



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Descriptions of Goya's Paintings at the Museum of
Zaragoza: English Translation and Commentary

Autora

Erica Feild

Directora

Rosa Lorés Sanz

Filosofía y letras / Máster en Traducción de Textos Especializados

2013-2014

**Descriptions of Goya's Paintings at the Museum of Zaragoza: English
Translation and Commentary**

TABLE OF CONTENTS

<u>I. Introduction</u>	<u>1</u>
<u>II. Justification</u>	2
<u>III. Textual Analysis</u>	4
<u>IV. Noteworthy Translation Problems and Strategies for Their Solution</u>	10
IV.1. Ambiguities in the Original Text	10
IV.2. One Word, Multiple Translations	12
IV.3. Distinct Conceptual Bases	14
IV.4. Unique Cultures and Histories	15
<u>V. Translation</u>	19
V.1. Original Text and Preparation for Translation	19
V.2. Original Text and Translation Presented in Two Columns	32
<u>VI. Documentation</u>	60
<u>VII. Glossary of Art Terminology</u>	63
<u>VIII. Conclusion</u>	64
<u>IX. Bibliography</u>	66
IX.1. Sources Referenced for the Commentary	66
IX.2. Sources Referenced for the Translation	66
<u>Appendix</u>	68

I. INTRODUCTION

This TFM (*Trabajo fin de master*) is the capstone project of the Master's in translation of specialized texts at the *Universidad de Zaragoza*. As such it intends to demonstrate the skills learned throughout the course of the academic year, in particular, textual analysis, the identification and solution of problems of translation, the use and documentation of reference materials, and the production high-quality translations. For such purposes, I have accepted the request to complete a translation of a 3,793-word document from Spanish to English for the Museum of Zaragoza.

The original text for translation is currently found on the walls in the Goya section of the Museum of Zaragoza and comprises a series of descriptions of the artist's works as well as a narrative that recounts details of Goya's life and artistic influences. The aim of this project is to provide a careful translation of the descriptions of the collection's permanent pieces so that visitors who do not understand Spanish, but have a command of the English language can access the information provided by the Museum and have a fuller, richer experience. In addition to the translation, I have completed a thorough process of textual analysis that takes into account external and internal factors in order reach a profound understanding of the text, and a reflection on the difficulties in translation of this specific text and their corresponding solutions to develop a conscious awareness of how to solve problems that arise, a skill that will be of much use in the future as I continue work in translation. I have also included documentation of the sources I referenced throughout the translation process and the resulting glossary of specialized terminology.

II. JUSTIFICATION

For a long time I have been interested in the translations found in museums. Maybe because they are one of the few places (before starting this program) where I was exposed to side-by-side translations. During visits, I often found myself comparing the provided translations and paying more attention to the decisions that the translators made than to the pieces that they explained.

My interest in the possibility of translating a document for the Museum of Zaragoza was sparked after my first visit. I was impressed by the amount of information that the Museum provided surrounding each artifact or piece of art and, given that there were no translations to be found, wondered if they would be interested in English versions. In consideration of the artist's global fame and potential tourist traffic, I thought that translations could be especially interesting for the Museum's section dedicated to Goya. It also seemed particularly fitting to me to complete a project that connected to my personal interest and experience with history and to a figure that has been so important to the city.

After contacting the Museum of Zaragoza, I spoke with Marisa Arguís Rey, who is in charge of the Museum's fine arts sections. In our meeting she explained to me that originally there were translations for the Goya section, but that several years ago they decided to change the layout and some of the displayed pieces and that the translations no longer corresponded to the present exhibit. In consideration of the parameters of the TFM, as well as the needs of the Museum, we agreed that I would complete a translation of approximately 3,800 words comprised of the introduction to the rooms that house the Museum's Goya collection and the descriptions of the permanent pieces. This project does not include translations of Goya's prints because they are frequently rotated to protect their fragile state, or works completed by other artists because Marisa indicated that the international interest is primarily centered on Goya.

The selection of this text also corresponds with the resources that I have available. My father is an art teacher who is familiar with Goya's work and techniques, so I knew that I could rely on him as a professional who could confirm the appropriate use of specialized terms, as well as the general style in which I present the translations.

Besides the fact that this translation is a real commission that fills a need in the city of Zaragoza, it coincides with the established requirements of the TFM in its extension, its use of specialized language, and its presentation of problems of translation. It has presented interesting challenges that have required me to employ the tools acquired through the completion of this program's coursework, as well as allowed me to demonstrate my ability to find fitting solutions.

III. TEXTUAL ANALYSIS

[These texts have been provided by the Museum of Zaragoza to teach visitors about the works of art on display, informing them about the artist's techniques, influences, successes, and shortcomings. The texts were written by Marisa Arguís Rey, an employee of the Museum (the sender of the text) who is in charge of its fine arts sections. Though the author and sender of the text are not identical, there is no indication that the sender has a different purpose for the texts than the author's original intention. This idea is supported by the fact that the author works in for the Museum and has a central role in their dissemination.

The descriptions of specific paintings are found on a board posted next to the corresponding work (as pictured on the next page). Additionally, more general or introductory information about Goya during the period that corresponds to the works in a given room is written directly on the walls, usually near each room's entrance (as pictured on the next page).

GOYA E ITALIA

El viaje de Goya a Italia había sido algo soñado desde hacía mucho tiempo por el artista, ya en 1763 y 1766 intentó optar a la beca de estudios en Roma convocada por la Real Academia de San Fernando, tras fallar su propósito tuvo que costearse él mismo el viaje.

Durante su breve estancia en Italia, además del episodio del Concurso de Parma, Goya bebió de las fuentes artísticas del momento a la par que se sintió atraído por la antigüedad clásica.

También realizó obras de pequeño formato como *Venus y Adonis*, destinadas para su venta y que le sirvieron para su manutención en tierras italianas.

Gracias a la existencia del Cuaderno Italiano, libro de notas que sirvió a Goya, para tomar apuntes en este viaje. Podemos conocer las ciudades que visitó, las obras maestras que le impresionaron y las anotaciones artísticas que le sirvieron como bocetos.

La estancia en Italia de este artista, marcó un momento determinante en su formación, quedando como base de su aprendizaje artístico que daría continuidad en el tiempo, evolucionando a un lenguaje muy personal.

Figure 1

Figure 1: introduction printed directly on the wall

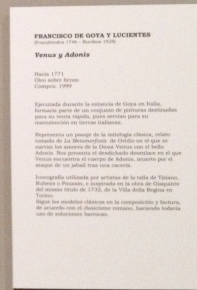


Figure 2

Figure 2: painting and description board (*Venus and Adonis*)



Figure 3

Figure 3: painting and description board (*El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar*)

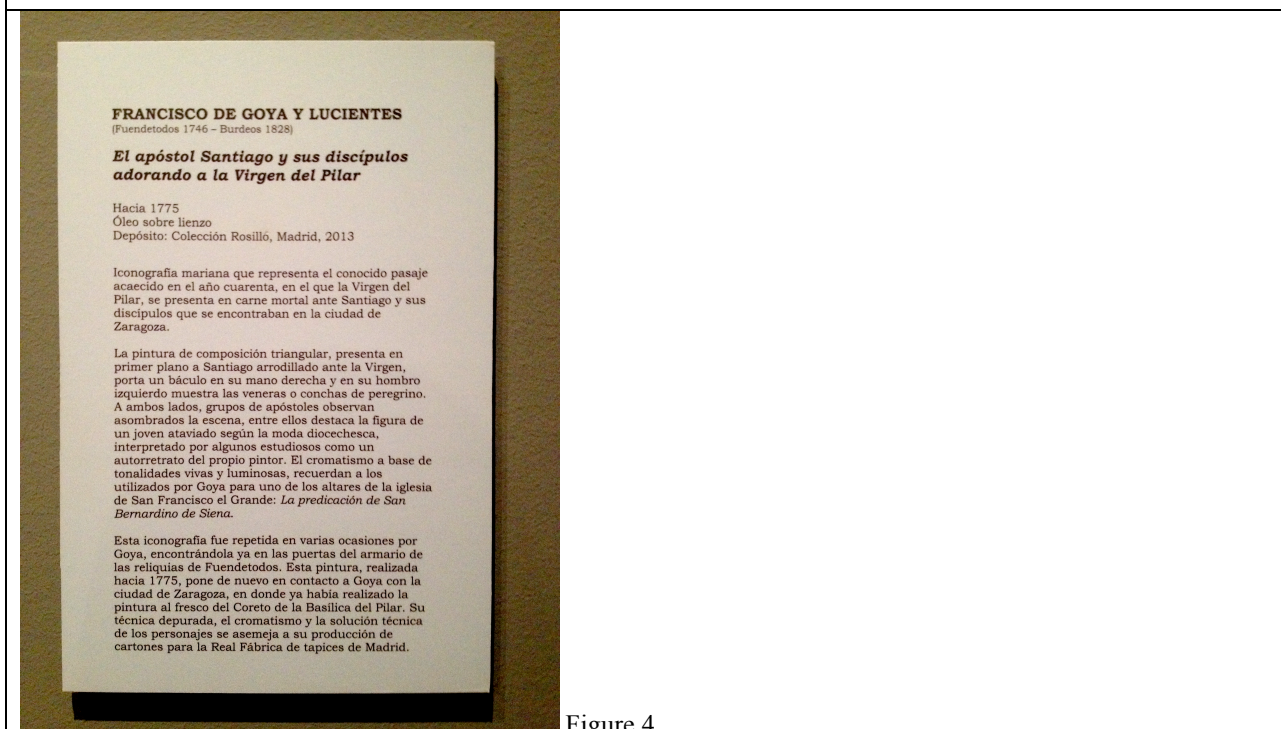


Figure 4

Figure 4: description board (*El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar*)

Providing this type of information helps visitors connect with the pieces as well as the context in which they were created which allows them to have a more cohesive experience. As the principal didactic function of the text is to provide information about the featured works of art, the sender's voice does not play a key role. The explanations are neutral in tone; they do not seem to intend to persuade or motivate readers to any sort of action or change of opinion. The sender's intention is to enrich the experience of the visitors to this section and to the Museum in general, which, in turn, reflects positively on the Museum and encourages guests to return and possibly to take interest in its future projects.

As indicated above, the texts are found in the Goya section of the Museum of Zaragoza and are accessed through visits to the Museum. Additionally, a longer, more complete version of the text is available online (at <http://www.museodezaragoza.es/publicaciones/guias-y-catalogos/goya/>) and in the Museum's published guide, *Goya: Museo de Zaragoza, Exposición permanente*. The narrative and the descriptions that I have translated are summaries that were taken directly from this work. However, as this text differs somewhat from the TO, the explanations found on the walls of the Museum, I will limit my analysis to the latter, while keeping in mind that the audience has access to additional information in Spanish, both in the Museum and online.

The intended audience of these texts is the Museum's guests, and is therefore comprised of a wide variety of individuals. Visitors could be students of diverse ages (in my visits to the Museum I have seen a group of elementary students as well as a handful of more advanced high school or university students working on sketches), tourists from virtually any part of the world, residents of Zaragoza or nearby cities and towns, leisure groups with historical or artistic interests, art teachers and professors, etc. The great variety in the intended audience means that the text needs to be generally accessible for guests with little related background, while remaining interesting for visitors that are more familiar with or even specialists in the field.

Internal factors

The texts for translation are a series of documents that describe a specific painting or introduce the uniting element in collection of paintings that are displayed in the same room. Though related in content and written by the same author, each text, beginning with the title of the corresponding painting, deals with a particular painting and idea, and therefore functions as an independent

document. Some information is repeated in several descriptions, which confirms the author's conception of each document as an independent piece and conforms logically to the presentation of the documents. Many visitors to the Museum will not read every description in its entirety; therefore it is important to repeat information that is essential to understanding any given piece, even if it is found in a previous work's description. This is important to keep in mind in translation, so as not to omit information on the basis that it is available in another description. It is also relevant to note that each description is written under the assumption that the reader is also looking at the corresponding piece of art; more than providing a physical description, they seek to explain certain elements of the work, and it is extremely helpful, if not necessary, to be able to reference the piece while reading its description. These descriptions are intended to aid in the guests' understanding or allow them to make some sort of connection to the piece, however they do not explain the work in full. It is possible to imagine that each one provokes more questions than it answers, although this could also be considered one of goals of providing the visitors with *some* information.

There are some elements of the text that require a certain level of cultural/historical awareness that is specific to Spain, something that is not surprising given that the texts are found in a Museum in Spain and are about a Spanish painter who painted for a number of Spanish institutions. The originals presuppose some knowledge of the nation's history, geography, and culture; there are some implicit references that should be made more explicit in the translation to avoid confusing readers who are less familiar with Spanish culture and history. For example, in the description of the portrait of the Duke of San Carlos, the term *afrancesado* is used implying collaboration, or at least sympathy, with the French during the Peninsular War (*la Guerra de Independencia Española*). Apart from the fact that there isn't an equivalent term in English (Francophile doesn't have the same implications), it is likely that many visitors from outside of Spain aren't aware of this phenomenon. However an explicit translation, such as French collaborationist, provides a brief, indirect explanation and goes a long way in avoiding confusion. There are also many references to places and institutions that need to be translated consistently throughout each of the documents in a way that is clear to all readers. For example, the shortening of Cathedral Our Lady of the Pillar to "the Pillar" the way that *el Pilar* is used in Spanish would not be appropriate in the translated version, unless this abbreviation were

included. Because of space limitations, I opted to use the full name in English each time that the cathedral was referenced.

The text includes frequent use of terms that are specific to the field of fine arts, yet it remains accessible to a wide range of readers. Though some of the minute details may be lost, the more specialized terms are generally used in such a way that most readers can understand the text, even when the reader is not familiar with their definition. I think this is due, at least in part, to the fact that many people have a basic understanding of the terms employed, though they may not be totally accurate or precise. Additionally, they can rely on visual support from the accompanying painting. Apart from the specialized terminology, the language and sentence structure is free of additional complications.

IV. NOTEWORTHY TRANSLATION

PROBLEMS AND STRATEGIES FOR

THEIR SOLUTION

IV.1. AMBIGUITIES IN THE ORIGINAL TEXT

IV.2. ONE WORD, MULTIPLE TRANSLATIONS

IV.3. DISTINCT CONCEPTUAL BASES

IV.4. UNIQUE CULTURES AND HISTORIES

HAY TEXTOS ENDEMONIADOS, AUTORES COMPLEJOS Y TRADUCTORES MÁS Y MENOS HÁBILES, PERO CASI SIEMPRE SE PUEDE CONSEGUIR REESCRIBIR EN UNA LENGUA LO DICHO EN OTRA.

- OLIVIA DE MIGUEL¹

IV.1. AMBIGUITIES IN THE ORIGINAL TEXT

The introductions and descriptions of the paintings found on the walls of the Museum of Zaragoza that were selected for translation originally formed part of the Museum's more complete guide, *Goya: Museo de Zaragoza, Exposición permanente*; the texts for translation (TO) are essentially summaries of this more detailed work. As expected, the entries in the guide contain more contextual details and are written more elaborately, with longer, more complex sentences. There are several passages in the text selected for translation that I believe suffered an important loss of information in the summarization process. In my initial translations, their ambiguity made me doubt the accuracy of my resulting work.

¹ Olivia de Miguel, interview by Chema R. Morais, "El resultado de la traducción es un texto igual y distinto a la vez," *Heraldo de Aragón*, March 8, 2014.

In the section “Goya and Italy,” one of the sentences of the TO reads, “Durante su breve estancia en Italia, además del episodio del Concurso de Parma, Goya bebió de las fuentes artísticas del momento a la par que se sintió atraído por la antigüedad clásica.” Having no other information about this vaguely referenced event, I was unsure of how to translate *episodio*. In addition, given the fact that the competition took place in Italy, I was confident that *Concurso de Parma* was, itself, a translation from Italian, which made me question the need for a direct translation of the title. I could have simply translated the sentence literally, which would have produced something like, “During his brief time in Italy, apart from the events at the Parma Competition, Goya drank from the artistic fountains of the moment at the same time that he felt drawn to Classic Antiquity.” However, this option resulted rather unconvincing. I was bothered by the fact that I didn’t know what type of event I was talking about, whether something important happened or the artist merely participated, or how it was related to the rest of the sentence. I turned to the Museum’s guide to see if I could find more context. On page 31, the same page from which the passage I was working on had been taken, the whole affair is explained. It recounts that Goya entered a painting into a competition held by the Academy of Parma, and though he didn’t win, his work was well regarded and he gained respect as an artist.

In light of this new information, I considered it appropriate to employ the translation strategy addition, as defined by Eugene A. Nida (1964)², and settled on the following translation, “During his short time in Italy, apart from the entering the painting competition sponsored by the Academy of Fine Arts of Parma, Goya immersed himself in contemporary artistic fountains at the same time that he felt drawn to classical antiquity.” Instead of translating *Concurso de Parma*, I added information, making it known that it was a painting competition that was put on the city’s fine arts academy. This addition provides the target audience with enough information to continue reading without having to guess at the sentence’s significance and allows the text to fill its educational function.

A similar problem is found in the description of *Saint Joseph’s Dream*. The TO reads, “Representa el sueño de San José, tomado del Evangelio de S. Mateo; momento en que el arcángel San Gabriel se presenta ante San José para decirle que no dude en aceptar a la Virgen María.” Despite the wide dissemination of this story in many cultures, and especially in religious circles, I think that a little more information, even very succinctly put, could be helpful to certain

² See Appendix 2.

populations (visitors from countries with a lesser or non-Christian religious presence, guests of younger generations that may have been exposed to a more secular culture, etc.). Additionally, my first attempts at translation without additional information produced sentences that felt incomplete.

Given that the guide again provided more information, I decided to elaborate slightly. Once more employing the strategy addition³, I came up with the following solution: “It depicts the moment in Saint Joseph’s dream, taken from the Gospel of Matthew, when the Archangel Gabriel appears before Saint Joseph to tell him not to doubt welcoming the Virgin Mary into his home.”

The presence of the information in the Museum’s guide allows me to feel confident that the information I added in the above examples is, in fact, necessary. These two cases seem to me to be oversights in the summarization, evidenced by their previous inclusion. In addition, as I mentioned briefly in my discussion of the first example, the identified purpose of these texts justifies the addition of this information. If we keep in mind the wide target audience and the fact that these descriptions have a clear mission of divulgation and are meant to aid in the understanding of the corresponding paintings, the importance of these additions becomes apparent.

IV.2. ONE WORD, MULTIPLE TRANSLATIONS

As indicated by Joseph L. Malone (1988)⁴, the translation of a single word from the original language to the target language can produce conflicting possibilities. Since the process involves not only the simple translation of words, but the communication of ideas between systems that sometimes organize, share, and interpret information in unique ways, it is not surprising that in one language a word may express a variety of meanings, while in another its meaning is more limited. Several examples between Spanish and English come to mind immediately. *Nueces*, in its most specific meaning, is *walnuts*, yet used more generally it is also sometimes nuts; *ardilla* means *squirrel* in English, but is also the name for another animal that Anglophones distinguish as *chipmunk*. Joseph L. Malone defines this phenomenon as zigzagging and categorizes two

³ Eugene A. Nida (1964), Appendix 2.

⁴ See Appendix 3.

possible situations: divergence and convergence⁵. Divergence is when two or more of the TO's elements have a singular option for translation into the target language (TL). Convergence is the opposite, when one element of the TO has various possibilities when translated into the TL. This recognition helpfully informed my decisions throughout the translation process, most notably with the words *grabado* and *nombramiento*.

Grabado in English can mean *etching* or *engraving*. What's more, in everyday English these words could be used synonymously, however in the art field they communicate an important technical distinction. Not being an expert in this field, I was unaware of these technical uses, yet my awareness of the possibility of convergence told me that I should look for more information. The Museum of Modern Art's website includes a glossary of art terminology that explains the difference between these two words. *Engraving* refers to a physical process in which material is removed by scraping it from a wood or metal base, while *etching* is a chemical process where the material is removed from its base through burning (usually with acid). The consistent use of engraving in parallel English texts⁶ that described the corresponding works, as well as my new ability to distinguish between these two words, allowed me to arrive at an accurate translation.

[The Spanish language uses *nombramiento* to communicate a variety of ideas, while in English separate words are used for each of these possible meanings; this word could be translated as one's *nomination* (in the sense of recommendation) for a post, or their actual *appointment* (in the sense of selection or delegation) to a post. This instance of convergence was more easily solved than the previous, based simply on the word's surrounding context. In the description of *Don Luis María de Borbón y Vallabriga* we find the following passage: "Goya volverá a retratar a los dos hermanos, a María Teresa como Condesa de Chinchón y a don Luis con motivo de su nombramiento como Cardenal en 1800." Logic and Goya's position as the court's painter tell us that the portrait was completed for Don Luis María's delegation to the position of Cardinal. Even in cases where the context helps solve the problem of multiple translations for one word, it is essential for translators to be conscious of their decision and to be

⁵ See Appendix 3.

⁶ "Brux Romanesque Church," http://www.ouvroir.com/brux/e_paint.php.

aware of other possibilities and their reasons for choosing one word over another, especially because further reflection may present a more convincing option.

IV.3. DISTINCT CONCEPTUAL BASES

As mentioned in the last section, the process of translation is more than a direct transcription of a text in a different language. In the quotation included at the beginning of this section, Olivia de Miguel, winner of Spain's national award for translation, points out that it is more of a re-writing⁷. Because of the complications inherent to communicating between two cultures, it requires constant awareness of the differences in the way that languages express ideas and the ability to adapt them to the target language. This brings us to another set of problems that I encountered while completing this project, that of distinct cultural bases, which I solved in the following two examples using the translation strategy modulation, as defined by Gerardo Vázquez Ayora (1977)⁸.

The first example I would like to share is a compound problem in that it deals with divergence (as explained above) as well as the need for modulation⁹. The Spanish verb *conocer* is most simply translated into English as *to know*. However, a fuller understanding of both languages tells us that *to know* is thought of in at least two ways in Spanish, *conocer* (which is more like to be familiar with) and *saber* (which is more like to understand or to know *how*). This information is essential for translators because it indicates a difference between the way that Spanish and English conceive these actions, a difference that becomes manifest in situations where a simple translation of *conocer* as *to know* falls short of adequate.

For example, the TO's description of Goya's *Italian Notebook* reads, "En él se recogen un importante número de dibujos y anotaciones manuscritas, que nos dan a conocer tanto su faceta artística como su vida personal." A direct translation that takes into account the divergence between the two verbs without considering its further implications would equvalate *conocer* to *to know*. Yet the construction of the sentence and the difficulty I had translating it using *to know*, as well as the context of the sentence, indicate that a subtly different thought is

⁷ Olivia de Miguel, interview by Chema R. Morais, "El resultado de la traducción es un texto igual y distinto a la vez," *Heraldo de Aragón*, March 8, 2014.

⁸ See Appendix 1.

⁹ Gerardo Vázquez Ayora, 1977. See Appendix 1.

expressed in the original. This sentence, translated with the verb *to know* is awkward and unclear: The *Italian Notebook* unites a significant number of drawings and handwritten notes that allow us to know Goya's artistic facets, as well as his personal life. What's more is that if I were to read this sentence without having seen the TO, I would walk away with a different idea. In this case, I would associate *to know* with the idea expressed in Spanish as *saber*, which doesn't fit well with the rest of the sentence and creates dissonance.

This problem is solved by using different words to better express the intended idea (modulation). Thinking about the way Spanish distinguishes between *conocer* and *saber* leads us in the right direction. The idea of "to be familiar with" led me to the phrase, "have perspective on", which allows a clearer, smoother reading in English and represents a more precise translation.

Another similar problem that can also be solved employing modulation can be found in the section that discusses *Goya's Letter to Martín Zapater*. The TO talks about the *trazo abocetado*, which I translate as *visible sketch work*. For me, it is more natural to talk about *visible (out)lines* or *sketch work* than traced outlines. It seems that the Spanish word *abocetado*, or sketched, expresses the visibility of the element; the fact that it has been drawn indicates that it can be seen. However, in English it would refer to the method through which it was created. It could distinguish between an image that had been painted, drawn, or engraved, as well as communicate its sense of completion, a sketch being more similar to a doodle or outline. In this example modulation is useful not because the words have different meanings, but because in the two languages they play different roles.

IV.4. UNIQUE CULTURES AND HISTORIES

Translators' work requires them not only to be aware of the relevant cultural and historic differences of the language groups that they work with, but also to move fluidly between them. They need to be able to arrive at a thorough comprehension of the text (usually not in their first language, since native tongues are usually the target language) and anticipate the information gaps caused by different cultures and histories that are likely to create confusion for the target audience if they are not explained or adapted.

One simple example taken from this project addresses the difference of familiarity with Spanish landmarks between the audience of the original text and the translation. The Spanish readers are likely to know what and where *el Pilar* is whether it is referred to using this abbreviated name, *la Basílica de Nuestra Señora del Pilar*, *la Catedral del Pilar*, or any similar variation of the name, and in the TO these names are used interchangeably. However, this mixed-use of names could be confusing to readers who don't benefit from the same schema. Instead of providing an explanation of each new name, which would be wordy and require additional space, I opted to employ the most complete name, *Basilica Our Lady of the Pillar*, consistently throughout the piece. I continued my use of the same strategy when mentioning the Royal Tapestry Factory, which the TO referred to under two different names.

Another, trickier problem presented itself in the description of the piece *Saint Cajetan*. Throughout the dissertation I translate the names of saints to their English version, a strategy pointed out by Peter Nemark (1987) as recognized translation¹⁰. This normally doesn't create additional difficulties. However, the explanation of the painting mentioned above details that Count Sobradriel, Joaquín Cayetano Caveró was named after Saint Cajetan, alluded to in the work's title. Since Count Sobradriel is not so well known that, like saints and kings, his name has an English equivalent, I left it in the original Spanish, as I did with other names of less famous figures. The problem is that the difference between Cajetan and Cayetano veils the connection between the two names that in the original Spanish are, of course, Cayetano and Cayetano. To avoid this problem I could have simply left Saint Cajetan's name in Spanish (Cayetano), but I had chosen which names to translate in a systematic way and did not want to alter the pattern. I settled on the following translation, which includes the Spanish name in parentheses: "The invocation of this saint alludes to the namesake of the Count of Sobradriel's full name, Joaquin Cayetona Caveró. Saint Cajetan of Thiene (*San Cayetano* in Spanish), founder of the Theatine order, who was born in Venice in 1480 to an illustrious family." The inclusion of the Spanish name could be considered as an example of an addition that is used to avoid ambiguity or to make something that is implicit in the original more explicit in the translation¹¹.

The last problem that I would like to discuss arose in various places throughout the text. It is the use of two words that don't exist in English: *don* and *doña*. J.P. Vinay and J. Darbelnet

¹⁰ See Appendix 4.

¹¹ Eugene A. Nida, 1964. See Appendix 2.

(1958)¹² offer a possible solution to this problem, which I think is particularly fitting for *don* and *doña*. They suggest the use of a loanword, that is, the direct adoption of a word from the SL to the TL. The incorporation of *don* and *doña* into English provides an acceptable solution because they are terms that are familiar to a great number of English speakers, thanks to the popularity of some extremely famous figures such as Don Quixote and Don Juan. In addition, although this argument is not valid for the entire target audience, *don* and *doña* are recognizable by American speakers of English due to significant contact with Mexican culture (especially in certain areas of the U.S.) thanks to the very large immigrant population. I would like to stipulate that the use of *don* and *doña* as loanwords should always use the extended forms, abbreviations (which are found in the TO) would likely be confused with an initial (D.) that stands for the given individual's first name. Lastly, the incorporation of *don* and *doña* allows the target audience a glimpse at the original culture in a comprehensible way. Though this not by appropriate in all documents, in the case at hand I think it provides a nice salute to the original Spanish and fits in well with the environment in which the text will be displayed.

To conclude this section I would like to observe that in this translation, as well as other projects in general, I found it extremely useful to be aware of the translation strategies that I made use of throughout the process. Of course, translators must be constantly making decisions and employing strategies that inevitably go unnoted. However, a bit of conscious reflection allows the translator to identify patterns in how he or she tends to resolve the issues that arise, as well as become aware of divergent patterns between the original and target language in a way that will surely be of use in future translations. For example, being conscious of the various ways in which the TO referred to the Basilica Our Lady of the Pillar and making an intentional decision to maintain a consistent term in the translation, made me aware of the possibility of inconsistencies in other names of locations. Accordingly, I proceeded with alert eyes and was able to catch discrepancies in the names used for the Royal Tapestry Factory that might have gone unapprehended had I not reflected previously.

In addition, I think that keeping possible translation strategies in mind during revision helps me catch errors and awkward phrasings. Having a list of these strategies present, both mentally and physically (in an open document on my computer), made improvable areas stand out in a more obvious way. Aside from helping me discover a way revise my translations more

¹² See Appendix 5.

effectively, the inclusion of this reflection on problems and solutions also led me to some new realizations about the way a few particular words that seem similar in English and in Spanish actually have important distinguishing nuances, which is always a fun discovery that keeps things interesting. As such, I will keep this helpful technique in mind for future translations, specifically for especially challenging sections and revisions.

V. TRANSLATION

V.1. ORIGINAL TEXT AND PREPARATIONS FOR TRANSLATION

V.2. TRANSLATION PRESENTED IN TWO COLUMNS

V.1. ORIGINAL TEXT AND PREPARATIONS FOR TRANSLATION

The following is the original text provided by the Museum of Zaragoza in a Word document. I have highlighted the words that I considered **specialized terms** as well as the **words that I looked up** in the online version of the *Real Academia Española* in preparation for the translation. Additionally, I have included the notes on questions and considerations that I thought would be pertinent to the translation that I took during the first read through.

III. GOYA E ITALIA

El viaje de Goya a Italia había sido algo soñado desde hacía mucho tiempo por el artista, ya en 1763 y 1766 intentó optar a la beca de estudios en Roma convocada por la Real Academia de San Fernando, tras fallar su propósito tuvo que costearse él mismo el viaje.

Durante su breve estancia en Italia, además del episodio del *Concurso de Parma*¹³, Goya bebió de las fuentes artísticas del momento a la par que se sintió atraído por la antigüedad clásica. También realizó obras de pequeño formato como *Venus y Adonis*¹⁴, destinadas para su venta y que le sirvieron para su manutención en tierras italianas.

¹³ Is this the name of a scholarship competition sponsored by Spain? Italy? If it is sponsored by Italy would it be more appropriate to employ the original Italian name?

¹⁴ Translations of the names of works? Surely the most famous works have an English equivalent, but lesser known pieces may not. I think it would be awkward to employ a mix of Spanish and English titles. One possible solution is

Gracias a la existencia del *Cuaderno Italiano*, libro de notas que sirvió a Goya, para tomar apuntes en este viaje. Podemos conocer las ciudades que visitó, las obras maestras que le impresionaron y las anotaciones artísticas que le sirvieron como bocetos¹⁵.

La estancia en Italia de este artista, marcó un momento determinante en su formación, quedando como base de su aprendizaje artístico que daría continuidad en el tiempo, evolucionando a un lenguaje muy personal.

Aníbal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes

1771. ÓLEO SOBRE LIENZO. COMPRA: 1991.

Obra perteneciente a la etapa italiana de Goya, boceto del cuadro definitivo que presentó en 1771 al concurso convocado por la Academia de Parma (Italia)¹⁶. Aunque no ganó, sí consiguió una mención honorífica, en la que se reconoce internacionalmente su incipiente genio creador.

El lienzo reproduce el argumento extraído de un soneto escrito por el Abate Frugoni, que Goya resuelve con base en diferentes planos que confluyen en un movimiento narrativo. Los diversos estudios para la composición final de la obra se conservan en el *Cuaderno Italiano*, cuaderno de notas utilizado por Goya entre 1770 y 1786 (Museo del Prado)¹⁷.

El cuadro presentado al concurso, se encuentra en el Palacio del Pito (Cudillero, Asturias) entre las obras de arte de la Fundación Selgas-Fagalde.

Cuaderno Italiano

Facsímil del Cuaderno Italiano que se encuentra en la actualidad en el Museo del Prado, valioso testimonio como cuaderno de apuntes de Goya entre 1770 y 1786, es decir la fase final de formación y los inicios de la carrera profesional.

El cuaderno original, está compuesto por ochenta y tres hojas de papel blanco verjurado, de 186 x 128 mm. y la cubierta está realizada en pergamino. Las anotaciones están realizadas en pluma con diferente colorido, tinta negra de carbón y tinta sepia, lápiz y sanguina.

to employ the English name of the well-known works, with the original Spanish title in parenthesis, then for works that don't have an established title in English, I could employ the Spanish one directly.

¹⁵ **boceto.**

(Del it. *bozzetto*).

1. m. Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística.

2. m. Esquema o proyecto en que se bosqueja cualquier obra. *El boceto de un libro, de una ley.*

(<http://lema.rae.es/drae/?val=bocetos>)

¹⁶ This name should either be translated to English or left in the original Italian name, however for a Spanish-English translation it doesn't make sense to employ the term that was surely originally Italian.

¹⁷ What language should be used for the names of museums?

Si al principio pretendió ser utilizado por el artista como un cuaderno artístico, gracias a sus innumerables notas biográficas (su boda, nacimiento de sus hijos..) finalmente se convirtió casi en un pequeño diario. En él se recogen un importante número de dibujos y anotaciones manuscritas, que nos dan a conocer tanto su faceta artística como su vida personal.

Venus y Adonis

HACIA 1771. ÓLEO SOBRE LIENZO. COMPRA: 1999.

Ejecutada durante la estancia de Goya en Italia, formaría parte de un conjunto de pinturas destinadas para su venta rápida, pues servían para su **manutención**¹⁸ en tierras italianas.

Representa un pasaje de la mitología clásica, relato tomado de “La Metamorfosis “ de Ovidio en el que se narran los amores de la Diosa Venus con el bello Adonis. Nos presenta el desdichado desenlace en el que Venus encuentra el cuerpo de Adonis, muerto por el ataque de un jabalí tras una cacería.

Iconografía utilizada por artistas de la talla de Tiziano, Rubens o Poussin, e inspirada en la obra de Giaquinto del mismo título de 1732, de la Villa della Regina en Torino.

Sigue los modelos clásicos en la composición y factura, de acuerdo con el clasicismo romano, haciendo todavía uso de soluciones barrocas.

IV. ZARAGOZA.

EL ORATORIO DEL PALACIO DE SOBRADIEL

A su regreso a Zaragoza desde Italia, empieza a ser apreciado como pintor entre las elites de la ciudad, los nobles y la iglesia, y así es como recibe los primeros encargos de importancia.

Realiza la decoración de la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar, que marca el inicio de su primer ciclo de pintura religiosa. En estas mismas fechas ejecutó las pinturas murales para la capilla de la Cartuja de Aula Dei, **el friso**¹⁹ de mayor tamaño de toda su obra.

¹⁸ **manutención.**

(De *manutener*).

1. f. Acción y efecto de mantener o mantenerse.

2. f. *Tecnol.* Conjunto de operaciones de almacenaje, manipulación y aprovisionamiento de piezas, mercancías, etc., en un recinto industrial.

3. f. p. us. Conservación y amparo.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=manutenci%C3%B3n>)

¹⁹ **friso.**

(De or. inc.).

1. m. Faja más o menos ancha que suele pintarse en la parte inferior de las paredes, de diverso color que estas. También puede ser de seda, estera de junco, papel pintado, azulejos, mármol, etc.

Corresponde a este momento su trabajo en el oratorio del Palacio de los condes de Sobradiel, en la Plaza del Justicia de Zaragoza (hoy sede del Colegio Notarial). En él desarrolla un programa iconográfico impuesto por los condes, basado en sus devociones religiosas.

De las siete obras que Goya realiza para decorar las paredes de la estancia, el Museo expone tres: *El sueño de San José*, *San Cayetano*, *San Vicente Ferrer*.

Las restantes obras están dispersas por distintas colecciones:

: “*La Visitación de María a su prima Santa Isabel*” (paradero²⁰ desconocido); “*San Joaquín*”. Museo Camón Aznar, Zaragoza; “*Santa Ana*”. Museo Camón Aznar, Zaragoza; “*Entierro de Cristo*”. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Aunque ha aprendido mucho en Italia todavía muestra indecisión en sus planteamientos iconográficos y no duda en copiar de los grabados que sin duda el ha estudiado en sus años de formación con Luzán. Así en *La Visitación* se inspira en el grabado de Carlo Maratta. Y toma modelo del francés Simón Vouet para *El sueño de San José* y “*Entierro de Cristo*”.

En 1921, las pinturas fueron arrancadas de su lugar y pasadas a lienzo, este hecho propició la dispersión del conjunto.

El Sueño de San José

Hacia 1772. Óleo sobre muro transpasado a lienzo. Compra: suscripción popular, 1965

Pintura mural al óleo traspasada a lienzo, formaba parte del programa iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradiel. Representa el sueño de San José, tomado del Evangelio de S. Mateo; momento en que el arcángel San Gabriel se presenta ante San José para decirle que no dude en aceptar a la Virgen María. Iconografía que toma como modelo un cuadro del pintor francés Vouet, identificado a través de un grabado de 1640 de Michel Dorigny.

Pintura de juventud de Goya, tras su regreso de Italia, refleja todavía el gusto barroco, siguiendo los modelos clásicos para la composición. Arquitectura en la que se integran las figuras de minucioso dibujo y gran riqueza cromática, de tonalidades intensas verdes y rojas que resaltan sobre fondo opaco, evoca la técnica de Correggio. Las figuras principales destacan por su rotundo volumen y el dibujo está resuelto en marcadas diagonales.

2. m. *Arq.* Parte del cornisamento que media entre el arquitrabe y la cornisa, donde suelen ponerse follajes y otros adornos.

3. m. *Ven.* En albañilería, capa de mezcla con cemento que se da a una pared o muro como acabado. (<http://lema.rae.es/drae/?val=friso>)

²⁰ This change corrects an error in the original text (*radero desconocido* > *paradero desconocido*).

San Cayetano

HACIA 1772. ÓLEO²¹ SOBRE MURO TRASPASADO A LIENZO. MPRA: 1997.

Pintura que formaba parte del conjunto de siete escenas realizadas por Goya para el oratorio del Palacio de Sobradriel, ocupando la pared central.

La advocación a este santo hace referencia a la propia **onomástica**²² del Conde de Sobradriel Don Joaquín Cayetano Caverio. San Cayetano de Thiene nació en Venecia en 1480 en el seno de una familia ilustre, fundador de la orden teatina pasó su vida distribuyendo sus riquezas y haciendo caridad con los mas necesitados.

Se representa al santo en edad avanzada, arrodillándose, en actitud de veneración. La cabeza está resuelta por medio de grandes pinceladas, sin embargo deja entrever una **mueca**²³ sarcástica, en un ejemplo goyesco de pesadilla. Obra muy abocetada, destaca por un manifiesto expresionismo que anuncia un Goya posterior.

San Vicente Ferrer

HACIA 1772. ÓLEO SOBRE MURO TRASPASADO A LIENZO. COMPRA: 1999.

Corresponde al ciclo iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradriel. Ocupaba la pared central de la capilla, la elección de este santo está relacionada con la procedencia valenciana de la esposa del conde.

La imagen de San Vicente que invade la superficie del lienzo, está inspirada en *San Hilario* obra de Correggio para una de las **pechinas**²⁴ de la Catedral de Parma. El volumen

²¹ Although the word *óleo* doesn't appear here, but rather, *eo*, it is a clear typo. Since I also have the published guide at my disposition, I was able to confirm that *óleo*, was infact the intended term.

²² **onomástico, ca.**

(Del gr. ὀνομαστικός).

1. adj. Pertenciente o relativo a los nombres, y especialmente a los nombres propios. *Lista onomástica de los reyes de Egipto*

2. f. Ciencia que trata de la catalogación y estudio de los nombres propios.

3. f. Conjunto de nombres propios de un lugar o de un país. *La onomástica visigótica*

4. f. Día en que una persona celebra su santo.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=onom%C3%A1stica>)

²³ **mueca.**

(Cf. fr. ant. *moque*, port. *moca*, burla, y estos quizá de or. expres.).

1. f. Contorsión del rostro, generalmente burlesca.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=mueca>)

²⁴ **pechina.**

(Del lat. *pecten*, -*nis*, peine, y también concha).

1. f. Concha de los peregrinos.

2. f. *Arq.* Cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula con los arcos torales sobre que estriba.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=pechinas>)

rotundo y compactado del cuerpo, difiere del pequeño canon que resuelve la cabeza. El forzado plegado del ropaje y las tonalidades blancas a modo de manchas resaltan el marcado efecto **claroscuro** de esta obra.

Virgen del Pilar

HACIA 1771-1774. ÓLEO SOBRE LIENZO. COMPRA: DÑA. MANUELA LUCIENTES, 1926.

Era frecuente realizar para el ambiente familiar, este tipo de pinturas de devoción sencilla y popular con imágenes amables en la línea marcada por el **Rococó**. Estas obras corresponden al momento posterior entre su regreso de Italia en 1771 y su partida a Madrid en 1775, siendo evidente la influencia de su aprendizaje italiano, como nos demuestran los dibujos preparatorios que se encuentran en su Cuaderno Italiano.

El trazo abocetado y la gradación cromática crea una atmósfera celestial, en la que destaca la imagen de la Virgen de canon alargado y cuyas proporciones difieren de la imagen que se venera en la Basílica. La plasticidad de los ángeles y su suave pincelada, nos recuerdan a los angelitos del *Coreto de Nuestra Señora del Pilar* de Zaragoza.

Carta de Goya a Martín Zapater

1780. Museo de Zaragoza, Depósito Escuela de Artes e Industrias, 1915

Martín Zapater Clavería (1747-1803), amigo desde la infancia de Goya, mantuvo una estrecha amistad con el artista durante toda su vida. De ésta se conservan una gran cantidad de cartas que nos sirven para completar datos autobiográficos del pintor, detalles muy concretos tanto de su vida como de su obra.

*“...Para mi casa no necesito muchos muebles, pues me parece, que con una estampa de **Nuestra Señora del Pilar**, una mesa, cinco sillas una sartén, una bota y un trípode y asador y candil todo lo demás es superfluo...”*

La muerte de San Francisco Javier

1771-1774. Óleo sobre lienzo. Compra: a Manuela Lucientes, 1926

Esta obra junto con el cuadro de la *Virgen del Pilar*, fueron realizadas por Goya tras su regreso de Italia. Pintadas para su familia de Fuendetodos, los Lucientes, son escenas e imágenes amables, aptas para una devoción sencilla y popular.

San Francisco Javier fue misionero de la Compañía de Jesús en la India y en Japón, este lienzo representa su muerte acaecida en las tierras de Asia Oriental. Está inspirada en un dibujo

de Niccolo Bertuzzi, que el joven pintor tuvo ocasión de ver durante su formación pictórica en la Academia de Luzán en Zaragoza. Además en el Cuaderno Italiano existe un dibujo preparatorio para esta pintura, que nos muestra al santo yacente y no ligeramente incorporado como en la obra definitiva.

Cabeza de ángel

1772. **Sanguina** sobre papel. Compra: 1997

Este dibujo preparatorio corresponde a la cabeza de uno de los ángeles que decoran la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza, que bajo el tema de *La Adoración del Nombre de Dios*, Goya pintó **al fresco** en 1772.

El dibujo responde a un prototipo de belleza ideal clasicista que Goya había contemplado en su reciente estancia en Roma. La belleza del rostro está definida por la plenitud del óvalo, la boca pequeña y carnosa, nariz rectilínea y ojos muy abiertos. Goya emplea **trazos**²⁵ cruzados en el rostro y cuello para crear efectos de sombreado, pudiéndose apreciar todavía los restos de clarión.

Hay otros dos estudios de cabezas de ángeles, además de este procedente de la Colección Carderera, que se conservan en el Museo del Prado y en el Museo del Louvre respectivamente.

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos 1746 – Burdeos 1828)

El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar

Hacia 1775. Óleo sobre lienzo. Depósito: Colección Rosilló, Madrid, 2013

Iconografía mariana que representa el conocido pasaje acaecido en el año cuarenta, en el que la Virgen del Pilar, se presenta en *carne mortal* ante Santiago y sus discípulos que se encontraban en la ciudad de Zaragoza.

La pintura de composición triangular, presenta en primer plano a Santiago arrodillado ante la Virgen, porta un báculo en su mano derecha y en su hombro izquierdo muestra las

²⁵ **trazo.**

(De *trazar*).

1. m. Delineación con que se forma el diseño o planta de cualquier cosa.

2. m. **línea** (l raya).

3. m. Cada una de las partes en que se considera dividida la letra de mano, según el modo de formarla.

4. m. *Pint.* Pliegue del ropaje.

~ **magistral.**

1. m. **trazo** grueso que forma la parte principal de una letra.

dibujar al ~.

1. loc. verb. Señalar con una línea los contornos de una figura.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=trazo>)

veneras o conchas de peregrino. A ambos lados, grupos de apóstoles observan asombrados la escena, entre ellos destaca la figura de un joven **ataviado**²⁶ según la moda diocechesca, interpretado por algunos estudiosos como un autorretrato del propio pintor. El cromatismo a base de tonalidades vivas y luminosas, recuerdan a los utilizados por Goya para uno de los altares de la iglesia de San Francisco el Grande: *La predicación de San Bernardino de Siena*.

Esta iconografía fue repetida en varias ocasiones por Goya, encontrándola ya en las puertas del armario de las reliquias de Fuendetodos. Esta pintura, realizada hacia 1775, pone de nuevo en contacto a Goya con la ciudad de Zaragoza, en donde ya había realizado la pintura al fresco del Coreto de la Basílica del Pilar. Su técnica **depurada**²⁷, el cromatismo y la solución técnica de los personajes se asemeja a su producción de cartones para la Real Fábrica de tapices de Madrid.

San Luis Gonzága meditando ante un crucifijo

Hacia 1798

Óleo sobre lienzo

Compra: 1991

Este cuadro fue pintado por Goya para uno de los altares de la *Iglesia de las Salesas Nuevas de Madrid* fundada en 1798, orden devota del *Sagrado Corazón de Jesús*, como los Jesuitas en un momento en que los sectores projesuiticos volvían a ganar terreno en los ambientes religiosos y políticos. San Luis Gonzága persona de noble linaje, ingresó con tan solo 18 años en la Compañía de Jesús, practicó un exacerbado ascetismo hasta su fallecimiento a los 24 años, víctima de una epidemia. Fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII.

Pintura que aun reflejando elementos propios del Barroco: paño de pureza que sujeta el crucifijo y el motivo de Vanitas, utiliza una técnica pictórica en la línea neoclásica que se ve plasmada por un fino modelado de la figura del Santo.

²⁶ **ataviar.**

(Der. del gót. **attaujan* 'arreglar', y este de *taujan* 'hacer', 'obrar'; cf. neerl. medio *touwen* 'preparar').

1. tr. Componer, asear, adornar. U. t. c. prnl.

MORF. conjug. c. enviar.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=ataviado>)

²⁷ **depurado, da.**

(Del part. de *depurar*).

1. adj. Pulido, trabajado, elaborado cuidadosamente.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=depurada>)

VII. GOYA PINTOR DE RETRATOS

Nada se descubre al decir que Goya es un gran retratista. Retrata a personajes de todas las clases sociales de su época, del rey al mendigo. No se deja deslumbrar por el halago²⁸, cuando hace un retrato sólo ve a la persona con sus vicios y virtudes, con simpatía o con antipatía.

Recoge de Velázquez el retrato psicológico del personaje y de los retratos ingleses la elegancia de los nobles. De los retratos de Goya se dice que son prerrománticos por la expresión del carácter; realistas por los tipos humanos que retrata, e impresionista por su pincelada suelta, a veces con gruesos empastes²⁹ modelada con espátula.

En 1789 es nombrado Pintor de Cámara y retrata a los nuevos reyes, es el momento en que Goya pudo pensar que se hallaba en la cima de su gloria. De este momento son los retratos de los reyes *Carlos IV y María Luisa* que expone el Museo.

Goya es el retratista de los ilustrados, ejecuta magnificas obras en las que habita el espíritu de esperanza en un nuevo orden social.

Los retratos que realiza a partir de 1800 muestran una tendencia definida por la inclusión del modelo en un fondo neutro, concentrando la atención sobre el rostro del retratado. A partir de 1815 potencia una paleta cromática restringida, usará fundamentalmente el marrón y el negro, dejando el contraste cromático en los detalles de la vestimenta y en las carnaciones de las figuras. Buen ejemplo de esta tendencia son los retratos del *Duque de San Carlos* y del rey *Fernando VII*, expuestos en esta sala.

Retrato del Rey Carlos IV

1789. Óleo sobre lienzo. Depósito: Museo del Prado, 1972

Junto con la obra siguiente titulada “Retrato de la Reina María Luisa” pertenece a la serie de primeros retratos oficiales que Goya realiza con motivo del inicio del reinado de la pareja en 1788. No hay constancia de que Goya retratase a Carlos y María Luisa siendo Príncipes de Asturias.

Destaca en la ejecución del lienzo la calidad de las telas y el retrato psicológico del personaje.

²⁸ **halagar.**

(Der. del ár. hisp. *haláq*, palomo ladrón).

1. tr. Dar a alguien muestras de afecto o rendimiento con palabras o acciones que puedan serle gratas.

2. tr. Dar motivo de satisfacción o envanecimiento.

3. tr. Adular o decir a alguien interesadamente cosas que le agraden.

4. tr. Agradar, deleitar.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=halago>).

²⁹ **empaste¹.**

(De *empastar*¹).

3. m. *Pint.* Unión perfecta y jugosa de los colores y tintas en las figuras pintadas.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=empastes>)

Pertenecen a la colección del Museo del Prado, con anterioridad al depósito en nuestro Museo se exhibieron, desde 1925 a 1961, en el Museo de San Telmo de San Sebastián.

Se considera que con la iconografía que nos ocupa, hay en el catálogo de obras de Goya cuatro retratos originales de nuestro artista; otros seis retratos están catalogados como réplicas de taller, e incluso alguno atribuido a Rafael Esteve.

Retrato de la Reina María Luisa

1789. Óleo sobre lienzo. Depósito: Museo del Prado, 1972

Pareja del anterior y por lo tanto de la misma serie. En estos retratos oficiales Goya sigue los modelos en cuanto a composición y color que ya utilizara Velázquez, al que consideraba su maestro.

Otra influencia velazqueña en sus retratos es la búsqueda de profundizar en el temperamento del modelo para conseguir un reflejo de su personalidad en un “retrato psicológico”.

En el lienzo junto a detalles de calidad, como el sombrero que luce la reina, se advierten zonas torpemente tratadas, como son sus manos.

Al ser Pintor del Rey, Goya dedica gran parte de su tiempo a realizar retratos reales, tarea en la que se hace ayudar por un buen número de pintores, entre los que destacan Rafael Esteve y Ascensió Juliá. Este lienzo como el anterior se considera una replica del taller de Goya.

Retrato del Duque de San Carlos

1815. Óleo sobre lienzo. Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921. Firmado y Fechado: “*El Excmo. Sr. Duque de Sn. Carlos. Por Goya año 1815*”

Magnífico retrato de cuerpo entero, quizá uno de los mejores retratos masculinos salido de la paleta goyesca.

Goya hace un **alarde**³⁰ de calidad en una composición madura, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista de captación de los rasgos psicológicos del personaje.

Don José Miguel de Carvajal y Vargas, duque de San Carlos, mantuvo fidelidad a Fernando VII durante toda su vida. El rey le compensó haciendo de él la segunda autoridad del Reino, fue embajador en París y Viena.

Probablemente el artista le agradece su exoneración de los cargos de afrancesado con este lienzo que podríamos denominar como “retrato real”, pero es fiel a sí mismo y no se reprime al

³⁰ Alarde (ostentación): show, display. Ese gesto ha sido un alarde de valor innecesario. (<http://www.wordreference.com/es/en/translation.asp?spen=alarde>)

reflejar en el rostro del retratado su característica de “corto de vista” en alusión a su desastrosa acción política

Retrato del Rey Fernando VII

1815. Óleo sobre lienzo. Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921. Firma apócrifa en la zona inferior izquierda: “*Fco. Goya*”.

Estamos ante uno de los mejores retratos del rey que Goya realiza una vez terminada la Guerra de la Independencia, al regreso de Fernando VII a España.

Es una obra de corte oficialista y propagandístico de la monarquía en el que el rey aparece representado con gran frialdad y hasta antipatía. No parece que las relaciones personales del pintor y su modelo fueran un ejemplo de cordialidad.

Junto con la obra Retrato del Duque de San Carlos fue encargada al pintor en septiembre de 1814, por la Junta del Canal a propuesta de Martín de Garay nombrado poco antes protector del dicha institución.

Por su trabajo Goya percibió la cantidad de 19.080 reales de vellón que le fueron pagadas en julio de 1815, fecha en la que ya estaban acabadas tan notables obras.

Don Luis María de Borbón y Vallabriga

Depósito: Fundación Plaza, Zaragoza 2006.

Retrato del primer hijo del Infante don Luis de Borbón y de doña María Teresa de Vallabriga, realizado por Goya durante su estancia en Arenas de San Pedro (Ávila). El niño viste traje de corte con casaca, chaleco y calzón corto en azul-añil, los colores de la Casa de Borbón. El entorno ambientado con elementos cartográficos, desvela una de las aficiones del protagonista que se encuentra componiendo el puzzle de un mapa, en su mano derecha porta una de las piezas, que corresponde a Madrid, Reino de Toledo y Cuenca y en su mano izquierda sostiene un compás.

Sobre un sillón se apoya un mapa de Geografía Europea con la inscripción: “Señor D. Luis María, hijo de su alteza serenísimo Infante D. Luis y de la muy ilustre Doña María Teresa Vallabriga a los seis años y tres meses de edad”.

Esta obra hace pareja con el retrato de su hermana María Teresa, representada a los dos años de edad, en la National Gallery de Washington. Goya volverá a retratar a los dos hermanos, a María Teresa como Condesa de Chinchón y a don Luis con motivo de su nombramiento como Cardenal en 1800.

Retrato de Juan Martín de Goicoechea

1790. ÓLEO SOBRE LIENZO. COMPRA: 2008.

Goya nos presenta a su amigo luciendo una **casaca**³¹ marrón, propia de su condición de comerciante, de ejecución brillante. Le cruza el pecho la Cruz de la Real Orden de Carlos III, concedida en 1789.

Juan Martín de Goicoechea fue el hombre de negocios más importante de Zaragoza. Dedicado al comercio de la seda mantuvo una activa implicación en los asuntos ciudadanos: fue uno de los fundadores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y mantuvo a sus expensas la Academia de Dibujo que tuvo actividad entre 1784 y 1792, fecha en la que se creó la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís.

El año en que Goya le pintó el retrato nuestro pintor estuvo en Zaragoza para celebrar las fiestas del Pilar, pudiendo tomar apuntes del natural.

La letra con sangre entra. Escena de escuela

HACIA 1780 – 1785. ÓLEO/ TELA. COMPRA : 2008

A medio camino entre la crítica social y la escena de costumbres, Goya refleja la cotidianeidad de la clase en la que una **azotaina**³² no despierta ningún interés entre el grupo, excepto en los que la sufren.

A pesar de su pequeño formato está ejecutada con magníficos detalles y un magistral uso de la luz que incide en la autoridad del profesor y en el alumno dispuesto a recibir.

Años más tarde, en 1799, Goya retoma su preocupación por la educación en la serie de Los Caprichos, con títulos tan explícitos como “*Si sabrá más el discípulo*”.

La radiografía hecha al lienzo muestra que fue reutilizado, y que se usó en principio para algún boceto de la cúpula “*Regina Martirum*” del Pilar.

³¹ **casaca.**

(De or. inc.; cf. fr. *casaque*, it. *casacca*).

1. f. Vestidura ceñida al cuerpo, generalmente de uniforme, con mangas que llegan hasta la muñeca, y con faldones hasta las corvas.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=casaca>)

³² **azote.**

(Del ár. hisp. *assáwt*, y este del ár. clás. *sawf*).

3. m. Golpe dado con el **azote**.

4. m. Golpe dado en las nalgas con la mano.

6. m. Aflicción, calamidad, castigo grande.

7. m. Persona que es causa o instrumento de este castigo, calamidad o aflicción.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=azotaina>)

Spanking

Esta obra se relaciona con la serie “Juego de niños” que Goya realizó para la Real Fábrica de Santa Bárbara.

Retrato de Dama con mantilla

1824 – 1825. Óleo sobre lienzo. Compra: 1991

Estamos ante una de las últimas obras del autor en las que con más intensidad profundiza en los aspectos psicológicos del personaje al que retrata. La mirada directa de sus profundos ojos nos sugiere a una mujer de carácter fuerte y aire majestuoso.

Algunos autores quieren ver en ella a Leocadia Zorrilla de Weiss, ama de llaves y compañera de Goya en sus últimos años. También se le pone en relación con la figura de una mujer que aparece en las pinturas de la Quinta del Sordo.

Es una obra restaurada desde antiguo pero que todavía conserva el sello de su autor, en el costado izquierdo incluso pueden verse restos de **veladuras**³³.

El sello de modernidad que se percibe en la obra anuncia las nuevas corrientes pictóricas del Romanticismo.

³³ **veladura.**

(De *velar*²).

1. f. Pint. Tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado.

(<http://lema.rae.es/drae/?val=veladuras>)

V.2. TRANSLATION

PRESENTED IN TWO COLUMNS: ORIGINAL TEXT AND TRANSLATION³⁴

<p>III. GOYA E ITALIA</p> <p>El viaje de Goya a Italia había sido algo soñado desde hacía mucho tiempo por el artista, ya en 1763 y 1766 intentó optar a la beca de estudios en Roma convocada por la Real Academia de San Fernando, tras fallar su propósito tuvo que costearse él mismo el viaje.</p> <p>Durante su breve estancia en Italia, además del episodio del <i>Concurso de Parma</i>, Goya bebió de las fuentes artísticas del momento a la par que se sintió atraído por la antigüedad clásica. También realizó obras de pequeño formato como <i>Venus y Adonis</i>, destinadas para su venta y que le sirvieron para su manutención en tierras italianas.</p>	<p>III. GOYA AND ITALY</p> <p>Goya had long dreamed of a trip to Italy; in 1763 and again in 1766, he applied for a grant offered by the San Fernando Royal Academy of Fine Arts to study in Rome. After his unsuccessful attempts, he had to fund the cost of the trip himself.</p> <p>During his short time in Italy, apart from the entering the painting competition sponsored by the Academy of Fine Arts of Parma³⁵, Goya drank from contemporary artistic fountains at the same time that he felt drawn to classical antiquity. He also completed works in small formats intended for sale, such as, <i>Venus and Adonis</i>, which supported his subsistence in Italy.</p>
--	--

³⁴ Please note that, in consideration of the academic purposes that accompany the practical purposes of the TFM, in the present copy, I have included comments in the footnotes to document some of the translation strategies not discussed at length in the previous section, as well as other relevant thoughts. These comments do not appear in the copy of the translation that the Museum of Zaragoza will receive.

³⁵ Addition (Eugene A. Nida, 1964): Here I add information that is not found in the TO, it is however in the Goya guide (which was supplied to me by the Museum of Zaragoza) from which the text in the descriptions is taken. I decided to include this addition (see Annex 2) because, while the guide previously details Goya's entrance in the competition, the TO does not. The TO is unclear because it lacks this essential context and refers ambiguously to the episode of the Parma competition, as such I have added the necessary information to the TM.

<p>Gracias a la existencia del <i>Cuaderno Italiano</i>, libro de notas que sirvió a Goya, para tomar apuntes en este viaje. Podemos conocer las ciudades que visitó, las obras maestras que le impresionaron y las anotaciones artísticas que le sirvieron como bocetos.</p> <p>La estancia en Italia de este artista, marcó un momento determinante en su formación, quedando como base de su aprendizaje artístico que daría continuidad en el tiempo, evolucionando a un lenguaje muy personal.</p>	<p>Thanks to Goya’s Italian Notebook³⁶, which the artist used to take notes throughout his trip, we know which cities he visited, the master works that moved him, and the illustrations that served as his drafts.</p> <p>Goya’s stay in Italy marked a defining moment in his education, serving as the foundation that would lend continuity to his artistic development and the gradual evolution of his own, personal language.</p>
<p><i>Aníbal vencedor que por primera vez miró Italia desde los Alpes</i></p> <p>1771. Óleo sobre lienzo. Compra: 1991.</p> <p>Obra perteneciente a la etapa italiana de Goya, boceto del cuadro definitivo que presentó en 1771 al concurso convocado por la Academia de Parma (Italia). Aunque no ganó, sí consiguió una mención honorífica, en la que se</p>	<p><i>Hannibal the conqueror, viewing Italy from the Alps for the first time</i>³⁷</p> <p>1771. Oil on canvas. Purchase: 1991.</p> <p>This work is part of Goya’s Italian chapter. He entered its draft in the 1771 painting competition organized by The Academy of Fine Arts of Parma.³⁸ Though he didn’t win, he received an honorable mention that</p>

³⁶ Italian Notebook is the established term in English, documented at <https://www.museodelprado.es/index.php?id=3646&L=5>.

³⁷ Title in English consulted at: http://eweems.com/goya/goja_lostpainting.html.

³⁸ Omission (Gerardo Vázquez Ayora, 1977): I omitted (see Appendix 1) *Italia* here because it is unnecessary considering that the competition has already mentioned and associated with Italy, and because it is general knowledge that Parma is located in Italy.

<p>reconoce internacionalmente su incipiente genio creador.</p> <p>El lienzo reproduce el argumento extraído de un soneto escrito por el Abate Frugoni, que Goya resuelve con base en diferentes planos que confluyen en un movimiento narrativo. Los diversos estudios para la composición final de la obra se conservan en el <i>Cuaderno Italiano</i>, cuaderno de notas utilizado por Goya entre 1770 y 1786 (Museo del Prado).</p> <p>El cuadro presentado al concurso, se encuentra en el Palacio del Pito (Cudillero, Asturias) entre las obras de arte de la Fundación Selgas-Fagalde.</p>	<p>acknowledged his nascent, creative ingenuity at the international level.</p> <p>The canvas portrays the scene taken from a sonnet by the abbot, Carlo Frugoni, that Goya depicts on various planes that converge in narrative movement. His studies for the piece's final composition are conserved in his <i>Italian Notebook</i>, in which Goya wrote between 1770 and 1786 (Prado Museum).</p> <p>The work entered in the contest can now be found in the Palace of El Pito (Cudillero, Spain), among the works of art belonging to the Selgas-Fagalde Foundation.</p>
<p><i>Cuaderno Italiano</i></p> <p>Facsímil del Cuaderno Italiano que se encuentra en la actualidad en el Museo del Prado, valioso testimonio como cuaderno de apuntes de Goya entre 1770 y 1786, es decir la fase final de formación y los inicios de la carrera profesional.</p> <p>El cuaderno original, está compuesto por</p>	<p><i>Italian Notebook</i></p> <p>This is a replica of Goya's authentic <i>Italian Notebook</i>, currently found at the Prado Museum. Its notes, spanning from 1770 to 1786, are a valuable testimony of the final phase of Goya's formation and the beginning of his professional career.</p> <p>The original notebook is made up of</p>

<p>ochenta y tres hojas de papel blanco verjurado, de 186 x 128 mm. y la cubierta está realizada en pergamino. Las anotaciones están realizadas en pluma con diferente colorido, tinta negra de carbón y tinta sepia, lápiz y sanguina.</p> <p>Si al principio pretendió ser utilizado por el artista como un cuaderno artístico, gracias a sus innumerables notas biográficas (su boda, nacimiento de sus hijos..) finalmente se convirtió casi en un pequeño diario. En él se recogen un importante número de dibujos y anotaciones manuscritas, que nos dan a conocer tanto su faceta artística como su vida personal.</p>	<p>eighty-three 186 x 128mm sheets of white laid paper³⁹ and a parchment⁴⁰ cover. The notes were made with a quill using inks of various colors: charcoal black, sepia, graphite, and sanguine.</p> <p>If at first it was to be used by Goya as a sketchbook, thanks to his countless autobiographical notes (his wedding, the births of his children, etc.⁴¹), it can almost be considered a small journal. It contains a significant number of drawings and handwritten notes that give us perspective on his artistic facets, as well as his personal life⁴².</p>
<p><i>Venus y Adonis</i></p> <p>Hacia 1771. Óleo sobre lienzo. Compra: 1999.</p> <p>Ejecutada durante la estancia de Goya en Italia, formaría parte de un conjunto de pinturas destinadas para su venta rápida, pues servían para su manutención en tierras italianas.</p>	<p><i>Venus and Adonis</i></p> <p>Circa 1771. Oil on canvas. Purchase: 1999.</p> <p>This work was completed during Goya's time in Italy and would form part of a group of paintings intended for quick sale that provided for Goya's upkeep abroad.⁴³</p>

³⁹ Linguee.com suggests laid paper as a translation for *papel verjurado*. I also consulted this website in English (<http://drawsketch.about.com/od/materials/tp/paper-surfaces.htm>) that discusses different style of art papers and laid paper is a good match according to the RAE definition.

⁴⁰ I verified that parchment, like *pergamino*, is made of animal skins to assure that they are equivalent terms (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/parchment>).

⁴¹ In English it is not correct to end a list with an ellipses to communicate the idea that it continues, the word etcetera (or its abbreviation) should be used instead.

⁴² Modulation (Gerardo Vázquez Ayora, 1977) Here I depart a bit from the TO with the use of “give us perspective on” for the verb *conocer*, however because its use is incongruous with the verbs to know or to understand, I try to communicate the same idea with a different set of words. For Vázquez Ayora's definition, see Annex 1.

⁴³ I use a more general term here than *tierras italianas* because I have already indicated in the same sentences that Goya was in Italy. This way I don't repeat the same work or employ pairings that would seem awkward in English, the way that the direct translation (Italian lands) would.

<p>Representa un pasaje de la mitología clásica, relato tomado de “La Metamorfosis “ de Ovidio en el que se narran los amores de la Diosa Venus con el bello Adonis. Nos presenta el desdichado desenlace en el que Venus encuentra el cuerpo de Adonis, muerto por el ataque de un jabalí tras una cacería.</p>	<p>It portrays an event from classic mythology, Ovid’s <i>The Metamorphoses</i>⁴⁴ that narrates the love story of the goddess Venus and the handsome Adonis. It depicts the tragic ending in which Venus finds Adonis’s body after he was killed by a wild boar attack in a hunt.</p>
<p>Iconografía utilizada por artistas de la talla de Tiziano, Rubens o Poussin, e inspirada en la obra de Giaquinto del mismo título de 1732, de la Villa della Regina en Torino. Sigue los modelos clásicos en la composición y factura, de acuerdo con el clasicismo romano, haciendo todavía uso de soluciones barrocas.</p>	<p>This iconographic image, used by artists in the league of Tiziano, Rubens, and Poussin was inspired by Giaquinto’s 1732 work of the same title of the <i>Villa della Regina</i> in Turin. Its composition and scale follow the classical models and its use of Baroque solutions is characteristic of Roman classicism.</p>

⁴⁴ Title and author’s name in English verified at <http://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphoses>.

<p>IV. ZARAGOZA. EL ORATORIO DEL PALACIO DE SOBRADIEL</p>	<p>IV. ZARAGOZA. THE SOBRADIEL PALACE ORATORY.</p>
<p>A su regreso a Zaragoza desde Italia, empieza a ser apreciado como pintor entre las elites de la ciudad, los nobles y la iglesia, y así es como recibe los primeros encargos de importancia.</p> <p>Realiza la decoración de la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar, que marca el inicio de su primer ciclo de pintura religiosa. En estas mismas fechas ejecutó las pinturas murales para la capilla de la Cartuja de Aula Dei, el friso de mayor tamaño de toda su obra.</p> <p>Corresponde a este momento su trabajo en el oratorio del Palacio de los condes de Sobradiel, en la Plaza del Justicia de Zaragoza (hoy sede del Colegio Notarial). En él desarrolla un programa iconográfico impuesto por los condes, basado en sus devociones religiosas.</p> <p>De las siete obras que Goya realiza para decorar las paredes de la estancia, el Museo expone tres: <i>El sueño de San José</i>, <i>San</i></p>	<p>Upon his return to Zaragoza from Italy, Goya began to be seen as a valuable artist by the nobles, the Church, and the city's elite, which earned him his first important commissions.</p> <p>He completed the decoration of the cupola of the small choir in the Basilica Our Lady of the Pillar⁴⁵, which marks the beginning of his first cycle of religious pieces. At the same time, he painted the frescoes for the Aula Dei Chapel of the Carthusian monastery, the largest wainscot of his career.</p> <p>This moment also coincides with his work on the oratory in the palace of Count and Countess Sobradiel (now headquarters of the Society of Notaries), where he depicts an iconographic series commissioned by the counts based on their religious devotions.</p> <p>The Museum displays three of the seven works that Goya created to decorate the palace walls: <i>Saint Joseph's Dream</i>, <i>Saint Cajetan</i>, and</p>

⁴⁵ Use of the term in English documented at <http://www.sacred-destinations.com/spain/zaragoza-basilica-el-pilar>.

<p><i>Cayetano, San Vicente Ferrer.</i></p> <p>Las restantes obras están dispersas por distintas colecciones:</p> <p>:“<i>La Visitación de María a su prima Santa Isabel</i>” (paradero desconocido) “<i>San Joaquín</i>”. Museo Camón Aznar, Zaragoza “<i>Santa Ana</i>”. Museo Camón Aznar, Zaragoza “<i>Entierro de Cristo</i>” . Museo Lázaro Galdiano. Madrid</p> <p>Aunque ha aprendido mucho en Italia todavía muestra indecisión en sus planteamientos iconográficos y no duda en copiar de los grabados que sin duda el ha estudiado en sus años de formación con Luzán. Así en <i>La Visitación</i> se inspira en el grabado de Carlo Maratta. Y toma modelo del francés Simón Vouet para <i>El sueño de San José</i>” y “<i>Entierro de Cristo</i>”.</p> <p>En 1921, las pinturas fueron arrancadas de su lugar y pasadas a lienzo, este hecho propició la dispersión del conjunto.</p>	<p><i>Saint Vicente Ferrer.</i></p> <p>The remaining pieces are now dispersed through various collections:</p> <p><i>The Visitation of Mary to Her Sister, Santa Isabel</i> (location unknown), <i>Saint Joachim</i> (Camón Aznar Museum, Zaragoza), <i>Saint Anne</i> (Camón Aznar Museum, Zaragoza), <i>The Burial of Christ</i> (Lázaro Galdiano Museum, Madrid).</p> <p>Though Goya learned a great deal in Italy, he still demonstrates indecision in his iconographic approach and doesn't hesitate to copy the engraving that he surely studied during his apprenticeship under Luzán. <i>The Visitation</i>, is based on an engraving by Carlo Maratta, while <i>Saint Joseph's Dream</i> and <i>The Burial of Christ</i> are based on works by the French artist, Simon Vouet.</p> <p>In 1921, the paintings were stripped from their walls and transferred to canvas, an act that led to the series' dispersion.</p>
<p><i>El Sueño de San José</i></p> <p>Hacia 1772. Óleo sobre muro transpasado a lienzo. Compra: suscripción popular, 1965</p>	<p><i>Saint Joseph's Dream</i></p> <p>Circa 1172. Oil on wall transferred to canvas. Purchase: public fundraiser, 1965</p>

<p>Pintura mural al óleo traspasada a lienzo, formaba parte del programa iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradriel. Representa el sueño de San José, tomado del Evangelio de S. Mateo; momento en que el arcángel San Gabriel se presenta ante San José para decirle que no dude en aceptar a la Virgen María. Iconografía que toma como modelo un cuadro del pintor francés Vouet, identificado a través de un grabado de 1640 de Michel Dorigny.</p> <p>Pintura de juventud de Goya, tras su regreso de Italia, refleja todavía el gusto barroco, siguiendo los modelos clásicos para la composición. Arquitectura en la que se integran las figuras de minucioso dibujo y gran riqueza cromática, de tonalidades intensas verdes y rojas que resaltan sobre fondo opaco, evoca la técnica de Correggio. Las figuras principales destacan por su rotundo volumen y el dibujo esta resuelto en marcadas diagonales.</p>	<p>This oil mural, later transferred to canvas, was part of the iconographic series of the Sobradriel Palace oratory. It depicts the moment in Saint Joseph’s dream, taken from the Gospel of Matthew, when the Archangel Gabriel appears before Saint Joseph to tell him not to doubt welcoming the Virgin Mary into his home⁴⁶. The iconography uses the piece by the French artist, Vouet, as a model that was identified by an engraving⁴⁷ from the year 1640 by Michel Dorigny.</p> <p>In their adherence to classic models, the composition of the paintings from Goya’s young adulthood, after his return from Italy, still reflect a taste for Baroque style. The architecture in which the minutely detailed figures are situated, and the way the rich, chromatic colors with intense hues of greens and reds stand out against a dark background evoke Correggio’s technique. The principal subjects are prominent thanks to their full figures and marked placement on the diagonals.</p>
<p><i>San Cayetano</i></p> <p>Hacia 1772. Óleo sobre muro traspasado a</p>	<p><i>Saint Cajetan</i></p> <p>Circa 1772. Oil on wall transferred to canvas.</p>

⁴⁶ Addition (Eugene A. Nida, 1964): Here I depart slightly from the TO, providing more information than the vague original. I think that this addition (Appendix 2) is supported by the fact that it corresponds with the description in the Museum’s guide, “el ángel comunica a San José en sueños que el hijo que espera María es el hijo de Dios y no tema recibirla en su casa” (Goya, Museo de Zaragoza, Exposición permanente).

⁴⁷ The term *grabado* could be translated as etching or engraving. Both terms are used in English and differentiate the execution process. (http://www.moma.org/collection/theme_index.php?start_initial=A&end_initial=M).

<p>lienzo. Compra: 1997.</p> <p>Pintura que formaba parte del conjunto de siete escenas realizadas por Goya para el oratorio del Palacio de Sobradiel, ocupando la pared central.</p> <p>La advocación a este santo hace referencia a la propia onomástica del Conde de Sobradiel Don Joaquín Cayetano Cavero. San Cayetano de Thiene nació en Venecia en 1480 en el seno de una familia ilustre, fundador de la orden teatina pasó su vida distribuyendo sus riquezas y haciendo caridad con los mas necesitados.</p> <p>Se representa al santo en edad avanzada, arrodillándose, en actitud de veneración. La cabeza está resuelta por medio de grandes pinceladas, sin embargo deja entrever una mueca sarcástica, en un ejemplo goyesco de pesadilla. Obra muy abocetada, destaca por un manifiesto expresionismo que anuncia un Goya</p>	<p>Purchase: 1997.</p> <p>This piece also⁴⁸ formed part of the set of seven scenes painted by Goya for the Sobradiel Palace’s oratory, where it occupied the central wall.⁴⁹</p> <p>The invocation of this saint alludes to the namesake⁵⁰ of the Count of Sobradiel, Joaquin Cayetano Cavero. Saint Cajetan (Cayetano in Spanish) of Thiene, founder of the Theatine order, who was born in Venice in 1480 to an illustrious family. He spent his life distributing his wealth and performing acts of charity for those most in need.</p> <p>The saint is pictured at an advanced age, kneeling in veneration. His head is drawn with wide brushstrokes, however a sardonic expression can be made out, an example of Goya’s characteristic creation of nightmarish scenes. This highly practiced work stands out for its manifest expressionism that</p>
---	---

⁴⁸ *Explicitación* (Gerardo Vázquez Ayora, 1977): I have included the word also because it is the second painting in the same series that is discussed; it helps connect one painting to the next and provides a sense of coherency without significantly modifying the original meaning. In addition, the inclusion of also makes the text read more naturally; the way that the sentence is written creates a semantic expectation that makes readers anticipate its inclusion. For more on *explicitación*, see Appendix 1.

⁴⁹ “Occupying its central wall.” This alternative translation would maintain the use of the gerund in the TO, however the gerund, though it is clear that the painting is no longer in the palace and is currently at the Museum of Zaragoza, makes the reference to its previous location sound current. I prefer the use of the past tense verb above because, although “occupying” wouldn’t cause actual confusion, “occupied” is more precise and cohesive, considering the past tense verbs found at the beginning of the sentence.

⁵⁰ The translation of *onomástica* as namesake is an example of a cultural equivalent as defined in Peter Newmark’s (1984) list of translation strategies (Appendix 4).

posterior.	foreshadows the Goya yet to come.
<p><i>San Vicente Ferrer</i></p> <p>Hacia 1772. Óleo sobre muro traspasado a lienzo. Compra: 1999.</p> <p>Corresponde al ciclo iconográfico del oratorio de los Condes de Sobradíel. Ocupaba la pared central de la capilla, la elección de este santo está relacionada con la procedencia valenciana de la esposa del conde.</p> <p>La imagen de San Vicente que invade la superficie del lienzo, está inspirada en <i>San Hilario</i> obra de Correggio para una de las pechinas de la Catedral de Parma. El volumen rotundo y compactado del cuerpo, difiere del pequeño canon que resuelve la cabeza. El forzado plegado del ropaje y las tonalidades blancas a modo de manchas resaltan el marcado efecto claroscuro de esta obra.</p>	<p><i>Saint Vincent Ferrer</i></p> <p>Circa 1772. Oil on wall transferred to canvas. Purchase: 1999.</p> <p>This work belongs to the iconographic series of the Counts of Sobradíel's oratory and occupied the central wall of the chapel. The decision to include this saint is related to the Valencian origins of the Count's wife.</p> <p>The image of Saint Vincent that invades the surface of the canvas was inspired by Correggio's <i>Saint Hilarius</i>, which was painted for one of the cupola's pendentives⁵¹ in the Parma Cathedral. The round, compact body differs from the smaller proportions used in the head. The deep folds in the clothing and the white tones emphasize the marked chiaroscuro effect.</p>
<p><i>Virgen del Pilar</i></p> <p>Hacia 1771-1774. Óleo sobre lienzo. Compra: Dña. Manuela Lucientes, 1926.</p> <p>Era frecuente realizar para el ambiente familiar,</p>	<p><i>The Virgin of the Pillar</i></p> <p>Circa 1771-1774. Oil on canvas. Purchase: Doña Manuela Lucientes, 1926.</p> <p>Paintings of this style were frequently created</p>

⁵¹ **pendentive**

: one of the concave triangular members that support a dome

(<http://www.merriamwebster.com/dictionary/%20pendentive>)

<p>este tipo de pinturas de devoción sencilla y popular con imágenes amables en la línea marcada por el Rococó. Estas obras corresponden al momento posterior entre su regreso de Italia en 1771 y su partida a Madrid en 1775, siendo evidente la influencia de su aprendizaje italiano, como nos demuestran los dibujos preparatorios que se encuentran en su Cuaderno Italiano.</p> <p>El trazo abocetado y la gradación cromática crea una atmósfera celestial, en la que destaca la imagen de la Virgen de canon alargado y cuyas proporciones difieren de la imagen que se venera en la Basílica. La plasticidad de los ángeles y su suave pincelada, nos recuerdan a los angelitos del <i>Coreto de Nuestra Señora del Pilar</i> de Zaragoza.</p>	<p>for family homes. They were simple, pleasant popular images of devotion marked by the Rococo style that Goya completed after his return from Italy, but before his departure to Madrid in 1775. The influence of his Italian scholarship is clear, evidenced by the preparatory sketches that are found in his <i>Italian Notebook</i>.</p> <p>The Virgin, with her elongated figure, whose dimensions differ from those of the venerated image of the Basilica, stands out against a celestial atmosphere created by the visible sketch work⁵² and chromatic gradation. The plasticity of the angels and their smooth brushstroke remind us of the cherubs in the small choir of the Basilica Our Lady of the Pillar in Zaragoza.</p>
<p><i>Carta de Goya a Martín Zapater</i></p> <p>1780. Museo de Zaragoza, Depósito Escuela de Artes e Industrias, 1915</p> <p>Martín Zapater Clavería (1747-1803), amigo desde la infancia de Goya, mantuvo una estrecha amistad con el artista durante toda su</p>	<p><i>Goya's Letter to Martín Zapater</i></p> <p>1780. Museum of Zaragoza. Deposit: College of Art and Industry, 1915</p> <p>Goya's childhood friend, Martín Zapater Clavería (1747-1803), maintained a close, lifelong friendship with the artist; their</p>

⁵² Modulation (Gerado Vázquez Ayora, 1977): for a more detailed discussion of this translation strategy and the reason I used it here, see the preceding conversation, "IV.3 Distinct Conceptual Bases."

<p>vida. De ésta se conservan una gran cantidad de cartas que nos sirven para completar datos autobiográficos del pintor, detalles muy concretos tanto de su vida como de su obra.</p> <p><i>“...Para mi casa no necesito muchos muebles, pues me parece, que con una estampa de Nuestra Señora del Pilar, una mesa, cinco sillas una sartén, una bota y un tiple y asador y candil todo lo demás es superfluo...”</i></p>	<p>correspondence reveals concrete, autobiographical details about the painter’s life and work through a numerous collection of letters that has been conserved.</p> <p><i>“... In my home I don’t need many pieces of furniture because it seems to me that, apart from a print of Our Lady of the Pillar, a table, five chairs and a frying pan, a wineskin and a guitar and a grill and candle, the rest is superfluous.</i></p>
<p><i>La muerte de San Francisco Javier</i></p> <p>1771-1774. Óleo sobre lienzo. Compra: a Manuela Lucientes, 1926</p> <p>Esta obra junto con el cuadro de la <i>Virgen del Pilar</i>, fueron realizadas por Goya tras su regreso de Italia. Pintadas para su familia de Fuendetodos, los Lucientes, son escenas e imágenes amables, aptas para una devoción sencilla y popular.</p> <p>San Francisco Javier fue misionero de la Compañía de Jesús en la India y en Japón, este lienzo representa su muerte acaecida en las tierras de Asia Oriental. Está inspirada en un dibujo de Niccolo Bertuzzi, que el joven pintor tuvo ocasión de ver durante su formación</p>	<p><i>Saint Francis Xavier’s Death</i></p> <p>1771-1774. Oil on canvas. Purchased from Manuela Lucientes, 1926.</p> <p>Goya painted this work, along with the piece <i>The Virgin of the Pillar</i>, after his return from Italy. Painted for his family from Fuendetodos, the Lucientes, they are friendly images that are apt for simple and popular devotion.</p> <p>Saint Francis Xavier was a missionary for the Society of Jesus in India and Japan. This canvas depicts his death, which occurred in East Asia. It was inspired by a drawing by Niccolo Bertuzzi, whom Goya had the opportunity to meet during his artistic</p>

<p>pictórica en la Academia de Luzán en Zaragoza. Además en el Cuaderno Italiano existe un dibujo preparatorio para esta pintura, que nos muestra al santo yacente y no ligeramente incorporado como en la obra definitiva.</p>	<p>formation at the Academy of Luzán in Zaragoza. Also, the <i>Italian Notebook</i> contains a drawing of the fallen saint, a preparatory sketch that was heavily incorporated into the final piece.</p>
<p><i>Cabeza de ángel</i></p> <p>1772. Sanguina sobre papel. Compra: 1997</p> <p>Este dibujo preparatorio corresponde a la cabeza de uno de los ángeles que decoran la bóveda del Coreto de la Basílica del Pilar de Zaragoza, que bajo el tema de <i>La Adoración del Nombre de Dios</i>, Goya pintó al fresco en 1772.</p> <p>El dibujo responde a un prototipo de belleza ideal clasicista que Goya había contemplado en su reciente estancia en Roma. La belleza del rostro está definida por la plenitud del óvalo, la boca pequeña y carnosa, nariz rectilínea y ojos muy abiertos. Goya emplea trazos cruzados en el rostro y cuello para crear efectos de sombreado, pudiéndose apreciar todavía los restos de clarión.</p> <p>Hay otros dos estudios de cabezas de ángeles, además de este procedente de la</p>	<p><i>Angel's head</i></p> <p>1772. Sanguine⁵³ on paper. Purchase: 1997.</p> <p>This preliminary sketch corresponds to the head of one of the angels that decorate the cupola of the small choir in the Basilica Our Lady of the Pillar in Zaragoza, a fresco that Goya painted as part of <i>The Adoration of the Name of God</i> in 1772.</p> <p>The drawing responds to the prototype of ideal, classic beauty that Goya had contemplated during his recent time in Rome. The beauty of the angel's face is found in its plentiful oval shape, small mouth, and full, triangular nose and round eyes. Goya employs crosshatchings of pencil lines to create shadows on the face and neck, allowing the strokes of the pencil to be appreciated.</p> <p>Apart from this one, there are two other studies of angels' heads from the Carderera Collection</p>

⁵³ **sanguine:** red iron-oxide crayon used in making drawings (<http://dictionary.reference.com/browse/sanguine>).

Colección Carderera, que se conservan en el Museo del Prado y en el Museo del Louvre respectivamente.	that are conserved in the Prado and Louvre museums. ⁵⁴
---	---

⁵⁴ Here I have omitted the word *respectivamente* because no specific indications are given to distinguish the two studies from each other, so it doesn't make sense use respectively to say which is, given that ultimately all that the reader knows is that there are two studies of angels' heads, one in each museum.

<p>FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos 1746 – Burdeos 1828)</p>	<p>FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos 1746 – Bordeaux 1828)</p>
<p><i>El apóstol Santiago y sus discípulos adorando a la Virgen del Pilar</i></p> <p>Hacia 1775. Óleo sobre lienzo. Depósito: Colección Rosilló, Madrid, 2013</p> <p>Iconografía mariana que representa el conocido pasaje acaecido en el año cuarenta, en el que la Virgen del Pilar, se presenta en <i>carne mortal</i> ante Santiago y sus discípulos que se encontraban en la ciudad de Zaragoza.</p> <p>La pintura de composición triangular, presenta en primer plano a Santiago arrodillado ante la Virgen, porta un báculo en su mano derecha y en su hombro izquierdo muestra las veneras o conchas de peregrino. A ambos lados, grupos de apóstoles observan asombrados la escena, entre ellos destaca la figura de un joven ataviado según la moda diocechesca, interpretado por algunos estudiosos como un autorretrato del propio pintor. El cromatismo a base de tonalidades vivas y luminosas, recuerdan a los utilizados por Goya para uno de los altares de la iglesia de San Francisco el Grande: <i>La predicación de San Bernardino de Siena</i>.</p>	<p><i>St. James and His Disciples Adoring Our Lady of the Pillar</i></p> <p>Circa 1775. Oil on canvas. Deposit: Collection Rosilló Madrid, 2013.</p> <p>This painting is an iconography of Mary that depicts the well-known event that occurred in the year 40 AD, when the Virgin of the Pillar appeared in flesh and blood before St. James and his disciples in the city of Zaragoza.</p> <p>In the triangular composition of the painting, St. James is found kneeling in front of the Virgin in the foreground. He is holding a staff in his right hand and on his left shoulder he bears pilgrim's shells. On either side, groups of apostles observe the shocking scene. A young man dressed in 18th century fashion, whom some have interpreted as a self-portrait of the artist stands out among them. The bright, lively tones resemble the color palette used by Goya in <i>The Sermon of Saint Bernardino of Siena</i> in one of the altars of the Church of San Francisco el Grande.</p>

<p>Esta iconografía fue repetida en varias ocasiones por Goya, encontrándola ya en las puertas del armario de las reliquias de Fuendetodos. Esta pintura, realizada hacia 1775, pone de nuevo en contacto a Goya con la ciudad de Zaragoza, en donde ya había realizado la pintura al fresco del Coreto de la Basílica del Pilar. Su técnica depurada, el cromatismo y la solución técnica de los personajes se asemeja a su producción de cartones para la Real Fábrica de tapices de Madrid.</p>	<p>Goya repeated this iconography several times; it can be found on the doors of the Fuendetodos's armoire of relics. This painting, completed circa 1775, renews Goya's contact with the city of Zaragoza, where he had already painted the frescoes of the small choir in the Basilica Our Lady of the Pillar. His careful technique, wide color palette, and the precise portrayal of the subjects are similar to the models he produced for the Royal Tapestry Factory in Madrid.</p>
--	---

<p><i>San Luis Gonzága meditando ante un crucifijo</i></p> <p>Hacia 1798. Óleo sobre lienzo. Compra: 1991</p> <p>Este cuadro fue pintado por Goya para uno de los altares de la <i>Iglesia de las Salesas Nuevas de Madrid</i> fundada en 1798, orden devota del <i>Sagrado Corazón de Jesús</i>, como los Jesuitas en un momento en que los sectores projesuiticos volvían a ganar terreno en los ambientes religiosos y políticos. San Luis Gonzága persona de noble linaje, ingresó con tan solo 18 años en la Compañía de Jesús, practicó un exacerbado ascetismo hasta su fallecimiento a los 24 años, víctima de una epidemia. Fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII.</p> <p>Pintura que aun reflejando elementos propios del Barroco: paño de pureza que sujeta el crucifijo y el motivo de Vanitas, utiliza una técnica pictórica en la línea neoclásica que se ve plasmada por un fino modelado de la figura del Santo.</p>	<p><i>Saint Aloysius Gonzaga meditating before a crucifix</i></p> <p>Circa 1798. Oil on canvas. Purchase: 1991.</p> <p>This piece was painted by Goya for one of the altars of the Church of the New Salesians of Madrid, founded in 1798. The order, like the Jesuits, showed devotion to the Sacred Heart of Jesus in a moment when the pro-Jesuit sectors began to regain sway in political and religious circles. Saint Aloysius Gonzaga, who came from noble lineage, enlisted in the Society of Jesus when he was just 18. He practiced extreme asceticism until his death at 24 when he fell victim to an epidemic. He was canonized in 1726 by Benedict XIII.</p> <p>Although this painting still reflects Baroque elements, such as the cloth of purity with which he holds the crucifix as well as the <i>Vanitas</i> motif, Goya employs a neoclassic painting technique, which is observed in the fine, molded figure of the Saint.</p>
---	--

VII. GOYA PINTOR DE RETRATOS	VII. GOYA, PAINTER OF PORTRAITS
<p>Nada se descubre al decir que Goya es un gran retratista. Retrata a personajes de todas las clases sociales de su época, del rey al mendigo. No se deja deslumbrar por el halago, cuando hace un retrato sólo ve a la persona con sus vicios y virtudes, con simpatía o con antipatía.</p>	<p>It's obvious to say that Goya was a great portrait artist. He painted personalities of his day from all social classes, from beggar to king. He didn't allow himself to succeed through flattery; when he painted a person only the subject was seen, with their virtues and vices, in their decency or indecency.</p>
<p>Recoge de Velázquez el retrato psicológico del personaje y de los retratos ingleses la elegancia de los nobles. De los retratos de Goya se dice que son prerrománticos por la expresión del carácter; realistas por los tipos humanos que retrata, e impresionista por su pincelada suelta, a veces con gruesos empastes modelada con espátula.</p>	<p>From Velazquez, he acquired the technique of painting psychological portraits, and from English portraits, the elegance of the nobility. In terms of Goya's portraits, it is said that they are pre-romantic for their communication of character, realist for the type of people he drew, and impressionist for their free and sometimes heavy brushstroke molded with a spatula.</p>
<p>En 1789 es nombrado Pintor de Cámara y retrata a los nuevos reyes, es el momento en que Goya pudo pensar que se hallaba en la cima de su gloria. De este momento son los retratos de los reyes <i>Carlos IV y María Luisa</i> que expone el Museo.</p>	<p>In 1789, he was named the painter of the court and executed portraits of the new kings. It was this moment that allowed Goya to believe that he had reached the height of his glory. The portraits of King Charles IV and Queen María Luisa that the museum has on display are from this period.</p>

<p>Goya es el retratista de los ilustrados, ejecuta magnificas obras en las que habita el espíritu de esperanza en un nuevo orden social.</p> <p>Los retratos que realiza a partir de 1800 muestran una tendencia definida por la inclusión del modelo en un fondo neutro, concentrando la atención sobre el rostro del retratado. A partir de 1815 potencia una paleta cromática restringida, usará fundamentalmente el marrón y el negro, dejando el contraste cromático en los detalles de la vestimenta y en las carnaciones de las figuras. Buen ejemplo de esta tendencia son los retratos del <i>Duque de San Carlos</i> y del rey <i>Fernando VII</i>, expuestos en esta sala.</p>	<p>Goya was the portrait artist of the erudite class. He painted marvelous works in which the spirit of faith in the new social order resided.</p> <p>The portraits that he painted after the year 1800 reveal a tendency defined by the inclusion of the model on a neutral background, drawing attention to the subject's face. After 1815, he capitalizes on the use of a confined color palette, predominately using browns and blacks and providing contrast in the clothing's details and the subjects' skin tones. The portraits of the Duke of San Carlos and of King Ferdinand VII, displayed in this room, are good examples of this tendency.⁵⁵</p>
<p><i>Retrato del Rey Carlos IV</i></p> <p>1789. Óleo sobre lienzo. Depósito: Museo del Prado, 1972</p> <p>Junto con la obra siguiente titulada "Retrato de la Reina María Luisa" pertenece a la serie de primeros retratos oficiales que Goya realiza con motivo del inicio del reinado de la pareja en 1788. No hay constancia de que Goya retratase a Carlos y María Luisa siendo</p>	<p><i>Portrait of King Charles IV</i></p> <p>1789. Oil on canvas. Deposit: Prado Museum, 1972</p> <p>This painting, along with the next work, titled <i>Portrait of Queen Maria Luisa</i>, belongs to the series of the first official portraits that Goya painted for the initiation of the couple's reign in 1788. There is no evidence that Goya ever painted portraits of Charles or María Luisa</p>

⁵⁵ Reordering (Joseph L. Malone, 1988) (Appendix 3): in terms of the placement of the subject and the verb, the sentence structure is less flexible in English than in Spanish. This sentence has been reordered so that the subject precedes the verb.

<p>Príncipes de Asturias.</p> <p>Destaca en la ejecución del lienzo la calidad de las telas y el retrato psicológico del personaje.</p> <p>Pertenecen a la colección del Museo del Prado, con anterioridad al depósito en nuestro Museo se exhibieron, desde 1925 a 1961, en el Museo de San Telmo de San Sebastián.</p> <p>Se considera que con la iconografía que nos ocupa, hay en el catálogo de obras de Goya cuatro retratos originales de nuestro artista; otros seis retratos están catalogados como réplicas de taller, e incluso alguno atribuido a Rafael Esteve.</p>	<p>while they were Prince and Princess of Asturias.</p> <p>The canvas details the quality of the fabrics and the psychological portrait of the subject.</p> <p>These portraits belong to the Prado Museum's collection. Before their deposit in this museum, they were displayed in the Saint Telmo Museum in San Sebastian from 1925 to 1961.</p> <p>For the painting in question, it is believed that there are four portraits the Goya's catalogue that are originals of the artist, another six that are catalogued as workshop replicas, and even a few attributed to Rafael Esteve.</p>
--	---

<i>Retrato de la Reina María Luisa</i>	<i>Portrait of Queen María Luisa</i>
<p>1789. Óleo sobre lienzo. Depósito: Museo del Prado, 1972</p>	<p>1789. Oil on canvas. Deposit: Prado Museum, 1972.</p>
<p>Pareja del anterior y por lo tanto de la misma serie. En estos retratos oficiales Goya sigue los modelos en cuanto a composición y color que ya utilizara Velázquez, al que consideraba su maestro.</p>	<p>This is the partner of the anterior painting and, therefore, part of the same series. In terms of the composition and color of these official portraits, Goya follows the example of Velázquez, whom he considered to be his mentor.</p>
<p>Otra influencia velazqueña en sus retratos es la búsqueda de profundizar en el temperamento del modelo para conseguir un reflejo de su personalidad en un “retrato psicológico” .</p>	<p>Another influence of Velázquez that can be seen in the portraits is the attempt to uncover the temperament of the subject in order to achieve a reflection of his or her personality in a psychological portrait.</p>
<p>En el lienzo junto a detalles de calidad, como el sombrero que luce la reina, se advierten zonas torpemente tratadas, como son sus manos.</p>	<p>The canvas, as well as its details of quality, like the queen’s hat and hands, inform us of poorly executed areas.</p>
<p>Al ser Pintor del Rey, Goya dedica gran parte de su tiempo a realizar retratos reales, tarea en la que se hace ayudar por un buen número de pintores, entre los que destacan Rafael Esteve y Ascensió Juliá.</p>	<p>Being the king’s painter, Goya dedicated a large part of his time to royal portraits, a task that demanded the help of a good number of painters; among them Rafael Esteve and Ascensió Juliá stand out.</p>
<p>Este lienzo como el anterior se considera una replica del taller de Goya.</p>	<p>This canvas, as well as the previous, is believed to be a replica from Goya’s workshop.</p>

<i>Retrato del Duque de San Carlos</i>	<i>Portrait of the Duke of San Carlos</i>
<p>1815. Óleo sobre lienzo. Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921. Firmado y Fechado: “<i>El Excmo. Sr. Duque de Sn. Carlos. Por Goya año 1815</i>”</p>	<p>1815. Oil on canvas. Deposit: Imperial Canal of Aragon, 1921. Signed and dated: <i>The most excellent Duke of San Carlos. By Goya in the year 1815.</i></p>
<p>Magnífico retrato de cuerpo entero, quizá uno de los mejores retratos masculinos salido de la paleta goyesca.</p>	<p>This magnificent, full-body portrait might be one of the best masculine portraits that emerged from Goya’s palette.</p>
<p>Goya hace un alarde de calidad en una composición madura, tanto desde el punto de vista técnico como desde el punto de vista de captación de los rasgos psicológicos del personaje.</p>	<p>From a technical perspective as well as in its capturing of the psychological traits of the subject, Goya marks his quality in this mature composition.</p>
<p>Don José Miguel de Carvajal y Vargas, duque de San Carlos, mantuvo fidelidad a Fernando VII durante toda su vida. El rey le compensó haciendo de él la segunda autoridad del Reino, fue embajador en París y Viena.</p>	<p>Don José Miguel de Carvajal y Vargas, the duke of San Carlos, remained faithful to Ferdinand VII throughout his life and the king compensated him by making him the realm’s second authority. He was an ambassador in Paris and Vienna.</p>
<p>Probablemente el artista le agradece su exoneración de los cargos de afrancesado con este lienzo que podríamos denominar como “retrato real”, pero es fiel a sí mismo y no se reprime al reflejar en el rostro del retratado su característica de “corto de vista” en alusión a su desastrosa acción política</p>	<p>With this canvas, which could be considered a royal portrait, the artist is probably thanking the Duke for exonerating him from the accusations of being a French collaborator. However, he remains faithful to himself and doesn’t repress the reflection of the subject’s characteristic short sightedness in his face, an</p>

	allusion to his disastrous political actions.
<p><i>Retrato del Rey Fernando VII</i></p> <p>1815. Óleo sobre lienzo. Depósito: Canal Imperial de Aragón, 1921. Firma apócrifa en la zona inferior izquierda: “<i>Fco. Goya</i>”.</p> <p>Estamos ante uno de los mejores retratos del rey que Goya realiza una vez terminada la Guerra de la Independencia, al regreso de Fernando VII a España.</p> <p>Es una obra de corte oficialista y propagandístico de la monarquía en el que el rey aparece representado con gran frialdad y hasta antipatía. No parece que las relaciones personales del pintor y su modelo fueran un ejemplo de cordialidad.</p> <p>Junto con la obra <i>Retrato del Duque de San Carlos</i> fue encargada al pintor en septiembre de 1814, por la Junta del Canal a propuesta de Martín de Garay nombrado poco antes protector del dicha institución.</p> <p>Por su trabajo Goya percibió la cantidad de 19.080 reales de vellón que le fueron pagadas en julio de 1815, fecha en la que ya</p>	<p><i>Portrait of King Ferdinand VII</i></p> <p>1815. Oil on canvas. Deposit: Imperial Canal of Aragon, 1921. Apocryphal signature at the lower-right, “Francisco Goya.”</p> <p>We are before one of the best portraits that Goya painted of the king after the War of Independence, when King Ferdinand returned to Spain.</p> <p>It is an official work of the court, a piece of the monarchy’s propaganda in which the king is represented with distant or even disagreeable air. It doesn’t appear that the painter and his subject were on cordial personal terms.</p> <p>Along with the work, <i>Portrait of the Duke of San Carlos</i>, this piece was commissioned in September of 1814 by the Regional Government of the Canal at the request of Martín de Garay, who had been named the steward of the institution shortly before.</p> <p>For his work, Goya received the quantity of 19,080 Spanish Reals that were paid to him in July 1815, a date by which these very notable</p>

<p>estaban acabadas tan notables obras.</p>	<p>works had already been completed.</p>
<p><i>Don Luis María de Borbón y Vallabriga</i></p> <p>Depósito: Fundación Plaza, Zaragoza 2006.</p> <p>Retrato del primer hijo del Infante don Luis de Borbón y de doña María Teresa de Vallabriga, realizado por Goya durante su estancia en Arenas de San Pedro (Ávila). El niño viste traje de corte con casaca, chaleco y calzón corto en azul-añil, los colores de la Casa de Borbón. El entorno ambientado con elementos cartográficos, desvela una de las aficiones del protagonista que se encuentra componiendo el puzzle de un mapa, en su mano derecha porta una de las piezas, que corresponde a Madrid, Reino de Toledo y Cuenca y en su mano izquierda sostiene un compás.</p> <p>Sobre un sillón se apoya un mapa de Geografía Europea con la inscripción: “Señor D. Luis María, hijo de su alteza serenísimo Infante D. Luis y de la muy ilustre Doña María Teresa Vallabriga a los seis años y tres meses de edad”.</p> <p>Esta obra hace pareja con el retrato de su hermana María Teresa, representada a los dos años de edad, en la Nacional Gallery de</p>	<p><i>Luis María de Borbón y Vallabriga</i></p> <p>Deposit: Plaza Foundation, Zaragoza, 2006</p> <p>This portrait of the first child of Infante Luis de Borbón and María Teresa de Vallabriga was executed by Goya during his time in Arenas de San Pedro (in Ávila). The boy is dressed in a tailored suit made up of a jacket, vest, and breeches in indigo-blue, the colors of the Borbón House. The scene, decorated with cartographic elements, reveals the interests of the protagonist, who is portrayed working on a puzzle of a map. In his right hand he is holding one of the pieces, which corresponds to Madrid, the Reign of Toledo, and Cuenca, and in his left, a compass.</p> <p>Against the chair, leans a map of European geography with the inscription: Don Luis María, son of your most serene grace Infante Don Luis and the very distinguished Doña María Teresa Vallabriga, at the age of six years and three months.</p> <p>This piece is partner to the portrait of Luis Maria’s sister depicted at age two and is found in the Washington National Gallery.</p>

<p>Washington. Goya volverá a retratar a los dos hermanos, a María Teresa como Condesa de Chinchón y a don Luis con motivo de su nombramiento como Cardenal en 1800.</p>	<p>Later, Goya would again paint the two siblings' portraits, that of María Teresa as Countess of Chinchón and that of Luis for his appointment⁵⁶ as Cardinal in 1800.</p>
<p><i>Retrato de Juan Martín de Goicoechea</i></p> <p>1790. Óleo sobre lienzo. Compra: 2008.</p> <p>Goya nos presenta a su amigo luciendo una casaca marrón, propia de su condición de comerciante, de ejecución brillante. Le cruza el pecho la Cruz de la Real Orden de Carlos III, concedida en 1789.</p> <p>Juan Martín de Goicoechea fue el hombre de negocios más importante de Zaragoza. Dedicado al comercio de la seda mantuvo una activa implicación en los asuntos ciudadanos: fue uno de los fundadores de la Real Sociedad Económica de Amigos del País y mantuvo a sus expensas la Academia de Dibujo que tuvo actividad entre 1784 y 1792, fecha en la que se creó la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luís.</p> <p>El año en que Goya le pintó el retrato</p>	<p><i>Portrait of Juan Martín Goicoechea</i></p> <p>1790. Oil on canvas. Purchase: 2008.</p> <p>With excellent execution, Goya introduces us to his friend, who sports a brown jacket, characteristic of his occupation as a merchant. The Cross of the Royal Order of Charles III, awarded in 1789, adorns his chest.</p> <p>Juan Martín de Goicoechea was the most important businessman in Zaragoza. Dedicating himself to the silk trade, he participated actively in the affairs of the city's citizens: he was one of the founders of the Economic Society of Friends of the Country and financial supporter of the Academy of Drawing, which was active between 1784 and 1792, until the creation of Royal Academy of Nobles and Fine Arts of Saint Louis⁵⁷.</p> <p>In the year that he painted this portrait,</p>

⁵⁶ Convergence (Joseph L. Malone, 1988): the translation of *nombramiento* as appointment is an example of convergence when a term in the TO can be translated for two or more different things. In this case, *nombramiento* in Spanish could be the nomination for a post, or the actual appointment to a post. For a more detailed discussion of this translation strategy and the reason I used it here, see “IV.2. One Word, Multiple Translations,” above.

⁵⁷ Name in English found at <http://catedu.es/aragonromano/muprzaen.htm>.

<p>nuestro pintor estuvo en Zaragoza para celebrar las fiestas del Pilar, pudiendo tomar apuntes del natural.</p>	<p>Goya was in Zaragoza to celebrate the festivals of Our Lady of the Pillar; as such he was able to take notes of his subject in the flesh.</p>
<p><i>La letra con sangre entra. Escena de escuela</i></p> <p>Hacia 1780 – 1785. Óleo/ tela. Compra: 2008</p> <p>A medio camino entre la crítica social y la escena de costumbres, Goya refleja la cotidianeidad de la clase en la que una azotaina no despierta ningún interés entre el grupo, excepto en los que la sufren.</p> <p>A pesar de su pequeño formato está ejecutada con magníficos detalles y un magistral uso de la luz que incide en la autoridad del profesor y en el alumno dispuesto a recibir.</p> <p>Años más tarde, en 1799, Goya retoma su preocupación por la educación en la serie de Los Caprichos, con títulos tan explícitos como “<i>Si sabrá más el discípulo</i>”.</p> <p>La radiografía hecha al lienzo muestra que fue reutilizado, y que se usó en principio</p>	<p><i>The School Scene</i>⁵⁸</p> <p>Circa 1780-1785. Oil on fabric. Purchase: 2008.</p> <p>Somewhere between social criticism and the depiction of customs, Goya reproduces the routine character of a classroom in which a spanking doesn’t stir any interest among the group, except for those who experience it.</p> <p>Despite its small format, the painting is executed with splendid details and a masterful use of light that highlights the teacher’s authority as well as the student who is about to suffer it.</p> <p>Years later, in 1799, Goya reopens his concern for education in the series, <i>Los Caprichos</i>, with explicit titles like, <i>Might Not the Pupil Know More?</i></p> <p>A radiography of the canvas shows that it was first used for a practice sketch of the</p>

⁵⁸ Title in English consulted at <http://www.wikiart.org/en/francisco-goya/the-school-scene>.

<p>para algún boceto de la cúpula “<i>Regina Martirum</i>” del Pilar.</p> <p>Esta obra se relaciona con la serie “Juego de niños” que Goya realizó para la Real Fábrica de Santa Bárbara.</p>	<p><i>Regina Martirum Cupola</i> in Basilica Our Lady of the Pillar.</p> <p>This small work is associated with the <i>Children’s Games</i> series that Goya completed for the Royal Tapestry Factory.</p>
<p><i>Retrato de Dama con mantilla</i></p> <p>1824 – 1825. Óleo sobre lienzo. Compra: 1991</p> <p>Estamos ante una de las últimas obras del autor en las que con más intensidad profundiza en los aspectos psicológicos del personaje al que retrata. La mirada directa de sus profundos ojos nos sugiere a una mujer de carácter fuerte y aire majestuoso.</p> <p>Algunos autores quieren ver en ella a Leocadia Zorrilla de Weiss, ama de llaves y compañera de Goya en sus últimos años. También se le pone en relación con la figura de una mujer que aparece en las pinturas de la Quinta del Sordo.</p> <p>Es una obra restaurada desde antiguo pero que todavía conserva el sello de su autor, en el costado izquierdo incluso pueden verse restos de veladuras.</p>	<p><i>Portrait of Lady with Shawl</i></p> <p>1825 – 1825. Oil on canvas. Purchase: 1991</p> <p>We are in front of one of the latest works in which the painter interprets the psychological aspects of the featured subject with such intensity. The direct gaze of her deep-set eyes suggests that she is a strong-willed woman and gives her a dignified air.</p> <p>Some authors believe her to be Leocadia Zorrilla de Weiss, Goya’s housekeeper and companion during his last year. She is also associated with the figure of a woman that is found in the paintings at Goya’s Villa of the Deaf.</p> <p>Though it was restored long ago, it is a piece that still retains the painter’s stamp on the left side, and even traces of the glaze can still be seen.</p>

<p>El sello de modernidad que se percibe en la obra anuncia las nuevas corrientes pictóricas del Romanticismo.</p>	<p>The mark of modernity that can be perceived in this work announces Romanticism's new pictorial trends.</p>
--	---

VI. DOCUMENTATION

SOURCES USED DURING THE TRANSLATION PROCESS

THEMATIC FIELDS: INFORMATIVE, EDUCATIONAL, CULTURAL, ARTISTIC

PERTINENT INFORMATION	WHERE TO FIND IT	LOCATION (REFERENCE INFORMATION)
1. Complete original text	Goya section, Museum of Zaragoza	The original text was provided by the Museum of Zaragoza in a Word document.
2. Monographic publications	<p><i>Guía Goya: Museo de Zaragoza, Exposición permanente.</i></p> <p>“Francisco de Goya y Lucientes” (in English)</p> <p>“Goya en la cartuja de Aula Dei. Aragón.”</p> <p>“Goya Paintings”</p> <p>“The Complete Works” (used to confirm the English translations of titles)</p>	<p>Available in print at the Museum of Zaragoza or online at:</p> <p>http://www.museodezaragoza.es/publicaciones/guias-y-catalogos/goya/.</p> <p>http://eeweems.com/goya/goya_lostpainting.html</p> <p>http://www.aragonesasi.com/goyacart.php</p> <p>http://goya.unizar.es/InfoGoya/Work/Pintura.html</p> <p>http://www.franciscodegoya.net/the-complete-works-5-48-3-2.html</p>

3. Specialized articles	Because of the divulgative nature of the text, I didn't find it necessary to use specialized articles.	N/A
4. Parallel texts (Spanish)	<i>Guía de colección 1, sala 201</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia	http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-201
5. Specialized terms (Spanish)	Electronic single and multi-language dictionaries, consultations with professionals in the art field. See the Glossary of Specialized Terms for specific examples and equivalent terms.	<i>Linguee</i> ; http://www.linguee.com/ . Real Academia Española; http://www.rae.es/ . <i>WordReference</i> ; http://www.wordreference.com/ . Del Feild, art teacher, BA in Art Education. Ruth Villa Que, BA in Art History, MA in Museum Administration.
6. Equivalent terms (English)	Electronic single and multi-language dictionaries and thesauruses, consultations with professional in the art field. See the Glossary of Specialized Terms for specific examples and equivalent terms.	<i>Dictionary.com</i> ; http://dictionary.reference.com/ <i>Glossary of Paper Terminology</i> ; http://www.artpaper.com/glossary.html . <i>Merriam-Webster</i> ; http://www.merriam-webster.com/ . <i>MoMA Art Terms</i> ; http://www.moma.org/collection/theme_index.php?start_initial=A&end_initial=M . <i>Wikipedia</i> ; http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Name_of_God . <i>WordReference</i> ; http://www.wordreference.com/ Del Feild, art teacher, BA in Art Education. Ruth Villa Que, BA in Art History, MA in Museum Administration. <i>Thesaurus.com</i> ; http://thesaurus.com/browse/sketch:depict ,

		develop, dignified, facsimile, incipient, maintenance, original, portray, reproduce, resume, sketch, subsistence
7. Verification of equivalent terms (English)	Art Index (MoMA) Electronic single-language dictionary Consultation with art professional	<i>MoMA Art Terms</i> ; http://www.moma.org/collection/theme_index.php?start_initial=A&end_initial=M <i>Dictionary.com</i> ; http://dictionary.reference.com/ Del Feild, art teacher, BA in Art Education.
8. Parallel texts (English)	“Brux Romanesque Church” <i>Collection Online</i> , The British Museum <i>Collection 1 Guide, Room 201</i> , Reina Sofía National Museum (English version) <i>Miró Exhibition at Seattle Art Museum</i> (online version)	http://www.ouvroir.com/brux/e_paint.php http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=25692&peopleA=25692-1-7&view=list&page=10 . http://www.museoreinasofia.es/en/collection/room/room-201 http://www.seattleartmuseum.org/exhibitions/miro

VII. GLOSSARY OF ART TERMINOLOGY

SPANISH	ENGLISH	RESOURCES EMPLOYED
al fresco	fresco	Del Feild
barroco	Baroque	None
boceto	sketch, outline, draft	RAE ⁵⁹ , WordReference ⁶⁰
claroscuro	chiaroscuro	Del Feild ⁶¹
coreto	small choir	Wikipedia: “Adoration of the Name of God” ⁶²
empaste (pincelada empastada)	heavy brushstroke	Ruth Villa Que
friso	wainscot	RAE, Ruth Villa Que ⁶³
grabado	etching or engraving	RAE, MoMA Art Terms ⁶⁴
papel verjurado	laid paper	RAE, Linguee ⁶⁵ , Glossary of Paper Terminology ⁶⁶
pechinas	pendentive	RAE, Merriam-Webster ⁶⁷
rococó	rococo	None
sanguina	sanguine	Dictionary.com ⁶⁸ , Del Feild
trazo	line (pencil), stroke (brush)	RAE, WordReference

⁵⁹ Electronic version of the Spanish language dictionary, *Real Academia Española*; <http://www.rae.es/>.

⁶⁰ Electronic multilingual dictionary, *WordReference*; <http://www.wordreference.com/>

⁶¹ Consulted Del Feild, art teacher, BA in Art Education.

⁶² http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Name_of_God.

⁶³ Consulted Ruth Villa Que, BA in Art History, MA in Museum Administration.

⁶⁴ Electronic glossary of art terminology; http://www.moma.org/collection/theme_index.php?start_initial=A&end_initial=M.

⁶⁵ Translation search engine, *Linguee*; <http://www.linguee.com/>.

⁶⁶ Electronic glossary, *Glossary of Paper Terminology*; <http://www.artpaper.com/glossary.html>.

⁶⁷ Electronic version of the English language dictionary, *Merriam-Webster*; <http://www.merriam-webster.com/>.

⁶⁸ Electronic English language dictionary, *Dictionary.com*; <http://dictionary.reference.com/>

VIII. CONCLUSION

Thus, inadvertently, they developed a shared language, rewriting what they read, translating one another mutually. The more they worked together, the more similarities they discovered between love and translation, understanding a person and translating a text, retelling a poem in a different language and putting into words what the other was feeling. Both exercises were as happy as they were incomplete—doubts always remained, words that needed changing, missed nuances.

-Andrés Neuman, *The Traveller of the Century*

As the passage above implies, learning to translate is about learning how to communicate nuances. Accordingly, one of the timeless questions for translators has been how communicate these nuances across languages systems and cultures. How does one strike a balance between being faithful to the original text and allowing oneself to use more creative or culturally appropriate means of communicating an idea in a different language? Many authors and translators have shared their opinions on the matter. Jorge Luis Borges once put forth the now commonly known tongue-in-cheek response, “The original is unfaithful to the translation.” Yet, however enigmatic the this question (which surely has as many replies as translators in the world) may be, the Master in Translation of Specialized Texts, along with this project in particular, have helped me come up with some tools that help me answer this question for myself.

Through the translations of many and varied texts over the last year, I have come to the conclusion that there are a couple of aspects, often ignored in the debate of literal versus loose translation, that play in key roles in how to respond: the target audience and the function of the document to be translated. Identifying these two items is essential to the production of a translation that communicates clearly and fulfills its intended purpose. Knowing the target audience is vital because, as is so often observed, one’s interpretation of a text is bound to their worldview, knowledge, and life experience in combination with a long list of other factors. If you know whom you are writing to, decisions on word choice and syntax become much easier to make. Similarly to the way you adjust your speech in a conversation depending on your interlocutor, knowing your audience helps you make decisions about how to communicate.

Translating with the document's purpose in mind is also advantageous because it provides you with a foundation; it grounds your translation and helps you stay focused. It also helps answer questions about when it is appropriate to change a passage. For example, in this project, because the text in question's principle goal was to educate and help visitors understand the paintings, I concluded that adjustments that were clarifying or that added needed explanations were justified.

Unsurprisingly, I found that the fact that I was completing a real translation assignment facilitated the process. Having seen the text in the Museum of Zaragoza, speaking with the Museum's administrators, and having a definition of my target audience eased the process. It was also motivating to know that my work would later be put to use. On a personal note, I felt like I was connecting in a concrete way with the history of the city that has housed my studies and me over the past year.

In conclusion, in future translations, when I am confronted with a situation in which I am struggling between various possible translations, or the question of a more literal or more creative approach, I will remember to center myself on the target audience and the intended function, and move forward from there.

IX. BIBLIOGRAPHY

IX.1. SOURCES REFERENCED FOR THE COMMENTARY

IX.2. SOURCES REFERENCED FOR THE TRANSLATION

IX.1. SOURCES REFERENCED FOR THE COMMENTARY

DE MIGUEL, OLIVIA in interview by Chema R. Morais. “El resultado de la traducción es un texto igual y distinto a la vez.” *Heraldo de Aragón*. Zaragoza: March 8, 2014.

GIL BARDAJÍ, ANA. “Procedimientos, técnicas, estrategias: operadores del proceso traductor.” *Rercercat*, 2004.

NEUMAN, ANDRÉS. *The Traveller of the Century*. Translated by Nick Caistor and Lorenza Garcia. London: Pushkin Press, 2012.

NORD, CHRISTIANE. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

IX.2. SOURCES REFERENCED FOR THE TRANSLATION

Print Materials

ARGUÍS REY, MARISA AND GÓMEZ DIESTE, CARMEN. *Goya: Museo de Zaragoza, Exposición permanente*. Zaragoza: Gobierno de Aragón.

Electronic Articles and Webpages

BROWN, GAVIN. “Brux Romanesque Church.” *Ouvroir Hermetique*.
http://www.ouvroir.com/brux/e_paint.php.

HAYES, HOLLY. “El Pilar Basilica, Zaragoza.” *Sacred Destinations*. <http://www.sacred-destinations.com/spain/zaragoza-basilica-el-pilar>.

“Metamorphoses.” *Wikipedia*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphoses>.

“Provincial Museum of Zaragoza.” *The Roman Heritage in Aragon*.

<http://catedu.es/aragonromano/muprzaen.htm>.

SOUTH, HELEN. “Art Paper Surface Types.” *About Drawing/Sketching*.

<http://drawsketch.about.com/od/materials/tp/paper-surfaces.htm>

“The Victorious Hannibal Seeing Italy from the Alps for the First Time.” *Museo Nacional del*

Prado. <https://www.museodelprado.es/index.php?id=3646&L=5>.

“The School Scene.” *WikiArt: Visual Art Encyclopedia*. [http://www.wikiart.org/en/francisco-](http://www.wikiart.org/en/francisco-goya/the-school-scene)

[goya/the-school-scene](http://www.wikiart.org/en/francisco-goya/the-school-scene).

WEEMS, ERIK. "Hannibal the Conqueror, viewing Italy from the Alps for the first time." *Goya*.

http://eweems.com/goya/goya_lostpainting.html.

Dictionaries and Glossaries

“Art Terms” *The Museum of Modern Art*.

http://www.moma.org/collection/theme_index.php?start_initial=A&end_initial=M.

Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/>.

Dictionary.com. <http://dictionary.reference.com/>.

Merriam-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>.

Linguee: Dictionary and Search Engine. <http://www.linguee.com/>

WordReference.com. <http://www.wordreference.com/>.

APPENDIX

TABLES OF TRANSLATION STRATEGIES AS DEFINED BY VARIOUS AUTHORS⁶⁹

APPENDIX 1. GERARDO VÁZQUEZ AYORA

Año:	1977
Terminología:	Procedimientos técnicos de ejecución estilística
Número:	9
Subcategorías:	Traducción literal y traducción oblicua o dinámica

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	TRADUCCIÓN LITERAL	Cuando entre dos lenguas existe una correspondencia precisa de “estructura” y de “significación” y la equivalencia se cumple monema por monema	She is reading => Ella está leyendo
2	TRANSPOSICIÓN	Procedimiento por el cual se reemplaza una parte del discurso del texto de LO por otra diferente que en el texto de LT lleve el principal contenido semántico de la primera.	I merely asked his name => Me contenté con preguntarle el nombre
3	MODULACIÓN	Cuando hay un cambio de la “base conceptual” en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, un “punto de vista modificado” o una base metafórica diferente.	That’s the answer => Esa es la solución
4	EQUIVALENCIA	Caso extremo de modulación, es una modulación que se lexicaliza.	They are as like as two peas => Se parecen como dos gotas de agua

⁶⁹ Tables taken from the article by Ana Gil Bardají.

5	ADAPTACIÓN	El proceso de conformar un contenido a la visión particular de cada lengua.	Blanco como la nieve => Blanco como las plumas del airon (ejemplo tomado de Nida)
6	AMPLIFICACIÓN	Desarrollo analítico en virtud del cual un monema de LO puede estar representado por una secuencia de monemas de LT.	We are dancing to the acordion => Bailamos al son del acordeón
7	EXPLICITACIÓN	Clase de expansión que obedece sobre todo a razones de semántica y donde se expresa en LT lo que está implícito en el contexto de LO.	To help resolve the basic question of delagation => Para resolver los problemas básicos de la delegación de poderes.
8	OMISIÓN	Procedimiento por el cual no traducimos un segmento del TO.	What a speech! I would like to have it illuminated to hang in the office => ¡Qué discurso! Me gustaría tenerlo para colgarlo en la oficina.
9	COMPENSACIÓN	Cuando se añade una información del TO en un lugar ditinto del TT para compensar una pérdida de sentido.	En una cadena de adjetivos ingleses sobre un nombre, utilizar sólo uno en esp. y usar los otros más tarde.

APPENDIX 2. EUGENE A. NIDA

Año:	1964
Terminología:	Techniques of Adjustment
Número:	5
Subcategorías:	cf. tabla

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	ADDITIONS Adiciones	Las adiciones sirven para completar una expresión elíptica, para evitar ambigüedad, para efectuar una reestructuración gramatical, para amplificar elementos implícitos, etc.	Traducir "Paul... writes to..." aunque en el TO no se explicita el verbo "escribir" (write)
2	SUBTRACTIONS Sustracciones	Las sustracciones se utilizan para evitar repeticiones, conjunciones, adverbios, etc., presentes en el TO pero innecesarios en el TT.	En pares como "answering, said", "asked and said", etc., eliminar una de los dos elementos del par.
3	ALTERATIONS Alteraciones	Las alteraciones pueden implicar cambios en la transliteración, cambios en la categoría gramatical, cambios de orden sintáctico, cambios de significación, etc.	Cambiar la transliteración de palabras como Mesías, Peter, Bethlehem, etc. por otras de similares cuando éstas palabras tienen significados distintos en las lenguas de llegada.
4	FOOTNOTES Notas a pie de página	Las notas a pie de página deben servir para explicar diferencias lingüísticas y culturales, y para añadir información adicional sobre el contexto cultural e histórico del texto.	No da ejemplos.
5	ADJUSTMENT OF LANGUAGE TO EXPERIENCE Ajustes lingüísticos a la experiencia	Este tipo de ajustes surgen con la aparición de nuevos acontecimientos culturales en el seno de una sociedad que conllevan cambios lingüísticos.	El caso de la conversión al cristianismo del pueblo tzeltal, al sur de Méjico, y del léxico lleno de palabras en español.

APPENDIX 3. JOSEPH L. MALONE

Año:	1988
Terminología:	Trajections
Número:	9 simple trajections
Subcategorías:	Simple trajections & Complex Trajections

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	MATCHING	<p>a) <u>EQUATION</u>: Se obtiene cuando un elemento del TO se traduce por otro en el TT considerado el equivalente más directo posible</p> <p>b) <u>SUBSTITUTION</u>: Se obtiene cuando un elemento del TO se traduce por otro que no se considera el equivalente más directo posible.</p>	<p>a) Traducir <i>water</i> (inglés) por <i>agua</i> (español)</p> <p>b) Traducir <i>book</i> (vino en inglés) por <i>obra</i> (en lugar de por libro, por ejemplo)</p>
2	ZIGZAGGING	<p>a) <u>DIVERGENCE</u>: Cuando dos o más elementos distintos del TO se traducen con el mismo elemento en el TT</p> <p>b) <u>CONVERGENCE</u>: Es el caso contrario de divergencia, cuando un sólo elemento del TO se traduce por dos o más elementos en el TT</p>	<p>a) Traducir el <i>Tú</i> y el <i>Usted</i> del español por la única forma inglesa <i>You</i></p> <p>b) Traducir el <i>You</i> del inglés por <i>Tú</i> y por <i>Usted</i>, dependiendo del contexto.</p>
3	RECRESCENCE	<p>a) <u>AMPLIFICATION</u>: Se obtiene cuando el TT añade uno o más elementos además de su equivalente propiamente dicho en el TO</p> <p>b) <u>REDUCTION</u>: Es el caso contrario de la amplificación, cuando el TT reduce en uno o más elementos el término equivalente en el TO</p>	<p>a) Traducir del japonés <i>Koko</i> (= aquí) por la frase inglesa <i>Here I am</i> (aquí estoy)</p> <p>b) Traducir al japonés <i>Koko</i> (= aquí) del inglés <i>Here I am</i> (aquí estoy)</p>
4	REPACKAGING	<p>a) <u>DIFFUSION</u>: Cuando un fragmento del TO se ve dividido o expandido, de distintas maneras, en una estructura más cómoda en el TT</p> <p>b) <u>CONDENSATION</u>: Es el caso contrario de la difusión, cuando una estructura compuesta en el TO se traduce por una estructura más condensada en el TT</p>	cf. Malone (1988: 18)
5	REORDERING	Esta es la única estrategia (<i>trajection</i>) que no incluye una pareja de opuestos. Esta implica una diferencia de posición entre el TO y el TT.	cf. Malone (1988: 19)

APPENDIX 4. PETER NEWMARK

Año:	1987
Terminología:	Procedimientos de traducción
Número:	18
Subcategorías:	La traducción literal + los otros 18 procedimientos

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	TRANSFERENCIA	La transferencia (<i>emprunt</i> , préstamo, transcripción) es el proceso de transferir una palabra de la LO al texto de la LT en tanto en cuanto se utiliza como procedimiento translatorio	<i>By pass, establishment, aerobic, tour, impass, naïf, caché, perestroika, glasnost, saudade, cappuccino...</i>
2	NATURALIZACIÓN	Opuesta a la exotización, sigue a la transferencia y consiste en adaptar una palabra de la LO a la pronunciación y morfología normales de la LT	En español, palabras como “majorismo”, “líder”, “Edimburgo”, “cheque”, “gol”, etc.
3	EQUIVALENTE CULTURAL	Traducción aproximada de un término cultural de la LO por otro término cultural de la LT	Baccalauréat / A level => la selectividad (francesa) / la selectividad (inglesa)
4	EQUIVALENTE FUNCIONAL	Consiste en utilizar una palabra culturalmente neutra y añadir, a veces, un nuevo término específico. Por tanto, neutraliza o generaliza la palabra de la LO y, a veces, añade un detalle.	Baccalauréat => Examen de selectividad francés Sejm => parlamento polaco Roget => Diccionario ideológico inglés
5	EQUIVALENTE DESCRIPTIVO	Consiste en describir de la forma lo más adaptada posible al contexto, un término de la LO no existente en LT	Samovar => vasija rusa de cobre con hornillo interior para calentar agua para el té
6	SINONIMIA	Consiste en acudir a un equivalente cercano en la LT para una palabra de la LO dentro de un contexto, exista o no un equivalente exacto	Kind person => Persona amable Awkward => Dificil
7	TRADUCCIÓN DIRECTA o <i>through translation</i>	Traducción literal de colocaciones corrientes, de nombres de organizaciones, de los componentes de palabras compuestas, etc. (cf. <i>claque</i>)	Supermarket => Supermercado Conscientious objector => Objeto de conciencia OMS => WHO (ing.), WGO (al.), etc.
8	TRANSPOSICIONES o <i>shifts</i>	Procedimiento de traducción que implica un cambio en la gramática al pasar un texto de la LO a la LT.	Furniture => muebles Applause => aplausos Advice => consejos

9	MODULACIÓN	Tipo de variación hecho mediante un cambio de punto de vista, de perspectiva y muchas veces de categoría de pensamiento.	Don't delay => Date prisa No te quepa duda => Get this straight No tiene nada de tonto => He's extremely intelligent
10	TRADUCCIÓN RECONOCIDA	Consiste en recurrir a una traducción ya comúnmente aceptada de un término, aunque a veces no se ajuste a su verdadero significado.	Intelligence Service => Servicio de Inteligencia Militar (cuando debería ser Servicio de Información del Ejército)
11	ETIQUETA DE TRADUCCIÓN	Traducción provisional, generalmente de un término institucional nuevo, que debería figurar siempre entre comillas. Con el tiempo, las comillas pueden ir quitándose discretamente.	Herital language => "lengua de herencia"
12	COMPENSACIÓN	Cuando en una parte de la oración hay una pérdida de significado, efectos sonoros, efecto pragmático, etc. y la compensamos en otra parte de la misma oración o en otra oración contigua.	No da ejemplo
13	ANÁLISIS COMPONENTIAL	Consiste en dividir una unidad léxica en sus componentes de sentido. Se trata de un procedimiento que recurre a dos, tres o cuatro términos para traducir uno solo.	No da ejemplo
14	REDUCCIÓN Y EXPANSIÓN	Procesos bastante imprecisos que a veces se llevan a cabo intuitivamente.	Computer science => Informática Vivificante => Life-giving
15	PARÁFRASIS	Ampliación o explicación del significado de un fragmento del texto. Se usa cuando el texto es "anónimo" y está mal escrito o tiene omisiones e implicaciones importantes	No da ejemplo
16	OTROS PROCEDIMIENTOS	1) Equivalencia: implica equivalencia aproximada. 2) Adaptación: o el uso de un equivalente reconocido entre dos situaciones.	1) The story so far => Resumen de los capítulos precedentes. 2) Dear Sir => Muy señor mío
17	DOBLETES o <i>couplets</i>	Los dobletes, tripletes o cuatripletos combinan respectivamente dos, tres o cuatro de los procedimientos antes mencionados para hacer frente a un solo problema.	No da ejemplo
18	NOTAS, ADICIONES Y GLOSAS	Información adicional que un traductor puede introducir en su versión. Esta información puede situarse dentro o fuera del texto.	Notas a pie de página, explicaciones entre paréntesis, comas, guiones, etc. detrás de una palabra, etc.

APPENDIX 5. J.P. VINAY AND J. DARBELNET

Año:	1958
Terminología:	Procédés Techniques de Traduction
Número:	7
Subcategorías:	Lexique, Agencement et Message

Nº	NOMBRE	DEFINICIÓN	EJEMPLOS
1	EMPRUNT Préstamo	Palabra que una lengua toma prestada a otra sin traducirla	The corner spoke => Le corner prit la parole
2	CALQUE Calco	Préstamo de un sintagma extranjero con traducción literal de sus elementos	Science-fiction => Ciencia-ficción
3	TRADUCTION LITERAL Traducción literal	Traducción palabra por palabra (correcta e idiomática)	Where are you? => Où êtes-vous?
4	TRANSPOSITION Transposición	Cuando se substituye una parte del discurso por otra sin cambiar el sentido del mensaje.	Transposición obligatoria: Dès son lever => As soon as he gets up. Transposición optativa: As soon as he gets up => Dès son lever o dès qu'il se lève.
5	MODULATION Modulación	Variación en el mensaje que se obtiene cambiando el punto de vista. Se justifica cuando nos damos cuenta de que la trad. literal o la transposición dan lugar a una frase gramaticalmente correcta pero no demasiado brillante.	Modulación obligatoria: The time when => Le moment où. Modulación optativa: It is not difficult to show => Il est facile de démontrer.
6	EQUIVALENCE Equivalencia	Reproducir una misma situación mediante recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes.	Proverbios o frases hechas como: Too many cooks spoil the broth => Deux patrons font chavirer la barque.
7	ADAPTATION Adaptación	Se trata de una equivalencia de situaciones.	He kissed her daughter on the mouth => il serra tendrement sa fille dans ses bras.