

EL EFECTO SENSIBLE-MORAL DEL COLOR

Ya que el color ocupa tan destacado lugar entre los fenómenos naturales primarios llenando con una variedad prodigiosa el círculo sencillo que le está asignado, no ha de causar sorpresa el hecho de que en sus manifestaciones elementales más generales, sin relación alguna con la naturaleza o configuración del cuerpo en cuya superficie lo percibimos, 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.

Los hombres se deleitan en general con el color. La vista lo necesita tanto como la luz. ¡Qué sensación tan grata la de ver en un día gris los rayos del sol iluminar determinada porción del paisaje y destacar en ella los colores! El que se atribuyeran virtudes curativas a las piedras preciosas quizá tenga su origen en la experiencia profunda de este bienestar inefable.

Los colores que percibimos en los cuerpos no es para el órgano visual algo extraño que suscita en él este placer, sino que el órgano está en todo momento en disposición para producir por sí mismo colores y queda gratamente impresionado cuando desde fuera le es ofrecido algo adecuado a su propia naturaleza; cuando su definibilidad es definitiva significativamente en un sentido determinado.

De la noción del conflicto del fenómeno, el conocimiento de sus determinaciones específicas que hemos adquirido, cabe inferir que las distintas impresiones cromáticas no pueden ser confundidas; que obran en forma específica y originan necesariamente estados específicos en el órgano viviente.

También en el alma. La experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados de ánimo bien definidos. Cuéntase de cierto francés espiritual: Il prétendait que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu.

Para percibir cabalmente estos efectos significativos específicos, es preciso rodear la vista por completo de un solo color, por ejemplo, estar en una habitación en que no se vea más que un solo color o mirar por un vidrio coloreado. En tal caso la persona se identifica con el color, el que "sincroniza" el ojo y el espíritu.

Los colores del lado del más son el amarillo, el amarillo rojizo (anaranjado) y el rojo amarillento (minio bermejo). Estos colores vuelven al hombre vivaz, activo y dinámico.

El amarillo

Es éste el color más próximo a la luz y se origina a la más leve atenuación de la misma, ya sea por medios turbios o por reflexión débil de superficies blandas. En los experimentos prismáticos él solo se expande en el espacio claro y allí se presenta en su máxima pureza mientras los dos polos se hallen aún separados, antes de fundirse con el azul en el verde. Ya hemos explicado detenidamente en el lugar correspondiente cómo el amarillo químico se desarrolla junto al blanco y sobre él.

En su máxima pureza el amarillo comporta siempre la naturalidad de lo claro y posee una cualidad alegre, risueña, que impresiona suavemente.

En este grado es un color ambiental agradable, en el vestido, la cortina o el empapelado. El oro, en su estado puro, particularmente si se agrega el brillo, da una nueva y elevada idea de dicho color, del mismo modo que el amarillo

subido, en seda lustrosa, por ejemplo raso, produce un efecto magnífico y noble.

La experiencia enseña que el amarillo causa una impresión decididamente grata y confortante. De ahí que en la pintura corresponde al lado iluminado y activo.

Este efecto cálido resalta particularmente si a través de un vidrio amarillo, sobre todo en un día gris de invierno se mira el paisaje: Se recrea la vista, se expande el corazón y se alegra el ánimo; le parece a uno sentir en la cara el roce de un soplo cálido.

Este color, tan grato y confortante en su estado puro y claro y tan agradable y noble en su potencia máxima, es sin embargo muy delicado y resulta sumamente penoso cuando aparece ensuciado o llevado hasta cierto punto hacia el lado del menos. Así, por ejemplo, el color del azufre, que tira a verde, causa una impresión desagradable.

Cuando el color amarillo es comunicado a superficies impuras y viles, como el paño ordinario, el fieltro, etc., donde no se presenta con toda su energía, resulta tal efecto desagradable. A raíz de una modificación leve e imperceptible la impresión hermosa del fuego y del oro se torna en una sensación francamente asquerosa y el color del honor y del deleite se trueca en el de la vergüenza, la repugnancia y el malestar.

El amarillo rojizo

Como ningún color es fijo, el amarillo puede ser llevado fácilmente, por condensación y oscurecimiento, hacia el rojo. Entonces, aumenta en energía y como amarillo rojizo aparece más potente y magnífico.

Todo cuanto hemos dicho acerca del amarillo se aplica también aquí, sólo que en un plano superior. El amarillo rojizo determina en un grado aun mayor que el amarillo la sensa-

ción de calor y de bienestar gozoso, por cuanto representa el color del fuego superior, así como el tinte más suave del sol poniente. De ahí que también como color ambiental es agradable. Un pequeño toque de rojo cambia al instante el aspecto del amarillo, y si los ingleses y los alemanes se dan todavía por satisfechos con los colores del cuero claro, del amarillo pálido, el francés prefiere el amarillo elevado al rojo, como en un plano general le agradan todos los colores del lado activo.

El rojo amarillento

Así como el amarillo puro se transforma muy fácilmente en amarillo rojizo, no hay manera de evitar que éste se exalte hasta el rojo amarillento. La impresión grata y alegre que nos causa el amarillo rojizo se exagera en el rojo amarillento subido, llegando hasta la sensación violenta e insoportable.

El lado activo se muestra aquí con su máxima energía y no es de extrañar que las personas pletóricas, robustas y rudas den la preferencia a este color. Los pueblos primitivos lo prefieren marcadamente. Y los niños cuando se los deja iluminar a su antojo, hacen amplio uso del bermejo y del minio.

Si se mira fijamente una superficie coloreada de rojo amarillo, parece que el color penetrara en el órgano cual un taladro. Causa un "shock" tremendo y produce este efecto aun en un grado avanzado de oscuridad.

Los animales 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 vestido de una levita de color escarlata.

Los colores correspondientes al lado del menos son el azul, el azul bermejo y el rojo azulado. Estos colores susci-tan en el alma inquietud, emoción y anhelo.

El azul

Así como el amarillo siempre implica luz, cabe decir que el azul siempre comporta oscuridad.

Este color causa a la vista 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. Su efecto es una mezcla de excitación y serenidad.

Del mismo modo que el cielo y las montañas lejanas aparecen azules, la superficie azul parece que se alejara de nosotros.

Así como nos sentimos impulsados a correr en pos de un objeto agradable que se nos huye, nos gusta mirar el azul, no porque "salta a la vista", sino, por el contrario, porque la arrastra tras de sí.

El azul nos causa una sensación de frío, como también evoca la sombra. Sabemos que deriva del negro.

Los cuartos azules aparecen vastos, pero también vacíos y fríos.

A través del vidrio azul los objetos cobran un aspecto tétrico.

No nos impresiona desagradablemente el azul que participa hasta cierto punto del más. El verdemar es un color exquisito.

Azul bermejo

Del mismo modo que no hemos tardado en ver exaltado el amarillo, comprobamos esta propiedad también en el azul.

El azul se eleva muy paulatinamente al rojo, asumiendo así cierto carácter activo, aun cuando está del lado pasivo. Pero su efecto es muy distinto del de la coloración roja ama

rillenta; más que anima, inquieta.

Así como la exaltación misma es incesante, desea uno avanzar a la par de este color; pero no, como en el caso del rojo amarillento, para progresar sin cesar activamente, sino para encontrar un punto de descanso.

El azul bermejo muy diluido se conoce con el nombre de violeta, coloración que igualmente da la impresión de una excitación exenta de alegría.

El rojo azulado

Esa inquietud aumenta conforme progresa la exaltación del color, y puede decirse que ha de ser francamente insoportable el aspecto de cualquier superficie de color rojo azulado puro y saturado. De ahí que en la indumentaria, las cintas y demás adornos, se lo aplica muy diluido y claro, que es como, de acuerdo con la naturaleza señalada, produce un efecto singularmente agradable.

El alto clero, al haber adoptado este color inquieto, cabe decir que por las gradas de una exaltación progresiva asciende incesantemente hacia el púrpura correspondiente al cardenalato.

El rojo

Descártese, al considerar este color, todo cuanto es susceptible de determinar una sensación de amarillo o de azul; imagine un color absolutamente puro, un carmín perfecto, secado en un platillo de porcelana blanca. En atención a su elevada dignidad hemos designado este color a veces con el nombre de púrpura, si bien sabemos que el color púrpura de los antiguos tiraba más bien a azul.

El que conozca el origen prismático del color púrpura es timará paradójica nuestra afirmación de que este color está contenido, ya en acto o en potencia, en todos los demás colores.

Si hemos comprobado en el amarillo y el azul una exaltación progresiva hasta el rojo y puntualizando su efecto sobre nuestro estado de ánimo, cabe suponer que la unión de los polos exaltados determine un sosiego, algo así como una satisfacción inefable. Así, en los fenómenos físicos este fenómeno cromático supremo reconoce como origen la combinación de dos extremos opuestos que se han preparado paulatinamente para la unificación.

Como pigmento, este color se presenta acabado y, como el rojo más perfecto, en la cochinilla, materia que mediante un tratamiento químico puede ser llevado sin embargo ora al lado del más, ora al lado del menos, y a lo sumo alcanza un equilibrio pleno en el mejor carmín.

El efecto de dicho color es tan singular como su naturaleza. Causa una impresión de dignidad grave no menos que de gracia serena; aquélla, cuando está oscuro, condensado; ésta, en su estado claro diluido. De suerte que la dignidad de la vejez y la gracia amable de la juventud pueden vestirse del mismo color.

Cuéntanos la historia de los celosos que en todo tiempo han estado del color púrpura los soberanos. Todo ambiente así trasunta gravedad y magnificencia.

El vidrio teñido de color púrpura muestra el paisaje bien iluminado con una luz terrorífica. Así debieran aparecer el cielo y la tierra el día del Juicio Final.

Toda vez que las dos materias que utilizan los tintoros primordialmente para producir este color, el quermes y la cochinilla, tiende en mayor o menor grado al lado del más y al lado del menos y también pueden ser invertidas mediante el tratamiento con ácidos y álcalis, es de notar que los franceses se atienen al lado activo, como lo prueba el escarlata francés, que tira a amarillo, en tanto que los italianos insisten en el lado pasivo, así que su escarlata tiene un toque de azul.

A raíz de un tratamiento alcalino similar se origina el carmesí, color que ha de serles muy odioso a los franceses, como que emplean los términos sot en cramoisi y méchant en cramoisi para designar lo en extremo casi cursi y malvado.

El verde

Si se combinan el amarillo y el azul, que consideramos como los colores primarios y más simples, ya en el primer grado de su acción, nace el color que llamamos verde.

Nuestra vista halla en él una satisfacción real: Si los dos colores determinantes se equilibran exactamente en la mezcla, en forma que ninguno de ellos prima sobre el otro, el ojo y el ánimo descansan en este compuesto como si fuese simple. No se quiere pasar más allá, y no se puede tampoco. De ahí que para las salas de estar se elige generalmente un papel verde.

Tonalidad y armonía

Hasta aquí, para los fines de nuestra exposición hemos supuesto que la vista puede verse obligada a identificarse con un color determinado. Ahora bien, esto solo es posible por un instante.

Pues cuando nos vemos rodeados de un color que suscita en nuestra retina la impresión correspondiente a su naturaleza y por su presencia nos obliga a identificarnos con él, se trata de una situación forzada de que el órgano trata de salir.

En cuanto la retina percibe el color, entra en acción y produce al instante, instintiva y necesariamente, otro color que junto con el 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.

Para percibir esta totalidad, satisfacerse a sí misma, la retina busca junto a todo espacio coloreado otro incoloro, con el fin de producir en él el color complementario.

Aquí reside, pues, la ley fundamental de la armonía cromática, según todo el mundo puede comprobarlo familiarizándose con los experimentos que hemos expuesto en la parte relativa a los colores fisiológicos.

Cuando la totalidad cromática es ofrecida a la retina por el mundo exterior, ella queda gratamente impresionada, pues se le presenta como realidad la suma de su propia actividad. Ha blemos pues, ante todo de estas combinaciones armoniosas.

Para orientarse fácilmente al respecto, figúrese en el círculo cromático indicado por nosotros un diámetro móvil al que se le hace dar una vuelta entera; los dos extremos marcan, sucesivamente, las parejas de colores que se complementan, las que ciertamente pueden ser reducidas, en última instancia, a tres contrastes simples.

El amarillo presupone el azul bermejo;
 El azul presupone el amarillo rojizo;
 El color púrpura presupone el verde, y viceversa.

Conforme el diámetro móvil imaginario se aparta del centro de la serie cromática en que hemos ordenado los colores con arreglo a la ley natural, su extremo opuesto avanza en di rección contraria, y mediante tal dispositivo se puede indicar fácilmente respecto a cualquier color el que presupone. Conviene para tal fin confeccionar un círculo cromático que muestre los colores y sus gradaciones, no por separado, sino en una sucesión continua; pues se trata de una cuestión importante que vale la pena de ser estudiada detenidamente.

Si la percepción de los distintos colores determina en nosotros, como quien dice, una afección patológica, por cuanto nos sentimos sumidos en distintos estados de ánimo, ora activos y pletóricos, ora pasivos y anhelantes, ya elevados hacia lo noble, ya arrastrados abajo hacia lo vil, el impulso a la totalidad ingénito en nuestro órgano visual nos redime de esta limitación; se pone a sí mismo en libertad produciendo el contraste de lo específico que le ha sido impuesto y, así, una

totalidad satisfactoria.

De modo que, si son simples los contrastes en definitiva armoniosos que nos son dados dentro del círculo estrecho, es muy importante el hecho de que está innata en nosotros la facultad de elevar a la Naturaleza, a través de la totalidad, al plano de la libertad y que por una vez se nos presenta un fenómeno natural inmediatamente para el uso estético.

Si cabe decir, por tanto, que el círculo cromático, tal como lo señalamos, suscita ya por su composición una sensación agradable, corresponde mencionar que se ha considerado hasta ahora el arco iris injustificadamente como un ejemplo de la totalidad cromática, puesto que le falta el color capital, esto es, el rojo puro, el púrpura, el cual no puede desarrollarse porque en dicho fenómeno, igual que en la imagen prismática tradicional, no llegan a originarse el rojo amarillento ni el rojo azulado.

En un plano general, en la Naturaleza no se da ningún fenómeno general que comporte íntegramente la totalidad cromática. Esta puede representarse experimentalmente en toda su belleza. Para formarnos una idea cabal de cómo el fenómeno total se configura en el círculo conviene recurrir a pigmentos sobre papel, hasta que en virtud de una disposición ingénita y tras alguna experiencia y práctica lleguemos a compenetrarnos de la idea de esta armonía.

Combinaciones características

Además de estas combinaciones puramente armoniosas que siempre comportan la totalidad, hay otras que son el producto del antojo, las que se definen convenientemente por la circunscripción de que se determinan en nuestro círculo cromático no mediante el diámetro, sino por cuerdas, en forma que se salta un color intermedio.

Llamamos características a estas combinaciones, porque todas ellas revisten una significación determinada, la cual se nos impone con insistencia, pero no nos satisface, por cuando

to todo lo característico sólo lo es por destacarse como parte de un todo con el que se relaciona, sin fundirse en él.

Toda vez que conocemos el origen y las relaciones de armonía de los colores, cabe suponer que también los caracteres de las combinaciones arbitrarias tendrán la más diversa significación. Vamos a considerarlas una por una.

Amarillo y azul

Es ésta la más simple de tales combinaciones. Puede decirse que hay en ella un déficit; pues como el rojo está totalmente ausente en ella, le falta una parte demasiado grande de la totalidad. En este sentido cabe calificarla de pobre, y como los dos polos corresponden al grado más bajo, de ordinaria. Tiene sin embargo la ventaja de estar la más próxima al verde y por tanto a la satisfacción real.

Amarillo y púrpura

Esta combinación, si de un lado adolece de cierta unilateralidad, del otro es risueña y magnífica. Se ven los dos extremos del lado activo uno al lado de otro, sin que quede expresado el desarrollo constante.

Como su mezcla por pigmentos da el rojo amarillento, toman en cierto modo el lugar de este color.

Azul y púrpura

Se trata de la combinación de los extremos del lado pasivo, con el extremo superior gravitando hacia el activo. Como la mezcla de estos dos colores da el rojo azulado, el efecto de esta combinación también se aproximará a dicho color.

Rojo amarillento y rojo azulado

Esta combinación de los extremos exaltados de los dos lados resulta fascinante y sublime. Nos hace entrever el color púrpura que en los experimentos físicos nace de la unión de

estos dos colores.

Estas cuatro combinaciones tienen pues en común el que su mezcla originaría los colores intermedios de nuestro círculo cromático, efecto que surten ya cuando la combinación se compone de partículas y es vista de lejos. Una superficie cubierta de angostas bandas azules y amarillas aparece verde cuando es vista de lejos.

Cuando quiera que el ojo percibe juntos el azul y el amarillo, se suscita en él el singular afán de producir el verde, sin lograrlo, sin embargo, y sin poder determinar, pues, reposo en el detalle ni una sensación de totalidad en el conjunto.

Como se ve, no sin razón hemos calificado estas combinaciones de características; por lo demás, el carácter de cada una de ellas debe referirse al de los distintos colores que las integran.

Combinaciones no características

Pasamos ahora a estudiar la última modalidad de combinaciones, que son fáciles de determinar en el círculo, pues son las indicadas por cuerdas más pequeñas al saltarse, no todo un color intermedio, sino tan sólo la transición de uno a otro.

Cabe calificar estas combinaciones de no características, por cuanto estén demasiado próximas unas a otras como para que puedan producir un efecto significativo. Con todo, la mayoría de ellas sugieren cierto progreso, cuya relación no puede apenas tornarse perceptible, sin embargo.

Así, el amarillo y el rojo amarillento, el rojo amarillento y el color púrpura, el azul y el rojo azulado, el rojo azulado y el color púrpura dan los grados inmediatamente superiores de la exaltación y la culminación y en ciertas proporciones de las masas no surten por cierto mal efecto.

La combinación de amarillo y verde siempre traduce una alegría vulgar, la de azul y verde siempre una vileza repugnante.

Relación de las combinaciones con la claridad y la oscuridad

En estas combinaciones puede introducirse gran variedad juntando dos colores claros, dos colores oscuros, como también un color claro y otro oscuro; debe empero regir en cada caso particular lo que rige en general. De la variedad infinita resultante entresacamos lo siguiente:

El lado activo combinado con el negro, gana en energía; el pasivo, en cambio, pierde. En combinación con el blanco y lo claro, el lado activo pierde en fuerza, en tanto que el pasivo gana en viveza. El color púrpura y el verde aparecen oscuros y tétricos junto al negro, en cambio agradables al lado del blanco.

Por otra parte, todos los colores pueden ser ensuciados y desvirtuados en mayor o menor grado y, así, combinados ya unos con otros o con colores puros, lo cual permite variar las condiciones hasta el infinito, pero trae consigo todo lo que hemos expuesto respecto a lo puro.

Consideraciones históricas

Tras haber consignado los principios de la armonía cromática, no estará de más repetir lo expuesto en relación con experiencias y ejemplos.

Estos principios han sido derivados de la humana naturaleza y las leyes reconocidas que rigen los fenómenos cromáticos. En la experiencia práctica se han hechos que corroboran estos principios y otros que los desmienten.

El hombre natural, los pueblos primitivos y los niños prefieren los colores en su máxima energía, y así, particularmente, el rojo amarillento. También propenden a lo abigarrado. Ahora bien, lo abigarrado es la suma de los colores que en su

máxima energía se combinan sin equilibrio armónico. Se instintiva o casualmente está asegurado este equilibrio, el efecto es agradable. Recuerdo que un oficial de Hesse, de regreso de América, se embadurnó la cara al modo de los salvajes con colores puros, logrando una especie de tonalidad que impresionaba gratamente.

Los pueblos del sur de Europa prefieren en su indumentaria los colores vistosos, propensión fomentada por la facilidad con que pueden adquirir telas de seda. Particularmente las mujeres, con sus corseletes y cintas que exhiben los colores más chillones, están siempre en consonancia con el paisaje, pues no pueden eclipsar el ambiente radiante del cielo y de la tierra.

La historia de la tintorería nos enseña que en las indumentarias de las naciones han influido decisivamente determinadas ventajas técnicas. Así, los alemanes hacen amplio uso del azul, por ser éste un color sólidamente adherido al paño; en algunas regiones todos los campesinos visten al cutí doble verde, porque este género se impregna bien dicho color. El viajero que se fije en estos detalles no tardará en hacer comprobaciones tan interesantes como instructivas.

Los colores no solamente generan estado de ánimo, sino que también cuadran con ellos. Los pueblos vivaces, como los franceses, prefieren los colores exaltados, particularmente los del lado activo, en tanto que los cometidos, 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 color rojo de su indumentaria al lado pasivo.

Respecto a la indumentaria, se relaciona el carácter del color con el de la persona. Cabe observar, así, la relación de los distintos colores y combinaciones con la tez, la edad y la posición social.

Las jóvenes propenden al color rosa y el verde mar; las

matronas, al violeta y el verde oscuro. Las rubias prefieren el violeta y el amarillo claro; las morenas, el azul y el rojo amarillento; todas ellas con razón, por cierto.

Los Césares estaban muy celosos del color púrpura. El traje del emperador chino es de color anaranjado bordado con púrpura. Sus servidores y el clero tienen derecho a vestir de amarillo limón.

Las personas cultas tienen cierta aversión a los colores ya por tener débil el órgano visual o poco definido el gusto, que así tiende a refugiarse en la nada. Hoy día las mujeres visten casi sin excepción de blanco y los hombres de negro.

Por lo demás, es oportuno señalar aquí el hecho de que el hombre, que aspira a distinguirse, tiende sin embargo en no menor grado a fundirse en la masa de sus semejantes.

El color negro debía recalcar el noble veneciano la igualdad republicana.

Cabe dilucidar, acaso, también cómo el cielo gris nortefío ha proscrito paulatinamente los colores.

Claro que el uso de los colores puros tiene límites muy estrechos en tanto que los ensuciados y desvirtuados, los llamados colores de moda, exhiben una gama infinita de gradaciones y matices, en su mayor parte de un efecto agradable.

Es de advertir, también, que con el uso de los colores puros las mujeres corren el riesgo de dar al cutis no muy lozano un aspecto aun más pobre; en un plano general, en cuanto deben ponerse a tono con un ambiente brillante están obligadas a realzar su cutis mediante el colorete.

A este respecto, queda aún por cumplir la tarea sugestiva de estudiar los uniformes, las libreas, las escarapelas, y demás distintivos en base a los principios arriba expuestos. Puede decirse, en términos generales, que tales indumentarias y distintivos no debieran exhibir colores armoniosos. Los uni-

formes debieran trasuntar carácter y dignidad; las libreas pueden ser de colores vulgares y vistosos. No faltarían por cierto los ejemplos buenos y malos, toda vez que la escala cromática es reducida y ha sido ensayada ya muchas veces.

El efecto estético

Del efecto sensible-moral producido por los colores tanto individual como conjuntamente, tal como lo hemos expuesto, deriva para el artista el efecto estético. Vamos a señalar también en este respecto los hechos más importantes, previo estudio de la condición general de la representación pictórica, la luz y la sombra, con las que se relaciona íntimamente el fenómeno cromático.

El claroscuro

Designamos con el nombre de claroscuro la representación de objetos materiales que atiende únicamente al efecto de la luz y la sombra.

En un sentido más estrecho, se aplica este término también al área sombreada iluminada por reflejos. Aquí lo empleamos en su primer acepción más general.

Es posible y necesario diferenciar el claroscuro del fenómeno cromático. El artista resolverá más fácilmente el problema de la representación si primero se imagina el claroscuro con independencia de los colores y se forma de él una idea cabal.

El claroscuro hace aparecer el cuerpo como tal, por cuanto la luz y la sombra destacan la opacidad.

Entran en consideración la luz cruda, la media tinta y la sombra, así como, dentro de la sombra, la sombra propia del cuerpo, la sombra proyectada sobre otros cuerpos y la sombra aclarada o reflejo.

El ejemplo más natural del claroscuro es la esfera para formarse una idea general; pero no es adecuada para el uso es

tético, pues la unidad vaga de tal esfera lleva a lo nebuloso. Para lograr efectos artísticos, hay que aplicarle superficies, para que las porciones del lado sombreado y del lado iluminado se diferencien más netamente.

Los italianos la llaman a eso il piazzoso. Si la esfera fuese un ejemplo perfecto del claroscuro natural, el poliedro lo sería del claroscuro artificial, donde se manifestarían todas las modalidades de luz, media tinta, sombra y reflejo.

Se tiene el racimo como un buen ejemplo de un todo pictórico en el claroscuro, máxime como por su conformación se presta para representar un grupo magnífico. Pero sólo es de utilidad para el maestro que sepa ver en él lo que es capaz de hacer.

Para ilustrar el concepto fundamental, que hasta de un poliedro es difícil de derivar, proponemos un cubo cuyas tres caras visibles representan por separado, una al lado de otra, la luz, la media tinta y la sombra.

Para pasar al claroscuro de una figura compuesta, elegimos el ejemplo de un libro abierto, que pone de relieve una mayor diversidad.

Las estatuas antiguas de los tiempos pletóricos están la bradas muy adecuadamente con miras a tales efectos. Las partes iluminadas aparecen tratadas de un modo sencillo, las sombreadas en cambio en forma muy variada con objeto de acondicionarlas para múltiples reflejos, según el ejemplo del poliedro.

Ejemplos de la pintura antigua al respecto son las pinturas de Herculano y el fresco "Las bodas aldobrandinas".

En cuanto al arte moderno, se dan ejemplos en algunas figuras de Rafael, así como en cuadros enteros de Correggio y la escuela neerlandesa, particularmente de Rubens.

La tendencia al color

Rara vez puede darse en la pintura una obra de arte en

blanco y negro. Algunos trabajos de Polidoro, así como nuestros grabados, son ejemplos de tales obras. Son notables en cuanto atienden a formas y posturas; pero no recrean la vista, pues se deben a una abstracción forzada.

Cuando el artista se abandona a su sentimiento, surge al instante el color. En cuanto el negro tira a azul, se impone el amarillo, que el artista distribuye guiado por su instinto aplicándolo, en parte puro en los reales, en parte rojizo y ensuciado, como marrón, en los reflejos, para animar su composición, según le parece más conveniente.

Todo redonda en la aplicación de un color complementario o un efecto cromático. Así, Polidoro introdujo en sus frescos blanquinegros una vasija amarilla o cosa por el estilo.

En un plano general, en todo tiempo, los hombres han tendido instintivamente al color. Paolo Uccello, por ejemplo, combinaba figuras incoloras con paisajes coloreados.

Ni aún la escultura de los antiguos podía resistir a este impulso. Los egipcios coloreaban sus bajorrelieves. A las estatuas se aplicaban ojos de piedra coloreada. Las cabezas y extremidades de mármol se combinaban con ropaje de púrpura. Los escultores de nuestro tiempo diferencian la carne mediante una tintura del ropaje.

La perspectiva

La perspectiva lineal indica la degradación de los objetos en tamaño aparente en virtud de la distancia, la perspectiva aérea, la degradación en mayor o menor nitidez en virtud de la distancia.

Aun cuando con arreglo a la conformación de nuestra retina no vemos los objetos distantes tan distintamente como los próximos, la perspectiva aérea se basa definitivamente en el principio importante de que todos los medios transparentes son turbios en mayor o menor grado.

La atmósfera es, pues, siempre más o menos turbia, propiedad que resalta particularmente en las latitudes meridionales, con alta presión atmosférica, tiempo seco y cielo despejado, siendo dable observar una degradación notable de los objetos poco distantes unos de otros.

En general este fenómeno es muy conocido; mas el pintor percibe o cree percibir la degradación incluso respecto a las distancias mínimas. La representa degradando las partes de un cuerpo, por ejemplo de un rostro visto de frente. Aquí entra en juego el factor iluminación.

El colorido

Pasando ahora al estudio del colorido, partimos del supuesto de que el pintor esté al lado del esquema de exposición de nuestra teoría de los colores y se haya familiarizado con determinados capítulos y párrafos que le atañen particularmente; pues en tal caso podrá manejar fácilmente la teoría y la práctica, en la dilucidación de las leyes naturales y su aplicación al arte.

El colorido local

La primera manifestación del colorido en la Naturaleza está ligada ya a la perspectiva; pues la perspectiva aérea se basa en la teoría de los medios turbios. El cielo, los objetos distantes y aun las sombras próximas aparecen de color azul. Al mismo tiempo, lo luminoso y lo iluminado se presentan en una gama de colores que va del amarillo hasta el color púrpura. En algunos casos interviene inmediatamente el factor fisiológico del fenómeno cromático y el paisaje completamente incoloro aparece coloreado a raíz de este juego de determinantes.

El colorido de los objetos

Los colores locales son los colores elementales generales, pero especificados en función de las propiedades de los cuerpos y sus superficies en que los percibimos. Esta especifi

cación no conoce límites.

Entre seda coloreada y lana coloreada hay una gran diferencia; cada modalidad y preparación y trama determina modificaciones. También intervienen los factores aspereza, lisura y brillo.

De ahí que es un prejuicio muy perjudicial para el arte el de que el buen pintor no debe tener en cuenta el género del ropaje, sino pintar algo así como pliegues abstractos. ¿No se ponen así trabas a la variación característica? ¿Se resiente acaso la cualidad del retrato de León X de la circunstancia de que en dicho cuadro están reproducidos, unos al lado del otro, el terciopelo, el raso y el esparragón?

En los productos de la Naturaleza los colores aparecen más o menos modificados, especificados y aún individualizados como lo comprobamos fácilmente en las piedras y las plantas, las plumas de las aves y los pelos de los animales.

El arte principal del pintor consiste siempre en reproducir la presencia de la materia determinada y destruir lo general y elemental del fenómeno cromático. En este respecto, la superficie del cuerpo humano suscita la dificultad más grave.

" En un plano general, la carne pertenece al lado activo; mas también interviene el tinte azulado del lado pasivo. El color se halla alejado de su estado elemental y neutralizado por organización.

En base a lo que hemos expuesto acerca de la teoría de los colores, establecer una armonía entre el colorido local y el de los objetos será para el artista sagaz una tarea más fácil que hasta ahora, y estará en condiciones de representar fenómenos infinitamente hermosos, variados a la vez que verdaderos.

El colorido característico

La combinación de objetos coloreados y la colocación del espacio en que están contenidos deben llevarse a cabo de acuerdo con los fines que persigue el artista. Para ello hace falta, ante todo, conocer el efecto que los distintos colores producen aislada y conjuntamente sobre el sentido de la vista. El pintor debe, pues, compenetrarse del dualismo general y de los contrastes en particular; en fin, de todo cuanto hemos expuesto acerca de las propiedades de los colores.

Lo característico puede clasificarse en tres categorías principales que por lo pronto denominaremos potencia, suavidad y brillo.

La primera radica en la preponderancia del lado activo; la segunda, en la primacía del lado pasivo, y la tercera, en la totalidad y la representación equilibrada de todo el círculo cromático.

Se logra el efecto por el amarillo, el rojo amarillento y el color púrpura, el cual ha de ser mantenido en el lado del más. Debe aplicarse poco violeta y azul y menos verde. El efecto suave se basa en el azul, el violeta y el color púrpura, el que debe ser llevado al lado del menos. Aquí ha de aplicarse poco amarillo y rojo amarillento; en cambio puede ponerse mucho verde.

De modo que para lograr plenamente uno y otro efecto, cabe descartar, salvo un mínimo, los colores complementarios, aplicándolos sólo en la medida en que parezca ser indispensable para sugerir la totalidad.

El colorido armónico

Si bien las dos determinaciones características, de acuerdo con lo que antecede, son en cierto modo armónicas, el efecto de armonía propiamente dicho presupone que todos los colores se apliquen uno al lado del otro en equilibrio.

Puede lograrse así tanto el brillo como el aspecto grato; claro que una y otra cualidad tendrán siempre algo de general y, en este sentido, carecerán de "carácter".

Tal es la causa de que el colorido de la mayoría de los pintores modernos carece de "carácter"; pues siguen únicamente su instinto, el que sólo puede conducirlos, en definitiva, a la totalidad, que alcanzan en mayor o menor grado pero al precio del "carácter" que podría tener el cuadro.

En cambio, quien tenga presente esos principios se percatará de que para cada objeto puede seleccionarse una tonalidad específica. Es verdad que la aplicación requiere modificaciones infinitas, que sólo logra el genio compenetrado de dichos principios.

El tono verdadero

Si ha de tomarse prestado también de la música en adelante el término tono para aplicarlo al colorido, podrá hacerse en un sentido más correcto que hasta ahora.

Caba comparar, no sin razón, un cuadro de poderoso efecto con una pieza de música en modo mayor y un cuadro de efecto suave con una partitura en modo menor, como también podría recurrirse a comparaciones respecto a la modificación de estos dos efectos principales.

El tono falso

Lo que hasta ahora se ha dado en llamar tono era un velo de un solo color corrido sobre toda la composición. Se elegía en general el amarillo, en el deseo instintivo de llevar la composición al lado potente.

Si se mira un cuadro a través de un vidrio amarillo aparece coloreado en dicho tono. Vale la pena verificar y repetir esta observación, para formarse una idea exacta de lo que ocu

rre realmente en esta operación. Se trata de una suerte de iluminación nocturna, una intensificación del lado, del más, sí, pero acompañada con un oscurecimiento del mismo, y un ensuciamiento del lado del menos.

Este tono falso ha sido producido instintivamente por falta de seguridad respecto a lo que había que hacer, de suerte que en vez de la totalidad se labraba una uniformidad.

El colorido débil

Esta falta de seguridad es la causa de que se han quebrado los colores de las pinturas hasta el punto que el gris es el tono subyacente a la composición y se trata el color con la máxima discreción posible.

En tales cuadros los contrastes armónicos aparecen muchas veces bien logrados, pero aplicados con timidez, por temor a lo abigarrado.

Lo abigarrado

Puede fácilmente volverse abigarrado el cuadro en que se pretende aplicar los colores sólo empíricamente, en base a impresiones fluctuantes, uno al lado de otro con su máxima potencia.

Si se combinan colores apagados, aunque sean de esos que no impresionan gratamente, no resulta un efecto chocante; el artista transmite su falta de seguridad al espectador, quien por su parte no sabe elogiar ni censurar.

No debe pasarse por alto el hecho importante de que por más que los colores se hallen combinados entre sí en forma adecuada en el cuadro, éste se vuelve necesariamente abigarrado si los colores se aplican mal en relación a la luz y la sombra.

Este caso puede presentarse tanto más fácilmente cuanto que la luz y la sombra ya están dadas por el dibujo y como im

plicadas en él, en tanto que el color permanece aún sujeto al albedrío y a la arbitrariedad.

Miedo a la teoría

Los pintores han evidenciado hasta ahora un miedo y hasta una franca aversión a todas las consideraciones teóricas acerca del color y de todo cuanto se relaciona en él, actitud ésta que ciertamente era comprensible, pues lo que hasta ahora se llamaba la teoría carecía de base, era fluctuante y gravitaba hacia la empiria. Deseamos que nuestros esfuerzos logren desvanecer hasta cierto punto este miedo y estimular a los artistas y verificar y ampliar en la práctica los principios consignados.

Objetivo último

Pues no se logra el objetivo último si no se abarca el todo de una sola mirada. Debe compenetrarse el artista de todo cuanto hemos expuesto hasta aquí. Unicamente si la luz y la somra, la perspectiva y el colorido verdadero y característico se combinan armoniosamente, el cuadro cabe ser calificado de perfecto desde el punto de vista desde el cual aquí lo enfocamos.

Los fondos

Los artistas de antaño solían pintar sobre fondo claro. Consistía éste en blanco de tiza y era extendido en una capa gruesa sobre tela de lino o madera, y pulido. A continuación se dibujaban los contornos u se los repasaba con un color negrozco o pardusco. Han llegado hasta nosotros composiciones preparadas en esta forma para la coloración de Leonardo da Vinci, Fra Bartolommeo, así como varias de Guido.

Cuando se procedía a la coloración y se quería representar ropaje blanco se dejaba a veces intacto este fondo. El Tiziano empleó este método en sus años tardíos, cuando tenía la gran rutina y sabía hacer grandes cosas mediante un esfuerzi limitado. El fondo blancuzco era tratado como media tinta y se le

aplicaban las sombras y los realces.

En la coloración, siempre obraba la imagen subyacente. Se pinta por ejemplo un ropaje con un color transparente y el blanco traslucía confiriendo vida al color, en tanto la parte sombreada mostraba apagados los colores, pero sin que éstos estuviesen mezclados ni ensuciados.

Este método comportaba muchas ventajas. En los lugares claros de la composición se tenía un fondo claro y en los sombreados uno oscuro. Toda la composición estaba preparada; podía pintarse con colores delicados y se tenía asegurada la consonancia de la luz con los colores. En nuestros días, la pintura a la acuarela se basa en estos principios.

Por lo demás, en la pintura al óleo se hace hoy día un uso general de un fondo claro, porque las medias tintas son más o menos transparentes y en consecuencia un fondo claro les confiere vida, en tanto las sombras no se oscurecen tan fácilmente.

Durante un tiempo se pintó también sobre fondos oscuros. Probablemente los introdujo Tintoretto. Ignórase si Giorgione los empleó. Los mejores cuadros del Tiziano no están pintados sobre fondo oscuro.

Tal fondo era de color castaño rojizo y una vez dibujada sobre él la composición, se aplicaban las sombras más espesas; los colores de la luz se extendían en las partes iluminadas y se los matizaba hacia la sombra, así que el fondo oscuro traslucía como media tinta a través del color diluido. Se lograba el efecto repasando repetidas veces las partes claras y aplicando los realces.

Si bien esta técnica se recomienda particularmente por la rapidez con que permite ejecutar el trabajo, acarrea consecuencias fatales. El fondo enérgico se refuerza y se oscurece; conforme los colores claros pierden en claridad la parte sombreada tiene una preponderancia cada vez más acentuada. Las

medias tintas se oscurecen y la sombra termina por volverse completamente oscura. Sólo los realces enérgicamente aplicados conservan su claridad y no se perciben en el cuadro más que manchas claras, según prueban abundantemente las pinturas de la escuela boloñesa y las de Caravaggio.

Conviene hablar, por último de los colores transparentes. Se los aplica considerando un color ya extendido como fondo claro. En esta forma es posible mezclar un color para la vista, reforzarlo, darle tono. Por cierto que así se lo vuelve cada vez más oscuro.

Los pigmentos

Recibimos los pigmentos del químico y el naturalista. Se ha escrito sobre ellos y los respectivos trabajos han sido divulgados por medio de la estampa; sin embargo, este capítulo merece ser rehecho de vez en cuando. Entretanto, el maestro comunica al discípulo su saber al respecto y los artistas se lo transmiten unos a otros.

Se seleccionan primordialmente los pigmentos más perdurables por naturaleza; más también la técnica influye grandemente sobre la perdurabilidad de la pintura. Por ello conviene usar el menor número posible de cuerpos colorantes y emplear el método más sencillo de la coloración.

Pues la multitud de pigmentos ha redundado en detrimento del colorido. Cada pigmento produce un efecto específico sobre la retina y por otra parte requiere un tratamiento específico; aquella circunstancia es la causa de que es más difícil lograr la armonía por medio de muchos pigmentos que mediante pocos y ésta implica la posibilidad de que entre los cuerpos colorantes se desarrollen acciones y contraacciones químicas.

Consideremos, por último, algunas actitudes equivocadas a que se dejan arrastrar los artistas. Los pintores andan siempre en pos de nuevos cuerpos colorantes y creen que el descubrier

miento de tal cuerpo marca un progreso en el arte. También se afanan de conocer los antiguos procedimientos mecánicos perdiendo su tiempo. Otros se esfuerzan por inventar nuevas técnicas, lo cual tampoco rinde resultados positivos. Pues es, en definitiva, tan sólo el espíritu el que da vida a todas las técnicas.

Uso alegórico, simbólico y místico del color

Hemos expuesto más arriba detenidamente que cada color produce un efecto específico sobre el hombre y así revela su presencia tanto a la retina como al alma. De lo cual se infiere que el color puede ser usado para determinados fines sensibles, morales y estéticos.

Cabe denominar simbólico tal uso adecuado a la Naturaleza, por cuanto se emplea el color en consonancia con su efecto y la verdadera relación expresa de por sí la significación. Por ejemplo, si se señala el color púrpura como el de la majestad, nadie duda que se ha encontrado la expresión adecuada. Todo esto ya ha sido puntualizado más arriba.

Afin a este uso es otro que pudiera llamarse alegórico. Este entraña cierta dosis de azar y arbitrariedad, más aún, de convencionalismo, por cuanto tenemos que enterarnos del sentido del signo antes de saber qué ha de significar. Así ocurre, por ejemplo, con el color verde, que ha sido asignado a la esperanza.

Se comprende que el color es también susceptible de interpretación mística. Pues como el esquema en que puede representarse la diversidad cromática sugiere circunstancias primarias tanto a la mente humana como a la Naturaleza, no cabe duda de que pueden usarse en relaciones a modo de lenguaje también en los casos en que se quiera expresar circunstancias primarias que no se destacan en la mente con idéntico poder y diversidad. El matemático aprecia el valor y utilidad del triángulo y el místico le rinde culto; muchas cosas pueden ser esque

matizadas en el triángulo, entre ellas también el fenómeno cro
mático, en forma que por duplicación y enlace se obtiene el an
tigo y misterioso hexágono.

Cuando se capte cabalmente la marcha divergente del ama-
rillo y el azul y, particularmente, la exaltación hasta el ro-
jo, que significa que dos opuestos se aproximan el uno al otro
y terminan por fundirse en una suave entidad, seguramente se
desarrollará un concepto místico peculiar de que cabe atribuir
a estas dos entidades separadas y opuestas un significado espi
ritual y al verlos producir abajo el verde y arriba el rojo no
podrá resistirse al impulso de evocar los engendros terrenales
y celestiales, respectivamente, de los elohim.

Más no no exponamos, a la postre, al riesgo de ser tilda-
dos de místicos, máxime como, si nuestra teoría de los colores
halla una acogida favorable, no faltarán las aplicaciones e in
terpretaciones alegóricas, simbólicas y místicas, según cuadra
al espíritu de nuestra época.