

III. DOCUMENTOS

“NINFA FLORENTINA”: UNA CORRESPONDENCIA
SOBRE LA NINFA, FIGURA EN MOVIMIENTO, ENTRE
ANDRÉ JOLLES Y ABY WARBURG

Naval, Ada

Universitat Pompeu Fabra-Università Ca' Foscari di Venezia
Barcelona, España-Venecia, Italia
adanavalg@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2251-0699

Esta traducción presenta, por primera vez en castellano, el intercambio epistolar entre Aby Warburg y André Jolles. La *Epistola prima* de Jolles, fechada el 23 de noviembre de 1900, y la respuesta de Warburg, con fecha incierta, pero redactada posiblemente entre finales de 1900 e inicios de 1901, constituyen el único documento definitivo de un proyecto inconcluso en el que Jolles y Warburg querían elaborar un estudio sobre el arte florentino del Quattrocento y, más concretamente, sobre la joven criada que irrumpe en el fresco de Ghirlandaio de la *Natividad de San Juan*. A partir de esta figura, denominada “Ninfa”, Jolles y Warburg se adentran en su relación con el resto del ciclo de Ghirlandaio en la *Capilla Tornabuoni* de Santa Maria Novella, pero también en el estudio de la irrupción de la Antigüedad clásica en el Renacimiento florentino, en el significado del “paso largo” y ligero de la Ninfa o su importancia como paradigma de la “imagen en movimiento”.

NOTA A LA EDICIÓN

La correspondencia de la Ninfa¹ es el resultado de un proyecto² que el historiador del arte alemán y pionero en el estudio de una *Kulturwissenschaft* –“ciencia de la cultura”–, Aby Warburg y el poeta, teórico y crítico de arte holandés, André Jolles emprenden la primavera de 1900, tras varios años de amistad e intercambios teóricos. Las dos cartas que dan forma a la correspondencia³, la *Epistola prima* de Jolles y la respuesta de Warburg, que permite acercarse a las reflexiones que ambos estudiosos desarrollan sobre el significado de la presencia de una joven criada que entra, con paso ligero, en la escena del fresco de la *Natividad de San Juan* de Domenico Ghirlandaio en Santa Maria Novella, Florencia (figura 1).

¹ Esta traducción se publica con el permiso del Instituto Warburg de Londres (©The Warburg Institute). Agradezco personalmente a Claudia Wedepohl, directora del Archivo, y a Eckart Marchand su ayuda en las largas visitas al archivo.

² El proyecto –*Nymphenprojekt*–, iniciado en la primavera de 1900, debía haber dado como resultado un libro en formato epistolar en el que ambos estudiosos dialogasen sobre el arte florentino del *Quattrocento* y, más concretamente, sobre la prolífica presencia de “mujeres en movimiento” cuya representante de excepción es la joven criada de la *Natividad de San Juan*.

³ En la bibliografía final se presentan todas las traducciones de la correspondencia.



Figura 1

Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan, Capilla Mayor o Capilla Tornabuoni* de Santa Maria Novella, 1485-1490, Florencia, Italia.

Fuente: “Opera per Santa Maria Novella”<https://www.smn.it/it/opere/cappella-tornabuoni-o-cappella-maggiore/>. ©2009-2024 Opera per Santa Maria Novella

Esta escena y, en especial, este personaje –la joven criada, la Ninfa–, se convierte en protagonista de dos cartas en las que Jolles, por un lado, camufla el contenido teórico en una suerte de declaración de su amor por la joven mientras que Warburg, por otro, insta a buscar en el pasado de la joven el porqué de su irrupción en la escena. El tono, algo enigmático, de las dos cartas sobre la “joven de pies ligeros” ha favorecido la asimilación del concepto “Ninfa” como uno de los más interesantes de la producción teórica de Warburg en la que “Ninfa” aparece constantemente –si bien, muchas veces, al margen– hasta 1929, año de su muerte, cuando Warburg deja inacabado su fundamental *Atlas Mnemosyne* con dos paneles (panel 46, panel 47) dedicados íntegramente a la Ninfa. No obstante, la correspondencia permanece todavía, en cierto sentido, sin un estudio

analítico que dé cuenta de su significado e importancia (nota 4) para definir un recorrido teórico de la Ninfa en el pensamiento warburgiano^{4, 5}.

En español, además, la *Epistola prima* de Jolles y la respuesta de Warburg solo se han podido consultar, hasta ahora, de forma parcial en la traducción de la *Biografía intelectual* en la que Ernst Gombrich, quien fuera director del Instituto Warburg de Londres, presenta distintos fragmentos⁶. De este modo, las dos cartas habían permanecido inéditas en castellano, relegando uno de los materiales más importantes para el estudio de la Ninfa a un segundo plano que contrasta con la importancia de esta figura en el pensamiento de Warburg y, también, con la proliferación de estudios sobre este concepto o personaje teórico⁷.

Las dos cartas se conservan en el Archivo Warburg de Londres (WIA) en la carpeta “Ninfa florentina” (WIA.III.55.1-9). La *Epistola prima* ocupa la subcarpeta WIA.III.55.1 mientras que la respuesta de Warburg

⁴ Son numerosos los estudios de ámbito warburgiano que tienen a la Ninfa en el centro de su investigación pese a que, en muchos casos, ella se convierte en herramienta para desengranar los difíciles postulados teóricos de Aby Warburg. Para un listado completo de los estudios sobre la Ninfa en Aby Warburg véase la bibliografía completa que realicé para la Revista de *Engramma* (Seminario Mnemosyne). Entre las investigaciones centradas en el *Nymphenprojekt* destaca el artículo de Sigrid Weigel y, también, la información que se proporciona en las notas a la edición inglesa, de Claudia Wedepohl y Eckart Marchand (“Ninfa florentina: an Exchange”).

⁵ La tesis doctoral “Hacia una ‘Idea de la Ninfa’” que desarrollo en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y Università Ca’Foscari di Venezia (2020-2025) presenta gran parte de los materiales inéditos que se conservan en la carpeta “Ninfa florentina” junto con otros materiales esenciales de la época 1900-1901 cuyo análisis, junto a las dos cartas, pretende ser un primer paso para el estudio razonado de la correspondencia y, muy especialmente, de la Ninfa en Aby Warburg. La tesis doctoral abordará el estudio de la Ninfa en el pensamiento de Warburg, entre los años 1899-1902, para desarrollar la genealogía, evolución e importancia de “Ninfa” y tratar de responder a la pregunta: “¿Qué es la Ninfa?”.

⁶ La mayoría de los fragmentos que Gombrich presenta en el capítulo “El fragmento de la Ninfa” de su *Biografía intelectual* (107-142) corresponden a la *Epistola prima*, la respuesta de Warburg y a distintos apuntes recogidos, en su mayoría, dentro de la carpeta WIA.55.5.4. De este modo, los fragmentos recogidos por Gombrich generan un mapa relativamente completo del proyecto, pero no corresponde con la realidad de las dos cartas ya que, al reproducirlas parcialmente y mezcladas con otros apuntes, el contenido exacto queda, en cierto sentido, diluido.

⁷ “Ninfa constituye mucho más que un motivo iconográfico: se revela como un verdadero paradigma. Es un personaje teórico en sí mismo, y como tal, porta una profunda lección de método” (Didi-Huberman, *Ninfa fluida* 126).

se conserva bajo la signatura WIA.III.55.2. Las siete subcarpetas restantes (WIA.III.55.3-9) contienen borradores de la correspondencia de los dos estudiosos (WIA.III.55.3.5), pero también apuntes y textos pertenecientes solo a Warburg, así como material de archivo recogido por Warburg durante sus investigaciones sobre la Florencia del *Quattrocento*. Estos borradores y apuntes⁸ aportan, en algunos casos, información fundamental sobre el proceso de creación de la correspondencia y sobre el trabajo teórico de Aby Warburg; no obstante, se ha considerado la correspondencia como único material del proyecto común y el sintagma “Ninfa florentina” se ha convertido, a través de los años y de los estudios secundarios, en metonimia del proyecto pese a que además de los manuscritos de las dos cartas existen una serie de materiales entre los que destacan, por ejemplo, los borradores fechados en la primavera de 1900⁹. Estos borradores redactados mayoritariamente por André Jolles, excepto las dos últimas páginas que, junto a algunas anotaciones en los márgenes, corresponden a Aby Warburg, indican la existencia de un trabajo conjunto y ayudan a consolidar la hipótesis —ya señalada por Gombrich—¹⁰ de que el formato epistolar se debe a una decisión de estilo, de género, para el proyecto que querían llevar a cabo¹¹. Ciertos elementos de los manuscritos de las dos

⁸ Además de la carpeta “Ninfa florentina” encontramos, en otras secciones del WIA, materiales fundamentales para el estudio de la Ninfa. Así, por ejemplo, el *Tagebuch* —diario— de Aby Warburg correspondiente a los años 1897-1902 (WIA.III.10.2) aporta información de gran ayuda para la datación de las cartas. Claudia Wedepohl, directora del WIA, señala en la edición inglesa de las cartas la anotación que realiza Warburg en su diario el 23 de noviembre de 1900. Dicha anotación se encuentra en el folio 49r. del *Tagebuch* donde podemos leer: “Jolles bringt am 23. den ersten Nymphenbrief. Wundervoll farbig. Hoffentlich wird es was”. De gran interés es, también, otro apunte del día 9 de diciembre en el folio 49v. en la que Warburg escribe: “Am 4. [...] und stellte die Einleitung der Antwort auf Jolles Brief fertig. Dieselbe auf San Palazzine vorgelesen”. Esta referencia, inédita hasta el momento, constituye una de las primeras informaciones sobre el proceso de creación de la respuesta a la *Epistola prima*.

⁹ El análisis de estos borradores junto a los manuscritos de las dos cartas, los materiales redactados o recogidos en los archivos florentinos por Aby Warburg y otros documentos sobre la Ninfa no pertenecientes a la carpeta WIA.III.55 constituye, como se ha dicho, el objeto de estudio de mi tesis doctoral “Hacia una ‘Idea de la Ninfa’”.

¹⁰ “A Warburg [...] debió de parecerle muy buena la idea de su amigo holandés Jolles de tomar la ‘Ninfa’ como tema de una correspondencia ficticia” (Gombrich 108).

¹¹ Que la idea fuese de Jolles concuerda, por ejemplo, con el hecho de que, con Johan Huizinga, al que conoció en 1898, escribe también en formato epistolar *Clio en Melpomene*.

cartas reflejan también el carácter ficticio de la correspondencia ya que, por ejemplo, en la *Epistola prima*, Warburg vuelve a apuntar, a lápiz, la fecha de entrega, 23 de noviembre de 1900, y señala varias correcciones de carácter ortográfico al alemán no-nativo de Jolles.

La *Epistola prima* de André Jolles (WIA.III.55.1) consta de cinco páginas manuscritas que se conservan en perfecta copia sin correcciones o modificaciones, más allá de los apuntes a lápiz de Warburg. Se trata, probablemente, de una última versión que Jolles entrega a Warburg en su forma definitiva. En cambio, los quince folios que forman la carpeta en la que se guarda la respuesta de Aby Warburg (WIA.III.55.2) muestran un carácter más inacabado, una suerte de trabajo todavía en proceso, ya que la mayoría de los folios, sobre todo a partir del folio 7, contienen numerosas tachaduras, correcciones y apuntes al margen, entre otras anotaciones. La respuesta de Warburg exige, pues, algunas aclaraciones sobre las decisiones de edición.

El folio 7, por ejemplo, es un pequeño párrafo exento que algunas ediciones han decidido obviar y, otras, incluir en la parte final de la carta. Para esta edición hemos optado por mantener este fragmento según su ordenación en la carpeta del WIA. También se ha introducido el folio 10, presente solo en la edición inglesa de las cartas, que corresponde a una transcripción de Warburg del versículo 1:5 del Evangelio de San Lucas.

Warburg introduce distintos apuntes a lo largo de los folios del manuscrito; en algunos casos se trata de llamadas a cita con referencias bibliográficas, en otros se añade parte del texto con un asterisco indicando su lugar en el texto y, en otros, al margen y sin llamada a un lugar concreto en el cuerpo de texto, un fragmento en el que se continúa la redacción. De este modo, con la intención de facilitar la lectura y proporcionar la versión más completa posible de la respuesta de Warburg, las referencias bibliográficas señaladas por Warburg se recogen en las referencias bibliográficas señaladas por Warburg se recogen en las notas a pie de página señaladas como “Nota en el manuscrito”; los párrafos exentos con llamada al cuerpo de texto en el manuscrito original de Warburg se presentan en su debido lugar y, los párrafos redactados al margen sin

colocación concreta se han ubicado, siempre y sin excepción, al final del texto del folio correspondiente.

La edición de la correspondencia de “Ninfa florentina” en castellano presenta, pues, las dos cartas en las que Aby Warburg y André Jolles recogen los primeros pasos de Ninfa, concepto clave para el pensamiento de Aby Warburg y para el estudio de la vida de las imágenes.



Figura 2

Detalle de *Ninfa*: Domenico Ghirlandaio, *La Natividad de San Juan*, *Capilla Mayor* o *Capilla Tornabuoni* de Santa Maria Novella, 1485-1490, Florencia, Italia.

“NINFA FLORENTINA”: UNA CORRESPONDENCIA

Epistola prima, André Jolles¹²

23 de noviembre de 1900

Querido amigo,

¿Recuerdas nuestra conversación hace un año, en aquella noche de luna sobre la terraza de tu casa de San Domenico? El perfume que desprendían las naranjas era maravilloso. La ciudad estaba lejos en la fresca claridad de la luz lunar azul, su respiración casi era visible en el blanco tembloroso de la noche, como una mujer que en sueños se abandona a su pasado. Todo alrededor vigilaba las colinas, sus líneas se alargaban una sobre la otra como gigantes que se dan la mano. Por encima de nosotros, negras e inmóviles, las hojas suspendidas.

Naturalmente habíamos hablado de arte. Yo, con la exuberancia epicúrea del joven que se acababa de liberar de las tensas cadenas de los estudios “universitarios” y que, ahora, por primera vez, se deslizaba en la fiesta del primer Renacimiento florentino. Tú, con la dignidad comedida del anfitrión, que no estaba todavía satisfecho, pero cuya hambre inicial comenzaba a estar saciada. No estábamos de acuerdo: en mi corazón te reprochaba ser un pedante, y tú probablemente me creías un paradójico aventurero. Pero el paisaje nocturno había puesto fin a nuestra disputa. Los dos comprendíamos que en ciertos momentos es mejor callar y abandonarse completamente a la atmósfera del infinito.

¹² ©The Warburg Institute. El texto que aquí se traduce corresponde al original alemán custodiado en el Archivo Warburg de Londres (WIA) bajo la signatura WIA.III.55.1.

Así, en la limpidez *líquida*¹³ de aquella atmósfera, se fundían nuestras divergencias en una común admiración por la naturaleza. Hoy vuelvo a tu casa. Pero el exuberante combatiente de entonces ha dejado paso a un humilde postulante. El que despreciaba la ciencia oficial y sus dogmas, que no reconocía ninguna autoridad sino aquella del ojo del artista y que osaba definir tu sagrado archivo como caducado y tonto, el hombre que pretendía avanzar en la historia del arte saltando como las cabras sobre el monte Galaad, se presenta ahora ante tu altar con la cabeza gacha y un desolador ramo de palma en la mano, para suplicarte que alejes el espíritu que no le da paz y le persigue como las furias en los infiernos de las fantasías salvajes.

¿Qué ha sucedido? *Cherchez la femme*, mi querido. Se trata de una mujer que realiza conmigo un juego cruel. He iniciado un *flirt* intelectual y me he convertido en víctima. ¿La persigo o, más bien, es ella quien me persigue? Ya no lo sé. Pero déjame contarte este calvario ordenadamente. He conocido a la mujer durante una visita dominical a una iglesia... y probablemente sabrás ya de quién estoy hablando. Habita en el coro de Santa Maria Novella, pared *izquierda*¹⁴, segunda fila desde abajo, en el fresco a la derecha del espectador¹⁵.

El pequeño Juan ha nacido felizmente e Isabel recibe a las visitas tumbada en una larga y solemne cama. Todavía muestra un aspecto cansado –a su edad una proeza así no es poca cosa–, y el médico le ha prescrito un reconstituyente que una criada le ofrece sobre un plato. En frente de la cama, en un pequeño taburete, se ve a la nodriza que está amamantando al chiquillo¹⁶ y a una criada que quiere cogerle en brazos. La impresión

¹³ Subrayado en el original, se ha optado por verterlo en cursiva en la versión mecanografiada.

¹⁴ Subrayado en el original.

¹⁵ André Jolles se refiere al *Fresco de la Natividad de San Juan* realizado por el artista Domenico Ghirlandaio en la iglesia florentina de Santa Maria Novella, Florencia, Italia. Este fresco y, en concreto, a la joven criada que aparece en el margen derecho, es el objeto central de la correspondencia entre Jolles y Aby Warburg.

¹⁶ En el original alemán, Jolles usa *Bengel* que se podría traducir como “pendejo, granujilla, pillo...”, por el contexto de la carta y las connotaciones que tienen en castellano estas palabras, hemos optado por “chiquillo” para la traducción.

completa de la representación sagrada es bastante sobria. Falta un efecto final. El oro de los nimbos de Juan e Isabel se ha desvanecido y con ello su gloria bíblica. Se trata de personas típicamente burguesas. Aunque el valor del recuerdo edificante se ha perdido, está plenamente compensado por una presencia fastuosa: nada menos que una noble mujer florentina la visita, pero no ha venido a ver a la mujer que amamanta, a la que no mira, ni tampoco a la Santa Madre, que acaba de dar a luz a un niño cuya poderosa voz hará temblar las aguas del Jordán, sino que viene a hacer una visita general. Con las manos aristocráticas posadas sobre el *ventre ligeramente abultado*¹⁷, porta con magnánima candidez la cabeza sobre el cuello estirado, y con su paso apenas mueve los rígidos pliegues de su pesado hábito brocado. Posee un porte señorial y algo superficial, no muy característico pero muy distinguido: es una dama de mundo con una gracia insuperable y modales nobilísimos, pero sin mucho espíritu. Detrás de ella pasan indiferentes otras dos figuras: su madre y su tía.

A sus espaldas, cerca de la puerta abierta corre, más bien vuela, o incluso flota el objeto de mis sueños que comienza a tomar las dimensiones de una fascinante pesadilla. Se trata de una figura fantástica, o de una doncella, o mejor aún, de una ninfa clásica con un plato de maravillosas frutas exóticas sobre la cabeza que entra en la estancia agitando su vestido.

Me pregunto si este es el modo de entrar a la habitación de una mujer que acaba de dar a luz. No, ni siquiera para felicitarla. ¿Qué significa entonces esta forma de paso ligero, vivaz y agitado, esta energía incontrolable, este *largo paso*¹⁸, mientras las demás figuras demuestran *intangibilidad*¹⁹? Pero, sobre todo: ¿qué significa la súbita diferencia del suelo? Donde los demás están de pie o caminan con firmeza sobre un duro suelo de baldosas florentinas, bajo los pies de mi amada el suelo parece perder su natural inmovilidad, parece adquirir la elasticidad ondulante de un prado primaveral inundado por el sol, y se balancea como los espesos cojines de musgo en un frondoso sendero verde en el bosque. Sí, a veces me parece que tiene algo sobrenatural, como si la joven criada, en vez

¹⁷ Subrayado en el original.

¹⁸ *Länge vom Schritt*. Subrayado en el original.

¹⁹ Subrayado en el original.

de seguir los caminos transitables, se deslizase como una diosa por las nubes que flotan suavemente; como si con sus pies alados atravesase el éter brillante; o como si se dejase llevar medio a la deriva, medio hacia delante, meciéndose lentamente sobre las olas arqueadas, sobre curvas arqueadas como lomos de delfines, con la gracia de un gran pájaro que vuela con las alas desplegadas en un amplio vuelo; o como un barco ágil que, con las velas infladas, atraviesa rítmicamente las aguas impetuosas.

Puede ser que me imagine esta figura más poética de cuanto verdaderamente es –¡pero qué amante no hace eso!–. Cierto es que, cuando la vi por primera vez, tuve la extraña sensación que nos invade a veces cuando observamos un sombrío paisaje de montaña, cuando leemos los versos de un gran poeta, o cuando estamos enamorados. Me pregunté: ¿Dónde la he visto? Desde el principio tuve la sensación de que se unía con un conocimiento previo, que había algo místico –no te rías–. Casi reconocí improvisadamente a un querido amigo, un lugar al que ya he estado unido en una existencia precedente. Si no temiese ser empujado muy lejos por mi amiga, que incide de manera fluctuante, te diría que un creyente debería imaginarse el cielo, en el cual se encuentran las almas de todos aquellos que ha querido y admirado, gracias a este proceso ideal de reconocimiento.

Basta, me he enamorado perdidamente y en los días siguientes la veía constantemente: siempre distinta y siempre en lugares diferentes, y continuamente recordaba situaciones de mi vida en las que la había visto antes. Querido amigo, solo nos enamoramos una vez en la vida y cuando pensamos estar enamorados más veces, vemos en realidad solo otras caras del mismo prisma. Cambian los objetos, pero el enamoramiento permanece uno e indivisible. Así me he dado cuenta de que en la mayoría del arte que siempre he amado, ha habido siempre algo de mi ninfa.

Mi estado de ánimo oscila entre la pesadilla y la fábula, y cuando cogí la lámpara mágica y pronuncié la palabra, no aparecieron cincuenta esclavos circasianos con platos de oro llenos de piedras preciosas sobre la cabeza –recordarás los tulipanes de rubíes con cálices de ámbar opaco, los lirios oscuros de lapislázuli del que colgaban gotas de rocío de

diamante, los lirios de ópalo con hojas de jaspe, las violetas de amatista transparente,...-, sino que únicamente apareció la doncella apresurada con su velo.

Unas veces es Salomé, que baila con fascinación letal delante del licencioso tetrarca; otras es Judith que, orgullosa y triunfante, lleva con paso alegre la cabeza del condotiero asesinado. Después, parecía ocultarse sobre la gracia infantil del pequeño Tobías que, con coraje y alegría, se dirige hacia la fatal esposa. A veces la encontraba en un serafín que vuela en adoración hacia Dios, y después en Gabriel, que lleva la buena nueva. La veía disfrutar alegre e inocente como dama en el *Sposalizio*, la encontraba en una madre aterrorizada y en fuga en la *Matanza de los inocentes*²⁰. He tratado de verla de nuevo como la había encontrado la primera vez en el coro de la iglesia dominica, pero en todo este tiempo se ha decuplicado. He perdido la razón. Es siempre ella quien aporta vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Parece la personificación del movimiento... y es entonces muy molesto tenerla como amante.

Así me presento de frente al sacerdote de la ciencia oficial, íntimo o presunto conocedor del Quattrocento, para pedir claridad respecto de su nombre, de su clase social, de su dirección. ¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿La he podido ver antes, mil quinientos años antes? ¿Desciende de un noble linaje griego? ¿Quizá su antepasada ha tenido una relación con algún habitante de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia? Pero, sobre todo: ¿Llegarán las cartas dirigidas a: “¿La ninfa que corre, P. R.²¹?”.

Dicho de otra forma: ¿Cuál es la historia de esta joven?

Hoy y por siempre tuyo,

²⁰ En esta secuencia de ejemplos, André Jolles hace referencia a distintas escenas en las que ve aparecer a la joven criada. Algunas de estas escenas (Salomé, el *Sposalizio* o *La matanza de los inocentes*) aparecen representadas en el ciclo de frescos que Domenico Ghirlandaio pintó en Santa Maria Novella.

²¹ Las siglas P. R. corresponden a “Poste restante” en francés, que en español corresponde a “Lista de Correos”.

Respuesta, Aby Warburg²²

No, amigo mío, no puedo presentarte así a la joven criada. Si no estás de alguna manera ya introducido, te arriesgas a precipitarte en la fortaleza de una familia patricia florentina con el mismo ímpetu que caracteriza a tu joven de pies ligeros²³. No, no se puede pretender conocer íntimamente a alguien que pertenece a la familia Tornabuoni²⁴ de una forma tan temeraria, aunque sea una criada. Comprendo que tú no entiendas bien lo que está detrás de estas imágenes...

Siéntate junto a mí en un escalón del coro, y no hagamos ruido para no molestarles: los Tornabuoni están teniendo una sagrada representación en honor de la Virgen María y del Bautista. Giovanni Tornabuoni ha conseguido adquirir el patronato del coro y el derecho a su decoración, ahora los miembros de su familia pueden aparecer como personajes de la sagrada leyenda y usan este permiso sin preocupación y con dignidad: fieles patricios que llevan en la sangre impecables modales. Que con tu petrel pagano puedas irrumpir en esta sosegada respetabilidad, en este controlado cristianismo, me revela el aspecto enigmático e ilógico de la primitiva humanidad de los Tornabuoni que me atrae tanto como a ti te atrae la fugaz fascinación de tu desconocida.

²² ©The Warburg Institute. La respuesta de Aby Warburg se custodia en la subcarpeta WIA.III.55.2 y está redactada en un total de quince folios.

²³ Warburg utiliza aquí, por primera vez, esta denominación para referirse a la joven criada del fresco de la *Natividad de San Juan*. Por la importancia que posee la cuestión de la nominación en la evolución del concepto “Ninfa” en el pensamiento de Warburg se ha optado por mantener la traducción más literal del alemán, –“dein leichtfüßiges Fräulein”–, si bien se podría haber optado por unificar con “joven en movimiento” en consonancia con la referencia de André Jolles y también con otro momento posterior de la respuesta de Warburg donde la denomina como “señorita apresurada” (véase nota 36). Es importante señalar que mantener las diferentes nominaciones entre “pies ligeros”; “paso ligero”; “mujer que corre”; “señorita apresurada”, etc., es fundamental para establecer una genealogía de la nominación (véase nota 5) de un concepto central para la teoría de las imágenes –en movimiento–.

²⁴ La familia Tornabuoni fue una de las más importantes familias de la Florencia medicea. Giovanni Tornabuoni (1428-1497), banquero y mecenas italiano, hizo el encargo de la decoración de la Capilla a Domenico Ghirlandaio.

Tú te sientes preparado para seguirla como a una idea alada a través de todas las esferas en un arrebato de amor platónico; mientras yo me veo obligado a dirigir mi mirada filológica hacia el terreno desde el que ella se alza, y a preguntarme con estupor: ¿esta extraña y delicada planta tiene, realmente, sus raíces en la austera tierra florentina? ¿Quizás un astuto jardinero —con una secreta propensión a la elevada cultura renacentista— ha insinuado a los reluctantes Tornabuoni la idea de que ahora todos deben tener una flor a la moda, un alegre y fantástico punto de atracción en el centro de su sobrio jardín privado? O, ¿no es más bien que el mercader y su jardinero, animados por la misma voluntad de vivir, están luchando por encontrar un lugar para su flor ornamental en la oscura tierra del patio de la iglesia, en contra del fanatismo de los dominicos?

No debes olvidarte de que el coro de Santa Maria Novella era el lugar de sepultura más solemne que los combativos monjes dominicos podían asignar, y cuán ilimitado y violento fuese su poder lo demuestra la controversia con Francesco Sassetti²⁵, el patrón del coro antes que Giovanni Tornabuoni. Controversia de la que los dominicos salieron victoriosos. Algunas noticias y documentos contemporáneos²⁶, hasta ahora sin estudiar por la historia del arte, nos ofrecen una visión bastante más íntima sobre la situación del patronato que convierte la historia contada por Vasari, que identifica a la familia Ricci²⁷ como los mecenas anteriores, en tan

²⁵ Francesco Sassetti (1421-1490), banquero y mecenas, era cabeza de otra de las más importantes familias de la Florencia del *Quattrocento*, los Sassetti.

²⁶ Dentro de la carpeta WIA.III.55 “Ninfa florentina” se encuentran distintos documentos relativos a esta búsqueda que Warburg llevó a cabo entre 1900-1901 sobre la familia Tornabuoni y la familia Sassetti. Su investigación en los archivos continuó más allá de 1901 pero, en ese año, imparte la conferencia “Florentinische Wirklichkeit und Antikisirender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nympe des Ghirlandajo” en la que, por primera vez, transcribe parte de la última voluntad que Sassetti dejó a sus hijos y que, aunque, aquí Warburg no la menciona, conocía ya por los datos que aporta.

²⁷ Vasari en el apartado de sus *Vite* que dedica a Domenico Ghirlandaio narra, en efecto, el cambio de patronato del Altar Mayor de Santa Maria Novella de la familia Ricci a la familia Tornabuoni. “Era per avventura in Santa Maria Novella, convento de’ Frati Predicatori, la cappella maggiore dipinta già da Andrea Orgagna [...] i padroni, che erano quelli della famiglia de’ Ricci [...] Giovanni [Tornabuoni] [...] promise a’ Ricci far tutta quella spesa egli, e che gli ricompenserebbe in qualcosa e farebbe metter l’arme loro nel più evidente ed ornato luogo che fusse in quella cappella” (Vasari 260).

poco fiable como otros muchos de sus relatos. El 22 de febrero de 1470 los monjes de Santa Maria Novella reconocieron en un acta notarial²⁸ el derecho a decorar el Altar Mayor²⁹ y el coro principal a Sassetti³⁰, herencia a la que su familia tenía derecho desde hacía mucho tiempo. Pese a este contrato, y a la donación por parte de Sassetti de preciosos trajes litúrgicos, los monjes rechazaron aceptar este patronato, porque Sassetti tenía la intención de decorar las paredes de la capilla con representaciones que no eran del agrado de los monjes. Así, obligaron a Francesco Sassetti a realizar en Santa Trinità las obras que ya había encargado a Ghirlandaio. Además, los dominicos movieron sin ningún derecho la tumba del padre de Francesco, Tommaso, del lugar que le había sido asignado. Cuando en 1488 Francesco Sassetti partió hacia Lyon, dejó a sus hijos la obligación moral y explícita de impugnar el cambio ilegítimo del lugar de sepultura de su padre³¹. ¿Había pretendido Francesco Sassetti que los discípulos de Santo Domingo, tuviesen en frente la leyenda de San Francisco, su patrón personal y santo concurrente decorando los frescos del coro –tal y como hizo en Santa Trinità–? Lo cerca que estaba de su corazón la veneración a San Francisco lo demuestra la única condición que Sassetti impuso a una donación extra que realizó en 1487 a Santa Trinità: que el día de la fiesta de San Francisco, se celebrase una solemne misa de réquiem en su capilla decorada. Espero encontrar antes o después las

²⁸ Nota en el manuscrito. *Ricordi di Marcucci, Lettere. Rogiti di Ser Baldino di Baldovini*. Warburg transcribirá el contenido de esta acta en su estudio sobre Francesco Sassetti de 1907.

²⁹ Nota en el manuscrito. *das aus d. XIV secolo stammende Bild war höchstwahrscheinlich v. Ugolino da Siena. 1429 bestimmt Frondina Sassetti testamentarisch 200 fl. Für ein neues (?) Altarbild*. [La pintura, del siglo XIV, es probablemente obra de Ugolino da Siena. En 1429 Frondina Sassetti dispuso en su testamento 200 fl. para un nuevo retablo].

³⁰ En contraposición a la historia contada por Vasari, Warburg se refiere ahora y también cuando menciona “alguna noticia y documentos contemporáneos” a que el derecho a la decoración del Altar Mayor y, más tarde, del coro de Santa Maria Novella pertenecía a la familia Sassetti, a través de Baro Sassetti y después de Frondina Sassetti Adimari. Estos documentos se encuentran en el Archivio di Stato de Florencia y son objeto central de su investigación entre 1900-1901, cuando también investiga el contrato de los Tornabuoni con Ghirlandaio o los diferentes árboles genealógicos y testamentos de los miembros más importantes de la familia Tornabuoni.

³¹ Nota en el manuscrito. *Ricordi*.

actas de esta controversia³². Hasta ahora los he buscado en un archivo gélido y mohoso y solo he obtenido como resultado un resfriado. Pero cuando los haya encontrado:

¡Cuán amables y bellas parecen las noches invernales:
 una vida dichosa todos nuestros miembros caldea, (*vorrei, va!*)³³
 y ¡ah! Si acaso un venerable pergamino despliegas
 el cielo entero descende hasta ti!³⁴
 O, al menos, un trozo de tierra aparecerá ante mí.

Francesco Sassetti, socio de los Medici en la filial de Lyon, era un hombre muy rico y estimado. Por su parte, Giovanni Tornabuoni, además de ser tío de Lorenzo el Magnífico, había tenido un gran éxito como su representante diplomático en la curia romana, donde había aprendido a tratar con los clérigos. También había establecido relaciones con el superior de los Dominicos, el cardenal Caraffa en cuya iglesia, Santa Maria sopra Minerva, Ghirlandaio ya había realizado algunas obras (¿perdidas?) para Giovanni. Por eso, solo cinco años más tarde, Giovanni consiguió con el mismo pintor lo que Sassetti no pudo. Al principio contrarrestó el gran celo de los monjes con una aparente conformidad y promesas amistosas, pero finalmente, cuando ya no podían hacer nada más al respecto, Giovanni se limitó a ofrecerles la realización definitiva de su deseo figurativo.

En el contrato que Giovanni Tornabuoni firmó con Domenico Ghirlandaio el 1 de septiembre de 1485 está descrito con precisión el objeto de los frescos y, dado que la asignación del derecho de patronato por parte de

³² Nota en el manuscrito. *Aus einer Randbemerk [un]g zum Vertr[ag] v.1469 geht hervor das im Juli 1806 die Akten copirt wurden* [Una nota marginal al contrato de 1469 muestra que los archivos se copiaron en julio de 1806]. Warburg retoma esta cuestión en el mencionado estudio de 1907 sobre Francesco Sassetti y afirma que, por fin, ha podido encontrar los documentos que le ayudaron a plantear la hipótesis sobre esta controversia en 1900-1901.

³³ “Vorrei, va!” es un apunte en italiano escrito a lápiz por Aby Warburg. Se ha incluido en la traducción en italiano, su correspondiente en castellano sería: *¡ojalá, venga vamos!*

³⁴ Warburg cita aquí un pasaje del *Fausto* de Goethe. Se ha optado por presentar la traducción que da Helena Cortés Gabaudan en la edición en castellano (vv. 1105-10).

los monjes a la familia Tornaquinci³⁵ (de la que los Tornabuoni eran solo una rama) no se realizó hasta el 13 de octubre de 1486, los monjes habían podido ver el documento preliminar.

Pero la realización, de hecho, no corresponde a esta acta notarial. Sobre el lado izquierdo en lugar de la *Matanza de los inocentes* debía estar representada la *Anunciación*. Abajo, en vez de la *Expulsión de Joaquín del templo*, *Jesús entre los doctores*. Mientras que en el lado derecho la *Visitación* estaba prevista donde ahora está el *Nacimiento de San Juan*, que debería estar una fila más alta, pero si hubiese sido así no habrías podido mirar cómodamente a tu señorita apresurada³⁶. Abajo, al lado de la *Anunciación del ángel a Zacarías* debería estar el *Bautismo de Cristo*, y encima la *Predicación de San Juan* en vez de la *Imposición de nombre al Bautista*, que originalmente iba a ser *San Juan en el desierto*. Fueron completamente ignorados los santos dominicos Tomás de Aquino, San Antonio, San Vicente y Santa Catalina quienes, por contrato, tendrían que haber sido representados en unos pequeños frescos cerca de la ventana. En cambio, ahora está *La Anunciación a la Virgen María* y *San Juan en el desierto*, mientras abajo están representados los dos patronos arrodillados: Giovanni Tornabuoni y su mujer Francesca di Lucca Pitti. Todo esto te demuestra cómo fueron modificadas las prescripciones del contrato: ninguna representación de la gloria de Santo Domingo, pero sí un don votivo en honor de la Virgen y de San Juan. Estamos frente a un agradecimiento figurativo por la feliz situación familiar, y a una petición en efigie que invoca una continuada prosperidad. Esta es la razón por la cual las dos habitaciones con un parto; la *Expulsión de Joaquín del Templo*; la *Visitación* y la *Anunciación del ángel a Zacarías* han sido colocadas en la posición más visible, porque los personajes

³⁵ La familia Tornabuoni procede de la rama genealógica de los Tornaquinci hasta que, en 1393, Simone di Tieri, jefe de la familia en el momento, adoptó el apellido Tornabuoni.

³⁶ “Dein bewegliches Fräulein” se ha traducido aquí como “señorita apresurada” en contraposición al sintagma “señorita de pies ligeros” –*dein leichtfüßiges Fräulein* o a “die laufende Frau”– con el que Aby Warburg se referirá en distintas ocasiones a la joven criada, –entre ellas los borradores para la correspondencia redactados en la primavera de 1900 junto a André Jolles– y que traducimos como “mujer que corre” o “mujer en movimiento”. Véase nota 23.

tienen los rasgos de algunos miembros de la familia Tornabuoni. En la habitación del parto de Isabel han sido completamente eliminados todos los elementos eclesiásticos y dogmáticos: el mercante deseoso de ver representada a su familia y el refinado artista amante de la decoración han unido armónicamente sus fuerzas a expensas de los monjes. Pero incluso cuando la historia sagrada hace prevalecer su derecho, como en la *Anunciación del ángel a Zacarías*, la relación entre la Iglesia, el mercante y el artista³⁷ se descompone en sus elementos revelando que no existía ninguna unión orgánica entre ellos, sino solo una miscelánea casual.

Giovanna³⁸ se pasea orgullosa en la comitiva cuando se encuentra con Isabel³⁹, y Ludovica la hija del comitente, como ha demostrado Ridolfi⁴⁰, escolta a las madrinan visitantes durante la visita a la maternidad de Santa Ana. La afirmación de Vasari⁴¹ de que se substituyó a Ginevra de Benci por las propias sobrinas de Giovanni Tornabuoni, Ginevra degli Alessandri y Elisabetta de Benci es, desde el punto de vista filológico-histórico-metodológico, una hipótesis aceptable, un relleno satisfactorio para tapar un vacío, pero no podemos aceptarla: falta la marca casual pero necesaria que la realidad nos abre⁴².

³⁷ Warburg utiliza en el manuscrito original las palabras *Kirche, Kaufmann, Künstler* creando una aliteración. De hecho, se refiere a la relación entre las tres K (“die drei (K) Kirche, Kaufmann, Künstler”). En la edición inglesa de Gombrich se mantiene la aliteración, pero en este caso, Gombrich decide traducirlo por tres palabras que comienzan por P; en castellano se hace imposible mantener el juego de las iniciales entre las tres palabras.

³⁸ Giovanna degli Albizzi Tornabuoni fue retratada por Domenico Ghirlandaio en distintas ocasiones. El retrato más conocido es el que se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, España, realizado en la misma época (1489-1490) en la que Ghirlandaio decoraba Santa Maria Novella (1485-1490).

³⁹ Giovanna Tornabuoni aparece, al menos, en el *Encuentro entre Santa Ana e Isabel*.

⁴⁰ Enrico Ridolfi demostró y contradujo los postulados de Vasari sobre la identificación de las jóvenes mujeres.

⁴¹ “*La Visitazione di Nostra Donna e Santa Elisabetta; nella quale sono molte donne che l’accompagnano, con portature di quei tempi: e fra loro fu ritratta la Ginevra de’ Benci, allora bellissima fanciulla*” (Vasari 266-67).

⁴² Este fragmento aparece exento como único contenido del folio 7 del manuscrito. La numeración de los folios tiene correcciones y modificaciones, pero, para esta edición, se ha mantenido la colocación actual del folio en el manuscrito en el WIA bajo la numeración 7. Otras

Las palabras del Evangelio⁴³ llenan el interior con dos grandiosas siluetas⁴⁴: el del venerable y sumo sacerdote absorto en el ritual del sacrificio, y el del ángel que irrumpe en la escena para anunciarle el nacimiento de un hijo. Se puede intuir el murmullo sostenido del pueblo que reza en el atrio, casi como si fuese el fruto del viento en un campo de espigas que, inestables, se someten al ímpetu del soplo divino. ¿Cómo transforman los Tornaquinci este drama religioso? En el espectáculo de una representación eclesiástica en el que sus propias apariciones se convierten en las protagonistas. Está comprobado que es posible identificar⁴⁵ con una cierta fiabilidad a la mayor parte de los personajes, te adjunto a esta carta el elenco de los intérpretes para que tú puedas tener clara la escena. Y como estamos intentando hacer revivir una época en la que el deseo de crear espectáculos solemnes y la fuerza de la mimesis artística “todavía florecían, injertados en un solo tallo” –por citar a Jean Paul–⁴⁶, este programa teatral es algo más que un *jeu d’esprit*, más bien es una adecuadísima metáfora...

Evangelio San Lucas, 1:5-13⁴⁷

Hubo en los días de Herodes, rey de Judea, un sacerdote, llamado Zacarías, del grupo de Abías, casado con una mujer descendiente de Aarón, que se llamaba Isabel, los dos eran justos ante Dios, y caminaban sin tacha en todos los mandamientos y preceptos del Señor. No tenían hijos, porque Isabel era estéril, y los dos de avanzada edad. Sucedió que, mientras oficiaba delante de Dios, en el grupo de su turno, le tocó en

ediciones como, por ejemplo, la inglesa o la italiana han puesto este párrafo justo antes del esquema de identificación de los personajes como si correspondiese al folio 9 –numeración que también aparece señalada en el folio pero que no corresponde con su ubicación en el manuscrito–.

⁴³ Esta página está redactada dos veces. El folio 8 está tachado con una cruz en tinta verde, se toma como referencia para la traducción la versión del folio 9, mucho más limpia.

⁴⁴ Aquí Warburg se refiere a la escena de la *Anunciación del ángel a Zacarías*.

⁴⁵ Nota en el manuscrito. *Bericht des Landucci bei [...] Vite. Zeichnung Ghirlandaio in [...] Stammbaum der Tornabuoni*.

⁴⁶ En la redacción correspondiente al folio 8, Warburg señala la cita correspondiente de Jean Paul: el aforismo 50 de su *Introducción a la estética*.

⁴⁷ La página correspondiente a la transcripción del Evangelio de San Lucas es el folio 10 del manuscrito. El fragmento está copiado a mano por Warburg.

suerte, según el uso del servicio sacerdotal, entrar en el Santuario del Señor para quemar el incienso. Toda la multitud del pueblo estaba fuera en oración, a la hora del incienso. Se le apareció el ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso. Al verle Zacarías, se sobresaltó, y el temor se apoderó de él. El ángel le dijo: “No temas, Zacarías, porque tu petición ha sido escuchada. Isabel, tu mujer, te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan”.

La Anunciación del Nacimiento de San Juan
 Un drama sacrificial
 Representado en la capilla de los Tornaquinci

Personajes principales

Zacarías, sacerdote de Jerusalén	}	Sancta Sanctorum
El ángel del señor		

Personajes silenciosos

Coro de los nueve cabezas de familia en el recinto del altar

1 Giovanni Tornabuoni Popoleschi	}	Los cuatro herederos varones principales, en un escalón a la izquierda del altar
2 Bartolommeo Nicolai Pieri		
3 Hieronymus Adoradi Giacchinotti		
4 Leonardo Tornabuoni		
5 Giovanni Tornaquinci	}	Los cinco herederos varones principales, en un escalón a la izquierda del altar
6 Girolamo Tornabuoni, deán		
7 Giovanfrancesco Tornabuoni		
8 Simone Tornabuoni		
9 Hieronymo di Scarabotto		

Coro de las personas que están fuera, representado por parientes y celebridades y dignatarios contemporáneos

A la izquierda

10 Benedetto Dei, cronista

11 Baccio Ugolini, músico y sacerdote de San Lorenzo

12 Tieri di Tornaquinci, un pariente

13 Luigi Tornabuoni, preceptor y Commendatore de S. Jacopo in Campo Corboli, caballero de Malta

14 Giovanni Battista Tornabuoni (¿) Ridolfi?)

15 Gentile Becchi, obispo de Fiesole, tutor

16 Cristoforo Landino

17 Angelo Poliziano

18 Marsilio Ficino

} Autoridades en antigüedad clásica
y eminentes eruditos

A la derecha

19/22: cuatro damas jóvenes de la familia

23 Federigo Sassetti, protonotario apostólico

24 Andrea di Medici, el feo guardaespaldas

25 Gianfrancesco Ridolfi y otros visitantes

} gente joven que son amigos de la familia de Lorenzo el Magnífico y joven gentilhomme

La acción tiene lugar en el nicho del Arco Triunfal Romano de la época de Constantino el Grande (que está decorado con bajorrelieves con escenas de la vida de Trajano). Tiempo de la acción: 1490.

Encima del arco, a la derecha, la inscripción latina:

AN. MCCCCLXXXX QUO PULCHERRIMA CIVITAS OPIBUS VICTORIIS ARTIBUS
AEDIFICIISQUE NOBILIS COPIA SALUBRITATE PACE PERFRUEBATUR

En el año 1490 cuando nuestra más bella ciudad, honrada con tesoros, victorias, artes y edificios, disfrutó de riquezas, salud y paz.

¿Un espectador sin conocimientos histórico-artísticos, sin referencia explícita al contexto, podría reconocer el núcleo bíblico bajo esta coraza secular? Difícilmente; pensarían, por ejemplo: aquí una noble familia

renacentista está asistiendo a una fiesta frente a su loggia y en el nicho del fondo, en el antiguo aparador, un viejo mayordomo está ocupado preparando las bebidas para la fiesta, y un joven sirviente le lleva el tan esperado limón.

Con una discreta sonrisa de superioridad interior, el cansado hombre culto de viaje de placer por Italia se aleja de tanto realismo banal: la autoridad de Ruskin le lleva al patio enclaustrado, a un mediocre fresco giottesco, donde descubre su propia naturaleza primitiva en el encantador, virgen y sencillo pintor del Trecento. Ghirlandaio no es un ondulante manantial rural para el refresco de los prerrafaelitas, ni tampoco es una romántica cascada para otro tipo de turista: el superhombre en vacaciones de Pascua con una copia del Zaratustra en el bolsillo de su abrigo de loden que encuentra en sus impresionantes cascadas nuevos ánimos para seguir viviendo, para luchar por la existencia e, incluso, contra la autoridad⁴⁸.

¡Y sin embargo! Quedémonos aquí y dejemos, sin envidia, que otros viajeros de vacaciones, necesitados de belleza, se apresuren a alcanzar objetos hermosos o sublimes para su disfrute artístico⁴⁹.

⁴⁸ Desde *¿Un espectador [...]?* corresponde al folio 13 del manuscrito. Todo el folio está redactado en tinta verde muy desgastada, por suerte la caligrafía es buena y se puede transcribir el contenido de la página. El segundo párrafo *Con una discreta sonrisa [...]* está tachado con una cruz negra. En cambio, todas las ediciones han optado por incluir este contenido.

⁴⁹ Este último párrafo está añadido al margen del folio 13 en tinta negra. En la sección superior se encuentra una primera redacción llena de tachaduras, y en la inferior el párrafo redactado nuevamente del que se extrae esta traducción. Como en un caso anterior, al no contar con un signo de llamada que indique en qué parte de la página iría se ha optado por ponerlo a continuación del texto completo de la página.

BIBLIOGRAFÍA PARA LA EDICIÓN Y TRADUCCIÓN

- BODAR, ANTOINE. “Aby Warburg en Andre Jolles, een Florentijnse vriendschap”. *Nexus* 1 (1991): 5-18.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ninfa fluida*. París: Gallimard, 2015.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. *Fausto*. Ed. Helena Cortés Gabaudan. Madrid: Abada, 2010.
- GOMBRICH, ERNST H. *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza, 1992.
- JOLLES, ANDRÉ. *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*. Ed. Contarini Silvia. Milán: Paravia Bruno Mondadori, 2003.
- RIDOLFI, ENRICO. “Giovanna Tornabuoni e Ginevra de Benci nel coro di Santa Maria Novella”. *Archivio Storico Italiano* serie V, vol. 6, n.º 180 (1890): 426-56.
- SEMINARIO MNEMOSYNE. “Bibliografía su Mnemosyne Atlas, Tavola 46”. *Il passo della Ninfa fiorentina: lettura interpretativa di Mnemosyne Atlas, Tavola 46*. Ed. Ada Naval. *La Rivista di Engramma* 182 (jun. 2021): 104-11.
- VASARI, GIORGIO. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Ed. Gaetano Milanese. Firenze: Sansoni, 1878.
- WARBURG, ABY. “Florentinische wirklichkeit und Antikisirender idealismus. Francesco Sasseti, sein Grab und die Nympe des Ghirlandajo”. 1901. *Werke*. Ed. Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010. 212-33.
- . “Francesco Sasseti's letzwillige Verfügung” [1907]. *Gesammelte Schriften*. Leipzig-Berlin: B.G. Teubner, 1932. 127-58.
- . “Il metodo della scienza della cultura”. 1927. Ed. alemana Maurizio Ghelardi, trad. al italiano Seminario Mnemosyne. *La Rivista di Engramma* 171 (en.-feb. 2020): 53-62.
- . *El renacimiento del paganismo*. Ed. Felipe Pereda. Madrid: Alianza, 2005.
- . “Ninfa fiorentina”. *André Jolles (1874-1946) “Gebildeter Vagant”*. Ed. Walter Thys. Amsterdam: Amsterdam University Press; Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2000. 218-23.
- . “La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg”. *Aut Aut* 321-322 (2004): 100-20.
- . “Ninfa fiorentina”. *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Coord. M. Treml, S. Weigel y P. Ladwig. Berlin: Suhrkamp, 2010. 198-210.
- . “A Ninfa: Uma Troca de Cartas entre André Jolles e Aby Warburg”. *A Presença do Antigo: escritos inéditos*. Ed. Cassio Fernandes. Vol. I. Campinas: Editora Unicamp, 2018. 65-78.
- . “Ninfa Fiorentina”. Trad. de C. Trautmann-Waller. *Revue germanique internationale* 28 (2018): 211-20.
- . “Ninfa fiorentina”. *Opere*. Ed. Maurizio Ghelardi. Vol. I.1. Turín: Nino Aragno Editore, 2020. 243-55.
- . “Ninfa fiorentina: an Exchange of two fictional letters”. Ed. Claudia Wedepohl y Eckart Marchand. *Visual History* VII (2021): 87-101.

WEIGEL, SIGRID. *”Aby Warburgs “Göttin im Exil”. Das “Nymphenfragment” zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine”. Vorträge aus dem Warburg-Haus IV (2000): 65-103.*

