

Interregnos de compensación Grisallas en la tumba de un florentino

2 *Herma*: pilastra coronada por una cabeza; del griego ἔρμα, piedra de apoyo, fue usada para marcar límites, amarrar barcos e, incluso, con fines decorativos, además de religiosos (Santos, 2013: 200). En este caso, Warburg entiende la *herma* a la manera de un Jano bifronte para pensar la naturaleza de las imágenes, siempre dobles, ambiguas y en tensión.

Según Aby Warburg, el influjo de la cultura de la Antigüedad grecorromana en la historia debía pensarse bajo el símbolo de «[...] una herma² doble de Apolo-Dionisos» (2005: 219). En el comentario de una de sus conferencias acerca de la aparición del idealismo a la antigua en la pintura del primer Renacimiento (1914), Warburg insistía en el papel fundamental que cumplió la Antigüedad para el surgimiento de un creciente dinamismo en la pintura florentina del siglo xv. La idea de movimiento —en apariencia estática de herencia medieval y de influencia flamenca—, opuesta en gran medida a la pintura de hombres y de cosas, había originado bajo el signo de una Antigüedad renovada un giro estilístico insoslayable en el arte del Renacimiento (Warburg, 2005).

En la teoría de Warburg, este cambio de estilo se concretaba solo tras un conflictivo choque entre las nuevas ideas y aquellas que regían el arte y la cultura del Quattrocento. Sobre estas consideraciones, la exposición del erudito conferencista desplegaba un esquema posible del desarrollo de las fuerzas que impulsaron o que retuvieron aquella transformación estilística. El nuevo uso de fórmulas emotivas del lenguaje gestual, retomadas sobre todo de sarcófagos y de la escultura triunfal romana durante los primeros decenios del siglo xv, eran los eminentes síntomas visuales de esta renovación profunda a partir de los lenguajes del pasado. Sobre la base de estas ideas, Warburg desarrolló el más complejo concepto de *Pathosformeln*.³

Por un lado, Warburg advirtió cómo los talleres que comenzaron esta tarea de revivir y de intensificar las formas del arte antiguo continuaban, a su vez, satisfaciendo las demandas de la imagen tradicional, motivo por el cual habían acabado desarrollando un *estilo mixto* en el que eran perfectamente diferenciables ambas tendencias y voluntades. Las primeras obras de los talleres de Antonio Pollaiuolo y Domenico Ghirlandaio presentaban estas características mixtas, mientras que la pintura *La batalla de Constantino* (1520), de Giulio Romano, era un perfecto ejemplo del éxito consumado de aquella antigüedad renovada (Warburg, 2005).

Por otro lado, el estilo que Warburg consideraba en tensión con la nueva *maniera antica*, como la llamaba Giorgio Vasari, se anclaba a una doble tradición: las pinturas bajo la influencia de la tapicería borgoñona y el mencionado estatismo flamenco, por una parte y, por otra, el llamado *realismo* del Quattrocento. A este realismo Warburg lo relacionaba con el temperamento de la pintura de Piero de la Franchessa, artista capaz de transmitir «[...] la fuerza victoriosa del Emperador» sin recurrir al gesto arqueológico-heróico del estilo antiguo» (Warburg, 2005: 281).

Esta división ya había sido explicitada de manera ligeramente diferente en un comentario de Warburg a la reedición de 1899 de *Crónica de un orfebre florentino*. En ese comentario el historiador caracterizaba los dibujos del documento entre dos tendencias.

3 La definición de *Pathosformel* ha sido muy discutida en los últimos años. Para confrontar diversas interpretaciones del término ver: *El renacimiento del Paganismo* (Warburg, 2005); *Historia y ambivalencia* (Burucúa, 2006); *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2013).

En primer lugar, un realismo ingenuo «[...] que no admite distancia alguna entre el presente y el pasado», cuya principal fuente era la observación del natural. En segundo lugar, un «[...] idealismo de anticuario» que Warburg definiría como cierto apego a la fidelidad arqueológica en las vestimentas y en demás ornamentos de la Antigüedad redescubierta (Warburg, 2005: 132-133).

Esta última característica se advertía en el tratamiento especial del ropaje en movimiento y del drapeado, presente en los dibujos de la crónica, sobre todo en las figuras femeninas. Warburg identificaba algunas de estas como precursoras de la idea de ninfa,⁴ célebre *Pathosformeln*, que el primer Renacimiento había admitido como motivo decorativo antiguo, liberado de sus funciones iconográficas y culturales anteriores (Warburg, 2005).

Por tanto, en la cronología warburguiana del Renacimiento, el momento de mayor tensión entre dos épocas, que por herencia de Jacob Burckhardt mantenían una tradicional enemistad (la Edad Media y el Renacimiento), era un período *intermedio* de conflicto. Este período separaba las conquistas esforzadas del Primer Renacimiento (*Frührenaissance*), del lenguaje consumado y convencional del Renacimiento Pleno (*Hochrenaissance*) (Centanni, 2013). Si el primer período estaba bajo la sombra del realismo de Piero della Francesca, el segundo, sin duda, se materializaba en la pintura mitológica de Sandro Botticelli. El intermedio, por su parte, se encontraba con bastante precisión en diversos aspectos de las mencionadas obras de Pollaiuolo y Ghirlandaio. Warburg se consideraba un discípulo de Burckhardt, con quien compartía el intento de construir una historia sintética hecha de estudios particulares, de singularidades infinitas. Pero los esfuerzos de Warburg por caracterizar el Renacimiento como una época de tensiones se desviaban de la concepción hegeliana con la que Burckhardt había impregnado su proyecto intelectual (Didi-Huberman, 2013).

La visión del historiador de Basilea consideraba el Renacimiento como una época de indudable progreso en la historia de la humanidad, mientras que las investigaciones de Warburg se encontraban con que no existía tal cosa como un progreso hacia algún fin estipulado de antemano. Las tensiones polares entre períodos históricos, en consonancia con los tópicos nietzscheanos, no podían resolverse progresivamente y acompañaban el *continuum* de la historia de forma insoslayable. Esta tensión era una de las constantes fundamentales para comprender lo que Warburg había denominado la psicología de la expresión humana (*Psychologie des Menschlichen Ausdrucks*) a lo largo de la historia (Lossigio, 2015).

En su reciente visita a la Argentina (2016), Carlo Guinzburg señalaba que el fresco de la *Pietá* que Luca Signorelli pintó para la capilla de San Brizio en la Catedral de Orvieto en 1502, condensaba para Warburg sus propias teorías sobre la influencia de la Antigüedad en el Renacimiento. En el fresco, un cortejo de dolientes se reúne alrededor del cuerpo de un Cristo caído tras el descendimiento, apoyados todos sobre una tumba de mármol. El patetismo del dolor y el lamento de los personajes aparecen, a su

4 La noción de *ninfa* representa en la obra de Warburg uno de los más desarrollados ejemplos de su proceder en la identificación de *Pathosformeln*. El estudio de esta figura y su importancia en la obra warburguiana puede ampliarse en *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Burucúa, 2007); *La imagen superviviente* (Didi-Huberman, 2013); *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Gombrich, 2002).

vez, cercanos a un relieve tallado sobre la tumba que representa un enterramiento. La escena resulta un esquema de las ideas warburgianas: los personajes del relato bíblico se lamentan con gestos patéticos de dolor alrededor de un Cristo de musculatura esculpida a los pies de una tumba antigua, donde una silenciosa escena cuenta los sucesos pasados señalando la procedencia arqueológica del lenguaje convocado [Figura 1].

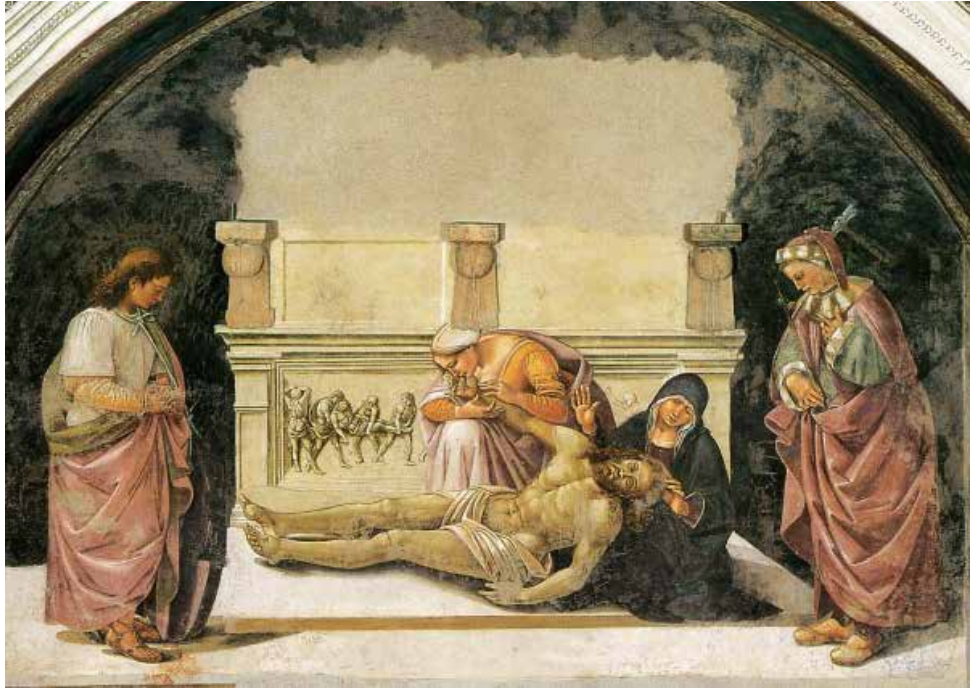


Figura 1. *Pieta* (circa 1499-1504), Luca Signorelli. Capilla de San Brizio, Catedral de Orvieto

El triunfo del uso de las *Pathosformeln* en Signorelli, ya vueltas una convención común, se observa en la consonancia estilística directa que la imagen del relieve comparte con los personajes animados. Sin embargo, la célebre formulación warburgiana sobre el *Nachleben* (supervivencia) de la Antigüedad durante el Renacimiento, ilustrada por el fresco, no sería sino el final de un proceso de tensiones psicológicas que llevaron a la aceptación de las *Pathosformeln* y con ellas de la animación de las figuras bajo este espíritu de la Antigüedad. En ese sentido, creemos no traicionar a Warburg acercando la obra de Signorelli a uno de sus artículos de juventud, relación que habría realizado el autor de forma indirecta en el Panel 42 de su *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Esta asociación es posible gracias a la aparición en el fresco y en el artículo de una técnica pictórica que ofrece otra entrada para comprender la historiografía warburgiana, más cercana a la idea de tensión polar que Warburg retomaba de Burckhardt y especialmente de Nietzsche. Nos referimos a la técnica de la grisalla o *Grisaille*, conocida popularmente como *falso relieve*.

5 Para un estudio exhaustivo sobre las definiciones de grisalla, ver *Forma y color: la grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido* (Torres Carceller, 2015).

El término *grisalla* admite suficientes variantes como para considerarse un *placeholder*, un término de significado intercambiable y vago que normalmente se utiliza para designar las maneras de la monocromía pictórica. De acuerdo con un reciente estudio exhaustivo de las denominaciones que se le han atribuido,⁵ la grisalla es una técnica pictórica en la que una imagen es ejecutada enteramente por sombras de grises, por lo general, utilizada para crear la ilusión de materialidad escultórica en un medio pictórico, especialmente realizada para dar con un efecto de *relieve* (Torres Carceller, 2015). Si bien el término admite otras variaciones, como, por ejemplo, se le llama grisalla a un pigmento especial para lograr tonalidades de gris tras un primer cocido en la vitralística medieval y contemporánea, el sentido que Warburg daba a este término obedecía en gran medida a la primera acepción. Sin embargo, como otros conceptos utilizados por este autor, el uso que el término tenía en el complejo e imaginativo léxico warburgiano suponía también variaciones inadvertidas por terminologías exclusivamente técnicas.

La primera mención de la grisalla aparece en «La última voluntad de Francesco Sassetti» artículo de juventud donde Warburg intenta penetrar en la psicología de un laico educado del temprano Renacimiento florentino a través de documentos y de notas en las que se estipula la disposición testamentaria de Francesco Sassetti, entregada a sus hijos en 1488 antes de un peligroso viaje a Lyon. Para Warburg, el personaje estudiado encarnaba al hombre de aquel tiempo *intermedio* que combinaba en su persona «[...] una delicada y a la vez sólida raigambre medieval» con «[...] una inteligencia orientada al mundo» propia de «[...] el hombre de los nuevos tiempos» (Warburg, 2014: 157).

El trabajo intelectual de Warburg consistía, por medio de la figura de Sassetti, en demostrar el equilibrio en tensión que permitía a un hombre del Renacimiento mantener en relación el gusto por la Antigüedad con sus convicciones medievales. Esta relación era posible, de acuerdo con el autor, gracias a «[...] una nueva situación de equilibrio energético en aquella época de transición» (Warburg, 2014: 169), en la cual la cultura cortesana mantenía su devoción ascética cristiana, mientras se enfrentaba al mundo con una confianza ampliada y renovada gracias a la recuperación de la sensibilidad de la Antigüedad.

En este sentido, Warburg destaca la preferencia que tenían por las figuras paganas Doménico Rucellai o Francesco Sassetti, para la imaginería de sus emblemas respectivos, en sus *ex libris* personales (Warburg, 2014). Aquellos primeros síntomas de la preferencia por lo antiguo en las decoraciones paganas poco tenían que ver con meros refinados y anticuarios gustos de época. El motivo del centauro en el *ex libris* de Sassetti, por ejemplo, se ubicaba además bajo la tumba en el relieve que completa el nicho donde descansan los restos del erudito florentino, sosteniendo su escudo de armas y rodeado de otros centauros con hondas. Sobre esto, Warburg explicaba en su trabajo cómo los briosos centauros representan aquella vida en movimiento, mientras

que como portadores de hondas hacían propia un arma sacra que acompañaba la iconografía de David, no por casualidad, presente en una obra de Ghirlandaio próxima a la tumba encargada también por Sassetti. Esta operación de «compensación energética», dirá Warburg, suponía la incorporación de este mundo redescubierto a la sensibilidad bíblica y al culto religioso (Warburg, 2014).

Sin embargo, una tumba ubicada en el nicho de una iglesia en una capilla mortuoria pública no tenía el mismo estatuto que una imagen de preferencia en un libro privado y, teniendo en cuenta que el propio Sassetti edificó su capilla durante su vida y la insistencia conservada en su última voluntad de ser enterrado allí, las elecciones iconográficas de la tumba no podían ser tomadas a la ligera. La capilla Sassetti, erigida en homenaje a su santo onomástico, estaba construida en la Iglesia de Santa Trinitá en Florencia tras una disputa con los monjes dominicos que se negaban a considerar dentro de Santa María Novella una capilla en honor a san Francisco (Warburg, 2014).

Las disposiciones temáticas dentro de la capilla prestaban especial atención a los motivos iconográficos. Mientras que el nicho y las esculturas fueron atribuidos al escultor Doménico Sangallo, los frescos y el retablo del altar eran obra del propio Ghirlandaio. Sobre ello, Warburg hace notar que arriba del nicho donde descansan los restos de Sassetti se encontraba un fresco realizado por el pintor florentino sobre las exequias de San Francisco, mientras que bajo su tumba en los relieves del nicho, aparecía el motivo del lamento por el héroe-cazador Meleagro, atribuido a Sangallo y extraído probablemente de un sarcófago antiguo. En este punto, llegando al final del artículo, Warburg señalaba la imposibilidad de que Sassetti, «[...] hombre de carácter íntegro, por mero gozo estético de lo puramente formal, permitiera a los salvajes ejércitos de las almas paganas revolotear alrededor de su santo lugar de reposo» (2014: 192).

Teniendo sobre su cabeza el piadoso duelo por su santo benefactor ¿cómo era posible que debajo de él se encontrara en relieve «[...] el desesperado lamento mortuorio pagano por el furioso cazador»? (Warburg, 2014: 192). ¿Cómo era posible poner en consonancia dos visiones sobre la vida y la muerte tan opuestas como estas? La respuesta al dilema estaba contenida, de acuerdo con nuestro autor, en el retablo de la capilla donde se encontraba *La Adoración de los pastores* (1490), también de Ghirlandaio. En la pintura, un sarcófago de mármol servía de cuna para el Cristo-niño, mientras que el pesebre se erigía sobre las ruinas de un templo antiguo y los pastores atravesaban un arco de triunfo romano para llegar hasta el recién nacido. El sarcófago tenía una inscripción latina que terminaba con el motto: *augur numen ait quae me contegit urna davit* [un augur dijo que mi sarcófago prodirá un día al mundo una deidad] (Warburg, 2014: 195) [Figura 2].



Figura 2. *Adoración de los Pastores* (circa 1490), Doménico Ghirlandaio. Capilla Sassetti, Iglesia de Santa Trinitá, Florencia

De esta manera, en el principal lugar de culto de la capilla se manifestaba tanto «[...] la nueva educación histórico arqueológica a la *antichitá*» como el lugar predominante de la antigüedad «[...] en el atrio de la construcción del mundo cristiano» (Warburg, 2014: 193). Si regresamos a la *Pietà* de Signorelli, que paradójicamente cierra el ciclo de la historia de Cristo, encontramos una composición similar aunque en este caso el patetismo dramático se encuentra manifiesto, como apuntamos, tanto en las figuras como en las imágenes que se presentan en el fondo, mientras que en el caso de la obra de Ghirlandario los personajes aún responden al tranquilo realismo del *Quattrocento*, limitando la influencia de la antigüedad a arquitecturas inanimadas. En este sentido, la pintura del altar de la capilla sería un caso del *estilo mixto* mencionado con anterioridad. En ese sentido, las dos obras comparten el problema de la grisalla. El fresco de Signorelli presenta la técnica como prueba de la deuda que las *Pathosformeln* tienen con la antigüedad, es decir una continuidad entre las ruinas y la escena.

La pintura de Ghirlandaio, por su parte, señala la grisalla como una característica a la antigua tanto como una forma plástica de expresar *distancia*, una separación entre esta influencia del pasado y lo que acontece en la imagen *viva*. Este *equilibrio energético* de acuerdo con Warburg, sería la forma de caracterizar todas las elecciones iconografías de la capilla en tanto intento de adecuar y controlar el influjo de la antigüedad. A propósito de esto, Warburg arriesga cual es el sentido que sugiere la reserva de la grisalla para lugares marginales en el esquema de Sassetti:

En el borroso interregno, aún bajo los santos y, sin embargo sobre los desatados demonios de la naturaleza, en las enjutas, sobre ambos nichos de la tumba, en las escenas pintadas en gris de la belicosa vida de los emperadores romanos copiadas fielmente de las monedas de los césares romanos [...] La posición iconológica de estas figuras en grisalla es clara después de las explicaciones previas: pertenecen al círculo de esos símbolo de compensación energética, sin que a ellos, al tener que permanecer en la sombras, debajo del santo, se les concediese el privilegio, a través de la elocuencia del lenguaje gestual de su virtud romana, de haber intervenido directamente, transformando el estilo, en el tranquilo realismo de Ghirlandaio (2015: 195).

En este sentido, los medios de la grisalla parecen ampliarse: no sólo se refieren a su uso pictórico en los frescos sino también a una disposición integral de la iconografía de todo el recinto. Por un lado, están en relación la ubicación de los temas y motivos paganos (relegados y en *gris*) y, por otro lado, con el lugar privilegiado de relatos cristianos (sobre la tumba en colores vivos). El comentario final respecto a Ghirlandaio continua explicando que la medida de sus obras en la tumba de Sassetti había dejado de tener validez para un Ghirlandaio maduro, que pocos años después pintaría los célebres frescos de la capilla Tournabuoni. En los frescos de esta capilla, entre los que Warburg destaca *La matanza de los inocentes* (1485), la idea de movimiento ya aparecía, como en Signorelli, tanto en los relieves antiguos del fondo como en las expresiones de dolor y de lucha de los protagonistas del relato. A propósito de ello, Warburg comenta: «[...] en estos tiempos quienes habían dejado en libertad la antigua mímica patética ya no podían ser mantenidos a una piadosa distancia» (2015: 195). Dicha mímica ponía de manifiesto una nueva consideración hacia las emociones y hacia los sobresaltos: combatir, caminar, danzar, gritar, etcétera de acuerdo con una nota del *Atlas Mnemosyne* eran considerados por el hombre del Renacimiento un terreno prohibido donde solo podían aventurarse «[...] los impíos de temperamento desenfrenado» (Warburg, 2012: 33).

Por lo tanto, el desprendimiento de estas maneras de pensar la acción humana en las imágenes no habría sido posible sin una lenta transición entre estos lenguajes en tensión. Este mismo problema se plantearía más tarde el autor al referirse a las incrustaciones con motivos paganos de algunos sarcófagos en la escalinata de la Iglesia de Santa María Aracoeli en Roma:

Con qué vigor pudieron incidir tales elementos hostiles en la iglesia, lo demuestra aquella serie de más de doce sarcófagos incrustados en los flancos de la escalinata de Santa María Aracoeli que, como imágenes oníricas surgidas de la religión prohibida, de la demonología bárbara y pagana, acompañan al devoto peregrino en su ingreso a la iglesia. Esta contrariedad de la conciencia individual en el plano de la expresión exterior demandaba de la visión del tardo medievo, unida a lo material, una confrontación ética paralela: entre una percepción de la personalidad pagano-bélica y otra cristiano-complaciente (Warburg, 2012: 79).

El problema de las confrontaciones entre tiempos ya se distinguía, por una parte, tanto en el artículo como en este extracto muy posterior, como uno de los temas centrales de las preocupaciones de Warburg. Por otra parte, en el artículo ya se notaba la insistencia del autor por caracterizar una época de continuidades en tensión, cuestión que no parecía de importancia para la Historia del Arte de su tiempo, más preocupada por encontrar generalizaciones históricas en la tradición formalista de la escuela de Viena (Wolfflin o Riegl). Contra esta creciente forma de pensar la imagen, únicamente desde su estructura formal, el artículo finalizaba exhortando una lectura crítica de la visión estetizante del Renacimiento, popularizada también por la lectura pintoresca del prerrafaelismo inglés y por la larga sombra que las lecturas winckelmannianas todavía proyectaba sobre la Historia del Arte. Sobre ello, Warburg intentaba demostrar cómo estas tensiones entre lenguajes permitirían dar con una visión de *tiempo de conflicto* para el Renacimiento, hasta ese momento la dovela central del pensamiento moderno: «[...] tales intentos de compensación, han pasado inadvertidos hasta ahora, porque el esteticismo moderno quiere disfrutar en la cultura del Renacimiento o de la primitiva ingenuidad o del gesto heroico de una revolución cumplida» (Warburg, 2014: 196).

En este sentido, la visión warburguiana del período se desprendía tanto de las ideas de progreso burkhardtiano, como de las tendencias metodológicas de la historia del arte de su época. Mucho tiempo después, en la introducción a su *Atlas Mnemosyne*, el autor volvería sobre sus pasos, llevando esta crítica antiestética de los estudios sobre la imagen hasta el punto de declarar el esteticismo una postura decididamente conformista:

Los estetas hedonistas se ganan la aceptación cómoda del público que se deleita en el arte cuando explican dichos cambios formales a partir de la placidez que causa la magnífica línea decorativa. Quien así lo desea puede darse por satisfecho con la flora de las más bellas y aromáticas flores, más una fisiología vegetal de la circulación y aumento de sus líquidos no se puede desarrollar a partir de ella, puesto que ésta solamente se le revela a quien examina la vida en su tejido de raíces subterráneo (Warburg, 2012: 45).

Irrupción, infección y protagonismo Grisallas en el *Atlas Mnemosyne*

Regresando al problema de la grisalla, el derrotero warburgiano acerca de la técnica y su uso no hacía más que comenzar en el artículo sobre Sassetti. En una carta que su secretaria, Gerturd Bing, le escribió durante su estancia en Roma (1926), a propósito del proyecto *Mnemosyne* que el investigador comenzaba a gestar, la investigadora señalaba un aspecto a revisar entre los ejes del proyecto: «Así, por ejemplo, respecto al concepto psicológico de polaridad como principio heurístico, será necesario añadir un debate sobre la idea de cambio entre toma de distancia e incorporación (Einverleibung)» (Warburg & Bing, 2016: 43).

De acuerdo con la biografía intelectual que en 1970 Ernst Gombrich dedicó a Warburg, el historiador hamburgués preparaba en los últimos años de su vida un cuaderno de 48 folios titulado «Grisalla», íntegramente dedicado a este tema en particular (Gombrich, 2002). En este cuadernillo, del que sólo se conocen extractos, la grisalla aparecía definida varias veces a los efectos de generar una reelaboración sintética para insertar el tema en el Atlas (Pedersoli, 2012). La definición más sencilla del cuaderno está cercana a la explicada más arriba: «Grisalla: pintura griega que utiliza sólo el tono gris, especialmente para la imitación ilusionista de la escultura» (Spinelli & Venuti en Pedersoli, 2012: 200).⁶ En el mismo cuadernillo, otra definición señalaba a la grisalla como una forma *primitiva* de trabajo con las emociones y con los deseos: «Bilderatlas. Grisaille = arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum»⁷ (Schoell-Glass en Pedersoli, 2012: 199).

Los resultados parciales de las ideas planteadas en el artículo sobre Sassetti y teorizadas en el cuadernillo, habrían compartido algunos paneles del *Atlas Mnemosyne* dedicados al tema como asunto central.

La primera mención a la grisalla aparece en el panel 37 cuya extensa legenda aclara ciertas ideas sobre el término: «Penetración de la Antigüedad como escultura. Dibujo Arqueológico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisalla = escultura pintada [...]» (Warburg, 2010: 157). Evidentemente, las imágenes convocadas en el panel fueron dispuestas para advertir esta penetración de la antigüedad en tanto escultura pintada o *pintura estatuaria* además de señalar como el medio de la grisalla es el primer síntoma visual de esta renovación. Alessandra Pedersoli (2012), quien hace un recorrido exhaustivo sobre estos paneles, se referirá a este primer momento con los términos de rejuvenecimiento (*Riemersione*) o Irrupción (*Irrumpere*). En el extremo superior del panel, aparece un detalle del fresco que Guadenzio Ferrari pintó para la iglesia de Santa María delle Grazie en Varallo (1513), donde la escena de Cristo ante Pilato es rematada por una arquitectura clásica de la que imaginativamente emerge un relieve en grisalla que decora un frontis central con arco de medio punto. La escena de *escultura pintada* no es otra que el

6 «Graumalerei, die nur Grautöne verwendet, vornehmlich zur illusionistischen Nachahmung von Plastik» (Spinelli & Venuti en Pedersoli, 2012: 200). Traducción del autor del artículo.

7 Esta críptica anotación de Warburg es de difícil traducción. Pedersoli traduce al italiano: «Atlante. Grisaglia= Seguace arcádico del luego dell'anima. Umanità primitivamente semplice, primitivamente energética (ma anche efficace) nello spazio del desiderio» (2012: 198). La expresión se podría explicar en castellano como «Atlante. Grisalla= relativo a alguien que cree en y confiesa su pertenencia al espacio espiritual de Arcadia. Humanidad primitivamente simple, primitivamente energética (pero también eficaz) en el espacio del deseo». La frase tendría relación con el famoso *motto* «Et in Arcadia Ego» y plantearía la relación de las grisallas con el espacio bucólico de la poesía de Virgilio como uno de los lugares de procedencia espiritual del lenguaje antiguo renovado.

célebre grupo escultórico del Laocoonte y sus hijos que había sido descubierto en 1506. La referencia al sacrificio de Laocoonte, indicaba precisamente la penetración de aquel contrapunto de movimiento y de exageración escorzada. De esta manera, mientras que la grisalla mostraba cómo el sacerdote troyano y sus hijos se resistían a una muerte segura por estrangulación de las serpientes, debajo del relieve Cristo aceptaba el inevitable juicio de la humanidad con un imperturbable estoicismo. El patetismo de las formas clásicas se presentaba cerca de una expresión de aceptación hacia la muerte eminentemente cristiana [Figura 3].



Figura 3. *Cristo ante Pilato* (detalle) (1513), Guadencio Ferrari. Iglesia de Santa María delle Grazie, Varallo

Lejos de este fragmento, a la izquierda-abajo en el mismo panel del Atlas, una Madonna entronizada rodeada de ángeles de Giovanni Boccatti (1448) estaba guarecida por un baldaquino con dintel. El dintel, reproducido y ampliado en solitario bajo la figura de la virgen, presenta una escena bélica clásica en grisalla. Otra vez aquí, quizás con mayor polaridad, la compensación se presentaba entre un detalle de movimiento violento y de muerte en contraste con la tranquila calma de los que se saben inmortales.

El panel 44 se titula «Expresión de la victoria en Ghirlandaio. Grisalla como primer etapa de admisión [...]» (Warburg, 2010: 170). Aquí el tema de la grisalla retoma, por una parte, lo formulado en el artículo sobre Sassetti, sobre todo en lo que se refiere a los relieves de Sangallo, los cuales aparecen ampliados y recortados arriba a la derecha. Por otra parte, Warburg relaciona este arte sepulcral con la expresión de la victoria en Ghirlandaio. En el artículo desobse Sassetti, se menciona la confección de un cuaderno donde el artista al igual que otros, copiaba de los restos antiguos aquellas *Pathosformeln* que después utilizaría en sus obras (Warburg, 2014). Entre ellas, se reproduce en el panel 44: los «Dacios huyendo de los romanos», una escena de relieve extraída de la columna de Trajano. El fragmento se pondría aquí en relación con detalles de otras obras de Ghirlandaio donde aparece el motivo de la victoria del emperador Trajano contra los Dacios y otras escenas bélicas que, de acuerdo con Warburg, habían sido copiadas de la columna. La insistencia en este modelo habría sido producto de una relectura histórica:

La educación eclesiástica medieval, que vio en la divinización del emperador a su más acerbo enemigo, hubiese destruido un monumento como el arco de Constantino, si es que no se hubiera permitido conservar las hazañas heroicas del emperador Trajano bajo el mando de Constantino, a través de la incorporación sucesiva de algunos relieves. La misma iglesia, gracias a una saga proveniente de Dante, convirtió la gloriosa autocracia de los relieves de Trajano en un credo cristiano. En la famosa narración sobre la piedad del emperador hacia la viuda que le implora justicia, probablemente se representa el intento más sutil de transformar el pathos imperial, mediante una inversión energética de sentido, en piedad cristiana; el emperador impulsivo, que cabalga arrollando a un bárbaro en el relieve de la parte interior del arco, se convierte en el impartidor de justicia que ordena a su séquito detenerse, puesto que el hijo de la viuda había venido a caer bajo los cascos de la caballería romana (Warburg, 2012: 51).

Esta interpretación medieval del los relieve de Trabajo, en el Arco de Constantino (abajo en el panel), suponía un segundo paso en la compensación que proponían las grisallas. En este caso, la técnica no solo aparecía como contrapunto, sino que era capaz de invertir su sentido gracias a una nueva interpretación del pasado. El tema sería retomado más adelante en el panel 52, cuya legenda explica más específicamente este aspecto: «Justicia de Trajano= inversión energética del atropello del caballo. Inversión ética del sentimiento de triunfo [...]» (Warburg, 2010: 159) [Figura 4].

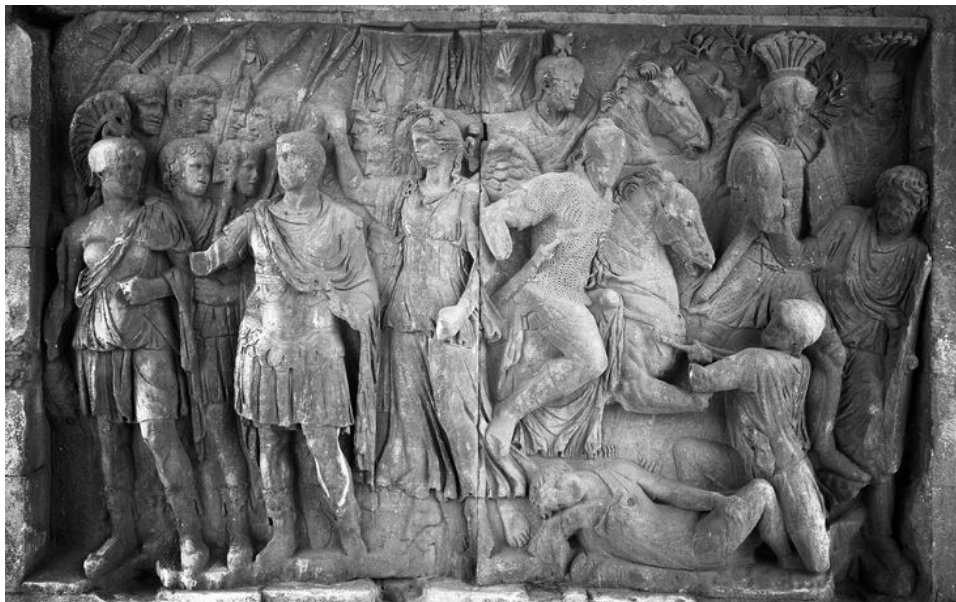


Figura 4. *Trajano contra los Dacios* (113 d.C.). Arco de Constantino, Roma

La inversión de sentido y la intromisión de las grisallas en este punto son tratadas por Pedersoli en términos de una infección (*infezione*), difícilmente reversible:

[...] como un virus, la forma antigua deviene pronto endémica en el arte del Quattrocento italiano. En particular se trata de las obras del Renacimiento florentino todas ellas provenientes del taller de Ghirlandaio, relacionadas con dos comisiones muy importantes: la de Sasseti y la Tournaboni (2012: 201).

Esta *infección irreversible* sería, entonces, el segundo paso de las grisallas.

El panel 45 continuará el derrotero de las grisallas relacionándolo con otro tema warburgiano. El título del panel reúne los siguientes enunciados: «Superlativo de lenguaje gestual. Exaltación de la conciencia de sí. Héroe singular saliendo de la grisalla tipológica. Pérdida del como de la metáfora» (Warburg, 2010: 82). El panel tiene como centro la *Matanza de los inocentes de Belén*, fresco de Ghirlandaio para la capilla del coro mayor de la Iglesia de Santa María Novella (Florencia). En el fresco encontramos la convivencia de las grisallas (en el arco de triunfo del fondo) y las *Pathosformeln* ya desencadenadas en los gestos tanto de los soldados que empuñan las espadas como de las mujeres que corren y protegen a sus hijos.

Llama la atención el fragmento dispuesto a la derecha del panel donde parte de una obra de Ghirlandaio presenta a Bruto, a Escévola y a Camilo en un detalle de un fresco mayor pintado para la Sala Dei Gibli en el Palacio Vecchio (Florencia). Evidentemente, el fragmento responde a la leyenda «Héroes singulares saliendo

de la grisalla tipológica». Es destacable que los tres personajes sean romanos que encarnan valores republicanos: el asesino del César monárquico (Bruto), el héroe de las guerras contra la monarquía etrusca (Escévola) y el militar patricio, cinco veces dictador que vivió en los albores de la república romana (Camilo). Los tres personajes, *salidos* de la grisalla, son flanqueados por los bustos de dos emperadores que miran con perfil numismático la *resurrección* de estos héroes. Podríamos agregar aquí que, quizás, Warburg señalaba lo conveniente e intencional del resurgimiento de estos héroes en la belicosa república florentina y la distancia, habilitada de nuevo por la grisalla, que tomaban los artistas del período respecto al pasado imperial romano [Figura 5].



Figura 5. *Bruto, Escévola y Camilo* (detalle) (1491), Domenico Ghirlandaio. Palazzo Vecchio, Florencia

Como señala Christopher Johnson (2014), la salida de la grisalla de los personajes terminaba por romper este equilibrio que había generado el *cómo* de la metáfora, es decir, el *a la manera* de la antigüedad, como si esta hablara desde el pasado. Esta salida habría sido ocasionada por el uso de las *Pathosformeln* más allá de las grisallas y de la consecuente pérdida de ese distanciamiento y equilibrio primero. Este tercer momento se define, en los términos

de Pedersoli (2012), como *Invasión (invasione)* y Protagonismo.

El panel siguiente, el 46, dedicado al tema de la ninfa, ofrece una visión de esta pérdida de distancia bajo la forma de una *domesticación*, es decir, un cuarto paso respecto al uso de las formas de la Antigüedad. Mantenido a distancia primero por las grisallas, invertidas, liberadas y protagónicas después en el uso vivo de las *Pathosformeln*, el cuarto movimiento planteaba para Warburg la adecuación de las formas a los nuevos contextos, temas e iconografías. Las Ninfas, desprendidas del medio de la grisalla, respondían no solo a diosas y vírgenes, sino a ángeles o a iconografías específicas como la de Judith, la ninfa «cazadora de cabezas», como la llamó Warburg en el panel 47. En este sentido, el propio Warburg aclararía en sus anotaciones, como este desprendimiento del lenguaje gestual antiguo acabaría por desactivar los motivos originales pudiendo ser utilizados para otros fines:

Mutatis mutandis, se comprueba un proceso similar en el campo del lenguaje gestual de la creación artística, cuando, por ejemplo, la Salomé danzante de la biblia aparece como una ménade griega, o cuando avanza apresurada una de las mozas de Ghirlandaio que porta un cesto de frutas, imitada de manera absolutamente consciente al estilo de la Victoria de un arco triunfal romano (Warburg, 2012: 41).

A prudente distancia. El Atlas como *gran grisalla*

El tema de la grisalla resulta de interés historiográfico en la literatura warburguiana, porque no sólo sugiere un concepto de transición hacia las nociones más divulgadas del autor, sino porque podría caracterizar bien la forma de pensar la historia del arte que el *Atlas Mnemosyne* exhibe como propia. Ya han anotado algunos comentaristas la insistencia warburguiana respecto a la ausencia de color en las reproducciones utilizadas en los paneles y como esta característica termina *hermanando* o haciendo iguales dos o más imágenes que de por sí conllevan, en su estado original, materialidades de lo más diversas (Mazzuco, 2007). Este aspecto está lejos de ser una mera *neutralización* de la materia en pos de resaltar el motivo iconográfico compartido por las imágenes, cuestión que se ha hecho notar en las críticas contemporáneas al método iconográfico construido por Erwin Panofsky (Didi-Huberman, 2010).

La pérdida de la escala, el problema de la reproducción y, por supuesto, el de la materialidad, por mencionar tres discusiones que Warburg hace propias, parecen llevar el trabajo con las imágenes a un lugar difícil de precisar. Como señala André Malraux (1956), el trabajo intelectual con las imágenes que la historia del arte hizo propio está casi en todos los casos condicionado por los medios de reproducción y visualización tecnológica vigentes en una u otra época.⁸ El avance técnico de la fotografía permitía a Warburg, por ejemplo, arriesgar relaciones precisas entre imágenes y exponerlas a todas ellas en un mismo espacio físico (los paneles

8 Es destacable que si bien la fotografía color ya existía en la época de Warburg, no fue de uso corriente hasta después de la Segunda Guerra Mundial. El uso de fotografías en blanco y negro, como señalaría tiempo después Malraux, no hacían más que uniformar un basto campo de imágenes «[...] en beneficio de un estilo común» (Malraux, 1956: 15) que Warburg supo aprovechar para el proyecto *Mnemosyne*.

del *Atlas Mnemosyne*) que, dicho sea de paso, habían surgido del sistema pedagógico que Fritz Saxl presentó a Warburg a su regreso del sanatorio Kreuzlingen y que el primero usaba para impartir lecciones de geografía e historia al ejército austríaco (Gombrich, 2002) [Figura 6].



Figura 6. Panel 2 del *Atlas Mnemosyne* (1929)

Es sencillo notar que los modos técnicos de la grisalla son compartidos por el aspecto visual del Atlas, donde todas las imágenes en blanco y negro se reúnen para presentar un punto o una problemática. En este sentido, el blanco y negro de las grisallas no solo señala un cierto equilibrio en tensión entre dos tiempos, sino que, como operación plástica (y teórica), es capaz de generarlo. El sistema móvil del Atlas y sus fondos oscuros y neutros puede leerse, quizás, como tablas grisalla, donde las asociaciones que acontecen relacionan imágenes entre sí bajo este sistema de compensación más o menos documentado, más o menos en proceso. Es preciso señalar, entonces, algunas características fundamentales del proyecto final de Warburg que podrían explicarse a través de esta técnica en un sentido ampliado del término; es decir, a través de una segunda grisalla warburguiana. Si la primera definición repercute en las consideraciones del autor respecto a la manera en la que la Antigüedad penetró en el Renacimiento, la segunda se presentaría como una herramienta de operación para el estudio de las imágenes en general. El problema del anacronismo, término que Didi-Huberman (2002) popularizó para hablar ya de su propia obra, ya de su lectura para la obra de Warburg, aparece frecuentemente en el *Atlas Mnemosyne*, aunque tan solo cinco veces, señalando una discontinuidad y una ruptura temporal absoluta.

En los paneles (C, 46, 77, 78, 79) la fotografía contemporánea se hace presente en contextos de los más diversos y presenta una nota discordante y casi siempre catastrófica en contextos visuales que presentan por un lado grandes avances en la ciencia y las ideas y, por el otro, atisbos de sus posibles y terribles consecuencias. En el panel C, que despliega un planteo sobre la apertura del *Denkraum* (espacio para pensar), otro concepto warburguiano de importancia,⁹ los dibujos de Johannes Kepler acerca de las órbitas de Marte se enfrentan a recortes de diarios sobre innovaciones técnicas de la aeronáutica de principios del siglo xx. Las imágenes se anclan en una nota sobre las constelaciones y sobre la astrología, los esquemas del siglo xvii y algunas observaciones modernas (1909) y se interrumpen con fotografías de diarios acerca del avistamiento del Graf Zeppelin sobrevolando Nueva York (1929). El avance de la tecnología era para Warburg uno de los principales síntomas del cese en la construcción de un espacio para pensar, que sería reemplazado por una concepción general sobre la inmediatez y el desconocimiento, en cierto sentido, un retorno a la magia que los intelectuales modernos veían con recelo.

Una tensión que también anunciaba los males de la guerra, tema tan caro a la sensibilidad warburguiana. Por otra parte, la tensión generada por estos saltos de tiempo, que pretendían como señala Peter Krieger (s/f), en algunos casos una suerte de diagnóstico iconológico de la imagen política actual, no discriminaba algún tipo de valor estético de ninguna índole. Esta afirmación, se apuntala con los pronunciamientos de sus dos biógrafos fundamentales, Gombrich y Didi-Huberman, que pese a diferir en sus argumentos, coinciden en el aparente *antiesteticismo* de Warburg. Si bien

9 La noción de *Denkraum* ameritaría una extensa aclaración ya que, al igual que la noción de grisalla, es utilizada dentro del corpus warburguiano para diversos fines y de diversas maneras. Para confrontar algunas definiciones sobre este concepto ver: *El ritual de la serpiente* (Warburg, 2008); *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Warburg* (Burucúa, 1992).

Gombrich afirma que la acusación es infundada en tanto que Warburg admiraba y discutía los problemas del arte de su época, el biógrafo remarca especialmente las palabras de éste respecto al rechazo a una concepción de la Historia del Arte como una ciencia de *lo estético*:

Por otra parte, había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. El enfoque formal de la imagen —desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte— me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras [extracto que rescata Gombrich, del borrador del Ritual de la serpiente, 17 de Marzo de 1923] (2002: 93).

El desinterés por el esteticismo y por el juicio de gusto en la obra warburguiana es, en este sentido notable, puesto que brillan por su ausencia total. Si bien se ha señalado el interés que el autor mostraba por la vanguardia de su época, es imposible no advertir la insistencia del proyecto en las maneras del arte figurativo y la omisión total de los experimentos de vanguardia en las imágenes del Atlas. La identificación de *Pathosformeln* sin dudas requiere de imágenes figurativas (puesto que su reconocimiento esta supeditado en gran medida a la consideración de cierto patetismo reconocible en gestos de manos, torsos, rostros y sobre todo movimientos), en este sentido, no sorprende la definición que el propio Warburg pensó para su proyecto *Mnemosyne*:

El *Atlas Mnemosyne*, con su material iconográfico, tiene le propósito de ilustrar este proceso, al que se puede caracterizar como un intento de incorporar anímicamente los valores de expresión acuñados previamente en la representación de la vida en movimiento (Warburg, 2012: 35).

Diría más tarde, y ampliaría el alcance de su definición en una nota en su diario: «Un intento de ciencia histórico-artística de la civilización» (Warburg & Bing, 2016: 77).

Por lo tanto, la inclusión en el proyecto de imágenes fuera del canon de la historia del arte (fotografías personales, recortes de periódicos etc.) hace pensar no sólo en la indistinción entre estas últimas y el considerado *gran arte* sino, en el interés de señalar síntomas visuales que sobrevivían en los medios de masas a pesar de los quiebres y manifiestos que las vanguardias de principios de siglo xx ya habían comenzado a defender. Después de todo, el interés warburguiano estaba en la supervivencia de las imágenes (a pesar de su mutación) y no tanto en las búsquedas de novedad y progreso hacía principios visuales exclusivamente plásticos en el arte. Como señala Emilio Burucúa (2007) la separación del arte de su contexto cultural específico era para Warburg una forma inconcebible de pensar la historia de las imágenes.

En este sentido, resulta especialmente interesante el planteo de Philippe Alain Michaud (2007) acerca de la relación del proyecto warburguiano y la aparición del cinematógrafo. Si bien es notable la relación que existe entre el montaje del Atlas, el montaje cinematográfico y las formas de collage que principios

de siglo, la teoría de Michaud no se ajusta parcialmente al planteo warburgiano. Si consideramos el *Atlas Mnemosyne* como una *gran grisalla*, el esquema de tensiones y problemas propuestos por el proyecto final de Warburg podría entenderse a través de lo planteado en este trabajo sobre la imagen en el Renacimiento. En otras palabras: el sistema de tensión y montaje, se advertiría tanto en los *assamblages* de vanguardia como en las obras del Renacimiento. Pero mientras que en la vanguardia el montaje supone un ejercicio puramente formal con la materialidad plástica, en la imagen del Renacimiento el montaje acontece a través de una técnica que acerca dos temporalidades históricas distintas y las pone en tensión aunque, a una distancia prudente. Si en la tumba de Sassetti la moral medieval del siglo xv se ponía en tensión con el gusto por las formas de una antigüedad resucitada, en el Atlas las imágenes presentaban continuidades y tensiones entre imágenes y temporalidades, a través de una propuesta temporal distintos con algunos anacronismos. La operación warburgiana con el tiempo y las imágenes, creemos, tiene esta naturaleza, por la cual la operación con las imágenes deviene absolutamente horizontal y crítica a la vez que problemática.

La grisalla en principio sugiere mera imitación (de un material) y reproducción casi exacta (de un motivo preciso alojado en tal o cual ruina). En este sentido, el éxito de la técnica no admite variaciones, radica en la reproducción; lo que varía, en todo caso, es su aparición en contextos dispares, activando a través de su evocación de un tiempo pasado, tensiones y sentidos nuevos. Es destacable que la definición que da Gombrich del término, se dirija especialmente a los efectos que, de acuerdo con Warburg, producía la técnica en la psiquis del artista del siglo xv:

La lucha del artista por mantener a raya a dichas fuerzas, sin perder el influjo vivificador que simbolizado en el medio artístico de la grisaille, a través de la cual el artista hace uso de los símbolos del frenesí pagano sin permitir que perturben su paz mental. Los mantiene a una distancia prudencial al no permitir que dichas figuras lleguen a cobrar vida totalmente. Las pinta como esculturas, con lo cual las aprisiona en al esfera de la «distancia psíquica», ese extraño mundo intermedio donde habitan las sombras (Gombrich, 2002: 274).

El espacio intermedio, de donde vienen los fantasmas, debía ser mantenido a prudente distancia. De la misma manera, el Atlas condensaba las obsesiones de Warburg pero siempre incompletas ya que, en beneficio de la investigación, habían perdido parte de sus características físicas. Quizás en consonancia con ello, Didi-Huberman, destaca cómo el Atlas es una forma de conocimiento relacional que activa problemas a través del montaje:

La teoría sólo tiene utilidad en la medida en que nos hace creer en la relación que vincula a los fenómenos [...] ningún fenómeno se explica por sí mismo y a sí mismo; sólo varios tomados juntos y organizados con método terminan por darnos algo que puede poseer algún valor para la teoría [...] (Didi-Huberman y otros, 2010: 45).

Estos problemas, que en gran medida contribuyen al conocimiento, forman parte de los grandes aportes que Warburg ha hecho a la Historia del arte. Por otra parte, resulta notable que el artículo sobre Sasseti sea considerado hoy una piedra angular de la historiografía del arte moderno, puesto que en este trabajo se adivinan varios puntos de vista que la iconología y la sociología del arte seguirían después.

En resumen, queda aquí presentada la noción de grisalla en la obra warburguiana en su doble naturaleza historiográfica como una forma de concebir los primeros síntomas del influjo de la antigüedad en el Renacimiento, por un lado, y como una herramienta para pensar el trabajo de montaje con las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*, por el otro.

Referencias bibliográficas

- Burucúa, Emilio (1992). «Introducción». En *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Warburg* (pp. 7-20). Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Burucúa, Emilio (2006). *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Burucúa, Emilio (2007). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Guinzburg*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- Centanni, Monica (2013). «Per una cronología warburguiana del Rinascimento». En *Schifanoia. A cura dell'istituto rinascimentale di Ferrara* (pp. 133-149). Roma: Fabrizio Serra.
- Didi-Huberman, Georges (2002). *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010) *Ante la imagen: preguntas formuladas a los fines de una Historia del Arte*. Buenos Aires: Cendeac.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Guinzburg, Carlo (2002). *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires: Gedisa.
- Gombrich, Ernst (2002). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- Jhonson, Chripstophor (2014). *Memory, Methapor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Nueva York: Cornell University Press.
- Krieger, Peter (s/f). «Las posibilidades abiertas de Aby Warburg». En *(In) disciplinas, XXII coloquio de Historia del Arte*. México: Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Autónoma de México
- Lossiggio, Daniela (2015). «El científico cultural. Ese artefacto sofisticado. Warburg entre Burkhardt y Nietzsche». En *Eadem utraque Europa* (pp. 71-82). Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín
- Malraux, André (1956). *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Michaud, Philippe Alain (2007). *Aby Warburg and the image in movement*. New York: zone books Mácula.

Santos, Felisa (2013) «Prólogo». En *La pervivencia de las imágenes* (pp. 11-24). Buenos Aires: Miluno.

Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.

Warburg, Aby (2008). *El ritual de la serpiente*. Buenos Aires: Sexto piso.

Warburg, Aby (2014). «La última voluntad de Francesco Sassetti». En *La pervivencia de las imágenes* (pp. 137-196). Buenos Aires: Miluno.

Warburg, Aby y Bing, Gertrud (2016). *Diario Romano*. Madrid: Siruela.

Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Warburg, Aby (2012). *El Atlas de las imágenes Mnemosine. Reproducción facsimilar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Autónoma de México.

Referencias electrónicas

Mazzuco, Katia (2007). «I seminari della KBW. Un laboratorio di método». *Rivista Engramma Online* [en línea]. Consultado el 25 de diciembre de 2017 en <http://www.gramma.it/engrammarevolution/56/056war_seminario.html>.

Pedersoli, Alessandra (2012). «Riemersione, infezione (afflezione, invasione)/protagonismo, ritorno. Figure en Grisaille nel Bilderatlas di Aby Warburg». *Engramma 100. La tradizione classica nella memoria occidentale* [en línea]. Consultado el 24 de febrero de 2017 En: <http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1160>.

Torres Carceller, Andrés (2015). «Forma y Color: La grisalla en la pintura; aproximación a un procedimiento inadvertido». *Research, Art, Creation* [en línea]. Consultado el 15 de febrero de 2017 en <<http://dx.doi.org/10.17583/brac.2015.1350>>.