COLOR Y COLORES EN LA PALETA

Fernando de la Rosa

«Cuando hablo de color, no lo estoy haciendo de los colores de la naturaleza, sino de los colores del pintor, los colores de nuestra paleta, que son las palabras con las que formamos nuestro lenguaje de pintor.»

RAOUL DUFY

1. EL ESPECTRO A MANO

Es bien conocido que la paleta es una herramienta singular en la práctica de la pintura, un reducido espacio donde el pintor experimenta y estima las relaciones cromáticas. Deja fluir la mano y la materia, y esto, que se produce en ocasiones inconscientemente, es en muchos casos, producto de la minuciosa preparación de un método o de un plan a seguir. La paleta de los pintores cobró gran relevancia tras el Renacimiento, sustituyendo su papel de simple utensilio por el de diagrama cromático, algo equiparable a una mesa de cocina, y que hoy bien pudiera constituir, al menos en parte, un retrato del autor.

Hacia la segunda mitad del XIX, los *coloristas* se debatían entre la fidelidad a la naturaleza y la fiabilidad de los materiales; entre el color como sensación, *impresión retiniana,* y el color como sustancia sensible y expresiva (el pigmento y su carga simbólica). Elegir los colores era una posición frente a la naturaleza, tanto aquella que se muestra a los ojos como la que se oculta secreta en la materia. Le importaba al pintor comprender si la libre acción con el color que la propia naturaleza le brindaba no era la misma libertad que lo rebelaba contra ella. Gauguin no fue ajeno a esta controversia: «...Pero, usted tiene una técnica, me dirán. No, no tengo ninguna. O mejor, sí, tengo una pero muy vaga, muy elástica, según la disposición con la que me levanto por la mañana; se trata de una técnica que se aplica a mi gusto para expresar mi pensamiento, sin tener en cuenta la verdad de la naturaleza, aparente exteriormente. Actualmente se cree que ya está todo dicho sobre los medios técnicos de la pintura, ya sea por el trabajo de los predecesores en pintura (...) o por los últimos trabajos de química y física, trabajos científicos de los sabios más amantes de la verdad que de las cosas imaginarias (...) Cada tema a tratar presenta una preferencia por una técnica especial en armonía con el pensamiento que la guía.»[1]

En la discusión de ciertas cuestiones teóricas, científicas o filosóficas que alimentaban una renovación de la pintura, se señalaba el sentido que para los pintores tenía *el color* frente a *los colores*. Siendo más propio de la *cromatología*, era un asunto que los pintores discutían ya en siglos precedentes. Consideraban unos que pintar *con colores* era algo que correspondía a los que copiaban de la naturaleza su aspecto exterior. Los *colores* son aquellos que provocan las impresiones visuales, una cuestión «del ojo». *El color,* sin embargo, tenía otra consideración más compleja, pues encerraba en su concepto la sistematización misma de los fenómenos de la luz, su clasificación y ordenación, en suma, el establecimiento de sus leyes y relaciones, que no obedecen a la caprichosa individualidad de *los colores,* y que estaba determinada por la materia que los constituye. Así pues, un pintor que pinta *con colores* puede perfectamente ignorar todo lo referente *al color*.

Advertía Max Doerner a los artistas que el color debe su naturaleza a la materia con la que

UNA DE LAS PALETAS DE DELACROIX (MUSÈE DELACROIX, PARÍS)

está hecho: «Debe tomarse buena nota de que no se pinta con 'colores', es decir, con impresiones sensoriales, sino con materiales que en el cuadro acabado provocan en nosotros una impresión sensorial».

La paleta pues consigna *los colores*, pero es el lugar donde se elabora y se produce *el color*. La paleta se hizo herramienta. Un instrumento que no sólo constituía un soporte para los colores, sino que tenía una función que en ocasiones era próxima al instrumento musical, como la describiera Kandinsky, el instrumento con el que «afinar» el color.

Las «escalas cromáticas», que en pintura son los tonos en correlación armónica, en música hacen referencia al uso de los *semitonos*. Son muchos los términos comunes a la pintura y a la música. La relación es antigua, Aristóteles estableció unas primeras equivalencias, pero Newton, desde las primeras representaciones gráficas del círculo cromático, asoció para siempre el espectro a las siete notas. La paleta tratará desde entonces de emular el orden en ese círculo armónico.

El pintor del Renacimiento no disponía en realidad de muchos colores para su paleta, desde luego no tantos como ahora, pero los distribuía según un orden establecido. Este orden situaba normalmente el tono más claro —el blanco— más cerca del pulgar, para acabar en el más oscuro —el negro— cerca del codo, conformando una escala lumínica. Los tonos intermedios, fueren carnaciones, o luces y sombras, (tres tonos, habitualmente) se mezclaban en el centro de la paleta. Esta disposición se mantuvo en el XVII y XVIII, aunque a lo largo del s. XIX se había dado un aumento considerable de colores respecto a la paleta renacentista: blanco, amarillos y tierras, seguidos de rojos, verdes, azules y finalmente el negro. A partir de 1870, muchos artistas habían adoptado un orden con arreglo a la disposición del círculo cromático; no obstante, desde la década de 1850 la idea de que la paleta debía organizarse según criterios tonales dejaba de resultar atractiva, sobre todo entre los impresionistas, que pusieron en tela de juicio la idea de la ordenación tonal. Hacia 1880, los impresionistas condensaron los tonos de su paleta en tres primarios y dos o tres secundarios, más el blanco.[2] Camille Pisarro, una década más tarde y con fundado propósito científico, invoca el poder del arco iris eliminando el negro de la paleta y ordenando los colores según el espectro. No tardaría en consumarse la ruptura definitiva del orden cromático, ya en el siglo XX.

Sin embargo, el cambio más profundo no se produjo en el orden sino en los colores en sí. Desde la creación de los colores sintéticos a mediados del s. XIX, la presencia de variados matices no supone en absoluto la profusión de mezclas entre colores. En favor de la intensidad y luminosidad de los tonos, se buscaban por lo general pigmentos puros. Los fabricantes de color no estuvieron siempre preparados para ofrecer pigmentos de todos los colores, y las necesidades de los artistas no fueron atendidas como lo fueron las necesidades de la industria del color a gran escala, si bien se iban produciendo avances en el ámbito de las Bellas Artes. El color puede usarse más allá del taller, con el nuevo tubo metálico de tapón de rosca, que irá sustituyendo a las clásicas vejigas y que se comercializó en la década de 1840. Para los impresionistas, este sencillo avance les permitió trabajar al aire libre, desplegando la paleta allí donde la naturaleza se ofrece con todo su esplendor.

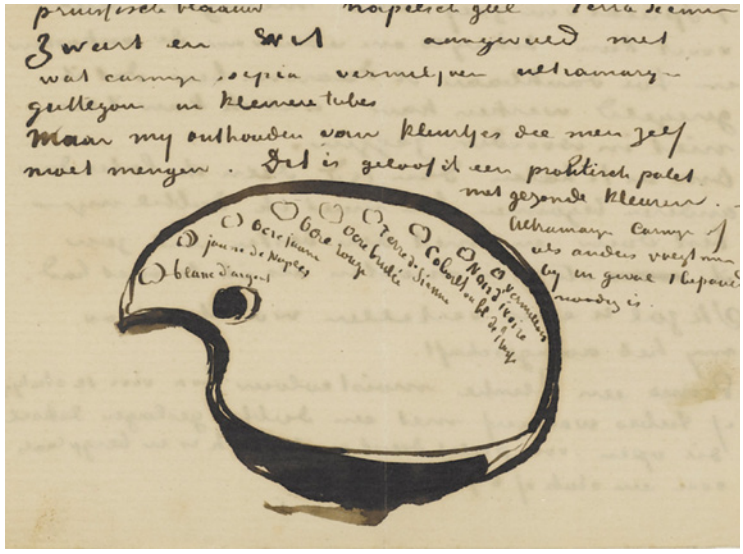
Fue notable el interés de los pintores por los nuevos colores, dada la atractiva variedad de

pigmentos, y esto pese a que los académicos recomendaban precaución debido a la novedad de los productos que no estaban suficientemente probados. Los procesos químicos en la composición de algunos pigmentos arruinaban de hecho muchas pinturas. En 1891, Vibert recomendaba a los pintores una lista de pigmentos fiables, que preservarían su brillantez y frescura: entre ellos, el blanco zinc, amarillo cadmio, amarillo de cromato de estroncio, azul cobalto, verde de óxido de cromo (que no el verde viridian), verde cobalto, violeta de cobalto y el violeta de manganeso, descubierto en 1868.[3]

Pero ¿qué hay en la paleta de los pintores?

El dibujo de la paleta de Van Gogh, en la que intenta emular aquella de su admirado Delacroix, y que envía a su hermano Theo años antes, en 1882, muestra nueve colores, en un orden tonal bastante convencional, llamada no muy apropiadamente «paleta de Van Dyck», desde el blanco junto al agujero hasta el bermellón, extrañamente situado más allá del negro. Vincent la describía así: «una paleta práctica con colores saludables. El azul ultramar, el carmín y otros por el estilo sólo se añaden cuando es estrictamente necesario (...) Me limité a los colores primarios, tanto en la acuarela como en óleo: ocre (rojo - marrón - amarillo), cobalto y azul Prusia, amarillo de Nápoles, tierra de Siena, blanco y negro, completando con algunos tubos más pequeños del carmín, sepia, bermellón, azul de ultramar, gutagamba. Pero me refrené al elegir colores 'agradables', pues éstos deben salir de la mezcla».[4]

Sin embargo, *el impresionismo* se abrió paso con la pintura clara y captada al aire libre, que según Zola, «sacó la negra cocina de alquitrán de los salones y los alegró con un golpe de sol auténtico». Otros pintores habían creído que las teorías del color, tan caras a Delacroix, eran las que habían adoptado los impresionistas, por ejemplo, Anquetin, el cual esperaba que Monet lo iniciara en ellas. Pero muy pronto descubrió que Monet sabía muy poco sobre los problemas que tanto le interesaba estudiar. En realidad, aunque trabajaba con una paleta similar a la de



ESQUEMA DEL ORDEN DE LOS COLORES EN LA PALETA DE VAN GOGH, SEGÚN SU PROPIO DIBUJO. VAN GOGH MUSEUM, AMSTERDAM

Delacroix, de la cual había eliminado el negro, Monet nunca se había preocupado por teorizar; confiaba más en su instinto que en cualquier movimiento sobre las propiedades de los colores complementarios u otros convencionalismos intelectuales.[5] Sin embargo atendió al problema de la inestabilidad de ciertos colores, como los amarillos de cromo, que los sustituyó por los cadmios, inventados en 1840.

Seurat también encontró material de reflexión más abundante en los preceptos y trabajos de Delacroix, de quien tomó copiosos apuntes, así como de los escritos de Charles Blanc y los tratados científicos de Chevreul o Rood, entre otros. Entre esas leyes figuraba la del *contraste simultáneo* establecida por Chevreul. Uno de los elementos básicos de este contraste simultáneo es el hecho de que dos colores adyacentes ejercen una influencia mutua, imponiéndose uno al otro su propio complementario.[6] Delacroix, había tenido en cuenta estas leyes, aunque lo había hecho más de un modo instintivo que con precisión científica, su trabajo no estaba lejos de una pretensión metódica.[7]

Como llegará a afirmar Renoir, el impresionismo nació cuando uno de ellos usó el azul, percatándose de que no tenía negro.

2. EL NEGRO ES UN COLOR

Si el impresionismo desterró el negro de la paleta, para Van Gogh, antes de su deslumbramien-

CARTA DE DELACROIX A SU *MARCHAND* DE COLORES, M. HARO. (1827)

to por El Sur, era vital la defensa de este tono fundamental. En sus cartas explicaba a Theo cómo conseguía sus mezclas añadiendo blanco o negro a la suma de tonos complementarios, en una gama modulada por la luminosidad de grises y pardos...Pero su obsesión era el color, que, según él, Delacroix «arrojaba en cualquier parte», consiguiendo sacar de «ese lodo» tal cosa que «resplandecía como la luz o se tornaba muda como una sombra profunda». Van Gogh se refiere entonces a un experimento con una hoja de papel de color neutro «del que ha oído hablar» (...) «que se vuelve verdosa sobre fondo rojo, rojiza sobre fondo verde, azulada sobre fondo naranja, amarillenta sobre violeta y violácea sobre amarillo». Admira cómo Delacroix se planteaba el reto de pintar una joven rubia con el color del lodo, Van Gogh sabía que esto es posible sólo si se «oponen fuertes potencias» en los tonos más oscuros, sin temer la máxima intensidad del negro, al que defiende con vehemencia, para lograr una baja modulación de la luz. Y concluye: «Mis estudios no tienen para mí otra razón de ser que una especie de gimnasia para subir y descender en los tonos; no olvides que he pintado mi musgo blanco o gris con un color de barro, y que, a pesar de todo, en el estudio, da claridad».[8]

Seurat por su parte prescindió del negro y elevaba la luminosidad añadiendo blanco a los primarios. Esto le permitía obtener una extensa gama tonal que iba desde el color puro con una ligera presencia de blanco hasta un blanco apenas tintado.

En su paleta disponía:

dos amarillos de cadmio y un naranja
de cadmio
bermellón y rojo de granza
tres azules: cerúleo, cobalto y ultramar más
el violeta de cobalto
dos verdes: amarillo —mezcla de tubo—
y esmeralda
dos blancos completaban la gama: blanco
de plomo y blanco de zinc.[9]

Si Seurat declinaba una visión poética en su pintura en favor de un uso metódico de la técnica, Sérusier, ante la supuesta incompatibilidad de tonos cálidos y fríos en una misma composición, y dada la forzosa aparición en la mezcla de los temidos grises, proponía una paleta para cada conjunto cromático.

La organización del trabajo de Seurat estaba guiada por conceptos precisos y una paleta metódicamente dispuesta, con los que iniciaba el tratamiento de sus temas de acuerdo con las diferentes leyes ópticas del *cromo-luminismo*, según el término que él prefería para su técnica. En la pintura resolvía el problema como una yuxtaposición de pequeñas pinceladas próximas, El llamado «puntillismo», lo que en cierta manera será utilizado por Picasso (a partir de 1914), en sus esfuerzos por dar a la luz una cualidad sólida.

Cézanne era partidario de ampliar el número de tonos puros de la paleta, evitando así el exceso de medios tonos que habría que obtener mediante mezclas. Respondiendo a Émile Bernard cuestiones sobre la reducida paleta de los an-

tiguos, con apenas cuatro colores —más el blanco y el negro—, decía Cézanne: «Esa era una paleta demasiado reducida, desde que conocemos por el prisma la composición de la luz. Yo soy partidario de una paleta amplia, para abreviar las mezclas y por la riqueza del cuadro. La naturaleza nos ofrece infinitas variedades de matices».[10]

Con excepción del verde esmeralda, Cézanne no utilizaba pigmentos artificiales. Según el propio Bernard, su paleta de 1904 se disponía «en secuencia tonal» de diecinueve pigmentos, parea evitar demasiadas mezclas, dejando en ciertas obras tardías, partes del lienzo en blanco, ante la inutilidad de buscar un color adecuado para la parte más alta de la escala. La óptica de Cézanne, según los pintores, radicaba más en su cerebro que en su ojo. «Pintar la naturaleza no es pintar el objeto sino comprobar sensaciones».[11] Bernard, con quien mantuvo una fervorosa correspondencia, y a quien confiaba sus apreciaciones sobre la pintura y la naturaleza, dio a conocer la paleta de Cézanne:

> Amarillo brillante, amarillo de Nápoles, amarillo de cromo, ocre amarillo tierra de Siena natural, rojo cinabrio (bermellón), ocre rojo, tierra de siena tostada, laca de rubia, laca carmín fina, laca tostada, verde Veronés, verde esmeralda [óxido hidratado de cromo], tierra verde (Verona), azul cobalto, azul ultramar, azul de Prusia, negro de huesos (de melocotón). «Sin contar el blanco, dieciocho colores distintos, que recibía de su proveedor en tubos preparados».[12]

No era gran aficionado a los colores sintéticos, es más, conservaba cierto tradicionalismo, a excepción del reciente verde esmeralda. Hay un negro que es significativo pues denota la disidencia respecto a las paletas de los impresionistas, que lo habían desterrado de las suyas como sabemos, por considerar que «no existía en la naturaleza».

De los diecisiete colores de la paleta de Corot y los veintitrés de Delacroix, Pisarro reduce a siete: blanco de plomo, amarillo de cromo, bermellón, rojo de granza claro, azul ultramarino, azul de cobalto y violáceo de cobalto,[13] entre los cuales, como buen impresionista, no figura el negro; podríamos pensar que, al menos en número, se ajusta a los colores del espectro de Newton.

Matisse, como Cézanne, tiene una paleta algo más rica en rojos y tierras. Matisse pensaba que «ordenar las relaciones cromáticas es ordenar las ideas».[14] En su pintura, a pesar de que en sus muchas paletas parecía predominar la improvisación, predomina el orden, que sólo puede establecerse en el lienzo, a medida que se progresa en el trabajo. En 1897, trocó su paleta por otra en la que figuraban pigmentos recién inventados como los cobaltos,[15] y los cromos, una paleta muy parecida a la de los impresionistas, aunque sin excluir tierras (amarillo ocre y sienas, tostado y claro), o el proscrito negro, el cual empleaba con la autonomía de cualquier otro color puro. Matisse empleaba el azul ultramar, pero también violeta oscuro de cobalto y azul de cobalto, que sólo aparece

LA PALETA DE SEURAT. IMAGEN: MATHIAS SCHALLER. DAS MAISTERSTÜCK

IZQUIERDA: LA PALETA DE CÉZANNE EN SU *AUTORRETRATO CON PALETA* (1885-1887) ÓLEO SOBRE LIENZO. 92 X 73 CM. FUNDACIÓN E.G. BUHRLE. ZÚRICH. DERECHA: LA ÚLTIMA PALETA DE CÉZANNE QUE SE CONSERVA EN EL MUSÉE GRANET (AIX EN PROVENCE)

ocasionalmente en el impresionismo; verde esmeralda y también el verde mezcla de tubo.[16] Más adelante adoptó los nuevos rojos de cadmio, más fiables,[17] y llegó a añadir un azul característico que será especialmente fabricado para él. Picasso adoptará al negro en su paleta como un recurso expresivo de primer orden y un color recurrente y singular en buena parte de su obra en la que el dibujo es el principio rector: «si tengo duda en cuanto al color, cojo el negro».

3. EL DIÁLOGO CON LA TÉCNICA

La experiencia del color otorgaba a la paleta de los pintores una suerte de casualidades, constituyéndose en campo experimental de sus propias intenciones, un lugar de donde extraer la energía que el proceso creativo requiere, aún si esta energía no es de tipo consciente. El escritor sueco Strindberg escribía en la década de 1890 sobre una vieja paleta cuyo aspecto le había impresionado:

> «Cuando el alma del artista está libre del afán por encontrar los colores adecuados, y lleno de fuerza creativa sólo busca los sitios y repartos del color, y su mano maneja el pincel al azar y él no obstante se aferra al modelo de la naturaleza, entonces el resultado se revela sobre la paleta como una encantadora confusión entre lo consciente y lo inconsciente. He aquí un arte natural por que el artista trabaja como la misma naturaleza, caprichosa, sin rumbo determinado.»[18]

Este aspecto psíquico tenía ya efectos inmediatos en la pintura simbolista como la de Odilon Redon. El pintor, evidentemente, elige entre los colores con los que cuenta y esto puede proporcionar algunas directrices no conscientes en la elaboración del cuadro. El sistema concierne a las relaciones entre colores, la sola presencia de dos tonos crea un contraste, antes incluso de que podamos percibir el valor (también simbólico) ligado al color mismo. Para Georges Roque, «la posibilidad de estructurar relaciones puras entre colores, independientemente del sistema de significados que lleven asociados, constituye un motor formidable, un útil innegable en la urgencia de la creación de un 'signo plástico».[19]

Gauguin, como luego hiciera Vlaminck, no mezclaba los azules de Prusia o el ultramar pues los usaba como «tono» negro, (que como recuerda Renoir, no siempre estaba presente en la paleta) generalmente para contornear y delimitar. Van Gogh, a pesar de que prefería otros azules, como el cobalto o el ultramar, los consideraba caros y decía a Theo que «un tubo de azul de Prusia, rinde tanto como seis de ultramar o cobalto y cuesta tres veces menos», y aunque se desvanecía un poco, se le podía añadir blanco de zinc, para aportarle cuerpo y luminosidad. Y añadía: «Delacroix apostó por el azul vulgar y lo utilizó con frecuencia».[20] El precio de los colores siempre fue algo con lo que había que contar, y hubo ya algunos que se decantaban por la pintura que era fabricada para otros menesteres. El propio Gauguin (en un claro antecedente de lo que más adelante hiciera Picasso con las pinturas *«Ripolin»)* invitaba a los artistas a «usar

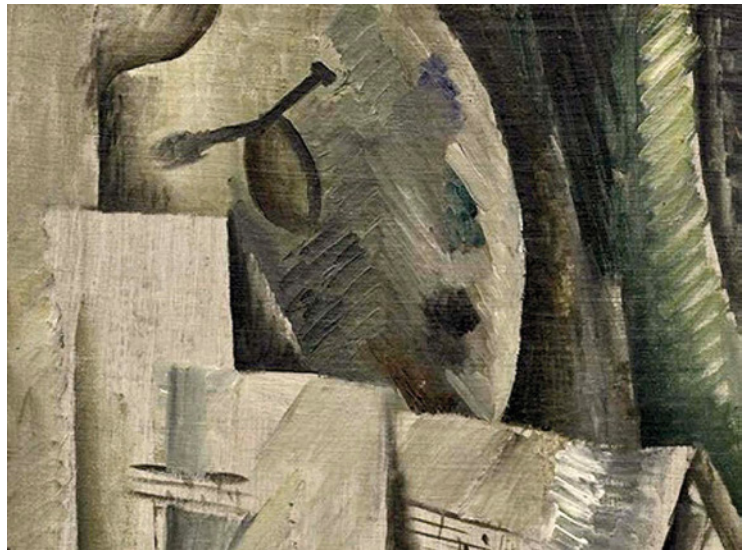
colores de decoración» pues «sólo cuestan un tercio del precio de los otros y son mucho mejores».[21] La pintura industrial se abría paso sobre el lienzo aportando los colores del cartel y de la estampa, de las reproducciones cromolitográficas, con ese aire festivo de las *images d'Epinal* que tanto gustaba a Vlaminck.[22] Con una familiaridad similar, las telas de Picasso del verano de 1901, son de un colorido parecido al de los antiguos naipes.

Lejos de la austera reducción de la paleta a la que Braque sometió sus cuadros durante la época de L'Estaque,[23] su paleta nos muestra una elección de colores sustancialmente distinta a los impresionistas, sobre todo a Cézanne, en el que inspira sus investigaciones. Aunque persiste el violeta cobalto, han desaparecido el azul cobalto, el ultramar y el Prusia de Cézanne, haciendo su aparición el azul de Persia[24] y un aumento de los verdes, en detrimento de los rojos:

blanco de plomo
azul de persia, claro y oscuro
negro (de huesos de melocotón)
amarillo de persia oscuro, ocre amarillo y ocre del río Ru
verde de cromo claro, medio y oscuro
verde de persia (una variante de laca amarilla, mezclada con verde de schweinfurt)
tierra verde (Verona)
Violeta de cobalto
Rosa de granza y laca carmín
Siena tostada
Sombra tostada

4. MENOS ES MÁS. LA SUBLIMACIÓN DEL TONO

La paleta cubista, aunque fue durante el breve período en que Picasso y Braque trabajaron al unísono (el llamado *cubismo analítico*) convirtió en sólido el cromatismo postimpresionista y fauvista. El abandono de colores brillantes y el repentino acercamiento al claroscuro y la monocromía, en palabras de Golding, «reafirmaba una beligerante naturaleza anti decorativa». Para Braque y Picasso, el color se supeditaba ahora a un proceso de exploración de la forma y el espacio en un solo plano —el del cuadro—. El color ahora es considerado más como un estado particular de la materia, que, con sus gradaciones y mezclas, atestigua la transfiguración del espacio pictórico.



FRAGMENTO DEL LIENZO DE GEORGES BRAQUE *VIOLON ET PALETTE*, ÓLEO SOBRE LIENZO DE 1909. (92 X 42.8 CM. THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NUEVA YORK). COLGADA DEL CÉLEBRE CLAVO, EN LA PARTE SUPERIOR DEL CUADRO, BRAQUE PINTA SU PALETA SEMI-OCULTA, QUE DEJA VER EL AZUL DE PRUSIA, EL VERDE ESMERALDA, EL VERDE DE CROMO OSCURO Y UN TIERRA DE SIENA TOSTADA

Del mismo modo que se oponía al fauvismo, el cubismo debía mucho a la modulación tonal de Cezanne. Sin embargo, también los teóricos del cubismo (en particular Gleizes y Metzinger) admiraban a Seurat por su objetividad intelectual, pero opinaban que, renunciando al negro, el neoimpresionismo había renunciado también a medirse en las medias tintas, en definitiva, a las mezclas: «ignoraron la degradación y confiaron a las prominencias cromáticas, estrictamente determinadas por la industria, el cometido de iluminar sus cuadros».[25] Por lo tanto rechazaban de plano el contraste de color en beneficio del contraste lumínico —el claroscuro—. Los tonos complementarios se neutralizaban entre sí, produciendo un gris turbio, tanto por separado como fundidos en la paleta. «Basta con yuxtaponer los elementos del mismo tono y de desigual intensidad para dar al color una muy seductora animación: basta con

DETALLE DE LA PALETA QUE PORTA PICASSO EN SU AUTORRETRATO DE 1906. (ÓLEO SOBRE LIENZO 91,9 X 73,3 CM. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA) DONDE SE PUEDE APRECIAR LA LIMITACIÓN AL BLANCO, NEGRO, ROJO Y DOS TIERRAS: SIENA TOSTADA Y SIENA NATURAL

degradar [el tono]».[26] La mezcla óptica, no obstante, suponía un descubrimiento, y el propio Picasso utilizó la técnica puntillista cuando se dio cuenta de su potencial.

El color puesto en la paleta es aliado secreto del pintor, la base sobre la que fía su primer impulso. La arbitrariedad en la elección de los tonos es a veces innegable, respondiendo de algún modo a impulsos que no emanan sino de una irreflexiva inmediatez, del puro «acto de pintar», donde cuadro y paleta se funden sin solución de continuidad. Confiesa Picasso a Tériade: «¡Cuántas veces antes de poner azul, me he dado cuenta de que no tenía! Entonces he cogido el rojo y lo he puesto en lugar del azul».[27] Vlaminck aseguraba que sólo el color es capaz de traducir las emociones y Derain, como el resto de fauvistas usaba el color directamente del tubo, y lo comparaba con un *«cartucho de dinamita»,* tal es la fuerza de la expresividad cromática en alianza con la materia. Delaunay, en su búsqueda de la máxima luminosidad y saturación del color, llegó a emplear una técnica, aprendida en París, que consistía en mezclar aceite y cera con el pigmento, aunque en breve la abandonaría por la lentitud de ejecución.

La paleta no había perdido sin embargo su fuerza primigenia y, en palabras de Gage, «aspiraba claramente a convertirse en un cuadro». Paul Klee y Wassily Kandinsky miraban sus paletas como si lo que ocurriese allí o en su caja de colores fuera más importante para el trabajo artístico que lo que ocurría en la naturaleza. En 1910, en una anotación de su diario, Klee describe como un «descubrimiento revolucionario» el reconocimiento de su relación con su caja de colores: «Algún día seré capaz de fantasear sobre el piano cromático de la caja de acuarelas»[28] y hacia 1912, Kandinsky hacía apología de lo espiritual y reparaba en el mundo sensible que despertaba de la contemplación de su paleta:

> «Si paseamos los ojos por una paleta llena de colores se obtienen dos resultados:
>
> 1.- Un efecto puramente físico: el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción una sensación, de alegría, como el sibarita cuando disfruta de un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar con un manjar picante. Luego se sosiega o enfría como el dedo cuando toca el hielo. Se trata pues de sensaciones físicas, y como tales, son corta duración. También son superficiales y no dejan una impresión permanente cuando el alma está cerrada (...)
>
> 2.- El segundo resultado de la contemplación del color es el efecto psicológico producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma».[29]

La sociedad de finales del siglo XIX, había comenzado apenas a tomarse en serio los fenómenos derivados del color y de algún modo vislumbraba como posibles las capacidades que la ciencia comenzaba a otorgarles. Aunque hay que notar que en lo que al color se refiere, la sociedad y el arte estaban afectados por una antigua y casi tradicional desconfianza hacia todo aquello que fuese colorido. Cuando no era ridiculizado, el color puro era el antagonismo de lo serio e importante.

A principios de s. XX, la inflamación de un exultante colorido por los primeros movimientos de vanguardia, abrió la puerta a una comprensión profunda de las diversas manifestaciones de lo cro-

PALETA DE WASSILY KANDINSKY. IMAGEN DE MATHIAS SCHALLER. DAS MAESTERSTÜCK

mático. En la investigación de los aspectos químicos del color, la industria avanzaba en la producción de tintes y pinturas a pasos de gigante. Tampoco la óptica se había quedado atrás, y avanzaba importantes descubrimientos en el campo de la colorimetría. Se sabía ya tanto de química de sustancias como del ojo, lentes y cristales. Tras la 2ª Revolución Industrial, la sociedad había cambiado su percepción respecto al color, que pasó a ser entonces signo de progreso, vinculado a una nueva percepción y comprensión del mundo, lo cual sugiere una necesidad perentoria de la sociedad moderna. El uso libre del color se convirtió en un síntoma claro de modernidad y de renovación del arte, que había de llegar por la vía de lo espiritual y de la exaltación del mundo interior, sublimando de algún modo la inevitable carga material de la pintura. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 GAUGUIN, PAUL. *Noa Noa,* En *Escritos de un salvaje,* Traducido por Margarita Latorre, Debate, Madrid, 1989, pp.140 y sig.

2 ROQUE, GEORGES, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres. De Delacroix à l'abstraction*, Gallimard, Col. Tel., Paris, 2009, p. 85 y sig.

3 «Estas recomendaciones de Vibert no eran por gusto estético o preferencias plásticas, sino que estaban basadas en estudios sostenidos por auténticos 'tecnólogos del color', instruidos no sólo en la química sino también en las teorías del color de científicos como Chevreul, Helmholtz y Maxwell, y conectados íntimamente con el mundo de las artes plásticas». Véase BALL, PHILIP, *La invención del color,* Traducido por José Adrián Vitier, Turner / Fondo de cultura económica, Madrid, 2003.

4 Su autorretrato de 1888 muestra una paleta con los colores dispuestos arbitrariamente, sugiriendo la influencia desintegradora del impresionismo. Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p. 188.

5 Monet solía decir «Pinto como el pájaro canta». GEFFROY, GUSTAVE, *Claude Monet. Sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922-1924, vol.I, p.125. En Imdahl, Max, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin a Delaunay*, Ed. de la Maison des Sciences de L'homme, Paris, 1996, p. 133, nota 237.

6 Una pincelada anaranjada creará en los tonos adyacentes la tendencia al azul, así como el rojo «tintará» de verde los tonos contiguos. En la complementariedad no sólo se pone de manifiesto la «exaltación» mutua de los tonos, sino que provoca la neutralización de uno frente a su contrario, lo que puede anular por completo su contraste. El fenómeno depende, además de las tonalidades, del tamaño de las manchas y de la distancia a la que se observan y en la cual se produce la *mezcla óptica*.

7 REWALD, JOHN, *El Postimpresionismo. De Van gogh a Gauguin,* Traducido por Ema Fondevila y Emilio Muñiz, Alianza, Madrid, 2008, p.63 y sig.

8 Van Gogh, en una carta a su hermano Theo. Nuenen, octubre de 1885, en Douma, Michael, curator, *Van Gogh's Letters...Op. Cit.* http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/15/428.htm [consultado el 1 de abril de 2013].

9 Reiter, Brigitta y Hansen, Fenge, *12...Op.cit.* p.23. La fuente que cita es *La Enciclopédie Française*, 1935. Según Gage, «...la paleta que utilizaba Seurat antes de morir constaba de una fila de once tonalidades puras distribuidas en una secuencia espectral desde el amarillo al verde, otra fila con las mismas tonalidades mezcladas con blanco y otra fila de blancos puros para utilizarlos en ulteriores mezclas. Pese a los reconocidos siete colores del espectro, se hacía necesaria la ampliación a once o doce (en Signac o Seurat), o trece; ante la imposibilidad de encontrar los tres colores primarios en estado 'puro', de cada uno de ellos debían comprarse u obtenerse mediante mezcla cuatro valores cromáticos». Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p.187. La paleta de trece tonos se corresponde con la llamada *paleta cromática*. Idem. Gage cita a Vibert, *The Science of Painting, 1890-1892.*

10 Bernard, Émile, *Conversations avec Cézanne,* MERCURE DE FRANCE, 1.junio de 1921. En Bernard, E. Borèly, J. et al. Edition critique presentée par P. M. Doran, Macula, Paris, 1978. p. 66.

11 Léger, Fernand, *Funciones de la pintura,* Traducido por Antonio Álvarez, Paidós, Madrid, 1990, p. 21.

12 Doerner, Max, *Los materiales...Op. cit.* p. 347.

13 Reiter, Brigitta y Hansen, Fenge, *12... Op. cit.* p. 21.

14 Gage, John, *Color y cultura...Op. cit.* p. 188.

15 El azul cobalto era costoso, pero, aun así, popular. Fue fabricado en 1802 por el químico francés Thénard, por

lo que también recibía el nombre de azul Thenard. Su único rival de consideración era la versión sintética del ultramar, producida a partir de 1850. En la década de 1870 ya se vendía como color de óleos: azul cerúleo en Inglaterra, bleu céleste en Francia. El azul cerúleo adquirió fama de perecedero, pero a Paul Signac le gustaba lo bastante como para no prescindir de él. Ball, Philip, *La invención...Op. cit.* p. 206). Matisse, no dudaba en aplicar a sus cuadros nuevos materiales y declaró haber usado unos barnices —comercializados por Lefranc— que Vibert había inventado. Lefranc fabricó algunos de los descubrimientos que serán insustituibles en las paletas de los artistas, entre ellos, un amarillo de Nápoles que valió los elogios de Millet; pero también las lacas de granza natural que el propio Lefranc trajo de Estrasburgo tras la guerra de 1870 y un apreciado verde de cadmio que fabricó en 1911. Véase la web de la casa de materiales de Bellas Artes LEFRANC & BOURGEOIS – ColArt International s.a. fundada en 1720. En http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux-arts/produits-HISThistorique.html. [consultado el 15 de marzo de 2013].

16 El verde de mezcla era muy utilizado y consistía en una mezcla variable en proporciones de azul de prusia con amarillo de cromo, que daba una amplia gama de verdes. Ball, Philip, *La invención...Op. cit.* p. 206.

17 Éstos no estuvieron disponibles hasta 1910 y significaron la primera gran innovación en los pigmentos rojos desde la introducción de la laca carmín de cochinilla en el s.XVI

18 Reiter, Brigita y Hansen, Fenge, *12... Op.cit.* p. 43.

19 Roque, Georges, *Art et science... Op. cit.* p.89...Y aclara: «El signo plástico se da —o puede darse— en estrecha relación con el signo icónico reemplazando ambos a la noción de mensaje visual. Mientras que el signo icónico nos remite a un elemento representativo, el signo plástico se toma por sí mismo en cuanto a los elemento que le constituyen: forma, textura y color. Un mismo elemento es susceptible de ser enfrentado a dos lecturas, tal y como una mancha azul puede ser vista como una mancha (plástica) o como un trozo de cielo (icónica). Véase la nota 100 del mismo capítulo. p. 545.

20 Antes del descubrimiento del azul de Prusia, se mezclaba el índigo con esmalte, tiza y almidón, aglutinados con un mucílago de harina de arroz; el tinte era formidable, aunque de una fijación mediocre. El Azul de Prusia, tuvo un éxito inmediato y comenzó a exportarse a Japón desde Europa. Hokusai se entusiasmó enseguida con este azul, que pronto introdujo en sus paisajes.

21 Picasso, contestando a Gertrude Stein por la utilización de estas lacas industriales, declaraba «Elles sont la santé des couleurs...!» («¡Son la salud de los colores!») y elogió en varias ocasiones al escéptico Kahnweiler la belleza de Ripolin. Cabanne, Pierre, *Le siécle de Picasso.* -Tome I- , Ed. Gallimard, Col. Folio essais, Paris,1992, p. 393.

22 Van Gogh nombra en alguna sus cartas (28 de enro de 1889) las «cromolitografías de bazar», en relación a su cuadro *La Berceuse,* para referirse a una «imagen prefabricada en los sentimientos». http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/19/574.htm [consultado el 15 de marzo de 2013] Douma, Michael, curator, *Van Gogh's letters, Op.cit.* Rewald por su parte, ha observado el parecido de los retratos de Van Gogh con las cromolitografías. Rewald, John, *El postimpresionismo...* Op. cit. p. 250.

23 Esta paleta está tomada de la Encyclopedie Française de 1935 y puede pertenecer a una época bien posterior al cubismo, pero nos acerca a la idea de que que el gris —los grises— no sólo procede del encuentro entre blanco y negro. Gracias al abandono de los colores brillantes, Braque había profundizado en una luz plomiza y a la vez transparente, donde incluso sus ocres y sienas tendían al gris, haciendo emanar de su paleta una poética luminosidad dorada, a veces plateada, en la que el espacio cobraba una presencia tangible.

24 Originalmente añil, se extraía de plantas orientales como el índigo, más tarde, sinónimo de cobalto, aludiendo al vidriado azul cobalto de los artículos de loza persa.

25 Gleizes, Albert y Metzinger, Jean, *Sobre el cubismo*, Traducido por Ramos Serna, I. y Torres Monreal, F. Col. Arquitectura, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986, p. 39.

26 *Ibídem* p. 38.

27 Tériade, *En causant avec Picasso. Quelques pensées et réflexions du peintre et de l'homme,* L'Intransigeant, 15 de junio de 1932. Citado por Breton, André en *Picasso dans son élément,* Minotaure nº 1 p.10. Ed. Fascimil. Picasso añade que se trata de la «Vanidad de las cosas del espíritu». Según Pierre Cabanne, «Picasso [en 1904] no tiene muchos problemas, la verdad es que no se interesa en las soluciones. No conoce la angustia; la elaboración de su lenguaje, incluso si a veces presenta dificultades técnicas, no le causa preocupaciones mayores; a cada cosa puede valer otra». Cabanne, Pierre, *Le siécle...Op. cit.* pp. 129, 228.

28 Klee, Paul, *Diarios. 1898-1918*, Alianza forma, Madrid, 1987.

29 Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte,* Traducido por Genoveva Dietirich, Barral-Labor, Barcelona, 1982, pp. 55-56.