

# El traductor Diego Antonio Rejón de Silva y su traducción al español de *El Tratado de la Pintura por Leonardo Da Vinci* y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Análisis traductológico

*The Translator Diego Antonio Rejón de Silva and his Translation into Spanish of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting and the Three Books Written on the same Art by Leon Baptista Alberti. Translatological Analysis*

**Pilar MARTINO ALBA**

*Universidad Rey Juan Carlos I*

[pilar.martino@urjc.es](mailto:pilar.martino@urjc.es)

**Resumen:** Nuestro artículo se enmarca en la historia de la traducción y concretamente en la figura de uno de los traductores de textos teóricos fundamentales de la historia del arte: Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796), académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien no sólo fue el traductor e introductor en España de textos teóricos italianos sobre diversas artes plásticas, sino que, al mismo tiempo, actuó como lexicógrafo especializado y acuñador de términos específicos del campo histórico-artístico. Entre otras obras traducidas tiene en su haber *El tratado de*

la pintura, de Leonardo da Vinci, y los textos teóricos sobre el arte de la pintura debidos a L. B. Alberti.

La cercanía entre las lenguas italiana y española, pero muy especialmente el prestigio de la primera en el ámbito histórico-artístico ha dado lugar a que términos específicos de las artes plásticas hayan pasado al español –y también a otras lenguas europeas no latinas? como préstamos y calcos.

En tal sentido, en nuestro artículo analizamos, en primer lugar, el perfil bio-bibliográfico y traductográfico de Diego Antonio Rejón de Silva, para pasar posteriormente al análisis traductológico macrotextual, microtextual y peritextual de la citada obra traducida por él del italiano al español. A continuación, analizamos la adopción de términos relativos a la descripción de obras y técnicas en el ámbito de las artes plásticas, la acuñación de terminología histórico-artística en español, así como si la presencia de terminología histórico-artística en textos teóricos sobre al arte de la pintura anteriores a la traducción de Rejón de Silva (1784) ya había adoptado o no desde la lengua italiana las descripciones y reflexiones de Leonardo da Vinci, tales como los de Jusepe Martínez (1600-1682), Antonio Palomino (1655-1726) y Gregorio de Mayáns y Siscar (1699-1781).

**Palabras clave:** Diego Antonio Rejón de Silva; Leonardo da Vinci; historia de la traducción; traducción de arte; terminología del arte.

**Abstract:** Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796) is a prominent figure in the history of (art texts) translation: honorary member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, he translated from Italian into Spanish texts about various plastic arts, acting at the same time as specialized lexicographer and terminology coiner. Among other works, he translated *The Treatise on Painting*, by Leonardo da Vinci, and theoretical texts on painting by L. B. Alberti.

In this article we analyze, first, the bio-bibliographical and translational profile of Diego Antonio Rejón de Silva; the, we move on to the macrotextual, microtextual and peritextual translational analysis of the aforementioned treatise, analyzing the adoption of terms related to the description of works and techniques in the field of plastic arts, the coining of historical-artistic terminology in Spanish. Finally, we will also consider whether the presence of historical-artistic terminology in theoretical texts on painting prior to the translation by Rejón de Silva (1784) had already adopted or not the descriptions and reflections of Leonardo da Vinci, such as those of Jusepe Martínez (1600-1682), Antonio Palomino (1655-1726) and Gregorio de Mayáns y Siscar (1699-1781).

**Keywords:** Diego Antonio Rejón de Silva; Leonardo da Vinci; history of translation; fine arts translation; art terminology.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la historia de la traducción en España, a pesar de los encomiables estudios que destacan la obra de los traductores y han sacado a la luz una extensa nómina de ellos (Ruiz Casanova 2000; Ruiz Casanova 2018), aún queda mucho por hacer, especialmente en el caso de traductores que no abordaron textos literarios, sino de otros ámbitos de conocimiento que, aunque cercanos a la literatura en cuanto a su sentido de instruir y deleitar, están a medio camino entre el ensayo y el texto técnico. En nuestro estudio hemos focalizado la atención sobre Diego Antonio Rejón de Silva (1754-1796), académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien no sólo fue traductor e introductor en España de textos teóricos italianos sobre diversas artes plásticas, sino que, al mismo tiempo, actuó como lexicógrafo especializado y acuñador de términos específicos del campo histórico-artístico<sup>1</sup>. Entre otras obras traducidas tiene en su haber *El tratado de la pintura*, de Leonardo da Vinci, y los textos teóricos sobre el arte de la pintura debidos a L. B. Alberti. Las vicisitudes que sufrió el manuscrito original hasta que fue publicado por primera vez, en Francia, en 1651 por Raphäel Trichet Du Fresne (Bozal 1980: XIV-XV) hacen que no se sepa a ciencia cierta cuántas mutilaciones, adiciones, modificaciones pudo sufrir el texto escrito por Da Vinci.

Entre los objetivos que nos planteamos en este trabajo sobre la traducción de Rejón de Silva está el de ampliar la nómina de traductores cuya principal labor versora ha estado centrada en la traducción de textos no considerados literarios, sino de literatura artística —textos teóricos, tratados, ensayos— que constituye un importante corpus de fuentes histórico-artísticas para el mundo del arte. Y ello con el fin de destacar el papel de la traducción y de los traductores como importadores de conocimientos conducentes a ampliar el horizonte cognitivo de la cultura receptora. Para lograr estos objetivos hemos analizado, en primer lugar, el perfil bio-bibliográfico y traductográfico de Diego Antonio Rejón de Silva, para pasar posteriormente al análisis traductológico: paratextual, peritextual y microtextual de la citada obra, originalmente escrita en italiano, traducida por él al español a partir de la edición en París que hiciera Raphäel Trichet Du Fresne. A continuación, hemos focalizado la atención en la adopción de términos relativos a la descripción de obras y técnicas en el ámbito de las artes plásticas, la acuñación de terminología histórico-artística en español, así como si la presencia de terminología histórico-artística en textos teóricos sobre al arte de la pintura anteriores a la traducción de Rejón de Silva (1784) ya había adoptado o no desde la lengua italiana o de la francesa las descripciones y reflexiones de Leonardo da Vinci, tales como los

1. Una de sus obras es precisamente un *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, publicado en Segovia, en la Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, del que el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid publicó una edición facsímil en 1995 para sus colegiados.

de Jusepe Martínez (1600-1682), Antonio Palomino (1655-1726) y Gregorio de Mayáns y Siscar (1699-1781)<sup>2</sup>.

Consideramos de interés abordar desde el punto de vista de la historia de la traducción la labor versora de Rejón de Silva, pues, en la literatura especializada sobre los tratados de historia del arte, son escasas las menciones a nuestro personaje, y ello a pesar de haber introducido en España un texto teórico que ha servido y sigue sirviendo de fuente documental para los especialistas<sup>3</sup>. Rejón de Silva hace valer así el papel de los artistas práctico-teóricos, es decir, «aquellos artistas que —en la medida en que ello es posible en una actividad que actúa en la realidad empírica— tratan hacer valer la *Idea* en sus obras [...]» (Panofsky 1978, 13) y que con ese quehacer en el que ponen negro sobre blanco sus ideas contribuyen a fijar y transmitir conceptos que pasarán a formar parte del corpus de la literatura artística (Castañer 2013).

## 2. PERFIL BIO-BIBLIOGRÁFICO Y TRADUCTOGRÁFICO DE DIEGO ANTONIO REJÓN DE SILVA

Diego Antonio Rejón de Silvia nació en Madrid en 1754<sup>4</sup> y murió en Murcia en 1796, si bien pasó buena parte de su vida en Madrid y Barcelona, ciudades en las que se formó. En Madrid fue discípulo del humanista Felipe Scío de San Miguel —traductor de la *Vulgata* al español— y de su hermano, el calígrafo y matemático, Fernando Scío

2. De esta comparación terminológica abordamos aquí solamente unas pinceladas, dado el material acumulado, de manera que en un posterior artículo nos centraremos única y exclusivamente en aspectos lexicográficos.

3. En el año 2013 se celebró en España el I Congreso Internacional sobre teoría y literatura artística en España en los siglos XVI, XVII y XVIII, sin embargo, en ninguna de las ponencias se abordó la traducción al español del *Tratado de la Pintura* de Leonardo de Vinci y ello a pesar de que en la introducción a la publicación se resalta la relevancia de abordar desde el punto de vista de las ediciones críticas estos textos: «Desde el último tercio del siglo pasado, la investigación sobre la teoría y la literatura artística se ha consolidado en España como un campo indiscutible de estudio en el contexto disciplinar de la Historia del Arte. Los textos, las ideas, el vocabulario y las narrativas a través de los cuales se ha sustanciado el pensamiento sobre las artes en España constituye un entramado que nos ayuda a entender —por complementariedad, paradoja, contradicción o resistencia— la praxis artística y sus circunstancias, al mismo tiempo que condiciona y construye nuestras interpretaciones, planteamientos conceptuales y lecturas historiográficas. Su estudio, investigación y análisis resulta, pues, fundamental para resituar nuestra comprensión del devenir artístico».

4. Hasta que Concepción de la Peña Velasco publicara en 1985 su exhaustivo estudio en el que sacó a la luz documentos de archivo que aclaraban la confusión anterior entre nuestro tratadista y traductor con otros miembros de su familia, no se pudo fijar la fecha y lugar de nacimiento con exactitud, aunque estos datos ya se habían publicado en 1974 en un libro de Claude Bèdat, en francés, sobre la historia de la Academias de Bellas Artes de Madrid.

de San Miguel, quienes habían sido nombrados preceptores de los nietos de Carlos III (De la Peña Velasco 1985, 22). Estos dos escolapios y pedagogos le formaron para ser un humanista, en el más amplio sentido de la palabra, e imprimieron en nuestro personaje un agudo interés por ampliar sus horizontes cognitivos. En Barcelona destacó por el estudio de las matemáticas y de la arquitectura militar. En diciembre de 1784 fue nombrado académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y académico de número en febrero de 1786 (De la Peña Velasco 1985, 24). Su trabajo en instituciones públicas no se limitó a sus funciones en la Real Academia, sino que también desarrolló entre 1785 y 1792 una importante labor como oficial noveno de la Primera Secretaría de Estado, y llegaría, asimismo, a ser secretario del Rey.

Por lo que respecta a su obra escrita, tanto en calidad de autor como de traductor, se cuentan en su haber los siguientes textos:

Un compendio del «Museo Pictórico» de Don Antonio Palomino, un Poema del arte de la pintura en verso castellano, un Diccionario de las voces de las Artes, una traducción de las historias de las Artes del célebre anticuario Winckelmann<sup>5</sup>, otra traducción de Leonardo de Vinci y otra del perfecto ingeniero de Folard. El poema de la Pintura, el Vinci y el Diccionario de las Artes se imprimieron: el extracto de Palomino y la traducción de Winckelmann los posee inéditos la Academia en su Biblioteca por regalo que le hizo de estos manuscritos la Señora viuda. Fue Censor por Comisión de la Academia [ ] de la traducción castellana de Vitruvio, que hizo el señor Ortiz, y se imprimió en la Imprenta Real. (León Tello y Sanz Sanz 1980, 324-325, citado por De la Peña Velasco 1985, 22).

Como traductor participó también en la traducción de la obra *Disertaciones de la Academia Real de Inscripciones y Buenas Letras de París*, junto al abogado Esteban Aldebert Dupont y José Moreno, publicadas en cinco volúmenes, en Madrid 1782-1786 (De la Peña Velasco 1985, 62). Una idea muy aproximada de sus intereses literarios la proporciona el estudio de su bien documentada biblioteca personal,<sup>6</sup> en la que se contaban obras de muy diferentes disciplinas en castellano, latín, francés e italiano, así como traducciones de literatura griega y romana, además de versiones al español de diferentes tratados y ensayos. Desde su puesto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando trató de fomentar en la tierra donde estaban sus raíces familiares, Murcia, el estudio de la pintura por parte de los jóvenes que demostraban talento artístico; promovería asimismo la creación de una Escuela de Dibujo en Cádiz. Además de ser académico honorario de la de San Fernando, en Madrid, lo fue también

5. Se refiere a la obra *Historia del Arte en la Antigüedad*, cuya primera edición tuvo lugar en 1755. En 1756 se publicó una traducción al francés, que es la que supuestamente utilizó Rejón de Silva para su traducción al español.

6. Existe un catálogo pormenorizado de los libros que constan en el inventario de bienes de Diego Antonio Rejón de Silva que De la Peña Velasco (1985, 113-134) relaciona en el apéndice III de su estudio *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*.

de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia. Así pues, la traducción del *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci tenía un potencial público lector y un objetivo: contribuir a mejorar la formación de los artistas pintores en España. Con la mente puesta en este fin muestra «[ ] dos características extremadamente frecuentes en la literatura de entonces, como serían la orientación hacia el didactismo y su preferencia por la teoría del arte» (De la Peña Velasco 1985, 56). En este sentido, una de las ideas reiteradas en sus escritos era la necesidad de la formación teórica y no el llegar a dominar la técnica únicamente a base de práctica, pues lo que buscaba era la reflexión de los artistas sobre el trabajo creativo que ejercían, lo mismo que Leonardo da Vinci afirmaba en el epígrafe § XXIII de su texto:

Aquellos que se enamoran de sola la práctica, sin cuidar de exactitud, ó por mejor decir, de la ciencia, son como el Piloto que se embarca sin timon ni aguja; y asi nunca sabrá á donde vá á parar. La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica [...] (Da Vinci 1784, xxv)

### 3. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE *EL TRATADO DE LA PINTURA*, DE LEONARDO DA VINCI, AL ESPAÑOL

En primer lugar, nos parece oportuno aludir a la rocambolesca historia que el texto teórico de Leonardo da Vinci sufrió hasta llegar a manos de nuestro traductor al español. El conocido como *Tratado de la Pintura* del gran maestro italiano del Renacimiento, es en realidad un compendio de apuntes conocido como «*Codex Barberinus* 852, copia abreviada del *Codex Urbinas*, confrontado con el *Codex Atlanticus*» que Leonardo legó a su discípulo Francesco Melzi, y cuyo hijo Orazio, a la muerte de su padre, dispersó malvendéndolos (Bozal 1980, XV). Si ya el *Codex Barberinus* es una copia abreviada del *Codex Urbinas* y este es, en realidad, una compilación que hiciera Melzi sin atender a criterios ni cronológicos ni a la secuencia lógica que diera el maestro a su texto, es razonable pensar que las diversas manipulaciones del texto original terminaron por crear un corpus de textos leonardescos un tanto alejados de la primera intención del maestro renacentista. Por si todo ello fuera poco, Melzi incluso recortó algunos de los textos. Esta es la razón de que algunos intentos de edición quedaran en la nada hasta que el manuscrito llegara en esas condiciones a Raffh el Trichet du Fresne, cuya edición es la que ha servido de fuente primaria para todas las demás ediciones y traducciones a otras lenguas.

Esta primera traducción al castellano que hiciera Rejón de Silva ha servido como fuente documental para posteriores estudios en España, ya en el siglo XX, realizados por historiadores del arte, como fue el caso de la edición crítica, con la traducción y notas de  ngel González García (1979), de la que ha habido varias reediciones.

La obra se la dedica Diego Antonio Rejón de Silva al Infante don Gabriel de Borbón<sup>7</sup>. En la revisión bibliográfica de obras traducidas a lo largo de la historia constituyen páginas fundamentales para los historiadores de la traducción los prólogos y prefacios de los traductores, en los que plasman sus ideas sobre el trabajo realizado, así como el esfuerzo que han tenido que hacer para salvar las dificultades más engorrosas. Si nos fijamos en el prólogo que nuestro traductor y académico escribiera, afirma lo siguiente:

[...] el extraordinario y antiquado estilo del autor, ha causado no pequeña confusión al tiempo de traducir la obra, habiendo sido preciso estudiar con sumo cuidado las palabras, y consultar con algunos profesores para descifrar el sentido, el qual en ciertos parages se ha quedado, á pesar de tanta diligencia, en su misma obscuridad; porque en ellos fue sin duda en donde se cometieron los indispensables errores de las copias, ó tal vez salieron informes de la mano de su autor, que no los volvió á ver para corregirlos ó aclararlos. En atención á esto, y al mayor aprovechamiento y mas facil inteligencia de todos, se ha usado de alguna libertad en la traduccion [...] (Rejón de Silva 1784, prólogo s.p.)

Después de ello, Rejón de Silva hace algunas aclaraciones sobre el sistema de notas del traductor y notas aclaratorias al final del texto. Expresa asimismo con meridiana claridad cómo ha recurrido a informantes expertos, a especialistas en anatomía cuando ha dudado sobre algunas de las explicaciones del texto original en esta disciplina tan útil a los pintores. También hace mención al proceso de documentación y textos paralelos utilizados para transmitir con rigor y precisión el contenido del texto original. Además de ello, por si algún lector quisiera informarse aún más sobre el contenido, Rejón de Silva, quien de tan buena y completa biblioteca personal gozaba, da referencias bibliográficas de primer orden para comprender mejor alguno de los pasajes que pudieran quedar oscuros durante la lectura en castellano, añadiendo que «a algunos parecerá superfluo éste trabajo; pero bien mirado sería muy extraño que se publicasen á vista de la Real Academia de San Fernando unos pasages [...] y en ellos advirtiesen los inteligentes tantos errores que se dexaban correr libremente [...]» (Rejón de Silva 1784, prólogo s.p.). Así pues, justifica que, en cierto modo, ha manipulado el texto para mejorarlo de cara a los potenciales lectores de la cultura receptora.

La edición que se hiciera en París iba acompañada de dibujos debidos a la mano del pintor Poussin. Cuando Rejón de Silva lleva a cabo la traducción, no solo mantiene casi todas las ilustraciones de la edición de Du Fresne, sino que, además, contó con Joseph Castillo, pintor de la Corte, para aportar otras ilustraciones más y corregir, de acuerdo a los presupuestos academicistas, algunas de las que en esa edición en Francia no le parecieron suficientes o completamente adecuadas para comprender el contenido del texto. Si hay un ámbito de conocimiento en el que la simbiosis entre texto e

7. El Infante de España, D. Gabriel de Borbón (1752–1788), aficionado a las artes y mecenas de artistas, era hijo del rey ilustrado Carlos III. Don Gabriel de Borbón tiene en su haber también obra traducida, concretamente *La guerra de Yugurta*, de Salustio.

imagen es prácticamente insoluble, ese es el de la historia del arte. Los textos histórico-artísticos, especialmente cuando versan sobre técnicas, precisan de la imagen en paralelo al texto para comprender el contenido en toda su dimensión (Martino 2005).

Como es habitual en estos prólogos y prefacios de traductor, este pide la benevolencia de los lectores ante posibles fallos involuntarios cometidos durante el proceso traslativo: «[...] cualquier defecto que se halle en la traducción no será por falta de cuidado y diligencia; en cuya suposición espero lo mire con benignidad quien lo note, lo qual me basta por suficiente recompensa de las tareas que he emprendido en beneficio de las bellas artes» (Rejón de Silva 1784, prólogo s.p.).

Al haber hecho Rejón de Silva la traducción basándose en la edición de Du Fresne, como este último había escrito una breve reseña biográfica de Leonardo da Vinci como texto introductorio al tratado propiamente dicho, así también Rejón de Silva traduce esa breve biografía escrita por Du Fresne. Rejón de Silva, consciente de la importancia de su trabajo como mediador cultural y lingüístico, dedica el texto, como hemos mencionado, al infante D. Gabriel de Borbón, mientras que el traductor francés lo había dedicado a la princesa Cristina de Suecia.

Por lo que respecta a la estructura formal del tratado, este se compone de 166 páginas que reúnen un total de 365 epígrafes, numerados en romanos, con breves explicaciones sobre los más diversos aspectos que debe dominar un pintor que desee ser un profesional del arte. Estos breves epígrafes, por lo que atañe al estilo en que están redactados, podríamos decir que están escritos a manera de cortas sentencias y aforismos.

Tras esta primera parte, basada en la observación de los elementos peritextuales y paratextuales que nos sitúan en el contexto del tratado —según los presupuestos que Genette (2001) escribiera sobre la importancia de estos elementos en torno al texto literario, lo que podríamos llamar, permítasenos la expresión, la envoltura frente a la criatura—, pasamos a realizar un análisis microtextual, para el que hemos comparado texto en italiano<sup>8</sup> y en español. En este análisis de tipo comparativo, teniendo en cuenta que la primera edición en París es de 1651 y la de Rejón de Silva es de 1784, se produce una variación desde el punto de vista de la grafía, como la vacilante utilización de «v» y «u», la presencia o no de la «h» en algunas palabras, entre otros<sup>9</sup>. El interés mayor a la hora de abordar el estudio comparativo ha residido en las técnicas de traducción utilizadas por Rejón de Silva para transmitir en su justa medida el contenido. Al mismo

---

8. Para el texto en italiano hemos recurrido tanto al ejemplar de la edición de Trichet du Fresne que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valladolid (UVA BHSC BU 05560 bis) como a la edición de Carabba de 1947. El uso de esta última se ha debido a la facilidad en la localización del texto de los diferentes epígrafes a través de su digitalización.

9. En cualquier caso, hemos respetado en la transcripción la escritura tal y como aparece en ambos textos, si bien por lo que respecta a la puntuación no hemos dejado el espacio entre la palabra anterior y el signo diacrítico, característica que figura tanto en el texto original como en el meta.



tiempo, nos hemos fijado en la posible introducción de nuevos términos histórico-artísticos tomados del italiano —y si estos son de nuevo cuño o podrían estar tomados de tratados anteriores, como los de Jusepe Martínez (después de 1682, fecha de la muerte del pintor), Antonio Palomino (1715) o Gregorio de Mayans (1776)—<sup>10</sup>. Desde el punto de vista estilístico, nos ha interesado especialmente comparar si se mantienen estilo y sintaxis del autor «original», aunque, como hemos mencionado con anterioridad, este texto original fue en algunos pasajes modificado, mutilado o incluso sufrió introducción de añadidos de otros apuntes de Da Vinci.

A continuación, tomaremos algunos fragmentos del texto original y del texto traducido para comprobar la terminología histórico-artística utilizada, así como aspectos concretos del citado análisis microtextual, mediante el cual pretendemos detectar posibles problemas de traducción que se le hubieran planteado a Rejón de Silva, así como su acción decisoria ante dichos problemas.

Como premisa, nos parece relevante destacar que la estructura dada al tratado traducido por Rejón de Silva se corresponde exactamente con la del tratado de Da Vinci, a excepción de los dibujos, ya que en la traducción algunos de ellos no son reproducción exacta de la edición de Trichet Du Fresne. El tratado se divide en CCCLXV capítulos o breves epígrafes, numerados en romanos. En 1947 tuvo lugar una nueva edición del texto davinciano, en esa ocasión, en Italia<sup>11</sup>. Esta nueva edición se conoce como la de Carabba, pero recoge otros textos de Da Vinci que no están en la edición de Trichet Du Fresne y, consecuentemente, tampoco en la traducción de Rejón de Silva<sup>12</sup>.

---

10. Si bien el tratado de Jusepe Martínez es del siglo XVII, este texto fue a parar a su único hijo, Antonio, monje cartujo, y el manuscrito quedó inédito hasta 1854, por lo que su comparación con el de Rejón de Silva, teniendo también en cuenta las vicisitudes que el texto original de Leonardo hemos relatado más arriba, desmontaría nuestra primera hipótesis de trabajo. Lo mismo puede decirse del tratado de Gregorio de Mayans y Siscar, pues aun habiendo sido escrito en el siglo XVIII no vio la luz hasta 1854, es decir, en el mismo año que el de Jusepe Martínez. Así pues, aunque estos dos tratadistas conocieron de primera mano textos teóricos italianos y la obra de los grandes artistas italianos por sus estancias en Italia, nuestra comparación terminológica se centrará única y exclusivamente en la obra teórica de Antonio Palomino.

11. Disponible en: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/html/index.htm](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm)

12. Así, brevemente, diremos que el texto davinciano, en la edición de Carabba, difiere en la estructura de partes y epígrafes y se divide en dos volúmenes. El primero de ellos recoge dos partes (La primera dedicada en su mayoría a la comparación entre las diferentes manifestaciones artísticas y muy especialmente entre pintura y poesía; y la segunda parte, básicamente dedicada a preceptos y principios pictóricos) y los epígrafes 259 a 450 de la tercera parte (*De'vari accidenti e movimenti dell'uomo e proporzione di membra*); mientras que el segundo volumen incluye los epígrafes 451 al 516 de esa citada tercera parte, además de una cuarta (epígrafes 517 a 532); una quinta (*Dell'ombra e lume, e della prospettiva; Del lustro; De'riflessi; Delle ombrosità e chiarezze de'monti*: epígrafes 533 a 811); una sexta (*Degli alberi e delle verdure*: epígrafes 812 a 916); una séptima (*De nuvoli*: 917 a 926) y una octava parte (*Dell'orizzonte*: epígrafes 927 a 935).

Antes de adentrarnos en algunos términos específicos de la historia del arte, concretamente en aquellos que hacen alusión al arte de la pintura, veamos brevemente en los siguientes ejemplos algunos de los recursos que Rejón de Silva utiliza para ofrecer una versión comprensible y también estilísticamente aceptada en la lengua de llegada. Así, en el ejemplo 1, de tipo estilístico, vemos que la repetición del adverbio italiano *poi*, que imprime un ritmo en el que el maestro parece dar golpes de pincel para llamar la atención de sus potenciales lectores aspirantes a pintores, la sustituye Rejón de Silva por una variedad en el uso de los adverbios que contribuye a crear la sensación de secuencia temporal.

Ej. 1: TO, <i>Quello che deue prima imparare il giouane</i> , CAPITOLO PRIMO	TM, <i>Lo que primeramente debe aprender un jóven</i> , SECCIÓN PRIMERA
Il giouane deue prima imparare prospettiva, <b>per</b> le misure d'ogni cosa: <b>poi</b> di mano in mano imparare da buon maestro, per assuefarsi a buone membra: <b>poi</b> dal naturale, <b>per</b> confermarsi la ragione delle cose imparate: <b>poi</b> vedere vn tempo l'opere di mano di diuersi maestri, <b>per</b> far habito di mettere in pratica & operare le cose imparate.	El jóven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva <b>para</b> la justa medida de las cosas: <b>después</b> estudiará copiando buenos dibuxos, para acostumbrarse á un contorno correcto: <b>luego</b> dibuxará el natural, <b>para</b> ver la razon de las cosas que aprendió antes; <b>y últimamente</b> debe ver y examinar las obras de varios Maestros, <b>para</b> adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido.

En el ejemplo 2 traemos a colación una de las técnicas de Rejón para hacer más comprensible el texto a los destinatarios finales, es decir a los lectores del tratado, y es la adición de términos alternativos cuando cree que con los aportados por Da Vinci en su texto quizá no estaría clara la recepción del mensaje.

Ej. 2: TO, <i>Del modo di studiare</i> . CAP.VII	TM, <i>Del modo de estudiar</i> , § VII
Studia prima la scienza, e poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore deve studiare con regola, e non lasciare cosa che non si metta alla memoria, e vedere che differenza è fra le membra degli animali <b>e le loro giunture</b> .	Estúdiense primero la ciencia, y luego la práctica que se deduce de ella. El Pintor debe estudiar con regla, sin dexar cosa alguna que no encomiende á la memoria, viendo qué diferencia hay entre los miembros de un animal, <b>y sus articulaciones ó coyunturas</b> .

Por otro lado, en el ejemplo 3 vemos que, por el contrario, el doblete de Da Vinci lo reduce por considerarlo innecesario para el mensaje; y, además de ello, recurre a palabras de origen latino que contribuyen a elevar el registro de lo escrito por Da Vinci. A pesar de todos esos intentos, en algún que otro caso el traductor ha caído en la trampa de los falsos amigos, como cuando a propósito de la pintura de paisajes traduce «*l paesi si debbon ritrarre in modo che gli alberi sieno mezzi illuminati [...]*» por «Los países se dibujarán de modo que los árboles se hallen la mitad con sombra [...]» (TM § XXXIII) o como cuando hablando de la división de la pintura en la figura y el colorido, y, posteriormente en la división de la figura en proporción y movimiento,

el traductor ha optado por «el movimiento apropiado al accidente mental de la cosa viva que se mueve» (TM § XLVIII) al verter al español «[...] e *movimento appropriato all'accidente mentale della cosa viva che si muove.*», en lugar de optar por otra acepción para el término italiano *accidente*, pues se está refiriendo Da Vinci a la actitud que, de forma casual, toma el personaje en función del asunto iconográfico representado.

Ej. 3: TO, <i>Dell'essere uniuersale</i> , CAP. XXII	TM, <i>De la universalidad</i> , § XXII
Facil cosa è all'huomo che sà, farsi vniuersale, imperoche tutti gl'animali terrestri hanno similitudine di membra, cioè muscoli, nerui, & ossa, e nulla si variano, se non in lunghezza, ouero in grossezza, come sarà dimostrato nell'anatomia. <b>Degli animali d'acqua, che sono di molta varietà</b> , non persuaderò il pittore che vi faccia regola.	Facil es hacerse universal el que ya sabe por qué todos los animales terrestres tienen semejanza entre si respecto á los miembros, á los músculos, huesos y nervios, variándose solo en lo largo ó grueso, como se demostrará en la Anatomía. <b>Pero en quanto á los aquátiles, cuya variedad es infinita</b> , no persuadiré al Pintor á que se proponga regla alguna.

Una de las máximas que Da Vinci reitera profusamente a lo largo del texto es la imperiosa necesidad de los estudios teóricos en cualquier disciplina, no solo en la pintura, para llegar al dominio de la práctica, ya que —afirma el maestro renacentista— la teoría sirve de guía sobre la que fundamentar decisiones que el artista toma en el desarrollo de su trabajo. Da Vinci concluye que el que no cuida la exactitud que ofrece la ciencia es como el piloto que se embarca sin timón ni aguja, de manera que nunca sabe a dónde va a ir a parar (TM § XXIII). A este respecto bien podríamos establecer un paralelismo con el rechazo que en ocasiones produce la teoría de la traducción por parte de algunos traductores, quizá sin ser conscientes de que el conocimiento de, por ejemplo, la teoría sobre técnicas de traducción puede constituir un punto de apoyo para defender las decisiones adoptadas. Esta es una de las razones por las que nos hemos fijado en estas técnicas de traducción, por un lado, y en el conocimiento de las técnicas pictóricas y su terminología por parte del traductor, por otro.

Veremos a lo largo de los siguientes ejemplos que en la comparación textual y en la observación de aspectos microtextuales, es perceptible que el traductor se ha sujetado mayormente al texto original, tanto en contenido como en los aspectos formales. A pesar de ello, hay ejemplos suficientes para destacar algunas técnicas de traducción utilizadas, según la taxonomía establecida por Hurtado Albir (2001, 269-271). A título de muestra, en el ejemplo 4, se produce una adaptación que está en función de la proyección de la luz solar en espacios geográficos diferentes, el norte de Italia, por un lado, y la tierra murciana española, por otro. En el ejemplo 5, el traductor opta por una descripción directamente relacionada con la función del objeto que el pintor utiliza, pero, además, alude al pequeño tamaño del objeto, de manera que el plomo pinjante o plomada se sustituye por plomito.

Ej. 4: TO, <i>Come deue essere alto il lume da ritrar dal naturale</i> , CAP. XXVII	TM, <i>Cómo debe ser la luz para dibuxar del natural</i> , § XXVII
Il lume da <b>ritrarre</b> di naturale <b>vuol essere a tramontana</b> , acciò non faccia mutazione; e se lo fai a mezzodí, tieni finestra impannata, <b>acciocché il sole illuminando tutto il giorno non faccia mutazione</b> . L'altezza del lume dev'essere in modo situata, che ogni corpo faccia <b>tanto lunga l'ombra sua per terra, quanto è a sinistra la sua altezza</b> .	La luz para <b>dibuxar</b> del natural <b>debe ser del norte</b> , para que no haga mutacion; y si se toma del mediodía, se pondrá en la ventana un lienzo, <b>para que quando dé el sol, no padezca mutacion de luz</b> . La altura de ésta será de modo que todos los cuerpos produzcan <b>sombras iguales á la altura de ellos</b> .

Ej. 5: TO, <i>Per ritrar un ignudo dal naturale, o altro</i> , CAP. XXXVIII	TM, <i>Para copiar bien una figura del natural ó modelo</i> , § XXXVIII
Vsa DI tenere in mano vn <b>filo con vn piombo pendente</b> , per <b>vedere li scontri delle cose</b> .	Para esto se puede usar un <b>hilo con un plomito</b> , con el qual <b>se irán advirtiendo los contornos por la perpendicular</b> .

En el ej. 6 resulta interesante destacar el uso por parte del traductor del término «claroscuro», a diferencia de lo que el autor del texto original expresa por medio de «la sombra y la luz». El término claroscuro lo adopta tras conocer la pintura de Caravaggio (1571-1610), muy posterior a Leonardo (1452-1519), de manera que nuestro tratadista introduce en el texto términos definitorios de una determinada técnica adoptados con posterioridad al texto que escribiera Da Vinci. En este último fragmento, también es de destacar que Rejón de Silva añade una nota a pie de página en la que recomienda que el pintor que lea el texto vea a este respecto las obras de Mengs (1728-1779), es decir, un pintor contemporáneo al traductor y que tuvo un relevante papel artístico en España en la corte de Carlos III. En este sentido, la técnica que utiliza el traductor sería, según la terminología propuesta por Hurtado Albir, una amplificación; mientras que en el ej. 6, cuando en el texto italiano se menciona «immutabili» y en el texto en español «nunca alteran su forma», el traductor ha recurrido a una ampliación lingüística.

Ej. 6: TO, <i>Qual' è più di discorso &amp; utilità, o il lume &amp; ombre de' corpi, o i loro lineamenti</i> , CAP. LVI	TM, <i>Qué cosa sea de mas utilidad é ingenio, ó el clarobscuró, ó el contorno?</i> § LVI
Li termini delli corpi sono di maggior discorso ed ingegno <b>che l'ombre ed i lumi</b> , per causa che li lineamenti de i membri, <b>che sono piegabili, sono immutabili</b> , e sempre sono quei medesimi, mà li siti, qualità e quantità dell'ombre sono infiniti.	El contorno exâcto de la figura requiere mucho mayor discurso é ingenio <b>que el clarobscuró</b> ; porque los lineamientos de los miembros <b>que no se doblan, nunca alteran su forma</b> , y siempre aparecen del mismo modo: pero el sitio, calidad y cantidad de las sombras son infinitas.

Un muy interesante epígrafe desde el punto de vista de la explicación técnica por-menorizada que hace Da Vinci es el relativo a cómo pintar una batalla. Si comparamos el texto leonardesco con el fresco en el Palazzo Vecchio de Florencia, *La batalla de Anghiari*, para el que el maestro hiciera los dibujos preparatorios<sup>13</sup>, es más que perceptible que en la traducción de textos histórico-artísticos, la simbiosis entre texto e imagen da lugar a una más precisa traslación del texto original (Martino 2019). Dada la longitud de este epígrafe, tomaremos tan solo algún fragmento representativo de la riqueza explicativa sobre la técnica a utilizar para este tipo de asunto iconográfico.

Ej. 7: TO, <i>Come si deue figurare una battaglia</i> , CAP. LXVII	TM, <i>Para pintar una batalla</i> , § LXVII
<p>[...] e le figure che sono infra <b>te</b> ed il lume, <b>essendo lontane, parranno oscure in campo chiaro</b>, e le lor gambe, quanto più s'appresseranno alla terra, meno siano vedute; perche <b>la poluere vi è più grossa e spessa</b> [...] Farai <b>huomini morti</b>, alcuni ricoperti mezzi dalla poluere, ed altri tutti. <b>La poluere che si mescola con l'vscito sangue conuertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla poluere</b> [...] Potrebbe si vedere <b>alcuno disarmato ed abbattuto dal nemico</b>, volgersi à detto nemico <b>con morsi e graffi, e far crudele ed aspra vendetta</b> [...]</p>	<p>Las figuras que queden entre <b>el Pintor</b> y la luz, <b>como no estén lexanas, se harán obscuras en campo claro</b>, y las piernas quanto mas se aproximen á la tierra, menos se distinguirán; porque por allí <b>es sumamente espeso el polvo</b> [...] Se pintarán varias <b>figuras muertas</b>, unas casi cubiertas de polvo y otras enteramente; y <b>la sangre que corra de sus heridas irá siempre con curso torcido</b> [...] Tambien puede representarse <b>algun soldado tendido y desarmado á los pies de su enemigo</b>, y procurando <b>vengar su muerte con los dientes y las uñas</b>.</p>

En los ejemplos 8 y 9 se produce en la traducción una elisión de algunos elementos de información presentes en el texto original, reduciéndolo ligeramente y simplificando el discurso, aunque no por ello haya pérdida de información relevante que Da Vinci quería transmitir a los lectores de su tratado. Otra elisión se produce en el caso del ejemplo 10, en el que el traductor prescinde del término *berrettino* alusivo a un esmalte gris ceniza y se limita a introducir los «visos rojos» o rojizos; mientras que en este mismo epígrafe Rejón de Silva sustituye en dos ocasiones la oscuridad y la luz del texto original por los colores negro y blanco, es decir, se produce una modulación léxica que introduce un cambio en el punto de vista sobre los efectos de oscuridad y luz expresados en la pintura a través del uso de los colores. Sin embargo, en otros casos el traductor es más preciso, como cuando el *verderame* lo traduce por *cardenillo*, es decir, el color verde claro semejante al acetato de cobre que se utiliza en la pintura, lo que viene a demostrar, una vez más, que el traductor conocía las técnicas pictóricas y su aplicación.

13. Sobre la obra final, el fresco, la historiadora del arte Francesca Fiorani determinó recientemente, a finales de 2020, que no fue obra de Leonardo, sino que su trabajo se ciñó, como hemos mencionado en el cuerpo del texto, a los dibujos preparatorios.

Por otro lado, volviendo al ejemplo 7, vemos que tanto aquí como en otros lugares del texto original, Leonardo se dirige muy directamente al potencial lector a manera de lo que en teoría literaria Lejeune (1996) denominó «pacto de lectura», es decir, hace uso de un acercamiento que implicaba al lector como si estuviese conversando con él. Así, mientras que en el TO aparece el pronombre «te» (*infra te ed il lume*), el traductor escribe «entre el Pintor y la luz». Esa misma cercanía con el lector la vemos en el ejemplo 8, cuando dice «che siano da te lontane», mientras que el traductor opta por introducir una forma impersonal: «que se representan en término muy distante». Por lo que respecta a la traducción de la expresión «essendo lontane», el traductor introduce en el TM el adverbio «no», lo que proporciona una idea aparentemente contradictoria que, sin embargo, está basada en la técnica pictórica del propio Rejón de Silva. En tal sentido, el traductor enmienda al maestro renacentista.

Ej. 8: TO, <i>Del modo di condurre in pittura le cose lontane</i> , CAP. LXVIII	TM, <i>Modo de representar los términos lexanos</i> , § LXVIII
Chiario si vede essere <b>vn'aria grossa più che l'altra</b> , la quale confina con la terra piana, e quanto più si leua in alto, <b>più è sottile e trasparente</b> . Le cose eleuate e grandi, <b>che siano da te lontane</b> , la lor bassezza poco sia veduta, perche la vedi per vna linea che passa fra l'aria più grossa continuata.	Es claro que hay <b>ayre grueso y aire sutil</b> , y que quando mas se vá elevando de la tierra, vá enrareciéndose mas, y haciéndose <b>mas transparente</b> . Los obgetos grandes y elevados <b>que se representan en término muy distante</b> , se hará su parte inferior algo confusa, porque se miran por una linea que ha de atravesar por medio del ayre mas grueso.
Ej. 9: TO, <i>Due non può esser reuerberatione luminosa</i> , CAP. LXXVI	TM, <i>En qué parages no puede haber reverberación de luz</i> , § LXXVI
Tvtti i corpi densi si vestono le loro superficie di varie qualità di lumi ed'ombre. I lumi sono di due nature: <b>l'vno si domanda originale e l'altro deriuativo</b> . L' <b>originale dico essere quello che deriua da vampa di fuoco, o dal lume del sole, o aria. Lume deriuativo sia il lume riflesso</b> .	Todos los cuerpos densos reciben en su superficie varias qualidades de luz y sombras. La luz es de dos maneras, <b>primitiva y derivativa</b> . La <b>primitiva es la que nace de una llama, del sol ó de la claridad del ayre. La derivativa es la que llamamos reflexo</b> .
Ej. 10: TO, <i>Della mutatione de'colori trasparenti dati ò meßi sopra diuersi, con la lor diuersa relatione</i> , CAP. CXIII; <i>Qual parte d'un medesimo colore si mostrerà più bella in pittura</i> , CAP. XXIV; <i>Aumentazione di bellezza nel verderame</i> , CAP. CXX.	TM, <i>De la mutacion de los colores transparentes puestos sobre otros diferentes</i> § CXIII; <i>Qué parte de un misma color debe mostrarse mas bella en la Pintura</i> , § CXIV; <i>Para aumentar la belleza del cardenillo</i> , § CXX

<p>Quando vn colore trasparente è sopra vn' altro colore variato da lui, si compone vn color misto diuerso da ciascun de'semplici che lo componono. Questo si vede nel fumo che esce dal cammino, il quale quando è a rincontro al nero d'esso camino si fa azzurro, e quando s'inalza al riscontro dell'azzurro dell'aria, <b>pare berrettino, o rosseggiante</b>. E così il pauonazzo dato sopra l'azzurro si fa di color di viola: e quando l'azzurro sarà dato sopra il giallo, egli si fa verde; ed il croco sopra il bianco si fa <b>giallo</b>; ed <b>il chiaro sopra l'oscurità si fa azzurro</b>, tanto più bello, quanto <b>il chiaro e l'oscuro</b> saranno più eccellenti [...] e questo ci mostra il nero con aver la bellezza nelle ombre, il bianco nel lume, l'azzurro verde e tané nelle ombre mezzane, il giallo e rosso ne' lumi, l'oro ne' riflessi e la lacca nelle ombre mezzane [...] <b>Se sarà misto col verde-rame l'áloe cauellino</b>, esso verde-rame acquisterà gran bellezza, e più acquistarebbe col zaffarano, se non sen'andasse in fumo. E di questo <b>áloe cauellino</b> si conosce la bontà quando esso si <b>risolue nel acquauite, essendo calda</b>; che meglio lo risolue che quando essa è fredda. E se tu hauessi finito vn'opera con esso verde semplice, <b>e poi sottilmente la velassi con esso áloe risoluto in acqua</b>, all'hora essa opera il farebbe di <b>bellissimo colore</b>: ed ancora esso áloe si può macinare a oglio per se, <b>ed ancora insieme col verde-rame, e con ogn'altro colore che ti piacesse</b>.</p>	<p>Quando un color transparente se pone sobre otro diuerso, resulta un color mixto, distinto del uno y del otro que le componen; como se ve en el humo que sale de una chimenea, que al principio que su color se mezcla con el negro de la misma chimenea, parece como azul; y quando se eleva y se mezcla con lo azulado del ayre, <b>aparece con visos roxos</b>. Así, pues, sentando el morado sobre el azul, quedará de color de violeta, y dando el azul sobre el amarillo, saldrá verde, y el color de oro sobre el blanco quedará <b>amarillo claro</b>; y últimamente <b>el blanco sobre el negro parecerá azul</b>, y tanto más bello, quanto mejor sea <b>el blanco y el negro</b> [...] el negro consiste su hermosura en la sombra; el blanco en la luz; el azul, verde ó amarillo en la media tinta; el anteado y roxo en la luz; el oro en los reflexos; y la laca en la media tinta [...] <b>Si el cardenillo se mezcla con el áloe que llaman cavalino</b>, quedará sumamente bello, y mucho mas quedaría con el azafrán, pero no es estable. Para conocer la bondad de dicho áloe, <b>se</b> notará si <b>se deshace en el aguardiente caliente</b>. Y si despues de concluida una obra con éste verde, <b>se le da una mano del referido áloe deshecho en agua natural</b>, saldrá un <b>perfecto color</b>; y adviértase que el áloe se puede moler él solo con aceyte, ó <b>mezclado con el cardenillo ó qualquiera otro color</b>.</p>
--	--

Con el fin de no extendernos en demasía, veamos tan solo dos ejemplos más. En el 11, se produce una transposición, pues se ha sustituido el participio de un verbo por un sustantivo, utilizando, además, la figura literaria del símil. Ese cambio de categoría gramatical se produce en la oración siguiente, en la que nuevamente el verbo del texto original se ha sustituido por un sustantivo, e incluso se produce un cambio en el tipo de oración subordinada. Por lo demás, en este ejemplo 11 vemos también un detalle de lo que Rejón de Silva afirmaba en el prólogo, en el sentido de que había manipulado o mejorado el texto original en algunos pasajes, como cuando aquí añade un cuerpo líquido, el licor, que no puede contener un vaso roto.

Ej. 11: TO, <i>Quale è la superficie ricettiva di più colori</i> , CAP. CXXIII	TM, <i>Qual superficie admite mas colores</i> , § CXXIII
Il bianco è più ricettivo di qualunque colore che nissun'altra superficie di qualunque corpo <b>che non è specchiato. Prouasi, dicendo che</b> ogni corpo vacuo è capace di riceuere quello <b>che non possono riceuere li corpi che non sono vacui</b> , diremo per questo che il bianco è vacuo, o vuoi dir priuo di qualunque colore, ed essendo egli aluminato del colore di qualunque luminoso, <b>partecipa più d'esso luminoso che non sarebbe</b> , il nero, il quale è simile ad vn vaso rotto, che <b>è priuo d'ogni capacità à qualunque cosa.</b>	La superficie blanca es la que mas admite qualquier color respecto de todas las demas superficies de qualquier cuerpo <b>que no sea lustroso como el espejo. La razon es, porque</b> todo cuerpo vacio puede recibir todo <b>lo que no pueden los que están llenos</b> ; y siendo el blanco vacío (esto es, privado de todo color), y hallándose iluminado con el color de qualquier luminoso, <b>participará de éste color mucho mas que el negro</b> ; el qual es como un vaso roto que <b>no puede contener en sí licor alguno.</b>

Para concluir este breve recorrido sobre las técnicas utilizadas por el traductor en el proceso versor, añadiremos un solo ejemplo más, el 12, en el que la referencia que hace Da Vinci a un punto concreto de una de las figuras que introduce para comprender el texto. Dado que en la traducción al español no están todos los dibujos del texto original — como ya hemos mencionado con anterioridad — ni tampoco es igual al original su distribución en el texto, Rejón de Silba opta por no mencionar la numeración de la imagen, sino que introduce en letra cursiva el texto explicativo de dicha imagen.

Ej. 12: TO, <i>Prospettiva commune della diminutione de'colori in lunga distanza</i> , CAP. CXXXIV	TM, <i>De le Perspectiva regular para la diminucion de los colores á larga distancia</i> , CAP. CXXXIV
L'ARIA sarà tanto meno participante del colore azzurro, quanto essa è più vicina all'orizzonte, è tanto più oscura, quanto ella a esso orizzonte è più remota. <b>Questo si proua per la 3<sup>a</sup> del 9<sup>o</sup>.</b> che mostra che quel corpo sarà manco alluminato dal sole, il quale sia di qualità più rare [...]	El ayre participará tanto menos del color azul, quanto mas próximo esté del Orizzonte; y quanto mas remoto se halle de él, tanto mas obscuro será. <b>Pruébase esto por las proposiciones que dicen:</b> <i>Que quanto mas enrarecido sea un cuerpo, tanto menos le iluminará el sol [...]</i> <sup>14</sup>

Si bien se trata de un texto extenso, consideramos que esta breve docena de ejemplos puede ser representativa del trabajo de mediación lingüística y muy especialmente cultural que hiciera Rejón de Silva, siendo esta última una de las funciones que pretendía el texto, pues, tal y como hemos mencionado al inicio, nuestro traductor era un didacta apasionado y pretendía elevar el nivel técnico de la profesión artística.

## 4. CONCLUSIONES

A manera de reflexiones finales, tras el estudio comparativo realizado entre el texto davinciano, a pesar de todas las modificaciones y reordenaciones posteriores que

14. En cursiva en el texto meta.



sufriera el manuscrito, sí podemos afirmar que entre los diferentes métodos de traducir que propusiera Schleiermacher (2000) durante su etapa berlinesa a principios del siglo XIX, a saber, o bien el acercamiento al texto original de manera que para la cultura meta resulte en ocasiones extranjerizante, o bien priorizando la expresión propia de la lengua meta, es decir, domesticando el texto original, Rejón de Silva opta por el primero de los métodos, si bien, como él mismo explica en el prólogo, tomándose algunas licencias que hicieran el texto más comprensible al lector del mismo.

La libertad que el traductor se toma durante el proceso, antes de ser criticada, merece que se tengan en cuenta los resultados, porque también puede contribuir a actualizar conceptos e introducir nuevos términos en la disciplina que aborda, lo que, indudablemente, enriquece la cultura de llegada.

Por lo que respecta a las técnicas utilizadas durante el proceso traductor, el análisis comparativo del texto pone de manifiesto que la clasificación que diferentes teóricos de la traducción han ido abordando, por observación y comparación, hasta llegar a la recopilación y nueva denominación terminológica de dichas técnicas por Hurtado Albir, recoge el saber hacer de los traductores a lo largo de la historia.

Uno de nuestros objetivos principales al abordar este estudio sobre el traductor y el resultado traductográfico de su quehacer era contribuir a valorar en su justa medida a aquellos traductores de textos considerados no literarios, pero que merecen estar en la nómina de personajes relevantes en la disciplina de historia de la traducción. Creemos que con esta aportación conseguiremos al menos que su nombre empiece a gozar del interés de los traductores e historiadores de la traducción.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOZAL, Valeriano. 1980. «Elogio de la mirada», en *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres ilustres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada, y académico de honor de la Real Academia de San Fernando*, edición facsímil, Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, XIII-XXIV.
- CASTAÑER, Xesqui. 2013. «Analogías, diferencias y transferencias en la terminología artística del siglo XVIII». En *Ars Longa* (22): 195-209.
- DA VINCI, Leonardo. 1998. *Tratado de la Pintura* (traducción, introducción y notas por Ángel González García), Madrid: Akal.
- DA VINCI, Leonardo. 1947. *Trattato della pittura (condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270)*, Acceso: Septiembre 2021. [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato\\_della\\_pittura/html/index.htm](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm).
- DA VINCI, Leonardo. 1651. *Trattato della pittvra di Lionardo Da Vinci, nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaelle Dv Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Parigi, Apresso Giacomo Langlois. Acceso: Abril-Julio 2021. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/38438>
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción. 1985. *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación; Galería-Librería Yerba; Colegio Oficial

- de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.
- GENETTE, Gérard. 2001. *Umbrales* [orig. *Seuils*]. Traducción de Susana Lage. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*, Madrid, Ed. Cátedra, col. Lingüística.
- LEJEUNE, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique (Nouvelle édition augmentée)*, Éditions du Seuil.
- LEÓN TELLO, Francisco José y María M. Virginia SANZ SANZ. 1980. *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid: Universidad Autónoma, Dpto. de Estética.
- MARTINO ALBA, Pilar. 2019. «El campo de batalla como motivo y asunto iconográfico en la historia del arte», ed. por David Pérez-Blázquez y María Cruz Alonso Sutil (coords.), *Literatura de entreguerras. A 100 años de Versalles: del recuerdo a la premonición*, Madrid: Ommpress/col. Traducción, 197-217.
- MARTINO ALBA, Pilar. 2013. «La formación humanística ante la traducción especializada». En Antonio Bueno y Miguel Ángel Vega (dirs.), *Traducción y Humanismo*. Bruxelles: Les Éditions du Hazard, 297-312.
- MARTINO ALBA, Pilar. 2005. «La traducción de textos histórico-artísticos», en *Philologia Hispalensis* 19, 2 (2005), 149-163.
- PANOFSKY, Erwin. 1978. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* [orig. *Idea. Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*]. Traducción de María Teresa Pumarega. Madrid, Ed. Cátedra, col. Ensayos Arte Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [06.06.2021].
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio. 1784. *El Tratado de la Pintura por Leonardo da Vinci, y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada, y académico de honor de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: En la Imprenta Real.
- RUÍZ CASANOVA, José Francisco. 2018. *Ensayo de una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
- RUÍZ CASANOVA, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid: Cátedra.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. 2000. *Sobre los diferentes métodos de traducir* [orig. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*]. Traducción y comentario de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- SCHLOSSER, Julius. 1976. *La literatura artística* [orig. *Die Kunstliteratur*]. Traducción de Esther Benítez. Madrid, Cátedra.
- TRICHET DU FRESNE, Raphaël. 1651. *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci... / nouamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore scritta da Rafaelle Du Fresne si sono giunti i tre libri della pittura, [et] il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo. Trattato della statua*. Parigi: appresso Giacomo Langlois, stampatore ordinario del re christianissimo. Acceso Abril-Julio 2021: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/38438>
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel. 2013. «Humanismo y traducción: función de la historia en la formación humanística de los traductores». En Antonio Bueno y Miguel Ángel Vega (dirs.), *Traducción y Humanismo*, Bruxelles: Les Éditions du Hazard, 11-27.