

JOHN GAGE

COLOR
Y SIGNIFICADO
ARTE, CIENCIA Y SIMBOLOGÍA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE DAVID HORACIO COLMENARES

BARCELONA 2023



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Colour and Meaning*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 1999 by John Gage
Publicado con el permiso de Thames & Hudson, Londres
© de la traducción, 2023 by David Horacio Colmenares González
© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

Cubierta a partir de una ilustración de *The Music of Color
and the Number Seven* (1900), de E.J. Lind.

ISBN: 978-84-19036-40-7
DEPÓSITO LEGAL: B. 4080-2023

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *marzo de 2023*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Introducción</i>	11
---------------------	----

PRIMERA PARTE

1. EL CONTEXTO DEL COLOR	19
La historia del arte como disciplina unificadora	21
<i>Artefactos</i> y actitudes	23
La armonía de los colores	26
El observador de excepción	28
El color en contexto	34
2. EL COLOR Y LA CULTURA	37
La designación cromática y los sistemas del color	37
El espectro y la naturaleza	42
Términos cromáticos básicos	50
El desdén por el color	53
La psicología del color: la cromoterapia y el test de Lüscher	55
Alta cultura, cultura popular	58
3. EL COLOR EN EL ARTE, Y SU LITERATURA	60
La política del color	61
Color y género	62
La tradición formalista	64
La sustancia del color	73
Teorías y supuestos	76
De Alberti a Durero	78
La ciencia en el arte	81
La ciencia: «el gusto de todos los espíritus»	82
La teoría en siglo XX	88

El color como contenido	91
La variación cromática: la tela tornasolada y las variaciones de tono	92
Color y símbolo	94
Recepción y reacción	97
Teorías de la armonía	100
La representación del color	101
La historia del color	105

SEGUNDA PARTE

4. EL COLOR EN LA HISTORIA:	
LO RELATIVO Y LO ABSOLUTO	111
La iconografía de la Alta Edad Media: luminosidad <i>versus</i> tonalidad	113
El color como símbolo	116
El rojo y el violeta en la escala de los colores	119
Los azules medievales	122
El punto del puntillismo	128
La mente del mosaiquista	136
Átomos y mezclas	143
El imperativo de la luminosidad	147
5. PALABRAS DE COLOR Y MANCHAS DE COLOR	152
Gafas y copistas	152
Los términos cromáticos de Nequam	157
Notas marginales	159
La paleta medieval	161
El rojo y el verde: el efecto psicológico del color	165
6. Ghiberti y la luz	168
Ghiberti y las piedras preciosas	170
El arte del vidrio	173
Los humanistas y la luz	175

7. «COLOR COLORADO»: ESTUDIOS TRANSCULTURALES DE LAS ANTIGUAS AMÉRICAS	179
Los problemas de los términos cromáticos básicos	180
Términos cromáticos y objetos de color	183
El color y los puntos cardinales	187
La importancia del rojo	189
8. EL PARAÍSO DE LOS NECIOS	194
La piedra hexagonal	195
La reducción de los medios	198
El prisma en el siglo XVI	201
Scarmiglioni y el color	204
El cristal contra el vidrio	210
Los colores del espectro	212
9. NEWTON Y LA PINTURA	216
Doctrinas sobre la combinación	219
En busca de la armonía: la impresión de los colores primarios	223
Los principios de la armonía: el color y la música	226
Armonía y complementariedad	230
10. EL NEWTON DE BLAKE	234
Adaptar a Miguel Ángel	234
El interés de Blake por la óptica	239
El arco material	245
11. «MEGILPS» Y MISTERIOS	249
El embeleso del color veneciano	250
El «secreto» revelado	255
Las secuelas	259
12. TURNER COMO COLORISTA	262
El color local	263

Los colores primarios: las «pruebas de color»	266
Luz y color	267
La relatividad del color	271
13. «DOS MUNDOS DISTINTOS»: RUNGE, GOETHE Y LA ESFERA CROMÁTICA	273
Goethe y Runge	276
Steffens, Schiffermüller y la esfera cromática	279
La supresión de la simbología	281
14. «MOOD INDIGO»: DE LA FLOR AZUL AL JINETE AZUL	285
La flor azul	286
El género del azul	288
Una antropología del color	291
Los seguidores de Goethe: símbolo <i>versus</i> sustancia	293
Böcklin y Bezold	295
La psicología experimental: Fechner y Wundt	296
Kandinski y el azul	298
Goethe en el siglo xx	300
15. CHEVREUL ENTRE EL CLASICISMO Y EL ROMANTICISMO	304
Chevreur y Vernet	305
La pintura con tintas lisas	308
Los tonos de gris	310
16. LA TÉCNICA DE SEURAT: UNA REVALORACIÓN	312
Las lecturas de Seurat	314
La experiencia pictórica	322
La primacía de Chevreul	327
17. EL SILENCIO SE SEURAT	329
La cromática de Helmholtz	330
Dubois-Pillet y Hayet	335

Vibert y la ciencia	339
El color es indefinible	341
18. LA LUZ NEGRA DE MATISSE	343
El Manet de Matisse	347
Científico a medias	349
La luz oscura	359
19. EL COLOR COMO LENGUAJE EN LA PINTURA ABSTRACTA TEMPRANA	363
El color en la teosofía y en Kandinski	364
Naturaleza y sistema	367
La importancia de los colores primarios	369
Un lenguaje del color	373
20. UN MARCO PSICOLÓGICO PARA EL COLOR EN LA PRIMERA MODERNIDAD	376
La gramática del color de Kandinski	378
La teoría práctica de Delaunay	384
El orden primario de Mondrian, la teoría de la armonía de Ostwald	390
21. DAR SENTIDO AL COLOR: LA DIMENSIÓN SINESTÉSICA	397
Percepción y engaño	397
La unidad de los sentidos	399
El color y la fisiología	404
La sinestesia y la estética	407
<i>Agradecimientos</i>	412
<i>Notas</i>	415
<i>Bibliografía selecta</i>	523
<i>Lista de ilustraciones</i>	555
<i>Índice</i>	565

*A Bob Herbert, Thomas Lersch
y Georges Roque, cuyos textos tan a menudo
me han facilitado el acceso al color.*

INTRODUCCIÓN

La buena acogida de mi primer libro, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*,¹ me ha llevado a pensar que es posible que un público más amplio comparta mi curiosidad por el color, y que este público bien podría interesarse en otros temas de la historia del color que por una razón u otra no hallaron cabida en aquel texto.

Desde la publicación de mi libro, un campo polémico de los estudios sobre el color se ha desarrollado sustancialmente: el que atañe a la filosofía. El color ha despertado el interés de la escuela filosófica de la deconstrucción, que ha desbordado el ámbito literario para ocuparse de las artes visuales.² Ciertamente, Jacques Derrida, quizá el más prolífico comentarista de temas visuales entre los deconstruccionistas, ha admitido su interés exclusivo en las palabras,³ y en un ensayo sobre los dibujos—a menudo verbales—de Valerio Adami, ha concluido que «el color todavía no ha sido nombrado».⁴ El propio Adami, quien además de dibujante es pintor, ha afirmado que «el color es el instrumento apropiado para leer el dibujo, así como la voz es el instrumento apropiado para leer la escritura».⁵ De este modo, concibe el color como equivalente al timbre musical, como el calificador suplementario del dibujo en su función tradicional de articular ideas en un modo gráfico como la escritura.

Stephen Melville, otro deconstruccionista, ha planteado recientemente el problema filosófico del color, pero de nuevo sin pretender abordarlo:

... el color puede parecer también infinitamente resistente a la denominación, absolutamente apegado a su especificidad propia y a las superficies en las que alcanza su visibilidad, aun sí, al mismo

INTRODUCCIÓN

tiempo, parece sujeto a las alteraciones infinitas que su yuxtaposición con otros colores supone. Subjetivo a la vez que objetivo, físicamente determinado a la vez que culturalmente construido, fiel a sí mismo a la vez que eternamente desplazado, el color tiene visos de ser un escándalo impensable. La historia del color y su teoría, en el seno de la historia del arte, es la historia de la oscilación entre su reducción a oropel u ornamento o su valoración como la verdad radical de la pintura. Estas oscilaciones desencadenan constantemente otras vibraciones que alcanzan y trastocan asuntos de la competencia exclusiva de la historia del arte, como son las complejas y entrelazadas fronteras de las artes en sí mismas y en su relación con las otras artes, así como asuntos de tanto alcance proyección cultural como la codificación del género o la raza, y las imágenes de la actividad y la pasividad.

Melville prosigue:

Este movimiento del color en la pintura es un movimiento en o de la deconstrucción. Pero si la deconstrucción puede, en cierto sentido, sentirse a sus anchas en la lectura de los textos sobre el color, del Renacimiento a De Piles, Goethe y Chevreul, algo distinto sucede cuando se impone hablar concretamente del empleo y el juego del color. Esto no se debe a que el empleo y el juego del color sean inefables, sino a que su modo de «hablar» no es otro que la obra artística y su historia.⁶

Cabe preguntarse, entonces, ¿qué podemos hacer? Los capítulos siguientes quisieran exponer y explorar la historicidad del color. Se proponen deconstruir su inmanencia, así como ese potencial organizador que lo ha hecho proclive a ser utilizado, sobre todo desde Locke y Kant, con fines filosóficos. Pero si el color debe ser nombrado para cobrar sentido—idea respaldada por argumentos de peso—, la historia de este nombrar debería concitar el vivo interés de los filósofos, quienes hasta ahora, por regla general, se han limitado a dar por sentada la denominación y la organización de los

colores de uso corriente en su tiempo. De este modo, encontramos que Kant—quien ha desempeñado un papel crucial en la formación de la estética de Derrida—creía, en la línea de Aristóteles, que los colores simples debían ser considerados bellos en función de su pureza, pero también en virtud de su «forma», es decir, por la «regularidad» consustancial a su estatus de vibraciones del éter, un concepto tomado de Leonhard Euler, matemático alemán de principios del siglo XVIII.⁷ Wittgenstein, por su parte, consideraba apropiado trabajar con un círculo de seis colores tomado ya sea de Goethe o de Runge.⁸ Por lo general, los filósofos no se han mostrado proclives a cuestionar las bases de estos supuestos: esa tarea ha recaído en los historiadores del color.

Toda semiótica del color es, por fuerza, históricamente contingente, y los estudios aquí reunidos tienen el objetivo principal de identificar estas contingencias históricas concretas. Pero cualquier ponderación de éstas debe fundarse en la consideración del carácter inmanente de cada color examinado; es decir, en una aproximación fenomenológica a la problemática del color, como la efectuada en la obra reciente de diversos filósofos del color y en la ya veterana escuela de la *Koloritgeschichte* (véanse las pp. 64-73).⁹

Está claro que este libro consta, en lo fundamental, de palabras, pero también da cuenta de ámbitos en los que las palabras se consideran poco adecuadas para caracterizar el color. Si la deconstrucción no ve nada más allá del «texto», el color nos ofrece al menos una instancia en la que el texto es incapaz de abordar de manera directa los fenómenos. Por ello, si bien el color ha prestado servicio a los filósofos, la filosofía—tradicionalmente consagrada al pensamiento discursivo—ha aportado muy poco a nuestra comprensión del color. Podríamos afirmar que, en lo que respecta a la comprensión del color, el lector encontrará más provechoso un texto autobiográfico como *Croma* (1994), del difunto pintor y cineasta Derek Jarman, que, digamos, el tratado filosófico *Colours*

(1995) de Barry Maund, aun cuando Maund hace un admirable repaso del pensamiento actual sobre el tema.

Mi propia posición teórica queda implícita en los tres capítulos que conforman la primera parte de este libro. En el primero, «El contexto del color», sostengo que la historia del arte es un ámbito idóneo para la elaboración de una visión unificadora del color, habida cuenta de la incidencia directa que la práctica de artistas profesionales y artesanos ha tenido en las ideas sobre el color, amén de la ocasión que la supervivencia de tantas obras ofrece para el análisis mediante métodos técnicos cuya precisión y alcance no deja de aumentar.

En el segundo capítulo, «El color y la cultura», pretendo ilustrar la naturaleza histórica y contingente de las ideas sobre el color, en particular mediante el modo en que éstas se expresan en el lenguaje.

En el tercero, «El color en el arte, y su literatura», me propongo explicitar diversos factores intrínsecos al estudio del color en las artes visuales de Occidente, como las limitaciones tecnológicas y las teorías que han estado al alcance de artistas y artesanos, la iconografía del color y su interpretación moderna, o las condiciones de la percepción, o el lenguaje mismo del análisis del color. En este sentido, procedo en dirección contraria al método inmanente de la deconstrucción, que toma como punto de partida el «texto» que se encuentra inmediatamente al alcance del lector. Propugna la idea de que, si bien la historiografía avanza inevitablemente del presente al pasado, no sucede lo mismo con la historia tal como ésta se experimenta. Y una de las tareas obligadas del historiador es reconstruir el orden original de los acontecimientos.

Todo origen es decisivo, pues sugiere propósitos y funciones que probablemente tenderán a cambiar con el curso del tiempo. En algunos de los estudios aquí reunidos he intentado remontarme a los orígenes, por ejemplo, en la discusión sobre las gafas (capítulo 5, «Palabras de color y manchas de color») o sobre el prisma triangular (capítulo 8, «El paraíso

del necio»), temas que a primera vista parecerían guardar escasa relación con el color.

Si bien la primera parte del libro podría describirse más propiamente con la expresión «desbrozar el camino», todos los capítulos sucesivos pueden leerse desde un mismo punto de vista. Debido a que muchos de ellos tuvieron su origen en ensayos o textos para catálogos, a menudo examinan obras de arte familiares desde perspectivas inéditas, o tratan de arrojar luz sobre viejos problemas haciendo uso de textos recuperados recientemente. Por esta razón, puede parecer a primera vista que desatienden cuestiones que por lo general se consideran centrales para los diversos períodos históricos examinados; tengo la esperanza de que esta impresión se revele pronto como equivocada.

De existir un hilo conductor en estos estudios, éste sería sin duda la idea de que, puesto que el color ha tenido una afortunada existencia fuera del ámbito limitado del arte, su problemática—aun dentro de aquel ámbito—no puede ser entendida sólo desde la perspectiva de la historia y la teoría del arte; o mejor, que al menos en lo que concierne al color, historia y teoría del arte deben ser situadas en el contexto de una visión más global. Hasta el siglo xx—cuando el formalismo que se desarrolló en la historia del arte decimonónica comenzó a influir en la actitud de los propios artistas y críticos—, esta idea, lejos de considerarse necesitada de defensa, se habría dado por descontada.

En cuanto a la teoría, quizá el hilo conductor más importante sea la idea de que, si bien el arte y la ciencia han unido esfuerzos en su interés común por el color, esta atracción compartida no ha implicado, cuando menos de manera perceptible, subordinación alguna de los propósitos de una disciplina a los de la otra. Hace ya mucho que los historiadores de la ciencia aprendieron a convivir—pese a la frecuente oposición de los científicos profesionales—con el arte de la ciencia; pero los historiadores del arte se resisten a aceptar,

INTRODUCCIÓN

con la frecuente anuencia de los propios artistas, la ciencia del arte. Quizá esto se deba al predominio de los estudios literarios en la historiografía reciente del arte, dado que éstos han tendido a rebajar la teoría a la mera retórica. Pero si hoy en día Blake y Matisse son considerados más «científicos», y Seurat menos, de lo que antes se creía, esto obedece sin duda a que su actividad como artistas visuales los llevó a tener ideas sobre el color que, tanto en su tiempo como en el nuestro, resultaban difíciles de teorizar. Al volver la mirada sobre estas ideas, espero restituir cierta naturalidad a las nociones de «ciencia» y «arte» en la esfera visual.

Otro tema de fondo, aunque de signo negativo, es que, aun cuando la existencia del «espíritu de los tiempos»—cuyo funcionamiento es tan misterioso como el de los juegos infantiles o los chistes escolares, si bien atrae la atención de las personas reflexivas hacia los asuntos de interés común—es indiscutible, la historia de las ideas sobre el color ofrece escaso consuelo a aquellos que creen en la homogeneidad de las culturas. En los capítulos siguientes he señalado, por ejemplo, las contradicciones existentes en los sistemas mesoamericanos de atribución de color a los puntos cardinales (capítulo 7, «Color colorado») o las actitudes sustancialmente distintas de Goethe y Runge en lo que respecta a la naturaleza de una teoría coherente del color (capítulo 13, «Dos mundos distintos»), y he subrayado también las opiniones divergentes, en el seno del neoimpresionismo, sobre la función del punto en la pintura (capítulo 16, «La técnica de Seurat», y capítulo 17, «El silencio de Seurat»). Las problemáticas abordadas en estos casos son propias de sus protagonistas, y asimismo suelen ser específicas de una época; no obstante, las diferencias que hacen patentes deben llevarnos, según creo, a considerar el color de los *artefactos* en cuestión de una manera más matizada.

PRIMERA PARTE

EL CONTEXTO DEL COLOR

Quizá parezca extraño que un fenómeno que para la mayoría de nosotros no es más que una experiencia sensorial primaria, y que además ha merecido profusos comentarios desde los más variados puntos de vista, esté lejos de ser comprendido en su totalidad. «El color—reza una útil definición estándar—es aquel atributo de la experiencia visual que posee dimensiones cuantitativas mesurables de tonalidad, saturación y brillo».¹ Esta definición reconoce, en la experiencia visual, tanto el elemento subjetivo como el estímulo objetivo y cuantificable, y nos ayuda a explicar por qué el color ha sido, desde hace tanto tiempo, objeto de investigación y experimentación en las artes y las ciencias. Sin embargo, no aporta explicación alguna sobre la manera en que tales aspectos subjetivos y objetivos se relacionan entre sí. Las dificultades propias de todo intento de cuantificación de las sensaciones² han llevado a que el color—efecto subjetivo de un proceso de estimulación objetiva—rara vez haya sido estudiado de manera exhaustiva.³ Desde Newton, la ciencia y el arte del color han sido comúnmente tratadas como realidades inconexas, aunque ello haga que se pasen por alto algunos de los aspectos más fascinantes del fenómeno.

Está claro que una forma de estudiar el color a la luz de una perspectiva más amplia consiste en examinar su historia;⁴ yo mismo he reconstruido algunas líneas de ésta en *Colour and Culture*, mi libro anterior. La historia da cuenta de la variedad de teorías del color que han existido en el pasado, pero también de la variedad de usos del color, aún mayor. Muy probablemente, uno de los ejemplos más notables de esta abundancia sea el lenguaje cromático, cuyo estudio ha gozado de una existencia próspera e independiente desde la dé-

cada de 1850, cuando el político liberal William Gladstone descubrió con sorpresa ciertas anomalías del griego antiguo (la aparente ausencia de términos para denominar el azul en esta lengua le llevó a suponer que los antiguos griegos tenían una deficiencia visual similar al daltonismo, fenómeno que por aquellos tiempos empezaba a ser investigado sistemáticamente). Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el desarrollo de los estudios del lenguaje del color permitió que se convirtieran en una rama de la lingüística interesada en la relación del lenguaje con la percepción, y su perspectiva se cionó en lo fundamental al marco de referencia de la psicología experimental.

Si bien hace mucho tiempo que contamos con estudios sustanciales sobre el vocabulario cromático de numerosas lenguas históricas importantes, como el griego antiguo, el hebreo y el anglosajón,⁵ la reciente obra de Berlin y Kay, *Basic Color Terms*,⁶ incomparable con cualquier otra en lo que se refiere a amplitud e influencia, dedica poca atención a la dimensión histórica del tema. Sin embargo, el descubrimiento de los autores de que, en las lenguas menos evolucionadas, las categorías del valor (luminosidad y oscuridad) preceden a las de la tonalidad (lo rojo, lo negro, etcétera), resultan confirmadas por la evidencia histórica, y sus investigaciones tienen cosas importantes que decirnos sobre la base biológica de la visión del color.⁷ Nuestros mecanismos visuales parecen capaces de reconstituir la gama completa de percepciones cromáticas a partir de una serie sumamente limitada de estímulos (rojo, verde, azul, así como luminosidad u oscuridad), del mismo modo que el vocabulario cromático parece operar con una serie muy limitada de términos «básicos» o «primarios». No obstante, como trataré de mostrar en capítulos subsiguientes, en la práctica la idea de los colores fundamentales ha estado lejos de ser universal.

Pero quizá la omisión más sorprendente en los estudios generales sobre el color sea su utilización en las artes visuales.⁸

Dos de los manuales recientes más usados abordan el tema del arte de manera exhaustiva,⁹ como cabría esperar dada la estrecha vinculación de sus autores con la tecnología del color, pero ambos están más interesados en sugerir posibilidades prácticas para el uso del color que en analizar la manera en que el color ha sido (y sigue siendo) empleado en los *artefectos*. En mi libro anterior, *Colour and Culture*, hice uso abundante de los *artefectos* en busca de evidencia de las distintas actitudes hacia el color, y en el capítulo 3 de este libro examinaré algunos otros estudios de historia del arte que han abordado el tema del color en el arte desde perspectivas diversas. Hasta la fecha, disponemos de poca investigación sobre el color en los *artefectos* no europeos, pese a que, de manera paradójica, las culturas no europeas han predominado en los estudios etnolingüísticos del vocabulario cromático. De este modo, el panorama actual puede describirse como una suma de intereses particulares,¹⁰ y desde hace tiempo la investigación parece consagrada a aquellos aspectos técnicos del tema que poseen una aplicación comercial directa.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO DISCIPLINA
UNIFICADORA

La historia del arte, justamente una disciplina en la que este fenómeno ha sido hasta la fecha tan poco estudiado, puede proveernos de un marco unificador para el estudio del color en todos sus aspectos. Esta posibilidad se funda, en primer lugar, en la existencia de obras de arte que pueden ser objeto de investigaciones empíricas. El estudio sobre la luz en la pintura de Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*,¹¹ publicado en 1954, se basa en este supuesto; su base teórica es fenomenológica y se remonta, en último término, a la psicología experimental alemana de Fechner, Jering y Wundt, de finales del siglo XIX (véanse las pp. 296-298, 390-396).

Además, el enorme interés por los problemas de conservación, así como el creciente rigor científico de su aplicación, han contribuido decididamente al estudio de los aspectos físicos, químicos y psicológicos del color en las artes del pasado.¹²

Pero una obra de arte es más que un estímulo sensorial: es también, fundamentalmente, un vehículo de sensibilidades, valores e ideas; realidades que se resisten a toda aproximación fenomenológica o cuantitativa y precisan, en cambio, del estudio de la historia, y sobre todo, del lenguaje. Los estudiosos del lenguaje cromático, no obstante, han mostrado tantas reticencias a la hora de utilizar la evidencia de los *artefactos* como la historia del arte en recurrir a los estudios lingüísticos. No deja de ser una ironía de la historia que Gladstone desarrollara su teoría sobre el daltonismo de los griegos, basada en sus estudios de la lengua homérica, justo cuando los arqueólogos comenzaban a desentrañar la rica decoración arquitectónica y estatuaria policroma griega.¹³

La interpretación del color en las obras de arte antiguas es, sin embargo, particularmente difícil, por lo que en cierto sentido la reserva de los historiadores del arte sobre temas relacionados con el color está completamente justificada. Los grandes cambios en las condiciones y la presentación de las obras mismas socavan la viabilidad de una aproximación fenomenológica al arte del pasado. El color es particularmente proclive al cambio y al deterioro, e incluso las mayores construcciones decoradas, como los interiores de las iglesias, rara vez conservan sus condiciones originales de presentación e iluminación. Por otra parte, la historia del arte procede a través de comparaciones, y la comparación implica por fuerza el uso de reproducciones; sin embargo, la reproducción adecuada del color es imposible, por razones técnicas e históricas, salvo para unas pocas manifestaciones artísticas (como el dibujo y los libros iluminados); y dado que no se trata de un área de investigación significativa en términos co-

merciales, es poco probable que en el futuro los estándares de reproducción mejoren de manera notable.¹⁴ Es lícito afirmar, inclusive, que el estándar editorial de la reproducción en blanco y negro y en color ha decaído considerablemente desde la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, afirmar lo anterior equivale también a constatar que, en lo esencial, la reconstrucción del arte del pasado—así como la de cualquier aspecto del pasado—no es una actividad física, sino creativa. No existe tal cosa como una historia del arte «científica»; de ahí, justamente, el atractivo de esa disciplina. Se trata de una empresa que sólo puede acometerse si se toma en consideración la literatura, la religión, la ciencia y la tecnología de una época determinada; no tanto porque nociones como «influencia» o «trasfondo» se sostengan, sino porque cada una de estas actividades desvela, para cada época, distintas facetas del despliegue del espíritu humano. La relación puntual que estas actividades mantienen entre sí es materia obligada de debate, pero, a mi entender, este debate sólo puede fundarse en el examen concienzudo de casos concretos.

«ARTEFACTOS» Y ACTITUDES

Los materiales utilizados por el artista no pueden ser considerados sencillamente como herramientas, pues a menudo han constituido verdaderas canteras de valores. Un caso notable es el de los materiales colorantes utilizados en el arte, así como la forma en que estos han sido descritos. Un ejemplo es el pigmento azul fabricado a partir del lapislázuli, conocido antiguamente en Europa como «ultramarino», debido a su procedencia del Medio Oriente, «allende el mar». El lapislázuli fue—y sigue siendo—una piedra rara y costosa, y nada sugiere con tanta firmeza la pervivencia en pleno Renacimiento de la actitud medieval hacia el valor intrínseco

de los materiales como el hecho de que, bien entrado el siglo XVI, los contratos italianos de pinturas estipularan con frecuencia el uso del ultramarino y el oro exclusivamente para las áreas más importantes de la obra. Su compleja preparación propició la producción de pigmentos de otras calidades, y en ocasiones los contratos mencionan precios específicos, por ejemplo el del pigmento de máxima calidad que debía utilizarse para el manto de la Virgen María.¹⁵ Las razones de fondo de este énfasis en el uso de un pigmento específico son complejas, pero parece lícito suponer que, más allá de la simbología—sin duda propiciada por las cualidades ópticas del material—, obraba la justificada creencia en la durabilidad del ultramarino en contraposición a su rival principal, la azurita o carbonato básico de cobre, que solía tornar verde la humedad. Un azul estable era, por tanto, costoso, y en consecuencia los técnicos del color buscaron con denuedo imitar estos pigmentos mediante sustitutos más económicos. La principal colección italiana de fórmulas de colorantes del siglo XV dedica un espacio muy extenso a los azules sintéticos («artificiales»), más económicos, que se pensaba poseían características visuales similares a los azules «naturales», pero que probablemente eran mucho menos estables:¹⁶ resulta significativo que no haya rastro de dichos pigmentos en las pinturas italianas del Renacimiento que han sobrevivido hasta nuestros días.

Lo cierto es que, en los Países Bajos del siglo XV, donde la pintura al óleo conoció por primera vez su forma moderna, el uso del preciado lapislázuli fue menos extendido que en el sur de Europa: la nueva técnica de preparación de los colores tenía la ventaja de recubrir cada partícula de color con una capa de aceite, aislándola así de posibles interacciones químicas con otros pigmentos y reduciendo el riesgo de variaciones tonales. El empleo generalizado de la mezcla se hizo mucho menos arriesgado de lo que había sido hasta entonces, lo cual permitió la confección de una gama inédita de pigmentos.