep leaps no more,

My heart, tho' widow'd, may not rest
Quite in the love of what is gone,
But seeks to beat in time with one
That warms another living breast.

Ah, take the imperfect gift I bring,
Knowing the primrose yet is dear,
The primrose of the later year,
As not unlike to that of Spring.

LXXXVI

Sweet after showers, ambrosial air,
That rollest from the gorgeous gloom
Of evening over brake and bloom
And meadow, slowly breathing bare

The round of space, and rapt below
Thro' all the dewy-tassell'd wood,
And shadowing down the horned flood

In ripples, fan my brows and blow

The fever from my cheek, and sigh
The full new life that feeds thy breath
Throughout my frame, till Doubt and Death,
Ill brethren, let the fancy fly

From belt to belt of crimson seas
On leagues of odour streaming far,
To where in yonder orient star
A hundred spirits whisper 'Peace.'

LXXXVII

I past beside the reverend walls
In which of old I wore the gown;
I roved at random thro' the town,
And saw the tumult of the halls;

And heard once more in college fanes
The storm their high-built organs make,
And thunder-music, rolling, shake
The prophet blazon'd on the panes;

And caught once more the distant shout,
The measured pulse of racing oars
Among the willows; paced the shores
And many a bridge, and all about

The same gray flats again, and felt
The same, but not the same; and last
Up that long walk of limes I past
To see the rooms in which he dwelt.

Another name was on the door:
I linger'd; all within was noise
Of songs, and clapping hands, and boys
That crash'd the glass and beat the floor;

Where once we held debate, a band
Of youthful friends, on mind and art,
And labour, and the changing mart,
And all the framework of the land;

When one would aim an arrow fair,

But send it slackly from the string;
And one would pierce an outer ring,
And one an inner, here and there;

And last the master-bowman, he,
Would cleave the mark. A willing ear
We lent him. Who, but hung to hear
The rapt oration flowing free

From point to point, with power and grace
And music in the bounds of law,
To those conclusions when we saw
The God within him light his face,

And seem to lift the form, and glow
In azure orbits heavenly-wise;
And over those ethereal eyes
The bar of Michael Angelo.

LXXXVIII

Wild bird, whose warble, liquid sweet,
Rings Eden thro' the budded quicks,
O tell me where the senses mix,
O tell me where the passions meet,

Whence radiate: fierce extremes employ
Thy spirits in the darkening leaf,
And in the midmost heart of grief
Thy passion clasps a secret joy:

And I—my harp would prelude woe—
I cannot all command the strings;
The glory of the sum of things
Will flash along the chords and go.

LXXXIX

Witch-elms that counterchange the floor
Of this flat lawn with dusk and bright;
And thou, with all thy breadth and height
Of foliage, towering sycamore;

How often, hither wandering down,
My Arthur found your shadows fair,

And shook to all the liberal air
The dust and din and steam of town:

He brought an eye for all he saw;
He mixt in all our simple sports;
They pleased him, fresh from brawling courts
And dusty purlieus of the law.

O joy to him in this retreat,
Immantled in ambrosial dark,
To drink the cooler air, and mark
The landscape winking thro' the heat:

O sound to rout the brood of cares,
The sweep of scythe in morning dew,
The gust that round the garden flew,
And tumbled half the mellowing pears!

O bliss, when all in circle drawn
About him, heart and ear were fed
To hear him, as he lay and read
The Tuscan poets on the lawn:

Or in the all-golden afternoon
A guest, or happy sister, sung,
Or here she brought the harp and flung
A ballad to the brightening moon:

Nor less it pleased in livelier moods,
Beyond the bounding hill to stray,
And break the livelong summer day
With banquet in the distant woods;

Whereat we glanced from theme to theme,
Discuss'd the books to love or hate,
Or touch'd the changes of the state,
Or threaded some Socratic dream;

But if I praised the busy town,
He loved to rail against it still,
For `ground in yonder social mill
We rub each other's angles down,

'And merge,' he said, `in form and gloss

The picturesque of man and man.'
We talk'd: the stream beneath us ran,
The wine-flask lying couch'd in moss,

Or cool'd within the glooming wave;
And last, returning from afar,
Before the crimson-circled star
Had fall'n into her father's grave,

And brushing ankle-deep in flowers,
We heard behind the woodbine veil
The milk that bubbled in the pail,
And buzzings of the honied hours.

XC

He tasted love with half his mind,
Nor ever drank the inviolate spring
Where nighest heaven, who first could fling
This bitter seed among mankind;

That could the dead, whose dying eyes
Were closed with wail, resume their life,
They would but find in child and wife
An iron welcome when they rise:

'Twas well, indeed, when warm with wine,
To pledge them with a kindly tear,
To talk them o'er, to wish them here,
To count their memories half divine;

But if they came who past away,
Behold their brides in other hands;
The hard heir strides about their lands,
And will not yield them for a day.

Yea, tho' their sons were none of these,
Not less the yet-loved sire would make
Confusion worse than death, and shake
The pillars of domestic peace.

Ah dear, but come thou back to me:
Whatever change the years have wrought,
I find not yet one lonely thought
That cries against my wish for thee.

XCI

When rosy plumelets tuft the larch,
And rarely pipes the mounted thrush;
Or underneath the barren bush
Flits by the sea-blue bird of March;

Come, wear the form by which I know
Thy spirit in time among thy peers;
The hope of unaccomplish'd years
Be large and lucid round thy brow.

When summer's hourly-mellowing change
May breathe, with many roses sweet,
Upon the thousand waves of wheat,
That ripple round the lonely grange;

Come: not in watches of the night,
But where the sunbeam broodeth warm,
Come, beauteous in thine after form,
And like a finer light in light.

XCII

If any vision should reveal
Thy likeness, I might count it vain
As but the canker of the brain;
Yea, tho' it spake and made appeal

To chances where our lots were cast
Together in the days behind,
I might but say, I hear a wind
Of memory murmuring the past.

Yea, tho' it spake and bared to view
A fact within the coming year;
And tho' the months, revolving near,
Should prove the phantom-warning true,

They might not seem thy prophecies,
But spiritual presentiments,
And such refraction of events
As often rises ere they rise.

XCIII

I shall not see thee. Dare I say
No spirit ever brake the band
That stays him from the native land
Where first he walk'd when claspt in clay?

No visual shade of some one lost,
But he, the Spirit himself, may come
Where all the nerve of sense is numb;
Spirit to Spirit, Ghost to Ghost.

O, therefore from thy sightless range
With gods in unconjectured bliss,
O, from the distance of the abyss
Of tenfold-complicated change,

Descend, and touch, and enter; hear
The wish too strong for words to name;
That in this blindness of the frame
My Ghost may feel that thine is near.

XCIV

How pure at heart and sound in head,
With what divine affections bold
Should be the man whose thought would hold
An hour's communion with the dead.

In vain shalt thou, or any, call
The spirits from their golden day,
Except, like them, thou too canst say,
My spirit is at peace with all.

They haunt the silence of the breast,
Imaginations calm and fair,
The memory like a cloudless air,
The conscience as a sea at rest:

But when the heart is full of din,
And doubt beside the portal waits,
They can but listen at the gates
And hear the household jar within.

XCV

By night we linger'd on the lawn,

For underfoot the herb was dry;
And genial warmth; and o'er the sky
The silvery haze of summer drawn;

And calm that let the tapers burn
Unwavering: not a cricket chirr'd:
The brook alone far-off was heard,
And on the board the fluttering urn:

And bats went round in fragrant skies,
And wheel'd or lit the filmy shapes
That haunt the dusk, with ermine capes
And woolly breasts and beaded eyes;

While now we sang old songs that peal'd
From knoll to knoll, where, couch'd at ease,
The white kine glimmer'd, and the trees
Laid their dark arms about the field.

But when those others, one by one,
Withdrew themselves from me and night,
And in the house light after light
Went out, and I was all alone,

A hunger seized my heart; I read
Of that glad year which once had been,
In those fall'n leaves which kept their green,
The noble letters of the dead:

And strangely on the silence broke
The silent-speaking words, and strange
Was love's dumb cry defying change
To test his worth; and strangely spoke

The faith, the vigour, bold to dwell
On doubts that drive the coward back,
And keen thro' wordy snares to track
Suggestion to her inmost cell.

So word by word, and line by line,
The dead man touch'd me from the past,
And all at once it seem'd at last
The living soul was flash'd on mine,

And mine in this was wound, and whirl'd
About empyreal heights of thought,
And came on that which is, and caught
The deep pulsations of the world,

Æonian music measuring out
The steps of Time—the shocks of Chance--
The blows of Death. At length my trance
Was cancell'd, stricken thro' with doubt.

Vague words! but ah, how hard to frame
In matter-moulded forms of speech,
Or ev'n for intellect to reach
Thro' memory that which I became:

Till now the doubtful dusk reveal'd
The knolls once more where, couch'd at ease,
The white kine glimmer'd, and the trees
Laid their dark arms about the field;

And suck'd from out the distant gloom
A breeze began to tremble o'er
The large leaves of the sycamore,
And fluctuate all the still perfume,

And gathering freshlier overhead,
Rock'd the full-foliaged elms, and swung
The heavy-folded rose, and flung
The lilies to and fro, and said,

'The dawn, the dawn,' and died away;
And East and West, without a breath,
Mixt their dim lights, like life and death,
To broaden into boundless day.

XCVI

You say, but with no touch of scorn,
Sweet-hearted, you, whose light-blue eyes
Are tender over drowning flies,
You tell me, doubt is Devil-born.

I know not: one indeed I knew
In many a subtle question versed,
Who touch'd a jarring lyre at first,

But ever strove to make it true:

Perplext in faith, but pure in deeds,
At last he beat his music out.
There lives more faith in honest doubt,
Believe me, than in half the creeds.

He fought his doubts and gather'd strength,
He would not make his judgment blind,
He faced the spectres of the mind
And laid them: thus he came at length

To find a stronger faith his own;
And Power was with him in the night,
Which makes the darkness and the light,
And dwells not in the light alone,

But in the darkness and the cloud,
As over Sinai's peaks of old,
While Israel made their gods of gold,
Altho' the trumpet blew so loud.

XCVII

My love has talk'd with rocks and trees;
He finds on misty mountain-ground
His own vast shadow glory-crown'd;
He sees himself in all he sees.

Two partners of a married life—
I look'd on these and thought of thee
In vastness and in mystery,
And of my spirit as of a wife.

These two—they dwelt with eye on eye,
Their hearts of old have beat in tune,
Their meetings made December June,
Their every parting was to die.

Their love has never past away;
The days she never can forget
Are earnest that he loves her yet,
Whate'er the faithless people say.

Her life is lone, he sits apart,

He loves her yet, she will not weep,
Tho' rapt in matters dark and deep
He seems to slight her simple heart.

He thrids the labyrinth of the mind,
He reads the secret of the star,
He seems so near and yet so far,
He looks so cold: she thinks him kind.

She keeps the gift of years before,
A wither'd violet is her bliss:
She knows not what his greatness is,
For that, for all, she loves him more.

For him she plays, to him she sings
Of early faith and plighted vows;
She knows but matters of the house,
And he, he knows a thousand things.

Her faith is fixt and cannot move,
She darkly feels him great and wise,
She dwells on him with faithful eyes,
'I cannot understand: I love.'

XCVIII

You leave us: you will see the Rhine,
And those fair hills I sail'd below,
When I was there with him; and go
By summer belts of wheat and vine

To where he breathed his latest breath,
That City. All her splendour seems
No livelier than the wisp that gleams
On Lethe in the eyes of Death.

Let her great Danube rolling fair
Enwind her isles, unmark'd of me:
I have not seen, I will not see
Vienna; rather dream that there,

A treble darkness, Evil haunts
The birth, the bridal; friend from friend
Is oftener parted, fathers bend
Above more graves, a thousand wants

Gnarr at the heels of men, and prey
By each cold hearth, and sadness flings
Her shadow on the blaze of kings:
And yet myself have heard him say,

That not in any mother town
With statelier progress to and fro
The double tides of chariots flow
By park and suburb under brown

Of lustier leaves; nor more content,
He told me, lives in any crowd,
When all is gay with lamps, and loud
With sport and song, in booth and tent,

Imperial halls, or open plain;
And wheels the circled dance, and breaks
The rocket molten into flakes
Of crimson or in emerald rain.

XCIX

Risest thou thus, dim dawn, again,
So loud with voices of the birds,
So thick with lowings of the herds,
Day, when I lost the flower of men;

Who tremblest thro' thy darkling red
On yon swoll'n brook that bubbles fast
By meadows breathing of the past,
And woodlands holy to the dead;

Who murmurest in the foliaged eaves
A song that slights the coming care,
And Autumn laying here and there
A fiery finger on the leaves;

Who wakenest with thy balmy breath
To myriads on the genial earth,
Memories of bridal, or of birth,
And unto myriads more, of death.

O, wheresoever those may be,
Betwixt the slumber of the poles,

To-day they count as kindred souls;
They know me not, but mourn with me.

C

I climb the hill: from end to end
Of all the landscape underneath,
I find no place that does not breathe
Some gracious memory of my friend;

No gray old grange, or lonely fold,
Or low morass and whispering reed,
Or simple stile from mead to mead,
Or sheepwalk up the windy wold;

Nor hoary knoll of ash and hew
That hears the latest linnet trill,
Nor quarry trench'd along the hill
And haunted by the wrangling daw;

Nor runlet tinkling from the rock;
Nor pastoral rivulet that swerves
To left and right thro' meadowy curves,
That feed the mothers of the flock;

But each has pleased a kindred eye,
And each reflects a kindlier day;
And, leaving these, to pass away,
I think once more he seems to die.

CI

Unwatch'd, the garden bough shall sway,
The tender blossom flutter down,
Unloved, that beech will gather brown,
This maple burn itself away;

Unloved, the sun-flower, shining fair,
Ray round with flames her disk of seed,
And many a rose-carnation feed
With summer spice the humming air;

Unloved, by many a sandy bar,
The brook shall babble down the plain,
At noon or when the lesser wain
Is twisting round the polar star;

Uncared for, gird the windy grove,
And flood the haunts of hern and crake;
Or into silver arrows break
The sailing moon in creek and cove;

Till from the garden and the wild
A fresh association blow,
And year by year the landscape grow
Familiar to the stranger's child;

As year by year the labourer tills
His wonted glebe, or lops the glades;
And year by year our memory fades
From all the circle of the hills.

CII

We leave the well-beloved place
Where first we gazed upon the sky;
The roofs, that heard our earliest cry,
Will shelter one of stranger race.

We go, but ere we go from home,
As down the garden-walks I move,
Two spirits of a diverse love
Contend for loving masterdom.

One whispers, 'Here thy boyhood sung
Long since its matin song, and heard
The low love-language of the bird
In native hazels tassel-hung.'

The other answers, 'Yea, but here
Thy feet have stray'd in after hours
With thy lost friend among the bowers,
And this hath made them trebly dear.'

These two have striven half the day,
And each prefers his separate claim,
Poor rivals in a losing game,
That will not yield each other way.

I turn to go: my feet are set

To leave the pleasant fields and farms;
They mix in one another's arms
To one pure image of regret.

CIII

On that last night before we went
From out the doors where I was bred,
I dream'd a vision of the dead,
Which left my after-morn content.

Methought I dwelt within a hall,
And maidens with me: distant hills
From hidden summits fed with rills
A river sliding by the wall.

The hall with harp and carol rang.
They sang of what is wise and good
And graceful. In the centre stood
A statue veil'd, to which they sang;

And which, tho' veil'd, was known to me,
The shape of him I loved, and love
For ever: then flew in a dove
And brought a summons from the sea:

And when they learnt that I must go
They wept and wail'd, but led the way
To where a little shallop lay
At anchor in the flood below;

And on by many a level mead,
And shadowing bluff that made the banks,
We glided winding under ranks
Of iris, and the golden reed;

And still as vaster grew the shore
And roll'd the floods in grander space,
The maidens gather'd strength and grace
And presence, lordlier than before;

And I myself, who sat apart
And watch'd them, wax'd in every limb;
I felt the thews of Anakim,
The pulses of a Titan's heart;

As one would sing the death of war,
And one would chant the history
Of that great race, which is to be,
And one the shaping of a star;

Until the forward-creeping tides
Began to foam, and we to draw
From deep to deep, to where we saw
A great ship lift her shining sides.

The man we loved was there on deck,
But thrice as large as man he bent
To greet us. Up the side I went,
And fell in silence on his neck;

Whereat those maidens with one mind
Bewail'd their lot; I did them wrong:
'We served thee here,' they said, 'so long,
And wilt thou leave us now behind?'

So rapt I was, they could not win
An answer from my lips, but he
Replying, 'Enter likewise ye
And go with us:' they enter'd in.

And while the wind began to sweep
A music out of sheet and shroud,
We steer'd her toward a crimson cloud
That landlike slept along the deep.

CIV
The time draws near the birth of Christ;
The moon is hid, the night is still;
A single church below the hill
Is pealing, folded in the mist.

A single peal of bells below,
That wakens at this hour of rest
A single murmur in the breast,
That these are not the bells I know.

Like strangers' voices here they sound,
In lands where not a memory strays,

Nor landmark breathes of other days,
But all is new unhallow'd ground.

CV

To-night ungather'd let us leave
This laurel, let this holly stand:
We live within the stranger's land,
And strangely falls our Christmas-eve.

Our father's dust is left alone
And silent under other snows:
There in due time the woodbine blows,
The violet comes, but we are gone.

No more shall wayward grief abuse
The genial hour with mask and mime;
For change of place, like growth of time,
Has broke the bond of dying use.

Let cares that petty shadows cast,
By which our lives are chiefly proved,
A little spare the night I loved,
And hold it solemn to the past.

But let no footstep beat the floor,
Nor bowl of wassail mantle warm;
For who would keep an ancient form
Thro' which the spirit breathes no more?

Be neither song, nor game, nor feast;
Nor harp be touch'd, nor flute be blown;
No dance, no motion, save alone
What lightens in the lucid east

Of rising worlds by yonder wood.
Long sleeps the summer in the seed;
Run out your measured arcs, and lead
The closing cycle rich in good.

CVI

Ring out, wild bells, to the wild sky,
The flying cloud, the frosty light:
The year is dying in the night;
Ring out, wild bells, and let him die.

Ring out the old, ring in the new,
Ring, happy bells, across the snow:
The year is going, let him go;
Ring out the false, ring in the true.

Ring out the grief that saps the mind,
For those that here we see no more;
Ring out the feud of rich and poor,
Ring in redress to all mankind.

Ring out a slowly dying cause,
And ancient forms of party strife;
Ring in the nobler modes of life,
With sweeter manners, purer laws.

Ring out the want, the care, the sin,
The faithless coldness of the times;
Ring out, ring out my mournful rhymes,
But ring the fuller minstrel in.

Ring out false pride in place and blood,
The civic slander and the spite;
Ring in the love of truth and right,
Ring in the common love of good.

Ring out old shapes of foul disease;
Ring out the narrowing lust of gold;
Ring out the thousand wars of old,
Ring in the thousand years of peace.

Ring in the valiant man and free,
The larger heart, the kindlier hand;
Ring out the darkness of the land,
Ring in the Christ that is to be.

CVII

It is the day when he was born,
A bitter day that early sank
Behind a purple-frosty bank
Of vapour, leaving night forlorn.

The time admits not flowers or leaves
To deck the banquet. Fiercely flies

The blast of North and East, and ice
Makes daggers at the sharpen'd eaves,

And bristles all the brakes and thorns
To yon hard crescent, as she hangs
Above the wood which grides and clangs
Its leafless ribs and iron horns

Together, in the drifts that pass
To darken on the rolling brine
That breaks the coast. But fetch the wine,
Arrange the board and brim the glass;

Bring in great logs and let them lie,
To make a solid core of heat;
Be cheerful-minded, talk and treat
Of all things ev'n as he were by;

We keep the day. With festal cheer,
With books and music, surely we
Will drink to him, whate'er he be,
And sing the songs he loved to hear.

CVIII

I will not shut me from my kind,
And, lest I stiffen into stone,
I will not eat my heart alone,
Nor feed with sighs a passing wind:

What profit lies in barren faith,
And vacant yearning, tho' with might
To scale the heaven's highest height,
Or dive below the wells of Death?

What find I in the highest place,
But mine own phantom chanting hymns?
And on the depths of death there swims
The reflex of a human face.

I'll rather take what fruit may be
Of sorrow under human skies:
'Tis held that sorrow makes us wise,
Whatever wisdom sleep with thee.

CIX

Heart-affluence in discursive talk
From household fountains never dry;
The critic clearness of an eye,
That saw thro' all the Muses' walk;

Seraphic intellect and force
To seize and throw the doubts of man;
Impassion'd logic, which outran
The hearer in its fiery course;

High nature amorous of the good,
But touch'd with no ascetic gloom;
And passion pure in snowy bloom
Thro' all the years of April blood;

A love of freedom rarely felt,
Of freedom in her regal seat
Of England; not the schoolboy heat,
The blind hysterics of the Celt;

And manhood fused with female grace
In such a sort, the child would twine
A trustful hand, unask'd, in thine,
And find his comfort in thy face;

All these have been, and thee mine eyes
Have look'd on: if they look'd in vain,
My shame is greater who remain,
Nor let thy wisdom make me wise.

CX

Thy converse drew us with delight,
The men of rathe and riper years:
The feeble soul, a haunt of fears,
Forgot his weakness in thy sight.

On thee the loyal-hearted hung,
The proud was half disarm'd of pride,
Nor cared the serpent at thy side
To flicker with his double tongue.

The stern were mild when thou wert by,
The flippant put himself to school

And heard thee, and the brazen fool
Was soften'd, and he knew not why;

While I, thy nearest, sat apart,
And felt thy triumph was as mine;
And loved them more, that they were thine,
The graceful tact, the Christian art;

Nor mine the sweetness or the skill,
But mine the love that will not tire,
And, born of love, the vague desire
That spurs an imitative will.

CXI

The churl in spirit, up or down
Along the scale of ranks, thro' all,
To him who grasps a golden ball,
By blood a king, at heart a clown;

The churl in spirit, howe'er he veil
His want in forms for fashion's sake,
Will let his coltish nature break
At seasons thro' the gilded pale:

For who can always act? but he,
To whom a thousand memories call,
Not being less but more than all
The gentleness he seem'd to be,

Best seem'd the thing he was, and join'd
Each office of the social hour
To noble manners, as the flower
And native growth of noble mind;

Nor ever narrowness or spite,
Or villain fancy fleeting by,
Drew in the expression of an eye,
Where God and Nature met in light;

And thus he bore without abuse
The grand old name of gentleman,
Defamed by every charlatan,
And soil'd with all ignoble use.

CXII

High wisdom holds my wisdom less,
That I, who gaze with temperate eyes
On glorious insufficiencies,
Set light by narrower perfectness.

But thou, that fillest all the room
Of all my love, art reason why
I seem to cast a careless eye
On souls, the lesser lords of doom.

For what wert thou? some novel power
Sprang up for ever at a touch,
And hope could never hope too much,
In watching thee from hour to hour,

Large elements in order brought,
And tracts of calm from tempest made,
And world-wide fluctuation sway'd
In vassal tides that follow'd thought.

CXIII

'Tis held that sorrow makes us wise;
Yet how much wisdom sleeps with thee
Which not alone had guided me,
But served the seasons that may rise;

For can I doubt, who knew thee keen
In intellect, with force and skill
To strive, to fashion, to fulfil—
I doubt not what thou wouldst have been:

A life in civic action warm,
A soul on highest mission sent,
A potent voice of Parliament,
A pillar steadfast in the storm,

Should licensed boldness gather force,
Becoming, when the time has birth,
A lever to uplift the earth
And roll it in another course,

With thousand shocks that come and go,

With agonies, with energies,
With overthrowings, and with cries
And undulations to and fro.

CXIV

Who loves not Knowledge? Who shall rail
Against her beauty? May she mix
With men and prosper! Who shall fix
Her pillars? Let her work prevail.

But on her forehead sits a fire:
She sets her forward countenance
And leaps into the future chance,
Submitting all things to desire.

Half-grown as yet, a child, and vain—
She cannot fight the fear of death.
What is she, cut from love and faith,
But some wild Pallas from the brain

Of Demons? fiery-hot to burst
All barriers in her onward race
For power. Let her know her place;
She is the second, not the first.

A higher hand must make her mild,
If all be not in vain; and guide
Her footsteps, moving side by side
With wisdom, like the younger child:

For she is earthly of the mind,
But Wisdom heavenly of the soul.
O, friend, who camest to thy goal
So early, leaving me behind,

I would the great world grew like thee,
Who grewest not alone in power
And knowledge, but by year and hour
In reverence and in charity.

CXV

Now fades the last long streak of snow,
Now burgeons every maze of quick
About the flowering squares, and thick

By ashen roots the violets blow.

Now rings the woodland loud and long,
The distance takes a lovelier hue,
And drown'd in yonder living blue
The lark becomes a sightless song.

Now dance the lights on lawn and lea,
The flocks are whiter down the vale,
And milkier every milky sail
On winding stream or distant sea;

Where now the seamew pipes, or dives
In yonder greening gleam, and fly
The happy birds, that change their sky
To build and brood; that live their lives

From land to land; and in my breast
Spring wakens too; and my regret
Becomes an April violet,
And buds and blossoms like the rest.

CXVI

Is it, then, regret for buried time
That keenlier in sweet April wakes,
And meets the year, and gives and takes
The colours of the crescent prime?

Not all: the songs, the stirring air,
The life re-orient out of dust
Cry thro' the sense to hearten trust
In that which made the world so fair.

Not all regret: the face will shine
Upon me, while I muse alone;
And that dear voice, I once have known,
Still speak to me of me and mine:

Yet less of sorrow lives in me
For days of happy commune dead;
Less yearning for the friendship fled,
Than some strong bond which is to be.

CXVII

O days and hours, your work is this
To hold me from my proper place,
A little while from his embrace,
For fuller gain of after bliss:

That out of distance might ensue
Desire of nearness doubly sweet;
And unto meeting when we meet,
Delight a hundredfold accrue,

For every grain of sand that runs,
And every span of shade that steals,
And every kiss of toothed wheels,
And all the courses of the suns.

CXVIII

Contemplate all this work of Time,
The giant labouring in his youth;
Nor dream of human love and truth,
As dying Nature's earth and lime;

But trust that those we call the dead
Are breathers of an ampler day
For ever nobler ends. They say,
The solid earth whereon we tread

In tracts of fluent heat began,
And grew to seeming-random forms,
The seeming prey of cyclic storms,
Till at the last arose the man;

Who throve and branch'd from clime to clime,
The herald of a higher race,
And of himself in higher place,
If so he type this work of time

Within himself, from more to more;
Or, crown'd with attributes of woe
Like glories, move his course, and show
That life is not as idle ore,

But iron dug from central gloom,
And heated hot with burning fears,
And dipt in baths of hissing tears,

And batter'd with the shocks of doom

To shape and use. Arise and fly
The reeling Faun, the sensual feast;
Move upward, working out the beast,
And let the ape and tiger die.

CXIX

Doors, where my heart was used to beat
So quickly, not as one that weeps
I come once more; the city sleeps;
I smell the meadow in the street;

I hear a chirp of birds; I see
Betwixt the black fronts long-withdrawn
A light-blue lane of early dawn,
And think of early days and thee,

And bless thee, for thy lips are bland,
And bright the friendship of thine eye;
And in my thoughts with scarce a sigh
I take the pressure of thine hand.

CXX

I trust I have not wasted breath:
I think we are not wholly brain,
Magnetic mockeries; not in vain,
Like Paul with beasts, I fought with Death;

Not only cunning casts in clay:
Let Science prove we are, and then
What matters Science unto men,
At least to me? I would not stay.

Let him, the wiser man who springs
Hereafter, up from childhood shape
His action like the greater ape,
But I was born to other things.

CXXI

Sad Hesper o'er the buried sun
And ready, thou, to die with him,
Thou watchest all things ever dim
And dimmer, and a glory done:

The team is loosen'd from the wain,
The boat is drawn upon the shore;
Thou listenest to the closing door,
And life is darken'd in the brain.

Bright Phosphor, fresher for the night,
By thee the world's great work is heard
Beginning, and the wakeful bird;
Behind thee comes the greater light:

The market boat is on the stream,
And voices hail it from the brink;
Thou hear'st the village hammer clink,
And see'st the moving of the team.

Sweet Hesper-Phosphor, double name
For what is one, the first, the last,
Thou, like my present and my past,
Thy place is changed; thou art the same.

CXXII

Oh, wast thou with me, dearest, then,
While I rose up against my doom,
And yearn'd to burst the folded gloom,
To bare the eternal Heavens again,

To feel once more, in placid awe,
The strong imagination roll
A sphere of stars about my soul,
In all her motion one with law;

If thou wert with me, and the grave
Divide us not, be with me now,
And enter in at breast and brow,
Till all my blood, a fuller wave,

Be quicken'd with a livelier breath,
And like an inconsiderate boy,
As in the former flash of joy,
I slip the thoughts of life and death;

And all the breeze of Fancy blows,

And every dew-drop paints a bow,
The wizard lightnings deeply glow,
And every thought breaks out a rose.

CXXIII

There rolls the deep where grew the tree.
O earth, what changes hast thou seen!
There where the long street roars, hath been
The stillness of the central sea.

The hills are shadows, and they flow
From form to form, and nothing stands;
They melt like mist, the solid lands,
Like clouds they shape themselves and go.

But in my spirit will I dwell,
And dream my dream, and hold it true;
For tho' my lips may breathe adieu,
I cannot think the thing farewell.

CXXIV

That which we dare invoke to bless;
Our dearest faith; our ghastliest doubt;
He, They, One, All; within, without;
The Power in darkness whom we guess;

I found Him not in world or sun,
Or eagle's wing, or insect's eye;
Nor thro' the questions men may try,
The petty cobwebs we have spun:

If e'er when faith had fall'n asleep,
I heard a voice 'believe no more'
And heard an ever-breaking shore
That tumbled in the Godless deep;

A warmth within the breast would melt
The freezing reason's colder part,
And like a man in wrath the heart
Stood up and answer'd 'I have felt.'

No, like a child in doubt and fear:
But that blind clamour made me wise;
Then was I as a child that cries,

But, crying, knows his father near;

And what I am beheld again
What is, and no man understands;
And out of darkness came the hands
That reach thro' nature, moulding men.

CXXV

Whatever I have said or sung,
Some bitter notes my harp would give,
Yea, tho' there often seem'd to live
A contradiction on the tongue,

Yet Hope had never lost her youth;
She did but look through dimmer eyes;
Or Love but play'd with gracious lies,
Because he felt so fix'd in truth:

And if the song were full of care,
He breathed the spirit of the song;
And if the words were sweet and strong
He set his royal signet there;

Abiding with me till I sail
To seek thee on the mystic deeps,
And this electric force, that keeps
A thousand pulses dancing, fail.

CXXVI

Love is and was my Lord and King,
And in his presence I attend
To hear the tidings of my friend,
Which every hour his couriers bring.

Love is and was my King and Lord,
And will be, tho' as yet I keep
Within his court on earth, and sleep
Encompass'd by his faithful guard,

And hear at times a sentinel
Who moves about from place to place,
And whispers to the worlds of space,
In the deep night, that all is well.

CXXVII

And all is well, tho' faith and form
Be sunder'd in the night of fear;
Well roars the storm to those that hear
A deeper voice across the storm,

Proclaiming social truth shall spread,
And justice, ev'n tho' thrice again
The red fool-fury of the Seine
Should pile her barricades with dead.

But ill for him that wears a crown,
And him, the lazar, in his rags:
They tremble, the sustaining crags;
The spires of ice are toppled down,

And molten up, and roar in flood;
The fortress crashes from on high,
The brute earth lightens to the sky,
And the great Æon sinks in blood,

And compass'd by the fires of Hell;
While thou, dear spirit, happy star,
O'erlook'st the tumult from afar,
And smilest, knowing all is well.

CXXVIII

The love that rose on stronger wings,
Unpalsied when he met with Death,
Is comrade of the lesser faith
That sees the course of human things.

No doubt vast eddies in the flood
Of onward time shall yet be made,
And throned races may degrade;
Yet O ye mysteries of good,

Wild Hours that fly with Hope and Fear,
If all your office had to do
With old results that look like new;
If this were all your mission here,

To draw, to sheathe a useless sword,
To fool the crowd with glorious lies,

To cleave a creed in sects and cries,
To change the bearing of a word,

To shift an arbitrary power,
To cramp the student at his desk,
To make old bareness picturesque
And tuft with grass a feudal tower;

Why then my scorn might well descend
On you and yours. I see in part
That all, as in some piece of art,
Is toil cöoperant to an end.

CXXIX

Dear friend, far off, my lost desire,
So far, so near in woe and weal;
O loved the most, when most I feel
There is a lower and a higher;

Known and unknown; human, divine;
Sweet human hand and lips and eye;
Dear heavenly friend that canst not die,
Mine, mine, for ever, ever mine;

Strange friend, past, present, and to be;
Loved deeplier, darklier understood;
Behold, I dream a dream of good,
And mingle all the world with thee.

CXXX

Thy voice is on the rolling air;
I hear thee where the waters run;
Thou standest in the rising sun,
And in the setting thou art fair.

What art thou then? I cannot guess;
But tho' I seem in star and flower
To feel thee some diffusive power,
I do not therefore love thee less:

My love involves the love before;
My love is vaster passion now;
Tho' mix'd with God and Nature thou,
I seem to love thee more and more.

Far off thou art, but ever nigh;
I have thee still, and I rejoice;
I prosper, circled with thy voice;
I shall not lose thee tho' I die.

CXXXI

O living will that shalt endure
When all that seems shall suffer shock,
Rise in the spiritual rock,
Flow thro' our deeds and make them pure,

That we may lift from out of dust
A voice as unto him that hears,
A cry above the conquer'd years
To one that with us works, and trust,

With faith that comes of self-control,
The truths that never can be proved
Until we close with all we loved,
And all we flow from, soul in soul.

Epilogue

O true and tried, so well and long,
Demand not thou a marriage lay;
In that it is thy marriage day
Is music more than any song.

Nor have I felt so much of bliss
Since first he told me that he loved
A daughter of our house; nor proved
Since that dark day a day like this;

Tho' I since then have number'd o'er
Some thrice three years: they went and came,
Remade the blood and changed the frame,
And yet is love not less, but more;

No longer caring to embalm
In dying songs a dead regret,
But like a statue solid-set,
And moulded in colossal calm.

Regret is dead, but love is more

Than in the summers that are flown,
For I myself with these have grown
To something greater than before;

Which makes appear the songs I made
As echoes out of weaker times,
As half but idle brawling rhymes,
The sport of random sun and shade.

But where is she, the bridal flower,
That must be made a wife ere noon?
She enters, glowing like the moon
Of Eden on its bridal bower:

On me she bends her blissful eyes
And then on thee; they meet thy look
And brighten like the star that shook
Betwixt the palms of paradise.

O when her life was yet in bud,
He too foretold the perfect rose.
For thee she grew, for thee she grows
For ever, and as fair as good.

And thou art worthy; full of power;
As gentle; liberal-minded, great,
Consistent; wearing all that weight
Of learning lightly like a flower.

But now set out: the noon is near,
And I must give away the bride;
She fears not, or with thee beside
And me behind her, will not fear.

For I that danced her on my knee,
That watch'd her on her nurse's arm,
That shielded all her life from harm
At last must part with her to thee;

Now waiting to be made a wife,
Her feet, my darling, on the dead
Their pensive tablets round her head,
And the most living words of life

Breathed in her ear. The ring is on,
The 'wilt thou' answer'd, and again
The 'wilt thou' ask'd, till out of twain
Her sweet 'I will' has made you one.

Now sign your names, which shall be read,
Mute symbols of a joyful morn,
By village eyes as yet unborn;
The names are sign'd, and overhead

Begins the clash and clang that tells
The joy to every wandering breeze;
The blind wall rocks, and on the trees
The dead leaf trembles to the bells.

O happy hour, and happier hours
Await them. Many a merry face
Salutes them—maidens of the place,
That pelt us in the porch with flowers.

O happy hour, behold the bride
With him to whom her hand I gave.
They leave the porch, they pass the grave
That has to-day its sunny side.

To-day the grave is bright for me,
For them the light of life increased,
Who stay to share the morning feast,
Who rest to-night beside the sea.

Let all my genial spirits advance
To meet and greet a whiter sun;
My drooping memory will not shun
The foaming grape of eastern France.

It circles round, and fancy plays,
And hearts are warm'd and faces bloom,
As drinking health to bride and groom
We wish them store of happy days.

Nor count me all to blame if I
Conjecture of a stiller guest,
Perchance, perchance, among the rest,
And, tho' in silence, wishing joy.

But they must go, the time draws on,
And those white-favour'd horses wait;
They rise, but linger; it is late;
Farewell, we kiss, and they are gone.

A shade falls on us like the dark
From little cloudlets on the grass,
But sweeps away as out we pass
To range the woods, to roam the park,

Discussing how their courtship grew,
And talk of others that are wed,
And how she look'd, and what he said,
And back we come at fall of dew.

Again the feast, the speech, the glee,
The shade of passing thought, the wealth
Of words and wit, the double health,
The crowning cup, the three-times-three,

And last the dance;—till I retire:
Dumb is that tower which spake so loud,
And high in heaven the streaming cloud,
And on the downs a rising fire:

And rise, O moon, from yonder down,
Till over down and over dale
All night the shining vapour sail
And pass the silent-lighted town,

The white-faced halls, the glancing rills,
And catch at every mountain head,
And o'er the friths that branch and spread
Their sleeping silver thro' the hills;

And touch with shade the bridal doors,
With tender gloom the roof, the wall;
And breaking let the splendour fall
To spangle all the happy shores

By which they rest, and ocean sounds,
And, star and system rolling past,
A soul shall draw from out the vast

And strike his being into bounds,

And, moved thro' life of lower phase,
Result in man, be born and think,
And act and love, a closer link
Betwixt us and the crowning race

Of those that, eye to eye, shall look
On knowledge; under whose command
Is Earth and Earth's, and in their hand
Is Nature like an open book;

No longer half-akin to brute,
For all we thought and loved and did,
And hoped, and suffer'd, is but seed
Of what in them is flower and fruit;

Whereof the man, that with me trod
This planet, was a noble type
Appearing ere the times were ripe,
That friend of mine who lives in God,

That God, which ever lives and loves,
One God, one law, one element,
And one far-off divine event,
To which the whole creation moves.