

Antonio R. Romera

Goethe y el color

SUMARIO

De los DIÁLOGOS de Platón a Guillermo Ostwald.—La controversia cromática entre Goethe y Eckermann.—Una anécdota de Eugenio Delacroix.—Ley de Charles Blanc.—«La naturaleza no se revela en formas.—La claridad, la obscuridad y el color es lo que nos permite ver las cosas y lo que les da realidad tangible».—Donde el color se hace poesía a través de una fórmula de Verlaine.—El color determina un estado anímico.—En donde Goethe aparece como proustiano, AVANT-LA-LETTRÉ.—La dualidad amarillo-azul.—Ejemplos de Vermeer de Delft, de Carpaccio. El amarillo en «EL ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ.» —Del patetismo expresionista de Grünewald al goce jocundo de Renoir.—Un hombre y su levita.—El azul y la poesía del espacio.—Ejemplos de Giorgione, de Mantegna, de Ticiano, de Goya.—Amaneramiento en el rococó.—El azul luctuoso en Tiepolo.—Totalidad y armonía.—Orquestaciones cromáticas.—El gris como color histórico.—Ejemplos de Jacques-Louis David.—Goethe el gran saqueado.—Lipps y Spengler.

Nuestras dilucidaciones versarán sobre el capítulo VI, de la *Teoría de los Colores* (1) es decir, sobre lo que Goethe llama, con palabras precisas, el «efecto sensible-moral del color». Nos alejaremos así, equitativamente, de la parte científica y de la parte polémica, sin duda alguna las que con mayor rapidez han periclitado. Busquemos las conclusiones estético-psicológicas por ser ellas las más interesantes desde nuestro particular punto de vista.

* * *

El color y sus problemas teóricos han sido objeto de constante preocupación. Platón lo estudia en uno de sus *Diálogos*: «Lo brillante mezclado a lo rojo y a lo blanco produce lo amarillo». En otra parte afirma: «El pardo es una mezcla de amarillo y gris». «El gris, de blanco y negro».

Todo ello por inexacto que parezca señala la atracción que desde siempre han producido estos problemas.

Porque no es sólo Platón. Aristóteles dice cosas certeras. Compara el color con el sonido. «Los colores que pueden ser expresados por número proporcional, como los sonidos, son aquellos que nos son más gratos, como el púrpura, el escarlata y otros colores análogos». El color, sin embargo, diremos nosotros, no es agradable o desagradable por sí mismo. Su agrado proviene más bien de las relaciones mutuas y del efecto de simultaneidad.

No dieron los griegos una teoría o un sistema verdaderamente científico del color. Hicieron observaciones útiles, vieron la posibilidad de la multiplicación de matices. Aristóteles — por ejemplo — señala que una nube interpuesta entre nosotros y el sol hace que éste aparezca blanco rojizo. Intuyó el filósofo la generación cromática — si es posible ex-

(1) *Teoría de los colores*. Johan Wolfgang von Goethe. Traducción de Pablo Simón, Ed. Poseidón, Buenos Aires, 1945.

presarse así — por medio de interferencias. En una palabra, se acercaron los griegos a la adivinación de lo que más tarde se descubriría. Las etapas hasta Newton, genial sistematizador en su *Optica* de las teorías del color, son numerosas: Teófilo, Leonardo, Pacheco... Después de Newton, Joung, Maxwell, Helmholtz, Rosenstiehl, Chevreul y finalmente Ostwald.

Es Newton el que descompone la luz en siete colores obtenidos por el prisma. La introducción en la escala cromática del añil o índigo es falsa, pero no destruye el valor de la teoría newtoniana.

Las de Goethe han recibido fuertes ataques. El mismo Eckermann, al tratar de escribir un resumen de las ideas cromáticas del maestro comprobó que las deducciones de Goethe estaban basadas en un error.

Dice Goethe, en suma, que las sombras en la nieve en los días claros se ven azules. El filósofo explica el fenómeno señalando que la luz del sol no es completamente blanca para nosotros. Se torna amarillenta al atravesar la atmósfera cargada de vapores. Por eso la nieve por la luz iluminada no es blanca. Tiene un matiz gualda que excita el ojo produciendo el tono opuesto; es decir, el azul. Goethe llama a este color opuesto y subjetivo *color exigido*.

¿Qué dice Eckermann?

«Ahora, leyendo estos días, una vez más los primeros capítulos de la *Teoría de los colores* para ver si sería posible responder a la amable invitación de Goethe escribiendo un compendio de ella, me favorecieron la nieve y el sol, y pude contemplar una vez más el mencionado fenómeno de la sombra azul; al hacerlo encontré, con alguna sorpresa, que la deducción de Goethe estaba basada en un error. Pero voy a referir cómo llegué a esta convicción.»

Y sigue Eckermann.

«La ventana de mi habitación mira el Sur y da sobre un jardín limitado por un edificio que, con lo bajo que está el sol, arroja en dirección de mi casa una sombra tan grande que ocupa más de la mitad del jardín. Hace algunas días, estando el cielo completamente azul, miraba yo, a la luz del sol la nieve que había en esta parte del jardín y quedé sorprendido al notar que toda la masa aparecía de un azul perfecto. Este azul no puede ser un color *exigido*, pues mis ojos no están afectados por ninguna superficie nevada iluminada por el sol, que pudiera producir aquel contraste; no veo más que la masa azul coloreada.» (2)

Eckermann piensa que ese matiz está producido por el reflejo del cielo azul atraído por la sombra, por su tendencia a posarse en ella. El color, en una palabra, es semejante a la sombra, gusta de combinarse con ella.

(2) Citado por F. Pérez-Doltz en *Teoría de los colores*. E. Messeguer-Editor. Barcelona.

Paul Cézanne basó parte de sus teorías, siguiendo lo iniciado por los impresionistas, en la sombra coloreada. El pintor de Aix decía: «La sombra es un color como la luz, si bien menos brillante. Luz y sombra no son más que una relación de dos tonos...» (3)

Se ve, pues, que según la observación del amigo de Goethe, la teoría del color tal como él la ve entra en un terreno absolutamente objetivo y científico. Si bien Eckermann no sistematizó su idea ni la llevó adelante, estaba en el buen camino.

A pesar de todo, —según Pérez -Doltz — el error se siguió extendiendo, hasta tal punto que Charles Blanc en su *Grammaire des Arts du Dessin* insiste en el equívoco y hasta refiere la anécdota famosa según la cual Eugéne Delacroix llegó al descubrimiento casual del contraste *justo* del color amarillo en su complementario el violeta.

El episodio es sugestivo y habla de la preocupación de ciertos pintores por el conocimiento teórico de su arte.

Hacia 1830 tuvo Eugenio Delacroix necesidad de pintar unos paños amarillos y no podía hallar un tono brillante, a pesar de sus repetidos intentos. Deseando ver los amarillos de Rubens y de Veronés se decidió a ir al Louvre. Salió del estudio y se dispuso a tomar un coche de punto. Había entonces en París unos «cabriolets» que tenían las ruedas pintadas de color amarillo canario. En el momento de subir al vehículo Delacroix observó con sorpresa que el amarillo de las ruedas producía sombras de un tono violeta neto. Volvió al estudio y aplicó a su cuadro lo que para él era ya una ley cromática indudable.

Charles Blanc formula dicha ley:

«La sombra se colora siempre ligeramente del complementario del color claro, fenómeno que resulta más sensible cuando la luz del sol no es demasiado viva y nuestros ojos, como dice Goethe, recaen sobre un fondo apropiado para ver bien el color complementario.» (4)

La razón de ese matiz no parece estar, como creen Goethe y Charles Blanc, en la *exigencia* sino en la mezcla óptica del amarillo con el matiz terroso y ligeramente rosado sobre el cual se producía la sombra.

Goethe dice que los colores son actos de la luz; actos y sufrimientos. Para él la naturaleza no se revela en formas. La claridad, la obscuridad y el color son los que nos permiten ver las cosas y los que le dan la realidad tangible. El color es, pues, la Naturaleza regida por leyes respecto al sentido de la vista.

(3) *Beaux Arts*, 1936. N.º 177.

(4) Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*. París.

«El color es — según Goethe — para el sentido de la vista un fenómeno fundamental, el cual, como todos los demás se manifiesta por separación y contraste, mezcla y fusión, exaltación y neutralización, adición y distribución...» Lo que nos lleva a la idea de que el pintor al utilizarlo en sus obras busca en él la posibilidad de realizar una estricta misión creadora. «El pintor — dice Leonardo — es amo y señor de todas las cosas que pueden pasar por la imaginación del hombre, porque si siente el deseo de contemplar bellezas que lo encanten es dueño de crearlas y si quiere ver cosas monstruosas que causen terror, o que sean grotescas y risibles, o que en verdad muevan a compasión, puede ser amo y creador de ellas.»

El artista — en una palabra — substituye a la naturaleza. El cromatismo, que se le ofrece en su pura individualidad, como cosa increada, sin sentido aparente, como en el primer día del Génesis, se organiza en su mano poderosa y adquiere un sentido milagrero y mágico, lo libera ya de aquella interdependencia científica y del rigor matemático que preside sus leyes de relaciones mutuas.

El color — digámoslo pronto — se hace poesía.

El artista no puede, no debe prescindir de la teoría. Recordemos aquella maravillosa formulación doctrinal del divino Verlaine:

.....
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l' Indécis au Précis se joint (5)

El poeta ha transmutado en esencia sutil la norma de su verso. La teoría pierde aquí su frialdad didáctica y se transforma por la gracia creadora y por la sensibilidad afinada del artista en substancia poética.

Es lo mismo que piensa Goethe, cuando en la proposición 848 de la parte primera dice: «Del efecto sensible-moral producido por los colores tanto individual como conjuntamente, tal como lo hemos expuesto, deriva para el artista el efecto estético.»

Así es. La virtud aparental de lo cromático es el punto de partida que permite llegar al objetivo final que toca los límites creativos a que hemos hecho referencia. Y es ese efecto estético el único que en definitiva interesa al pintor.

«Ya que el color ocupa tan destacado lugar entre los fenómenos naturales primarios — escribe Goethe — llenando con una variedad prodigiosa el círculo sencillo que le está asignado, no ha de causar sorpresa el hecho de

(5) Paul Verlaine. *Art Poétique* (Jadis et Naguère).

que en sus manifestaciones elementales más generales, sin relación alguna con la naturaleza o configuración del cuerpo en cuya superficie lo recibimos, produce sobre el sentido de la vista, al que pertenece y, por conducto de él, sobre el alma humana, individualmente, un efecto específico y en combinación, un efecto ya armonioso o característico, muchas veces también no armonioso, pero siempre definido y significativo, que se vincula estrechamente con la esfera moral. Por lo cual el color, considerado como elemento del arte, puede ser puesto al servicio de los más elevados fines estéticos.»

La cita es larga. Pero parece indispensable porque radica en las palabras del filósofo la raíz de una misión profunda que el cromatismo realiza y que no siempre ha sido estimada en su verdadero valor. Goethe plantea aquí un problema que no tiene en realidad explicación científica, aun cuando no fuera del todo acertado desdeñar la teoría basada en investigaciones y en observaciones objetivas.

¿Por qué agradan ciertos colores? ¿Por qué desagradan otros? ¿Cuál es la razón de que en ciertos momentos una determinada armonía cromática produzca placentero efecto y que esa misma combinación nos afecte penosamente en otros?

El color determina estados de ánimo bien definidos. Generalmente se le prestan sentimientos y propiedades que sólo posee el espíritu humano. El color se antropomorfiza. Se habla de un tono alegre, de un matiz vivo, de una gama melancólica. A veces se hallan en él condiciones y características físicas. Y se dice de una coloración que es cálida o que es fría. La sensación romántica de un paisaje vespéral no viene de las líneas, ni de las masas boscosas, ni de la quietud campesina, ni del horizonte lontano. Esa indecisa y vaga melancolía que nos sobrecoge y que penetra en el hondón de nuestra conciencia llega al ánimo por el color.

Generalmente muchos de los imprecisos recuerdos de la niñez están sujetos a la impronta indeleble de un matiz cromático, a un vivaz rayo de luz, a una mancha rotunda que se quedó ahincada en el fondo juvenil añorado.

Y esas impresiones cromáticas obran en forma específica. Cada una aparece perfectamente caracterizada, con su misión propia, con su concreto y determinado efecto.

Es decir, que en todos los casos los tonos fríos dan impresión de melancolía y de tristeza y los tonos cálidos de jocundidad y alegría. La serie *ciánica*, es decir, la comprendida en la gama fría o azul es sentida del mismo modo por todos los espíritus. En cambio, la serie *xántica*, compren-

dida en la gama caliente o roja, si bien produce como digo jocosidad y alegría, genera desagrado y es resistida por determinadas personas.

Pero en general el esquema señala aquella oposición.

A este respecto es sumamente interesante un ejemplo aducido por Goethe, quien nos da una nota que se diría proustiana *avant-la-lettre*: «Cuéntase de cierto francés espiritual — anota el poeta — que creía que el tono de su conversación con cierta dama había cambiado desde que ésta substituyó la tapicería azul de su salón por otra carmesí.

«Los colores del lado del más son el amarillo, el amarillo rojizo (anaranjado) y el rojo amarillento (minio, bermejo). Estos colores — aduce Goethe — vuelven al hombre vivaz, activo y dinámico». El efecto del azul, por el contrario, es de excitación y de serenidad.

Resumamos escuetamente las ideas del filósofo sobre la dualidad amarillo-azul.

El amarillo es el color hermano de la luz y se origina a la más leve atenuación de la misma. La interposición de una pantalla traslúcida, de una nube ligera, de una veladura, de un cuerpo turbio atenúa la luz y le pone un matiz amarillento. Para Goethe este color expresa siempre la naturaleza de lo claro y muestra una cualidad alegre, risueña, que impresiona suavemente. Como color ambiental es agradable en el vestido, en la cortina o en el empapelado. El amarillo subido produce en la seda lustrosa y en el raso un efecto de gran nobleza y dignidad.

Por eso en la pintura corresponde al lado iluminado y vivo.

Los ejemplos que corroboran la afirmación del filósofo abundan.

Se ven tonalidades de esta gama en algunos maestros de la pintura. Pero a la vista de las obras la teoría está modificada. Paradigmáticos de aquellas cualidades alegres y risueñas, de lo suave y, al mismo tiempo, de lo vivaz, son los cuadros de Vermeer. En el museo de Amsterdam hay una tela de este misterioso pintor en la cual la tenue matización del conjunto, la delicada y fina armonía de los grises coloreados y la grata atmosferización del interior se anima en la mancha rotunda y joyante de un vestido amarillo.

Amarillo temperante hay en una *Crucifixión* de Carpaccio. Lo hay en el hondo paisaje moral, ético y estético de ese friso místico que es *El entierro del conde de Orgaz*. Lo hay en el gozo jocundo y, al mismo tiempo sereno, de una delicada y humanísima pintura de Rafael. Me refiero a *La Virgen de la silla*.

Mas no siempre es así.

Goethe lo advierte cuando en una parte de su libro señala que siendo el amarillo un color agradable y noble en su potencia máxima es penoso

cuando se agrisa y cuando se lleva hacia el extremo opuesto. Así, por ejemplo, «el color del azufre que tira al verde, causa una impresión desagradable.»

Yo no creo que la palabra *desagradable* sea la más indicada. Al sereno, al alto poeta le traiciona esta vez su sentido acusadamente apolíneo de la estética. Lo desagradable quiere decir aquí patetismo, dramaticidad, hondura psicológica, fuerza expresiva.

El amarillo azufroso es una *constante* en la obra del Greco. El gran colorista logra sus efectos de mayor fuerza mística en ese tono de estremecido impulso fáustico. En *El expolio* la serenidad del gesto del Nazareno se rompe dramáticamente en las dos manchas sulfurosas del primer plano. Ciertas luces de Rembrandt unen con dinamismo angustioso el conjunto compositivo. El amarillo hunde aquí su garra funambulesca y merodeadora.

Esa misma angustia a través del amarillo rebajado o azufroso la sentimos en algunas telas de Zurbarán, en Mantegna. Sobre todo en el espeznante tríptico de Grünewald, del altar de Colmar. Pero—sin embargo—en esta obra el amarillo pasa por todos los grados y va desde el pajizo de las carnes tumefactas hasta el oro radiante y celestial.

Esto nos hace recordar lo que dice Goethe: «Como ningún color es fijo, el amarillo puede ser llevado fácilmente, por condensación y obscurecimiento, hacia el rojo. Entonces aumenta energía y como amarillo rojizo aparece más potente y magnífico.»

Es el tono que domina en *El sueño de Felipe II* en donde la idea de la glorificación está expresada en un proceso sensorial-psicológico que juega audazmente con la gama brillante y que conduce insensiblemente a la idea de infinitud. En medio de esta dominante, la silueta negra y mística del Rey se destaca por su escueta sobriedad. Sin esta nota de reposo y de quietud la sensación violenta de los valores ardidados y crepitantes sería insoportable. La nota temperante es útil y necesaria.

Si seguimos con atención las ideas del autor del *Fausto* sobre el amarillo comprenderemos que de vivir unos años más tarde, no habría aceptado el impresionismo.

Es esta escuela pictórica la que lleva, precisamente, los tonos altos a esa sensación violenta que desagrada al escritor. Sin embargo, los impresionistas no hacen sino aplicar el estímulo óptico que él ve en la serie xántica, estímulo de complacencia, de alegría y de goce espiritual.

Ello se ve por forma eminente en Renoir que es un fauno gozoso de la vida sensual, que toma de Rubens la orquestación cromática y la afina y la sublima. También en Monet, en Pissarro, en Sisley...

En los postimpresionistas aparece de nuevo una nota trágica. En *Newer more* y en *El Cristo amarillo* de Gauguin este color es como un acorde que rompe el ritmo decorativo con una clarinada patética. En Van Gogh la sensación es más honda. El amarillo tiene en él un sentido panida y dionisiaco. Y, a la vez, trágico, como de terror oculto. Estamos lejos de lo que Lipps llama el «alegre, placentero, ligero y, a la vez, algo desvergonzado amarillo.»

«Los animales—dice Goethe—se inquietan y se encolerizan a la vista de un paño rojo amarillento. Y he conocido a personas cultas que no podían soportar el encontrarse en un día gris con un hombre que luciera una levita de color escarlata.»

* * *

Y vayamos al azul. En su *Teoría de los colores* ve nuestro autor en la serie *ciánica* formada según él por el azul bermejo y el rojo azulado, sentimientos de inquietud, emoción y anhelo. «Este color causa a la vista al decir de Goethe una impresión singular e inefable. Es, como color, una energía; pero pertenece al lado negativo y en su pureza suprema es, como quien dice, una preciosa nada.»

El efecto que el azul produce es de amplitud. El cielo, las montañas en lontananza muéstranse a nuestros ojos en esa tonalidad. Nos gusta mirar el azul y las lejanías azulencas, no porque el color en sí nos sea grato, sino porque la vista se siente arrastrada por la impresión de infinito. (6)

Pero el azul, a la vez, causa sensación de frialdad y evoca la sombra. Vistas las cosas a través de un vidrio de esa tonalidad adquieren extraño aspecto tétrico.

Hay, pues, dos ideas constantes. La de aspiración de infinitud y la impresión dramática.

El azul aparece en la historia de la pintura muy tarde, si bien era conocido por los antiguos. Las metopas de muchos templos estaban teñidas de ese color. En las pinturas funerarias de la Etruria había caballos azules. La pintura antigua lo evita, empero. Ve aquí Spengler la expresión simbólica y primaria del alma euclidiana. Pues mientras los antiguos desdeñan el azul, la pintura al óleo, es decir, la pintura de perspectiva, crea el espacio, y la amplitud ambiental abre el cuadro a la lejanía mediante ese tono «infinitesimal».

(6) Se produce un efecto directo sobre nuestro sistema vasomotor por la alteración del espacio.

Desde que los pintores incorporan a sus obras la potencia de espacialidad, desde que conquistan el horizonte y lanzan la vista del contemplador hacia la trascendente tercera dimensión, el azul adquiere una importancia decisiva. Azul y horizonte están indisolublemente unidos en la pintura occidental. Los maestros que han aspirado a dar la sensación de infinito, los grandes barrocos del paisaje, los pintores fáusticos y *meteorológicos* del norte, han pintado únicamente fondos. El paisaje ha predominado sobre las escenas humanas. El ambiente, la atmósfera, el fondo musical y lírico aparecen envueltos en cendales azulinos.

Desde Giotto con sus cielos en los frescos de la Capilla de Scrovegni hasta Corot el azul ha dominado como signo de infinito. Lo hemos visto musical y lírico en Giorgione; estático y traslúcido en Mantegna; opalino y delicado en Botticelli; misterioso, de verdes morbosidades en Leonardo; rotundo, brioso, apasionado, tormentoso, en Tiziano; auroral, puro, en Van Eyck; sonoro, saturado en Rubens. Y luminoso más tarde en Goya y en los impresionistas.

El azul aclarado, el azul primaveral y celeste que tuvo en algunos barrocos—Murillo el primero—un sentido de místicas delicuescencias y arrobos, que se hizo católico y dulzón, pasa en ese barroco miniaturizado que es el estilo rococó a tomar una nueva dimensión: la dimensión sensual y muelle, la gracia amanerada, ligera y superficial. El azul pasa de las lejanías a los cortinajes, a las sedas que se arrugan voluptuosamente, a la tersura electrizante de un tisú, al brillo de un jarrón de porcelana. El horizonte está cerrado por masas boscosas. El cuadro tiene un equilibrio de gratas tonalidades. El azul de primavera armoniza con el rosa pálido, con el amarillo de melocotón, con el crema apagado. Los amorcillos prolongan el espacio y, a la vez, lo cierran.

En Watteau, en Fragonard, en Boucher, el azul produce aquella impresión inefable de que nos habla Goethe.

Son los pintores del rococó los que descubren la naturaleza como una estética. En los maestros citados se halla en potencia el impresionismo, el paisaje como un *estado de alma*. Y es que el azul, que se había tomado como color esencialmente plástico, como color de armonía cromática, empieza de pronto a adquirir significación y gana un sentido de trascendencia superior.

* * *

En este momento se inicia la marcha hacia el simbolismo tétrico. De lo sensual y muelle el azul nos lleva a un mundo entenebrecedor y angustioso. Cuando está rebajado o cuando tiende al violeta se produce en nos-

otros una extraña sensación de inquietud y de irritado anhelo. La fuerza dramática de ciertos pintores se apoya con frecuencia en ese tono. Millet, el sencillo pintor de la melancolía campesina, místico de la gleba, consigue sus efectos mediante azules opacos. En *La venus del espejo* de Velázquez la sensualidad excesiva de las carnaciones está temperada diestramente por la nota austera de un paño azulenco. Interviene aquí sin duda la serenidad a que Goethe se refiere. Muchas veces Vermeer busca en el azul su acción calmanta. Lo utiliza de preferencia en los interiores de luz vespertina. Una breve mancha de esa tonalidad es suficiente en el maestro de Delft para modificar el conjunto y para darle unidad y consistencia tectónica.

El azul llega a más hondos patetismos en ciertos barrocos.

De estos debemos citar el Greco, a Rembrandt, a Tiépolo.

Sabido es—y Spengler insiste en ello— que la idea fáustica de infinitud está lograda en el maestro de Leyde por medio de lo que el filósofo llama «el pardo de taller». Lo que no impide, por otra parte, que Rembrandt consiga soluciones esencialmente dramáticas mediante la gama ciánica. En *Cristo y la Magdalena* las dos figuras capitales surgen, como llamas ardorosas, de un fondo azulino, espeso, mezclado apenas con entonaciones verdinegras.

En el Greco, el pintor de las vírgenes convulsas, de los hidalgos de facas exangües y manos alongadas el azul tiene un hondo sentido espiritual. El gran colorista lo matiza para conseguir notas discordantes y dinámicas. Sus cielos arrabatados por un viento de tempestad dejan asomar por las heridas de las nubes el azul como promesa de salvación. Es una mancha fugaz, insinuada apenas. El azul celeste en el Greco no se nos da con frecuencia porque el candiota tiene la tendencia a cerrar el horizonte entre nubosidades que abrumen el conjunto de la composición y que pesan sobre los hombres. No se sabe si son nubes o rocas. El espíritu aparece conurbado por un dinamismo angustioso y barroco, denso.

Pero vayamos a Tiépolo.

El último de los venecianos, el pintor que hace de gozne entre dos grandes sensibilidades estéticas, la del Renacimiento y la de los modernos, trae a los últimos, precisamente, el gusto por el colorido vivaz, puro y finamente orquestado. Los azules celestes de Tiépolo tienen una gracia única. Tiépolo es el pintor que pone en los cielos de los palacios las postreras crepitaciones del barroco. Abre huecos en los muros por donde la vista se escapa rauda, crea infinitos y espacialidades de singular amplitud.

Un paso más y estaremos en Goya y en los impresionistas.

Tiépolo tiene, no obstante, la diversidad y la inquietud estilística de los pintores fronterizos.

Por eso no es raro que la jocundidad risueña y amable de sus obras palatinas contraste con el áspero patetismo de alguna tela como *El Descendimiento* del museo del Prado. El pintor no ha renunciado aquí a la elocuencia colorista que le es peculiar. Las luces optimistas y saltarinas de sus carnavales y escenas populares, los desfiles de una mitología cercana al rococó se transforman en aquella obra en angustia y sinsabor.

Para ello el pintor no hace más que envolver a la dolorida figura de la Virgen en un manto azul. Quitad esta mancha, cubridla con una pantalla y de la visión alucinante y penosa habrá desaparecido el principal motivo de amargor.

La idea de Goethe se ve confirmada por modo cabal en este episodio bíblico. El azul se proyecta jerárquicamente sobre el conjunto. Da palidez mística a la Madre agobiada y entenebrece las carnaciones mortecinas del Crucificado.

Pocas veces se ha llegado a una nota más alta de dolor mediante un solo color. En otros pintores — en Rembrandt, en Grünewald, en Mantegna—la impresión es más honda y duradera. Tiene también mayor significación psicológica, es más compleja y, a menudo más sutil. Pero en Tiépolo el alarde de trascendencia mística se produce mágicamente—como hemos dicho—por la única y determinante mancha de azul.

Hemos visto, pues, que si es posible hallar en esta gama apacibilidad, complacencia, serenidad y reposo, el azul puede llegar también a lo luctuoso, a lo triste, a lo patético.

* * *

Más adelante se refiere Goethe al rojo y señala que produce una impresión de «dignidad grave, no menos que de gracia serena: aquélla, cuando está obscuro, condensado: ésta, en su estado claro, diluído. De modo —termina curiosamente—que la dignidad de la vejez y la gracia amable de la juventud pueden vestirse del mismo color.» Lo que parece relativo si se recuerda el retrato que de Inocencio X pintó Velázquez en Roma. En esta obra hay un curioso contrapunto entre el acusado buceo psicológico, implacable, realizado con el modelo, y la mayestática actitud que al Papa le confiere el rojo vibrante de los ropajes. El maestro sevillano ha pintado aquí una realidad demasiado evidente, sin ocultar nada, sin perdonar taras, sin halagos y la ha revestido con la solemnidad sobrecogedora del rojo. El modelo, que sabía lo que su rostro revelaba en la síntesis magistral del pintor quiso decir comprensivo: *Tropo vero!* ¡Demasiado verdadero...!

Los pintores dados a las escenas suntuosas y orquestales han hecho de ese color la clave cromática de su hacer. Se diría que el rojo está situado en el centro matemático de la línea que enlaza la historia de la pintura. Empieza ésta por el cromatismo abstracto—simbólico, busca después la atenuación de las gamas y de pronto, en el norte, hacia 1450, Roger Van der Weyden inicia en su pintura el predominio de las entonaciones rojizas. En el Renacimiento se combina con el dorado amarillento y se exalta en las obras de Rafael. Lo vemos antes en Duccio, marcando enérgicamente el hondo dramatismo de María, hasta llegar a la plasticidad definitiva de Piero della Francesca en su *Crucifixión*.

Pero nada de esto es comparable a la vibración crepitante que le imprime el Barroco. En Rubens el rojo más que dignidad y reposo grave y majestático logra dar la nota heroica y dinámica. El maestro de Amberes busca en él una resonancia cálida, una turbulencia que dé movimiento a la composición.

El rojo en Rembrandt está rebajado con negro, y cercano ya al pardo, llena el cuadro de espacialidades. Es el color del alma, como dice Spengler, «de un alma templada históricamente». El rojo es en Rubens un color popular. Popular, como en Bruegel, es el color de las *kermeses*, de las escenas populares, de las bodas y bailes de aldea. El color rojizo-opaco de Rembrandt tiene ya un matiz místico.

Alcanzado ese culmen barroco, en el cual lo vemos gritón y exaltado en la vida multitudinaria, o soberbio y grave en los retratos de las corporaciones, o religioso en Rembrandt, el rojo se deshace en polvillo dorado e impregna los jardines del rococó. Es el tono armónico y delicado de la soledad, de la añoranza, de la melancolía. Es el color de Watteau de Fragonard. Es el que envuelve la gracia saudadosa de una pavana, el gesto ceremonioso y nostálgico de los atardeceres. Señala el crepúsculo de la pintura occidental, que volverá a resurgir violenta y encendida de nuevo con los impresionistas.

*Me llamo excitación, cólera, rabia,
estallido del día de la ira*

dice Rafael Alberti en un poema dedicado al rojo. (7)

(7) Rafael Alberti. *A la Pintura*. Ed. Losada Buenos Aires. 1948.

* * *

Más adelante habla Goethe del verde y del violeta y de lo que él llama «totalidad y armonía».

Si el verde es el resultado de la mezcla de los colores determinantes, sin que ninguno predomine sobre el otro, el ojo y el ánimo descansan. Quiere decir aquí el tratadista que el equilibrio en la saturación o grado en los respectivos tonos debe ser completo si no deseamos que la visión del color genere cierta inquietud psicológica. De no ser así los dos tonos se disgregan en nuestra impresión y el color que queremos definitivo, es decir, el verde, es él y a la vez, amarillo y azul, produciendo de esta forma una causa de desagrado.

Lipps recoge esta insinuación de Goethe en su *Estética* (8) y la amplía en lo que llama los «intervalos desagradables». La idea es justa y confirma en forma por demás convincente la necesidad de congruencia en la producción artística. En arte el efecto psicológico es esencial. El secreto del agrado o desagrado depende muchas veces de esa impresión difícil de localizar.

En el color violeta el intervalo desagradable alcanza una más plena confirmación. El violeta es para la impresión inmediata un azul, pero un azul diferente. Es también para la mirada un rojo y, a la vez no es rojo, algo distinto que no esperábamos. La razón de que no se haya visto en la pintura hasta los impresionistas no cabe aquí.

Con el verde es distinto, por cuanto este color como señala Goethe, cuando está formado por una mezcla equilibrada, goza de autonomía propia.

* * *

El pintor, sin embargo, no puede laborar con un solo color. Lo señalado en el estudio del amarillo, del azul, del rojo, del verde o del violeta está sujeto, como es natural, a rectificaciones, a reservas, a modificaciones, pues, como dice el filósofo alemán, si la vista está obligada a identificarse con un tono determinado, esto es sólo posible por un instante.

Y más adelante, agrega: «En cuanto la retina percibe el color, entra en acción y produce al instante, instintiva y necesariamente otro color que junto al dado comprende la totalidad del círculo cromático. Todo color individual genera en la retina, en virtud de una impresión específica, la tendencia a la generalidad». El ojo es por fuerza un pintor seguro, ine-

(8) Teodoro Lipps *Los Fundamentos de la Estética*. Daniel Jorro, Madrid. 1923.

xorable. Ahora bien, no siempre es posible llevar a la práctica esas armonías que la vista realiza instintivamente.

Goethe propone algunas combinaciones llamadas por él características por revestir una significación determinada.

Veámoslas.

Amarillo y azul. Es la más simple. Se considera incompleta, pues por estar ausente el rojo, falta una parte muy grande de la totalidad. Goethe la califica de pobre.

Amarillo y púrpura. Adolece de unilateralidad, pues están los dos colores en un solo lado del círculo cromático, pero es «risueña y magnífica» la armonía que de ellos resulta.

Azul y púrpura. Combinación de los dos extremos del lado pasivo. No añade nada a esta combinación Goethe. Ya hemos visto anteriormente que es desagradable.

Rojo amarillento y rojo azulado. Combinación de los extremos exaltados. Es «fascinante y sublime». El color que resulta es precisamente, el púrpura del Papa Doria de Velázquez, de ciertos caballeros del Tiziano y del Tintoretto.

En otras combinaciones «no características», producidas por las transiciones entre uno y otro color, anota nuestro autor dos notas curiosas: la combinación de amarillo y verde traduce una alegría vulgar; la de azul y verde, una vileza repugnante.

En las consideraciones históricas se comprueba que estos principios de la armonía cromática han tenido una permanente aplicación.

El hombre natural—dice Goethe—, los pueblos primitivos y los niños prefieren los colores en su máxima energía, y así, particularmente el rojo amarillento.» El color amarillo y todos los matices de su gama tienen en efecto un sentido primitivista-mágico. Guillermo Worringer lo ha visto agudamente. «La ornamentación primitiva—escribe en *La esencia del estilo gótico*—es un conjuro que pretende anular el terror ante el mundo ambiente inconexo e incomprensible, ese terror primario que la creciente orientación espiritual no ha logrado mitigar todavía.» (9)

Cuando Gauguin quiere liberarse de la agobiante atmósfera occidental y poner en su pintura la gracia incontaminada, ingenua y pueril de la infancia del mundo, modifica su paleta, destierra de ella los tonos neutros, las mezclas opacas y los colores «quebrados». Pinta con un cromatismo de violencia extremada en el cual el amarillo, el amarillo rojizo y el púrpura se exaltan mutuamente en combinaciones felices.

(9) Guillermo Worringer. *La esencia del estilo gótico*. Revista de Occidente. Madrid

En otro lugar se refiere Goethe al colorido en relación con la geografía. El párrafo merece ser citado in extenso:

«Los colores no solamente generan estados de ánimo, sino que también cuadran con ellos. Los pueblos vivaces, como los franceses, prefieren las tonalidades exaltadas, particularmente las del lado activo, en tanto que los comedidos, como los ingleses y los alemanes, propenden al color pajizo y de cuero, que combinan con el azul. Las naciones tendientes a la dignidad grave, los italianos y los españoles, llevan el rojo de su indumentaria al lado pasivo.»

No es difícil encontrar ejemplos de lo que dice el escritor en algún maestro del pasado. Veamos *Las lanzas* de Velázquez.

El cuadro como se sabe está formado por dos grupos. A la izquierda el de los soldados nórdicos: a la derecha el de los españoles. Aquéllos, en efecto lucen vestiduras amarillentas. Es notable el tono agamuzado del personaje del primer término, el de cuero de las ropas de Nassau y sobre todo la mancha viva, impresionista casi, del soldado que en un plano posterior levanta la mano.

En el grupo español, desde Espínola hasta el último guerrero, abundan los tonos graves. Las fajas púrpuras y violadas acentúan la impresión reposada del conjunto.

La demostración de lo que dice Goethe se anticipa pues, genialmente en esta tela.

Otras anotaciones extienden la idea cromática de lo geográfico y la relacionan con la edad de las personas. Así vemos que las jóvenes se inclinan hacia el color rosa y el verde mar; las damas de edad y «las matronas» hacia el violeta y el verde oscuro. Las rubias prefieren el violeta y el amarillo claro; las morenas, el azul y el rojo amarillento. Lo que demuestra — según Goethe—un sentido natural de las relaciones y armonías cromáticas y de la congruencia que existe entre el desenvolvimiento vital y el color.

Una nota escrita más adelante la estimamos sobremanera sagaz. «El color negro debía recalcar al noble veneciano la igualdad republicana.»

Pensamos en David. Sabido es que el pintor francés quiso proyectar en las artes figurativas el estilo austero y en cierto modo «lacedemónico» impuesto por la Revolución. David buscó en los temas greco-romanos la posibilidad de exaltar las costumbres sobrias y el heroísmo y la entereza de aquellos tiempos, haciéndolos servir en sus cuadros como lección útil para sus contemporáneos.

Pinta David *El juramento de los Horacios*, *La muerte de Sócrates*, *Leónidas en los Termópilas*, etc. Todo esto suena un poco a temática de guardarrópia. Pero no es ello lo que nos interesa.

El dibujo es de una pureza helénica y el color carece de brillantez. No hay un tono puro. Una luz difusa y estática une la composición. El cromatismo está rebajado con negro, apareciendo así aquella atonía cromática que refleja, según dice el poeta, la igualdad republicana. Más todavía. En las obras de David se advierte algo que ha escapado a Goethe. Me refiero al gris. El gris que tanto abunda en este pintor es el color que evoca el pasado y que contribuye a hacer más evidente la rememoración. Cuando pensamos en los hechos de la historia no vemos color. Las escenas aparecen ante nosotros con una coloración abstracta, grísea, la tonalidad que queda en la retina cuando cerramos los ojos para recordar.

* * *

Las ideas expuestas por Goethe en su *Teoría de los colores* han sido muy combatidas. La parte que nosotros hemos glosado ha sido utilizada y—si la palabra no pareciera fuerte—saqueada por muchos eminentes tratadistas posteriores.

De ellos los que mayor partido han sacado son Teodoro Lipps y Osvaldo Spengler, quienes basan sus especulaciones sobre esta parte de la óptica en las ideas de Goethe. Spengler la amplía y las enriquece por modo considerable, aportando muchos puntos de vista originales. Lipps sigue literalmente el pensamiento goetheano. La demostración de lo que decimos nos ocuparía más tiempo del que disponemos. Quienes se interesen en ella pueden consultar la Sección quinta, tomo I de *Fundamentos de la estética*, de Lipps y *La decadencia de Occidente*, de Spengler, tomo II, especialmente la parte correspondiente al color en la sección de Artes Plásticas.

* * *

Se ha visto que el color está proyectándose *sentimentalmente* sobre la obra de arte. Es reflejo del temperamento del creador, huella de su sensibilidad; más todavía, de su subconciencia, de su instinto. El color es, pues, el elemento dionisiaco, mientras que el dibujo sería el elemento apolíneo. Lo que nos lleva a la ley de la oscilación de las artes: razonadoras, un tiempo; intuitivas, temperamentales, otro, según predomine, respectivamente, la línea o la masa.

Por eso, y volviendo a aquella raíz sentimental del color, vemos que nada expresa más cabalmente la psicología del creador y su ser espiritual, la cualidad significativa de su estilo cromático, la fracción pánica en una palabra, que aparece sumergida en lo más hondo y entrañable.

El estilo cromático escapa en cierto modo, pues, a las clasificaciones de Wölfflin, puesto que sería algo esencialmente personal, marcado por las características individuales, revelador, en suma, del hombre que lo hace. (10)

Se dice así, cuando se habla de peculiaridades estilísticas de la pintura: opulencia flamenca, para aludir a cierta fertilidad morfológica y carnal de los maestros de Flandes; tristeza española, como referencia al ascetismo patético de los pintores hispanos; ordenación francesa, definiendo así a una escuela que ha hecho del rigor intelectual su principal rasgo.

Se dice en cambio, color velazqueño, o rembrandtiano, o amarillo del Veronés, o azul de Watteau o grises de Goya . . . La excepción viene con el color veneciano, que señala, empero, el cromatismo de un grupo de pintores que se hallaban unidos por idéntico temperamento creador.

Goya, Rembrandt, Velázquez, Delacroix, Renoir, Tiziano, unos con sus oros viejos, otros con sus grises en plata y azul, con sus betunes románticos, con sus exangües palideces místicas, con sus rotundos rojos encendidos, con sus delicados y líricos rosas, con sus nácares temblorosos, todos ellos han dejado sobre la tela la esencia de su impulso creador y de su propia personalidad.

Goethe nos supo revelar el secreto de esa correspondencia. Es ello una prueba más de su genio inmortal.

ANTONIO R. ROMERA

(10) Guillermo Wölfflin. *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*. Revista de Occidente. Madrid,