

«ELEGÍA DE T. GRAY, ESCRITA EN EL CEMENTERIO DE UNA IGLESIA DE ALDEA»  
(1843): ANÁLISIS PRAGMÁTICO-COGNITIVO

Rosalía Villa Jiménez  
Universidad de Córdoba

ABSTRACT

This study analyses José de Urcullu's (translator of the early 1800's) translated version of the famous «Elegy Written in a Country Churchyard» by Thomas Gray from Ernst-August Gutt's (1989) cognitive approach to translation. This translation approach is based on Dan Sperber and Deirdre Wilson's (1986) Cognitive Principle of Relevance. More particularly, the present paper focuses on exploring the interpretive resources activated by the translator when, first, inferring the implicit contents from the source text —same propositions and resembling explicatures and implicatures— and then communicating these to the target text reader.

**KEYWORDS:** Graveyard School, Thomas Gray, Ostensive communication, Contextual effects, Interpretive resemblance.

RESUMEN

En este trabajo se va a analizar la traducción del célebre poema prerromántico «Elegy Written in a Country Churchyard» de Thomas Gray, llevada a cabo por José de Urcullu, traductor de principios del siglo XIX. Para ello, se recurrirá al enfoque pragmático-cognitivo de la traducción propuesto por Ernst-August Gutt (1989), que radica en el Principio cognitivo de Relevancia de Dan Sperber y Deirdre Wilson (1986). En concreto, se estudiará aquellos recursos interpretativos a los que el traductor recurre para, primero, inferir y después, comunicar al receptor meta las mismas proposiciones y semejantes explicaturas e implicaturas de las que se nutre el texto de partida.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía de las tumbas, Thomas Gray, Comunicación ostensiva, Efectos contextuales, Semejanza interpretativa.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 27/07/2016

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 30/09/2016

**PÁGINAS:** 181-197

## 1. LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA DE SPERBER Y WILSON

La Teoría de la Relevancia propuesta por D. Sperber y D. Wilson (1986) se explica como un modelo cognitivo que se aleja de la visión tradicional sobre la comunicación humana fundamentada en un modelo de codificación y decodificación.<sup>1</sup> Se puede argüir que la Teoría de la Relevancia (de aquí en adelante «TR») comienza a germinar a partir de las tesis que H. P. Grice (1975) asienta sobre el acto comunicativo como modelo inferencial. Según este modelo, el receptor infiere las intenciones del emisor mediante el *input* (estímulo) recibido que, a su vez, genera una serie de expectativas que guían al receptor para su correcta interpretación. Estas expectativas se establecen en función de un principio regulador de todo acto comunicativo, el Principio de Cooperación, y de un conjunto de máximas (cantidad, calidad, relevancia y manera), de entre las que se destaca la máxima de la relevancia (Grice 1975: 45).<sup>2</sup>

A partir de este modelo cooperativo, Sperber y Wilson continúan las premisas establecidas por Grice para el desarrollo de «an inferential model of communication» (Sperber and Wilson 2004: 607). De este modo, asientan los siguientes principios básicos de la Teoría de la Relevancia:

The goal of inferential pragmatics is to explain how the hearer infers the speaker's meaning on the basis of the evidence provided. The relevance-theoretic account is based on another of Grice's central claims: that utterances automatically create expectations which guide the hearer towards the speaker's meaning. Grice described these expectations in terms of a Co-operative Principle and maxims of Quality (truthfulness), Quantity (informativeness), Relation (relevance) and Manner (clarity) which speakers are expected to observe. (Sperber y Wilson 2004: 607).

El modelo inferencial de Sperber y Wilson gira en torno a la noción de «relevancia» como principio fundamental para que se produzca el acto comunicativo. Según Sperber y Wilson, «los enunciados suscitan una serie de expectativas de relevancia (...) porque la búsqueda de la relevancia es una característica fundamental del conocimiento humano de la que los hablantes tienden a aprovecharse» (Sperber y Wilson 2004: 239).<sup>3</sup> Estas expectativas de relevancia solo se producen cuando cualquier *input*, ya sea un enunciado, un sonido, etc., sea relevante para el oyente.

Según la TR, un *input* es relevante siempre y cuando modifique de alguna manera la información almacenada del receptor al entrar en contacto con este. Durante el acto comunicativo, el receptor procesa el *input* recibido que genera una serie de resultados denominados «efectos cognitivos positivos» o «efectos contextuales» al interactuar con la información almacenada que ya posee: «relevant information must in some sense 'link up' with other information one already has» (Gutt 1996: 242). Sperber y Wilson definen los «efectos cognitivos positivos» como «una diferencia significativa para la representación mental que un sujeto tiene del mundo» (Sperber y Wilson 2004: 240).

De este modo, estos autores establecen la siguiente relación: cuanto mayor sea el número de efectos contextuales, mayor será la relevancia del *input* (Sperber y Wilson 2004). Aun así, el factor principal que determina la relevancia no solo hace referencia al número de efectos cognitivos generados, sino también al esfuerzo requerido para el procesamiento del *input* emitido. En términos de la TR, cuanto mayor esfuerzo se requiera para inferir las suposiciones contextuales que el emisor ha querido transmitir, menos relevante será el *input* para el receptor.

Asimismo, la TR se fundamenta en dos principios básicos: el Principio Cognitivo de Relevancia y el Principio Comunicativo de Relevancia. En el primero, los procesos cognitivos están ligados a la obtención del mayor grado de relevancia. El receptor dispone de un conjunto de expectativas que lo

---

<sup>1</sup> Shannon, Claude E. y W. Weaver (1964): *The Mathematical Theory of Communication*. Board of Trustees of the University of Illinois, United States of America.

<sup>2</sup> Grice argumenta que se deben destacar cuatro categorías principales, «Quantity, Quality, Relation and Manner» (Grice 1975: 45), mediante las que se articula una serie de máximas que deben cumplirse. En términos generales, estas categorías se pueden resumir en: la información que se aporta en el intercambio comunicativo no debe tener ni más ni menos cantidad de la necesaria, debe ser veraz, relevante respecto del tema tratado y debe ser clara y precisa.

<sup>3</sup> Horn, Laurence R. and G. Ward (2004): *The Handbook of Pragmatics*. Oxford, Blackwell Publishing.

alertan de que el *input* recibido emite una amalgama de suposiciones contextuales relevantes que transmiten un contenido altamente interesante como para realizar su procesamiento y obtener su interpretación.<sup>4</sup> Tal y como se ha mencionado anteriormente, las suposiciones contextuales del hablante que nacen del enunciado o del texto son solamente relevantes para el receptor si producen numerosos efectos cognitivos y el receptor ha de realizar un menor esfuerzo para procesar el *input*.

Estos efectos son el resultado de la combinación entre la información transmitida por el *input* y los supuestos que el oyente posee sobre su percepción y conocimiento del mundo. Sperber y Wilson distinguen tres tipos de efectos: de refuerzo, eliminatorios (cuando existe contradicción entre la información previa y la recientemente adquirida), de debilitación, y los que contribuyen a la manifestación de nuevas implicaciones contextuales (nuevas suposiciones contextuales que se derivan de la deducción de la síntesis entre la información nueva y anterior). En relación a la TR, los supuestos contextuales conforman lo que Sperber y Wilson denominan contexto cognitivo, «A psychological construct, a subset of the hearer's assumptions about the world. It is these assumptions, of course, rather than the actual state of the world, that affect the interpretation of an utterance» (Sperber y Wilson 1986: 15).

Por su parte, E. A. Gutt (1996) explica la noción de «contexto cognitivo» como un subconjunto de los supuestos que el oyente posee sobre el mundo, es decir, son todos los elementos que pueden desempeñar alguna función en la interpretación (Gutt 1996: 28)<sup>5</sup>. Este contexto cognitivo se selecciona una vez que la suposición contextual se interpreta como relevante en aras de la maximización de la relevancia y la producción del acto comunicativo, que se consigue cuando dichas suposiciones contextuales, tanto del emisor como del receptor, se comparten mutuamente y son ostensibles y evidentes (Sperber y Wilson 1986: 41).

El segundo principio sobre el que se asienta la TR, el Principio Comunicativo de Relevancia, se desarrolla en la misma línea que el primero. En el acto comunicativo, el receptor espera que el *input* sea lo suficientemente relevante como para que el esfuerzo que deba realizar merezca la pena y sea recompensado con un número elevado de efectos contextuales (Sperber y Wilson 2004: 246). Por su parte, el emisor, en su deseo de que sus supuestos contextuales sean interpretados correctamente por el receptor, tiene la intención de generar un *input* que requiera el mínimo esfuerzo de procesamiento mental. En lo concerniente al contenido implícito, Sperber y Wilson recuperan el término «implicatura» del Principio Cooperativo de Grice para referirse al conjunto de suposiciones e implicaciones contextuales de un enunciado que requiere un proceso de inferencia por parte del receptor.<sup>6</sup>

En última instancia, Sperber y Wilson asientan las bases de la TR en el Principio Cognitivo de Relevancia y el Principio Comunicativo de Relevancia. Según estos dos principios, el acto de comunicación consiste en un modelo ostensivo-inferencial en el que se parte de la premisa de que existe una intención informativa y comunicativa que el emisor desea que el receptor reconozca mediante la producción de un *input*. Este *input* genera expectativas de relevancia y su correcta interpretación dependerá de la cantidad de efectos contextuales generados y del esfuerzo requerido para su procesamiento. Para la comprensión del *input*, el receptor llevará a cabo un proceso de inferencia del contenido explícito e implícito. La interpretación de las implicaturas pondrá de manifiesto la

<sup>4</sup> Sperber y Wilson arguyen que la comunicación ostensivo-inferencial consiste en dos tipos de intenciones: una informativa y otra comunicativa, «la intención de informar a un interlocutor (...) [y] la intención de informar a un interlocutor de una intención propia» (Sperber y Wilson 2004: 244).

<sup>5</sup> Gutt, E. A. (1996): "On the Nature and Treatment of Implicit Information in Literary Translation: A Relevance-Theoretic Perspective", *International Journal of Translation Studies*, 8, 241-256.

<sup>6</sup> Sperber y Wilson distinguen dos tipos básicos de implicaturas, «una proposición puede verse más o menos implicada. Estará FUERTEMENTE IMPLICADA (...) si su recuperación es esencial de cara a conseguir una interpretación que satisfaga las expectativas de relevancia del receptor. Estará DÉBILMENTE IMPLICADA si su recuperación ayuda a la elaboración de tal interpretación, pero no es esencial en sí misma, ya que el enunciado sugiere un conjunto de implicaturas similares» (Sperber y Wilson 2004: 261).

confirmación de la hipótesis elaborada por el receptor al producirse una comunicación fructífera entre los dos interlocutores.

## 2. LA TEORÍA DE LA RELEVANCIA APLICADA A LA TRADUCCIÓN: EL ENFOQUE COGNITIVO DE ERNST-AUGUST GUTT

E. A. Gutt (1989) propone un enfoque cognitivo fundamentado en la Teoría de la Relevancia de Sperber y Wilson (1986), y entiende la traducción como un proceso o acto comunicativo. Más en concreto, E. A. Gutt asienta su enfoque en la premisa de que toda comunicación es un proceso ostensivo-inferencial en el que el emisor genera un *input* y el receptor lo interpreta infiriendo el conjunto de suposiciones contextuales transmitidas de manera implícita o explícita. En este proceso, el principio que regula que el receptor infiera el conjunto de suposiciones que el emisor desea transmitir es la relevancia.

Asimismo, el autor describe la traducción como un acto de comunicación secundaria en el que interviene un uso interpretativo del lenguaje: «a translation should convey the same interpretation as the original in secondary situations; (...) to be communicable an interpretation has to be consistent with the principle of relevance» (Gutt 1989: 81). De este modo, en el proceso traslativo, el *input* en la lengua meta no se presenta «in its own right, but as a representation of an original source language stimulus» (Gutt, 1989: 79). El traductor construye un *input* ostensivo verbal que proyecta el original e intenta que sea fiel a las suposiciones contextuales óptimamente relevantes que se derivan de este con el fin de hacerlas llegar al destinatario de la lengua meta. Por ende, el fin del traductor es conseguir una semejanza interpretativa entre el texto origen y el texto meta.

Las suposiciones contextuales de relevancia óptima del texto origen, transmitidas en forma de explicaturas e implicaturas, dependen del contexto que, esencialmente, debe ser compartido por el traductor y el comunicador de la lengua origen. De lo contrario, cuando un *input* ostensivo verbal se interpreta en un contexto cognitivo que difiere del contexto del comunicador de la lengua meta, la comunicación del mensaje no es fructífera. En este acto comunicativo ostensivo-inferencial en el que interviene un uso interpretativo del lenguaje, E. A. Gutt distingue dos modos de traducción, la directa y la indirecta:

Just as direct quotation endeavours to convey exactly what someone else said, so direct translation endeavours to convey all the assumptions conveyed by the source text. Similarly, as indirect quotation may settle for conveying only part of the original message, so indirect translation may settle for conveying only those assumptions of the original text that are most relevant to the target audience. (Smith 2002: 109-110).

La traducción indirecta, opción preferida por E. A. Gutt, tiene lugar cuando se produce la denominada «semejanza interpretativa incompleta», puesto que el traductor se aleja de conseguir la similitud completa entre las propiedades lingüísticas y estilísticas o pistas comunicativas («communicative clues») del texto origen y meta y, por el contrario, opta por un acercamiento del contexto origen al contexto meta.<sup>7</sup> De este modo, el traductor como emisor de un mensaje concreto, teniendo en cuenta el contexto cognitivo del autor y del receptor, comunica aquellas suposiciones contextuales o interpretaciones del texto meta que considere más relevantes y accesibles al lector, de manera que este pueda recuperarlas con el mínimo esfuerzo de procesamiento mental (Gutt 1990: 142).

---

<sup>7</sup> Las pistas comunicativas se entienden como las propiedades textuales y estilísticas particulares del texto origen (propiedades semánticas, sintácticas y fonéticas, la onomatopeya, propiedades poéticas y expresiones idiomáticas, etc) que guían las inferencias del receptor para conseguir la interpretación implicada por el autor, quien establece una serie de propiedades textuales para conseguir «the intended interpretation» (Gutt 2000: 161).

E. A. Gutt propone un enfoque traductológico cimentado en la Teoría de la Relevancia para explicar que bajo los distintos tipos de traducciones subyace un acto comunicativo secundario en el que interviene un uso interpretativo del lenguaje. La traducción, como acto de comunicación ostensivo-inferencial, es un proceso interpretativo y puede adoptar dos formas principales: la traducción directa e indirecta.

En el primer caso, el traductor lleva a cabo una semejanza interpretativa completa, en la que se persigue transmitir las mismas suposiciones contextuales del autor del texto origen mediante una similitud lo más aproximada posible de las denominadas pistas comunicativas. Asimismo, el receptor deberá familiarizarse con el contexto del autor del texto origen para que se produzca dicha semejanza contextual. Por el contrario, la traducción indirecta se rige por el cumplimiento del Principio de Relevancia, a partir del cual el traductor transmitirá solo las suposiciones contextuales que sean óptimamente relevantes para el receptor sin exigirle un gran esfuerzo cognitivo para procesarlas. A diferencia de la traducción directa, el traductor hará más accesible el contexto del autor del texto origen con el fin de maximizar los efectos contextuales y, por ende, la relevancia.

### 3. «ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCHYARD»: UNA AMALGAMA DE GÉNEROS POÉTICOS

El célebre poema del reconocido poeta Thomas Gray (1716-1771), «Elegy Written in a Country Churchyard», probablemente se comienza a pergeñar en torno a 1742, y sale a la luz en 1751 en la revista *Pall Mall*. Se conoce la existencia de una versión anterior titulada «Stanzas wrote in a Country Churchyard», recopilada en el manuscrito *Eton MS*.<sup>8</sup>

En lo referente a su estructuración, el poema consta de una disposición versal regular de 32 cuartetos, entre los cuales se distingue el epitafio (las tres últimas estrofas). Los versos presentan un esquema de rima alternante (con rima ABAB). Se aprecia una rima consonante idéntica a lo largo de la serie de cuartetos que genera un efecto de completitud y perfección. Atingente al ritmo, el patrón matriz rítmico del poema es el pentámetro yámbico (cinco pies yámbicos con la alternancia de una sílaba no acentuada y otra acentuada). En lo que al tipo de estrofa se refiere, «Elegy Written in a Country Churchyard» se trata de una elegía compuesta por 128 versos de arte mayor decasílabos, en su mayor parte.

La amalgama de géneros poéticos que Gray plasma en «Elegy in a Country Churchyard» se enmarca, de forma general, en la referida Edad de la Sensibilidad, Prerromanticismo o Edad Postaugusta.<sup>9</sup> En primera instancia, una interpretación del poema nos acerca a la denominada Poesía de la Naturaleza, en la que la poesía bucólica se permuta en un modo realista (*imitatio* de las *Geórgicas* de Virgilio), a la vez que meditativo. Thomas Gray se enriquece de la poesía pastoril, de la imitación de las actividades del campo y de la figura del pastor-poeta para culminar con el mito de la Edad de Oro de tiempos pretéritos (*communitas* en un paraíso terrenal).

<sup>8</sup> Su visita al cementerio de Stoke Poges, en Buckinghamshire, melancólico retiro, aviva la imaginación del poeta, que plasma su sombría percepción del microcosmos tangible en su enjundiosa creación “An Elegy Written in a Country Church-yard”, poema que glorifica su reputación y en el que Gray rescata la tradición estética de “landscape poetry, the funeral elegy, and the graveyard poetry” (Black 2011: 1542). Tras su posterior publicación en 1751, gracias al poeta Robert Dodsley (1704-1764), y su éxito fulgurante, Thomas Gray despuntaría en la que se llegaría a denominar Poesía de las tumbas o “Graveyard School”, en el siglo XVIII.

<sup>9</sup> La historia y la crítica literaria clasifica la Edad de la Sensibilidad como una etapa que converge con el período neoclásico de la Edad Augusta y la Edad de la sátira, para sostenerse férreamente en la Edad de Johnson, lo cual la sitúa a caballo entre el Romanticismo, “between the decline of neo-classical ‘Reason’ and the eruption of Romantic ‘Imagination’” (Manning 2005: 81). Esta edad abraza el renacer de una cultura en la que predomina un preponderante culto a la sensibilidad, (*cult of sensibility*), en la que la teoría determina que las pasiones no se desborden pero que tampoco se constriñan

De *The Seasons* (1726-1730)<sup>10</sup> del poeta naturalista James Thomson (1700-1748), quien se nutre de la filosofía naturalista, Gray se sirve del exégesis vívido para describir la belleza de la Naturaleza y los quehaceres ordinarios de los campesinos, tales como la cosecha, el arado o el cuidado de las ovejas, siendo el cuidado de estos animales el más significativo por su recurrencia en la tradición de la poesía pastoril o de la bucólica clásica.

Los pastores o campesinos de Gray no presentan rasgos divinos, ni sucumben al sentimentalismo propio de la relación entre la ninfa y el zagal sino que, por el contrario, encarnan crudamente a los guardianes de la Naturaleza como individuos robustos y afanosos. En lo que concierne a la descripción de los elementos naturales, Gray es fiel a la tradición virgiliana de las *Geórgicas* (29 a.C.), y a la estética neoclásica de conseguir la verosimilitud en cada aspecto de la Naturaleza. Igualmente, incorpora el sentimentalismo, que deriva de la observación del paisaje, y la reflexión filosófica, que revela los estrechos lazos entre micro y el macrocosmos divino.

En segundo lugar, «Elegy Written in a Country Churchyard» se sirve del timbre religioso de la poesía devocional de John Dennis (1657-1734)<sup>11</sup> y Robert Lowth (1710-1787)<sup>12</sup>, y que cultivan poetas como Edward Young (1683-1765) en *Night Thoughts* (1742). De este modo, la aspiración por hallar la esencia de Dios debe abordarse con exquisitez y sublimidad para confeccionar una obra poética que transporte, como si de una eufónica epifanía se tratase, tanto al poeta como al lector a los elevados dominios del misterio de la fe. Este tipo de producción literaria conserva el carácter didáctico que, aunque ornamentado sutilmente para la complacencia del espíritu, es común a todo el corpus literario del movimiento neoclásico.

En tercer término, la Poesía de la Melancolía, que bebe del tópico del *beatus ille* de la modalidad naturalista, se pigmenta con el retiro en soledad en parajes silvestres abandonados, que alimentan al poeta melancólico<sup>13</sup> y hastiado de la vida corrupta en las murallas de la corte con el bálsamo de la meditación y con el ennoblecimiento espiritual.

En última instancia, «Elegy Written in a Country Churchyard» es un poema característico de la modalidad poética de tonalidad lúgubre y melancólica (melancolía causada por el *timor mortis* en influjo puritano) de la Poesía de las tumbas o «Graveyard School», que alcanza su punto de máximo esplendor en el último tercio del siglo XVIII. La génesis de la «Graveyard School» se traduce como una

---

<sup>10</sup> El paisaje adquiere un papel de mayor calibre, ya que profesa como fuente instigadora de regocijo sensorial, las pasiones o *man's feeling heart*, y las reflexiones morales y espirituales del poeta neoplatónico, “Country Pleasures, Times of the Day, Seasons of the Year; abstractions—Fancy, Solitude, Sleep, Death,—inviting description, evoking feeling, tempting the moral comment” (Bronson 1953: 23). En este contexto, emerge el concepto de *natura naturans* contrario a *natura naturata*, en el que se reduce la distancia entre el objeto que se estudia y el sujeto observador. En otras palabras, el objetivismo y racionalismo se fusionan con el subjetivismo, abriendo una ventana a la, hasta entonces, limitada *inventio*. El postulado de la estética poética neoclásica, *imitatio naturae*, permanece vigente, pero se acompaña de la idea de la Naturaleza, al emplear un enfoque empírico, sensorial y meditativo. El microcosmos terrenal se adorna con el devenir del cambio y de la variedad, de la vida y la podredumbre, del ciclo de las estaciones; el retorno a los distintos prismas de la Naturaleza con su “changing seasons, its growth, decay and rebirth. (Lessenich 1989: 40).

<sup>11</sup> Dennis dilucida que las ideas religiosas son *nec plus ultra* de lo sublime. De igual modo, considera que lo sublime es un sentimiento de grandeza que exalta al alma, “exalts the Soul and makes it conceive a greater Idea of itself, filling it with Joy (...) we know it is sublime when it leaves the Reader an Idea above its Expression and it makes an Impression upon us, which is impossible to resist (...) the Impression lasts, and its difficult to be defaced and pleases universally, People of different Humours, Indinations, Sexes, Ages, Times, Climates. Now there is nothing agreeable to the Soul, or that makes so universal an Impression, as the Wonders of Religion” (Dennis 1718: 458).

<sup>12</sup> Lowth concibe la poesía como la expresión de la exaltación del alma y el lenguaje de la didáctica religiosa, The language of poetry [is] the effect of mental emotion (...) the passions and affections are the elements and principles of human action; they are all in themselves good, useful, and virtuous, and when fairly and naturally employed, not only lead to useful ends and purposes, but actually prompt and stimulate to virtue. It is the office of poetry to incite, to direct, to temper the passions, and not to extinguish them” (Lowth 1835: 139).

<sup>13</sup> La melancolía se fragua con la convención puritana del menosprecio por el mundo terrenal y los horrores de la condena del alma, el mal patológico descrito por Robert Burton (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) y la complacencia que se sucede de la instrucción y de la contemplación durante el letargo melancólico que se puntualizan en “Il Penseroso” de John Milton (1608-1674) y, en última instancia, una óptica de corte neoclásica de la muerte, la soledad o el retiro de la mundanal urbe y el descontento por la existencia que previamente habían pergeñado los autores latinos.

transformación del subgénero de la elegía fúnebre del siglo XVII, siendo esta «an ideal of personal expression of grief [which] begins to replace critical self-restraint» (Pigman, 1985: 3).<sup>14</sup> Esta se pincela con los trazos grises de la elegía fúnebre, que respira el menosprecio hacia la vida terrenal, *contemptus mundi*, y descubre un escenario natural mortuario, *locus eremus*, que evoca la frugalidad de la existencia, *memento mori*.<sup>15</sup>

En la misma estela, cabe señalar la transitoriedad de la fama y la vida, el deleite que emana de la soledad y el aislamiento, y la inexpugnable muerte. A estas se adiciona el lienzo de un mundo de castillos derruidos por el tiempo, catedrales góticas desmoronadas, abadías e iglesias en ruinas, sombríos cementerios (de aldea) y osarios a la luz de la medianoche, que dejan al descubierto los estragos de la descomposición de la materia y la aridez del trance, elementos e ideas que constituirán las bases de la novela gótica de las décadas precedentes al siglo XIX.

Como elegía<sup>16</sup> de corte fúnebre, el tema subyacente es de cariz trascendental, en cuanto a que el poeta vierte el lamento de la humanidad, *lacrima rerum*, al contemplar la esclavitud del hombre (ejemplificación de metonimia: clase campesina) al gran nivelador universal, la muerte. En conjunción con una panoplia de imágenes, que rememoran la modalidad propia de *landscape poetry* de la poesía dieciochesca de los albores del siglo XVIII, Gray diserta sobre la verdad universal del óbito. Esta melancólica cavilación sobre la muerte aparece acompañada por la introspección del poeta sobre el mito clásico de la inmortalidad. La Naturaleza de bosques idílicos se cubre de cipreses y de tejos o aparece como paraje desolado; los arroyos susurrantes surcan dominios deshabitados y siniestros; el canto dulce de las pequeñas aves se reemplaza por el de pájaros de mal agüero, tales como la lechuza o el búho:

The funeral elegy may start with a touch of nature-description, a thick grove of cypresses or churchyard yews, perhaps a cavern, owls, and a death-knell tolling through the night; something may well be said of the disease and death-bed scene of the subject, and an anticipatory suggestion of the charnel-house, of worms, and of the decay of the body; this naturally leads to the matter of tombs, perhaps a mortuary church, or an ancient lichened vault, or an overgrown country churchyard. (Draper 1967: 8).

El poeta de la elegía funeraria esgrime numerosas alusiones al cuerpo en descomposición para después dedicarse a la descripción de las iglesias góticas en ruinas, tumbas y cementerios (de aldea) recubiertos de musgo e hiedra. Tras esta vívida recreación tenebrosa, el «yo» errabundo de Thomas Gray, que permanece en un letargo melancólico por el efecto de sosiego del paisaje en el ocaso de la vida; este cavila sobre la subordinación de la materia al estado de descomposición, sobre la mutabilidad y la inexistencia, mediante una sutil descripción de la podredumbre que envuelve humildes tumbas de toscos lugareños.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> López-Folgado subraya que “las causas iniciales de este movimiento no están tan claras (...) lo que sí es cierto es que la denominada poesía que aborda la meditación nocturna alrededor de

los cementerios y tumbas es original del siglo dieciocho inglés, a pesar de que haya claros indicios de ‘intertextos’ precedentes en la llamada ‘melancolía isabelina’ presente en poetas como John Donne o Edmund Spenser” (López-Folgado 2013: 93-106).

<sup>15</sup> La denominada “Graveyard School” o Poesía de las tumbas es una estética poética “plus intime et plus sérieuse (...) d’un aspect funèbre et mélancolique” (Van Tieghem 1921: 7).

<sup>16</sup> La elegía (*elegia* en latín o *elegos* en griego) se ha definido como “a song of lamentation, especially a funeral ode” (Houlbrooke 1998: 327). Se fundamenta en la enjundia de las primeras elegías griegas normalmente acompañadas por las notas del oboe doble o *aulos*, que hacen eco de la epistemología del término, es decir, expresan el lamento por la pérdida de un ser con renombre social y el consuelo para el difunto, “In antiquity, *elegi* were originally funerary laments” (Grafton et al. 2010: 303). La elegía clásica sufre una serie de alteraciones en su patrón rítmico al ser adaptada a las particularidades de la poesía inglesa (el pentámetro yámbico por antonomasia), así como en lo relativo a la temática, esta “usually expresses the sorrow of immediate loss rather than the permanent aspects of grief (...) [it] has usually been associated with death, and most especially the death of some particular individual” (Draper 1967: 7).

<sup>17</sup> La elegía fúnebre cuenta con las siguientes vetas temáticas: la miseria del hombre, la brevedad y la banalidad de la existencia, y la fusión entre el didactismo, el credo y lo sublime, con el objeto de insuflar en el lector el sentimiento de arrepentimiento, la reflexión sobre el Juicio Final, la condena eterna y la salvación espiritual. Finalmente, conduce con el panegírico del difunto, en el que se alaban las virtudes por las que la hastiada voz poética se hace meritoria de la recompensa celestial, además de

Esta amalgama de géneros poéticos refleja la aparición de nuevas corrientes ideológicas, que abrazan el escepticismo y el subjetivismo frente a la ortodoxia puritana heredada del siglo XVII. De igual modo, es manifiesto del temor y la búsqueda del orden tras un largo período de inestabilidad en el siglo anterior con las contiendas político-religiosas de la Restauración, que estallan en la conocida Revolución Gloriosa. Tras la instauración de la Casa de los Hanover y el reinado de Jorge I y Jorge II, la nación inglesa disfruta de la estabilidad tan anhelada después del nefasto gobierno de la reina Ana a principios del siglo XVIII. No obstante, la división de clases sociales se delimita mucho más, desplazando a la clase obrera al más absoluto anonimato, lo cual despierta ese sentimiento de empatía del que habla Adam Smith o el Conde de Shaftesbury, y que se evidencia en el culto a la sensibilidad en la llamada Edad de la Sensibilidad a la que Gray pertenece, y en la que deja su huella con su «Elegy Written in a Country Churchyard».

#### 4. EL TRADUCTOR: JOSÉ DE URCULLU. «EL CEMENTERIO DE LA ALDEA. ELEGÍA, POR THOMAS GRAY» (1843)

Los datos biográficos respecto de este escritor y traductor son escasos, mas sin embargo, se sabe que José de Urcullu (¿—1852)<sup>18</sup> ejerce como capitán de infantería de la Sociedad Patriótica de La Coruña y que, a partir de 1818, su producción literaria es considerable. La caída de la Constitución de Cádiz en 1823 lo obliga a emigrar a la ciudad londinense donde trabaja como traductor, publicando *La gastronomía o los placeres de la mesa* (1820). Realiza la traducción del poema del poeta francés Joseph Berchoux, *La Gastronomie, poëme*, y de Victor Hugo traduce *Angelo, tyrant de Padoue* como *Angelo, tirano de Padua: drama en tres jornadas* (1836).

Como escritor, es autor de *Catecismo de Geometría* (1825), *Catecismo de Aritmética comercial* (1825), y de *Catecismo de Historia Natural* (1826), obras que salen a la luz en Londres. A Urcullu se le adscriben las siguientes obras teatrales, *Montezuma, tragedia en cinco actos* (1818), *Porlier en su última hora* (1820) y *La sombra de Acevedo. Drama alegórico en un acto* (1821). De igual modo, escribe *Los tiempos de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel desde 1450 hasta 1500 en once novelas históricas* (1840), *Cuentos de duendes y aparecidos* (1825) y *Las hijas de Flora: ó Novelas americanas* (1837), que se encorsetan en el género de la narrativa. Finalmente, en 1851, José de Urcullu retorna a la Península Ibérica donde fallece un año más tarde.

##### 4.1. ANÁLISIS PRAGMÁTICO-COGNITIVO DE «EL CEMENTERIO DE LA ALDEA. ELEGÍA, POR THOMAS GRAY» (1843) POR JOSÉ DE URCULLU<sup>19</sup>

«El Cementerio de la Aldea. Elegía, por Thomas Gray» (1843) podría considerarse una versión indirecta de la «Elegía Written in a Country Churchyard» del poeta prerromántico.<sup>20</sup> La versión traducida que ofrece Urcullu se caracteriza, a grandes rasgos, por evitar el trasvase ad verbum (traducción directa o literal) del texto de partida en lengua inglesa a la lengua y cultura meta, por lo que se puede deducir que prima la transmisión del mensaje y la intencionalidad pretendida por el escritor inglés.

Cabe, asimismo, subrayar que el texto meta del traductor español es fiel en cuanto a la amalgama de modos poéticos y a la estructura elegíaca del texto origen. Esta fidelidad, en cuanto al sentimiento poético, la organización por estrofas, es clave para transmitir unos efectos contextuales similares a los que se desprenden del texto de partida, así como el mensaje recurrente de la versión original, que

---

presentar las circunstancias de su defunción, “a panegyric of the dead and a declaration of his heavenly reward” (Draper 1967: 8). Esta recompensa ocupa el centro del poema “[por lo que] se la rodea de pomposo ritual, para complacencia en general del propio lector” (Garía Peinado y Vella 2007: 58).

<sup>18</sup> Gil, Alberto (1991): *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*. Madrid, El Museo Universal.

<sup>19</sup> Urcullu, José de. (1843): “El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray” en *La Colmena. Periódico trimestre de Ciencias, Artes, Historia y Literatura*. London, Ackermann.

<sup>20</sup> Se ha considerado como un tipo de traducción indirecta, tal y como la define E. A. Gutt (1990).



conciene principalmente la fama, la inmortalidad efímera, y la gloria eterna mediante la fe. Acorde con el Principio Cognitivo de Relevancia, los aspectos citados ayudan a minimizar el esfuerzo cognitivo a cargo del receptor de la obra traducida, tanto conocedor como lego en los diversos géneros poéticos que confluyen en la poesía inglesa del Prerromanticismo. Esto se debe a que en «Elegy Written in a Country Churchyard», Gray versa sobre temas universales, dilemas que se comparten en las sociedades, y que acercan literaturas y épocas, ya que se repiten a lo largo del tiempo aunque con distintas facetas. Por ende, el lector obtiene un mayor número de efectos contextuales al interactuar con la información almacenada que ya posee. En otras palabras, cuantos más efectos contextuales se deriven de la versión meta, más relevante será el texto para el receptor; mejor captada será la intención del autor y, de forma más natural, llegará el mensaje al lector meta, que se presenta de manera explícita e implícita.

El traductor, conocedor del autor del texto origen, de los géneros poéticos al que este pertenece y del contexto histórico-cultural en el que obra y el autor se enmarcan, ha llevado a cabo la labor inferencial de las suposiciones que se implican en el texto origen, y las ha transmitido mediante un acertado conjunto de pistas comunicativas (estilo y estructura, figuras literarias, rima), si bien existen algunas excepciones, con el fin de producir los efectos contextuales pretendidos por el autor del texto origen. De este modo, será de gran importancia identificar si el traductor ha llevado a cabo una semejanza interpretativa que responda al Principio Cognitivo de Relevancia para conseguir el mayor beneficio inferencial con el menor esfuerzo cognitivo posible por parte del receptor.

**«Elegy in a Country Churchyard» (T. Gray), estrofa 1, vv. 1-4**

The Curfew tolls the knell of parting day;  
The lowing herd winds slowly o'er the lea;  
The ploughman homeward plods his weary way,  
And leaves the world to darkness and to me.

**«El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray» (Traducción de J. Urcullu)**

DEL moribundo día  
Anuncia el fin la lúgubre campana;  
Ácia el aprisco marcha a paso lento  
La mugidora grey; cansado vuelve  
Á casa el labrador dejando el mundo  
En tinieblas, y á mi meditabundo.

Para los versos seleccionados, como preludeo al epitafio que concluye el conjunto de meditaciones, Thomas Gray opta por sintagmas nominales y adjetivales, que aluden al cese de movimiento y que otorgan un efecto estático a la descripción del ocaso, vaticinio del epitafio de la última estrofa. El pentámetro yámbico introduce al lector en una atmósfera cargada de descripciones sensoriales, en el que el sonido del tañido de la campana, o más bien, el mensaje que anuncia, es lúgubre espejo de la melancolía del paisaje solemne. La secuencia descriptiva que abre la elegía ofrece un marco rural ideal para manifestar la lentitud del paso del tiempo, la tristeza y la soledad. Asimismo, describe la estrecha unión entre la Naturaleza cíclica y los campesinos que dependen de esta.

Predomina, por lo general, una sintaxis nominal sujeta al descanso, cómplice del tono melancólico de la soledad que emana de los sintagmas que hacen alusión al atardecer, a la muerte de la Naturaleza cósmica.

- 1a) The Curfew tolls the knell of parting day;
- 1b) DEL moribundo día  
Anuncia el fin la lúgubre campana;

En el poema original se aprecia una aliteración en los versos 1 y 2 mediante la consonante líquida «l» en los lexemas *tolls*, *knell*, *lowing* y *slowly*, que contribuye a intensificar el efecto de letargo en el cosmos natural, y el perecer representado por la imagen del ocaso. Esta figura metafórica, musicalmente apagada, desaparece en la versión al español propuesta por Urcullu, de forma que tal efecto se vierte con lexemas que conllevan el mismo sentido y con los que se transmite un efecto similar, «fin» «lúgubre campana», «mugidora» y «a paso lento».

Es interesante, además, el uso original del encabalgamiento que hace Urcullu en los versos de la estrofa objeto de análisis. Esta figura mantiene el conjunto de símiles entre lo humano y el mundo natural («a paso lento marcha / la mugidora grey»; «cansado vuelve / Á casa el labrador»), que se presentan afectados por esa melancolía, y la serie de metáforas contrapuestas, como el hastío hacia las actividades mundanas, que subyace bajo el orbe bucólico.

El lexema *curfew* («toque de queda» o «toque de campana»)21, junto con el sustantivo *knell* («doblar o tañido de la campana que anuncia la defunción») y el verbo *toll* («tañir», «doblar» o «tocar»), que siempre coloca con el referente «campana», se leen como pistas comunicativas de las que se tiene una sentido metafórico al unirse al sintagma *parting day*. Aunque el traductor ha prescindido del lexema *curfew*, este mantiene el efecto de melancolía, de carácter visual y acústico del original, mediante «anuncia el fin la lúgubre campana», que vaticina («anuncia») con cariz lúgubre el término del día (*parting day*), y que casa con el sentido del lexema *knell*. De este modo, Urcullu subraya el carácter melancólico de la descripción del paisaje.

- 2a) The lowing herd winds slowly o'er the lea;  
2b) Ácia el aprisco marcha a paso lento  
La mugidora grey; cansado vuelve

En el segundo verso, el verbo *wind* («serpentea»), que se enfatiza con el adverbio *slowly*, y que evoca el avance lento y pausado del ganado vacuno por el sinuoso sendero campestre, se ha omitido en el texto traducido. No obstante, se ha sustituido por el sintagma «marcha a paso lento», que tiene un efecto semejante. A este efecto de letargo se une el mugido de las vacas, que se compara con el paso cansino del campesino del tercer verso de la estrofa.

Si bien se indica el destino del ganado en la versión traducida, el poema original no señala explícitamente el término del viaje del rebaño. De esto se puede colegir que Gray pretende exaltar el efímero instante en el que la naturaleza humana y el cosmos caminan de forma errante al unísono para, después, conocer su oscuro designio (el ciclo natural). La versión de Urcullu adolece de esta implicatura al hacer puramente explícita esta idea. Esto, a su vez, atenúa el efecto melancólico de la voz poética errabunda.

- 3a) The ploughman homeward plods his weary way,  
3b) cansado vuelve  
Á casa el labrador dejando el mundo

El núcleo verbal de la oración del tercer verso, *plod* («caminar lenta y pesadamente») representa el sentimiento de melancolía y el aletargamiento en la hora del crepúsculo. El efecto de presagiar la muerte a través de la imagen del paso lento y pesado, y la quietud del ocaso, se plasma en la traducción en el verso tercero, «cansado vuelve» adscrito al verbo «volver». Al igual que el original de Gray, el texto meta indica el destino del campesino, mas sin embargo, parece no llegar a este nunca; se mantiene el efecto de

---

<sup>21</sup> Viene al caso adarar que la palabra inglesa *curfew* proviene de la “francesa *couvre feu*, y se remonta a la época normanda, cuyas leyes ordenaban apagar todos los fuegos al caer la tarde tras un toque de campana para impedir desmanes y alteraciones del orden” (López-Folgado 2009: 134). Roger Lonsdale, por su parte, señala que el toque de queda, desde Guillermo el Conquistador, seguía sonando en Cambridge hasta la época de Thomas Gray (Lonsdale 1969: 117).

lentitud que realza un momento particular, el atardecer vaticinador de las tinieblas. Con el epitafio de la estrofa trigésimo segunda, el ocaso melancólico se envuelve en la oscuridad y el silencio más absolutos.

4a) And leaves the world to darkness and to me.

4b) dejando el mundo

En tinieblas, y á mi meditabundo.

En el último verso, se hace alusión al «yo poético» con el que se descubre al poeta, que contempla en solitario la decadencia que trae consigo el anochecer y el agri dulce alboroto de las actividades mundanas, aun cuando se tiñan de un tono bucólico, de los humildes campesinos, la clase olvidada. El núcleo de la acción *leaves* («dejar» o «abandonar» en tercera persona de singular), de forma anafórica, no solo hace alusión al sol que se oculta (*parting day*), sino también al rebaño mugiente (*lowing herd*) y al campesino que se recoge (*ploughman*). De este modo, concuerda en número con los sintagmas nominales de sujeto de los dos versos precedentes.

Urcullu emplea el lexema «tinieblas» para el lexema inglés *darkness* («noche», «oscuridad» o «tinieblas»), por lo que mantiene la implicatura de la apreciación de un entorno físico crepuscular (melancolía negra) tras los pasos aletargados del campesino, que se va tiñendo de un timbre meditativo con la aparición del *me* («a mí») de la voz poética, que anticipa la serie meditativa tras la descripción naturalista de este *beatus ille*<sup>22</sup> con timbre melancólico.

#### «Elegy in a Country Churchyard» (T. Gray), estrofa 5, vv. 17-20

The breezy call of incense-breathing Morn,<sup>23</sup>  
The swallow twittering from the straw-built shed,  
The cock's clarion, or the echoing horn,<sup>24</sup>  
No more shall rouse them from their lowly bed.

#### «El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray» (Traducción de J. Urcullu)

Ni el matutino aroma,  
Ni el coro de zagales y pastoras,  
Ni del gallo orgulloso el canto agudo,  
Ni de la trompa el eco penetrante  
Jamás alcanzarán á reanimarlos,  
Ni de su humilde lecho á despertarlos.

En esta secuencia versal, el «yo poético» recurre a la percepción sensorial con un particular juego de imágenes, melodías y fragancias, que embelesan el comienzo del día, el despertar del microcosmos de su letargo nocturno, reminiscencia del *beatus ille* horaciano de la Edad Augusta pretérita (el hombre feliz que goza de una vida pletórica en la simplicidad del campo, ya que sus esfuerzos son recompensados). A

<sup>22</sup> A lo largo del poema se aprecia el tópico horaciano del *beatus ille* con el que se ensalza la vida sencilla del campo en contraposición a las contiendas de la vida urbana dieciochesca.

<sup>23</sup> John Milton recoge un verso similar en su insigne *Paradise Lost*, "Sending forth fragrant smells. / Now whenas sacred light began to dawn / In Eden on the humid flowers, that breathed / Their morning incense" (Milton, *Paradise Lost*, ix, vv. 192-194). Alexander Pope en su poema *Messiah, A Sacred Eclogue. In Imitation of Virgil's Pollio* (1712), también anterior a Gray, emplea el mismo verso "With all the incense of the breathing spring" (v. 24). Véase, Pope, Alexander and J. Wilson (1871). *The Works of Alexander Pope*. London, John Murray.

<sup>24</sup> Geoffrey Chaucer en su cuento "The Nun's Priest's Tale", acopiado en la famosa obra *The Canterbury Tales*, hace ya alusión al darín del gallo que anuncia la mañana, con la palabra *chanticleer*, "By a stockade and a dry ditch without, / In which she kept a cock called Chantideer" (vv. 28-29). Según López-Folgado, en su "MS original, Gray había escrito 'chantideer', que es la palabra usada por Chaucer (...) la etimología de 'darion' está ya en el '—cleer' (Lat. *clarus*)" (López-Folgado 2009: 138). Asimismo, Milton en *Paradise Lost* hace mención al canto de este ave de la mañana, "The crested cock, whose darion sounds / The silent hours (VII, vv. 443-444).

esto se suma la sintonía cíclica o *concordia discors* bucólica entre los cantos de las aves de la mañana, bien complacientes o estridentes, y el de la cuerna del *homo* agreste, que anuncia la hora punta para la jornada de los campesinos.

Por el contrario, el *ethos* de este lugar idílico se evapora en el último verso con *their lowly bed*; los hombres de bajo estatus social dormitan para siempre en su profundo y pobre lecho.<sup>25</sup> Hasta la estrofa sujeta a estudio, Gray impregna la elegía de descripciones sobre el campesino y sus labores en el campo que, naturalmente, se subyugan a las leyes cíclicas. Gracias a este ciclo, la Naturaleza se renueva y se muestra imperecedera frente a la materia decadente del cuerpo humano y la vanidad del hombre.

A esta idea se adscribe la *domestica facta* del aldeano, es decir, la dulce melancolía de la vida pasada, que se plasma con una tesitura eglógica y una retórica que remarca la esfera mundana del campesino. Así, Gray describe escenas hogareñas y familiares, las faenas de la siembra y de la tala, actividades ordinarias con las que la clase campesina se satisface.

El aire nostálgico que respiran los versos se envuelve del optimismo de las *Geórgicas* de Virgilio, de la Edad de Oro clásica que simboliza la perpetuidad del hombre, y que Thomas Gray reinterpreta adoptando una óptica religiosa, enfatizando la inmortalidad del alma. La noción de Edad de Oro que propone el poeta latino hace alusión al culmen de un período de gloria mundana que se renueva constantemente, mientras que el poeta inglés se refiere a la absoluta desaparición de la materia sin distinción de estamentos de la Edad Augusta dieciochesca, que se enriquece de la fama y de los honores efímeros. La Edad de Oro del hombre, entonces, reside en la eternidad del alma.

5a) The breezy call of incense-breathing Morn,

5b) NI el matutino aroma,

En el primer verso de la estrofa quinta, el adjetivo compuesto *incense-breathing* («que respira aroma de incienso») se trasvasa con el lexema nominal «aroma». Esta modificación de cambio de categoría gramatical repercute en el sentido del verso y, por ende, en el efecto melancólico (incienso), dulce a la vez que oscuro, pretendido y que acompaña al receptor desde la primera estrofa de la elegía. Este cambio, asimismo, conlleva a la transmutación del sujeto de la oración.

En el original, es el despertar alegre del alba, con su fragancia a incienso, la que llama al campesino y a la Naturaleza, y no un «aroma matutino» (del texto meta) de tintes generales que complementa al agente, *the breezy call*. En la versión de Urcullu se da prioridad a la imagen sensorial en detrimento del cómputo silábico al que obedece el poema; el primer verso de cada estrofa siempre posee un número menor de sílabas. No obstante, el texto de llegada cumple con el mensaje intencionado, ya que el efecto placentero sensorial de la versión al español prepara al lector para recibir en sus brazos la tristeza del verso concluyente de esta estrofa.

6a) The swallow twittering from the straw-built shed,

6b) Ni el coro de zagales y pastoras,

En el verso original se aprecia una síntesis léxica, verbigracia, *straw-built shed* («cobertizo de paja»), que podría verse como «tosco cobertizo», adjetivo que simboliza la condición de la clase campesina, pobre en riquezas materiales pero con un estrecho vínculo con la Naturaleza que la sustenta. El lexema onomatopéyico *twittering* («gorgeando», «gorgeo»), canto característico de la golondrina, se podría

---

<sup>25</sup> Como señala Weinfeld, “By suspending the predicat until the final line of the quatrain, much as in stanza 4 he had suspended the subject” (Weinfeld 1991: 53), es decir, Thomas Gray recurre al *decrecendo* en la descripción de la escena donde en primer término plasma el paisaje que envuelve al «yo poético» observador para centrarse en un momento, visión o personaje particular, el *me* del primer cuarteto y *the rude forefathers* del quinto. Esta técnica permite al poeta inglés mantener en suspense al lector, dramatizando e intensificando el efecto que pretende evocar en él el tema principal, la tumba.

reemplazar por el adjetivo «alegre». Este tipo de ave, según la tradición clásica, representa la felicidad y el renacer. Se mantendría el referente «golondrina» para trasvasar el símbolo del adviento de la primavera, estación de la vida, tras la noche o el invierno de la primera estrofa. De igual modo, se preservaría la implicatura de la inmortalidad del alma después de su ocaso, tal y como se anticipa desde el comienzo.

La versión que propone Urcullu no recaba en este simbolismo, ni en los efectos contextuales que de este se desprenden. Se inclina, por el contrario, por una escena puramente pastoril que recuerda al paraíso bucólico de Sannazaro, Petrarca o Virgilio, que rezuma platonismo y paganismo. Thomas Gray atiende a la descripción de la Naturaleza, sin duda imitando a la tradición clásica, pero incorporando el afán por la observación naturalista (realista) del siglo XVIII, acompañado de una tesitura religiosa. Se puede colegir de este verso que el traductor adapta la tradición inglesa al lector y cultura meta, en su época, más familiarizados con la convención lírica de los citados poetas.

- 7a) The cock's clarion, or the echoing horn,  
7b) Ni del gallo orgulloso el canto agudo,  
Ni de la trompa el eco penetrante

Con el lexema referencial *cock* («gallo»), Thomas Gray alude al ave de la luz; ave consagrada a Apolo Helios (dios griego del sol) en la tradición clásica. Esta imagen simboliza la salida del sol, anunciada por el gorjeo de las golondrinas y la llamada de la mañana con olor a incienso. Esta serie de imágenes instigan al campesino a retomar las faenas del campo (la trompa o el corno), y a formar parte del ciclo eterno de la Naturaleza.

En la iconografía cristiana, el gallo representa la resurrección de Cristo, por lo que preservar esta figura metafórica es de gran relevancia; sirve como pista comunicativa que, no sólo maximiza los efectos contextuales y poéticos que refieren al amanecer, sino que además revela el mensaje implícito antes descifrado, la verdadera inmortalidad. Urcullu espiga esta idea encriptada en dos versos, añadiendo atributos («orgulloso») que dan una pincelada negativa al entorno silvestre y al significado simbólico de este animal.

- 8a) No more shall rouse them from their lowly bed.  
8b) Jamás alcanzarán á reanimarlos,  
Ni de su humilde lecho á despertarlos.

Un aspecto de interés es que, para la traducción de esta estrofa, el traductor se sirve de una estructura anafórica, que crea un efecto de repetición, de énfasis en las imágenes alegres, que culminan con un aire melancólico y lúgubre en el último verso. Para transmitir dicho mensaje, en el verso que engloba la estrofa quinta, Urcullu emplea de nuevo un despliegue versal en aras del patrón rítmico que ha establecido para su versión (pareado con rima consonante al final de la serie). Por una parte, dista de la línea rítmica del original (ABAB, pentámetro yámbico) y, por otra, obliga al traductor a realizar un doblote léxico, «reanimarlos» / «despertarlos», de palabras sinónimas en este contexto, creando un efecto de repetición y/o énfasis que contrasta con la luz que, hasta este punto, había prevalecido. Sin embargo, el receptor ya ha sido introducido en dicho contexto a través de las múltiples pistas comunicativas que se han utilizado a lo largo de los versos introductorios. La opción del desdoble de versos podría hacer que el texto presentase menos relevancia, ya que no exigiría un mínimo esfuerzo cognitivo por parte del receptor.

**«Elegy in a Country Churchyard» (T. Gray), estrofa 26, vv. 101-104**

- «There, at the foot of yonder nodding beech,  
That wreathes its old fantastic roots so high,  
His listless length, at noontide, would he stretch,

And pore upon the brook that bubbles by.

«El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray» (traducción de J. Urcullu)

«A la sombra tendido  
Sobre las viejas raíces serpentina  
De aquella erguida haya,  
Cuya copa  
En majestuosa undulación se mece,  
Aquí solía estar al mediodía  
Contemplando el arroyo que corría.

Thomas Gray, en estos versos, adopta otro punto de vista, el de *some hoary-bearded Swain* (v. 97), que revela las dudosas circunstancias que conducen a un joven campesino anónimo (un poeta *ignotus* de aldea) a su muerte, como ejemplo paradigmático del discurso descriptivo-reflexivo de las veintitrés estrofas precedentes.<sup>26</sup> Este anciano comienza su relato con una serie de pasajes descriptivos sujetos a la convención pastoril del *locus amoenus*, que acentúan la idiosincrasia contemplativa, melancólica y solitaria del muchacho, que constantemente busca refugio, *To meet the sun upon the upland lawn* (v. 100), o consuelo en una atmósfera natural que armoniza con su estado interior, y que recuerda al retiro idílico clásico, (...) *would he stretch, / And pore upon the brook that bubbles by* (vv. 103-104).

La serie de imágenes, *nodding beech*, *listless length* y *brook*, tiñe el cuarteto con un efecto melancólico en la estela de la Poesía de la Melancolía. En este sentido, se describe al muchacho, con quien los elementos naturales comulgan, afectado por el mal de la melancolía, que normalmente va acompañado por la *acedia* (apatía). Como alicientes se unen el *tedium vita* (tedio de la vida), la inclinación por la soledad, y el retiro en la Naturaleza en una estampa resplandeciente por su derredor idílico (*locus amoenus* y *beatus ille*, complacencia de la vida agreste como contrapunto al ajeteo de la vida urbana), que hacen de esta enfermedad un estadio transitorio del que emana el deleite para los sentidos, la elevación de las facultades espirituales y la genialidad. Mas sin embargo, la experimentación agradable de la melancolía se transforma en un profundo temor, descontento y pesadumbre hasta el punto en el que el meditador se auto circunscribe en una atmósfera pesimista de la que es víctima.

9a) «There, at the foot of yonder nodding beech,  
10a) His listless length, at noontide, would he stretch,  
9b) A la sombra tendido  
Sobre las viejas raíces serpentina  
De aquella erguida haya,

---

<sup>26</sup> Debido a que no existe consenso por parte de la crítica literaria sobre los diversos puntos de vista que aparecen a lo largo del poema, se propone que “Elegy Written in a Country Churchyard” se narra mediante una voz poética que se identifica con la humanidad y con los campesinos. En cierto modo, también se puede vislumbrar la voz del poeta Thomas Gray. Dentro de su espacio, aparece la figura de un anciano que relata su monólogo y en este, se materializa la presencia de un joven *poeta ignotus* con el que el «yo poético» se refleja. Concerniente a este apartado, consúltese: Starr, H. (1949): “A Youth to Fortune and to Fame Unknown: A Re-estimation”, *Journal of English and German Philology*, XLVIII, 1, 97-107; Ellis, Frank H. (1951): “Gray’s Elegy: The Biographical Problem in Literary Criticism”, *PMLA*, LXVI, 971-1008; Peckham, M. (1956): “Gray’s ‘Epitaph’ Revisited”, *Modern Language Notes*, LXXI, 409-411; Sutherland, John H. (1957): “The Stonecutter in Gray’s ‘Elegy’”, *Modern Philology*, LV, 11-13; Empson, William (1935): “Proletarian Literature” en *English Pastoral Poetry*. London, Chatto and Windus; Lonsdale, R. (1973): “The Poetry of Thomas Gray: Versions of the Self”, *Proceedings of the British Academy*, 59, 105-123; Carper, Thomas R. (1977): “Gray’s Personal Elegy”, *Studies in English Literature 1500-1900*, 17:3, 451-462; Weinfield, Henry (1991): “Structure and Meaning: The Formal Problem of Interpretation” en *The Poet Without a Name: Gray’s Elegy and the Problem of History*. United States of America, Southern Illinois University Press, 1991.

Los versos del texto meta evocan una experiencia poética de melancolía (*locus amoenus* con una tesitura sombría), que incita al joven a la contemplación lúgubre, acusada por la decadencia de la vida terrenal, culmen de su periplo en la estrofa 32 del texto de partida.

Es notable el cambio de plano descriptivo que realiza Urcullu, por medio del que posiciona el tercer verso del texto original como el primer verso de la versión traducida. El traductor, en primera instancia, presenta al receptor la figura afligida del joven anónimo, «A la sombra tendido», postrado ante su designio, en un *locus* campestre y aislado. Como se explicita en los párrafos siguientes, el tema principal de esta estrofa es la muerte del muchacho campesino (y su gloria eterna) y, por ende, el poeta inglés enfatiza la imagen del haya a través de la descripción del paisaje en primer término. El estado de ánimo del joven y sus meditaciones lúgubres están sujetas al entorno que habita. Esta pista comunicativa se pierde en la traducción de Urcullu al efectuar un giro de perspectiva.

Asimismo, Urcullu modifica el verso tercero de la versión original al verso sexto de la traducción, en el que su atención reposa sobre la hora del día en la que acontece este momento de triste cavilación, *moontide* («al mediodía»), imagen que representa, a su vez, el clímax o el estadio de madurez en la vida del joven. El lexema adjetival *listless*, que podría verse como «lánguido», no aparece en el texto de llegada, restando a la atmósfera creada en el original del efecto melancólico que lo caracteriza.

El traductor presenta una imagen e interpretación del símbolo del haya combada, «De aquella erguida haya», bien distinta a la pretendida por Thomas Gray. *Beech* («haya») se lee como símbolo de la mutabilidad y de la muerte, puesto que en la mitología clásica, este árbol se asocia con Hades (dios griego del inframundo y de la defunción). La versión en lengua meta ofrece diferentes efectos contextuales (según la Real Academia de la lengua española, erguida tiene la siguiente acepción: «Levantar y poner derecho a alguien o algo»), que desvían al receptor de la interpretación que propone Gray. Es reseñable, además, el lexema adjetival *nodding* («combada»), que modifica a este tipo de flora mortuoria (*locus eremus*). Con su forma inclinada, el haya comulga con el estado físico y espiritual del campesino recostado, *listless length, at noontide, would be stretch*, junto al arroyo y bajo la sombra de este árbol, espejo de la meditación sombría y de la aproximación del óbito.

Por otra parte, al símbolo del haya se añade una connotación positiva, ya que se relaciona con la diosa griega Cibeles y con la naturaleza perenne y resistente de sus hojas y corteza. Así pues, el haya encarna la inmortalidad. Las alusiones clásicas del árbol mortuorio, que tiene un valor legendario, se plasman en el poema original con el sintagma adjetival *old fantastic roots so high*, que Urcullu trasvasa como «Sobre las viejas raíces serpentina».

El texto meta añade dos versos nuevos, «Cuya copa / En majestuosa undulación se mece», lo que plasma una imagen de árbol caído que podría suplir las pistas comunicativas que anteriormente han sido trasmutadas.

11a) And pore upon the brook that bubbles by.

11b) Contemplando el arroyo que corria.

En el último verso, tanto del texto origen como del texto meta, se mantiene una interpretación semejante de la metáfora del arroyo. En las dos versiones, el agua simboliza el fluir de la vida y la pureza, y de este arroyo se infiere el concepto de la vida transitoria del hombre frente a la inmortalidad de la Naturaleza. Este sentido se enriquece con la idea de que el agua cristalina es sinónimo de la pureza del alma, que alude a la esencia humilde del campesino que habita el retiro del *locus* campestre en contraposición a la decadencia de la urbe. La noción neoplatónica que se atribuye al arroyo anticipa la idea de la eternidad del alma del dogma cristiano, que se plasma en el epitafio de la última estrofa. Por ende, al igual que el ciclo natural (el arroyo, el ocaso y la mañana), el alma pura se alza con la victoria de la resurrección.

## 5. CONCLUSIONES

El análisis de las tres estrofas (estímulo ostensivo verbal) de la versión traducida «El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray» por José de Urcullu revela que esta, como acto de comunicación ostensiva secundaria, se puede enmarcar, según la definición de E. A. Gutt, en la denominada Traducción indirecta. Si bien Urcullu ha alterado determinadas pistas comunicativas (propiedades textuales y estilísticas, como las figuras literarias) que velan el mensaje original, se ha ajustado, en su mayor parte, al Principio Cognitivo de Relevancia y de semejanza interpretativa, ya que ha hecho relevantes para el receptor meta aquellas suposiciones de óptima relevancia (información implícita) que comunica el escritor inglés en el texto origen.

Para alcanzar este objetivo, el traductor ha trasvasado estas suposiciones mediante una plétora de pistas comunicativas, que han producido, a su vez, suficientes efectos contextuales positivos (con alguna pequeña salvedad que contraría la información original) que, gracias a su maximización, las suposiciones del autor y las propias del destinatario han sido mutuamente manifiestas. Por lo tanto, se puede concluir que la versión de Urcullu requiere el adecuado esfuerzo de procesamiento cognitivo por parte del receptor para lograr que el texto meta sea suficientemente relevante como para que el receptor proceda a alcanzar la interpretación implicada por el autor del original en un acto comunicativo.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Black, Joseph (2011). «Thomas Gray» en J. Black, L. Conolly, K. Flint, I. Grundy, D. LePan, R. Liuzza, J. J. McGann, A. Lake Prescott, B. V. Qualls, C. Waters (eds.). *The Broadview Anthology of British Literature*. Toronto (Canada), Broadview Press.
- Bronson, H. (1953): «The Pre-Romantic or Post-Augustan Mode», *EHL*, 20, 15-28.
- Dennis, John (1718). *The Critical Works of Mr. John Dennis*. London, J. Darry.
- Draper, John (1967). *The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism*. New York, Phæton Press.
- García-Peinado, M. A. y M. Vella (2007). *Una modalidad singular del lirismo inglés en el siglo XVIII: The Graveyard School*. Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba.
- Gil, Alberto (1991). *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*. Madrid, El Museo Universal.
- Grafton, A. y W. Glenn (2010). *The Classical Tradition*. United States of America, Harvard University Press.
- Gray, Thomas (1808). *The Poetical Works of Thomas Gray*. London, J. Walker.
- Grice, H. Paul (1975). *Speech acts*. New York/San Francisco/London, Academic Press.
- Horn, Laurence R. and G. Ward (2004). *The Handbook of Pragmatics*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Gutt, E. A (2000). «Textual Properties, Communicative Clues and the Translator», en M. Pilar Navarro-Errasti, Rosa Lores-Sanz, Silvia Murillo-Ornat and Carmina Buesa-Gómez (eds.). *Transcultural Communication: Pragmalinguistic Aspects*. Zaragoza, Anubar.
- Gutt, E. A. (1996). «On the Nature and Treatment of Implicit Information in Literary Translation: A Relevance-Theoretic Perspective», *International Journal of Translation Studies*, 8, 241-256.
- (1990). «A theoretical account of translation - without a translation theory», *Target: International Journal of Translation Studies*, 2/2, 135-164.
- (1989). «Translation and Relevance», *UCL Working Papers in Linguistics*, 1, 75-95.
- Houlbrooke, Ralph (1998). *Death, Religion and the Family in England 1480-1750*. Oxford/New York, Oxford University Press.
- Lessenich, Rolf P. (1989). *Aspects of English Preromanticism*. Köln, Böhlau.
- López-Folgado, V. (2013). «Design?, interpretación y traducción de un poema de Robert Frost», en Eva Parra y Ángeles García (eds.): *Traducción, mediación, adaptación: reflexiones en torno al proceso de comunicación entre culturas*. Berlín, Fran & Timme GmbH.



- (2009). «Traducción de ‘Elegy Written in a Country Churchyard’, de Thomas Gray. Translation of ‘Elegy Written in a Country Churchyard’, by Thomas Gray», *Cuadernos Eborenses*, 1, 123-159.
- Lowth, Robert (1835). *Lectures on the sacred poetry of the Hebrews*. London, Thomas Tegg.
- Manning, Susan (2005). «Sensibility», en J. Richetti (ed.): *The Cambridge History of English Literature 1660-1780*. New York/UK, Cambridge University Press.
- Pigman, George (1985). *Grief and English Renaissance Elegy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pope, Alexander and J. Wilson (1871). *The Works of Alexander Pope*. London, John Murray.
- Real Academia Española [en línea] (2001). <http://www.rae.es/rae.html>. [consulta: 26 de julio de 2016].
- Shannon, Claude E. y W. Weaver (1964). *The Mathematical Theory of Communication*. United States of America, Board of Trustees of the University of Illinois.
- Smith, K. (2002). «Translation as Secondary Communication. The Relevance Theory Perspective of Ernst-August Gutt», *Acta Theologica Supplementum*, 2, 107-117.
- Sperber, D. and W. Deirdre (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. London, Basil Blackwell.
- (2004): «La Teoría de la Relevancia» (traducción de Francisco Campillo García), *Revista de Investigación Lingüística*, 7, 237-286.
- Tieghem, (Van) Paul (1921). *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Slatkine Reprints.
- Urcullu, José de (1843). «El cementerio de la aldea. Elegía, por Thomas Gray», en *La Colmena. Periódico trimestre de Ciencias, Artes, Historia y Literatura*. London, Ackermann.
- Weinfield, Henry (1991). *The Poet Without a Name: Gray's Elegy and the Problem of History*. United States of America, Southern Illinois University Press.