LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

Pilar Martino Alba
Universidad Rey Juan Carlos y IULMyT

This article is divided in two well differentiated parts. On the one hand, we mention the representation in the Art of the translative activity through the figure of St. Jerome in his study under the erudite's iconographic type surrounded by documents and books. On the other hand, we bring to these pages ideas on how to approach and solve difficulties that the translation of historical-artistic texts presents.

1. LA REPRESENTACIÓN DE LA ACTIVIDAD TRADUCTORA EN EL ARTE OCCIDENTAL.

En las siguientes páginas en torno a la traducción en el mundo del Arte desde diversas perspectivas, dividimos el contenido en dos partes bien diferenciadas. Por un lado, en este primer apartado mencionamos la representación de la actividad traductora en el Arte a través de la figura del patrón de los traductores, San Jerónimo, bajo el tipo iconográfico del erudito en su estudio rodeado de objetos de escritorio, documentos, rollos y libros; mientras que en el segundo, aportamos ideas sobre cómo abordar y superar las dificultades que presenta la traducción de textos histórico-artísticos, concretamente los informativos, los relativos a las exposiciones internacionales itinerantes y, por último, los ensayos y tratados sobre teoría artística, así como las biografías sobre destacadas personalidades del mundo del Arte, y todo ello teniendo en cuenta que no disponemos de diccionarios bilingües alemán-español/español-alemán especializados y que, por lo tanto, deberemos trabajar con diccionarios monolingües y obras monográficas que nos ayuden a la comprensión y traducción de dichos textos.

A modo de introducción, diremos que las dos secciones que componen el cuerpo principal de nuestra aportación al tema siguen una secuencia que responde a un criterio “pre-posicional”, tanto en lo que se refiere a la posición de un “antes” y un “después” por el contenido, como, en relación con ello, en la valoración de las preposiciones “en” y “de” que forman parte del título de cada uno de los dos citados apartados.

Empecemos, pues, por la traducción *en* el Arte, es decir: la representación de la actividad traductora o del concepto traducción en las artes plásticas del mundo occidental. En este caso, la figura que en cualquier tratado de Iconología se incluiría como personificación de la traducción, no es una alegoría, sino un personaje histórico. Se trata, ni más ni menos, de san Jerónimo (348?-420 d.C.), patrón de los traductores y eruditos, que ha pasado a la Historia como Padre de la Iglesia latina por su labor de exégesis bíblica, es decir por el análisis e interpretación de los Libros sagrados; análisis que se basó en un profundo estudio filológico, al que aportó, además, teorías traductológicas, para poder, posteriormente, trasladar al latín el texto del Antiguo y del Nuevo Testamento, escrito en hebreo y en griego respectivamente. Este trabajo, que le fue propuesto directamente por el

papa Dámaso entre el 382 y el 385, lo realizó comparando todas las traducciones existentes hasta el momento en la biblioteca y archivo de la Iglesia de Roma, en la biblioteca de Alejandría, y en la de Jerusalén y haciendo anotaciones al texto original, especificando si había habido omisiones, interpretaciones erróneas o bien añadidos en la traslación a la lengua meta en las diferentes traducciones consultadas.

Esta ingente labor en la que invirtió en torno a los veinte años ha gozado de una gran fortuna iconográfica. En su faceta de hombre culto, humanista y traductor se le representa, desde que el jurista italiano de Bolonia Giovanni D'Andrea, en el siglo XIV, diera las primeras pautas iconográficas del erudito y hombre de Iglesia, en su estudio —aunque en ocasiones también traduciendo en su celda del monasterio de Belén—, vestido con ropas representativas de la dignidad eclesiástica que alcanzó como secretario papal para las relaciones entre las Iglesias de Oriente y Occidente, rodeado de libros y en actitud pensativa o bien escribiendo, tal y como suele ser esa imagen que el lector final de un texto traducido nunca ve: la del creador en su soledad, en su constante y vital toma de decisiones, de realización de consultas en las más diversas fuentes hasta dar con el término adecuado, con la equivalencia más apropiada, con la frase que él cree acertada o con la anotación aclaratoria que considera más conveniente para hacer comprensible su trabajo al posible lector.

Entre la inmensa variedad de ejemplos del patrón de los traductores en esa actividad traductora, una de las más bellas es quizá el fresco que el artista Ghirlandaio pintara para la nave central de la iglesia de Ognisanti de Florencia, a finales del siglo XV, en contraposición al que Boticelli realizara de san Agustín. Resulta significativo que también fuera la iglesia bajo la advocación de Todos los Santos, pero esta vez en Wittenberg, en la que el agustino Lutero colgó el 31 de octubre de 1517 sus 95 tesis, en cuyo contenido está ya clara su oposición a san Jerónimo, a su traducción de la Biblia y a sus escritos exegéticos.

Domenico Ghirlandaio - San Jerónimo en su estudio (1480). Iglesia de Ognisanti, Florencia. Pintura al fresco, 194 x 110 cm.

Como esta aportación, presentada en el marco del curso de actualización filológica *Traducción y Filología alemana: una aproximación teórico-práctica*, pretende tener —como el título del curso indica—una utilidad eminentemente práctica, concluimos aquí esta introducción que tiene que ver con el conocimiento de una figura fundamental para la Historia de la Traducción y de la Traductología y pasamos ya a hablar de cómo afrontar la traducción en el ámbito *del arte*, la traducción, en suma, de textos de contenido histórico-artístico.

2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

2.1. Tipos y dificultad de los textos

Tal y como apuntamos al inicio, hemos realizado una selección de diferentes tipos de textos del ámbito de la Historia del Arte que presentan diferentes grados de dificultad. Hemos seleccionado tan sólo cuatro, aquellos que, a nuestro juicio, mejor reflejan las diferentes posibilidades que se le pueden presentar al traductor en este campo científico-humanístico. Todos ellos se deben a la pluma de prestigiosos historiadores del Arte. El primero de ellos está escrito originalmente en alemán, del segundo se publicaron los textos en inglés y en holandés, si bien nosotros presentamos la traducción que de esta última Lengua se hizo al alemán por Ben Broos. De los dos últimos existe traducción al español, realizada por Jesús Espino Nuño. No es objeto de estas páginas el valorar las traducciones de Broos y de Espino como resultado translativo, sino que su función aquí es su utilidad para analizar cómo el traductor ha resuelto algunas de las dificultades del texto original. Tanto el primer apartado como estos textos nos servirán de base para el análisis posterior sobre el texto como fuente iconográfica, la importancia de la documentación y de la terminología específica, y de cómo afrontar la redacción en la lengua meta de este tipo de textos, así como el acercamiento o alejamiento final al original, teniendo en cuenta que este tipo de textos histórico-artísticos están a medio camino entre la traducción técnica y la traducción literaria. Hemos procurado que los cuatro fragmentos elegidos tengan una longitud similar. Tenemos también que advertir que hemos respetado la ortografía de los textos tal y como fueron escritos en su día —unos más alejados en el tiempo y otros en fecha relativamente reciente; en cualquier caso, antes de la entrada en vigor de la nueva ortografía, por lo que no se ajustan a ella.

En primer lugar tendríamos los textos puramente descriptivos de monumentos significativos de un determinado lugar, realizados con la intención de informar al posible visitante interesado en estilos artísticos y obras de arte concretas bien sea en una publicación general sobre el lugar o bien se trate de una publicación periódica especializada o bien monográfica sobre un tema concreto. En la mayoría de este tipo de textos la dificultad reside en los términos técnicos utilizados. A esta dificultad se suma, en el caso de que no dispongamos de la imagen que se describe en el texto, la de la identificación correcta de todos los términos técnicos propios del ámbito histórico-artístico.

En segundo lugar, hemos escogido una ficha realizada para el catálogo de la primera exposición internacional sobre el pintor holandés Vermeer. En éste, el escollo a salvar se extiende por dos vertientes. Una es, al igual que en el caso anterior, la terminología

específica, así como el respeto a la secuencia en que van apareciendo los datos, además del conocimiento de todo aquello que pudiera aportar noticias sobre el artista y la obra conducentes a una mejor interpretación del comentario estético.

En tercer y cuarto lugar, textos de teoría estética. De éstos, el primero seleccionado refleja las ideas estéticas del gran autor literario Gotthold Ephraim Lessing, y el segundo destaca los aspectos más relevantes de la biografía del mecenas alemán, además de coleccionista y teórico del arte Aby Warburg. Uno y otro se publicaron en la obra del historiador del arte Udo Kultermann. Tanto en uno como en otro, estamos ante los problemas propios de la traducción literaria y de la necesidad de una exhaustiva documentación previa imprescindible sobre teoría estética, y sobre los personajes y obras que se mencionan en el texto. Y, en cualquiera de los cuatro, se hace también necesario un bagaje cultural acumulado por la constante lectura y la sistemática y pausada visita en persona a los museos y galerías de arte, o bien el visionado y observación meditativa de obras de arte en catálogos y monografías. Así pues, para afrontar las posibles dificultades de este tipo de textos, será necesario ser tanto un buen lector como un buen y paciente observador.

En las cuatro subsecciones de este apartado presentamos primero el texto original y a continuación los comentarios sobre el mismo, así como los apoyos necesarios para emprender la traducción.

2.1.1. *Texto informativo: "Meister Pilgram blickt aus seinem Werk", en Kleines Wiener Dombuch, de Rupert Feuchtmüller*

"Zur Kanzel führt im Halbkreis eine um den Mittelschiffpfeiler emporsteigende Treppe, die außen vierzehn Stufenabtreppungen zählt. Die Treppe wird von kurvigen Rippen getragen, die aus Zirkelschlägen entwickelt sind. Die längere Rippe schließt sich dem Treppenlauf an, die gegenläufige, kürzere wird abgekappt und mit einer dritten, überkreuz gelegten Rippe dieser längeren verbunden. Zehn Maßwerkräder, mit Fischblasen spiralartig gefüllt, unterteilen die Brüstung. Auf dem steinernen Handlauf kriechen Frösche und Eidechsen als Sinnbilder des Bösen empor, die ganz oben von einem Wache haltenden, bellenden Hund zurückgejagt werden. Das Aufgangstor, jetzt mit neueren Statuen der Kardinaltugenden geschmückt, trug vielleicht einst die von Wolfgang Schmälzl genannten Putten: „Die kindlein gleich wie in dem lauff / Sich narten, kherten gugel auff."

Unter den Baldachinen sieht man von links nach rechts die Statuen der Heiligen Nikolaus, Koloman, Elisabeth, Barbara, Katharina, Laurentius und Stephanus.

Am Sockel dieses Aufganges, nahe dem Kanzelfuß, wird ein Fenster halb geöffnet. Meister Pilgram blickt aus seinem Werk. Er lehnt sich vor, eine Hand hält den Fensterflügel, die andere den Zirkel, oben am Rahmen des Fenster sieht man in einem auf der Rippe sitzenden Schild sein Meisterzeichen, darunter die Jahreszahl der Restaurierung 1880 und das Zeichen des Dombaumeisters Friedrich Schmidt.

Die starke Überarbeitung des Selbstbildnisses an der Kanzel, der leere Blick, das Fehlen von Details, hat die zeitliche Einordnung erschwert. Vergleicht man es eingehender mit dem Selbstbildnis unter dem Orgelfuß, mit dessen stärker ausgeprägten Falten, den herabgezogenen Mundwinkeln und den vortretenden Adern am Handrücken, dann kann man das Kanzelbildnis auch für jünger halten, was der Datierung um 1500 entsprechen würde. Das Bild dominiert über die Architektur. Was früher undenkbar war: der Künstler hatte sich mitten

in seinem Werk selber dargestellt, nicht irgendwo in bescheidener Position, sondern selbstbewußt, daß es jeder sehen konnte.

Die Symbolik ist ganz deutlich. Apostel und Heilige sind das Fundament der Lehre, die von den großen Kirchenvätern verbindlich dargelegt wurde. Jeder Prediger soll, wenn er auf diese Kanzel emporsteigt und seine Hand am Handlauf der Stiege der Kröten und Echsen berührt, daran denken, daß alles Niedrige zurückbleiben soll, wenn er hier zu den Gläubigen spricht. Er möge aber auch bedenken, daß er über den weisen Lehrern der Kirche steht, daß er ihren tiefen Einsichten folgend die Glaubenswahrheiten zu verkündigen hat. Eine solche Sprache konnte jeder verstehen, ihre unmittelbare Art faszinierte. So schreibt schon Wolfgang Schmälzl 1547 in einem Gedicht: „Auch manche krot, ädex und schlang / In stain gehawen auff dem gang / Sich krümbten, paumpten vber sich, / So frey als werens lebendig.“

Estamos ante un libro-guía de la catedral de Viena, escrito por el historiador del arte Rupert Feuchtmüller, que, como tal, utiliza el lenguaje especializado sin tener en cuenta que quizá el lector sea un lego absoluto en la materia. Tras analizar los términos y dar con sus equivalencias, con ese [...] “soporte de la nave central en torno al cual asciende en forma semicircular la escalera que conduce al púlpito, sustentada por curvilíneos nervios perfectamente trazados con el compás” [...] o bien esos “diez elementos decorativos propios del gótico, sin valor sustentante, enriquecidos con tracerías pentafoliadas que subdividen el antepecho” [...] o bien hayamos detectado ya que esos *Baldachinen* no son baldaquinos, sino “guardapolvos a manera de pináculos”, o bien hayamos extraído ya todos los datos hagiográficos de los santos, Evangelistas y Padres de la Iglesia que decoran este magnífico púlpito y los relativos a los animales reales o fantásticos que representan la presencia del bien y del mal, tendremos que centrarnos en esa ventana medio abierta, a través de la cual asoma el maestro Pilgram con el deseo de contemplar su obra. Por la novedad que supone en la Historia del Arte el paso del artesano anónimo al artista reconocido, constituye un elemento destacado en el texto el que el escultor se autorretrate como firma orgullosa y personificada de quien desea dejar constancia de su original obra, por lo que deberemos poner un especial cuidado en la traducción de este hecho, ya que todo visitante de la

catedral de Viena se acerca al púlpito pétreo de Pilgram no sólo para admirar el teológico programa iconográfico y la maestría escultórica y arquitectónica en el cruce y juego de nervios, sino también para contemplar el rostro del maestro asomado a la ventana.

En este texto, aunque estemos ante una obra magistral de la escultura de finales del gótico centroeuropeo, tendremos que recurrir a diccionarios de términos arquitectónicos, ya que éstos suelen venir acompañados de dibujos explicativos. Además de ello, deberíamos acudir a la gran obra *Der Wiener Stephansdom*, del mismo historiador Fuechtmüller, en la que la documentación sobre cada una de las piezas artísticas de la catedral es exhaustiva y, por lo tanto, nos sacará de dudas a la hora de afrontar la traducción de este encargo.

2.1.2. *Texto técnico y comentario estético*¹: Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster, obra de Jan Vermeer

Um 1664-1665, Öl auf Leinwand, 45,7x40,6 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, Marquand Collection. Schenkung von Henry G. Marquand, 1889.

“Genau wie ein Dichter, der nach der Essenz der Realität sucht, schuf Vermeer seine Bilder dadurch, daß er seine visuellen Eindrücke aus der physikalischen Welt herauskristallisierte. Im Sinne des Neuplatonismus erkannte der Künstler, daß unter den Zufälligkeiten der Natur ein Bereich der Harmonie und Ordnung liegt. Sein Genius zeigt sich darin, daß er diesem Bereich Gestalt zu verleihen vermochte und die Essenz menschlichen Daseins zu enthüllen verstand.

Vermeer suchte und fand diese innere Harmonie im täglichen Leben in seinen eigenen Räumlichkeiten. In seiner häuslichen Welt wurden Stühle, Tische, Wände, Landkarten oder Fensterrahmen zu Gegenständen, mit denen er sie an der Basis der Natur liegende Ordnung darstellt. Die sorgfältig gewählten Objekte wurden nie zufällig plazierte. Ihre Stellungen, Proportionen, Farben und Texturen bilden ein harmonisches Ganzes mit seinen Figuren. Licht erfüllt das Gemälde und verbindet dessen Gegenstände. Die verschiedenen Mittel, mit denen Vermeer seine Gemälde konstruierte, spiegeln deutlich seine außerordentliche Kenntnis formaler, kompositorischer Beziehungen wider. Nicht so deutlich ist jedoch, wie die gleichen Dinge die Stimmung und den thematischen Fokus seiner Gemälde heben.

Die Poesie von Vermeers Betrachtungsweise ist nirgendwo besser zu sehen als in dem Gemälde *Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster*. Der versunkene Blick der jungen Frau zum Fenster, die mit der linken Hand eine Wasserkanne hält und deren rechte Hand auf dem Fensterrahmen ruht, läßt die Zeit stillstehen. Während ihre empfangende Haltung das durch die Bleiverglasung des geöffneten Fensters hereinfließende kühle Licht willkommen heißt, strahlt ihr Gesichtsausdruck Ruhe und inneren Frieden aus. Vermeer verstärkt diese Stimmung durch den beruhigenden und zurückhaltenden Rahmen der sie umgebenden geometrischen Formen.

Durch die allumfassende Ruhe dieses Werkes ist es schwer, darin irgendeine erkennbare Handlung zu sehen. Im Gegensatz zu den verständlichen physischen Handlung im Werk *Dame, die sich die Hände wäscht* von Eglon van der Neer (1634-1703), ist die im Mittelpunkt des Gemäldes stehende Wasserkanne nicht leicht zu erklären. Wenn die Frau mit ihrer morgendlichen Toilette beschäftigt ist, warum ist die Schmuckkassette mit den Perlen dann geöffnet, und warum sieht man einen Spiegel, Kamm oder eine Puderquaste –Gegenstände,

¹ La ficha técnica completa en el catálogo es de seis páginas. Aquí traemos solamente una parte, aquella que se refiere especialmente al comentario estético.

die normalerweise mit einer solchen Handlung verbunden sind? Warum hat Vermeer sie mit einem breiten, weißen Leinenkragen dargestellt, der die Schultern bedeckt? Möglicherweise ist es ein Attribut im Zusammenhang mit der Morgentoilette, das sich aber in keinem anderen seiner Gemälde findet.”

El texto responde a una ficha técnica —de la que aquí hemos prescindido y solamente aportamos la información básica sobre datación, técnica y soporte, medidas, lugar de procedencia y fecha de donación— y a un comentario estético realizados para el catálogo de la primera exposición antológica, de carácter internacional, sobre el pintor holandés Jan Vermeer, realizada en la National Gallery of Art, de Washington, entre noviembre de 1995 y febrero de 1996, y en la Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, de La Haya, de marzo a junio de 1996. En el caso de tratarse de un catálogo monográfico sobre un artista concreto o sobre un artista y su entorno cultural y creativo, no basta con la norma al uso de la atenta lectura del texto original, la comprensión del contenido y el reconocimiento de las posibles dificultades terminológicas. Por muy exhaustiva que sea la información en torno al pintor en los artículos especializados contenidos en la obra a traducir, resulta de gran utilidad el introducirse en la personalidad y las características plásticas más destacadas del artista, además de en su entorno histórico, con el fin de que la traducción del comentario estético de cada una de las obras reseñadas en dicho catálogo fluya sin interrupciones.

Así pues, en el caso de Vermeer convendría que retuviésemos su especial sensibilidad para la observación de la realidad, el perfecto equilibrio entre colores y formas, la asombrosa facilidad para la construcción espacial jugando con la luz, la utilización de un punto de fuga muy cercano al espectador, de manera que provoca en éste la sensación de introducirse en la escena representada, el predominio de la figura femenina aislada y solitaria, sin nombre propio, sino como representación de un concepto o de una virtud, la maestría para resaltar la figura humana sobre fondos neutros, o la serenidad, armonía y belleza de todas sus escenas cotidianas. Junto a estas características en la pintura del artista de Delft, los datos en torno al momento histórico que le tocó vivir nos ayudarán a descifrar el porqué del mapa de las diecisiete provincias que aparece decorando la pared; y las monografías sobre la vida cotidiana en el siglo XVII proporcionarán algunas de las claves para responder a las cuestiones que el historiador del arte plantea en su comentario estético. Estas preguntas contribuyen a que el traductor, humanista curioso por excelencia, indague en las cuestiones planteadas. Así es como daremos con el término adecuado para traducir ese *Leinenkragen* o peinador, objeto hoy día en desuso y, consecuentemente, casi desaparecido de nuestro vocabulario cotidiano, o esa *Wasserkanne* o aguamanil, objeto principal que acompaña a la joven retratada; ese aguamanil, también en desuso funcional y lingüístico, que nos proporcionará el dato concreto para dar en la lengua meta con el título, no sólo más exacto sino más atractivo para captar la atención del potencial visitante de la exposición y espectador de esta sublime obra vermeeriana.

2.1.3. *Texto de teoría estética: “Der Laokoon-Streit”, en Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, de Udo Kultermann.*

“Der Dichter Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) hat sich im Sinne der Aufklärung auch über die Möglichkeiten der Kunstkritik ausgesprochen. Er sah das kritische Urteilsvermögen als legitime Äußerung der geistigen Betätigung. Vor allem sprach er sich für das Recht zur Kritik aus, auch wenn der Kritiker das, was er kritisiert, nicht selbst machen könne. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein galt nur derjenige als zur Kritik berechtigt, der aus dem Metier kam. Lessing vertrat hingegen die Auffassung: „Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?“

Im ausgehenden 18. Jahrhundert konzentrierte sich diese Grundsatzdebatte über die Möglichkeiten der Kritik an Werken der bildenden Kunst sowie über die Grenzen der einzelnen Künste auf ein Werk, das damit für die Urteilsbildung der entstehenden Kunstgeschichte von Bedeutung war. Es handelt sich um die antike Gruppe des Laokoon, die in verschiedenen Bruchstücken am 14. Januar 1506 von Felice de Fredis in seinem Weinberg auf dem Esquilin in Rom gefunden wurde. [...] Lessings fragmentarisch gebliebenes Werk *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Berlin 1766) ist das Musterbeispiel einer auf kunsttheoretische Grundsätze gerichteten Untersuchung. Der Autor suchte Kriterien, nach denen man die Gesetze der Malerei und Poesie, der räumlichen und der zeitlichen Künste, voneinander abgrenzen könne. Was Winckelmann in seinem Enthusiasmus für die ganze Antike in Anspruch nahm, eine idealische Größe, grenzte Lessing auf die bildenden Künste ein, wies er als deren Gattungsprinzip aus. Damit rechtfertigte er zugleich den von Winckelmann kritisierten Vergil, dessen Laokoon schreien dürfe, da dies den Wirkungsgesetzen der Dichtung entspreche, während ein Bildhauer sich anderer Mittel bedienen müsse.

Wichtig war für Lessing wie später für Goethe der vom Künstler für die Darstellung gewählte Moment. Shaftesbury hatte schon in seinen *Characteristics* vom fruchtbarsten Augenblick für die Gestaltung gesprochen. Er hielt den Moment für den günstigsten, der entweder auf die Vergangenheit zurück- oder auf die Zukunft vorausverweise. Lessing war der Meinung, daß der Künstler einen schöpferischen, transitorischen Moment wählen müsse, wenn er die Gesamtwirkung nicht beeinträchtigen wolle. Der Betrachter müsse noch Spielraum behalten, um die dargestellten Handlung mit schöpferischer Phantasie fortsetzen zu können.

Lessing kam an Hand des Laokoon, den er nur aus Abbildungen kannte, dazu, die Gestaltung von Körpern im Raum von der Gestaltung von Handlungen in der Zeit abzusetzen. Seit Lessing gibt es daher den Begriff bildende Künste für Plastik und Malerei, die vorher schöne Künste genannt wurden."

Este texto del historiador Kultermann no recoge todo aquello que Gotthold Ephraim Lessing escribió sobre la obra, sino que nos ofrece una breve introducción al tema de la crítica de arte en el siglo XVIII, así como algunos de los aspectos más destacados de la teoría estética de Lessing y su aportación terminológica de "artes plásticas" al mundo del Arte. Así pues, este texto nos proporciona una clave cultural para saber que, en el caso de que tuviésemos que abordar la traducción de un texto de teoría estética anterior a Lessing, no podríamos utilizar la expresión artes plásticas, sino únicamente bellas artes. Este detalle y tantos otros que se le pueden escapar al traductor en su quehacer cuando no existe un conocimiento profundo de la materia, sino solamente se posee una competencia lingüística y traductora, aunque ésta sea de primer orden. Es obvio que la carencia en un campo muy específico se puede suplir con el ahínco en la búsqueda de documentación complementaria, aspecto éste que no descuidan los avezados traductores o mediadores lingüístico-culturales.

Al tratarse de un fragmento sobre la disputa estética dieciochesca que surge en torno al grupo escultórico del sacerdote troyano Laocoonte y sus dos hijos atrapados por el enroscamiento de la serpiente que envía Apolo, y sobre el cual ya había expresado su opinión Plinio, este texto de Udo Kultermann es de los que nos conduce a la consulta documental y comparación de valoraciones estéticas desde los *Textos de Historia del Arte* de Plinio hasta el *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía* de Lessing como aspecto metodológico para la consecuencia del objetivo fundamental de nuestro trabajo, a saber: que el texto meta refleje no solamente la fidelidad al original, sino que responda a los criterios estilísticos de un lenguaje literario, que contenga las equivalencias adecuadas de los conceptos y términos específicos utilizados por el historiador del arte, autor del texto.

"El poeta Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dentro del espíritu de la Ilustración, expresó su opinión respecto a las posibilidades de la crítica de arte. Consideraba el juicio crítico como una manifestación legítima de la actividad intelectual, manifestándose a favor del derecho a la crítica, incluso si el crítico no era capaz de hacer aquello que criticaba. Hasta bien entrado el siglo XVIII se consideraba que tan sólo se podía permitir esta actividad a quien perteneciese a la profesión. Frente a esto, Lessing defendía la opinión siguiente: «Encuentro mi sopa salada: ¿no puedo decir que está muy salada, mientras no pueda cocinarla yo mismo?»"

A lo largo del siglo XVIII este debate de principios acerca de las posibilidades de la crítica de obras de arte, así como de los límites de cada una de las artes, se centró en una obra, que, de este modo, cobró una gran importancia en la formación del juicio de la naciente Historia del Arte. Se trata del grupo de Laocoonte, cuyos fragmentos fueron encontrados el 14 de enero de 1506 por Felice de Fredis en su viñado del Esquilino de Roma.[...]La obra de Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* (Berlin, 1766) [*Laocoonte o sobre los límites de la Pintura y de la Poesía*, Madrid, 1977], que no se ha conservado en su totalidad, es el ejemplo paradigmático de un estudio basado en unos principios de carácter teórico-artístico. El autor quería establecer unos criterios, que permitiesen delimitar las leyes de la Pintura y las de la Poesía, de las artes tridimensionales y de las temporales. Lo que Winckelmann en su entusiasmo aplicó a toda la Antigüedad, una grandeza ideal, Lessing lo

circunscribió al campo de las artes plásticas, demostrando que era su principio genérico. De este modo, Lessing exculpaba a Virgilio, que había sido criticado por Winckelmann, pues su Laocoonte, al corresponderle las leyes propias de la Poesía, podía gritar, mientras que un escultor tenía que servirse de otros medios.

Para Lessing, como después para Goethe, lo importante era el momento que el artista había elegido para la representación. En sus *Characteristics*, Shaftesbury ya había hablado del instante más fecundo para la representación, considerando que el más oportuno era un momento que remitiese al pasado o que anticipase el futuro. Lessing opinaba que el artista debía elegir un momento creativo, de transición, si no quería perjudicar al resultado final. El espectador debía tener cierta libertad para poder continuar con su imaginación la acción representada.

De la mano del Laocoonte, que sólo conoció por reproducciones gráficas, Lessing consiguió diferenciar la representación de cuerpos en el espacio de la de acciones en el tiempo. A partir de él, existe el concepto de Artes Plásticas para la Escultura y la Pintura, que antes eran denominadas Bellas Artes.

2.1.4. *Texto biográfico: Begründung der Ikonologie The Warburgian Method, así llamado por el mecenas, coleccionista e historiador del Arte Aby Warburg.*

Handelte es sich beim Expressionismus um eine Neuorientierung vom Blickpunkt der Gegenwart aus, die jedoch in die Sackgasse des Subjektiven geführt hatte, so vermochte die gleichzeitig entwickelte Ikonologie weiter in die Zukunft zu wirken. Diese neue Konzeption hatte Vorstufen im Werk des französischen Kunsthistorikers Emile Mâle, bei Jakob Burckhardt sowie bei Alois Riegl und Max Dvořák. Riegl und Dvořák hatten auch bahnbrechend auf die Kunstgeschichte des Expressionismus gewirkt. Die Ikonologie nahm ebenso Anregungen von der Philosophie der symbolischen Formen Ernst Cassirers auf wie von der Psychoanalyse Sigmund Freuds, C.G. Jungs und ihrer Nachfolger.

Ihre Begründung erhielt diese über den bis dahin eng gezogenen Bereich der Kunstgeschichte hinausweisende Methode durch Aby Warburg (1866-1929). Ja, die Ikonologie wurde auch "The Warburgian Method" genannt. Zu seinem Freund Gustav Pauli hat Warburg einmal gesagt, er sei dazu da, um für die andere die Instrumente wissenschaftlicher Feinarbeit herzurichten.

Es ging Warburg darum, die Einseitigkeit der durchaus als notwendig anerkannten formalen Kunstbetrachtung zu überwinden und neue Bereiche einzubeziehen, um wieder stärker an die Realität heranzukommen. Sein Ideal war daher eine umfassende Kulturwissenschaft, innerhalb deren es keine Grenzen zwischen den verschiedenen Disziplinen geben sollte. Für diese auf der Ikonographie aufbauende Methode führte er den Namen Ikonologie ein, der 1912 zum ersten Mal in seinem Werk auftauchte.

Aby Warburg entstammte einer begüterten Hamburger Familie und sollte ursprünglich das väterliche Bankhaus übernehmen. Doch führte schließlich ein Bruder die Familientradition weiter. Der Bücherfanatiker Aby Warburg erhielt die Zusicherung, alle Bücher gekauft zu bekommen, die er für sein Studium brauchte. Dieses Versprechen erwies sich schließlich als äußerst leichtfertig gegeben, denn die spatter berühmte Bibliothek Warburg war schon beim Tode des Gründers auf 65.000 Bände angewachsen. Sie umfaßt in London heute mehr als 150.000 Bände. Warburg kam durch die Schriften Lessings zur Kunst, studierte bei Carl Justi und Hubert Janitschek, wurde aber auch von August Schmarsow und Jakob Burckhardt beeinflusst. [...] Nach seiner Heirat mit der Bildhauerin Mary Hertz lebte er zehn Jahre in Florenz, wo er sich vor allem mit der italienischen Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschäftigte. [...] Nach der Rückkehr aus Italien im Jahre 1901 baute Warburg

seine Bibliothek weiter aus. Er sammelte alles, was mit der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts zusammenhängt, vor allem unter dem Aspector nachlebender antiker Motive. Über dem Eingang des Hamburger Hauses stand das Wort "Mnemosyme". Warburg beleuchtete seine Probleme von mehreren Seiten und benutzte deshalb nicht nur die kunsthistorische Fachliteratur, sondern auch Dichtung, Philologie, Volkskunde und anderes.[...]Zunächst mag man diese Bücherei als den Luxus eines begüterten Kunsthistorikers verstanden haben, doch wurde sie mehr und mehr zu einem Zentrum der geistesgeschichtlichen Forschung.

Antes de emprender la traducción, deberemos familiarizarnos con la diferencia existente entre Iconografía e Iconología, así como el campo de estudio de cada una de estas disciplinas, con el fin de captar la importancia real de la aportación que hizo Warburg a la Historia del Arte. Para ello, deberíamos acudir a la consulta de la obra que uno de los más brillantes alumnos de Aby Warburg escribió sobre el tema: *Estudios de Iconología*, de Erwin Panofsky.

Por otro lado, sería impensable el abanico de grandes pensadores alemanes en la Historia del Arte del siglo XX sin la semilla intelectual de Warburg. Su huella queda reflejada en un magnífico y documentadísimo trabajo de otro de los pesos pesados del campo histórico-artístico del siglo pasado, el vienés Ernst Gombrich, autor de *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, obra que nos servirá para familiarizarnos con la historia del Instituto Warburg y con la de la familia Warburg que, debido a su origen judío, sufrió una enconada persecución nacionalsocialista que provocó, incluso después de la muerte de Aby Warburg, el traslado de la biblioteca de Hamburgo a Londres para evitar la quema de libros.

Para la traducción de un fragmento como el que aquí hemos seleccionado, en el que aparecen importantes personalidades del mundo intelectual en general y de la Historia del Arte en particular, no deberíamos descuidar la confección de un pequeño fichero biográfico con los datos fundamentales sobre los historiadores y editores mencionados en él. Estas memorias de traducción no sólo nos ayudan en el proceso de revisión del texto, sino que nos facilitan la consulta posterior al abordar un encargo de traducción de ese mismo periodo cronológico o una obra escrita por alguno de los historiadores mencionados aquí. Cada uno de ellos ha supuesto un hito en la investigación histórico-artística.

Y, por último, qué decir de esa evocadora palabra mencionada en el texto que daba la bienvenida a cuantos se acercasen a la casa y biblioteca de Aby Warburg. No comprenderíamos totalmente quién era el personaje y qué idea tenía de la vida si no indagásemos en los diccionarios de mitología griega para recordar que Mnemosyne era la personificación de la memoria y que engendró nueve hijas, las musas, y comprender así el porqué de esta elección.

"Si con el Expresionismo se produjo una nueva orientación, que, partiendo del presente, había conducido, sin embargo, al callejón sin salida de lo subjetivo, la Iconología, que se desarrolló simultáneamente, pudo continuar influyendo en el futuro. Esta nueva concepción tuvo unas etapas previas en la obra del historiador del arte francés Émile Mâle y en Jacob Burckhardt, así como en Alois Riegl y Max Dvorák. Riegl y Dvorák también fueron precursores de la Historia del Arte y del Expresionismo. La Iconología tomó, asimismo, sugerencias de la

filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer y del psicoanálisis de Sigmund Freud, C.G. Jung y sus seguidores.

Este método, que abrió las puertas al hasta entonces muy constreñido campo de la Historia del Arte, fue fundado por Aby Warburg (1866-1929). En efecto, a la Iconología también se la denominó «The Warburgian Method». Warburg dijo en una ocasión a su amigo Gustav Pauli que su deber era preparar para otros los instrumentos del trabajo de precisión científico.

Warburg trataba de superar la parcialidad de la consideración artística formal que se admitía como algo absolutamente necesario, e incluir nuevos campos, para, así, aproximarse mucho más a la realidad. Su ideal era una ciencia de la cultura amplia, dentro de la que no debía haber ninguna frontera entre las distintas disciplinas. Para este método, basado en la Iconografía, creó el nombre de Iconología, que apareció por primera vez en su obra en 1912.

Aby Warburg venía de una familia acomodada de Hamburgo y, en un principio, tenía que hacerse cargo del banco paterno. Sin embargo fue su hermano quien continuó finalmente la tradición familiar. A Aby Warburg, un fanático de los libros, se le garantizó que podría comprar todos los libros que necesitase para su carrera, promesa que con el tiempo dio muestras de haberse hecho muy a la ligera, pues la luego famosa Biblioteca Warburg había crecido a la muerte de su fundador hasta los 65.000 volúmenes. En la actualidad abarca en Londres más de 150.000. Warburg llegó al mundo del Arte por medio de las obras de Lessing; estudió con Carl Justi y Hubert Janitschek, pero también fue influido por August Schmarsow y Jacob Burckhardt. [...] Tras su matrimonio con la escultora Mary Hertz vivió diez años en Florencia, donde se ocupó sobre todo del arte italiano de la segunda mitad del siglo XV. [...] Tras la vuelta de Italia en el año 1901, Warburg continuó ampliando su biblioteca. Reunió todo lo que estaba relacionado con el arte florentino del siglo XV, sobre todo desde el punto de vista de la pervivencia de los motivos antiguos. Encima de la entrada de la casa de Hamburgo se encontraba la palabra *Mnemosyne*. Warburg estudiaba los problemas desde varias vertientes y por eso no sólo utilizaba la literatura específica de la Historia del Arte, sino también poesía, filología, folklore, etc.[...] En principio se podía haber pensado que esta biblioteca era el lujo de un historiador del arte adinerado; sin embargo, poco a poco se fue convirtiendo en un centro de investigación humanista.

3. CONCLUSIONES

La traducción en el campo de la Historia del Arte nos ofrece textos de dificultad media o, en ocasiones concretas, alta, además de a medio camino entre la traducción técnica y la traducción literaria. A los problemas terminológicos de la traducción técnica se unen aquellos que plantea el respeto a un lenguaje propio de la traducción literaria que refleja los rasgos estilísticos y la manifestación de la sensibilidad estética del autor. Así pues, el traductor debería reunir no sólo una competencia lingüística y traductora en ambas lenguas, la de partida y la de llegada, sino una especialización y competencia en el campo histórico-artístico que no solamente se logra con la práctica constante, sino que debe haber una preparación de base sobre teorías e ideas estéticas, movimientos artísticos con especificación de sus características esenciales y relación con el momento histórico concreto que estemos tratando.

El traductor de textos histórico-artísticos se encuentra en ocasiones ante la disyuntiva de mantener, según la norma al uso y la teoría sobre el bien hacer traductor, la fidelidad absoluta al original, o bien aportar la creatividad del traductor especializado en este campo,

su visión estética del arte y realzar así el texto original –en el caso de que se trate de la descripción de una obra– con el fin de captar la atención del lector y, consecuentemente, lograr de él que sea un potencial visitante de aquello que se describe o que se entusiasme con la descripción realizada.

En cualquiera de los cuatro tipos de texto que presentamos, la exhaustiva documentación previa, si los abordamos por primera vez en nuestro quehacer profesional como traductores, contribuirá a enriquecer las memorias de traducción tan útiles en el caso de una especialización posterior; e imprescindible, en cualquier caso, para que el texto meta responda a las exigencias translativas del ámbito histórico-artístico. Cuanto mayor sea la información proporcionada en la documentación previa, mayor precisión habrá en la traducción del texto.

En la traducción de textos del campo de la Historia del Arte, la simbiosis de imagen y texto se hace prácticamente imprescindible, pues la visualización de la imagen contribuye a la comprensión del texto. El artista traduce un texto. El traductor traduce tanto al historiador del arte como al artista. Se hace difícil la traducción de un texto histórico-artístico descriptivo cuando no tenemos delante la imagen de la cual se está hablando, lo mismo que si se trata de una ficha técnica con el correspondiente comentario estético en un catálogo de una exposición. En resumidas cuentas, el traductor realiza la última fase de un proceso en el que el primer escalón lo ocupa el artista que se ha inspirado en un texto como fuente iconográfica para su obra, es decir, es quien escribe con colores y formas plásticas. En el segundo peldaño encontramos al historiador del Arte que pinta y esculpe con palabras el comentario estético sobre la obra de arte realizada por el primero. Y, por último, en el tercer escalón encontramos al traductor que toma la narración de colores y formas, y los colores y formas de la narración para cumplir su función de puente entre culturas, de transmisor del goce estético de una Lengua a otra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dado que la razón de esta contribución fue la impartición de una conferencia en el curso de Especialización Filológica: “Traducción y Filología alemana”, en el que aportamos para los asistentes una relación bibliográfica que les pudiese resultar útil en el caso de que tuviesen que abordar un texto histórico-artístico, reproducimos aquí también esa bibliografía, en la que, como se podrá observar, mencionamos diccionarios de términos artísticos en general, y otros específicos sobre temas bien sean religiosos o bien profanos; además, claro está de las obras que han dado lugar a los textos escogidos para el desarrollo de este artículo, así como la bibliografía complementaria para la comprensión de los textos aquí seleccionados. No están todos los que son, pero sí todos los que están.

AGHION; I., C.BARBILLON Y F.LISSARRAGUE: *Héroes y dioses de la Antigüedad* (trad. Antonio Guzmán Guerra), Madrid: Alianza Editorial, 2001.

ARROYO FERNÁNDEZ, M.D., *Diccionario de términos artísticos*, Madrid, Ed.Aldebarán, 1997.

BAMBACH, F.KITSCHEN, E., N.WOLF Y CH. ZUSCHLAG, *Der Brockhaus Kunst. Künstler, Epochen, Sachbegriffe*, Mannheim-Leipzig, Brockhaus, 2001.

- BERG, U. VON, *LESSINGS WOLFENBÜTTELER Schriften als Ausdruck der Welt des 18. Jahrhunderts*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1995.
- BERTHOLD, H., *Vom Herrn Lessing. Kleinigkeiten zu Leben und Werk*, Wolfenbüttel, Lessing Akademie, 2001.
- BORRÁS Y G.FATÁS, G., *Diccionario de términos de arte y elementos de arquitectura, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- CHILVERS I., ET AL., *Diccionario de arte (escultura y pintura)* [trad. Alberto Adell et al.], Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- CHILVERS, I., *Diccionario de arte del siglo XX* (trad. Arturo Colorado Castellary), Madrid, Ed. Complutense, 2001.
- BROWNING, W.R.F., *Diccionario de la Biblia. Guía básica sobre los temas, personajes y lugares bíblicos* (trad. José Pedro Tosaus Abadía), Barcelona: Ed. Paidós, 1998.
- DARMSTAEDTER, R., *Künstler Lexikon. Über 4400 Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Herrsching, Manfred Pawlak Verlag, 1986.
- DOMÍNGUEZ RAMOS, J. Y D.GIRALT AMETLLER, *Diccionario de términos artísticos*, Madrid, Ed. Globo, 2003.
- DUCHET-SUCHAUX, G. Y M.PASTOREAU, *Guía iconográfica. La Biblia y los santos* (trad. César Vidal), Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- ETSCHMANN, R. ET AL., *Kunst im Überblick. Stile, Künstler, Werke*, Oldenbourg Verlag, 2004.
- FERNÁNDEZ MARCO, J.J., *Diccionario de Artes Plásticas. Un millar de términos artísticos*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1993.
- FEUCHTÜLLER, R., *Der Wiener Stephansdom*, Wien, Wiener Dom Verlag, 1978.
- FEUCHTMÜLLER, R., *Kleines Wiener Dombuch*, Wien-München, Verlag Herold, 1981.
- GOMBRICH, E.H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual* (trad. de Bernardo Moreno Carrillo), Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- GORYS, E., *Lexikon der Heiligen*, München, DTV (2. Aufl.), 1998.
- GRANT M. y J.HAZEL, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten* (Übersetzung Holger Fliessbach), München, DTV (15. Aufl.), 2000.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos* (trad. Jesús Fernández Zulaica), Madrid, Alianza, 1987.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A.S., *Breviario dibujado de elementos arquitectónicos*, La Laguna (Tenerife), J.L. Concepción, 1996.
- JAHN, J. Y W. HAUBENREIßER, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1995.
- KAMMERLOHR, O., *Kunstgeschichtliche Begriffe*, Erlangen, Kammerlohr, 1970-74.
- KASTER, K.G., *Kunstgeschichtliche Terminologie, systematische Zusammenfassung der kunstgeschichtlichen Begriffe und Grundannahmen mit kommentierter Bibliographie exemplarischer Schriften*, Nürnberg: Verlag Medien und Kultur (Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 6), 1978, 1981.
- KULTERMANN, U., *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München, Prestel, 1996.
- KULTERMANN, U., *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia* (trad. de Jesús Espino Nuño), Torrejón de Ardoz (Madrid), Ediciones Akal, 1996.
- LESSING, G.E., *Laocoonte* (introducción y traducción de Eustaquio Barjau), Madrid, Ed. Tecnos, 1990.

- LUCIE-SMITH, E., *DuMont's Lexikon der Bildenden Kunst*, Köln, DuMont (2.Aufl.), 1997.
- MONREAL L. y TEJADA, R.G. HAGGAR *Diccionario de términos de Arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1992.
- MURRIA, P. Y L. *Diccionario de Arte y Artistas*, Barcelona, Planeta Agostini, 1978.
- OCAMPO, E. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
- OLBRICH, H. (ed.), *Das Lexikon der Kunst* in 7 Bd., München, DTV Taschenbuch Verlag, 1996.
- PÉREZ RIOJA, J.A. *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Editorial Tecnos, 1980.
- PFISTERER, U. (ed.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methode, Begriffe*, Stuttgart, J.B.Metzler Verlag, 2003.
- PLINIO EL VIEJO, *Textos de Historia del Arte* (edición de M^aEsperanza Torrego), Madrid, Visor, 1987.
- SACHS, E.BADSTÜBNER y H.NEUMANN, H. *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München-Berlin, Koehler&Amelang (7.Aufl.), 1998.
- VERGARA, A. y M.WESTERMANN, *Vermeer y el interior holandés*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.
- WHEELOCK JR., A.K.et al., *Johannes Vermeer* (trad. del holandés al alemán Ben Broos et al.), Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, 1996.
- VVAA, *Belser Lexikon der Kunst und Stilgeschichte*, United Soft Media Verlag, 1999.
- VVAA, *Diccionario de Arte*, Alcobendas (Madrid, Editorial Libsa, 2001.
- VVAA, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los Aficionados y uso de los Profesores*, Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788.
- VVAA, *Lexikon der Kunst*, E.A. Seemann para Digitale Bibliothek n° 43, 2004.