


Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz





Editorial	3
Joaquín Díaz	
El lamento de Art Ó Laoghaire y el lamento irlandés.....	4
Seán Ua Súilleabháin y Henar Velasco López	
Perfil de una operadora de medicina popular urbana en San Juan	32
de Lurigancho (Lima, Perú)	
Fabiola Yvonne Chávez Hualpa	
El <i>timo del prisionero español</i> y las leyendas de tesoros escondidos.....	56
en Canarias	
Manuel Poggio Capote y Manuel Cobiella Hernández	

SUMARIO

Revista de Folklore número 413 – Julio de 2016

Portada: *A Lady & Gentleman in Summer Dresses*. Copia iluminada del *Roman de la Rose* en el *British Museum*

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

El auge que han tenido los museos etnográficos en las últimas décadas revela un interés del público en general por los espacios expositivos, pero también unas tendencias culturales que podrían interpretarse de muy diversas formas. De una parte —y esto no es un fenómeno actual, sino casi un mecanismo genético—, se manifiesta un impulso del ser humano por dejar en herencia la propia experiencia a sus descendientes; ese deseo de permanencia se ve complementado y preservado posteriormente por el respeto natural de esos descendientes hacia quienes les precedieron, conservando en consecuencia sus creencias y sus formas culturales. Tal respeto parece querer imponerse a toda costa en la siguiente generación por parte de la anterior, agregando para conseguirlo las claves que hicieron posible el descubrimiento y la transmisión de todos aquellos conocimientos a los que cabría denominar ya idiosincrásicos. Se reúnen o quedan conectadas de esta forma las tres generaciones que suelen, con el paso del tiempo, compartir conocimientos y participar de su sentido, interpretación y esencia. Cuando una de esas generaciones, normalmente la más reciente, se aparta, voluntaria o involuntariamente, de tal visión de las cosas o fallan las claves que explicarían adecuadamente el uso o conservación de ese material, puede surgir un efecto reflexivo muy curioso: todos esos conocimientos y objetos, agrupados o almacenados para tratar de explicar el pasado en su conjunto, se convierten en una especie de espejo que devuelve con exactitud, y a veces extraordinaria crudeza, lo que cada uno de los miembros de esa generación trata precisamente de ocultar o de cambiar por mor de la novedad o la renovación. Pero aún cabría añadir otra consideración: los museos etnográficos, en su pretensión de conservar y mostrar seriamente los usos y costumbres de antaño, tratan de ser la urna donde se exponga con apariencia científica —casi heurística— el resultado de la investigación sobre el transcurso del tiempo y sus consecuencias, incluyendo entre estas la creación de una identidad o, lo que llamaría exageradamente Hobsbawm, «la invención de una tradición». De esa forma, los museos y las exposiciones etnográficas vendrían a ser una especie de refugio de la identidad, en suma.

La etnografía, y también la antropología, es ciencia joven y muy ligada al individuo moderno. Entre la antropometría ochocentista y la antropología cognitiva hay un enorme tramo que han ido cubriendo la antropología cultural y la antropología social. Pero todas esas formas de estudiar y reflexionar sobre el individuo han aportado nuevas miradas a la cuestión, nuevas interpretaciones, del mismo modo que la nueva etnografía se deriva hacia preguntas más filosóficas: más que interesar qué hace la gente, qué sabe o qué inventa (cuestiones que responderían a la conducta, a los conocimientos y a las formas de expresión), hoy nos preguntamos por qué el individuo necesita crear y diferenciarse, y en qué modo lo hace según las circunstancias y el entorno. En verdad, no se podría asegurar que esta forma de observar las cosas sea totalmente nueva, pero aporta constantemente preguntas incómodas que pueden ayudar a mejorar las bases de una ciencia siempre incompleta cuyo discurso está en constante mutación. Hoy no se pretende ya fijar verdades inmutables, sino describir y traducir al lenguaje moderno realidades culturales que afectaron a nuestros antepasados y nos afectan a nosotros.

EDITORIAL

EL LAMENTO DE ART Ó LAOGHAIRE Y EL LAMENTO IRLANDÉS*

Seán Ua Súilleabháin y Henar Velasco López

* Se inscribe este artículo dentro del proyecto «Felicidad y literatura: eficacia social del discurso literario» (financiado por la Universidad de Salamanca USAL- IB/3) bajo la dirección de J. A. González Iglesias.

Artículo de reseña sobre *Llanto por la muerte de Art Ó Laoire. Caoineadh Airt Uí Laoghaire*, traducido al castellano por David Barnwell y Carmen Rodríguez Alonso.

Sin lugar de publicación: Nuascéalta, 2014. 81 páginas.

También disponible en formato Kindle.

Caoineadh Airt Uí Laoghaire, «El lamento de Art Ó Laoire», es, sin lugar a dudas, la pieza más conspicua y mejor conservada de los lamentos tradicionales irlandeses.

Hemos de felicitar a los autores por ofrecer al público hispanohablante un texto bilingüe, gaélico y español, una obra que despertará su interés y les conducirá a descubrir un mundo, al tiempo, cercano y olvidado.

La traducción es meritoria, loable en muchos sentidos, fiable en general e incluso en algunos puntos poética.

Sin embargo, ya la primera frase del prólogo puede inducir a error: «*Lamento por la muerte de Art Ó Laoire (Caoineadh Airt Uí Laoire [sic]!*) está considerado el poema escrito en gaélico irlandés más destacado del siglo XVIII»².

Este es el primer punto que nos proponemos abordar en este artículo: una presentación clara de lo que es un lamento tradicional y cómo se concebía y desarrollaba este en Irlanda; con miras a iluminar determinados versos, nos detendremos en algunos de sus temas y motivos.

Pasaremos a aspectos concretos de la obra que nos ocupa: la personalidad del difunto, así como la transmisión por vía oral y manuscrita de este lamento en particular, cuestión completamente olvidada en el libro de Barnwell y Rodríguez Alonso. Revisaremos a continuación el texto gaélico y nos ocuparemos de la traducción, comentando ciertas dificultades, para corregir, afinar y explicar nuestras propuestas. Para finalizar, enmendaremos algunas de las entradas del «Comentario para hispanohablantes».

1 El segundo elemento de este apellido Ó Laoghaire parece ser un compuesto de *laogh* 'ternero' y *aire* 'noble', literalmente 'noble de terneros'. El deletreo *Laoghaire* refleja a la perfección la pronunciación del gaélico del sur [l̪ˠe:rii] donde es muy frecuente. Por el contrario, la forma *Laoire*, acorde con las reglas del irlandés actual estandarizado, implica la pronunciación equivocada [l̪ˠi:rii]. Ambos deleteos son usados por los editores sin explicarlos, hasta en el título del libro, y, por tanto, se corre el riesgo de confundir al lector español. Sobre el primer elemento del apellido, véase *infra* n.º 31.

2 Esta frase parece hacerse eco de «I think it [este lamento] is the greatest poem written in these islands in the whole of the eighteenth century» (Levi 1984, 18). Nosotros reconocemos igualmente la altísima calidad artística de la obra, pero discrepamos en el uso del término «poema escrito». Por otra parte, no podemos por menos de recordar las palabras de Ó Tuama (1995, 278, n.º 2): «It is curious, however, that Peter Levi should make such a judgement on the basis of merely one poem from the vast Gaelic (and Welsh) literatures».

1. El lamento tradicional en Irlanda

Para quien hoy en día, en los albores del siglo XXI, sostiene entre sus manos un texto escrito en verso, tal constituye un poema y poeta considera a quien lo concibió.

Pero en la Irlanda del siglo XVIII, los poetas, herederos de una antiquísima maestría³, estaban sometidos a una disciplina concreta: conocedores de la literatura gaélica, de la mitología clásica, de los avatares históricos, dominadores de las genealogías, componían obras hermosas, complejas, sometidas a los cánones de sus mayores, en unos géneros sustentados por una larga tradición poética, sirviéndose de una métrica⁴ intrincada cuyos secretos iban ligados a un manejo extraordinario de la lengua.

Si bien a finales del siglo XVII las antiguas escuelas de poesía bárdica, conforme a las nuevas circunstancias sociopolíticas, habían desaparecido, los poetas se reunían para perfeccionar su arte y declamar sus poemas públicamente en los llamados *Cúirteanna Filíochta* (Tribunales Poéticos). Imitaban estos a los tribunales de justicia típicos del derecho inglés y, como en ellos, los poetas llegaban incluso a recitar «órdenes judiciales», el tipo de poema denominado *barántas*.

Muy lejos, ajena a ese mundo, vivía no ya cualquier mujer que a la muerte de un ser amado prorrumplía en llanto y componía extemporáneamente un planto, lamento, treno (démosle el nombre que queramos en nuestra lengua); también, desde luego, la plañidera profesional que acudía al velatorio de un difunto. Su cualidad, su capacidad para componer era muy distinta. Eibhlín Dubh⁵, la esposa de Art Ó Laoghaire, incluso aunque por su posición pudo tener contacto con poetas de reconocido prestigio, no pertenecía a esa categoría de autores. No habría sido capaz, según señala Ó Cróinín (1962-1963)⁶, de componer un *aisling*, 'visión', el poema por excelencia de los poetas del siglo XVIII⁷.

En definitiva, lo que para un lector moderno es un poema sublime, en la Irlanda del siglo XVIII ni siquiera pertenecía al ámbito de la poesía, sino a una tradición subliteraria (Ross 1955).

Intentemos ahora precisar qué es un lamento. El *Diccionario de la Real Academia Española* define el término castellano como 'queja con llanto y otras muestras de aflicción'; en el caso de *planto*, recoge la acepción 'composición elegíaca'. Solo en la entrada *treno* encontramos la definición más

3 Respecto a la poesía bárdica, véanse Knott 1957 y Bergin; para la poesía del Munster del siglo XVIII, consúltese Corkery.

4 A raíz de la batalla de Kinsale (1601-1602), en la que una armada española y los jefes gaélicos fueron derrotados frente a los ingleses, las escuelas bárdicas clásicas desaparecieron por falta de mecenazgo. La métrica silábica imperante hasta entonces fue sustituida definitivamente por otra acentual perfectamente desarrollada, pero que ahora por vez primera se abría paso en las obras manuscritas.

5 *Eibhlín Dubh* equivale en español a «Elena Morena», no por el color de su pelo, el cual se desconoce, sino por el apodo de la familia materna, la estirpe «morena» de los O'Donoghue de Kerry (Murphy 2). A su madre se la conocía como *Máire ní Duibh*, «María hija del Moreno», i. e. de *Ó Donnchadha Dubh*, «O'Donoghue Moreno», y se sabe que era rubia (O'Connell I, 10). Por no respetar la forma hablada del nombre de Eibhlín Dubh, y para atenerse a las reglas del idioma moderno estandarizado en el que tras un sustantivo femenino sigue lenición, Ó Tuama se refirió a ella en su edición llamándola «Eibhlín Dhubh», y esta forma errónea ocurre dos veces en este libro: en el prólogo, p. 6, y en la línea que encabeza la estrofa 25, curiosamente solo en la parte de la traducción española.

6 Ó Cróinín (1962-1963) alude a esto en p. 246, y lo comenta con más detalle en una versión no publicada de su reseña que ha llegado a nuestras manos.

7 Véase Corkery, capítulo 5.

aproximada: 'canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia'⁸. Añadamos que en Irlanda, así como en otras sociedades tradicionales⁹, dicho canto constituye uno de los más eximios ejemplos de la poesía oral.

Normalmente es una mujer quien entona un planto extemporáneo como parte esencial de los ritos funerarios, bien durante el velatorio, bien durante el traslado del cadáver y en el mismo cementerio¹⁰. Su composición improvisada está organizada en estrofas de largura indeterminada; al término de cada una de ellas, otras mujeres irrumpen en ululato¹¹; en ocasiones, además, otro familiar o amigo interviene aportando una o varias estrofas¹² (Hall I, 226).

Quizá no esté de más insistir en el hecho de que dichas mujeres, ya sean parientes del difunto, ya plañideras profesionales (Hall I, 225), carecen de lo que hoy entendemos por formación literaria o académica. En su mayor parte ni siquiera sabían escribir.

Sus cantos se nutren de temas, unos imprescindibles y otros opcionales, que se organizan merced a la estructura antes mencionada, un tema por estrofa. Así, es obligado alabar la apariencia del finado, su valentía, su hombría, su capacidad para cuidar de las mujeres a su cargo, su linaje, el respeto, el temor que inspira... incluso se menciona la tacañería que le atenaza. Otro tema también atestigüado es la queja por la escasa presencia de acompañantes y la justificación de tal circunstancia, una preocupación muy natural, dada la importancia y repercusión del funeral en la fama del muerto y de su familia. En casos de muerte violenta, la maldición y la venganza forman parte consustancial del rito. Tampoco es inusual que la plañidera recrimine a otras mujeres presentes que no parecen acompañarla

8 Sobre la terminología en castellano: «endecha», «fazer duelo, planto», «hacer dolor», véase Camacho Guizado 25; 31-33; «fazer lloros y llantos», «duelo», «planto» en Muñoz Fernández 111-112.

9 Sin ánimo de ser exhaustivos, remitimos al lector a los estudios de Alexiou, Bade Ajuwon, Holst-Warhaft, Honko, Lysaght (66), en los que podrá encontrar referencias a más bibliografía.

10 Un viajero anónimo comentó a propósito de un velatorio en Kildare en 1683 que también observan el mismo comportamiento a veces después de cinco, diez o veinte años del óbito de la persona querida (Ó Súilleabháin 134-135). En España los llantos también se hacían en la iglesia y molestaban extraordinariamente a las autoridades eclesiásticas. Incluso, a juzgar por las ordenanzas de la villa de Cestona, en 1483 también se hacía llanto en las novenas, cabos de año y otros aniversarios (Muñoz Fernández 117).

11 Ó Madagáin (1978, 32) recoge el comentario de una mujer que intervino en un programa de radio dedicado a las plañideras (1977) y que consideraba una gran vergüenza el llanto de una sola mujer.

12 Existe también testimonio de varones. Véase O'Curry cccxxiv; Ó Súilleabháin recoge, además de ese ejemplo aportado por O'Curry de un hombre que lamenta a su hermano (131), el de otro que recitó para él el lamento compuesto por una viuda (132) y otros de carácter ya más literario (133); *infra* n.º 29; en España Filgueira Valverde 515, 519, 522 recoge referencias escritas e iconográficas a caballeros que plañen, aunque no puede deducirse con total certeza que entonen el lamento. Sí lo hace Cú Chulainn por su amigo de armas Fer Diad a quien acaba de dar muerte en la *Táin* (*Táin Bó Cúalnge*, *Book of Leinster* sección 29, líneas 3414-3463; texto gaélico accesible en <http://www.ucc.ie/celt/published/G301035/> en pp. 94-96 y traducción al inglés en <http://www.ucc.ie/celt/online/T301035/text029.html> en pp. 230-232 [consultado el 15/04/2016]), Aquiles por Patroclo en *La Ilíada* (ritual del dolor en XVIII, 23-35 y treno en XIX, 315-337) o Gilgamesh en el poema homónimo por su querido Enkidu (Lara Peinado, 110-113, cf. 104, vv. 50-53; 114, vv. 4-7; 128, vv. 5-9; 137, vv. 26-28). Pero todos ellos son lamentos incrustados en obras literarias, concebidas en un mundo de héroes masculinos, en el que, no obstante, se deja oír la voz de la madre (Hécuba, *Ilíada* XXII, 431-436 y XXIV, 748-759), la esposa (Andrómaca, *Ilíada* XXII, 477-514 y XXIV, 725-745) y la cuñada (Helena, *Ilíada* XXIV, 762-775) por Héctor.

bien en su duelo. Naturalmente, no todos los temas han de aparecer en cada uno de los lamentos¹³. En el lamento de Art Ó Laoghaire, por ejemplo, se dan muchos de ellos: casa cómoda y buena vida, generosidad, hospitalidad, noble estampa y vestido, enfrentamiento entre la plañidera principal y otra mujer, excusas por ausentarse personas del velatorio o del funeral, así como la rememoración del amor de los esposos, incluso del cortejo¹⁴.

Un motivo presente en la literatura gaélica que atañe tanto a las mujeres que se enteran de la muerte de una persona querida como a los que se vuelven locos es el dar tres saltos, muchas veces, prodigiosos. Eibhlín declara haber hecho tal cosa cuando vio regresar la yegua de Art sin jinete: *Thugas léim go tairsigh, / An dara léim go geata, / An tríú léim ar do chapall*, «Di un salto hasta el umbral, / un segundo hasta el portal, / el tercero sobre tu corcel» (estrofa 5, vv. 8-10 = Ó Tuama 1961, líneas 69-71). En ciertas versiones gaélicas del lamento de la Virgen a la muerte de Jesucristo en las que se presenta a la Virgen como una plañidera típica irlandesa, se observa el mismo motivo: *An chéad léim a thug sí, sgoith sí an garda / An darna léim, go Gairdín Pharrthais / Is an tríú léim go Crann na Páise* (Partridge 1978, 72; una versión similar en Partridge 1980, 33), «Del primer salto que dio salvó la guardia [romana] / el segundo salto hasta el jardín del paraíso [sic] / el tercer salto hasta el árbol de la pasión».

Dejamos para un próximo artículo el examen de otro motivo singular: el beber la sangre del amado, sobre el que comentaremos algo en el apartado 3.

Como en toda poesía oral, la plañidera que compone los versos de forma espontánea articula estos y otros temas a partir de fórmulas (Lord, capítulos 3 y 4), fórmulas que dependen de la métrica. En el lamento esta es particularmente sencilla: cada línea cuenta con dos o tres sílabas acentuadas no necesariamente del mismo timbre (no importa cuántas sílabas átonas haya), pero los versos de cada una de las estrofas han de terminar en la misma vocal acentuada; en las dos primeras estrofas del Lamento de Art encontramos el siguiente esquema: (υ) – (υ) (–) (υ) a υ υ, siendo ‘–’ vocal acentuada y ‘υ’ vocal no acentuada, y la ‘a’ la vocal acentuada obligada. Esa sucesión crea una cadencia distinguible incluso para quien no conoce el gaélico: incapaz de reconocer los vocablos, percibe un ritmo y una rima perfectamente establecidos. Según los estudiosos más competentes, la plañidera principal cantaba los versos de una manera sencilla. Para referirse a ella en inglés, se utilizan los siguientes términos: *plaintive recitative* (Joyce 59) y *whining recitative* (Croker 1824, 174; también citado por Ó Madagáin 34), en español podríamos utilizar *cantilena* o *melopea*¹⁵.

Desgraciadamente, no contamos con grabaciones de lamentos, pero de algunos sí que se conserva notación musical (de Noraidh 28; Ó Madagáin *passim*). En 2003, el coro de mujeres de Cúil Aodha,

13 No figura en el de Art la imagen del difunto como un árbol, estudiada por Velasco López 2001.

14 Ó Súilleabháin 131. Sobre el tema del maltrato, también común en los lamentos y su presencia en el de Art, véase Ó Coileáin 106.

15 Creemos que estos vocablos pueden resultar más acertados que «estilo recitativo», porque en castellano este término se aplica a un género musical que consiste en cantar recitando, más en concreto, una composición musical cultivada en los siglos xvii y xviii que pone música a textos que expresan queja o dolor. Curiosamente, en su origen fue recreado en Italia, al parecer, a partir de la intuición de lo que debió de ser el discurso de la tragedia griega y frecuentemente dio curso a la expresión femenina de la angustia, la súplica. El término no sería totalmente inapropiado, puesto que dichas composiciones dominaron los *lamentí* renacentistas y barrocos y algunos las consideran derivadas de los lamentos clásicos (vid. <http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/definicion-de-lamento/> (consultado el 23/02/2016), pero puede inducir a confusión.

Cór Ban Chúil Aodha, sacó un disco con grabación de este lamento; la música, lejos de responder a ninguna tradición concreta transmitida oralmente, fue compuesta para esa ocasión por Peadar Ó Riada.

Conviene tener siempre presente que el lamento forma parte esencial de un rito concreto, el funerario, que va acompañado de gestos y actitudes en una ocasión única (Hall 222-226; Ó Coileáin 100)¹⁶. Resulta, por tanto, hartamente difícil conseguir que sea repetido para ser registrado por los estudiosos. Además, cuando estos empezaron a mostrar interés por ellos y a recorrer las tierras de Irlanda con ese fin las prohibiciones eclesiásticas¹⁷, la excesiva presencia de la muerte a raíz de las hambrunas, el declive del gaélico, incluso el cambio de mentalidad (un catolicismo menos nativo y particularista, una imitación de valores victorianos y modelos protestantes) habían hecho mella en costumbre tan inveterada (Ó Coileáin 114-117; Lysaght 66-68).

Situación completamente diferente plantean los denominados lamentos literarios. Obra de los poetas cultos antes mencionados, están elaborados con una métrica mucho más compleja (líneas más largas, frecuentemente con cuatro sílabas acentuadas, rima interna, aliteración y en estrofas de cuatro versos). Los componían para mostrar respeto al difunto o en espera de obtener un estipendio, y, desde luego, no formaban parte de las ceremonias fúnebres, sino que se ofrecían después a la familia del finado¹⁸.

¿Y los lamentos orales extemporáneos, cómo se conservaban? ¿Cómo es que han llegado a nosotros si formaban parte de una situación tan concreta? Los que han sobrevivido bien tienen una extraordinaria altura poética, bien se refieren a personas de relieve, al menos local, hombres mayoritariamente, importantes para su comunidad. Por una u otra circunstancia, o por ambas a la vez, sus

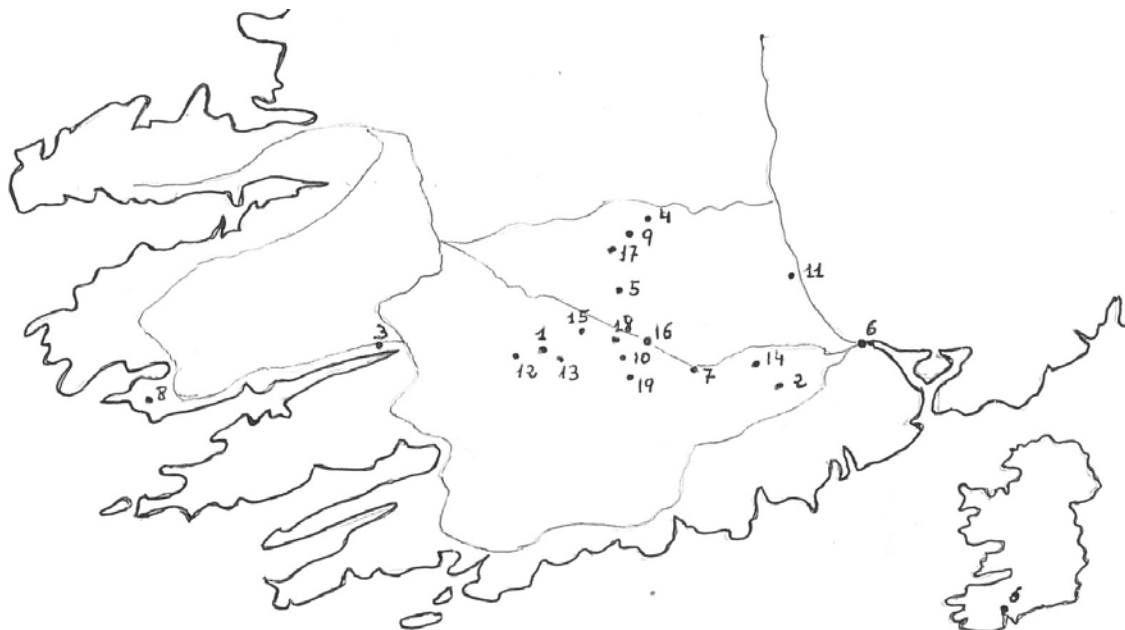
16 El comportamiento de los chimpancés ante la muerte: intento de despertar al difunto, gritos violentos, gestos de automutilación y aislamiento (Poeta 30-31) no dista mucho de la llamada al finado, el ululato, el mesarse los cabellos, arrancárselos, darse palmadas, esparcir ceniza, etc. Sin entrar en la funcionalidad psicológica de los gestos, baste resaltar su carácter primigenio.

17 Resulta llamativo el deseo de erradicar dichas prácticas también en otras sociedades tradicionales. Referencias irlandesas pueden consultarse en Ó Súilleabháin 138-142. En el ámbito español es un tema bien estudiado, justificado por autoridades eclesiásticas y estatales desde el III Concilio de Toledo, año 589 (Filgueira Valverde 512-523, 600-601); aun así, reliquias del antiguo ritual han llegado hasta nuestros días: el abrazarse al féretro en la misma iglesia clamando «¡Hermano, hermano!». Uno podría pensar que esa cuestión atañe solo a la imposición del cristianismo sobre antiguas costumbres paganas. Pero no es algo tan simple. La Antigua Grecia también conoció a partir del s. VI a.C. legislación en contra de las manifestaciones de duelo (Holst-Warhaft 3). En buena medida fracasaron, pues hasta el siglo pasado se han recogido lamentos orales en Grecia (Alexiou). Mas también es cierto que nuevas formas literarias recogieron esa tradición (el género del *epitafios logos* y la tragedia, según argumenta Holst-Warhaft 4, para quien así los hombres y el Estado, necesitado de soldados, controlaban parcialmente la muerte y las leyes que sustituyen al ciclo de venganzas acuciadas por las plañideras). En nuestra opinión, sirvieron además para encauzar la expresión del dolor colectivo. De igual modo, no ya en tierras helénicas, también en hispanas e irlandesas, se constata un género especial de lamento, al que la Iglesia católica no puso objeciones, el de la Virgen (para Grecia, Holst-Warhaft 5 y Alexiou 62-78; para España Camacho Guizado 32 n.º 10 menciona *El duelo de la Virgen* de Berceo, más sobre el planto de María en Muñoz Fernández 118-122; para Irlanda, Partridge 1983 y Hollo). A buen seguro, en ella se verían reflejadas y aliviadas las mujeres que veían constreñidas sus ansias de llanto público y prolongado, pero también toda la comunidad.

18 En España el «pranto» popular culmina en la salida del cadáver y puede repetirse en determinados lugares del trayecto, el *planctus* latino se entona en la conducción del difunto o en determinados momentos procesionales de las exequias (Filgueira Valverde 524-525). También sobre las diferencias entre endecha popular y elegía literaria, Camacho Guizado 36-37. Estas y otras consideraciones de más calado sobre los orígenes de la elegía deberían haber sido tenidas en cuenta por los autores del libro para quienes «lo que es indiscutible es que el *Caoineadh* es una obra maestra del género elegíaco y participa de una tradición literaria común» (p. 4).

coetáneos y sus descendientes siguieron recitándolos fuera del contexto funerario originario. Y, desde luego, algunos fueron puestos por escrito.

Si nos ceñimos al caso que nos ocupa, conviene precisar quién era Art Ó Laoghaire, quién entonó el lamento a él dedicado, quién se interesó después por él, quiénes lo pusieron por escrito, cómo se conservaron esos manuscritos, cómo afecta esa cuestión a una edición y a una traducción a otra lengua. Los autores del libro tan solo abordan algunos de estos interrogantes y, además, muchas de sus afirmaciones han de ser corregidas o matizadas.



1. Ballingearry / Béal Átha an Ghaorthaidh, véase apartado 6.
2. Ballymurphy / Baile Uí Mhurchú, allí nació Art.
3. Blackwater Bridge / Droichead na Dóinne, véase apartado 6.
4. Boolymore / An Bhuaille Mhór, allí vivía la plañidera Nora Ní Shíndile.
5. Carriganima / Carraig an Ime, allí fue muerto Art.
6. Cork / Corcaigh, principal ciudad del sur de Irlanda.
7. Crookstown / An Baile Gallda, allí vivía el escriba Éamann de Bhál.
8. Derrynane / Doire Fhionáin, mansión de la familia de Eibhlín.
9. Drishane / Driseán, allí se dirigía Art el día de la tragedia.
10. (The) Gearagh / An Gaorthadh, véase apartado 6.
11. Grenagh / An Ghreanach, véase apartado 5.
12. Gougane Barra / Guagán Barra, véase apartado 5.
13. Inchigeelagh / Inse Geimhleach, véase apartado 6.
14. Kilcrea / Cill Chré, abadía en cuyo cementerio está la tumba de Art.
15. Kilnamartyra / Cill na Martra, sitio del primer enterramiento de Art.
16. Macroom / Maigh Chromtha, presunto escenario del encuentro de Art y Eibhlín.
17. Millstreet / Sráid an Mhuilinn, véase apartado 2.
18. Raleigh / Ráth Laoich también Ráth Lufoch, hogar familiar de Art y Eibhlín.
19. Tooms / Tóim también Tuaim, véase apartado 6.

Figura 1: mapa de la zona

2. Art Ó Laoghaire

Art Ó Laoghaire pertenecía, en efecto, a una estirpe linajuda y adinerada, pero carecía de título nobiliario, por más que en la contraportada se le califique de aristócrata. En su época, los Ó Laoghaire reconocían a un tal Denis O Leary, primo lejano de Art, que vivía más al norte, en Millstreet (figura 1), como jefe legítimo de su familia; este Denis O Leary falleció en el año 1783 (Ó Murchadha 242, n.º 133). Según los datos de que disponemos, Art nació en Ballymurphy en la parroquia de Knockavilla (Cnoc an Bhile, 'la colina del árbol' [ancestral] en gaélico), cerca de la aldea de Crossbarry, al suroeste de la ciudad de Cork. Cuando la hermana de Art habla (estrofa 22) de la hospitalidad de la casa donde nació Art, está pensando en la casa de Ballymurphy. Era Art hijo de Conchúr (Cornelius), hijo de Céadach, hijo de Laoiseach (a veces traducido como Luis), *aniar ón nGaortha[dh] is anoir ón gCaolchnoc* (estrofa 18, vv. 5-6 = Ó Tuama 1961, líneas 215-216) = «[quienes llegaron a Raleigh] desde el *Gaorthadh* en el oeste y»; según sugerencia de Ó Cróinín, más correctamente *ón gcaol-Chnoc*, «desde la noble Colina [del Árbol]», i. e. Knockavilla, ya que no está atestiguado el topónimo **An Caolchnoc*, pero sí se sabe dónde vivía el padre de Art. Allí, en Knockavilla, y a veces en otros sitios, el padre de Art, Conchúr, era rentero de terratenientes protestantes (Collins 1949, 4), quienes tenían derecho de poseer terrenos, y a su vez los subalquilaba a campesinos más modestos. A principios del siglo XVIII, en el pueblo de Teergay, al lado del Gaorthadh, vivía un tal Céadach Ó Laoghaire (Ó Donnchú 11-12); aunque no hay constancia plena, dicho Céadach Ó Laoghaire podía haber sido el abuelo de Art. Otra información que conviene corregir es que el padre de Art no murió en 1777 (p. 78), sino, al menos, dos años antes que Art (Collins 1956, 1).

E, igualmente, hemos de subrayar que, pese a los esfuerzos de sus enemigos por declararlo fuera de la ley, las investigaciones más recientes (Cullen 1993a, 23-24, 25) han demostrado que Art nunca fue declarado forajido y, desde luego, nunca fue un «bandido» (p. 78)¹⁹. De hecho, eso explica mejor por qué Morris fue acusado de su asesinato, si bien resultó exculpado (Ó Tuama 1961, 20; Collins 1950, 23; Collins 1956, 3), asunto que ni siquiera es mencionado en el libro.

En la época de Art había dos actitudes entre los protestantes de Irlanda: algunos querían endurecer la ley con todo rigor con el fin de aplastar a los católicos, mientras a otros les parecía mejor no provocar al pueblo que al cabo constituía la mayor parte de la población. Morris pertenecía al primer grupo; y sus socios, The Muskerry Constitutional Society, buscaban testimonios para sentar en el banquillo a los católicos poco sumisos, o declararlos forajidos. Por más que parezca que fue la yegua de Art la que provocó el desenlace trágico de su enemistad, la actitud de Art, un católico que se consideraba igual (si no superior por su linaje) a los miembros de ascendencia protestante, y hacía alarde público de ella²⁰, constituía para Morris una provocación más que suficiente para intentar utilizar las *leyes penales* para acabar con él. La yegua a buen seguro fue el detonante. En el condado vecino de Tipperary en 1766 fue colgado injustamente por alta traición un sacerdote, Nicholas Sheedy, y este hecho provocó mucho resentimiento y resistencia entre los católicos, fracasaron unas cuarenta acu-

19 Aunque los autores del libro aluden a las leyes penales para los católicos de Irlanda vigentes durante cien años después de la victoria del rey protestante Guillermo de Orange sobre el católico Jaime II (pp.1-2), es imprescindible subrayar el objetivo fundamental de ellas: alejar a la mayoría católica de la educación, de la riqueza y del poder político.

20 En el lamento se da a entender que se le veía montado en su yegua con los pies en la montura a la manera de los cosacos (estrofa 5, v. 7 = Ó Tuama 1961, línea 68). Pyne, por su parte, relata que bajaba la cuesta, bastante pronunciada, entre la entrada del castillo de Macroom y el puente de dicha localidad subido en un tonel de madera, controlándolo con los pies sin caer (Day 40), una proeza que también se atribuye al famoso héroe de la tradición gaélica, Diarmaid ó Duibhne.

saciones contra católicos por no respetar las leyes penales y, en vez de intimidarse estos, quedaron acobardados los protestantes (Cullen 1993a, 23).

Conviene indicar que para declarar a alguien forajido hacía falta el juramento de doce magistrados y después obtener mayoría en la reunión del jurado de acusación. Morris nunca consiguió esa mayoría (Cullen 1993a, 23). Además, no bastaba con ofrecer cinco libras a un católico por su caballo sin haber presentado previamente una denuncia ante dos magistrados por poseer tal caballo (Cullen 1993b, 9). Si Morris había premeditado insultar a Art, como en esta obra se da a entender (p. 2), ofreciéndole cinco libras por su yegua, debía haberle denunciado antes, y no tenemos constancia de que hubiera hecho tal cosa.

Aparte del informe sobre la vida de Art Ó Laoghaire de las páginas 2 y 3, hay más en el «Comentario para hispanohablantes». Quizá hubiera sido preferible poner en el «Prólogo» todos los datos y remitir después a ellos. Pasemos al «Comentario».

«Nació en 1746» es verídico (o antes de mayo en 1747) si se puede confiar en lo que se lee en su lápida en la abadía arruinada de Kilcrea (figura 2): que tenía 26 años cuando murió. «Art regresó a Irlanda en 1767, cuando tenía unos 23 años»: esto no cuadra; léase «21 años».

Pese a las afirmaciones de la página 74, no se sabe a ciencia cierta cuánto tiempo trascurrió entre la oferta de Morris de comprar la yegua por cinco libras y la muerte de Art. Según la señora O'Connell (I, 171) y Pádraig Ó Crualaoi, poeta gaélico de la región (Ó Cróinín 1982, 33), Morris mandó soldados a la casa de Art y él, con la ayuda de Eibhlín, quien le llenaba los mosquetes, repelió el ataque. El 4 de mayo de 1773, Art se había decidido a matar a Morris, que sabía que estaba de visita en el castillo de Drishane. Pero fue traicionado; Morris llegó protegido por soldados, y uno de ellos pegó el tiro que mató a Art. Se explica esto algo mejor en la introducción (p. 2) que en el «Comentario». Lo que se lee en este (p. 74) parece contradecir la versión de la página 2.



Figura 2: tumba de Art en Kilcrea

3. Transmisión de este lamento

El «Lamento de Art Ó Laoghaire» fue publicado por primera vez en 1892 en el libro *The Last Colonel of the Irish Brigade* (O'Connell I, 237-246; II, 327-340). El texto procede de un manuscrito gaélico escrito en la ciudad de Cork por Donnchadh Ó Súilleabháin en el año 1860, quien copió el lamento de un manuscrito anterior, obra de Éamann de Bhál²¹ fechable «en torno a 1800», quien a su vez lo había tomado al dictado de una plañidera de nombre Nóra Ní Shíndile, en inglés Norry Singleton. Esta vivía en Boolymore, a unos quince kilómetros de Carriganima, la población donde murió Art. El manuscrito de Ó Súilleabháin terminó en manos de un policía jubilado y fue recuperado por la señora O'Connell, autora del mencionado libro. Para traducirlo al inglés, ella se lo envió a Peadar Ua Laoghaire (en inglés, Peter O'Leary²²), sacerdote, escritor y nativo de gaélico, más conocido como *An tAthair Peadar*, «el padre Pedro». En *The Last Colonel*, la transcripción del manuscrito apareció acompañada de sugerencias de Seán Pléimeann (John Fleming) a pie de la página, y una traducción artística al inglés hecha por la señora O'Connell. La transcripción, además de contener el lamento, señala que Eibhlín Dubh lo compuso (O'Connell II, 327). Añadidas a la versión de Nóra Ní Shíndile, figuran tres estrofas que la señora O'Connell recuperó cerca de la residencia de los O'Connell en Kerry y que hizo trascibir; llegaron a su conocimiento gracias a la hija de un campesino que se llamaba Máire Ní Shúilleabháin Liath (O'Connell I, 239). Son las estrofas 27, 30 y 31 de esta edición, por más que en el libro no haya indicación alguna de que procedan de otra fuente.

El padre Pedro, por su parte, copió el lamento de este manuscrito para sí mismo e introdujo ciertos arreglos para resolver dificultades. Devolvió el original a la señora O'Connell y a día de hoy, si aún existe, su paradero es desconocido; lo mismo ocurre con el original de Éamann de Bhál. Sí que es relevante que unos años después este sacerdote, el padre Pedro, pusiera por escrito de nuevo el lamento y añadiera unos llamativos versos, que no aparecen ni en su primera copia del manuscrito ni en la edición publicada en *The Last Colonel*. Esta segunda versión del padre Pedro es la que figura en la edición de Shán Ó Cuív de 1923.

Nóra Ní Shíndile, la plañidera antes nombrada, dictó el lamento otra vez, «poco antes de su muerte que ocurrió cuando tenía casi cien años, alrededor de 1873», según testimonio del responsable de la edición que fue publicada en *An Gaodhal (The Gael)* (Nueva York), junio-agosto, 1899. En este número de la revista se publicó una versión compuesta en la que se combinan la publicada en *The Last Colonel* y la recién tomada al dictado. El escriba fue Domhnall Mac Cáib, que vivía a pocos kilómetros de la plañidera. Este manuscrito fue copiado en 1894 por Pádraig Feirtéar de Kerry, y es su ejemplar el que se conserva²³. No cabe duda de que el redactor de la versión aparecida en *An Gaodhal (The Gael)* fue el mismo Feirtéar.

En la breve presentación que hacen los autores en el «Comentario para hispanohablantes», s. v. *Nóra Ní Shíndile* (p. 79), es dudosa tanto la fecha del primer dictado («c. 1800», dato proporcionado por la señora O'Connell) como la edad avanzada de la plañidera cuando recitó el lamento por segun-

21 De este escriba solamente se sabe que era de Crookstown (O'Connell II, 327). En el «Comentario para hispanohablantes» p. 79, s. v. *Nóra Ní Shíndile*, se pone que era poeta, supuestamente por confundirle con un tocayo suyo, este sí poeta, que murió en 1755.

22 Véase Ua Súilleabháin 2187.

23 El manuscrito Ferriter 1, en la biblioteca del National University of Ireland, Dublín. Ó Cróinín (1962-1963, 247) consideró el manuscrito de Feirtéar el más fiable por carecer de manipulaciones editoriales, y recientemente ha aparecido con traducción al inglés en una publicación prestigiosa (Bourke et al. 1372-1384).

da vez. Se ha descubierto una partida de defunción que parece ser de la susodicha Nóra Ní Shíndile, fechada el 11 de marzo de 1873, según la cual la difunta contaba entonces con 72 años (Nic an Airchinnigh 2010b, 86, n.º 6). Parece, por tanto, que por «c. 1800» hay que entender c. 1825.

Sigamos con la relación de los manuscritos. Fuera de otros fragmentos (que también pueden tener su importancia), hay dos versiones cortas del lamento. Una es la de Ó Mathúna, que parece proceder de un manuscrito de la primera mitad del siglo XIX. En ella hay versos que se encuentran en el segundo recitado de Nóra Ní Shíndile y no en el primero. La otra versión de importancia es la editada por Mac Lochlainn, que proviene de un manuscrito que se sabe existía antes de 1858 (Mac Lochlainn 112).

Ó Tuama, en su edición de 1961, acudió a muchas fuentes, incluida la segunda versión del padre Pedro, con sus enmiendas y líneas adicionales. Entre ellas se encuentran los famosos versos en los cuales Eibhlín refiere que al encontrar el cuerpo de su marido muerto bebió su sangre (estrofa 6, vv. 11-13; Ó Tuama 1961, líneas 82-84): *do chuid fola leat 'na sraithibh / is níor fhanas le hí ghlanadh / ach í ól suas lem basaibh* («donde tu sangre brotaba. / No me paré a limpiarla / la bebí de las palmas de mi mano» [léase «mis manos»]). De hecho, al hacerlo Ó Tuama provocó la ira del reseñador, Ó Cróinín, que acusó descaradamente al padre Pedro de haberlos compuesto por su cuenta y a Ó Tuama de mal juicio por aceptarlos. La publicación de Mac Lochlainn resolvió el asunto: las líneas en las cuales Eibhlín bebió la sangre aparecen ya en el manuscrito de antes de 1858. El padre Pedro había nacido cerca de donde vivía y murió Art Ó Laoghaire. Queda claro, por lo que aportó a *The Last Colonel*, que había oído el lamento en su juventud, y ya que había encontrado el texto, con toda seguridad preguntaría a sus vecinos y familiares hasta encontrar independientemente estos versos. Además, guardaba parentesco con Art: pertenecían los dos a la estirpe Meirgeach (literalmente 'oxidada', probablemente 'pecosa'²⁴) de los Ó Laoghaire, cuyos antepasados habían abandonado Inchigeelagh (O'Leary 23-25).

De esta compleja relación de manuscritos, el nombre de Nóra Ní Shíndile, su condición de planífera y la versión oral puesta por escrito por Éamonn de Bhál son los únicos datos recogidos por el profesor Barnwell, el responsable del «Comentario para hispanohablantes», s. v. *Nóra Ní Shíndile* (p. 79). Indica que esa versión es la base de su texto. No da más información bibliográfica salvo que en el principio del «Comentario para hispanohablantes» (p. 73) señala que han usado, en gran parte, la edición publicada por Seán Ó Tuama en Dublín en 1961, sin dar el título de la obra²⁵. En verdad se mencionan «fragmentos de otras versiones» (p. 79)²⁶ y que en su libro «hay unos elementos muy reducidos de la versión publicada por Shán O [recte Ó] Cuív en Dublín en 1923», de nuevo sin título.

Esta falta de precisión, sin indicación alguna de cuándo acuden a una edición u otra, no puede por menos que dejar perplejo a un filólogo. Redunda además en una mala comprensión del texto y deja inerte al lector que no tiene forma de imaginar que existen varias versiones y mucho menos puede controlarlas. Veamos unos ejemplos.

El padre Pedro, pese a su extraordinario dominio del gaélico, no siempre acertaba en sus enmiendas. Los manuscritos no respetan un deletreo consistente, y es claro que ni él ni Seán Pléimeann

24 Agradecemos al Dr. Roibeárd Ó hÚrdail habernos sugerido esta explicación de *Meirgeach*.

25 En la contraportada, y tan solo en la versión gaélica, dan a entender que esta edición está agotada desde hace mucho. Sin embargo, por ser usado como libro de texto universitario ha sido reimpresso varias veces y a día de hoy sigue en venta, por ejemplo en <http://www.cic.ie/books/published-books/caoineadh-airt-ui-laoghaire-leabhair-cloite-1> (consultado el 28/01/2016).

26 No nos parece bien calificar de «fragmento» el manuscrito de la segunda versión que dictó Nóra Ní Shíndile.

entendieron bien el primer verso de estrofa 10 (Ó Tuama 1961, línea 113): *A dhaoine, na h-éistig* es lo que se lee en *The Last Colonel* (II, 331). Al compararlo con *A dhaoine na n-aodh istig* del manuscrito de Feirtéar, queda claro que en el deletreo normal de hoy día sería *A dhaoine na hae istigh*, literalmente 'gente del hígado dentro' («de los hígados» en Feirtéar), i. e. «mi querida gente»²⁷. Pléimeann sugiere *h-éistidh*, entendiendo *ná héistidh*, «no escuchen ustedes». Al padre Pedro le parecía que faltaba algo, y añadió por su cuenta *le [e]acaireacht éithigh*, «un chismorreo mentiroso». Barnwell y Rodríguez Alonso optan por esta lectura equivocada que sacan de la edición de Ó Cuív y traducen tan solo: «Señores, no escuchen mentiras».

Sí habría sido recomendable acudir a la edición de Ó Cuív (versos 238 y 317) en el verso 3 de las estrofas 24 y 27, porque *stoca cúig dhual* (v. 3 estrofa 24) es enmienda de Ó Tuama (línea 301), pero no es aceptable el diptongo /uə/ en una estrofa con una *u* larga final, y lo que hay en los manuscritos, *stoca chúig gcúl*, sí lo es; *laistiar* (v. 3 estrofa 27; Ó Tuama 1961, línea 330) con su diptongo final no rima con la *i* larga final en los otros versos de la estrofa, y *laistíos* (enmienda necesaria del padre Pedro) sí. Volveremos a estos versos al tratar de la traducción.

En la estrofa 31 (Ó Tuama 1961, línea 388) también es preferible la lectura de Ó Cuív, o cualquier otra lectura, excepto la de Ó Tuama *sula dtéann sé isteach don scoil*, donde un presente de indicativo sigue a la conjunción *sula* ('antes que'), uso inaceptable en el gaélico tradicional del Munster²⁸ en este contexto. También en la estrofa 24, v. 8, el deletreo moderno estandarizado de Ó Tuama (1961, línea 304) *mhodhúil* sugiere una disílaba, y la de Ó Cuív (línea 322), *mhodhail*, el adjetivo monosílaba del dialecto que conviene aquí, y que en su deletreo semifonético señala que se pronuncia [voulí].

No hay manera de conocer exactamente las palabras que declaró Eibhlín Dubh al encontrar el cuerpo de su marido en Carriganima, en el velatorio, durante el primer entierro en Kilnamartyra y el segundo en Kilcrea (figura 3). No existió la posibilidad de grabarlas ni de escribirlas sirviéndose de la taquigrafía. Hemos tenido la magnífica suerte de que este lamento, el culmen de la tradición de los lamentos orales (Bromwich 252), llegara a los oídos de Nóra Ní Shíndile, y que ella lo recitara para personas que pudieron ponerlo por escrito. Merece la pena recordar el experimento del profesor Albert Lord, quien pidió a un músico, Mumin, que cantara una canción épica que sabía que no conocía otro cantante estupendo, Avdo, mientras este esperaba su turno. Al marcharse Mumin, preguntó a Avdo sobre la canción: este le contestó que no la había oído antes, que le parecía buena, y que Mumin la había cantado bien, pero que él mismo podría cantarla mejor. En la versión grabada de Mumin había 2294 versos, en la que Avdo cantó poco después de haberla oído por primera vez, 6313; contenía más adornos, las personas habían adquirido más carácter, la emoción había aumentado (Lord 78). Lo que recitó Nóra Ní Shíndile no puede ser exactamente lo que entonaron Eibhlín y su cuñada: forzosamente ha de ser mejor o peor.

27 Compárese con la expresión castellana «amor de mis entrañas», y recuérdese que para los antiguos griegos el hígado era sede de las pasiones.

28 Después de desaparecer las escuelas bárdicas y con ellas el gaélico estandarizado de los poetas clásicos, el cual duró entre 1200 y c. 1650, los escritores empezaron a escribir el idioma de una forma más moderna, y ya se notaban grandes diferencias entre los dialectos: el del Munster en el sur, el del Connaught en el oeste, y el del Ulster en el norte. El gaélico idiomático de los nativos en las regiones donde sobrevivía era el ideal al cual aspiraban los escritores en ciernes. A mediados del siglo xx, el gobierno irlandés introdujo un idioma estandarizado moderno, pero en la introducción de la gramática que propone las reglas de este se declara que no se proscriben las formas correctas del idioma vivo (*Gramadach* 10). Quien esté interesado en estas cuestiones puede consultar con bibliografía más detallada el artículo de Velasco López 2000, 219-222. La obra maestra en inglés sobre los dialectos del gaélico sigue siendo O'Rahilly 1932.



Figura 3: ruinas de la abadía de Kilcrea

Con lo que contamos, entonces, es con el lamento recogido de la transmisión oral, y en el caso de la edición de *The Last Colonel*, pasado por las manos del padre Pedro (campeón de la literatura en gaélico), de la señora O'Connell (muy tendente al romanticismo) y de un impresor que probablemente no sabía gaélico. No es de extrañar que existan variantes. En la segunda versión de Nóra Ní Shíndile aparece el tema de la tacañería del marido: *Cé gurb é a leathadh ort / Má bhíteá ceachartha, / Ní bhíteá ach tamall beag. / Ba mise fé ndeara san: / Tá fhios ag an Athairmhac / Go mb'fhiú fear t'ainme / Súd a mhaitheamh duit, / A mharcaigh an mhall[a]roisc* (Bourke et al. 1373). «Aunque se decía de ti / que eras tacaño / eso duraba poco. / La culpable era yo. / Sabe el Hijo de Dios / que al hombre que lleva tu nombre valdría / perdonarle eso, / jinete de mirada serena». A día de hoy es difícil aventurar si esto habría sido censurado en *The Last Colonel* o si habría entrado más tarde un tema corriente en lamentos de tradición oral, sin que tuviera nada que ver con la relación que mantenían Art y Eibhlín.

Por tanto, volviendo a uno de los motivos más llamativos, merecedor por sí mismo de un estudio más amplio, ignoramos si Eibhlín mencionó o no el haber bebido la sangre de su marido difunto. Lo que sabemos es que forma parte de la auténtica tradición oral del lamento merced a las versiones que han llegado a nuestras manos.

Teniendo todo esto en cuenta, el asunto de la autoría del lamento que se plantea al final del prólogo (p. 4) nos parece de poco mérito. Es verdad que tanto Cullen (1993a, 27; 1993b, 8, 10-11) como Ó Buachalla (1998, 10) han sugerido que este lamento sea composición literaria posterior a los eventos del velatorio y del funeral. Por muy bueno que sea el trabajo de Cullen, especialmente sobre cómo funcionaba la ley a finales del siglo XVIII, sus estudios en esta área revelan que de la tradición oral entiende muy poco. Es más difícil entender por qué Ó Buachalla, al negar que hubiera composiciones como el lamento de Art Ó Laoghaire durante velatorios y funerales, se ha empeñado en ignorar las claras evidencias proporcionadas por observadores ingleses (los Hall I, 222-226), irlandeses que no hablaban gaélico (Croker 1824, 173), estudiosos gaélicos (O'Curry I, cccxxiv; O'Brien s. v. *caoine*) y

campesinos irlandeses (Ó Muimhneacháin 40)²⁹. Este lamento fue preservado principalmente gracias a una plañidera, y escrito después de que Croker con sus publicaciones hubiera despertado interés por los lamentos tradicionales. Se trata, pues, de un falso debate entre quienes no entienden la tradición oral y los lamentos tradicionales y quienes sí³⁰.

Como conclusión a este apartado digamos que, aparte de las ediciones de Ó Cuív y Ó Tuama (1961), los autores deberían haber mencionado la edición abreviada con traducción al inglés de Ó Tuama y Kinsella (1981), porque de allí proceden las introducciones a las distintas secciones de las páginas 24, 34, 48 y 62, que pretenden explicar las circunstancias de esa parte del lamento (se ha cambiado un poco la de la página 34). Por alguna razón, no incluyen esta observación de Ó Tuama y Kinsella al principio del lamento: *B'fhéidir gur aithris Eibhlín na dréachtaí seo os cionn an choirp i gCarraig an Ime* («Quizá hubiera entonado Eibhlín estas estrofas al lado del cuerpo en Carriganima»).

4. El texto gaélico

Como hemos señalado, la falta de precisión en el manejo de las versiones deja al lector desasistido, no puede cotejar el texto sin llevar a cabo una compleja indagación y, por ende, algunas de las inevitables erratas le pasan desapercibidas. Con el fin de suplir esta deficiencia, incluimos aquí estas observaciones que siguen el orden de aparición en el texto, salvo que resulte más apropiado agruparlas por coincidir en los mismos errores.

El último verso de la primera estrofa es en la práctica totalidad de las ediciones el primero de la segunda, a menos que se presenten las dos estrofas como una sola. En cualquier caso, *Is domhsa nárbh aithreach* («No me arrepentía») introduce el tema de la buena vida que tenía la viuda en casa de su marido; por tanto, no debe separarse de ese tema, el de la casa acomodada, desarrollado en la segunda estrofa, y que así queda roto. Acaso lo hacen Barnwell y Rodríguez Alonso para proseguir con la rima que han buscado, pero en nuestra opinión el daño es mayor que el mérito conseguido.

Hay algunas palabras gaélicas con fallos de ortografía: en la estrofa 3, v. 10, *namhaid* < *námhaid* (Ó Tuama 1961, línea 27): aquí hace falta la pronunciación histórica disilábica [n̪ˠvaːˌv̪iː] para mantener el ritmo.

29 Este es el testimonio del sastre Ó Buachalla (tocayo del estudioso), quien nació en Kerry en 1863 y vivió en Guagán Barra después de casarse; murió en 1945: «Me acuerdo de ver a las plañideras cuando era muy joven. Eran mujeres. Venían a todos los velatorios. Empezaban por llorar un rato, y entonces hacían el lamento. Lo hacían todo en gaélico. No había respeto hacia aquella persona que no tuviera plañidera cuando alguien de la familia había muerto. Era la costumbre, y por eso todos las tenían. Creo que el estipendio que daban a las plañideras era media corona. Era una buena cantidad entonces. Era mejor que recibir ahora una libra, y duraría más tiempo... También había hombres que hacían lamentos, y podían hacer los versos; pero generalmente eran mujeres quienes lo hacían, por alguna razón. Llegarían al velatorio y harían el lamento y llorarían. Podrían llorar al lado del cuerpo, fuera el muerto quien fuera. No tendría nada que ver con ellas, pero uno pensaría que se les partía el corazón de tristeza. Tenían maestría en su arte, porque era un arte. Muchas personas no podrían llorar, sin hablar de hacer los versos» (Ó Muimhneacháin 40; traducción nuestra).

30 Breandán Ó Buachalla fue un gran estudioso de la literatura gaélica, especialmente de la literatura de los siglos xvii y xviii, interesado en la manera en que esta emparentaba con la historia, la filosofía y la política de su época; véase su gran obra de 1996. También era muy aficionado a la polémica y con su librito sobre el lamento se metió en un berenjenal con poca preparación y mala herramienta para la jornada. Por su reputación, la gente que no ha estudiado la tradición oral cree que la cuestión de la autoría pueda ser objeto de discusión como si este lamento fuera un poema literario. ¿Quiénes eran los autores del lamento de Art Ó Laoghaire? La naturaleza humana (aunque en parte compartida con otros primates), la cultura europea, la tradición oral gaélica, generaciones de plañideras, Eibhlín Dubh, Nóra Ní Shíndile y las otras personas que nos hicieron llegar versiones o fragmentos de él a través del folklore que después fueron pasados a forma escrita.

En la estrofa 6, último verso, *lem basaibh* (Ó Tuama 1961, línea 84) se convierte en *lem bhasaibh*, no respetando la norma según la cual dos consonantes homorgánicas (aquí bilabiales) contiguas impiden la lenición (representada con *h*).

Falta el acento (que en irlandés equivale a señal de largura) en el pronombre *sí* en la introducción a la sección III: *gur aithris sí an méid seo*; en *í* en estrofa 16, v. 9, *Sin í do láir amuigh* (Ó Tuama 1961, línea 187); también en la *Á* de *Béal Átha an Ghaorthaigh*, estrofa 18, v. 13, más normalmente *Ghaorthaidh* (Ó Tuama 1961, línea 223); en *níor* (estrofa 20, v. 5), en *caroilín* (estrofa 24, v. 5), en *Críost* (estrofa 26, v. 1).

En vez de *léir* (Ó Tuama 1961, línea 202), se pone *lér* en la estrofa 17, v. 9.

Como en la edición de Ó Tuama (1961, líneas 213, 214, 342 y 386), se escribe *mac*, *mhac* y *mhic* (estrofa 18, vv. 3, 4; estrofa 28, v. 2; estrofa 31, v. 3) con mayúscula cuando no es debido, porque en estos ejemplos no forma parte de un apellido, sino que literalmente quiere decir ‘hijo de’ y le sigue el nombre del padre³¹.

El topónimo *Guagán Barra / An Guagán* se deletrea mal («Gúgán») en gaélico y bien en español (estrofa 18, v. 14; Ó Tuama 1961, línea 224).

Faltan un par de versos en gaélico en la estrofa 22, entre vv. 3 y 4: *mar a mbainteá astu casadh / á mbreith isteach don halla*, a los cuales volveremos al tratar de la traducción en el siguiente apartado. Además, en *Coircce* (estrofa 22, v. 7) sobra una *c*: *Coirce* (Ó Tuama 1961, línea 271).

En la estrofa 24, v. 6, *lúifar* debe ser *lúfar* (Ó Tuama 1961, línea 205).

En la estrofa 25, otra vez se sigue la mala gramática de la edición de Ó Tuama (1961, línea 312): *leath leaba*; lo correcto es *leath leapa*, ‘compartidor de cama’, con «cama» en genitivo.

Ceaplang en la estrofa 27, v. 4, representa *Ceaplaing* en la edición de Ó Tuama (1961, línea 331) y en el «Comentario para hispanohablantes» (p. 75) se deletrea *Ceapluing*, un topónimo no identificado, probablemente por no conocerlo Nóra Ní Shíndile.

Falta un verso en gaélico en la estrofa 29, debajo de v. 6 («Y arranca tu venganza» en castellano): *in ionad do lárach*, «por tu yegua», lo que dificulta la traducción, como se verá más adelante.

En las estrofas 4, 25 y 30 faltan los versos iniciales con su fórmula exhortativa, tan característica del lamento tradicional irlandés: *Mo chara thu go daingean* (Ó Tuama 1961, línea 44), «eres mi amigo firme» en la 4; *Mo ghrá go daingean tu* (Ó Tuama 1961, línea 306), «eres mi amor firme» en la 25; *Mo ghrá thu agus mo rún* (Ó Tuama 1961, línea 372), «eres mi amor y mi querido». Al desaparecer la llamada al esposo o reducirse en la traducción española, como veremos después, queda notablemente disminuida su fuerza dramática; a nuestro juicio, esto supone un fuerte quebrantamiento de una de las señas de identidad del lamento³².

31 Los apellidos que empiezan con *Mac*, «hijo», naturalmente se escriben con mayúscula. Estos apellidos son frecuentes en Irlanda, pero mucho más corrientes en Escocia. El elemento Ó (*úa* en el antiguo irlandés), «nieto», como ocurre en el apellido de Art, es más típico de Irlanda.

32 Son significativos los intentos de entablar diálogo con el espíritu del esposo recogidos entre los pueblos primitivos, a veces se finge que él habla a la viuda y le invita a seguirle al otro lado, un motivo con ecos incluso en la poesía contemporánea (Poeta 34, 55-58).

En el texto gaélico faltan las estrofas IV, VI, XIII, XIV y XXIII de la edición de Ó Tuama donde aparecen con interrogante; opina dicho autor que son intervenciones de otras personas presentes durante el velatorio porque repiten temas elaborados en otras estrofas. Allí, las estrofas XIII y XIV se atribuyen al padre de Art, siguiendo la edición de *An Gaothál (The Gael)*, pero esto no puede ser porque, como hemos indicado ya, su padre había fallecido para entonces (Collins 1956, 1). Es de suponer que los traductores pretendían obtener un texto mejor ordenado que el de Ó Tuama o de Ó Cuív, pero con vendría dar parte al lector de los criterios utilizados.

Finalmente, en la introducción a la sección V, p. 62, por *Cill Cré* léase *Cill Chré*.

5. Traducción

Verter un texto de un idioma a otro es siempre difícil, máxime si se trata de poesía. Tal y como indicamos al comienzo, la traducción es meritoria en muchos aspectos, incluso alcanza altura y elegancia en determinados puntos. No obstante, resulta desigual. Conviven demasiado cerca expresiones prosaicas y poéticas hasta el punto de provocar cierta desazón en el lector. Al menos esa es nuestra experiencia.

En parte, creemos que se debe a la dificultad misma del texto y a que no existe una tradición bien establecida de traducciones gaélico-hispanas. También pueden haber jugado en su contra otros factores importantes. Es esencial recordar en todo momento que estamos frente a poesía oral, que esta se compone de fórmulas y motivos, que conviene reconocer y mantener en la lengua de llegada. Además, es preciso atender a las diversas variantes y evitar aquellas que los especialistas reconocen como fallidas. Al no haber tenido en cuenta estos principios, Barnwell y Rodríguez Alonso corren el riesgo de provocar cierta confusión en el lector, sobre todo si este tiene cierto conocimiento e interés por el folklore, pero no posee suficiente competencia lingüística para leer los versos irlandeses.

Veamos algunos ejemplos.

Nos parece poco afortunado «Equipado para salir a caballo / en la esbelta yegua, de mancha blanca» (p. 15, vv. 11-12 = Ó Tuama 1961, líneas 28-29). Al menos sería preferible «montar», «pasear», «amblar» [literalmente el término gaélico], para evitar tan seguido «a caballo» y «en [...] yegua»; quizá sonaría mejor «en un fino corcel de cordón corrido», habida cuenta de que solo se puede deducir el género de la caballería a partir de otros versos (véase *infra*), y si es que monta la misma.

En la página 69, la segunda parte de la estrofa 30 dice así: «Hasta que regrese Art O [recte Ó] Laoire / no se irá la congoja / que tiene mi corazón oprimido, / bajo siete llaves cerrado / y ninguna se puede hallar». No habría nada en contra de la expresión «bajo siete llaves cerrado» si no fuera porque desdibuja un motivo atestiguado en otros lamentos, también en una elegía escocesa³³: el dolor como baúl cerrado cuya llave se ha perdido. El texto gaélico literalmente dice: «Hasta que venga a mí Art Ó Laoghair / no se desvanecerá mi pesar / aposentado en el centro de mi corazón lo oprime / cerrado a cal y canto / cual si fuera un arca bien candada / cuya llave se hubiera extraviado». La imagen parece sugerir que la llave perdida es Art. De ahí que, si bien reconocemos el mérito del intento, no nos terminen de convencer las siete llaves.

33 Véase Ó Conaill y Ó Cuileanáin 91, líneas 47-48; Dinneen y O'Donoghue liii; Nic an Airchinnigh 2010a, 194 con referencia a Watson 88-89.

Tampoco resulta convincente «con una palmada arreé la yegua / y corrí como una loca» en p. 21, estrofa 6, vv. 1-2 (= Ó Tuama 1961, líneas 72-73). Literalmente, el texto gaélico dice «golpeé las palmas y me eché a galopar». Nadie, que sepamos, da las palmas montado para arrear el caballo. No tiene mucho sentido esa interpretación. Las palmadas, sin embargo, constituyen un signo luctuoso por excelencia, repetido por las plañideras una y otra vez a lo largo de los siglos. Por tanto, pensamos que Eibhlín, al ver la montura de su esposo vacía y manchada de sangre, ya ha imaginado el desenlace, ya ha comenzado los gestos rituales del lamento. Nótese que esa estrofa culmina precisamente con el beber la sangre del marido.

También la traducción de la última estrofa 31 en p. 71 (= Ó Tuama 1961, líneas 384-390) es claramente mejorable. Para nosotros es incomprensible que se afirme: «En la última imagen del texto se presenta el hogar familiar visto a través de los ojos de Art» (p. 4). La situación es muy diferente: no se ha tenido en cuenta el trasfondo del rito funerario.

Veámoslo por partes. Las plañideras solían encabezar el cortejo hasta el cementerio (Ó Muimhneacháin 40). Dada la relevancia de la esposa, en este caso probablemente eran simples lloronas. En los versos se les pide que se queden donde están, en otras palabras, que no sigan avanzando. Verosímilmente, se trata de una parada en la aldea más próxima al camposanto para cumplir con otra acendrada costumbre, último resto del banquete fúnebre: detenerse «para que Art hijo de Conchúr pague [o invite a] una bebida». Esta traducción de *go nglaoifaidh Art Mhac —recte mhac— Conchúir deoch* es más acorde con la situación que la de Barnwell y Rodríguez Alonso: «que Art va a pedir bebidas», porque en Irlanda se pagan las bebidas antes de tomarlas, y el que pide paga. Tampoco es muy acertada la traducción del verso siguiente, *agus tuilleadh thar cheann na mbocht* («y hasta a los mendigos invitar»), pues no se trata de eso, sino de «invitar de parte de los pobres [allí enterrados]»; la preposición compuesta *thar cheann* no significa 'para', sino 'de parte de'. Aunque hay poco en la traducción de esta estrofa que pueda calificarse de error absoluto, el contexto no queda claro para el lector español. Quizá, acompañada de nuestras notas culturales, la nuestra que sigue a continuación deje más claro el rito:

Lloronas, allí delante,
paraos donde estáis
para que Art, hijo de Conchúr, invite a una copa,
y aún más en nombre de los pobres,
antes de entrar en la escuela³⁴
no para aprender sabiduría ni melodías,
sino para sostener tierra y piedras.

De otro lado, no podemos obviar otros errores en verdad desconcertantes. Afectan al léxico y a la gramática.

Coircce (recte *Coirce*), p. 53, estrofa 22, v. 7 (= Ó Tuama 1961, línea 271), no es «centeno», sino «avena». *Stácaí*, p. 69, estrofa 30, v. 1 (Ó Tuama 1961, línea 373), no son «pajares», sino «almiares», y el verso siguiente, *tá do bha buí á gcrú*, no significa «y [están] las vacas por ordeñar», sino literalmente «tus rubias vacas están siendo ordeñadas».

34 Aquí Ó Cuív elige en su edición *sgoilth* «grieta», en vez de *scoil* «escuela [del antiguo monasterio donde está enterrado Art]»; queda claro, como sugiere Ó Tuama (1961, 71), que hay un juego de palabras: «antes de entrar en la escuela / fosa».

La traducción «rebaños de buenas vacas / u ovejas que te darían corderos» (p. 65, estrofa 28, vv. 9-10 = Ó Tuama 1961, líneas 350-51) es poco elegante, máxime cuando el irlandés utiliza términos muy específicos. Sería preferible y más acorde al original «te [habría dado] una buena manada de vacas / u ovejas que te parieran corderos». Estos u otros dones allí mencionados le habría ofrecido Eibhlín a Seán mac Uaithne, «quien no acudió a mí», *nár tháinig faoim thuairim* (v. 4 = Ó Tuama 1961, línea 346). Este verso ha sido mal interpretado y traducido: «no se me ocurrió tal cosa».

De nuevo en la estrofa 22, v. 11 (= Ó Tuama 1961, línea 273), *capaill ghruagach* no son «corceles de pelo largo» (véase en singular en estrofa 28, v. 5 = Ó Tuama 1961, línea 346), sino «de largas crines».

Hay falta de concordancia en «yegua alazán» (p. 61, estrofa 26, v. 6), debe ser «alazana». Además, en el siempre complejo mundo de los colores y, especialmente, de las capas de los caballos *láir ndoinn* (= Ó Tuama 1961, línea 320), *láir dhonn*, en nominativo, puede ser tanto «yegua castaña» (si tiene las crines y la cola negras) como «yegua alazana» (si las crines y la cola son más claras). De hecho, en p. 43, estrofa 17, v. 12, Barnwell y Rodríguez Alonso utilizan «yegua castaña».

Por «caballo capón» (p. 57, estrofa 24, v. 7 = Ó Tuama 1961, línea 303) traducen el término irlandés *gillín*. Pese a que desde el diccionario manuscrito de Pluincéad (1662)³⁵ distintos léxicos traducen el vocablo como «persona o animal castrado» y se asume la procedencia del inglés *gelding*, que en esa época quería decir «hombre o animal castrado», en el gaélico del Munster *gillín* designa un «caballo de buen parecer, bien alimentado, bien cebado» (Ó Cróinín 1980, 113; Ua Briain 185, columna i, línea 9) y muy probablemente se trata de un diminutivo a partir del sustantivo *giolla* «muchacho, joven»³⁶. En castellano, como sintagma «caballo capón» sería admisible, de acuerdo con la definición del DRAE, si no chocara con la frecuentísima acepción de *capón* como 'pollo que se castra cuando es pequeño, y se ceba para comerlo'. En verdad, no es expresión totalmente extraña a la terminología ecuestre, al menos se encuentra «caballo capón» en Hispanoamérica, pero en el español de la península es un uso inaudito y muy poco poético. Por cierto, si las distintas caballerías mencionadas en el *Lamento* son una sola, *gillín* sería también el «fino corcel de cordón corrido» y la «yegua alazana o castaña», razón de más para evitar sugerencia alguna a castrado.

En esa misma página y estrofa hay otros elementos de *realia* que requieren comentario: en primer lugar, «tricornio carolingio» (v. 5 = Ó Tuama 1961, línea 301) por *caroilin* (recte *caroilín*) *cúinneach* retrotrae al lector a la época de Carlomagno. En todo caso, sería aceptable «carolino (*caroline* [sic] en inglés en los manuscritos³⁷, abreviación de *caroline* o *carolina hat*)», que marca la procedencia de las pieles con las que se fabricaba originalmente, la Carolina americana (Cumming s. v. *caroline hat*). Para el año de la muerte de Art, probablemente no quería decir otra cosa que «sombrero alto de tres picos (*cúinneach*)» (Bailey s. v. *caroline hat*).

En segundo lugar, «con tus calzas de cinco capas» (v. 3 = Ó Tuama 1961, línea 299) más probablemente se refiere a un plastrón (corbata muy ancha que cubre el centro de la pechera de la camisa) reforzado cinco veces. Hemos señalado más arriba, en el apartado 4, que la lectura *cúig dhual* no es

35 Pluincéad, ss. vv. *bacelus, cantherius, eunuchus, gallus, spado*.

36 Ocasionalmente, puede referirse a otro animal: *gillín róin* (Ó Criomhthain 222) = «a fine young seal» (O'Crohan 190), i. e. «una foca joven de buenas carnes».

37 [kíarəʲvəini] es lo que da a entender el deletreo semifonético de Ó Cuív (33, verso 319), conforme a lo que se oye actualmente en el dialecto de Muskerry, donde vivía Art en el condado de Cork; hoy en día significa «chistera».

aceptable; *stoca* con mucha probabilidad procede aquí del inglés *stock* (Ó Cróinín 1962-1963, 251), hoy en día normalmente *stoc*; *chúig gcúl* literalmente es *de cinco espaldas*. Unas medias gordas no añadirían nada al aspecto noble de Art y, en cualquier caso, estarían escondidas bajo las botas.

En tercer lugar, y de vuelta a la terminología ecuestre, no blande el jinete un «látigo brioso», sino una fusta, *fuiþ* (v. 6 = Ó Tuama 1961, línea 302). Este error se comete también en p. 41, estrofa 16, v. 7 (= Ó Tuama 1961, línea 186), donde la clara contraposición del gaélico *Siúd í in airde t'fhuip; / sin i* (recte *í*) *do láir amuigh*, «Ahí arriba tu fusta / allí fuera tu yegua», perfecta en su literalidad en el castellano, se transforma sin razón aparente en «el látigo te lo paso, la yegua te espera».

En los versos que siguen a continuación en esa misma estrofa 16 habría sido fácil mantener la bella anáfora inicial: *mar a* (vv. 11-13 = Ó Tuama 1961, líneas 189-91), «donde», aparece solo en el verso 10. Esa falta de equivalencia (v. 11 en el texto gaélico = v. 10 en castellano) se debe a que en el inicio de la estrofa traducen los versos 3 y 4 en uno solo, el 3. Tendrán sus razones, puesto que lo hacen también en otras estrofas, pero estas quedan descabaladas y el lector poco ducho en la lengua gaélica frustrado.

En el verso *athair mo leanbh gan aois* (p. 37, estrofa 14, v. 4 = Ó Tuama 1961, línea 163), el genitivo plural se traduce por singular, «padre del bebé de mi vientre»; recte «padre de mis bebés sin edad», esto es, «jóvenes». A continuación, prosigue *dís acu ag siúl an tí, / 's an triú duine acu istigh im chlí*, literalmente «dos de ellos andando por la casa / y un tercero dentro de mi cuerpo»; «en mis entrañas» traducen bellamente Barnwell y Rodríguez Alonso, pero son mucho menos precisos en el resto; así, dicen: «Dos en casa ya tengo / y en mis entrañas hay uno más».

En la estrofa 27 (p. 43 = Ó Tuama 1961, línea 196), Eibhlín en el verso 3 menciona la muerte de sus tres hijos. Su expresión es muy neutra: *ná³⁸ bás mo thriúr clainne*, «ni la muerte de mis tres hijos». Como reconocen los autores (p. 79), no hay datos fehacientes sobre las circunstancias concretas, y, por tanto, nos parece aventurada la traducción «ni a los tres que murieron en mi vientre».

También la segunda parte de la estrofa 9 (p. 27, vv. 6-10 = Ó Tuama 1961, líneas 109-112) afecta a los tiernos infantes y, de nuevo, la traducción contiene errores. El verso 6, *níor throm suan dom*, aunque literalmente significa «el sueño no fue profundo para mí», se trata de una expresión idiomática, «no estaba dormida», a veces «no es que holgara». Aquí forma parte de la respuesta de Eibhlín a su cuñada, que le reprocha que durante el velatorio se acostó. Eibhlín acaba de señalar que ella no se echó a dormir, y este verso refuerza esa idea, «no es que durmiera» sería nuestra propuesta: estaba haciendo algo muy concreto: calmar a los niños. Barnwell y Rodríguez Alonso traducen «y tus hijos inquietos estaban y los dos tanto necesitaban / que los confortara yo». Pero el texto irlandés es mucho más preciso, comienza con una conjunción adversativa *ach* y no una copulativa: *ach bhí do linbh ró-bhuartha, / 's do theastaigh sé uathu / iad a chur chun suaimhnis*, «sino que tus niños estaban demasiado afectados / y necesitaban / que les echara a dormir». Esa en toda su literalidad y nitidez es la refutación de la viuda: fue a la alcoba no por cansancio, tedio o indiferencia, sino para cumplir con su deber de madre y hacer dormir a los niños, cuyo número no se precisa aquí.

Aún dice más. No como crítica directa a los traductores, sino en beneficio del lector español, para que este entienda mejor el conflicto entre las cuñadas, incluimos aquí los versos de la plañidera, Nóra Ní Shíndile, preservados en la segunda redacción y censurados en la primera (Ó Cróinín 1962-1963,

38 Mal transcrito «nó» en el «Comentario para hispanohablantes» p. 79; en el gaélico del Munster se distingue siempre entre *nó*, «o» y *ná*, «ni».

250), en boca de Eibhlín dicen así: *Is nár léige Dia suas / An bhean thug fúm tuairim / Agus í thabhairt ar tuathal*, «Y que Dios no la deje llegar arriba / a la mujer que sobre mí opinó / y que lo hizo de forma desastrada».

Aunque aquí parece duro y sincero, es preciso avisar de que el enfrentamiento entre la viuda y la hermana del difunto es tema corriente de los lamentos. Véase, por ejemplo, Croker 1824, 179-181.

Sin base en el texto nos parece el comentario que suscita este episodio en la página 4 de la introducción: «... simboliza la aniquilación, la falta de unidad e ingenuidad de una sociedad que se creía invulnerable y fue aniquilada con relativa rapidez». Cada uno puede proyectar sus propias ideas e interpretaciones sobre unos versos, pero intentar buscar una metáfora política en un lamento oral como este se nos antoja inapropiado. Igual sucede en la misma página 4: «El dolor de Eibhlín representa, sin lugar a dudas, a toda una clase social: la menguante aristocracia gaélica del siglo XVIII».

Retomando la cuestión de los hijos, los traductores no respetan el número (genitivo plural) del último verso de la estrofa 25, «padre de niños», e, igualmente, traicionan el verdadero sentido del texto. Veámoslo: *Óir do thuigidís 'na n-aigne* (v. 5 = Ó Tuama 1961, línea 311) literalmente quiere decir «porque entendían en su mente», esto es, «porque sabían» (las mujeres que admiraban a Art cuando lo veían en las ciudades), no «a buen seguro se imaginaban», como traducen Barnwell y Rodríguez Alonso. No es que imaginaran «tenerte con ellas en la cama / o bien que a caballo las llevaras / o un hijo les hicieras tal vez», sino que «les constaba / que serías excelente compañero de cama / o jinete delante de ellas (esto es, las llevaría a la grupa) / o padre de niños». El gaélico es claro: *gur bhreá an leath leaba* (recte *leapa*) *tu, / nó an bhéalóg chapaill tu, / nó an t-athair leanbh tu* (vv. 6-8 = Ó Tuama 1961, líneas 312-314)³⁹; no hay razón para hacerle decir otra cosa, como tampoco para eliminar la invocación inicial al esposo, en este caso, tanto en el texto irlandés como en el español.

Por cierto, en la página 63, estrofa 27, donde sí respetan la responsión entre la fórmula de exhortación inicial y la final, esta presenta tres errores: «O Art O [recte Ó] Laoire de la sonrisa» debe ser «¡Oh, amado Art Ó Laoghaire!».

En la estrofa 17 sería preferible mantener la literalidad de *ar inse Charraig an Ime!* (v. 11 = Ó Tuama 1961, línea 204) «en la ribera de Carraig an Ime», en lugar de «en Carraig an Ime y sus prados». Podrá argüirse que es cuestión de gustos, pero lo que resulta incomprensible es que en el texto castellano no respeten el signo de admiración al final del verso que sí ponen en el texto gaélico. La exclamación, iniciada en el segundo verso de la estrofa, contiene una clara contraposición entre las muertes de los familiares de Eibhlín y la de su esposo: es por esta muerte y no por la de aquellos por la que clama, el asesinato tuvo lugar en Carraig an Ime. Por el contrario, Barnwell y Rodríguez Alonso, al poner una coma y seguir el texto en minúscula, deshacen esa bella figura retórica, y lo que es más grave: *marcach na lárach doinne / atá agam féin anso go singil* (vv. 11-12 = Ó Tuama 1961, líneas 205-206), «jinete de la yegua castaña / que tengo aquí conmigo, desdichado», su esposo se convierte en su traducción en «la yegua castaña donde montaba / conmigo ya solitaria». A su lado reviste menos importancia el que *mná beaga dubha an mhuilinn* (v. 15 = Ó Tuama 1961, línea 208) pase por ser «las viejas del molino enlutadas», cuando *dubha* se refiere al color de su piel, «morenas»; el adjetivo *beaga*, «pequeñas», se recogería bien, dada la intención despectiva del pasaje, con «las mujerucas morenas»; y no «del molino», sino que puede precisarse «del batán», puesto que allí lo había (Ó Tuama 1961, 63).

39 Aquí se entiende bien que *béalóg* es el que está montado a caballo delante de otra persona, el que está delante (*ar bhéalaiabh*) de la persona que monta en la grupa; en la estrofa 12, v. 2 (= Ó Tuama 1961, línea 144) se entiende mal el contrario, *ar do chúlaibh*, traducido «para protegerte»; en realidad quiere decir «detrás de ti a caballo» (hoy en día más frecuentemente en moto). El que monta detrás se designa *cúlóg*.

La estrofa 18, p. 45 (= Ó Tuama 1961, líneas 210-228) acumula deficiencias muy variopintas. En los vv. 17-18, «que del Greanach cansaba la caza, sus galgos jadeantes y sin resuello», falsean sin razón aparente el texto irlandés *ón nGreanaigh ar saothar / nuair stadaidís caol-choin*, literalmente «desde Grenagh con todo esfuerzo, / cuando paraban los galgos». Es Art, el difunto, quien en vida seguía persiguiendo la presa, «con todo esfuerzo o a toda prisa» (*ar saothar*). A mayores, Barnwell y Rodríguez Alonso obvian el signo de interrogación con que termina la frase, signo que sí reproducen en el texto irlandés. De hecho, la oración interrogativa comienza en el v. 11 y ni siquiera ponen punto y aparte al final del verso anterior, sino que inexplicablemente lo sustituyen por una coma, de modo que no respetan el hecho de que ahí comienza una nueva sección con una pregunta retórica. Por si esto fuera poco, traducen «si Uíbh Laoire incendiara» (v. 11) en lugar de «ardiera, se incendiara»; el sujeto es el topónimo, no hay un sujeto personal que incendie el sitio. Siguen en los dos versos siguientes «tanto como Béal Átha an Ghaorthaigh / con el santo Guagán Barra» (vv. 12-13), cuando las únicas conjunciones que figuran en el texto irlandés son las copulativas *agus Béal Átha (recte Átha) an Ghaorthaigh (recte Ghaorthaidh) / is an Gúgán (recte Guagán) naofa*, «y Béal Átha an Ghaorthaidh y el santo Guagán». No vemos razón alguna para el poco poético «tanto como». No nos parece mal que incorporen el topónimo completo en la traducción española, *Guagán Barra*, pero habría sido preferible que lo explicaran convenientemente en el «Comentario para hispanohablantes», pues la entrada «Gúgán (recte Guagán) naofa / Gougane Barra» crea una equivalencia errónea.

Todo ello induce a la confusión del lector español, lector al que no solo se le ha hurtado la fuerza de la interrogación retórica de esa segunda sección; tampoco tiene forma de saber que la estrofa no termina ahí, pues de forma arbitraria (muy probablemente porque no les cabía en la página) han colocado los últimos cinco versos en su estrofa siguiente, la 19. De nuevo privan al lector del dramatismo con que Eibhlín retoma la invocación inicial a su esposo⁴⁰ y ahora le pregunta no «¿Qué te pasaría anoche?», sino «¿Y qué te pasó anoche?», *nó cad d'imigh aréir ort?* (p. 47, estrofa 19, v. 2 = Ó Tuama 1961, línea 230).

Es esta otra cuestión que, como filólogos, nos inquieta: el cambio de modo verbal sin justificación alguna. La estrofa 22 en p. 53 (= Ó Tuama 1961, líneas 263-278) proporciona un buen ejemplo. Dejemos a un lado el hecho de que han dejado fuera del texto gaélico las líneas 266-267, que deberían ir tras su verso 3 y, de hecho, sí figuran en la traducción; quizá se trate de un salto de vista al iniciarse tanto la línea 266 como la 268 por *mar a mb-*. En el v. 10 (= Ó Tuama 1961, línea 272), traducen la forma condicional *a bhainfeadh* «haría» por «hacía». Puede ser una errata. Pero menos justificación tiene que, sin indicación alguna en el texto irlandés, pongan punto y seguido⁴¹ tras «los esbeltos corceles de pelo largo» (v. 11), con el agravante de que al puntuar así la tirada «Y al lado de ellos su mozos / eran bienvenidos para dormir en camas / y dar de comer a sus monturas / aun si se quedaban una semana» (vv. 12-15 = Ó Tuama 1961, líneas 274-277) figura como un párrafo independiente, una acción real del pasado. Nada más lejos del texto irlandés: la secuencia comienza en los «bravos jinetes» del v. 2 (= Ó Tuama 1961, línea 264), y a su lado los mozos *ná bainfí díol ina leaba / ná as fásach a gcapall / dá bhfanaidís siúd seachtain*, «cuyo hospedaje no se cobraría / ni por el pasto de las caballerías / aun si

40 Igualmente en la estrofa 20 las dos primeras líneas gaélicas con cuatro vocativos dirigidos al esposo son reducidos a una línea y con solo dos vocativos en español. Tal y como hemos comentado en el apartado 5, esto supone un importante menoscabo de la expresión del dolor, la reiterada llamada al difunto entreverada de amor y desesperación.

41 Otra puntuación incorrecta en p. 61, v. 8, que terminan sorpresivamente en punto y seguido, cuando el texto irlandés ni siquiera tiene coma.

se quedaran una semana⁴²». Una condicional irreal con una *consecutio temporum* muy similar en gaélico y en castellano ha sido transformada en una acción del pasado, se ha perdido además por mala puntuación el verdadero sujeto de toda la estrofa: los bravos jinetes con quienes está emparentado Art, invocado en el primer verso y en el último, como centro de los amigos (*lá(i)r na gcarad*). Estamos ante el importantísimo tema de la generosa hospitalidad prodigada por el difunto. El lector no puede entender esto porque en el v. 4 lo que figura es «y se desviaban a los salones [los rudos jinetes]», cuando lo que pone el texto gaélico (en los versos que, tal y como ya hemos señalado, faltan) es «y tú los desviabas para llevarlos a la sala de banquetes».

En la página 67, estrofa 29, también falta un verso en gaélico, y eso lastra considerablemente la traducción española. «Y arranca tu venganza» corresponde relativamente bien al gaélico *Is bain de sá-samh*; pero al omitir la línea *In ionad do lárach* (Ó Tuama 1961, 364), «por tu yegua», el verso siguiente *Is úsáid do ghrá ghil*, «y maltratar a tu amada», queda sin sentido y, de hecho, sin traducción.

La misma estrofa contiene otros errores: la conjunción ó en el segundo verso no tiene valor temporal sino causal, *Ó leagadh do lámh leat*, «puesto que te han derrotado» y no «desde que». El verso cuarto y quinto, «el idiota enjuto, / tan encorvado y torcido» no refleja convenientemente el gaélico *an spreallairín gránna, / An fear caol-spágach*, más bien «el canalla descarado, / el hombre de zancas largas y flacas». El verso 7, *Gan an seisear mar bhláth air!*, tiene un sentido más fuerte que la traducción escogida «Que su prole no prospere»: «¡Que no lleguen a florecerle los seis [hijos]!».

6. Comentario para hispanohablantes

Como hemos señalado, esta sección está firmada únicamente por el profesor Barnwell. Indica que, por ser más conocidas las versiones inglesas de los nombres, se escriben aquí «en paréntesis» (recte «entre paréntesis»). Sin embargo, suele poner la versión inglesa (o, en el caso del bisabuelo de Art, española, «Luis», *Laoiseach*) detrás de una barra oblicua. No nos parece que sea muy manejable el orden alfabético (no siempre respetado a rajatabla) que unifica la combinación de topónimos, antropónimos, y comentarios a líneas encabezados por la primera palabra del verso gaélico, por ejemplo: *'s is bao-lach liomsa ná fuil anois / que los hayan perdido me temo*, seguido de *Ráth Laoich / Rathleigh*, recte *Raleigh*, y a continuación *Sheáin Mhic Uaithne / Séan* [recte *Seán*] *Mac Uaithne (John Green)*. Además, es imprescindible corregir y precisar algunos puntos.

Art Ó Laoire (p. 74): preferimos el deletreo Ó Laoghaire, véase n.º 1. Hemos tratado de la vida de Art arriba en el apartado 2.

Baldwin/James Baldwin (p. 75): por «Cork» léase «el condado de Cork» si es que hace falta, pues «Cork» normalmente se refiere a la ciudad de este nombre. La «fuente» no especificada según la cual, supuestamente, Baldwin habría entregado la yegua de Art a Morris es *The Last Colonel* (I, 245, n.º 2).

Béal Átha an Ghaorthaigh/Ballingeary: An Gaorthadh es un topónimo, pero también un nombre común que quiere decir «ribera donde crecen arbustos» (Ua Briain 73). El *gaorthadh* del cual ha de derivar este sitio su nombre («la entrada del vado del *gaorthadh*») tiene que ser otro, ya que el lugar denominado *The Gearagh (An Gaorthadh)* está a unos quince kilómetros de Ballingeary. Véase la entrada *Gaortha/Gearagh* abajo.

42 La forma verbal *ná bainfí*, además de potencial, es relativa; de ahí nuestro «cuyo» y la conjunción *dá* solo se utilizaba históricamente con subjuntivo (en el irlandés estandarizado con condicional).

Caróilin [sic] *cúinneach*: aquí deletreado peor que en el texto, véase *supra* en el apartado 5.

Ceann tí an mhargaidh: mal traducido en el texto, estrofa 1, v. 3, «al lado del muro del mercado», significa «el hastial de la casa del mercado»: según la señora O'Connell (I, 239, n.º 1), Eibhlín vio a Art a caballo desde la ventana de la casa de una amiga. No tenemos constancia de versión alguna que mencione «un hotel». En realidad, no se sabe si se trata de información recogida por la señora O'Connell entre la familia de su marido, emparentado con Eibhlín, o simplemente fruto de su imaginación romántica al leer el comienzo del lamento. Además, como advierte Ó Coileáin (113), la misma expresión está atestiguada en otro lamento (Ó Conaill y Ó Cuileanáin 90): la madre encuentra a su hijo muerto en el hastial de la casa del mercado, de manera que cabe la posibilidad de que esta expresión sea una fórmula, que las cosas importantes ocurren justamente allí en los lamentos y, por tanto, no necesariamente ha de responder a una situación real.

Conal (p. 76): recte «Conall».

Conchúr beag: el hijo mayor de Art era tanto médico como abogado (Collins 1954, 6). Respecto a la estrofa 4, vv. 1-3: «Y cuando lleguen a casa, / nuestro Conchúr tan tierno / —y el bebé, Fear Ó Laoire», véase «no solían participar los niños pequeños— se los mandaría a la casa de un vecino amable mientras duraba el velatorio» (Ó Súilleabháin 130; traducción nuestra). Queda claro por las estrofas 8 y 9 que seguían en casa la primera noche del velatorio, y por esta que Eibhlín pensaba mandarlos fuera durante el entierro en Kilnamartyra.

Corcaigh: «Cork, una ciudad situada a 40 km al sur de Macroom». Cork es la ciudad principal de la provincia del Munster; se sitúa a 35 km al este de Macroom.

Deirfiúr Airt/la hermana de Art: aquí se ha confundido a la hermana de Art con su cuñada, Máire, la hermana de Eibhlín, casada con James Baldwin, con residencia al lado de Macroom.

Donal Mór O'Conaill/Padre de Eibhlín: recte «Dónall Mór Ó Conaill». En esta entrada se menciona a su esposa, la madre de Eibhlín, «Máire Ní Dhuibh»: recte «Máire ní Duibh», «María, hija de [O'Donoghue] Moreno»; *ní* aquí, no forma parte de un apellido, sino que procede de *iníon*, «hija», originalmente *Máire iníon Duibh*. Este *ní* se escribe con minúscula y no leniza el nombre en genitivo que lo sigue cuando este empieza por *d* o *t*, por la resistencia a la lenición de las consonantes homógrafas (aquí dentales). La lenición de una consonante se representa escribiéndola seguida por *h*. El elemento *Ní* en apellidos de mujeres es una contracción de *iníon Uí* (hija de Ó, siendo este un elemento del apellido, *vid.* n.º 31), se escribe con mayúscula y siempre leniza.

Droichead na Tóime/Toomes Bridge: «Puente sobre el río Lee»; en la traducción «el puente del río Toome» (estrofa 8, v. 4 = Ó Tuama 1961, línea 99). No existe un río Toome. Esta estrofa está censurada en el libro O'Connell. En el manuscrito de Feirtéar se lee *droich[e]ad na dTóime*, en *An Gaodhal (The Gael)* «droichead na Tóinne» (agosto de 1899, p. 120). El único puente en Tooms (el deletreo más normal) cruza un arroyo estrecho y corto que carece de nombre. Ó Cróinín (1962-1963, 249-250) sugiere *Droichead na Dóinne*, Blackwater Bridge, al lado de Kenmare. Esta solución dejaría la casa de Art entre este punto al oeste y «Cork de los veleros» en el este; es parte sustancial del doble insulto proferido por la hermana de Art contra su cuñada: que su hermano podría haber encontrado una bella esposa si hubiera buscado hasta cuarenta kilómetros al este o cincuenta al oeste, sin ir tan lejos como Derrynane (hogar familiar de Eibhlín), una mujer que además de proveer dote le habría querido más que Eibhlín, quien se ha acostado la noche de su velatorio. Por casarse contra la voluntad de su familia, Eibhlín no habría dispuesto de dote. Por todo ello, nos parece que la propuesta de Ó Cróinín

es la más correcta para localizar el topónimo. La localidad de Tooms que figura en la traducción está tan solo a ocho kilómetros al sur y unos dos al este de Raleigh (mansión de los Ó Laoghaire): ¿por qué iba a conformarse la hermana de Art con decir que podría haber encontrado una esposa yendo solo al este de su domicilio?

Eibhlín Dubh: hemos tratado arriba (n.º 5) sobre el significado de *Dubh*. «Eibhlín, al huir con Art y casarse con él el 19 de diciembre de 1767»: la noticia de su casamiento se publicó en un periódico en esta fecha (Collins 1956, 3), lo cual da a entender que se habían casado varias semanas antes. Su primogénito nació el 29 de agosto de 1768 (*ibid.*, 4), y, por tanto, puede aventurarse que se casaron en noviembre del año anterior. Con posterioridad, y posiblemente a instancias de su familia, Eibhlín volvió a casarse con un caballero de su mismo apellido, O'Connell, en Ballyblount cerca de Derrynane, con el cual no tendría más hijos (Bary 14-15).

Fear Ó Laoire/Ó Laoire (p. 77): ¿habrá de leerse «Ó Laoghaire/Ó Laoire»? En inglés se llamaba «Ferdinand», i. e. «Fernando», y pese a su afirmación «no se sabe nada de la vida del segundo hijo», sí que consta que era sacerdote (Bary 15; Ó Cróinín 1962-1963, 246). Del niño póstumo solo se sabe que era varón y que murió sin descendencia (Bary 14).

Gaortha/Gearagh: más normalmente deletreado *Gaorthadh* en nominativo, *G(h)aorthaidh* en genitivo; este topónimo lleva siempre artículo: *An Gaorthadh / The Gearagh*. Su significado queda explicado arriba, s. v. *Béal Átha an Ghaorthaidh*. Las «pequeñas islas arboladas» mencionadas no existían en la época de Art; aparecieron en los años cincuenta del siglo xx a raíz de la construcción de un pantano para generar electricidad.

Gaibhne Oileáin na bhFionn/Islands de los Herreros Magos: teniendo en cuenta que se trata de un verso abstruso, no nos parece mal la traducción que ofrecen en el texto, «los herreros magos» sin más. Pero lo que quiere decir la expresión tal y como figura en el texto es «los herreros de la isla de los Rubios». Conviene precisar que los Rubios son trillizos mitológicos, ancestros de los reyes irlandeses (Best 150-151). En la poesía bárdica hay varias designaciones de Irlanda que terminan así, *na bhFionn*, por ejemplo, *el llano, la tierra, la colina de los Rubios* (Knott 1922, lvii). Para complicar el asunto, también existe la frase *ní leighisfidís leagha na bhFionn é* (O'Rahilly 1912, 297), «no le curarían los físicos de los Rubios [= de Irlanda]». En el verso que nos ocupa, tanto la primera sílaba como la *n* final de *Oileáin*, si es este el vocablo, desaparecerían en la pronunciación, de manera que sería difícil saber si se habría pronunciado *Oileáin* o *leagha /l̪aː/* (genitivo plural que estaría en aposición con *gaibhne*): se entendería entonces «lo cual no curarían los herreros-médicos de Irlanda». En la entrada Barnwell solo señala que pueda referirse a «los mitos de los herreros y orfebres de los Tuatha Dé Danaan» [recte *Danann*]: «los pueblos de la diosa Danu» no son «semimíticos» como él afirma, sino absolutamente míticos; se trata de los dioses de los celtas de Irlanda. De nuevo puede afinarse más: en verdad entre ellos se destacaban tres artesanos extraordinarios: *Credne*, *Luchta* y *Goibniu*, este último el herrero dotado también con poderes de curación (West 155). Por otra parte, en las tradiciones populares de Irlanda figura el herrero hechicero o sanador (Mac Cana 34; Kelly 62; Danaher 138; Yeats 219-221), de manera que quizá no haga falta acudir a los *Tuatha Dé Danaan* para explicar la expresión, sino que baste con prestar una atención más cuidadosa al folklore de su época. Es evidente que el trasfondo del verso es mucho más complejo de lo que a primera vista puede parecer.

Gúgán: mal deletreado, como también en el texto gaélico.

Morris/Abraham Morris (p. 78): sobre él hemos tratado más arriba en el apartado 2. Lo que se publicó entre Morris y Art en el periódico *Cork Evening Post* fue más que «insultos mutuos»: se trataba de una amenaza y una defensa legal; al final Morris ofreció una recompensa por la captura de Art sin lograr que se le acusara de quebrantar la ley. «El proceso nunca llegó a las cortes»: léase «a juicio». El hermano de Art, Conchúr o Cornelius, sí «se estableció en América», pero después de pasar una temporada en Francia, de donde huyó, según confesión propia, o al menos a él atribuida, por el riesgo de que los revolucionarios le quitaran altura [con la guillotina], después de huir de Cork por temor de ser alargado [en la horca] (Collins 1950, 23).

Mhic Céadaigh/Keadagh O'Leary: la equivalencia sugerida entre *mhic Céadaigh* y *Keadagh O'Leary* puede causar confusión, porque en la entrada no aparece ni el equivalente del vocablo gaélico *mhic*, «hijo» (en vocativo) en inglés, ni el apellido «O'Leary» en gaélico.

Nora Ní Shíndile (p. 79): hemos tratado de su vida y su importancia arriba, en el apartado 3.

Nuair a cheannaíos duit éide/cuando el vestido te compré: el tratado entre Inglaterra y Austria, mencionado por Barnwell, había acabado en los años cincuenta del siglo XVIII. El Tratado de Dingle era un acuerdo entre un jefe irlandés y el emperador Carlos V; nunca fue respetado por los ingleses. Por tanto, ni uno ni otro podría haber afectado a la tragedia de Art.

Sheáin Mhic Uaithne/Séan [sic] *Mac Uaithne* (*John Green*), (p. 80): recte «a Sheáin mhic Uaithne (vocativo), Seán mac Uaithne (nominativo)»; *Uaithne* era nombre personal gaélico; a veces se equiparaba a «Antonio» sin que hubiera ninguna justificación etimológica. En vez de «John Green», léase «Juan, hijo de Antonio». Su apellido era *Ó Ríordáin/O'Riordan* (*Ó Cróinín* 1962-1963, 253; *Ó Cróinín* 1982, 34). Según el relato del poeta tradicional Pádraig Ó Crualaoi (*Ó Cróinín* 1982, 34), era el propietario del bar en Carriganima donde Art entró a tomar algo y anunció que ya era hora de terminar con su enemigo Morris; el mismo Seán mac Uaithne fue quien mandó un mensajero a Morris para que viniera protegido. El bar pertenecía a los O'Riordan (Day 39, citando a Pyne); Pyne cuenta que era propiedad de Daniel Reardon Barrett, pero no se sabe si este dato atañe a la época en que él escribía (en torno a 1840) o a 1773. En cualquier caso, Juan, hijo de Antonio O'Riordan, era el traidor, y esto lo sabía bien Eibhlín⁴³ antes de componer la quinta parte del lamento. La declaración por parte de Art en el bar de su intención de dar muerte a Morris casa bien con la arrogancia de la que hace gala un héroe gaélico entre los suyos: la sugerencia de Barnwell, que «quizá había bebido en exceso» no se corresponde con los informes (Day 39; *Ó Cróinín* 1982, 34). La sugerencia de que Seán mac Uaithne fuera el soldado que mató a Art procede de la edición de *An Gaodhal* (*An Gael*), y carece de fundamento.

Uíbh Laoire/Uíbh Laoghaire, «Territorio de los O'Leary»: es una parroquia muy grande, si bien de tierras infértiles al suroeste de Macroom, no una «zona alrededor del pueblito de Inchigeelagh». Supuestamente, recibió su nombre al llegar allí los O'Leary tras ser expulsados de Carbery en el suroeste del condado de Cork en el siglo XII.

43 La estrofa 28 se abre con una maldición contra Seán mac Uaithne. (No se entiende por qué en la traducción Seán mac Uaithne se ha transformado en «O hUaithne».) Y se cierra con una expresión fortísima, *boidichín fuail*, literalmente «plebeyito de pis». La traducción «un desgraciado» se nos antoja algo floja, sobre todo porque el insulto era una carga de profundidad en toda regla: la posesión de un batán habría proporcionado al padre de Seán un vida desahogada, pero la orina utilizada en el enfurtido constituía una puya acerada. De hecho, en la segunda versión de Nóra Ní Shíndile hay un verso más que remata la invectiva: *Fé mar ba dhual duit*, «como en ti era natural», i. e. «pues a los tuyos sales» (*Ó Cróinín* 1962-1963, 252).

7. Conclusión

El libro, sin duda, proporciona una experiencia interesante; a nosotros nos ha brindado la oportunidad de poner por escrito estas reflexiones. Si el objetivo de los autores era dar a conocer esta magna obra al público hispanohablante, suponemos que estarán satisfechos, y su iniciativa es loable. Sin embargo, nosotros esperaríamos más de una labor académica, una colaboración entre un catedrático de español (p. 81) y una profesora española, sobre todo cuando el material es tan valioso.

«El lamento de Art Ó Laoghaire» es una joya finamente engarzada en la tradición gaélica. De ahí que resulte tan difícil engastarla en otra lengua. Por nuestra parte, al menos esperamos haber ofrecido al lector las herramientas y los engranajes precisos para apreciar toda su belleza, una auténtica alhaja preservada oralmente y salvada merced a los manuscritos que transmiten y hacen revivir otra vida, otra muerte, otro mundo. El lamento con sus versos sigue insuflando vida a los esposos, Eibhlín y Art, ahora también en español.

Seán Ua Súilleabháin, University College Cork
Henar Velasco López, Universidad de Salamanca

BIBLIOGRAFÍA

ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 2nd edition revised by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham – Boulder – New York – Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.

BADE AJUWON, Ile-Ife. «Lament for the Dead as a Universal Folk Tradition». *Fabula* 22 (1981): 272-280.

BAILEY, Nathan. *An Universal Etymological English Dictionary*. Edinburgh: Printed for T. Osborne [and 27 others], 1800.

Bary, Valerie, «Final Notes on the O'Connells of Derrynane», *The Kerry Magazine*, 22 (2012), 14-15.

BERGIN, Osborn. *Irish Bardic Poetry: Texts and Translations Together with an Introductory Lecture*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1970.

BEST, Richard Irvine. «The Adventures of Art son of Conn, and the Courtship of Delbchæm». *Ériu: The Journal of the School of Irish Learning, Dublin* 3 (1907): 149-173.

BOURKE, Angela, Siobhán Kilfeather, Maria Luddy, Margaret Mac Curtain, Gerardine Meaney, Mary O'Dowd, Máirín Ní Dhonnchadha y Clair Wills. *The Field Day Anthology of Irish Writing*, volume IV, *Irish Women's Writing and Traditions*. Cork: Cork University Press, 2002.

BROMWICH, Rachel. «The Keen for Art O'Leary». *Éigse: a Journal of Irish Studies*, 5, part 4 (1945-1947): 236-252.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

COLLINS, John T. «Arthur O'Leary, the Outlaw». *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society* 54 (1949): 1-7.

---. «Arthur O'Leary, the Outlaw: Supplement». *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society* 55 (1950): 21-24.

---. «Arthur O'Leary, the Outlaw: Supplement no. 2». *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society* 61 (1956): 1-6.

CORKERY, Daniel. *The Hidden Ireland: A Study of Gaelic Munster in the Eighteenth Century*. Dublin: Gill and Macmillan, 1967.

CROKER, Thomas Crofton. *Researches in the South of Ireland 1812-1822*. London: John Murray, Albemarle Street, 1824; facsimile Dublin: Irish Academic Press, 1981.

---. *The Keen in the South of Ireland*. London: The Percy Society, 1844.

CULLEN, Louis M. «Caoineadh Airt Uí Laoghaire: The Contemporary Political Context». *History Ireland*, 1, no. 4 (winter 1993a): 23-27.

---. «The Contemporary and Later Politics of Caoineadh Airt Uí Laoire». *Eighteenth Century Ireland: Iris an dá chultúr* 8 (1993b): 7-38.

CUMMING, Valerie, Cecil Willet Cunnington y Phillis E. Cunnington. *The Dictionary of Fashion History*. Oxford y New York: Berg, 2002.

DANAHER, Kevin. *In Ireland Long Ago*. Dublin and Cork: The Mercier Press, 1986.

DAY, Robert. «Biographical Records of County Cork. By Michael Pyne». *Journal of the Cork Historical and Archaeological Society* 9 (1905): 39-40.

DE NORAIÐH, Liam. *Ceol ón Mumhain*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: An Clóchomhar Tta., 1965.

DINNEEN, Patrick S. y Tadhg O'Donoghue. *Dánta Aodhagáin Uí Rathille: The Poems of Egan O'Rahilly*. London: Irish Texts Society, vol. III, 1911.

[Feirtéar, Pádraig.] «The Wake Keen for Arthur O'Leary: Tórramh-chaoineadh Airt Uí Laoghaire». *An Gaodhal (The Gael): A Monthly Bi-lingual Magazine Devoted to the Promotion of the Language, Literature, Music and Art of Ireland* (New York, 1899): mayo 53-56, junio 53-56, julio 90-91, agosto 120-122.

FILGUEIRA VALVERDE, José. «El "planto" en la historia y en la literatura gallega». *Cuadernos de Estudios Gallegos* 4 (1945): 511-606.

Gramadach na Gaeilge: an Caighdeán Oifigiúil: Caighdeán Athbheithnithe. Baile Átha Cliath [= Dublín]: Houses of the Oireachtas, 2012.

HOLLO, Kaarina. «Laments and Lamenting in Early Medieval Ireland». En *Medieval Celtic Literature and Society*, editado por Helen Fulton, 83-94. Dublin: Four Courts Press, 2005.

- HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. London and New York: Routledge, 1992.
- JOYCE, Patrick Weston. *Ancient Irish Music*. Dublin: McGlashan and Gill, 1873.
- KELLY, Fergus. *A Guide to Early Irish Law*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1988.
- KNOTT, Eleanor. *The Bardic Poems of Tadhg Dall Ó hUiginn (1550-1591)* I & II. London: Irish Texts Society, 1922 y 1926, volumes 22 & 23.
- . *Irish Classical Poetry Commonly Called Bardic Poetry*. Dublin: Cultural Relations Committee of Ireland, 1957.
- LEVI, Peter. *The Lamentation of the Dead*. London: Poetica, 1984.
- LORD, Albert Bates. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, USA & London, England: Harvard University Press, 1960.
- LYSAGHT, Patricia. «Caoineadh os Cionn Coirp: The Lament for the Dead in Ireland». *Folklore* 108 (1997): 65-82.
- MAC CANA, Proinsias. *Celtic Mythology*. Feltham, Middlesex, England: Newnes Books, 1983.
- MAC LOCHLAINN, Alf. «Caoineadh Airt Uí Laoghaire: Leagan as Lámhscríbhinn». *Studia Hibernica* 12 (1972): 109-119.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela. «Llanto, palabras y gestos. La muerte y el duelo en el mundo medieval hispánico (morfología ritual, agencias culturales y controversias)». *Cuadernos de Historia de España* 83 (2009): 107-140.
- MURPHY, Gerard. «The Gaelic Background». En *Daniel O'Connell: Nine Centenary Essays*, editado por Michael Tierney, 1-24. Dublin: Browne and Nolan Ltd., 1949.
- NIC AN AIRCHINNIGH, Méadhbh. «Caoineadh Airt Uí Laoghaire: Blood-drinking, Art's Sister and Censorship in Father Peter O'Leary's Manuscripts P and Pead». *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 30 (2010a): 175-206.
- NIC AN AIRCHINNIGH, Méadhbh. «Caoineadh Airt Uí Laoghaire: Scrúdú ar Dhá Bhéalaithe ó Nóra Ní Shíndile». *Béascna* 6 (2010b): 69-91.
- O'BRIEN, John. *Focalóir Gaoidhíle-Sax-Bhéarla or an Irish-English Dictionary*. Paris: Printed by N. F. Valleyre for the author, 1768.
- Ó BUACHALLA, Breandán. *Aisling Ghéar: na Stíobhartaigh agus an tAos Léinn 1603-1788*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: An Clóchomhar Tta., 1996.
- . *An Caoine agus an Chaointeoireacht*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: Cois Life, 1998.
- Ó COILEÁIN, Seán. «The Irish Lament: An Oral Genre». *Studia Hibernica* 24 (1984-1988): 97-117.
- Ó CONAILL, Seán y Mícheál Ó Cuileanáin. «Caoine Dhiarmada mhic Eoghain na Tuinne». *Éigse: A Journal of Irish Studies* 1, part 2 (1939): 90-93.
- O'CONNELL, Mrs. Morgan John. *The Last Colonel of the Irish Brigade: Count O'Connell and Irish Life at Home and Abroad 1745-1833* I & II. London: Kegan Paul, Trench Trübner & Co., Ltd., 1892.
- Ó CRÍOMHAINN, Tomás. *An tOileánach*, editado por Seán Ó Coileáin. Baile Átha Cliath [= Dublín]: Cló Talbóid, 2002.
- O'CROHAN, Tomás. *The Islandman*, traducción de Robin Flower. Oxford: Oxford University Press, 2000 [primera impresión: Dublín: Talbot Press, 1937].
- Ó CRÓINÍN, Donncha A. Reseña de Ó Tuama 1961. *Éigse: A Journal of Irish Studies*, 10, part 3 (1962-1963): 245-254.
- Ó CRÓINÍN, Donncha. *Seanachas Amhlaoibh Í Luíne*. Baile Átha Cliath [=Dublín]: Comhairle Bhéaloideas Éireann, 1980.
- . *Seanachas Phádraig Í Chruaioi*. Baile Átha Cliath [=Dublín]: Comhairle Bhéaloideas Éireann, 1982.
- Ó CUIV, Shán. *Caoine Airt Uí Laoghaire*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: Brún agus Ó Nóláin, Teor, 1923.
- O'CURRY, Eugene. *Manners and Customs of the Ancient Irish*, I-III. London: Williams and Norgate, 1873.
- Ó DONNCHÚ, Donncha. *Filíocht Mháire Bhuidhe Ní Laoghaire*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: Oifig an tSoláthair, 1931.
- O'LEARY, Peter. *My Story*, traducción de Cyril Ó Céirín. Cork: The Mercier Press, 1970.
- Ó MADAGÁIN, Breandán. «Ceol an Chaointe». En *Gnéithe den Chaointeoireacht*, editado por Breandán Ó Madagáin, 30-46. Baile Átha Cliath [= Dublín]: An Clóchomhar Tta., 1978.

- Ó MATHÚNA, Donnchadh. «Caoine Airt Uí Laoghaire». *An Músgraigheach* 6 (Fóghmhar 1944): 3-6.
- Ó MUIMHNEACHÁIN, Aindrias (ed.) *Seanchas an Táilliúra*. Corcaigh [= Cork]: Cló Mercier, 1978.
- Ó MURCHADHA, Diarmuid. «Gaelic Land Tenure in County Cork: Uíbh Laoghaire in the Seventeenth Century». En *Cork: History & Society*, 213-243, editado por Patrick Flanagan y Cornelius G. Buttimer. Dublin: Geography Publications, 1993.
- O'RAHILLY, Thomas Francis. *Irish Dialects Past and Present*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1976; originalmente Dublin: Browne and Nolan: 1932.
- . Reseña de *Irisleabhar Muighe Nuadh*, ar na chur amach do Chuallacht Chuilm Cille. Baile Átha Cliath [= Dublín], 1913, *Gadelica* 1 (1912): 297-298.
- Ó SÚILLEABHÁIN, Seán. *Irish Wake Amusements*. Cork: The Mercier Press, 1967.
- Ó TUAMA, Seán. *Caoineadh Airt Uí Laoghaire*. Baile Átha Cliath: An Clóchomhar, 1961.
- . *Repossessions: Selected Essays on the Irish Literary Heritage*. Cork: Cork University Press, 1995.
- Ó TUAMA, Seán y Thomas Kinsella. *An Duanaire 1600-1900: Poems of the Dispossessed*. Dublín: Dolmen Press y Bord na Gaeilge, 1981.
- PARTRIDGE, Angela. «Caoineadh na dTrí Muire agus an Chaointeoireacht». En *Gnéithe den Chaointeoireacht*, editado por Breandán Ó Madagáin, 67-81. Baile Átha Cliath [= Dublín]: An Clóchomhar Tta., 1978.
- . *Caoineadh na dTrí Muire: Téama na Páise i bhFilíocht Bhéil na Gaeilge*. Baile Átha Cliath [= Dublín]: An Clóchomhar, 1983.
- . «Wild Men and Wailing Women». *Éigse: A Journal of Irish Studies* 18, part 1 (1980), 25-37.
- PÉREZ VIDAL, José. *Endechas populares en trístrofos monorrimos. Siglos xv-xvi*. La Laguna: J. Régulo Editor, 1952.
- PLUINCÉAD, Risdéard. «Vocabularium Latinum et Hibernum: foclóir Laidne agus Gaedhilge», manuscrito Z 4.2.5 en la biblioteca de Marsh, Dublín, 1662.
- POETA, Salvatore. *La elegía funeral española. Aproximación a la «función» del género y antología*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- ROSS, James. «The Sub-literary Tradition in Scottish Gaelic Song-poetry». *Éigse: A Journal of Irish Studies* 8, part 1, 1-17 (1955).
- UA BRAIN, Mícheál, «Téarmaidheacht». *The Gaelic Journal: Irisleabhar na Gaedhilge* 16, (1906-07), 73-77, 90-92, 106-108, 117-120, 134-136, 149-151, 167-169, 183-185, 220-221.
- UA SÚILLEABHÁIN, Seán. «Luciano en gaélico». En *Agalma. Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García*, editado por Ángel Martínez Fernandez, Begoña Ortega Villaro, Henar Velasco López y Henar Zamora Salamanca, 1287-1293. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- VELASCO LÓPEZ, Henar. «Hitos en la evolución histórica del Irlandés». *Veleia* 17, 2000, 211-230.
- . «Los lamentos en Grecia e Irlanda», en *Actas del X Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, vol. III, 797-809. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2001.
- WATSON, J. Carmichael. *Gaelic Songs of Mary MacLeod*. London and Glasgow: Blackie and Son Ltd., 1934.
- WEST, Martin L. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- YEATS, William Butler. *Writings on Irish Folklore and Myth*. Editado por Robert Welch. London & New York: Penguin Books, 1993.

Discografía

Cór Ban Chúil Aodha, *Caoineadh Airt Uí Laoghaire le hEibhlín Dubh Ní Chonaill, Saothar Ceoil Nuachumtha le Peadar Ó Riada*, 2003, AC Fodhla 001.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

www.funjdiaz.net

