

En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida.

Aby Warburg en Florencia

In the Uninterrupted Symphony of Farewell to Life.
Aby Warburg in Florence

Carolina B. García-Estévez

Universidad Politécnica de Cataluña
carolina.garcia@upc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-9109-1176>



Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini es el título de la reciente exposición celebrada en las Gallerie degli Uffizi de Florencia del 19 de septiembre al 10 de diciembre de 2023. Ideada por el historiador del arte Gerhard Wolf, y dirigida por Eike D. Schmidt y Marzia Faietti, contó en su comisariado con un extenso equipo formado por Costanza Caraffa, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl y los propios Faietti, Schmidt y Wolf, junto a la coordinación científica de Katia Mazzucco y la asistencia curatorial de Lunarita Sterpetti. La exposición, promovida por el Kunsthistorisches Institut in Florenz y las Gallerie degli Uffizi –en colaboración con The Warburg Institute en Londres–, interrogó el legado de Warburg en Florencia a través de un complejo diálogo entre las obras del museo, algunas intervenciones de artistas contemporáneos, y una selección de 14 paneles de su último gran proyecto, el *Atlas Mnemosyne* (1929), dos de los cuales se reconstruyeron por primera vez para esta ocasión.

**Aby Warburg, Gallerie degli Uffizi,
Atlas Mnemosyne, Pathosformel,
Kunsthistorisches Institut in Florenz,
Rainer Maria Rilke, das Offene**

**Aby Warburg, Gallerie degli Uffizi,
Atlas Mnemosyne, Pathosformel,
Kunsthistorisches Institut in Florenz,
Rainer Maria Rilke, das Offene**

Camere con vista. Aby Warburg, Florence, and the Laboratory of Images is the title of the recent exhibition held at the Gallerie degli Uffizi in Florence from September 19th to December 10th, 2023. Conceived by art historian Gerhard Wolf and directed by Eike D. Schmidt and Marzia Faietti, it involved an extensive team in its curation, including Costanza Caraffa, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl, as well as Faietti, Schmidt, and Wolf themselves. Scientific coordination was overseen by Katia Mazzucco, with curatorial assistance from Lunarita Sterpetti. The exhibition, promoted by the Kunsthistorisches Institut in Florenz and the Gallerie degli Uffizi in collaboration

with The Warburg Institute in London, explored Warburg's legacy in Florence through a complex dialogue between museum works, some interventions by contemporary artists, and a selection of 14 panels from his final major project, the *Atlas Mnemosyne* (1929), two of which were reconstructed for the first time for this occasion.





En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida¹. Aby Warburg en Florencia

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini es el título de la reciente exposición celebrada en las Gallerie degli Uffizi de Florencia del 19 de septiembre al 10 de diciembre de 2023. Ideada por el historiador del arte Gerhard Wolf, y dirigida por Eike D. Schmidt y Marzia Faietti, contó en su comisariado con un extenso equipo formado por Costanza Caraffa, Bill Sherman, Giovanna Targia, Claudia Wedepohl y los propios Faietti, Schmidt y Wolf, junto a la coordinación científica de Katia Mazzucco y la asistencia curatorial de Lunarita Sterpetti. La exposición, promovida por el Kunsthistorisches Institut in Florenz y las Gallerie degli Uffizi —en colaboración con The Warburg Institute en Londres—, interrogó el legado de Warburg en Florencia a través de un complejo diálogo entre las obras del museo, algunas intervenciones de artistas contemporáneos, y una selección de catorce paneles de su último gran

1. «...in der ununterbrochenen Abschiedssymphonie des Lebens»: palabras pronunciadas por Aby Warburg con motivo de la inauguración del Kunsthistorisches Institut en el Palazzo Guadagni de Florencia, el 15 de octubre de 1927. **WARBURG**, Aby: «Die Tätigkeit des Institutes 1927/1928», *Kunsthistorisches Institut in Florenz. Jahresbericht, 1927-1928*, p. 4 [traducción a cargo de la autora].

proyecto, el *Atlas Mnemosyne* (1929), dos de los cuales se reconstruyeron por primera vez para esta ocasión².

Bajo un epígrafe harto difundido hasta el momento, «judío de sangre, hamburgués de corazón, florentino de espíritu», Warburg se descubría al mundo bajo un triángulo mágico de afinidades que bien pudiera llegar a conducir al lector a lineales interpretaciones del por qué la ciudad italiana debía acoger dicha exposición. Lejos de posibles malentendidos, la primera cultura del Quattrocento y del Cinquecento florentinos ejerció a lo largo de toda su vida una influencia capital, ya fuera desde la publicación de su disertación *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* (1893)³, hasta la construcción del *Atlas* como uno de sus proyectos definitivamente inacabado y al que empeñó los últimos años de su vida.

En un sentido inverso, la ambición del proyecto intelectual de Warburg iba a transformar decisivamente algunas de las instituciones que lo acogían, a la vez que impulsar el nacimiento de otras nuevas. Al finalizar su tesis de laurea en la Universidad de Estrasburgo en 1892, solo la *Nascita di Venere* (ca. 1485) se encontraba en las salas de los Uffizi, mientras *La Primavera* (ca. 1480) permanecía aún en la «Sala prima del Botticelli» de la R. Galleria Antica e Moderna, hoy la Galleria dell'Accademia di Firenze⁴: cuán decisiva resultó la investigación de Warburg para la museografía moderna de los Uffizi es algo que mide el alcance de sus aspiraciones. Del mismo modo, el primer encuentro con el historiador del arte August Schmarsow como estudiante de su seminario en Florencia (1888)⁵ sentaría las bases de la futura creación de un instituto de historia del arte abierto a la comunidad académica internacional: nueve años más tarde nacía el *Kunsthistorisches Institut in Florenz* (KHI), centro con el que se implicó hasta los últimos días de su vida, y cuya sede también llegaría a albergarse temporalmente en 1923 en los Uffizi.

Valgan estas coordenadas iniciales para comprender la radicalidad de las palabras con las que el profesor Wolf —actual director del KHI e ideólogo de la exposición— abre las páginas del catálogo homónimo: «Por lo tanto, una muestra sobre 'Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini' no necesita justificación»⁶. El tiempo y el lugar conceden su incontestable razón de ser. Un argumento que contrasta, paradójicamente, con la cita con la que abre su ensayo introductorio, procedente de una de las cartas que Warburg dirigió a Gertrud Bing desde Roma la última primavera de 1929, inmerso sin concesión alguna en el proyecto del *Atlas Mnemosyne*: «Sabes



Fig. 1. Cubierta del catálogo de la muestra, *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini*, editado por Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Giovanna Targia y Gerhard Wolf. Florencia-Milán: Giunti Editore, Le Gallerie degli Uffizi, 2023

2. A la exposición en los Uffizi le acompañó el diseño de la app «Aby Warburg's Florence», desde la que se plantea seguir tres itinerarios por Florencia relacionados con los estudios de Warburg; así como una muestra en la biblioteca del *Kunsthistorisches Institut in Florenz* que abría una pequeña ventana al cosmos de libros, imágenes y pensamientos del historiador del arte.

3. WARBURG, Aby: *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburgo-Leipzig: Verlag von Leopold voss., 1893.

4. «Sala prima del Botticelli (Sala 4). Alessandro Filipepi (detto Botticelli). 80. Allegoria della Primavera» en, PIERACCINI, Eugenio: *Guida della R. Galleria antica e moderna e Tribuna del David*. Florencia-Roma: Tipografia Bencini, 1893, pp. 47-48.

5. Las primeras impresiones de ese seminario quedaron recogidas en forma de epístolas dirigidas a su madre, Charlotte Warburg, a partir del 28 de octubre de 1888, conservadas en el Archivo de The Warburg Institut en Londres (de ahora en adelante, WIA). En ellas se da noticia de los ejercicios de Schmarsow sobre Filippino Lippi (WIA, III.33.2.3) y Masaccio (WIA, III.33.2.6, WIA, III.33.2.7), o la conferencia «Von Nicolo Pisano bis Michelangelo» (WIA, III.33.2.8). WARBURG, Aby: *Briefe 1886-1929*, vol. 12, [Gesammelte Schriften. Studienausgabe, edición a cargo de Ulrich Pfisterer, Horst Bredekamp, Michael Diers, Uwe Fleckner, Michael Thimann y Claudia Wedepohl], edición a cargo de Michael Diers y Steffen Haug, junto a Thomas Helbig. Berlín: Walter De Gruyter, 2022, pp. 25-26.

6. «Una mostra su 'Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini' perciò non ha bisogno di giustificazioni». WOLF, Gerhard: «'Non c'è molto a dire al riguardo'. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini», AA. VV.: *Camere con vista. Aby Warburg, Firenze e il laboratorio delle immagini* (Marzia Faietti, Eike D. Schmidt, Giovanna Targia, Gerhard Wolf, eds.). Florencia-Milán: Giunti Editore, Le Gallerie degli Uffizi, 2023, p. 19 [traducción a cargo de la autora].

7. «Lei sa che Firenze è il mio destino. Non c'è molto a dire al riguardo». WOLF: *Ibid* [traducción a cargo de la autora].

8. En la actualidad acogen las salas dedicadas al Mantegna, Bellini y Antonello da Messina, junto al Quattrocento Veneto, Emiliano-Romagnolo y Lombardo.

que Florencia es mi destino. No hay mucho que decir al respecto»⁷. Una ambigua ironía que se presenta como el desencadenante de la muestra que aquí recorreremos, junto a un catálogo que se propone multiplicar las vías para descifrar las imágenes y textos que en él se reúnen (Fig. 1).

La exposición, emplazada en la segunda planta de los Uffizi, inicia su *percorso* narrativo en el *Corridoio di mezzogiorno* (A23), ante el *Gabinetto delle miniature* (A22), ahora transformado en una cámara oscura que introduce al visitante con un video autobiográfico del autor: imágenes en movimiento como preludeo escenográfico del resto de la instalación, a cargo de Antonio Godoli, Daniela Baldeschi, Fabio Tomasetti y la asistencia de Susanna Trevisan. Tras ésta, el espectador contempla la enfilada de las cinco salas históricas dedicadas a las escuelas francesa, flamenca, alemana e italiana (A17-21)⁸, asignadas temporalmente a acoger cada uno de las secciones temáticas de la muestra (Fig. 2): I. LA RELACIÓN ENTRE WARBURG Y FLORENCIA; II. EL PAPEL DE LO EFÍMERO; III. EL LABORATORIO DE IMÁGENES —ante todo, fotográficas—; IV. DIBUJAR LA PATHOSFORMELN —fórmula del pathos—; y V. DANZA, NINFA, FURIA. Cinco estancias cuyas narrativas se superponen a los tres capítulos que definen la estructura del catálogo: «I. LUOGO (FIRENZE)», «II. MEDIA (NON SOLO FOTOGRAFIE)», y «III. IMMAGINE (BILDKRITIK)».

Lugar, medios de comunicación e imagen son también los tres ámbitos del pensamiento de una exposición que amplía el horizonte de los imaginarios resultantes de la relación entre Warburg y Florencia, en un juego constante de temporalidades no lineales donde el visitante se interroga sobre la actualidad del historiador. Los intereses del joven Warburg se centraron principalmente en la cultura artística de finales del siglo xv, los imaginarios literarios de Botticelli y Ghirlandaio, la recuperación de temas profanos bajo modelos antiguos, así como la multiplicación de imágenes en una pluralidad de medios. Una de las nociones clave enunciada tanto en la presentación de la muestra como en las páginas de su catálogo es la acción de *abrir*: activar algunas de las obras y espacios de la colección de los Uffizi que influenciaron decisivamente en la construcción del *Atlas*. Un reto que plantea, tras la *apertura* de las tablas de pensamiento de *Mnemosyne*, una interacción transescalar entre los motivos reproducidos fotográficamente en los paneles, los objetos que se reúnen en el interior de la galería y la propia ciudad de Florencia.





< Fig. 2. Enfilada de las estancias de la muestra (A17-21), tomada desde la sala II dedicada al ámbito de lo efímero (A18); izquierda: Remigio Cantagallina, *La nave di Amerigo Vespucci*, 1608 [Florença, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 95766 st. sc.]; derecha: Bernardo Buontalenti, *Bozzetto per il primo intermezzo del quinto atto del Rapimento di Cefalo*, 1600 [Florença, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 7059 F]. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)

Fig. 3. SALA I, dedicada a la relación de Warburg con Florença: presidiendo el espacio se encuentran el busto terracota del joven guerrero de Antonio del Pollaiuolo (ca. 1459) y el arcón de madera de Giovanni di Francesco Toscani, con la *Processione dei palii di San Giovanni* (ca. 1425). [Florença, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture n. 551; inv. Bargello Mobili n. 161]. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)

Para ello, la muestra toma como punto de partida la labor realizada por The Warburg Institute en la exposición «Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original», con la reconstrucción de los 63 paneles del *Atlas* a partir de los materiales originales documentados de su última versión de 1929⁹. Tras la inauguración el otoño de 2020 en la Haus der Kulturen der Welt (HKW) de Berlín, la instalación viajó a Bonn (Bundeskunsthalle) y Hamburgo (Deichtorhallen, Sammlung Falckenberg)¹⁰, siendo ésta la primera vez que algunos de los paneles se exponían en Italia¹¹.

En su origen, el despliegue realizado en los Uffizi ambiciona *abrir* hasta un total de catorce paneles procedentes de las tres versiones existentes del *Atlas*¹². Para facilitar al lector la comprensión espacial de dicha operación, seguiremos el recorrido de la *promenade architecturale* de las cinco salas de la muestra como si de un ritual de desciframiento de objetos, imágenes y textos se tratase. La sala I, dedicada a la relación de Warburg con Florencia, alumbró el nacimiento de la cultura urbana mercantil en el siglo XIV bajo la mirada del busto de terracota del joven guerrero de Antonio del Pollaiuolo (ca. 1459)¹³ y el arcón de madera de Giovanni di Francesco Toscani, con la *Processione dei Palii* (ca. 1425)¹⁴ (Fig. 3). Dos altares cuya aura energética se despliega en los paneles del *Atlas* números 43 y 48, dedicados a Francesco Sassetti y Giovanni di Paolo Rucellai, respectivamente. Ambos representan el símbolo del conflicto del comerciante que se libera a través del emblema de la fortuna y la construcción del mito de su gloria. Ya fuera desde el proyecto intelectual del arquitecto Leon Battista Alberti para la fachada de Santa Maria Novella bajo el empeño de Rucellai, o bien desde el conjunto pictórico de Domenico Ghirlandaio para la Cappella Sassetti en la basílica de la Santa Trinità, una *nuova antichità* irrumpe en la sala, alertando de inmediato la mirada del espectador. Dos paneles entre dos objetos-altar que encarnan un *daimon* hacedor de todo tipo de construcciones para la burguesía del Quattrocento (Fig. 4). Una tensión que envuelve cada una de las fotografías que trasladan al visitante de la Florencia de mediados del siglo XV a la del XIX, evidenciando las tensiones que aún alumbró la ciudad: desde una tradición medieval que se confronta a la ficción del mito del Renacimiento, hasta su conflictiva realidad social como post capital (1865-1871) disfrazada bajo la apariencia de espectáculos en calles y plazas. La extraordinaria colección de fotografías de escenarios urbanos y enclaves festivos perteneciente a los Fratelli Allinari y Giacomo Brogi hace posible ese viaje, en el que descubrimos al joven matrimonio Warburg como dos actores más que

9. WARBURG, Aby: *Bilderatlas Mnemosyne. The Original* (Roberto Ohrt and Axel Heil, eds.). Berlín: Hatje Cantz, 2020. Tal y como recuerda Claudia Wedepohl al frente de la dirección de dicho proyecto, la primera serie de paneles fue fotografiada en mayo de 1928 y la segunda en más de una sesión, entre finales de agosto y mediados de septiembre de 1928. La última y más conocida serie, 63 paneles con 971 elementos, fue fotografiada tras la muerte de Warburg (el 26 de octubre de 1929), registrando la etapa final del proyecto *definitivamente* inacabado. Las fotografías ayudaron a sus antiguos colaboradores, Fritz Saxl y Gertrud Bing, en el intento de preparar una edición póstuma del *Bilderatlas Mnemosyne*, proyecto que se confió posteriormente al joven Ernst Gombrich, aunque sin éxito.

10. «Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. The Original», exposición comisariada por Roberto Ohrt y Axel Heil, en colaboración con The Warburg Institute. Berlín, Haus der Kulturen der Welt (HKW), 4 de septiembre – 30 de noviembre de 2020.

11. El catálogo de la muestra en los Uffizi se hace eco de ellas a través de una entrevista a cargo de Giovanna Targia con los curadores de dicha exposición, Ohrt y Heil: «Esporre in mostra *Mnemosyne*», AA. VV.: *Camera con vista*, op. cit., 2023, pp. 172-175.

12. Estos son: primera versión 36; penúltima versión [60] 55; y última versión C, 5, 28-29, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48 y 77.

13. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. Sculture n. 551. Su reproducción aparece en el panel 37, en WARBURG: op. cit., 2020, pp. 80-81.

14. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bargello Mobili n. 161.

15. Ocupándose de éste en la conferencia: «Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz» (1929). A tal propósito, véase: WARBURG: op. cit., 2022, pp. 288-289; y AA. VV. *Camera con vista*, op. cit., 2023, pp. 126-129.



Fig. 4. Antonio del Pollaiuolo, *Giovane guerriero* (¿Lorenzo di Dietisalvi Neroni?), detalle de los trabajos de Hércules en el coselete, ca. 1459 (Carolina B. García-Estévez)

participan del aislamiento de las élites que fijaban Florencia como el destino de su Grand Tour.

En la sala II, el concepto de lo efímero ya ha sido inducido mediante la sustitución de la procesión de palios frente al Baptisterio del arcón de madera de Toscani por la imagen fotográfica de los Allinari y Brogi, reproduciendo eventos como los del *scoppio del carro*, acontecidos siglos más tarde en ese mismo lugar. Una colisión de temporalidades en una sala donde se renuncia a la presencia de cualquier objeto que sea protagonista, a favor de una atmósfera envolvente que privilegie el doble panel consecutivo 28-29 del *Atlas*, por título «Vita contemporanea in movimento (transizione: registro in basso di Palazzo Schifanoia). Giostra, giocoliere, corsa, caccia, battaglia. Cassoni come veicoli di queste rappresentazioni»¹⁵. Un plano-secuencia que bien podría pasar inadvertido, pero que resulta capital para comprender la fuerza de la muestra de los Uffizi: cada una de las salas se concatena en el tiempo con su precedente, a través de motivos, citas o alusiones que advierten al espectador de la existencia de una energía renovada que le empuja en su recorrido. Se trata de poner en movimiento la propia historia desde la imagen, superando límites disciplinares. La técnica final del



Fig 5. SALA II. Aby Warburg, reconstrucción de la penúltima versión del panel 60 [55] del *Atlas Mnemosyne*, fotografiada entre agosto-septiembre de 1928: «Scene e costumi per gli intermezzi di Giovanni de' Bardi para *La Pellegrina* (Teatro medico degli Uffizi, 2 maggio 1589, feste per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena)» (Carolina B. García-Estévez)

Fig 6. SALA II, dedicada al papel de lo efímero: detalle de los diseños atribuidos a Bernardo Buontalenti para sus *studi di costumi per gli intermezzi*, 1588-1589; de izquierda a derecha: *Sirena VIII: Sirena dell'Ottava sfera* (primero intermedio: *L'Armonia delle sfere celesti*); *Sirena VIII: Sirena celeste della sfera di Saturno* (primero intermedio: *L'Armonia delle sfere celesti*); *Coppia delfica* (terzo intermedio: *La battaglia pitica*); *Marinaio* (quinto intermedio: *Il mito di Arione*). [Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino C.B., II, 3.53, II: c. 37r, c. 35r, c. 13r, c. 5r]. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut



16. WARBURG, Aby: «Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589 (1895)», *Werke in einem Band* (Martin Tremel, Sigfrid Weigel y Perdita Ladwig, eds.). Berlín: Suhrkamp, 2010, pp. 124-167.

17. Aby Warburg, «Intermedio I», ca. 1895. Londres, WIA III.41.3, *Intermedio I*, fol. 9.

18. A tal propósito, véase el ensayo del catálogo de la muestra: MARCHAND, Eckart: «Gli schedari di Warburg: un punto di partenza iconico», AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 184-193.

19. WOLF, Gerhard: «Le geografie di Warburg e il futuro della storia dell'arte», *Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei*, n. 289, Convegno *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere*. Roma, 23-24 novembre 2012. Roma: Bardi, 2015, p. 295.

20. Panel C: «Evoluzione della concezione di Marte. Presa di distanza dalla concezione antropomorfa. Immagine – sistema armonicale – segno»; Panel 77: «Delacroix: Medea e l'infanticidio. Francobollo: Barbados – 'Quos ego tandem'; Francia – la Semeuse, Aretusa. Nike e il giovane Tobia nella pubblicità. Il monumento di Hindenburg come apoteosi al contrario. Goethe, '24 gambe'». AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 240-246, 256-259.

21. Joan Fontcoberta, *Googlegram 9: Homeless*, 2005. Milán, Museo di Fotografia Contemporanea, Raccolta antologica.

22. Pablo Picasso, *La mort d'Arlequin*, 1905. Gouache y lápiz sobre tabla, 68,5 x 95,7 cm. Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington D. C.

saber-montaje resulta imprescindible en la muestra: no solo *abriendo*, sino también multiplicando objetos, vías de interpretación, exigencias de método o incluso desafíos. La imagen deviene finalmente síntoma de su tiempo y voluntad, saber turbulento, abierto, centrífugo, que nos permite avanzar. Junto al panel 28-29, la penúltima versión del [60] 55 se centra en algunas de las escenas de los *Intermezzi* que tuvieron lugar en las celebraciones de la boda entre Ferdinando I de' Medici y Cristina de Lorena el 2 de mayo de 1589 en el teatro mediceo de los Uffizi (Figs. 5 y 6), un tema objeto de estudio del joven Warburg en su ensayo «Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589» (1895)¹⁶, y cuya trascendencia no sólo en la muestra, sino también en el proyecto intelectual del historiador, descubrirá el lector hacia el final de estas líneas.

Bajo mecanismos similares a los desplegados entre las salas I y II, la idea del laboratorio de la imagen que protagoniza la sala III se *abre* desde la presencia de los apuntes y las transcripciones de Warburg sobre las fuentes para su ensayo de 1895 sobre los *Intermezzi*, con esquemas y dibujos de algunos de sus movimientos en escena¹⁷. La inmensa cartela que detalla las 31 entradas a las cajas de notas o ficheros (*Zettelkästen*) del historiador centra la atención del visitante en una constelación cuyo estudio aún resulta una tarea pendiente de realizar¹⁸. Y es así donde reside el potencial de su método, a la vez que su actualidad: un renovado interés por el Mediterráneo y sus límites como modelo de formación o transformaciones culturales desde otras latitudes. El diálogo entre objetos ya no busca reconstruir su origen, el *Nachleben* de formas o fórmulas en otras obras, sino estudiar las biografías de las propias imágenes y artefactos, sus funciones, transferencias, transformaciones, incluida la historia de sus restauraciones y recontextualizaciones, aspectos a los que siempre se ha prestado mayor atención en el estudio de la arquitectura¹⁹. Una operación que se descubre en su crudeza ante los paneles C y 77 presentes en esa misma sala, este último construido desde reproducciones fotográficas de la obra de Eugène Delacroix, *La matanza de Chíos* (1822-1824), hasta las primeras muestras de publicidad de turismo de masas²⁰. Que frente a la gran mesa de los *Zettelkästen* de Warburg se sitúe el gran mural de Joan Fontcoberta, *Googlegram 9: Homeless* (2005)²¹ debe ser tomado como una advertencia de los límites que han sobrepasado, en pleno siglo XXI, la superabundancia de imágenes y su consumo masivo, lejos ya de cualquier espacio para la reflexión o crítica (Fig. 7). Y del mismo modo que el poeta Rainer Maria Rilke advirtió ante el óleo *La mort d'Arlequin* (1905)²² de Pablo Picasso la imposibilidad de



Fig. 7. SALA III, dedicada al laboratorio de las imágenes: frente a la inmensa cartela que detalla las 31 entradas a las cajas de notas o ficheros (*Zettelkästen*) de Aby Warburg, se sitúa el gran mural de Joan Fontcoberta, *Googlegram 9: Homeless*, 2005, 1200 x 1600 mm, devorado por el consumo masivo de imágenes digitales durante la muestra [Milán-Cinisello Balsamo, Museo di Fotografia Contemporanea, Raccolta antologica Rastrelliera_3B: SUP-10100-0000542] (Carolina B. García-Estévez)

discernir si el espectador se encuentra ante la verdad incontestable de la muerte o su ficción teatral, el cuerpo tendido sobre el suelo de Fontcoberta, formado por 10.000 imágenes tomadas de Google de los 25 hombres más ricos del mundo según Forbes (2004), nos acerca a esa incómoda realidad de todos aquellos que viven sin techo alguno, abatidos, y cuyo hálito de vida resulta tan difícil de reconocer.

Conmueve e ilusiona al mismo tiempo la astucia con la que los comisarios concatenan el gran mural de Fontcoberta de la sala III con la representación de la muerte de Pasolini realizada por William Kentridge (2015)²³, expuesta en la sala IV (Figs. 8 y 9). Ambos cuerpos yacentes, el segundo irremediamente sin concesión a la duda, comparten la misma *pathosformeln*, título que recibe esta sala y que acoge los paneles 41, 42 y 45 del *Atlas*, protagonizados por la ninfa como hechicera y el pathos como aniquilamiento, lamento y posterior inversión energética²⁴. De una belleza cercana a lo terrible observamos como la *apertura* del panel 42 de Warburg nos conduce al relieve en bronce de Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto* (ca. 1470)²⁵ (Fig. 10), y sin solución de discontinuidad a los dípticos más enigmáticos de la muestra, pertenecientes al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de los Uffizi. Nos referimos en primer lugar a los grabados que Marcantonio Raimondi realizó a partir de los dibujos de Raffaello Sanzio sobre los pasajes de la *Eneida* de Virgilio²⁶. Una técnica, la del grabado,

23. William Kentridge, *Pasolini, 2 novembre 1975*, 2015. Colección privada, Nápoles y cortesía de la Galleria Lia Rumma, Milán/Nápoles.

24. Panel 41: «Pathos dell'annientamento (cfr. tavola 5). Sacrificio. La ninfa come strega. Sprigionarsi del pathos»; panel 42: «Pathos del dolore inversione energetica (Penteo, Menade sotto la croce). Lamentazione funebre borghese, eroicizzata. Lamentazione funebre ecclesiastica. Morte del Salvatore (cfr. tavola 4). Sepoltura. Meditazione sulla morte»; panel 45: «Superlativi del linguaggio gestuale. Alterigia dell'autoconsapevolezza. Individuo eroe che emerge dalla grisaglia tipologica. Perdita del 'come della metafora'». AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 248-255, 138-141.

25. Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, ca. 1470. Relieve en bronce. Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 267 B.

26. Raffaello Sanzio, *Il cosiddetto Morbetto o La peste di Frigia*, 1512-1513. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 525 E; Marcantonio Raimondi, *Il cosiddetto Morbetto*, da Raffaello, 1512-1516. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 356 st. sc.



Fig. 8. SALA IV, dedicada al dibujo como *pathosformeln*: al fondo, el mural de William Kentridge sobre la muerte de Pier Paolo Pasolini; en primer plano, el dibujo de Michelangelo Buonarroti, *Cosiddetta Zenobia* (ca. 1522). [Florenca, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 598 E r]. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)

Fig. 9. William Kentridge, *Pasolini*, 2 novembre 1975, 2015. Tinta china, carboncillo y blanco plomo en las páginas de un libro de cuentas, 1400 x 2990 x 50 mm. [Collezione privata, Napoli e Courtesy Galleria Lia Rumma, Milán-Nápoles]



Fig. 10. Bertoldo di Giovanni, *Compianto sul Cristo morto*, ca. 1470. Relieve en bronce. [Florencia, Museo Nazionale del Bargello, inv. 267 B] (Carolina B. García-Estévez)

Fig. 11. Raffaello Sanzio, *Giovane donna seduta e altri studi, di figura e architettonici*, ca. 1514. Pluma, pincel y tintas metálicas de dos tonos de distinta intensidad, marcas de grafito, trazos accidentales de blanco y rojo, 268 × 346 mm. [Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 1973 F r]



que recuerda en su contraste al trazo monocromo de Kentridge. Para Warburg, el claroscuro pertenece al reino de la memoria —del mismo modo que su colección de fotografías sobre fondo negro—, pero no como un mundo de sombras sin sustancia, sino como un espacio liminal donde las imágenes se mezclan y se superponen las unas a las otras, entre la luz cegadora del sol y la profunda oscuridad de la noche²⁷. Walter Benjamin llegaría a imaginar la existencia de una escritura de luz sobre el cielo nocturno. Los pasajes que iluminan el dibujo de Raffaello y el grabado de Raimondi toman prestada esa poderosa imagen de entre los versos de Virgilio:

Era la noche y el sueño en la tierra se había adueñado de los animales. / Las sagradas imágenes de los dioses y los frigios Penates / que sacara conmigo de Troya en medio de incendio / de la ciudad se mostraron erguidos ante mis ojos, / en sueños, iluminados con gran resplandor, con el que la luna / llena se derramaba por las abiertas ventanas²⁸.

27. WOLF: op. cit., 2015, p. 303.

28. «Nox erat et terris animalia somnus habebat: / effigies sacrae diuum Phrygiique penates, / quos mecum a Troia mediisque ex ignibus urbis / extuleram, uisi ante oculos astare iacentis / in somnis multo manifesti lumine, qua se / plena per insertas fundebat luna fenestras;». VIRGILIO, Publio: «Libro III, 147-152», *Eneida* (Introducción y traducción de Rafael Fontán Barreiro). Madrid: Alianza, 1990, p. 41.

29. Collaboratore di Michelangelo Buonarroti, *Due teste d'uomo con barba, due teschi, viso di profilo, due studi di genitali maschili, riccioli di capelli*, ca. 1522. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 598 E v.

30. Leonardo da Vinci, *Un vecchio e un giovane a mezzo busto, entrambi di profilo*, ca. 1490-1500. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 423 E.

31. Albrecht Dürer, *Melencolia I* (La Melancolia), 1514. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 4680 st. sc. Su reproducción aparece en el panel 58, en WARBURG: op. cit., 2020, pp. 122-123.

La exposición alcanza finalmente en la sala IV su verdadero núcleo, un clímax donde no sólo se retoman las tesis que instigaron al propio Warburg a buscar en las *Stanze per la giostra* (1475-1478) de Angelo Poliziano el origen de algunas de las imágenes alegóricas que Botticelli desplegara en *La Primavera* (ca. 1480) y la *Nascita di Venere* (ca. 1485), sino también aquellos medios capaces de suscitar el desdoblamiento necesario hacia una inversión energética que salvaguarde el pasado de su propia muerte, para regresar, aunque sea por un centelleo, a una renovada vida.

Bajo despliegues de fuerza y trazo similares en el dibujo, el segundo de los dípticos expuestos en la sala IV captura la mirada ambivalente del espectador gracias a su enmarcado en voladizo: en el reverso, el dibujo de Michelangelo Buonarroti sobre la *Cosiddetta Zenobia* (ca. 1522); en su verso, los apuntes de uno de sus colaboradores sobre el perfil de dos rostros de hombre, juntos a detalles fragmentados de su cabello y genitales²⁹. La complejidad de la sala IV. DIBUJAR LA PATHOSFORMELN y del fenómeno de la inversión energética obliga al visitante a una atenta, incluso me atrevería a decir *meditativa* mirada, capaz de comprender en el juego de simetrías las dos caras de una misma realidad, una oposición de motivos y temporalidades que se resuelve en una suspensión que deviene eterna: a ella se debe el aire que media entre los perfiles del rostro *giovane* y *vecchio* de Leonardo da Vinci (ca. 1490-1500)³⁰, o entre el dibujo en sanguina de Raffaello (ca. 1514) sobre una joven reclinada y el grabado monocromo de Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514)³¹ (Fig. 11). Es en la sala IV donde finalmente el espacio del



Fig. 12. SALA V, dedicada a la danza, la ninfa y la furia: al fondo, presidiendo el espacio, el relieve en mármol de las *Menadi danzanti*, copia romana de finales del siglo I a.C. de un original griego del siglo V a.C. (Calímaco); junto a ésta, el panel 46 del *Atlas Mnemosyne*, 1929. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)

pensamiento que anhelada la construcción del *Atlas Mnemosyne* se abre por completo, transformado cada una de las piezas pertenecientes al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe de los Uffizi en las nuevas imágenes de un panel efímero, en constante reelaboración.

Parte de esa ambición prosigue en la sala v, la última de la muestra dedicada a la danza, la ninfa y la furia³², y que emerge del panel 41 de su predecesora. Sólo que ahora ya no nos enfrentamos al espacio monocromo de Passolini, sino al blanco sobre negro del relieve de mármol pentélico del ritual de la danza de las Ménades dionisiacas, el último de los cinco objeto-altar de la muestra (Fig. 12). Junto al conjunto, la última versión de los paneles 46 y 47 del *Atlas* nos emplaza en el lugar de la imagen misterio de la ninfa³³, uno de los motivos a los que Warburg dedicó más energía a lo largo de sus años en Florencia³⁴. Tomando como punto de partida el fresco de la *Nascita di San Giovanni Battista* de Domenico Ghirlandaio (1485-1490) de la Cappella Tornabuoni en Santa Maria

32. Panel 41, *ibíd.*

33. Panel 46: «Ninfa. 'Eilbringitte' nella cerchia della famiglia Tornabuoni. Addomesticamento». [Eil: rapidez; Bringen: traer; Brigitte: nombre propio]; panel 47: «La ninfa come angelo custode e cacciatrice di teste. Il trasporto della testa. Il 'ritorno dal tempio' come protezione del bambino in terra straniera (immagini del giovane Tobia come immagini votive)». AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 142-149.

34. WARBURG, Aby: «Ninfa Fiorentina. 23.xi.1900», op. cit., 2010, pp. 198-210; WARBURG: «Florentinische Wirklichkeit und antikisirender Idealismus. Francesco Sasseti, sein Grab und die Nympe des Ghirlandajo. 28.x.1901», op. cit., 2010, pp. 211-233.

Fig. 13. Detalle de las *Menadi danzanti*, copia romana de finales del siglo I a.C. de un original griego del siglo V a.C. (Calímaco), mármol, 59 x 97 cm. [Florenzia, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. sculture 1914, n. 318] (Carolina B. García-Estévez)



35. Sandro Botticelli, *Pallade*, última década del siglo XV. Florenzia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 210 E r.

36. Aby Warburg, *Nirfa di Settignano*, 1898 (?). Londres, WIA III.2.1.; Aby Warburg, *Donna pueblo*, fotografía. Walpi (?), Arizona, abril de 1896. Londres, WIA.

37. PASTI, Mateo de': *Medalla de bronce fundido de Leon Battista Alberti*, ca. 1446-1450. En su reverso, el emblema QUID TUM se convirtió en uno de los motivos que instigó el proyecto intelectual del arquitecto como una constante *renovatio antiqua*.

38. «Da quale origine proviene quella figura? [...] quale vento la muove, che le altre figure neppure sfiora? Perché il presto di quel passo così 'dissonante' con il tempo delle altre figure?». CACCIARI, Massimo: *Dell'inizio*. Milán: Adelphi, 1990, p. 347.

Novella, el panel 46 despliega la misteriosa figura que irrumpe en la escena de la *Nascita* desde múltiples imaginarios, una *pathos-formel* que migra desde la alegoría del ángel custodio, la vibración del rostro de la *Palas* de Botticelli³⁵, hasta las manifestaciones de la vida rural de la mano de las fotografías que el historiador del arte tomó sobre su ninfa de Settignano u otras mujeres en sus quehaceres domésticos³⁶.

Llegados al punto final de este primer recorrido, cabe preguntarnos, «ahora, ¿qué?»³⁷. Gradiva nos enseña que la única salida es seguir avanzando. El rastro zigzagueante que dejamos atrás en la consecución de esos cinco altares debiera ser el mismo que nos condujera irremediadamente hacia adelante (Fig. 13); como si el aire que envuelve la túnica del Ghirlandaio y sobre el que se pregunta Massimo Cacciari en *Dell'inizio* (1997)³⁸ nos expulsara hacia las salas de los Uffizi, lejos ya de la muestra. Sin embargo, tal y como recordara el astrónomo alemán Georg Christoph Lichtenberg:

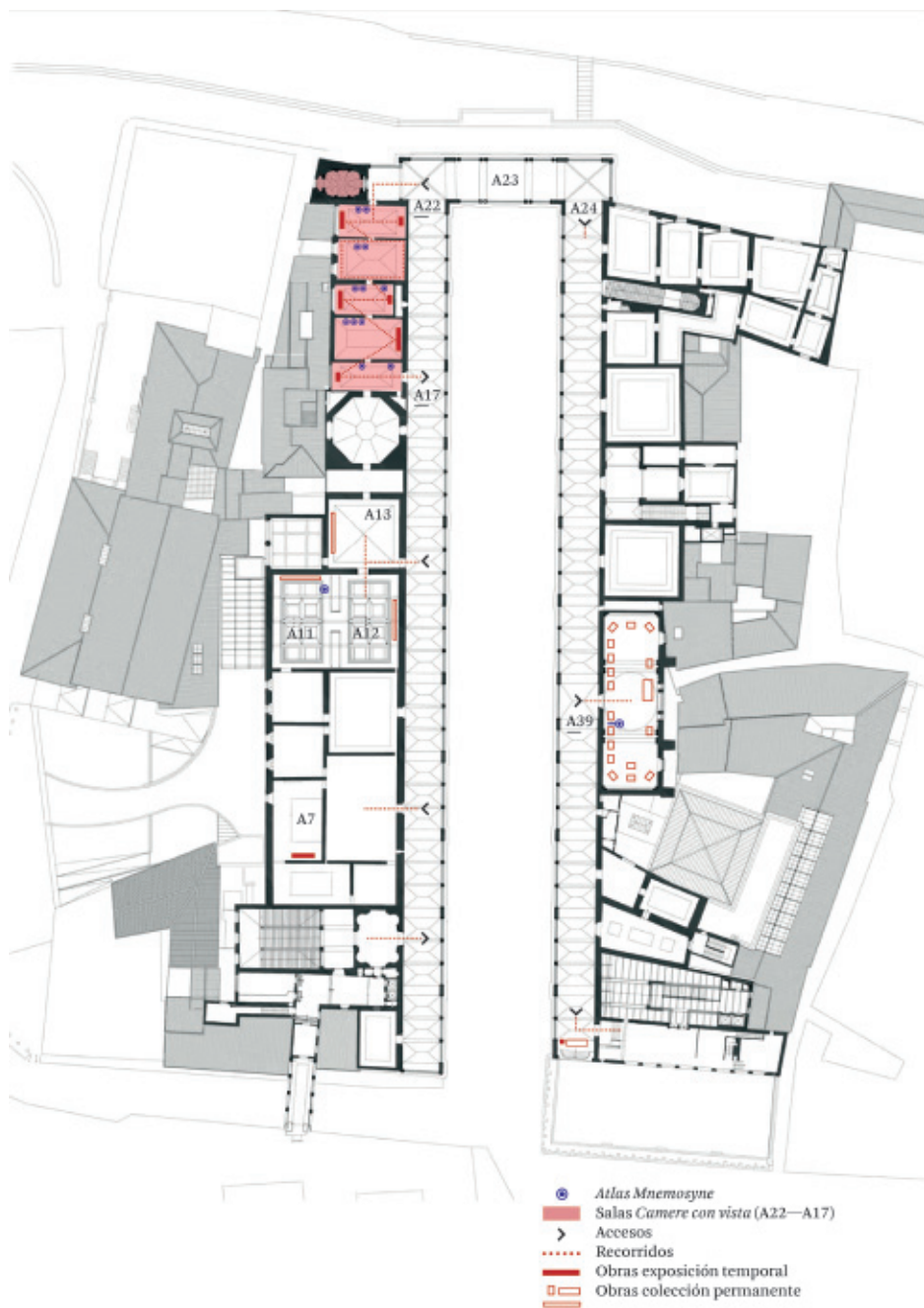
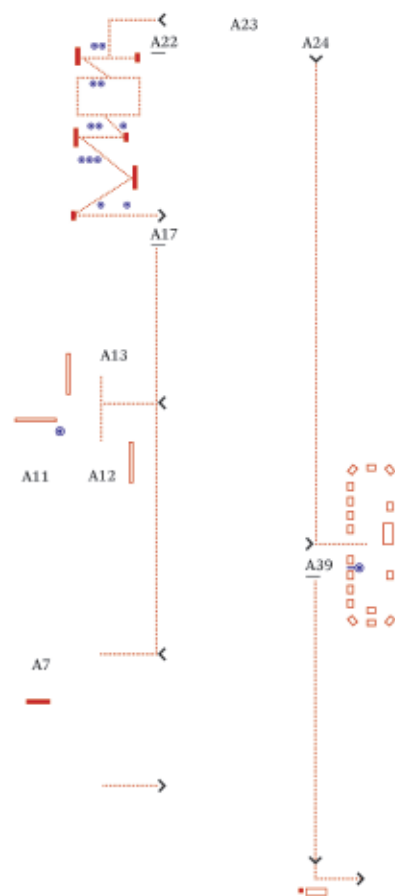


Fig. 14 (a y b). Plano de la segunda planta de las Gallerie degli Uffizi, indicando los ámbitos de la exposición, así como la activación de las obras de la colección permanente. Interpretación y dibujo a cargo de la autora. © Carolina B. García-Estévez



- ⊙ *Atlas Mnemosyne*
- ▬ Salas *Camera con vista* (A22—A17)
- > Accesos
- ⋯ Recorridos
- ▬ Obras exposición temporal
- ▭ Obras colección permanente

Hay dos vías para prolongar la vida. La primera consiste en distanciarse al máximo uno de otro los dos puntos del nacimiento y de la muerte, alargando así el camino. [...] La otra vía consiste en caminar más lentamente, dejando los dos puntos extremos donde Dios quiere que estén; es la vía de los filósofos, quienes han descubierto que lo mejor es caminar en zigzag, herborizando e intentando saltar aquí un foso, y más allá, donde el terreno esté limpio y nadie los vea, dar una voltereta, etcétera³⁹.

Ignoro si Warburg llegó a conocer este aforismo del alemán, pero aún sin saber de él, los comisarios de la exposición eran conscientes del poder de esa trayectoria (Fig. 14). Tras la conclusión de la muestra en la sala v, el visitante regresa a las salas de la colección permanente para detenerse frente *Il Trittico Portinari* (1473-1478) de Hugo van der Goes (A13), en una llamada a la memoria que nos recuerda el panel 43 expuesto en sala i de la muestra (A21). La obra de van der Goes forjó una notable influencia en los imaginarios del joven Warburg, al reconocer en ella parte de los intercambios culturales entre el norte y el sur de Europa en el siglo xv, así como algunos motivos realizados por Ghirlandaio para la capilla Sasseti en la iglesia de Santa Trinità; mientras Tommaso Portinari, cliente del tríptico y director de la banca Medici en Brujas, se presenta en la obra como exponente de la burguesía florentina del tardo Quattrocento.

Tras abandonar el tríptico, las salas de Sandro Botticelli (A11, A12) parecen acoger al visitante en otro posible origen de la muestra. En una circularidad cercana a lo mágico, el visitante que prosigue el recorrido lineal propuesto por el museo descubre, tras la multitud que se agolpa frente a *La Primavera*, el panel 39 del *Atlas* de Warburg⁴⁰ —a pesar de que nadie parezca prestarle mucha atención— (Fig. 15). Una acción, la de activar algunas de las obras maestras de la colección permanente de los Uffizi, que ya se había realizado en el pasado. Recordaremos, a nuestros propósitos, la decisión de su director Roberto Salvini (1950-1956) de enfrentar *La Primavera* al sarcófago romano de *Il trionfo di Dionisio*, hoy finalmente reconstruido en el *Vestibolo lorenese* (A1). Salvini se refería a estos diálogos en los siguientes términos:

Si, por tanto, una afinidad de tono reúne a artistas de distintas regiones en la misma época —e incluso a veces con la diferencia de algunas décadas— y si, además, los críticos demuestran cada vez más una frecuencia ya insospechada de relaciones e intercambios entre región y región, entre país y país, se deduce que, para una galería como la

39. LICHTENBERG, Georg Christoph: «Jocoseria, II. Junii 1768 B (1768-1771), [129]», *Aforismos* (Edición y traducción a cargo de Juan José Del Solar). Barcelona: Edhasa, 2006, p. 64.

40. Panel 39: «Botticelli. Stile idealizzante. Baldini, primo e secondo *Amor* in stile antico. Pallade come standardo da torneo. Immagini di Venere. Apollo e Dafne = metamorfosis. Corno di Acheloo». AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 130-133.

41. «Si dunque una affinità di timbro accomuna gli artisti di diverse regioni in una stessa età — e sia pure talvolta con lo scarto di alcuni decenni — e se poi la critica va sempre più dimostrando una già insospettata frequenza di rapporti e di scambi fra regione e regione, fra paese e paese, ne consegue, per una Galleria come la nostra, dove l'ampiezza e la varietà del materiale lo consentono, l'opportunità di un ordinamento che brevemente dirò storico, basato appunto sulla prevalenza del fattore tempo sul fattore luogo. [...] Tanto più che, dato che per necessità di cose, una buona parte della Galleria non ha ricevuto ancora — mi riferisco alle prime sette sale — la nuova sistemazione, la saldatura fra il vecchio e il nuovo, fra ciò che è in collocazione provvisoria e ciò che già rispecchia i principi del nuovo ordinamento rischierrebbe, in mancanza di ogni guida, di riuscire mal comprensibile al visitatore». SALVINI, Roberto: «Criteri di riordinamento e di esposizione. La Galleria degli Uffizi. Problemi tecnici e di riordinamento, 1951», *Gli Uffizi. Studi e Ricerche*, vol. 12. Florencia: Centro Di, 1994, p. 44 [traducción a cargo de la autora].

42. «... una sorta di negazione de la distanza, per usare uno dei termini chiave di Warburg». WOLF: op. cit., 2023, p. 20 [traducción a cargo de la autora].



Fig. 15. Sala A11 de las Gallerie degli Uffizi dedicada a Sandro Botticelli: al fondo, *La Primavera*, ca. 1480, 207 x 319 cm, inv. 1890 n. 8360; junto a ésta, el panel 39 del *Atlas Mnemosyne* expuesto con motivo de la muestra. (Carolina B. García-Estévez)

nuestra, donde la amplitud y variedad del material lo permiten, surge la oportunidad de una disposición que describiré brevemente como histórica, basada precisamente en la prevalencia del factor tiempo sobre el factor lugar. [...] Tanto más cuanto que, por necesidad, una gran parte de la Galería aún no ha recibido la nueva disposición — me refiero a las siete primeras salas—, la fusión de lo antiguo y lo nuevo, de lo que se expone provisionalmente y lo que ya refleja los principios de la nueva disposición, correría el riesgo de ser malinterpretada por el visitante en ausencia de cualquier guía⁴¹.

En la línea de las tesis enunciadas por Salvini, los comisarios de la muestra eran conscientes de que traer los catorce paneles del *Atlas Mnemosyne* se trataba de una tarea peligrosa, «una especie de negación de la distancia, por utilizar uno de los términos clave de Warburg»⁴², generando un enfrentamiento que bien podría conducir al desacuerdo: un choque entre las fotografías del historiador y el material original de los Uffizi. Con la intención de desmarcarse de las anteriores muestras realizadas sobre Warburg en Florencia, ahora se trataba de ejemplificar un método de trabajo y repensar su legado en la ciudad Toscana a través de un enorme panorama o *Bildtafel*.

Existe una imagen paradójica que acerca al espectador a lo que durante esos escasos tres meses aconteció en aquellas cinco

salas. El proyecto de los Uffizi, concebido por el Duque Cosimo I de' Medici y Giorgio Vasari entre 1556 y 1559, ambicionó transformar un fragmento de la ciudad medieval en una nueva galería-museo que invocara los valores refundacionales romanos de la *Publica Commoditas*, tal y como la medalla conmemorativa de Domenico Poggini (1561) celebrara en su momento (Figs. 16, 17 y 18). La nueva escenografía urbana permitía que la ciudad *entrara*, literalmente, a través de sus tres alas, a la vez que abrirse hacia el límite del Arno⁴³. Una idea que Leon Battista Alberti ya había enunciado en *De re aedificatoria* (ca. 1450), al considerar la ciudad como una casa, y una casa como una ciudad⁴⁴. Un diseño urbano cuya interescalari- dad, con motivo de la muestra de Warburg, propuso que la ciudad toscana volviera a entrar en los Uffizi, haciendo en algunos casos sus paredes *transparentes*, como las de las dos primeras salas dedicadas a Florencia y el arte de lo efímero. Una alegoría que nos recuerda cómo Benjamin llegó a enfrentarse a la complejidad de los pasajes del París *fin de siècle*, análogos a la imagen que Benedetto De Greyss (1714-1759) ofreció de los corredores vasarianos como un panorama sobre la ciudad en su inventario de 1749 (Fig. 19):

El concreto interés del panorama consiste en ver la auténtica ciudad, la ciudad en la casa. Lo que hay en la casa sin ventana, eso mismo será lo verdadero. En lo que hace al pasaje, también es una casa sin ventanas. Las que se abren a él son como palcos desde los que es posible mirar hacia dentro, pero no lo es en cambio mirar hacia afuera. —Lo verdadero carece de ventanas y, por ello, no tiene ningún sitio donde mirar afuera, al universo⁴⁵.

Pero no sólo la conceptualización del espacio vasariano deviene paradójica para nuestros intereses, sino también el aura del espacio que precede a la muestra, y que nos acercaría a la verdad que únicamente acontece en el *mirar hacia adentro*: en las salas que hoy acogen las obras de Giotto, Piero della Francesca, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli y Hugo van der Goes (A4-A13), Vasari ya ideó en sus inicios el antiguo teatro mediceo, finalizado más tarde por Bernardo Buontalenti (1586-1637) y desmantelado en tiempos del Gran Duque Pietro Leopoldo⁴⁶ (Figs. 20 y 21). Una historia de fantasmas que no dejan de acecharnos, y que nos conduciría en esa «ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida»⁴⁷ a algunos de los pasajes más bellos del tratado de Frances A. Yates, *L'arte della memoria* (1966), cuando el teatro de Giulio Camillo se apresuraba a contener en un instante todo aquello que en vida está condenado a perecer.

43. Para más información sobre la complejidad espacial del proyecto vasariano a lo largo del tiempo véase, FUNIS, Francesca: «Il corridoio come frammento di città», *Vasari, gli Uffizi e il Duca* (Claudia Conforti, ed.). Florencia: Firenze musei, 2011, pp. 72-81; CONFORTI, Claudia: «Giorgio Vasari Architect: The Uffizi of the Gallery», *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum* (Maia Wellington Gahtan, ed.). Surrey, Burlington: Ashgate, 2014, pp. 177-196.

44. «Toda la fuerza del ingenio, y toda la arte y ejercicio del edificar las cosas se remata en la partición, porq[ue] la parte del edificio entero, y por hablar assi, los respectos enteros de cada vna delas partes, y finalmēte cōsentimiēto y apegamiēto de todas las lineas y angulos en vna obra las mide sola esta partición, teniēdo respecto ala vtilidad, dignidad y apacibilidad. Y sila ciudad (segū sentēcia de philosophos) es vna grā casa, y por el cōtrario la casa misma es vna pequeña ciudad, porque los miembros de estas mismas no se diran ser vnas pequeñuelas casillas, como es el portal, cenadero, o corredor, y zaguā, y los semejàtes, y en cualquiera destes qual sera dexado por inaduertēcia o negligencia que no dañe ala dignidad y loor dela obra».

ALBERTI, Leon Battista: «Libro primero. De la partición y de la conveniencia, modestia y apegada variedad de las partes, o miembros, respecto del todo, y entre sí. Capítulo. IX.», *De re aedificatoria ó Los Diez Libros de Arquitectura de Leon Battista Alberti*. Traducidos del latín por Francisco Lozano, alarife de la villa de Madrid, a la vista del texto toscano de Cosimo Bartoli, académico florentino, y con grabados de este. Oviedo: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975, pp. 21-22.

45. BENJAMIN, Walter: «Q. Panoramas: Q 2 a, 7». *El libro de los pasajes* (Rolf Tiedemann, ed.). Madrid: Akal, 2005, p. 546.

46. HEIKAMP, Detlef: «Il teatro mediceo degli Uffizi», *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* [C.I.S.A.], n. 16, 1974, pp. 323-332.

47. WARBURG: op. cit., 1927, p. 3.



Fig. 16. Domenico Poggini, *Medalla conmemorativa de los Uffizi*, 1561, bronce, 41,4 mm [Florenzia Museo Nazionale del Bargello, inv. n. 6410]

Fig. 17. Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, *Gallerie degli Uffizi*, Florenzia, 1559-1581. Fotografía en dirección a la Piazza della Signoria, con el Palazzo Vecchio al fondo, ca. 1925-1939. [Deutsche Fotothek, df_pwj-pos_0024034] (Paul W. John)

Fig. 18. Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, *Gallerie degli Uffizi*, Florenzia, 1559-1581. «Vista del Arno en Florenzia, con los Uffizi a la izquierda y Lungarno Torrigiani a la derecha», Álbum de viaje con fotos de lugares de interés en Génova, Florenzia y Venecia, ca. 1870-1890. [Rijksmuseum, RP-F-F01093-AW] (Giacomo Brogi)

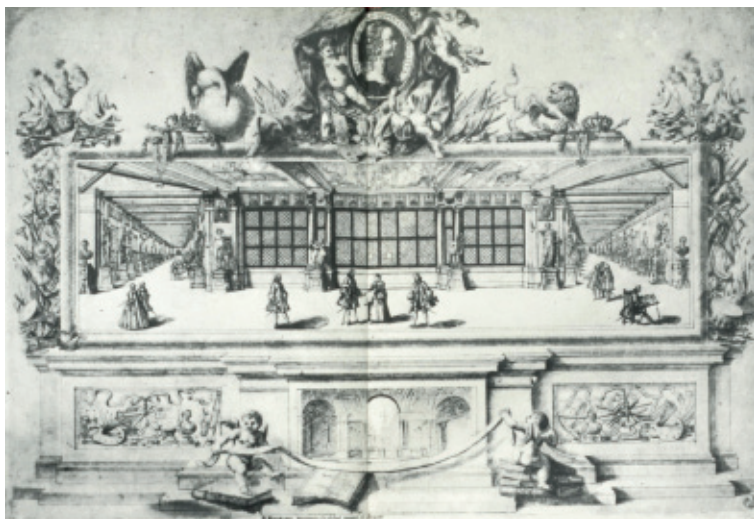


Fig. 19. Benedetto De Greyss, frontispicio del inventario de obras de las Gallerie degli Uffizi tras el encargo de Francisco I de Lorena en 1749, en el que se muestra la panorámica sobre los dos corredores y la loggia. [Florenzia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe]

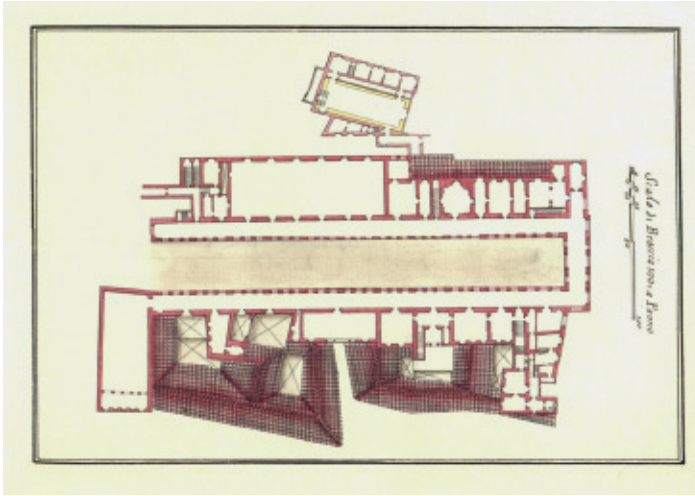


Fig. 20. *Pianta della Galleria all'ultimo piano della Real Fabbrica degli Uffizi di S.A.R., ca. 1770-1780, a partir de la planimetria de Ferdinando Ruggieri realizada en 1742 y conservada en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. [Národní Archiv Praha, Rodinný Archiv Toskánských Habsburku, B. A. 49]*

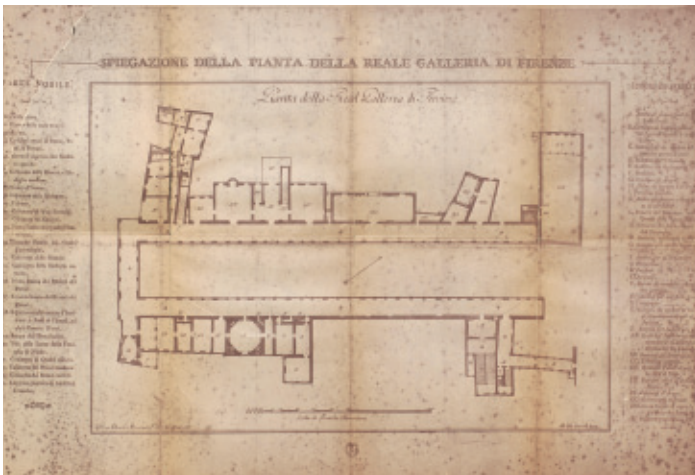


Fig. 21. *Pianta della Real Galleria di Firenze, publicada por Luigi Lanzi en el Giornale de'Letterati. TOM. XLVIII, ANNO MDCCCLXXXII. All'Altezza Reale di Pietro Leopoldo, Arciduca d'Austria, G. Duca di Toscana. In Pisa, per Jacopo Grazioli, 1782. Frente al corredor de levante (4), ya se muestran los accesos al teatro mediceo tapiados desde la primera galería.*



Fig. 22. *The Book of the Life of the Ancient Mexicans. Containing an Account of their Rites and Superstitions. Manuscrito anónimo hispano-mexicano conservado en la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, Italia. Reproducido en facsímil con introducción, traducción y comentario de Zelia Nuttal. Berkeley: University of California, 1903. (Carolina B. García-Estévez)*

Fue André Chastel quien se afanó en demostrar la proliferación de las representaciones teatrales en el siglo XVI en palacios, plazas, y, sobre todo, patios⁴⁸. El propio Warburg dedicó por completo el panel 36 del *Atlas Mnemosyne* a las máquinas de invención, procepciones y escenografías de la cosmología clásica que tuvieron lugar con motivo de las nupcias entre Costanzo I Sforza y Camilla de Aragón en 1475⁴⁹. Las paredes de la sala II de la muestra dedicadas a lo efímero retoman ese hilo en el panel 60 [55] desde algunas de las escenas que tuvieron lugar en el teatro mediceo: desde las ya conocidas celebraciones de Ferdinando I de' Medici y Cristina de Lorena en 1589, hasta la boda de Cosimo II de' Medici y María Magdalena de Austria, el 25 de octubre de 1608. No olvidemos que, con motivo de las primeras, su interior había desplegado todo un aparato de ingenio en el atrezo de los *Intermezzi* de Giovanni de' Bardi para *La Pellegrina*. Warburg estudiaría con detenimiento algunos de los diseños atribuidos a Buontalenti por más de un motivo. El primero responde al sexto y último acto de dicha obra, que concluyó con la irrupción en escena de Apolo, Baco, Armonía, Ritmo, Flora, las Musas, las Gracias y los Planetas⁵⁰. Qué relación guarda esta constelación con el relato de *La Primavera* de Botticelli es algo que el lector bien puede intuir, y más si recordamos que el traslado de la obra de la Accademia a los Uffizi resultó de la imaginación literaria del propio Warburg tras sus largas estancias de estudio y trabajo en el Archivio di Stato di Firenze, emplazado en las galerías hasta 1989⁵¹.

El segundo tiene que ver directamente con el empeño de Warburg por ampliar las fronteras de la historia del arte, en la búsqueda de nuevas geografías artísticas que aborden las reelaboraciones y estratificaciones de lo prehistórico en la cultura greco latina. El panel A que abre la versión definitiva del *Atlas Mnemosyne* se ocupa de cartografiar los centros y rutas de intercambios culturales entre el norte-sur / este-oeste (*Wanderstrassenkarten*)⁵². Una clave que un atento lector descubre en los dos últimos ensayos que concluyen la primera sección dedicada al lugar, Florencia, a cargo de Linda Báez Rubí y Horst Bredekamp⁵³. Ambos evidencian el interés por México que Ferdinando I de' Medici hizo suyo a través de algunos de los pasajes de los *Intermezzi* de su propia boda; así como el afán de Warburg por estudiar dichos motivos tras su regreso de América (1895-1896) al hacerse con el facsímil del anónimo texto hispano-mexicano de mediados del siglo XVI, *The Book of the Life of the Ancient Mexicans. Containing an Account of their Rites and Superstitions*, en la edición de 1903 a cargo Zelia Nuttall (Fig. 22). El manuscrito alumbró un nuevo Oriente desde Florencia capaz de

48. CHASTEL, André: «Le lieu de la fête», *Les fêtes de la Renaissance*. Études réunies et présentées par Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1956.

49. A partir del manuscrito de Federico de Montefeltro, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Urb. lat. 899, fol. 7, y siguientes. WARBURG: op. cit., 2020, pp. 78-79.

50. WARBURG: op. cit., 2010, p. 128.

51. BAADER, Hannah; CARAFFA, Costanza: «Aby Warburg e Firenze: città e archivio», AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 68-71.

52. Reconstrucción en la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KWB), según las indicaciones del historiador. WARBURG: op. cit., 2020, p. 24.

53. BÁEZ RUBÍ, Linda: «'Old Mexico'. Nella Kunswissenschaftliche Bibliothek Warburg»; BREDEKAMP, Horst: «Prospettive Amerindiane», AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., pp. 120-125.

repensar los trazos de aquellas líneas de continuidad que unieron la Antigüedad con el Renacimiento italiano; un horizonte que persigue con ahínco demostrar cómo un relato transcultural y global —tan debatido en los últimos años en los procesos, dinámicas y trayectorias en espacio y tiempo—, debe abordarse desde las ideas interconectadas de la transformación y migración como base de toda creación artística⁵⁴. Una tesis que recorre el proyecto «Bilderfahrzeuge. Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology» coordinado por The Warburg Institute⁵⁵, y del que Bredekamp formó parte junto a los agentes que hicieron posible la gesta de los Uffizi.

Ambicionar ese reto obliga al espectador de la muestra a preguntarse sobre cómo concluir el recorrido museográfico entre las salas de la galería. Un interrogante que nos regala, de manos de sus comisarios, el regresar a los primeros paneles del *Atlas* (1-6) dedicados a las obras escultóricas de la antigüedad. Éstas encarnan el espíritu primigenio del *daimon* hacedor de objetos, capaz de interpelar la mirada del espectador desde una humanidad arcaica, desnuda, animal. Ya fuera desde las primeras estelas asirias hasta las representaciones de la cosmogonía greco latina, la escultura para Warburg personificaba los miedos del hombre frente a las fuerzas de la naturaleza y los animales, así como su eterna lucha contra el poder de los dioses. Un distraído visitante que encara el *Corridoio di ponente* (A24) para dirigirse hacia la salida de las galerías bien hubiera pasado por alto visitar la Sala della Niobe (A39). Lo dice quien escribe estas líneas con conocimiento de causa. En su interior, el *allestimento* del espacio revive la tragedia clásica de Niobe, fecunda madre por cuya arrogancia la diosa Leto condenó a muerte todos sus vástagos de la mano de Apolo y Artemisa. La sala, descrita por primera vez en el *Giornale de'Letterati* de Luigi Lanzi (1782), recoge el grupo de trece esculturas hallado en Roma a principios de 1583, y trasladado a Florencia en 1770 desde los jardines en la colina del Pincio de Villa Medici. Bajo estas coordenadas, la disposición de cada uno de los personajes en escena activa la mirada del espectador en un torbellino del que resulta difícil escapar. En su eje central se concatenan las figuras del Pedagogo, el cuerpo yacente del hijo muerto, y la desesperación de Niobe por salvar la vida de su hija pequeña. A su alrededor, cada una de las esculturas que recorren el perímetro de la gran nave salón reviven, desde la expresión límite de su gestualidad, una *pathosformeln* de *langue durée*⁵⁶ (Figs. 23 y 24). Entre los dos hijos de Niobe heridos en su rodilla se inserta el último panel del *Atlas Mnemosyne* de la muestra, el número 5, cuyo fondo negro contiene las fotografías de las dos hijas de Niobe que

Fig. 23. La Sala della Niobe (A39) de las Gallerie degli Uffizi: secuencia de los grupos escultóricos y montaje a cargo de la autora. (Carolina B. García-Estévez)

54. FAIETTI, Marzia; WOLF, Gerhard: «Florence 2019 and Beyond», *Motion: Transformation. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts*. Florencia, 1-6 de septiembre de 2019. Conference Proceedings (Marzia Faietti y Gerhard Wolf, eds.). Bologna: Bononia University Press, 2021, pp. 11-14.

55. Para más información sobre el proyecto en curso entre 2013-2023, véase: <<https://warburg.sas.ac.uk/research-fellowships/research-projects/bilderfahrzeuge-research-group>> [consultado el 14/12/2023].

56. «Pedagogo», «Figlio di Niobe morente» y «Niobe che cerca di proteggere la figlia minore». Florencia, Gallerie degli Uffizi, Sala della Niobe, inv. Sculture 1914, n. 301, n. 298 y n. 294.

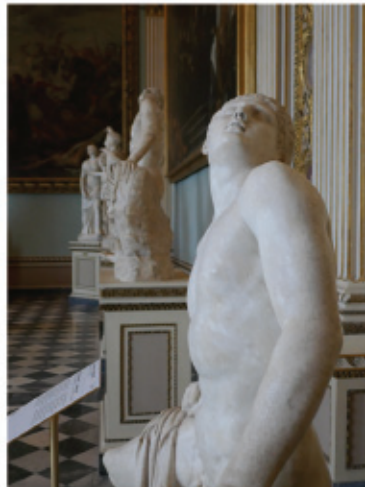
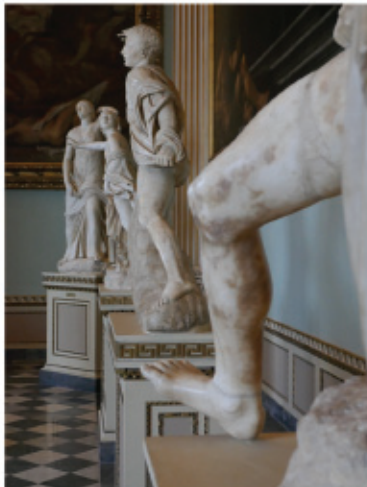
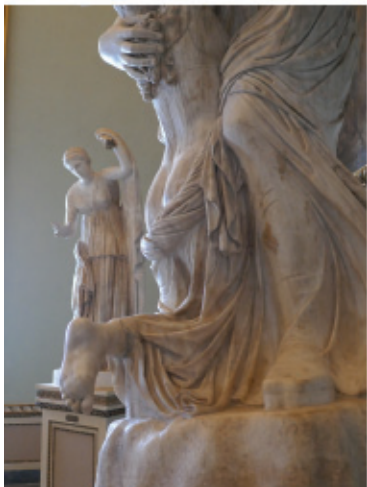




Fig. 24. Panel 5 del *Atlas Mnemosyne* (1929) situado entre las dos esculturas del *Figlio di Niobe caduto in ginocchio*, Florencia, Gallerie degli Uffizi, Sala della Niobe, inv. Sculture 1914, n. 289 y n. 290. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)

huyen, junto la figura del Pedagogo⁵⁷. En un juego de sustituciones cercano al truco de un prestidigitador, recordamos las palabras con las que Ovidio describe a Niobe en su *Metamorfosis*:

Y mientras suplica, muere aquella por quien suplica.
Se sentó sin descendencia entre sus hijos, hijas y marido sin vida,
y por su desgracia se tornó rígida: la brisa no mueve sus cabellos,
en el rostro el color ha perdido la sangre, los ojos permanecen
inmóviles en sus tristes mejillas: nada hay vivo en su figura.
Por dentro la propia lengua se hiela con el duro paladar
y las venas dejan de moverse. Y el cuello
no se puede doblar ni los brazos recuperar el movimiento,
ni los pies andar, incluso por dentro de las entrañas hay piedra.
Llora, sin embargo, y rodeada por un torbellino de fuerte viento
fue arrebatada hasta su patria; allí, fijada en la cima de un monte,
se licúa, y también ahora sigue el mármol manando lágrimas⁵⁸.

Ya no se trata de regresar al llanto de la Virgen por el hijo muerto a los pies de la cruz de Bertoldo di Giovanni, o al sollozo de las madres de Lampedusa de William Kentridge en la sala iv dedicada a la búsqueda de la *pathosformeln*, sino de descubrir cómo, desde nuestra trayectoria en la muestra, somos capaces de animar un verdadero espacio para la esperanza. De regreso al *Corridoio di ponente* (A24) el visitante atisba cómo la escultura del *Laocoonte* (1520-1525) de Baccio Bandinelli cierra la perspectiva de la galería como punto de fuga⁵⁹ (Figs. 25 y 26). Junto a él, el último objeto de la muestra: un pequeño jarro pseudo ceremonial mexicano

57. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Sala della Niobe, inv. Sculture 1914, n. 300 y 305. Panel 5: «Precoiazioni antiche. Magna Mater, Cibele. Madre defraudata. (Niobe, fuga e terrore). Madre annientatrice. Donna furiosa (oltraggiata). (Menade, Orfeo, Penteo). Lamentazione per il defunto (Figlio!). Passaggio: rappresentazione del mondo infero (ratto di Proserpina). Aferrare per la testa (Menade, Cassandra, Sacerdotessa!)». AA. VV.: *Camere con vista*, op. cit., 2023, pp. 244-247.

58. OVIDIO, Publio: «Libro vi, vv. 301-312», *Metamorfosis* (Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín). Madrid: Alianza, 2010, pp. 203-204.

59. En el *Atlas Mnemosyne*, la obra ocupa el siguiente panel, el número 6. WARBURG: op. cit., 2020, pp. 40-41.



Fig. 25. Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1520-1525. Florencia, Gallerie degli Uffizi, inv. Sculture 1914, n. 284. [Städel Museum, Fráncfort del Meno, St.F.710] (Fratelli Alinari, ca. 1870-1880)

Fig. 26. El *Laocoonte* de Bandinelli junto al vaso pseudo ceremonial con el motivo de la serpiente y el borde escalonado, autor desconocido, probablemente de San Ildefonso Pueblo (Nuevo México), ca. 1890-1895. [Hamburgo, Museum am Rothenbaum, Kulturen und Künste der Welt (MARKK), colección Aby Warburg, inv. B 6098]. © Gallerie degli Uffizi / Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Bärbel Reinhard)



Fig. 27. Aby Warburg durante una estancia en Nápoles, Bayas, Pompeya y la península sorrentina, septiembre de 1906. [The Warburg Institute] (Mary Warburg)

propiedad de Aby Warburg (ca. 1890-1895) y de autoría desconocida. Seguramente pasó inadvertido por gran parte de los turistas que visitan los Uffizi a diario debido a su frágil tamaño frente a la prominente escultura de Bandinelli. Sin embargo, para Warburg la reactivación de la energía vital de la obra escultórica se encontraba en el mundo de la pintura, desde la idolatría de la imagen y la circularidad mágica de todo ritual⁶⁰. Una astucia final por parte de los comisarios capaz de accionar el pensamiento frente a fragmentos y pasajes de la colección permanente de los Uffizi. Ante la energía destructora del animal que sentencia a Laocoonte y sus hijos, la superficie de terracota del jarrón de Warburg canaliza la perenne fuerza de dos serpientes que se entrecruzan zigzagueantes en su trayectoria sobre un fondo cuyo borde reproduce el motivo de una greca escalonada. En la conferencia que dictó el 21 de abril de 1923 en Kreuzlingen sobre su viaje a América, el historiador ya lo advirtió: el animal más siniestro del mundo es la serpiente⁶¹. Sin embargo, fue entre las páginas de *The Book of the Life of the Ancient Mexicans* donde Warburg descubrió y quedó atrapado por las equivalencias entre la vida de la línea curva y el trazo ornamental de su geometría cristalina: un impulso oriental prehistórico que migra hacia las tumultuosas formas orgiásticas y dionisiacas, desde cuyas disposiciones de alcance surge el arte como canalización de lo invisible⁶².

Porque quizás el legado al *abrir* los paneles del *Atlas Mnemosyne* (1929) por unos meses en los Uffizi fue el redescubrir

60. WOLF: op. cit., 2023, p. 327.

61. «Denn die Herrin in diesem Weltenhaus bleibt das unheimlichste Tier: die Schlange». WARBURG: «Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, Überleitung San Ildefonso», conferencia pronunciada el 21 de abril de 1923, Kreuzlingen, sanatorio Bellevue, op. cit., 2010, p. 537.

62. Aby Warburg, hoja contenida en el *Zettelkasten* 40: «Americana», 040/021109. Londres, WIA III.2.1.

Oriente como el espacio de la verdadera esperanza de un nuevo renacer. De ello da fe no sólo la correlación entre ese vaso ceremonial y las dos imágenes que lo reproducen hacia el final del catálogo, sino también la extraordinaria fotografía que su esposa Mary Hertz tomó en septiembre de 1906 para fijar la mirada de Warburg ante un hierático felino, con el paisaje del sur de Italia de fondo (Fig. 27). No dejen de contemplarla y descubrir su lejanía. Una imagen que cierra el relato escrito, a pesar de no haber sido expuesta en la muestra. El hombre, lo animal y la naturaleza. Una tríada que se transforma en un nuevo horizonte y fuerza creativa bajo la eterna tensión de sentir el hálito de todo aquello que, aunque ya no nos pertenece, debemos devolver a la vida. O a un espacio libre de muerte, si se me permite concluir desde los versos con los que Rilke definió 'lo Abierto' (*das Offene*) en su octava elegía, escrita los días 7 y 8 de febrero de 1922 en el castillo de Muzot-sur-Sierre:

Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Sólo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella,
cual trampas en torno a su libre salida.
Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante
del animal solamente; porque al temprano niño
ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire
hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que
en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte.
A *ella* sólo nosotros la vemos; el animal libre
tiene siempre su ocaso detrás de sí
y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda
en la eternidad, como andan las fuentes⁶³.

¿No será que Warburg ya ambicionaba, hacia 1906, otear 'lo Abierto'?

63. RILKE, Rainer Maria: «Die achte Elegie. Rudolf Kassner zugeeignet», *Duineser Elegien*. Leipzig: Insel, 1923, p. 30, vv. 1-13: «Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. / Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein; denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offne, das / im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod. / Ihn sehen wir allein; das freie Tier / hat seinen Untergang stets hinter sich / und vor sich Gott, und wenn es geht, so gehts / in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen». Traducción al español de Eustaquio Barjau, *Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 105-106.

Varia 04

«Conjunto de libros, folletos, hojas sueltas o documentos, de diferentes autores, materias o tamaños, reunidos en tomos, legajos o cajas.»

Paradoja sobre el arquitecto

PAUL VALÉRY

Obituario. Jean-Louis Cohen (1949-2023)

JUAN CALATRAVA

Arquitectura, modernidad, modernización

JEAN-LOUIS COHEN

Transferencias del paisaje y metamorfosis de la arquitectura entre los siglos XVIII y XX

MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

Notas sobre la arquitectura dibujada de Piranesi: el ejemplo del Panteón

JOAN CALDUCH CERVERA

En la ininterrumpida sinfonía de despedida de la vida. Aby Warburg en Florencia

CAROLINA B. GARCÍA-ESTÉVEZ

Nunca es tarde: *Arquitectura, misticismo y mito*, de William R. Lethaby

CARLOS J. IRISARRI

Manfredo Tafuri *allo Iuav. Nel laboratorio della storia*. Materiales de una exposición

FULVIO LENZO, MARCO CAPPONI

Hacia un tiempo nuevo: difusión y conciencia crítica de la arquitectura gallega en los años de la Transición

SANTIAGO RODRÍGUEZ CARAMÉS

La Oficina Técnica para Construcción de Escuelas en sus postrimerías (1936-1939): una aproximación a la labor del arquitecto Guillermo Diz Flórez

FRANCISCO J. RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Nadar sin guardar la ropa. Nicolau Maria Rubió i Tudurí: *laberintos historiográficos*

JOSEP M. ROVIRA

Cuando se quiso resucitar el jardín español. Las aportaciones de Javier de Winthuysen y Fernando García Mercadal

JUAN J. TUSET

Delfín Rodríguez (1956-2022). *In memoriam*

CARLOS SAMBRICIO

Pedro José Márquez y la cultura arquitectónica en la España de la Ilustración

DELFIN RODRÍGUEZ

Tras de una nueva arquitectura

LEOPOLDO TORRES BALBÁS

Comité de redacción

Coordinador

José Miguel Sambucety Rueda
Universitat Iuav di Venezia

María Carrascal
Universidad de Sevilla

Miriam Cera Brea
Universidad Autónoma de Madrid

Ana del Cid
Universidad de Granada

Julio Garnica
Universitat Politècnica de Catalunya

Valeria Manfrè
Universidad Complutense de Madrid

Rebeca Merino del Río
Universidad de Valladolid

Manuel Sánchez García
Universidad Politécnica de Madrid

Texto de cubierta

Paul Valéry, «Paradoja sobre el arquitecto». Traducción al español de Marta Nadal en: *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura del Consejo Regional de Murcia, 1982, pp. 105-109.

Imagen de contraportada

Archive Document, IUAVT032, documentación técnica proporcionada por Audio Innova con ocasión de la digitalización de una de las dos bobinas con la grabación del curso 1972-1973 (2020), pp. 1, 10 [Universitat Iuav di Venezia, biblioteca del ateneo, en proceso de catalogación].

Imagen de primera página

Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Immeubles-villa, detalle de la fachada, 1922. En Leopoldo Torres Balbás, «Tras de una nueva arquitectura», *Arquitectura*, nº 52, agosto 1923, p. 266.

Contacto

Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo AHAU Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada Campo del Príncipe, s/n, 18071 Granada

Distribución

Machado Grupo de Distribución, S.L.

© de la edición: Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, 2023.

© de los textos, las traducciones, las imágenes, las ilustraciones y las reproducciones autorizadas, sus correspondientes autores y archivos de procedencia.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

ISSN (edición impresa): 2695-3609

ISSN (edición en línea): 3020-8084

DL: M-30038-2019

Comité de dirección

Carolina B. García-Estévez
Universitat Politècnica de Catalunya

Salvador Guerrero
Universidad Politécnica de Madrid

Carlos Plaza
Universidad de Sevilla

Consejo científico

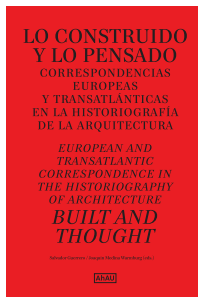
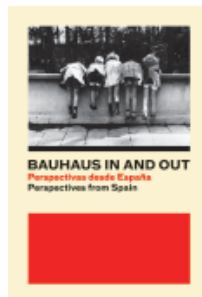
Enrique X. de Anda, Universidad Nacional Autónoma de México (México) / David Arrredondo Garrido, Universidad de Granada / Juan Calatrava, Universidad de Granada / Pilar Chías, Universidad de Alcalá / Jean-Louis Cohen († 2023), Université Paris VIII – Institute of Fine Arts, New York University (Francia - EEUU) / Maarten Delbeke, ETH Zürich (Suiza) / Carmen Díez Medina, Universidad de Zaragoza / Juan José Lahuerta, Universitat Politècnica de Catalunya / Ángele Layuno Rosas, Universidad de Alcalá / Fulvio Lenzo, Università Iuav di Venezia (Italia) / Jorge F. Liernur, Universidad Torcuato di Tella (Argentina) / Marta Llorente, Universitat Politècnica de Catalunya / Mar Loren-Méndez, Universidad de Sevilla / Fernando Marías, Universidad Autónoma de Madrid - Real Academia de la Historia / Ángel Martínez García-Posada, Universidad de Sevilla / Laura Martínez de Guereñu, IE University / Francesca Mattei, Università degli Studi Roma Tre (Italia) / Joaquín Medina Warmburg, Karlsruhe Institute of Technology (Alemania) / María Teresa Muñoz, Universidad Politécnica de Madrid / Helena Pérez Gallardo, Universidad Complutense de Madrid / Josep Maria Rovira, Universitat Politècnica de Catalunya / Victoriano Sainz, Universidad de Sevilla / Carlos Sambricio, Universidad Politécnica de Madrid / Ricardo Sánchez Lampreave, Universidade da Coruña / Ignacio Senra Fernández-Miranda, Universidad Politécnica de Madrid / Patricio del Real, Harvard University (EEUU) / Marta Sequeira, Instituto Universitário de Lisboa (Portugal) / Elena Svaldruz, Università degli Studi di Padova – AISU (Italia) / Jorge Torres Cuelo, Universidad Politécnica de Valencia / Alejandro Valdivieso, Universidad Politécnica de Madrid / José Vela Castillo, IE University

Diseño y maquetación
tipos móviles

Impresión

LaImprenta Comunicación Gráfica

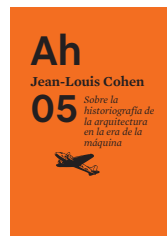
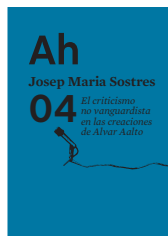
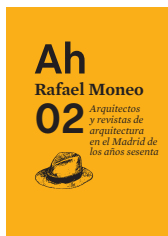
Publicaciones de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo



Los años CIAM en España: La otra modernidad. Actas del I Congreso Internacional AhAU. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid. 19-20 octubre 2017

Bauhaus In and Out. Perspectivas desde España / Perspectives from Spain. Actas del II Congreso Internacional AhAU. Institución Libre de Enseñanza, Madrid. 10-11 octubre 2019

Lo construido y lo pensado. Actas del III Congreso Internacional AhAU. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2-3 junio 2022



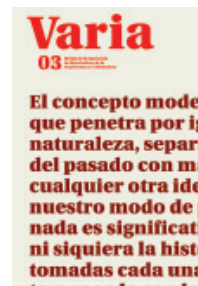
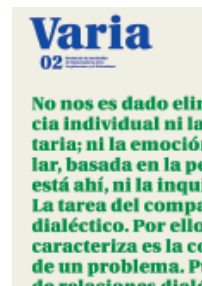
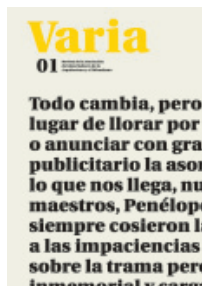
Ah 01. BRUNO ZEVI. *La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura.* Marzo 2019

Ah 02. RAFAEL MONEO. *Arquitectos y revistas de arquitectura en el Madrid de los años sesenta.* Septiembre 2019

Ah 03. LUIGI MORETTI. *La discontinuidad del espacio en Caravaggio.* Julio 2020

Ah 04. JOSEP MARIA SOSTRES. *El criticismo no vanguardista en las creaciones de Alvar Aalto.* Diciembre 2020

Ah 05. JEAN-LOUIS COHEN. *Sobre la historiografía de la arquitectura en la era de la máquina.* Octubre 2023



Varia 01 (Octubre 2019) / Varia 02 (Octubre 2020) / Varia 03 (Febrero 2022) / Varia 04 (Diciembre 2023)

Revista de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo