

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL
COLOR

JOSÉ M. PARRAMÓN

Colección Aprender Haciendo **Parramón**

46752

46752
752
P. 259, 10
1989
AAM 3756

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL COLOR

por
JOSÉ M. PARRAMÓN

Los colores-luz y los colores-pigmento,
los colores complementarios,
el color de los cuerpos, el color de las sombras,
los contrastes de color,
los colores de la paleta y
la armonización de los colores.



Parramón ediciones, s.a.

Prólogo a una nueva edición, 6

TEORÍA DE LOS COLORES, 9

Un experimento maravilloso, 10
 Colores-luz, 12
 Absorción y reflexión, 14
 Luz, color y pigmentos, 16
 Colores complementarios, 18
 Teoría del color: Resumen, 20

EL COLOR DE LOS CUERPOS, 23

¿De qué color es?, 24
 Color local, color tonal, color reflejado, 26
 Otros condicionantes del color, 27
 Contraste y color condicionados por la atmósfera, 28

TODOS LOS COLORES CON SÓLO TRES COLORES, 31

Caquis y verdes con sólo tres colores, 32
 El color carne con sólo tres colores, 34
 Grises, con sólo tres colores, 36

COLOR Y CONTRASTE, 39

Contraste por tono y por color, 40
 Ley de contrastes simultáneos, 41
 Exaltación de los colores, 42
 El fenómeno de las imágenes sucesivas, 43
 Contrastes máximos de color, 44
 Inducción de complementarios, 45
 De la teoría a la práctica, 46

SOBRE EL USO Y ABUSO DEL BLANCO Y DEL NEGRO, 49

El 50 % del color gris es blanco, 50
 El 50 % del color gris es negro, 52
 Pintando con los colores del espectro, 54
 Pintando con los colores del espectro, 56

LOS COLORES COMÚNMENTE USADOS POR EL ARTISTA, 59

Doce colores son suficientes, 60
 Estudio de los colores usados por el artista, 62
 Amarillos, 64
 Ocre y sienas, 66
 Rojo, carmín, 68
 Tierra sombra tostada, verde esmeralda, 70
 Azul cobalto, ultramar, Prusia, 72

EL COLOR DE LAS SOMBRAS, 75

Cómo pintar el color de las sombras, 76
 El color propio en tono más oscuro, 78
 El color complementario del color propio, 80
 El cuadro terminado, 82

LA ARMONIZACIÓN DEL COLOR, 85

Principios generales sobre armonización de colores, 86
 Significado de "gama", 88
 Las *gammas* de colores, 90
 Gammas más usadas en la armonización de colores, 92
 Gama melódica, 94
 Gama armónica simple, 96
 Factores armónicos e inarmónicos en los colores complementarios, 98
 Gama de colores quebrados por mezcla de colores complementarios, 100
 Gama armónica de colores fríos, 102
 Gama armónica de colores cálidos, 104
 Consonancias y disonancias, 106
 Aplicación práctica, 108

Resumen de las enseñanzas contenidas en este libro, 110

Prólogo a una nueva edición

Amigo lector:

Empecé a pintar al óleo cuando tenía dieciocho años; hice mi primera exposición a los veintidós años y a los veinticuatro me presenté a concurso con otros setenta y tres pintores de menos de veinticinco años y gané el "Primer Salón de la Juventud" celebrado en España.

Años más tarde, entré en el campo de la enseñanza y di clases de dibujo y pintura en academias privadas y escuelas de Bellas Artes. Finalmente, traté de reflejar mis experiencias y conocimientos sobre enseñanza de dibujo y pintura y empecé a escribir y publicar libros.

Como artista y como profesor, una de las temáticas que más llamaron mi atención y despertaron mi interés fue la del color en la pintura: *las teorías sobre el color y su aplicación práctica en el arte de la pintura*.

Y he aquí que entonces, cuando empecé a estudiar este tema, comprobé con sorpresa y asombro que la mayoría —por no decir todos— de los libros publicados sobre teoría del color seguían hablando de un espectro de siete colores, seguían incluyendo el *añil*; sin tener en cuenta que ya entonces la fotografía en color y la televisión en color habían demostrado física y químicamente, mediante la *síntesis aditiva* y la *síntesis sustractiva* de los colores, que existían sólo *tres colores* primarios y *tres colores* secundarios, en total SEIS, y que, por tanto, era imposible, no cabía ni teórica ni prácticamente un séptimo color.

Comprobé también que se seguía hablando del color naranja como uno de los colores primarios-pigmento, cuando ya entonces no sólo la fotografía y la televisión, sino la fotomecánica y las artes gráficas habían demostrado que la síntesis sustractiva no está constituida por la mezcla de amarillo, azul y naranja, sino por la mezcla de amarillo, azul y *púrpura*, un color carmín claro llamado científica y técnicamente *ma-*

genta, nombre adoptado por la fotografía, la fotomecánica y las artes gráficas cuando éstas imprimen a todo color con sólo tres colores y negro.

Y entonces empecé a escribir el libro *Así se pinta*, la primera edición de este libro, con la idea de divulgar nuevas ideas y conceptos desarrollando una nueva lectura que permitiera al artista pintor aprovechar y aplicar realmente las teorías del color consideradas en general como algo abstracto.

Y perdone mi inmodestia pero creo que descubrí nuevos caminos para aprender a pintar partiendo del conocimiento del color y sus teorías. Empecé por estudiar el fenómeno de los *colores-luz* y los *colores-pigmento* y terminé por experimentar la síntesis de Young aplicada a los tres colores-pigmento primarios: elegí el *amarillo cadmio medio*, el *azul de Prusia* y el *carmín de garanza* y pintando a la acuarela, en la que, como usted sabe, no se utiliza el blanco, experimenté durante horas y días hasta llegar a la conclusión de que mezclando entre sí estos tres colores —precisamente estos tres y no otros— era posible obtener todos, *absolutamente todos* los colores de la Naturaleza, incluido el negro.

A partir de este primer descubrimiento práctico, llegué a otras conclusiones prácticas sobre contrastes y colores complementarios, factores determinantes del color, colores que participan en las sombras, gamas de armonización de colores...

El libro *Así se pinta* fue editado en España y publicado posteriormente en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, Alemania, Holanda, Brasil, Portugal y Japón.

Es un título que aparece citado en todas las bibliografías de libros importantes sobre enseñanza de dibujo y pintura. Es también uno de los libros que yo aprecio más, como autor, de cuantos he publicado.

Hoy, estos días, he redactado e ilustrado esta nueva edición, revisando y renovando textos de la primera, am-





pliando y mejorando tanto didáctica como artísticamente las ilustraciones; y cambiando, en fin, el título original por éste que creo que resume mejor la

intención, la nueva forma y el contenido todavía más moderno de esta nueva edición: *Teoría y práctica del color*.

José M. Parramón

Fig. 1. J. M. Parramón. *El puente de la calle Marina*, colección particular.

1

Para nosotros, los artistas, todas las teorías del color pueden resumirse diciendo: “*Con sólo tres colores, azul, carmín (o púrpura), y amarillo mezclados entre sí, es posible pintar todos los colores de la Naturaleza*”. Y esto es cierto y usted lo sabe y quizás lo ha experimentado. Pero ¿por qué? ¿Por qué sólo tres colores y precisamente éstos? ¿Por qué un plátano es amarillo y un tomate rojo y el mar es azul? La respuesta a estas preguntas se halla en este primer capítulo sobre la teoría de los colores. Cuando usted sepa o usted recuerde el porqué de estos fenómenos, comprenderá mejor, entre otras cosas, la manera de pintar de los *fauves*; la gama de colores quebrados usada por Vouillard; por qué Delacroix, según decía, podía pintar una Venus desnuda, de belleza sin igual, con el color del fango, siempre que le permitieran elegir el color del fondo...

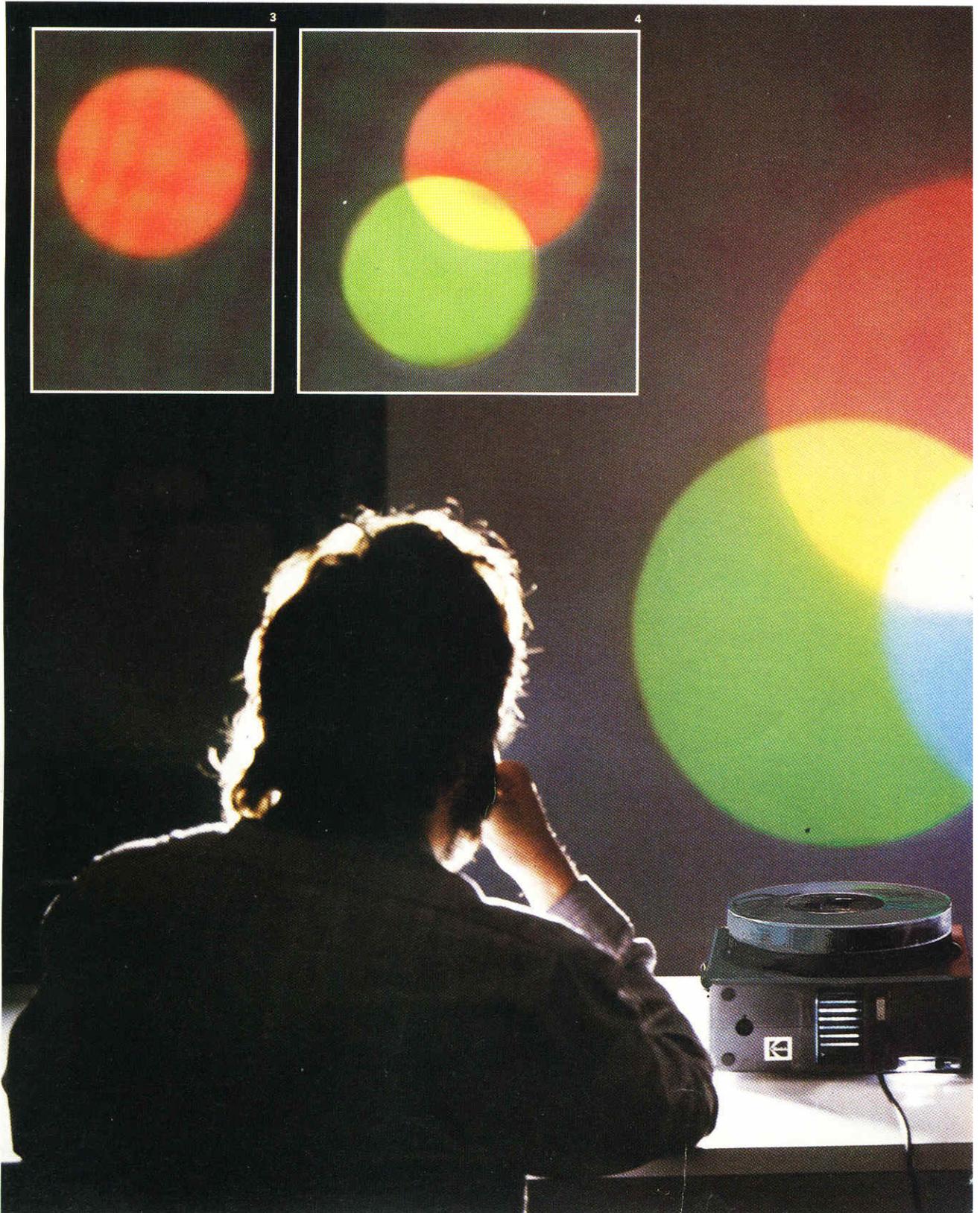


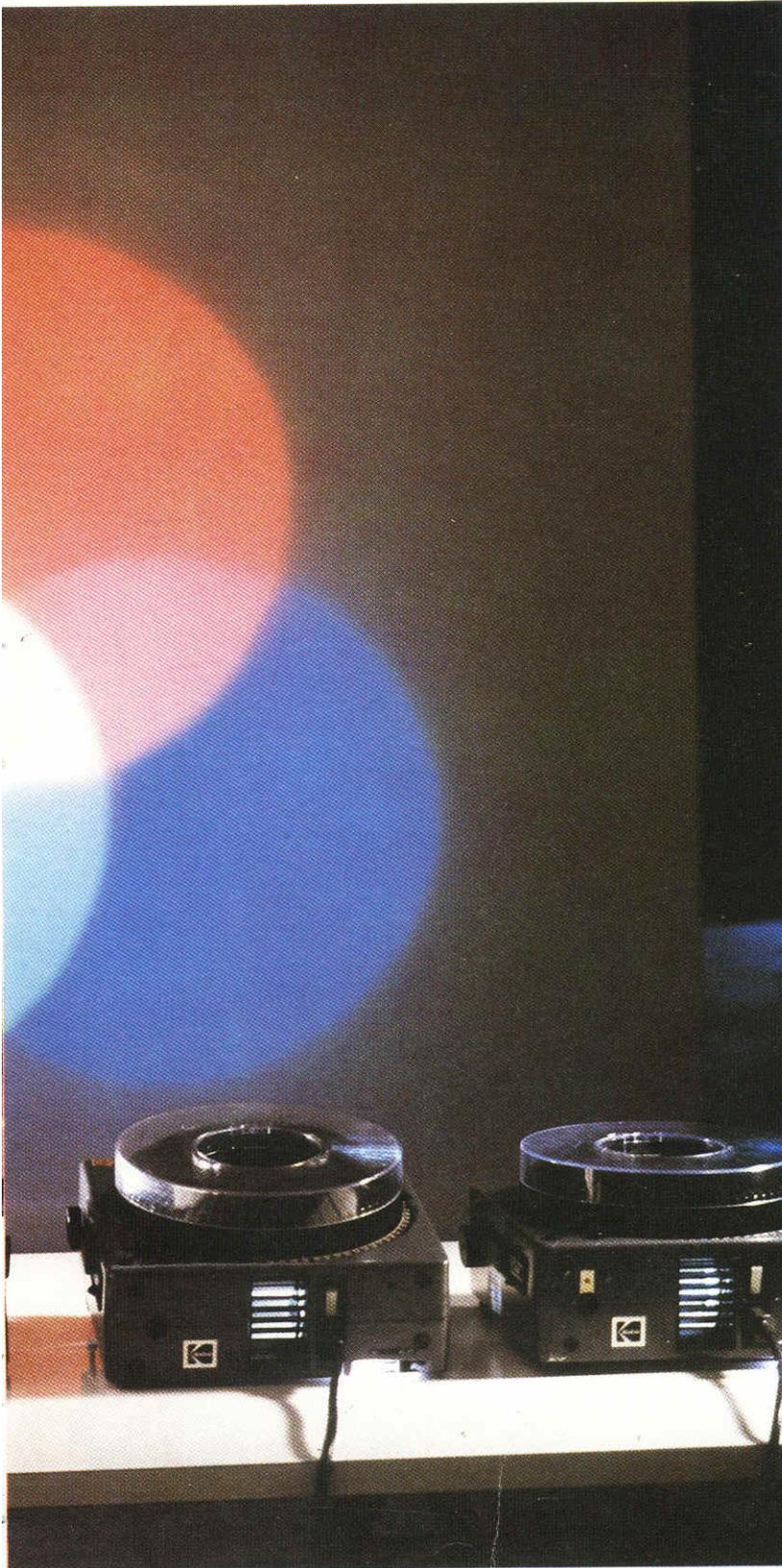
2

TEORÍA
— DE —
LOS COLORES



Un experimento maravilloso





Apagué la luz y avancé a oscuras. En la habitación, había tres proyectores de diapositivas. En la pared del fondo, colgaba una sábana blanca que hacía las veces de pantalla. Cada proyector llevaba un filtro de color: uno verde, otro rojo, otro azul.

A oscuras, busqué con los dedos el pulsador. Apreté el botón, se encendió la luz del primer proyector; en la pantalla, apareció un círculo rojo (figura 3).

Encendí después el segundo proyector. Un círculo de luz verde vino a proyectarse al lado del rojo anterior (figura 4). Desplacé el haz rojo sobre el verde, y apareció una brillante y luminosa forma de color amarillo.

(¡AMARILLO! ¡Cualquier aficionado a pintar, por poca que sea su experiencia, sabe que verde mezclado con rojo da marrón, un marrón oscuro, una especie de color chocolate; pero... ¿amarillo?)

Conecté el tercer proyector con el filtro azul.

Luego desplazé el círculo azul hasta situarlo encima del anterior amarillo; y de la mezcla del rojo, el verde y el azul, surgió un retazo de LUZ BLANCA (figura 5).

Tuve entonces la impresión de que mi experiencia como pintor se venía abajo. Sentía deseos de mostrar a alguien aquel extraordinario fenómeno, extraordinario para mí, un pintor que quiso comprobar con sus propios ojos la extraña teoría de un tal Young, famoso físico inglés, que ya en el siglo pasado dejó escrito:

Tres haces de luz, uno azul oscuro, otro rojo intenso y otro verde intenso, al ser superpuestos uno encima de otro, proporcionan una clara y brillante luz blanca, esto es, recomponen la misma luz.

Colores-luz

6

Tarde de verano. Se halla usted en el campo. La tierra está húmeda, ha llovido y por una extraña paradoja, el sol sigue luciendo camino de poniente. En el inmenso cielo azul, de un claro y radiante azul ultramar, aparece entonces un fantástico arco de colores: es el arco iris.

Allí en la lejanía sigue lloviendo. Resulta que —ya lo sabe usted—, esas gotitas de lluvia, al recibir los rayos del sol, se comportan como millones de prismas cristalinis; descomponen esa luz en los seis colores del arco iris.

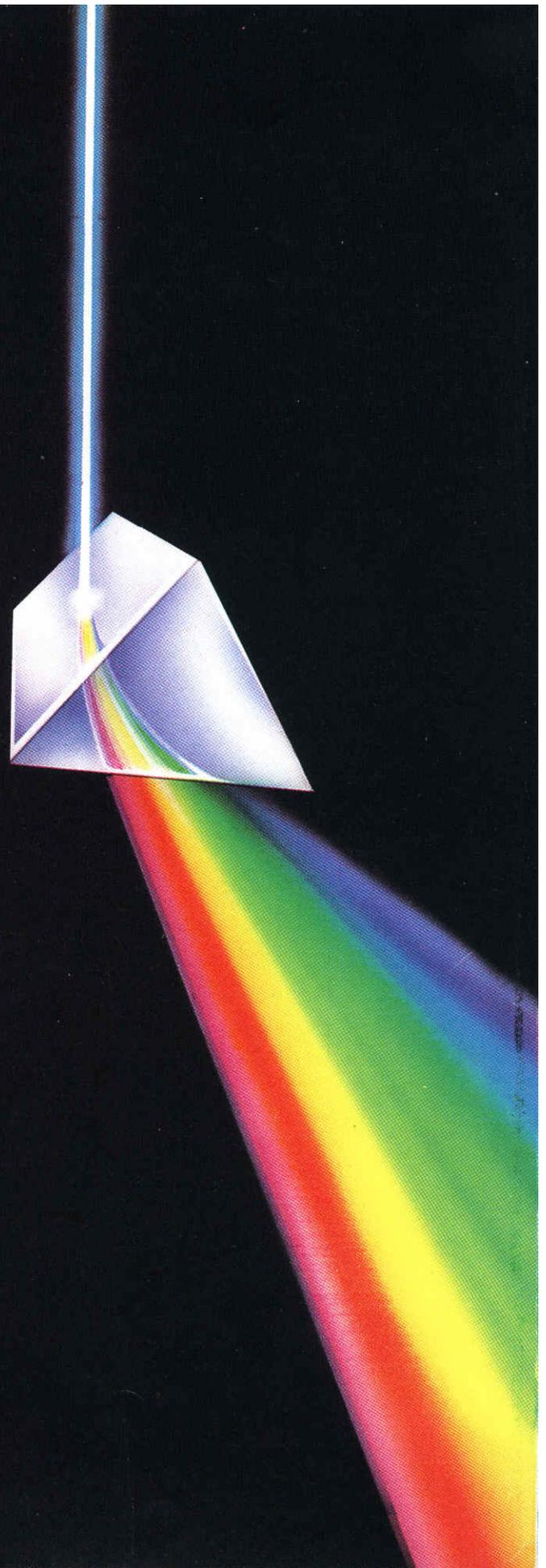
Hace cerca de doscientos años, Newton reprodujo en una habitación de su casa el mismo fenómeno del arco iris. Se encerró para ello en un cuarto, completamente a oscuras, dejando pasar tan sólo, por un pequeño agujerito, un hilillo de luz, un rayo de luz solar; interceptó entonces ese rayo con un prisma —especie de varilla de cristal de forma triangular— y consiguió descomponer la luz blanca en los colores del *espectro* (figura 6).

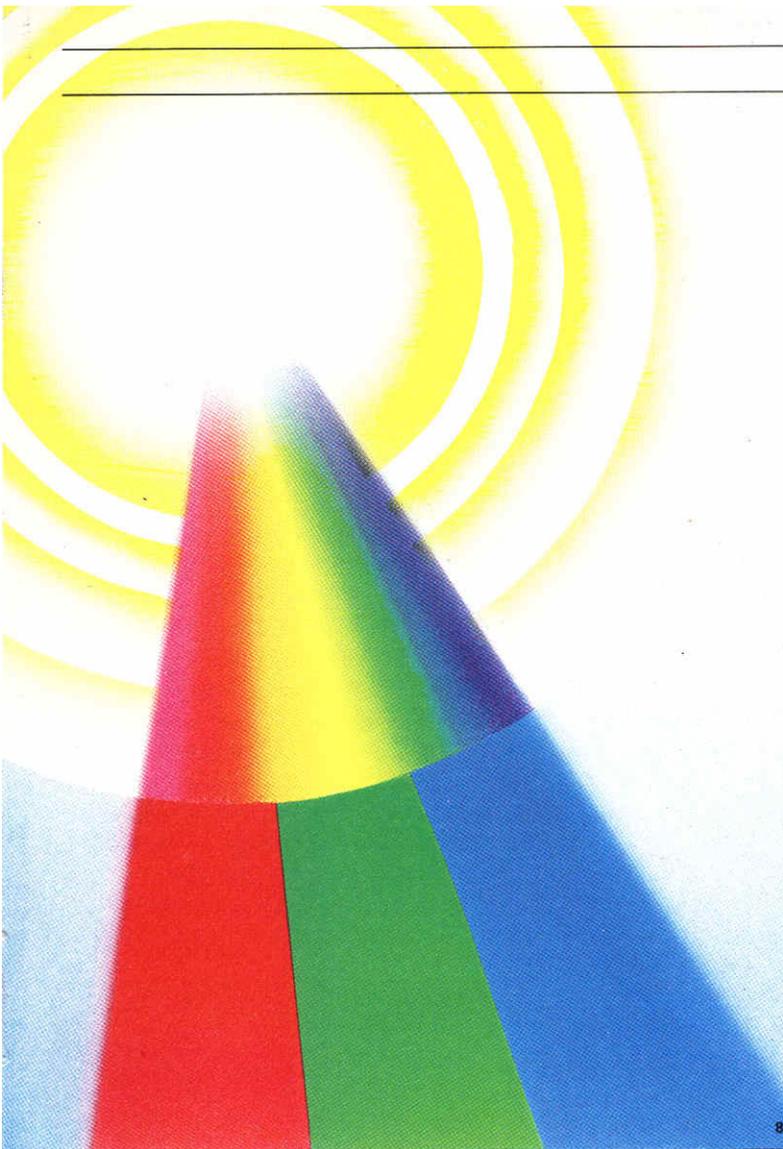
Colores del espectro

Púrpura
Rojo
Amarillo
Verde
Azul cyan
Azul oscuro

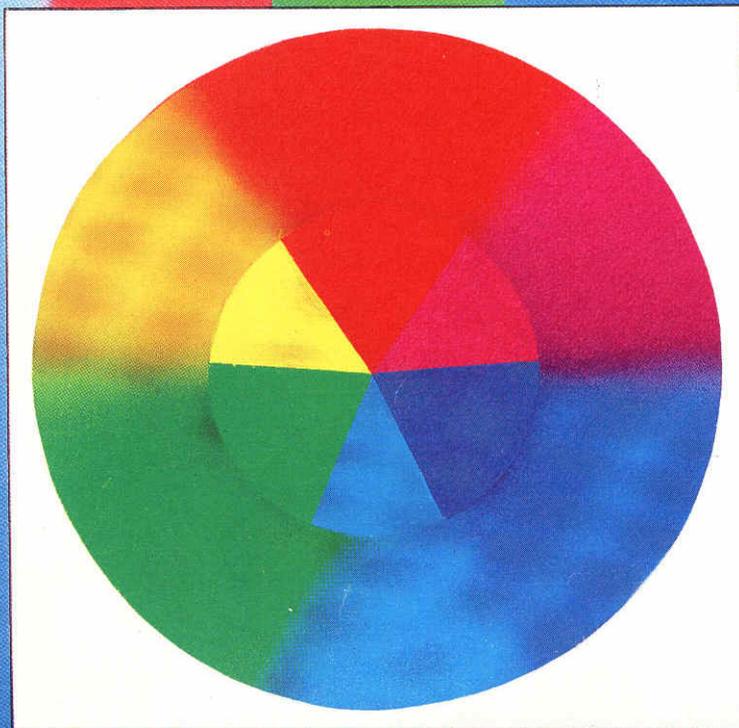
Años más tarde, el físico Young hizo lo contrario que Newton. Mientras éste *descompuso* la luz en los seis colores del espectro, utilizando un prisma, según hemos visto, Young *recompuso* la luz. Poniendo en práctica el experimento de las linternas, proyectó seis haces de luz con los seis colores del espectro y obtuvo la luz blanca.

Para comprender este fenómeno físico, el hecho de que varios colores intensos —oscuros, por tanto—, al ser mezclados, proporcionen un color más claro, hemos de pensar y recordar que estos colores son *colores luz*, colores proyectados mediante haces de luz, imi-





8



tando con ellos los efectos de la luz misma. Diremos, entonces, que si a un color luz añadimos otro color luz, la mezcla resultante ha de darnos forzosamente un *color luz más luminoso, más claro*. Lógicamente, pues, la suma del color luz *verde* y del color luz *rojo* ha de proporcionar un color luz más claro: el *amarillo*. Young demostró, además, algo verdaderamente importante para nuestro estudio. Investigando con sus linternas de colores, determinó, por eliminación, que los seis colores del espectro podían ser reducidos a tres colores básicos del mismo espectro, es decir, halló que con sólo tres colores —rojo, verde y azul oscuro— podía recomponer la luz blanca (figura 7). Y vio que mezclando estos tres colores por parejas, obtenía los tres restantes —azul cyan, púrpura y amarillo—. Con lo cual determinó, en suma, cuáles son los colores *primarios* del espectro y cuáles los *secundarios*. Véalos en el recuadro siguiente (figura 8):

COLORES-LUZ PRIMARIOS

Rojo, verde, azul oscuro

COLORES-LUZ SECUNDARIOS

Obtenidos con la mezcla, por parejas, de los anteriores primarios.

- Luz verde + Luz roja**
= AMARILLO
- Luz azul + verde**
= AZUL CYAN (1)
- Luz roja + azul**
= PÚRPURA (2)

(1) *Azul cyan*: Ésta es la definición técnica y actual dada a este color luz secundario. La tonalidad del azul cyan responde a la de un azul neutro, de intensidad media.

(2) *Púrpura*: El color púrpura responde a un rojo acarminado —llamado en Artes Gráficas *magenta*—, de tonalidad media.

Absorción y reflexión

Todos los objetos reciben los tres colores luz primarios: azul, rojo y verde. Algunos cuerpos reflejan toda la luz que reciben; otros la absorben. Pero la mayoría absorben una parte y reflejan el resto. Esta ley física se resume así:

Todos los cuerpos opacos, al ser iluminados, tienen la propiedad de reflejar toda o parte de la luz que reciben.

No se ha conseguido descifrar todavía por qué los cuerpos tienen el color que vemos en ellos, precisamente *éste* y no otro: por qué un tomate es precisamente de color rojo. Pero sí se sabe que ese tomate, al ser iluminado, recibe los tres colores luz primarios —el azul, el verde y el rojo—, absorbe los rayos de color luz azules y verdes, y re-

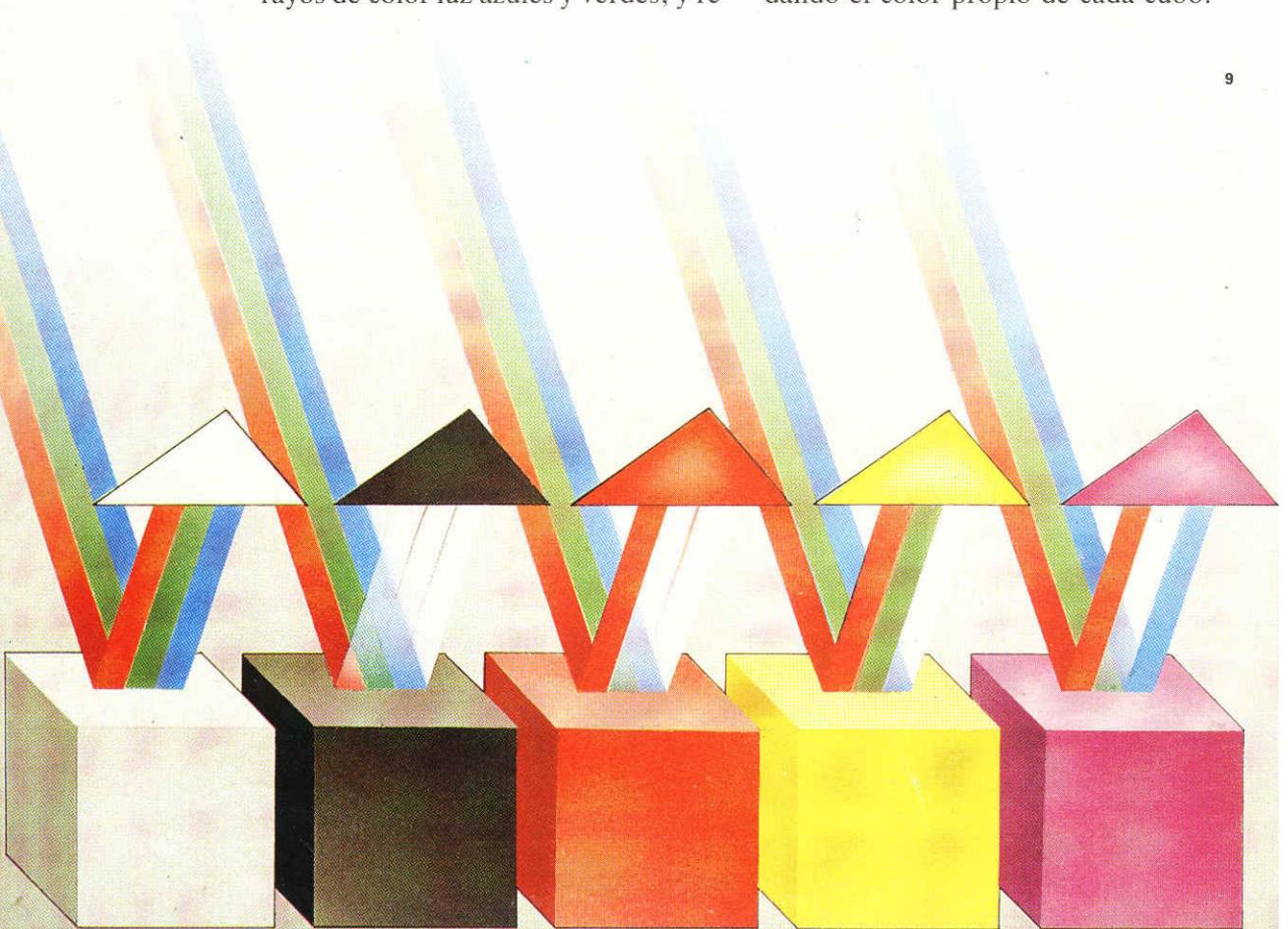
fleja los rojos, a consecuencia de lo cual lo vemos de ese color: rojo.

Las páginas de este libro que usted está leyendo ahora reciben igualmente esos tres colores luz invisibles —azul, verde y rojo— y tal como les llegan los devuelven, los reflejan, proporcionando por la suma de los tres el color blanco de las páginas, del papel.

Si el cuerpo iluminado es negro, ocurrirá todo lo contrario; en principio, llegarán al cuerpo negro los tres colores luz primarios; pero luego serán absorbidos totalmente, dejando el cuerpo sin luz, por así decirlo, a oscuras, razón por la cual lo veremos negro.

Vea, al pie de esta página, estos efectos de absorción y reflexión sobre varios cubos (blanco, negro, rojo, amarillo y magenta); vea los colores que reflejan y los colores que absorben, dando el color propio de cada cubo.

9



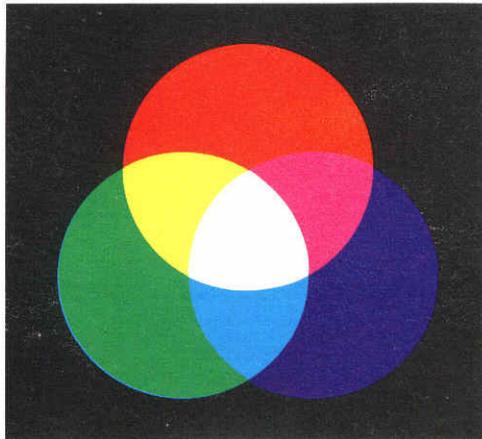
Hemos visto que la luz, para «pintar» los cuerpos expuestos a ella, se vale de tres colores luz *intensos*, *oscuros*, que, al ser mezclados por parejas, proporcionan otros tres colores *más claros* y que, en fin, recomponen la misma luz, el color *blanco*, cuando todos se mezclan entre sí.

Pero, claro está, nosotros no podemos «pintar» con luz. Mejor dicho, *no podemos crear colores más claros, con la mezcla de colores oscuros*.

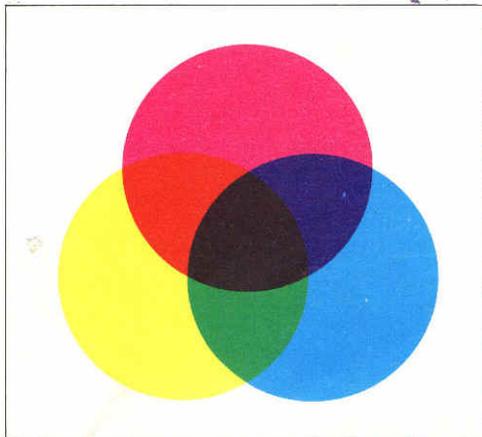
Por otra parte, no podemos apartarnos de los seis colores del espectro, si queremos lograr esa imitación de los efectos producidos por la luz.

¿Qué hacemos entonces desde un punto de vista físico? Sencillamente: variar la primacía de unos colores respecto a otros... tomando igualmente como base los seis colores del espectro. De ahí que:

10



11



Nuestros colores primarios son los secundarios luz, y viceversa, nuestros secundarios son los primarios luz.

Veamos ahora el porqué de esta inversión de valores:

Síntesis aditiva y síntesis sustractiva

Nuestras mezclas de colores suponen siempre *restar luz*, es decir, ir siempre de colores claros a colores oscuros. Si usted mezcla los colores pigmento azul cian, púrpura y amarillo —tres colores evidentemente luminosos— obtendrá ni más ni menos que el negro. ¿Se da cuenta? Todo lo contrario de lo que sucede con la mezcla de los colores luz (figuras 10 y 11).

Fig. 10. Síntesis aditiva.

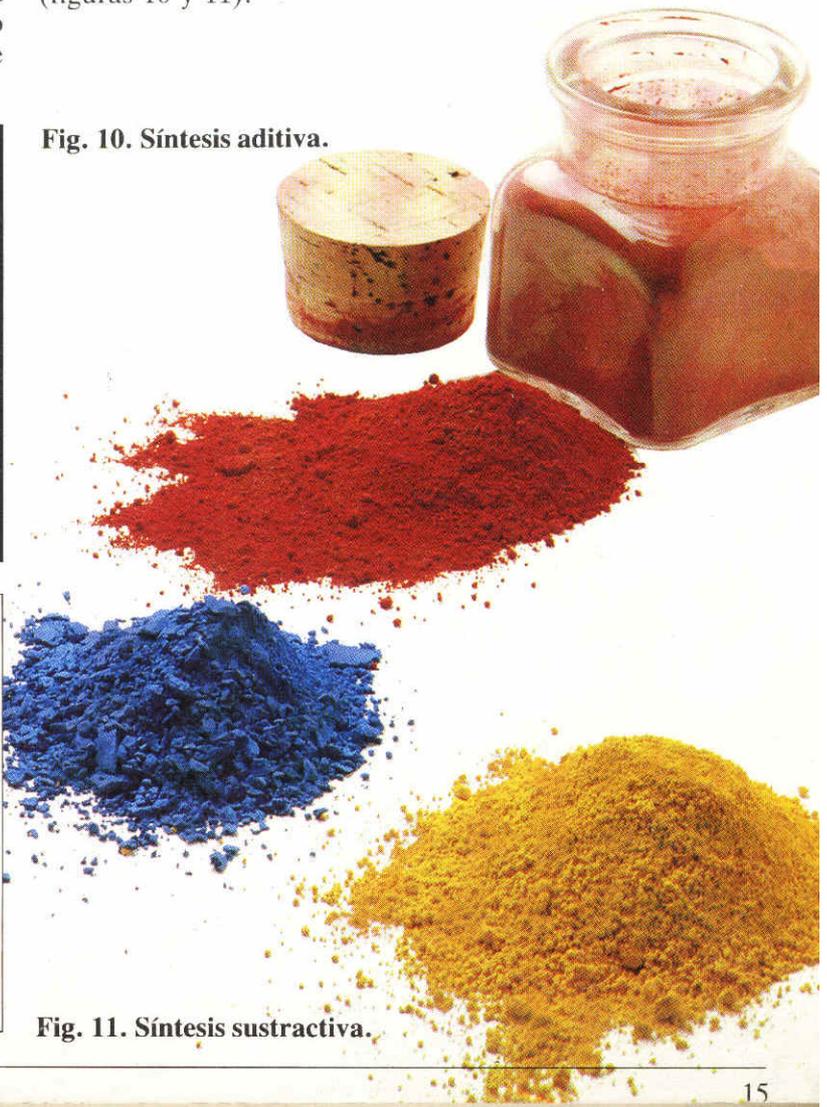
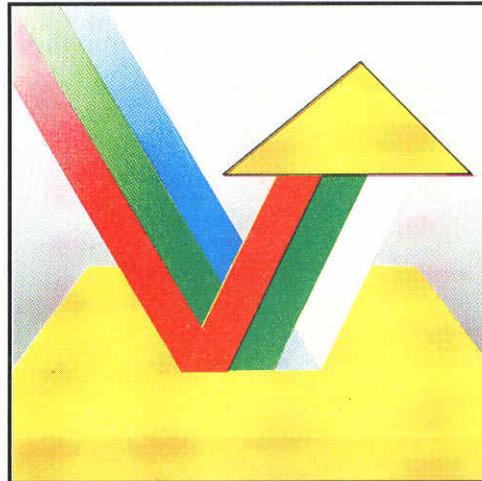


Fig. 11. Síntesis sustractiva.

Luz, color y pigmentos

Fig. 12. Cuando la luz "pinta", lo hace sumando rayos de luz de distinto color, por adición o *síntesis aditiva*.

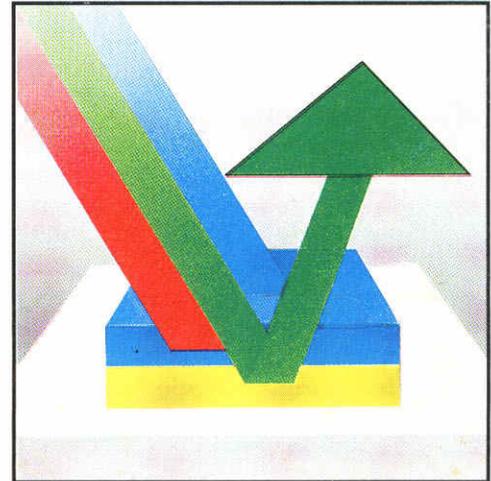


12

Cómo pinta la luz

Síntesis aditiva: Para obtener el secundario luz amarillo, la luz suma el color rojo al color verde, que al ser mezclados proporcionan un color (una luz) más claro: *amarillo*, obtenido por *suma*, o *síntesis aditiva*, de los colores luz *rojo* y *verde*.

Fig. 13. Cuando pintamos con nuestros colores, lo hacemos sustrayendo luz, obtenemos estos colores por resta o *síntesis sustractiva*.



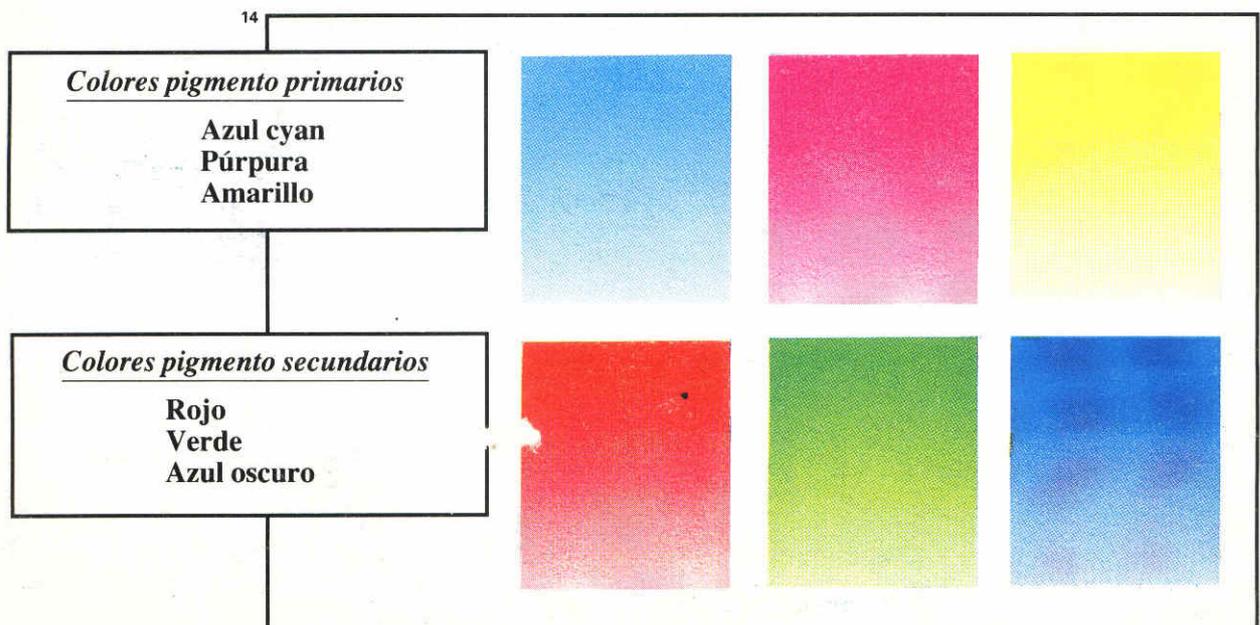
13

Cómo pintan los pigmentos

Síntesis sustractiva: Para obtener el secundario pigmento verde, mezclamos azul cian y amarillo. Respecto a los colores luz, el azul absorbe el rojo y el amarillo absorbe el azul. El único que ambos reflejan es el *verde*, obtenido por *resta* de *azul* y *rojo*.

Vista la procedencia y el fundamento de nuestros colores, conociendo ahora la teoría que nos permite llevar al cuadro toda la policromía de matices, to-

nos y colores que vemos en el modelo, pasemos a enumerarlos, a clasificarlos en básicos y primarios, en secundarios, terciarios, etc. (figura 14).



15

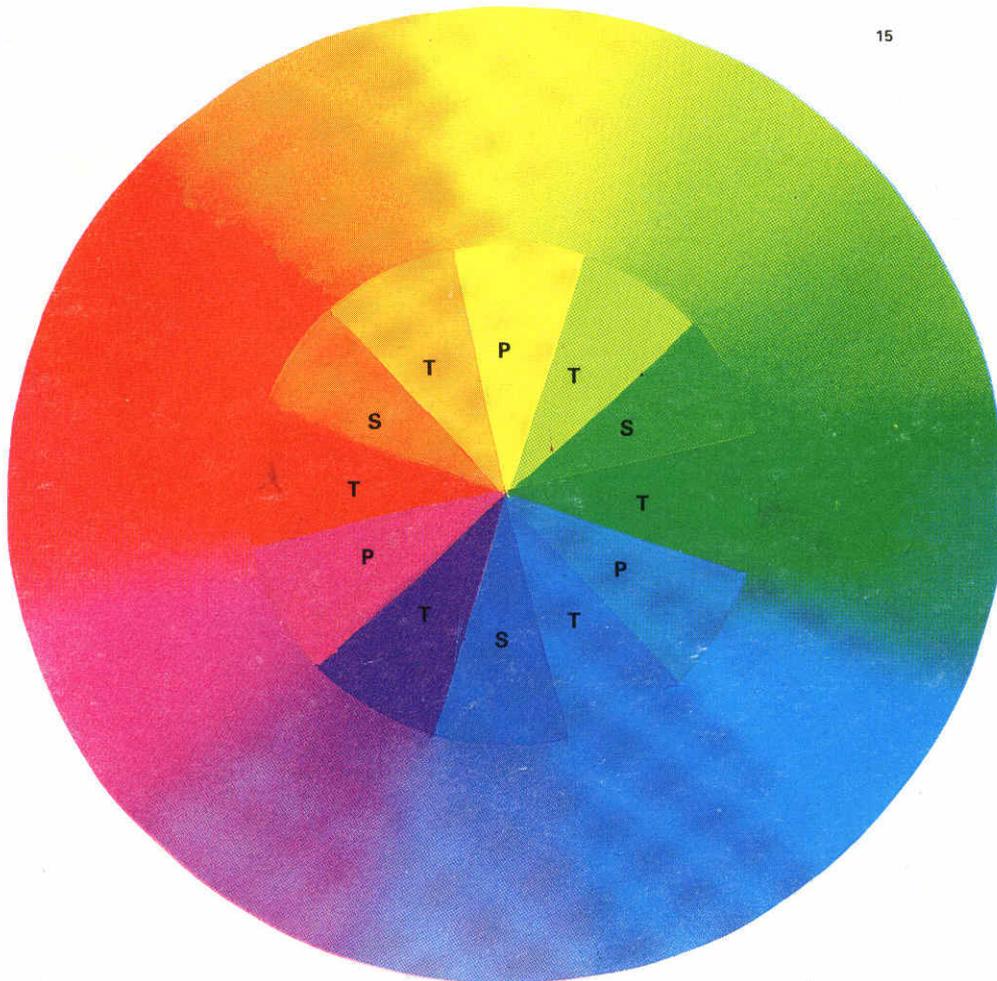


Fig. 15. Esta rueda de colores nos muestra la clasificación de los Colores-Pigmento, partiendo de los tres colores Primarios (indicados con la letra P) con la mezcla de los cuales se obtienen los tres Secundarios (indicados con la letra S) que nos dan a su vez los Terciarios (indicados con la letra T).

16

Mezclando púrpura con amarillo, obtendrá rojo

Mezclando amarillo con azul cyan, obtendrá verde

Mezclando azul cyan con púrpura, obtendrá azul oscuro

Mezclando un primario con el secundario más próximo, obtendremos a su vez los **colores pigmento terciarios**:

Verde esmeralda		
Azul ultramar		
Verde claro		
Violeta		
Carmín		
Naranja		

En fin, mezclando a su vez los terciarios con los secundarios, obtendríamos otra gama más oscura llamada de los «cuaternarios» y así sucesivamente hasta una infinidad ilimitada de matices.

Colores complementarios

Nuestra paleta puede llegar a todos los colores, adaptándose al fenómeno de la luz. Esta perfecta coincidencia de factores nos permite hablar de los colores pigmento complementarios.

COLORES PIGMENTO COMPLEMENTARIOS

El azul intenso es complementario del amarillo.

El rojo es complementario del azul cyan.

El verde es complementario del púrpura (y viceversa).

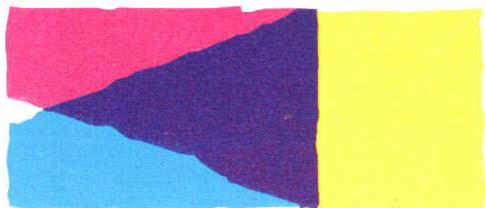
Bueno, dirá usted, ¿de qué nos sirve, puestos a pintar, conocer todo eso de los complementarios?

Pues... mire usted, si se fija en la anterior tabla de colores pigmento, comprobará que los colores complementarios se hallan siempre en los polos opuestos de todas las combinaciones posibles: el azul oscuro es complementario del amarillo (o viceversa, no lo olvide); el rojo es complementario del azul cyan..., etc. O sea que precisamente por ser complementarios, son los menos afines. Y esta característica representa para el pintor la posibilidad de crear contrastes sorprendentes, de pintar sombras extraordinariamente luminosas, de conseguir fondos...

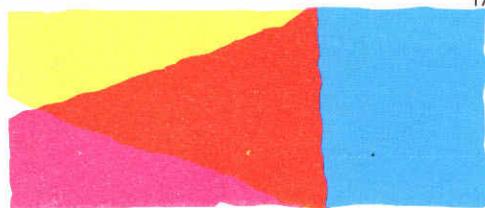
Supone también la posibilidad de pintar con una gama de colores *quebrados*, lograda mediante la mezcla en proporciones desiguales de colores complementarios y blanco. Pero éste es un tema que dejamos para más adelante, cuando hablemos de entonaciones, de tendencias y gamas, del arte de armonizar colores.

Fig. 20. El conocimiento de los colores complementarios, permite la obtención de los más intensos contrastes de color, utilizados a principios de este siglo por los posimpresionistas y los *fauvistas*.

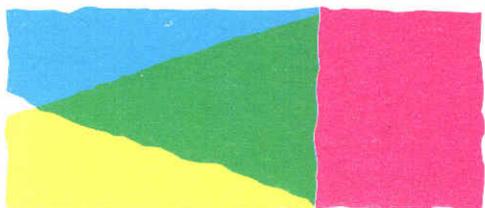
Como ejemplo de este estilo, vea en esta reproducción el cuadro de André Derain, *El puente de Westminster* (Colección particular, París).



17



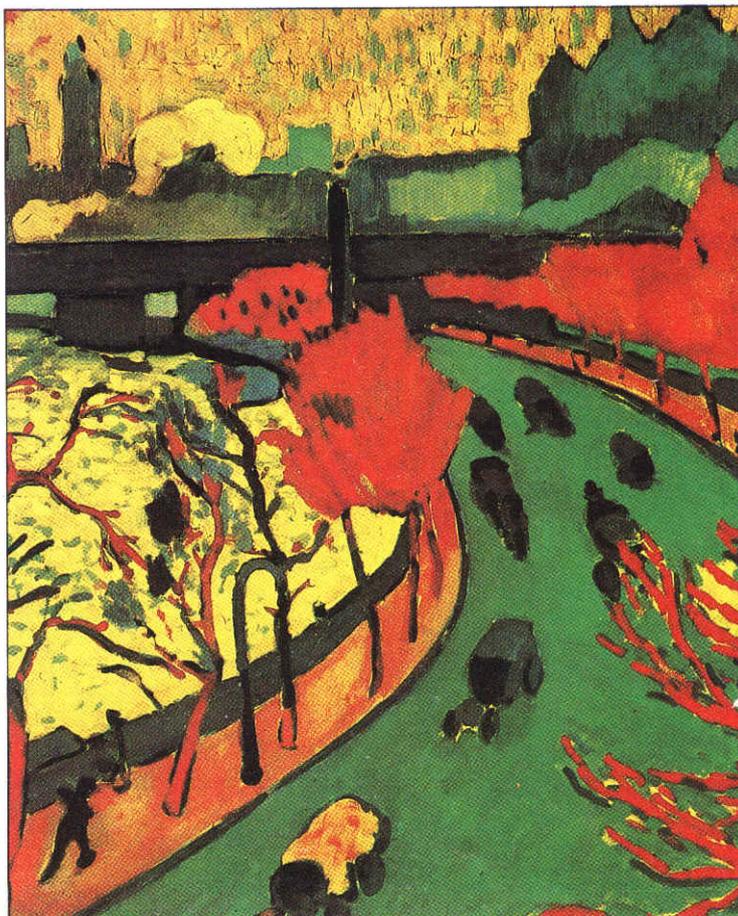
18



19

20

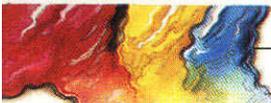
Figs. 17, 18, 19. Cuando hablamos de nuestros colores, el fenómeno de los colores complementarios queda resumido en estos esquemas, diciendo que: al mezclar dos Primarios (púrpura y azul cyan) obtenemos un Secundario (azul intenso), cuyo complementario es el Primario que no ha intervenido en la mezcla anterior (amarillo). Se entiende entonces que el azul intenso es complementario del amarillo; el rojo es complementario del azul cyan; y el verde es complementario del púrpura; y viceversa: amarillo es complementario del azul intenso, etc.



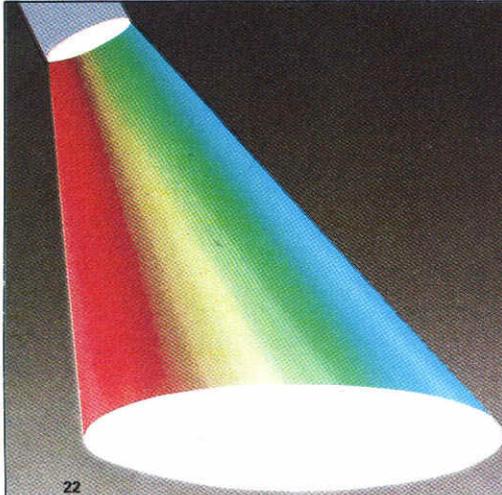
Colores complementarios
 Recordemos una vez más que proyectando tres haces de luz, uno rojo, otro verde y otro azul intenso, recomponemos la luz misma, obteniendo una luz blanca. Quitando entonces el haz azul, aparece en la pantalla el color complementario del azul: el amarillo.

PARA NOSOTROS, LOS PINTORES...
 AMARILLO es complementario del AZUL
 PÚRPURA es complementario del VERDE
 AZUL CYAN es complementario del ROJO
 (y viceversa).

COLORES-PIGMENTO COMPLEMENTARIOS
 Son los mismos que los colores luz primarios. Al ser mezclados proporcionan negro, dado que nuestros colores restan luz.



Teoría del color: Resumen



22

- La luz blanca es la suma de los colores del espectro, constituidos, básicamente, por los colores primarios *luz*: azul, verde y rojo.
- Mezclando los colores primarios *luz* por parejas, se obtienen tres colores de tonalidad más clara: los secundarios *luz*: azul cian, púrpura y amarillo.



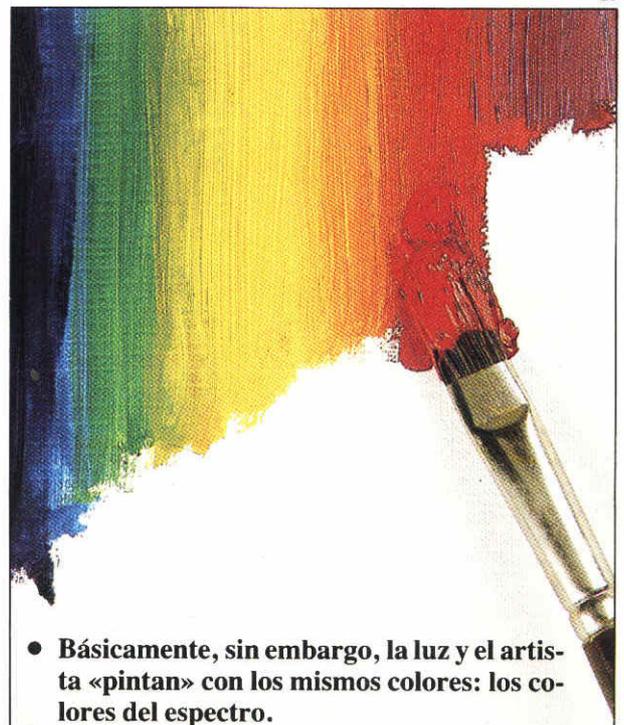
23

- La mezcla de los colores primarios *luz* (azul, verde y rojo) proporciona el blanco de la luz misma.
- Los cuerpos tienen la propiedad de reflejar toda o parte de la luz que reciben.
- La luz colorea los cuerpos mediante síntesis aditiva.



24

- Nuestro sistema es inverso al empleado por la luz. El artista utiliza primariamente colores más claros, cuya mezcla supone siempre restar luz —síntesis sustractiva—. Con la mezcla de los tres colores *pigmento* primarios, el artista obtiene el color negro.



25

- Básicamente, sin embargo, la luz y el artista «pintan» con los mismos colores: los colores del espectro.



39



40

Figs. 37 a 40. Vea en estas imágenes el efecto de la atmósfera interpuesta en campo abierto, en un bosque de alta montaña y en una ciudad junto al mar. Excepto en esta última imagen, observe que este efecto de la atmósfera interpuesta con el primer término contrastado y una progresiva decoloración con tendencia al azul a medida que el término se aleja, aparece más acentuada, cuando la luz viene de enfrente, es decir, con la iluminación a contraluz.

Usted ha estudiado en las páginas anteriores los fundamentos de la teoría del color que el artista ha de conocer para pintar un cuadro. Se trata ahora, en las páginas siguientes, de aplicar el principio básico de estas teorías, el hecho fenomenal de que con sólo tres colores, el azul, el amarillo y el carmín ayudados por el blanco, es posible componer y pintar todos los colores de la Naturaleza incluido el negro. Esta demostración podría hacerse pintando cualquier tema, desde un paisaje hasta un ramo de flores. Pero vamos a experimentarlo no con temas, sino con gamas de colores aplicadas a temas diferentes; a saber: una gama de caquis y verdes, una gama compuesta de colores carne y una gama de grises. Lo ideal sería que usted probara y experimentara ese fenómeno de pintar con sólo tres colores. Espero que lo haga.



41

TODOS LOS COLORES
— CON SÓLO —
TRES COLORES

Caquis y verdes con sólo tres colores

Con sólo los tres colores primarios —azul cyan, púrpura y amarillo—, es posible obtener todos los colores presentes en la Naturaleza, incluido el negro.

Teóricamente es así, sin discusión. En el terreno de la práctica, hemos de añadir el blanco a estos tres colores. Blanco que será el del mismo papel (pintando a la acuarela, por ejemplo) o que intervendrá como color real, pintando al óleo o con otros materiales opacos. En cualquier caso, para obtener un rosa, pongamos por caso, deberemos rebajar el púrpura con blanco; para obtener un verde claro, habrá que mezclar el amarillo con el azul, añadiendo a ellos el blanco del tubo —pintando al óleo— o diluyendo el verde con más agua para obtener una mayor transparencia del blanco del papel —pintando a la acuarela—, etc.

De la regla anterior se deduce una norma que usted deberá tener en cuenta: sea cual sea el color de un cuerpo, habrá siempre, en su composición, una parte de azul, otra parte distinta de púrpura y otra de amarillo.

Hablemos con ejemplos gráficos:

Vamos a empezar nuestros ejercicios componiendo un color tan indefinido como el caqui, el conocido color del uniforme militar, mezclando para ello, en las proporciones debidas, los tres colores primarios con el blanco.

Haré estas mezclas con pintura al óleo sobre tela blanca. Tratando de hallar tres colores cuya gama se acerque lo más posible a los tres colores primarios, he elegido los que puede ver reproducidos en el recuadro al pie de esta página.

Vayamos ahora a por el color caqui: Obtenemos un verde neutro, con más amarillo que azul. Bastará ahora añadir un poco de carmín, y... ya tenemos nuestro color caqui (A).

Ah, pero, claro; no todos los uniformes militares son de un mismo color caqui. Añadiendo a ese caqui un poco de azul y algo de blanco, tendremos un caqui algo grisáceo, menos llamativo que el anterior (B). Sumando al anterior (A) una pequeña porción de amarillo y blanco, obtenemos un caqui amarillento (C). Si a éste añadimos azul, púrpura y blanco, obtendremos un caqui para pintar las sombras del uniforme (D).

42



**Para el azul cyan
AZUL DE PRUSIA**

**Para el púrpura
CARMÍN DE GARANZA**

**Para el amarillo
AMARILLO CADMIO CLARO**



A

B

C

D

El color carne, con sólo tres colores

Tratemos de pintar ahora el *color carne*, otro color complejo, poco concreto, que ni es rosa, ni es amarillo claro, ni es concretamente un naranja. Veamos: utilizando los mismos colores primarios, única y exclusivamente con éstos, ayudados por el blanco, tenemos que:

Con un poco de amarillo, una cantidad mayor de blanco y una pequeñísima porción de púrpura —sin necesidad de añadir azul, fíjese— tenemos ya un color carne (A).

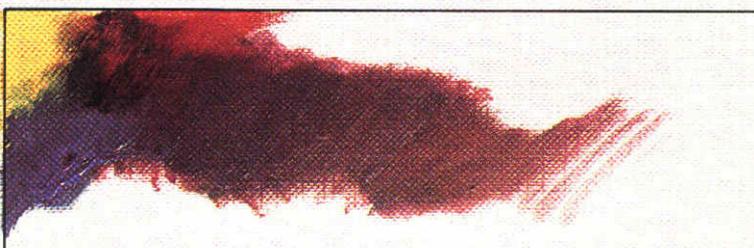
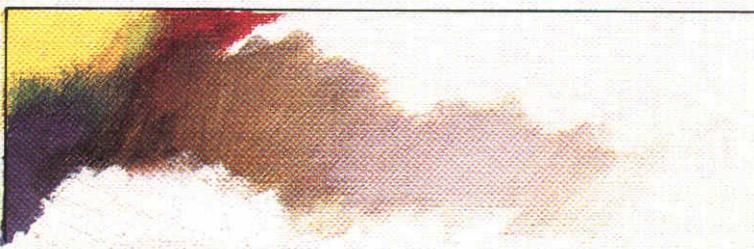
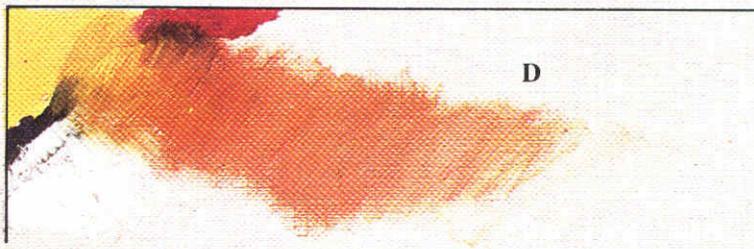
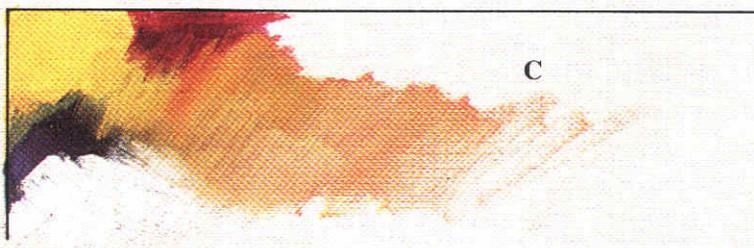
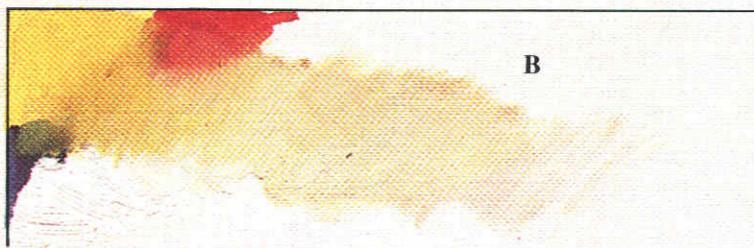
Resulta un color carne muy luminoso, que es apropiado para pintar zonas muy iluminadas, las áreas más brillantes del modelo.

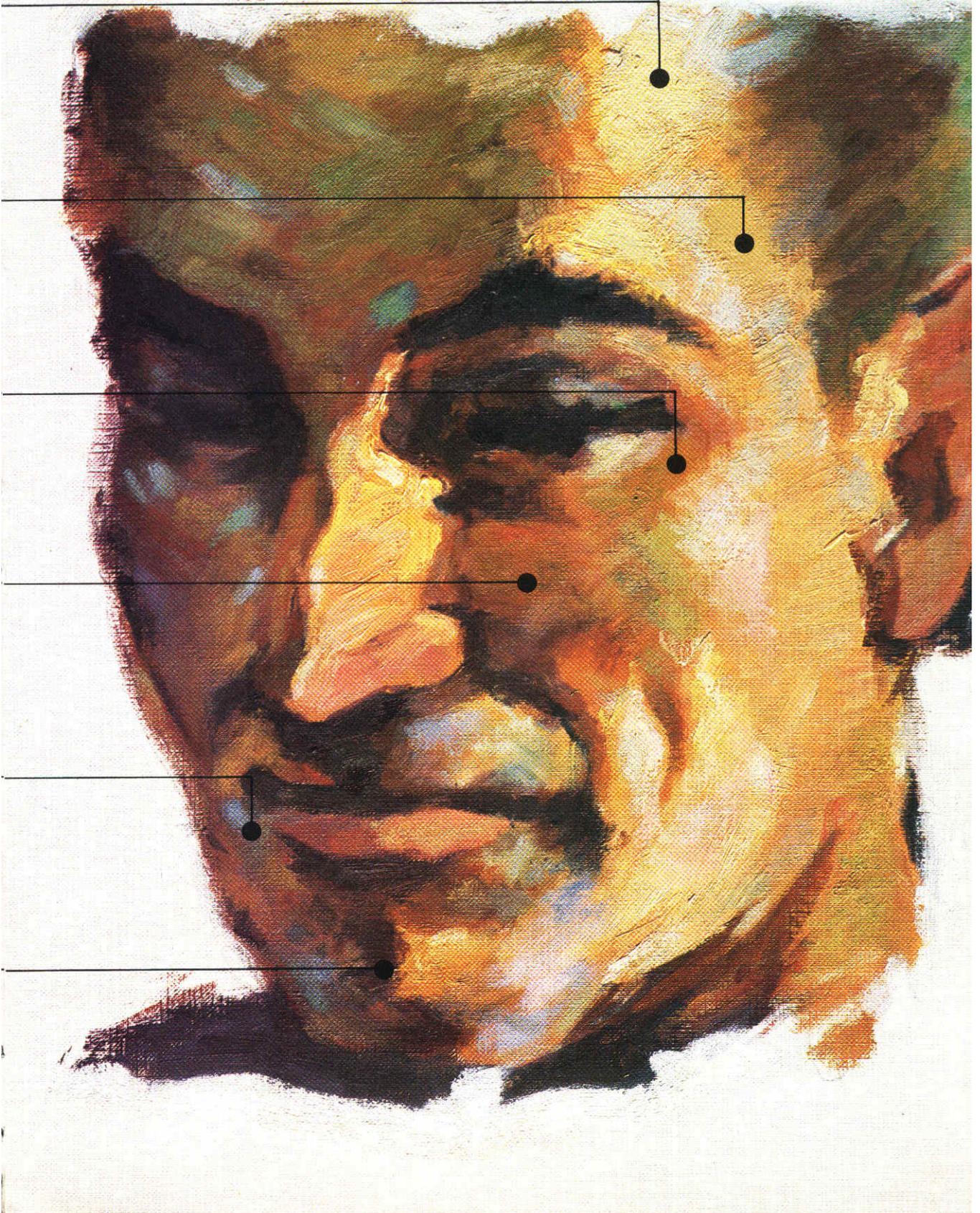
Tratemos de «ensuciarlo», añadiendo un poquitín de azul y... obtenemos un color carne local (B).

Podemos darle, también, esa variante de la muestra siguiente (C), añadiendo algo más, muy poco, de púrpura; si a éste añadimos más púrpura y más amarillo, obtendremos ese color carne bronceado (D); y si...

Dejémoslo. Como puede ver, eso del *color carne* —podríamos decir, en realidad, de *todos los colores*— es muy relativo. Vemos, en efecto, que no puede hablarse de un *color carne* concreto, específico; vemos que son muchos los colores... carne; que depende de muchos factores —aquello del color local, del color tonal y del color o colores reflejados, entre otros que estudiaremos más adelante— para que sea color carne claro, oscuro, sonrosado, aceitunado, verdoso, incluso azulado.

Sirva de muestra, para el caso, el esbozo de esa cabeza que yo mismo he pintado al óleo, en la figura 44, en la que es difícil determinar el número exacto de colores y matices que colorean y dan forma a las distintas partes del rostro, yendo desde el siena oscuro al azul claro, pasando por el rosa, el ocre, el crema, el verde claro, el verde oscuro, el negro, etc., en una variedad extraordinaria de colores... logrados TODOS con la mezcla de los tres primarios.





Grises, con sólo tres colores

¿Pueden estos tres colores proporcionar el gris? Sí; desde luego, muy fácilmente, demasiado fácilmente. No hay más que mezclarlos en las proporciones debidas (aproximadamente: un 50 % de azul, un 30 % de rojo y un 20 % de amarillo), con lo cual, de salida, nos proporcionarán negro, y luego añadirle blanco, en la cantidad necesaria, para obtener el gris deseado (figura 46 A). Variando las proporciones, podrán obtenerse, además, diferentes gamas de grises: grises «fríos», de tendencia azulada (B), verdosa (C), etc., o grises «cálidos» de tendencia amarilla (D), rojiza (E), etc.

Y repito que muy fácilmente, demasiado, por desgracia. De ahí que las primeras experiencias de cualquier aficionado a la pintura suelen tener, casi siempre, como resultado, cuadros pobres de colorido, monótonos, grises.

«Bueno —dirá usted—, yo pinto con más de tres colores; mis mezclas no se reducen a azul, rojo y amarillo. Vea mi paleta: yo trabajo con tres amarillos, dos sienas, dos rojos, un carmín, tres verdes, tres azules...»

...Que en definitiva son derivados, nacen, de los tres primarios —podríamos contestar a ese aficionado—. De ma-

nera que da igual mezclar los tres primarios en las proporciones mencionadas que llevar a cabo esa mezcla con los secundarios o terciarios. El mismo gris obtendrá usted con la mezcla del azul cian, el púrpura y el amarillo que con la combinación de los secundarios rojo, verde y azul intenso o con la de los terciarios verde claro, verde esmeralda, azul ultramar, violeta...

¿Quiere decirme entonces de qué y para qué sirven tantas clases de azul, de siena, de verde, de amarillo? Si, como parece, con sólo los tres primarios puede pintarse todo; si a pesar de trabajar con una paleta más rica en colores existe igualmente la «trampa de los grises», ¿quiere explicarme por qué todos los artistas no limitan su gama de colores a esos tres famosos primarios? La pregunta es definitiva. Tanto que tendremos que dejar la respuesta para las páginas siguientes. En ellas veremos el porqué y el cómo de todos los colores usados generalmente por el artista; trataremos de ver las causas que impiden pintar cuadros de colorido brillante, vivo, real..., cosa ésta que tiene que ver con el uso y abuso del blanco, con la falta de contrastes y el uso de los colores complementarios.

45

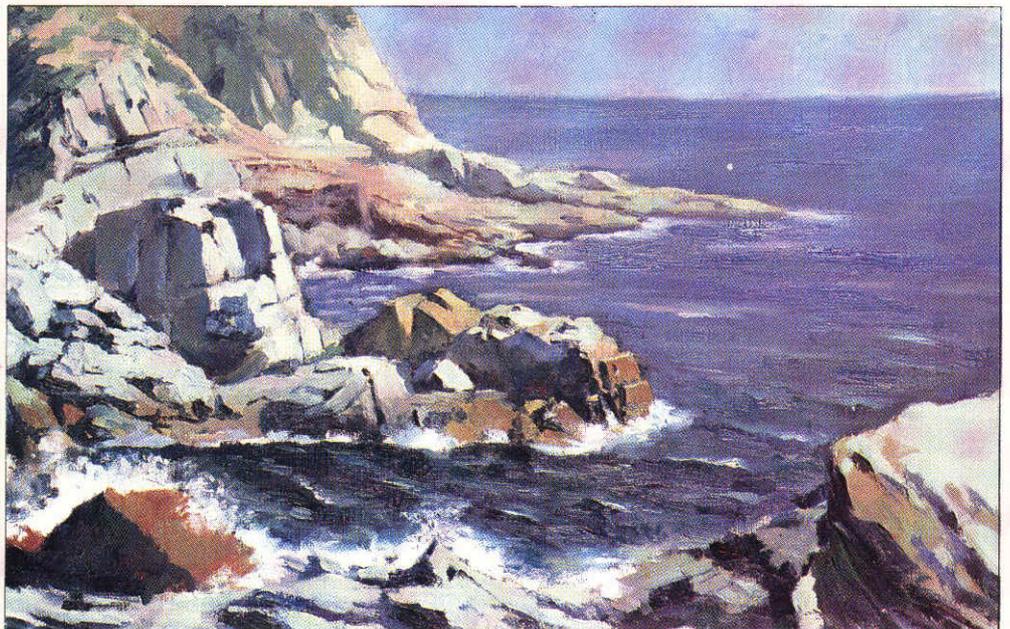
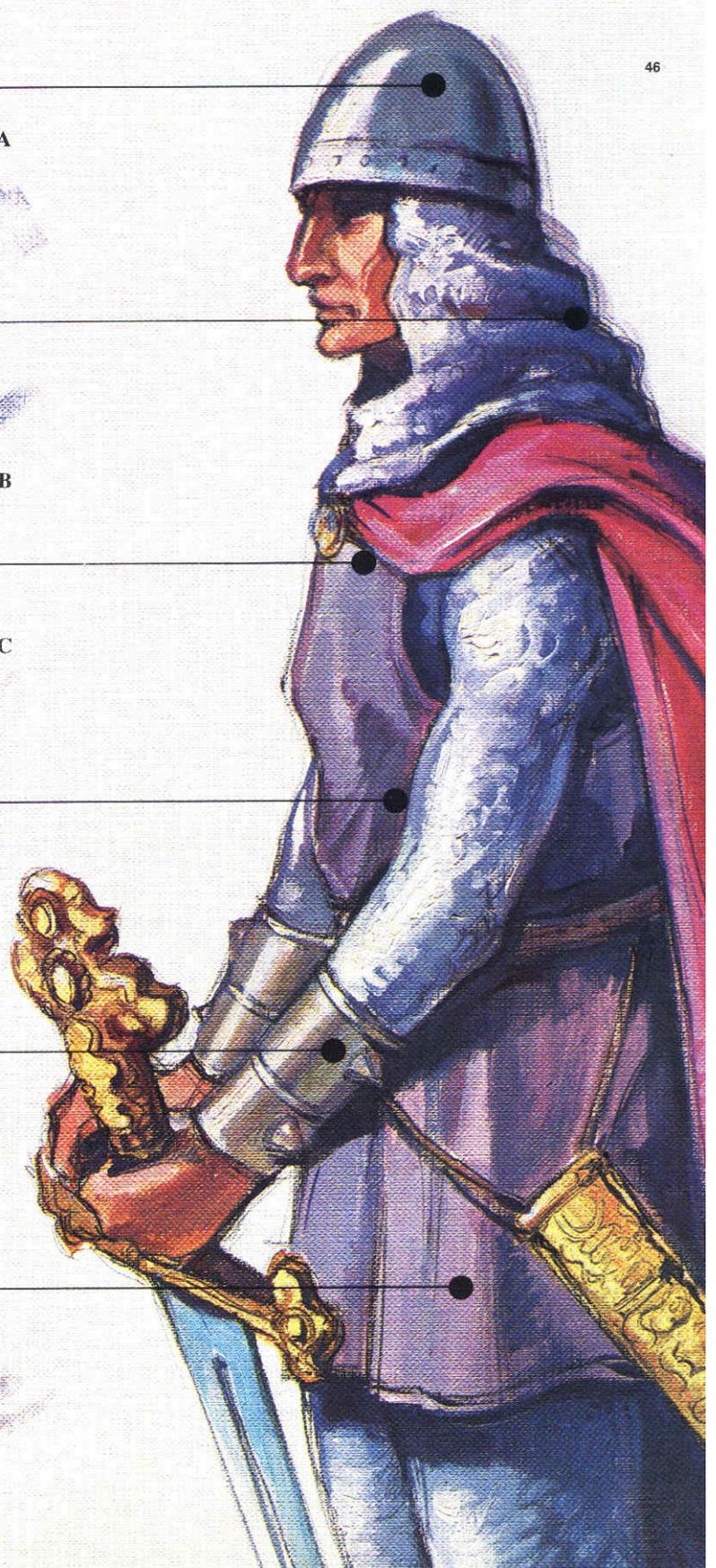
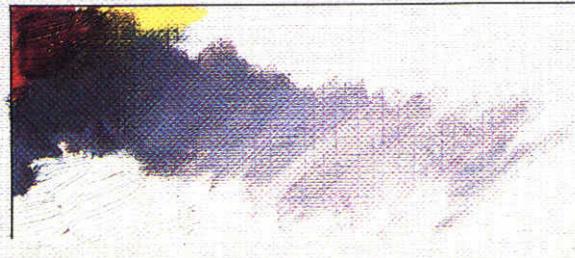
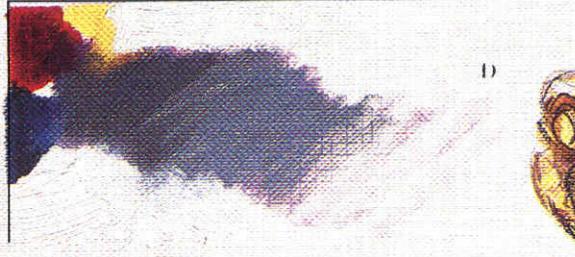
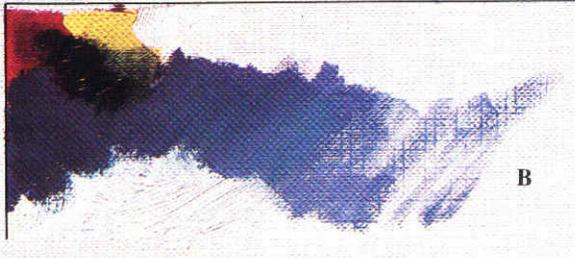
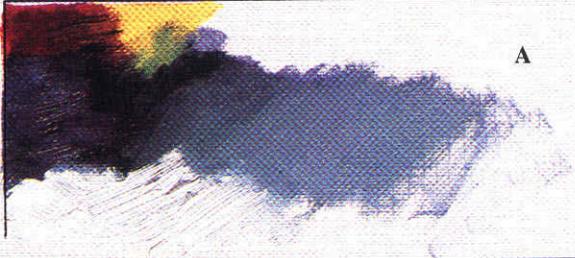
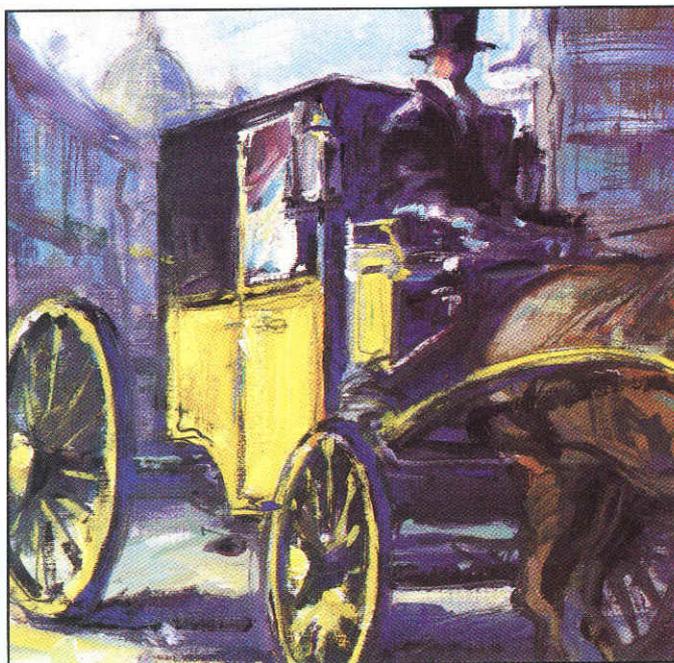


Fig. 45. Este fragmento de una marina de la que yo mismo soy autor, es un buen ejemplo de contraste y atmósfera y de la amplia gama de tonos y matices que pueden lograrse con los colores comúnmente usados por el artista (derivados de los tres primarios), aspecto éste que estudiaremos en los capítulos siguientes.



El crítico de arte francés Charles Blanc, contemporáneo de Delacroix, cuenta esta anécdota en su *Grammaire des Arts du Dessin*:

“Un día Delacroix estaba pintando un ropaje amarillo pero por más que probaba y volvía a probar no llegaba a ese contraste que él recordaba en los amarillos de Rubens y Veronés. De repente, decidió ir al Museo del Louvre para ver qué habían hecho sus antecesores. Olvidando su gabán, sin lavarse las manos, salió corriendo a la calle en mangas de camisa, a pleno sol... Entonces vio más que miró, frente a su casa, la radiante mancha amarilla de un coche de punto. Subió a él y... ‘¡Al Louvre, deprisa!’ le gritó al cochero. Mas no bien hubo hablado, volvió a su mente la fugaz visión del amarillo del coche. ‘¡Es éste!’ se dijo. Bajó... vio... miró... Sí, *era un amarillo MÁS luminoso por el contraste con el color azul violáceo de las sombras*. ‘¡Las leyes de los complementarios de Chevreul!’ pensó Delacroix. Y entonces bajó del coche y volvió corriendo a su estudio, sin decir palabra, mientras el cochero pensaba: ‘Ese tío debe de estar loco’ ”.



47

COLOR
— Y —
CONTRASTE

Contraste por tono y por color

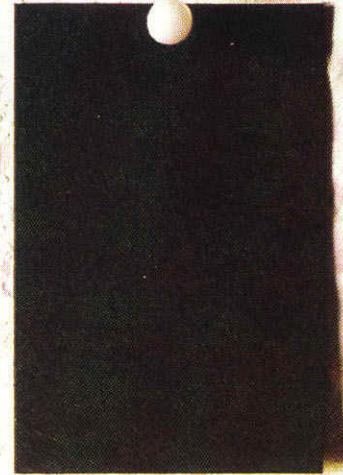
Nuestros colores son sumamente pobres comparados con los colores y la luz de la Naturaleza. Bastará, por ejemplo, hacer la prueba siguiente para percatarse de ello:

Suponga usted un pequeño hueco o agujero que dé a una habitación o espacio sin luz; imagine que al lado mismo de ese hueco pinta usted, con pintura negra, una forma igual a la del agujero y... comprobará que ese negro se transforma en un gris oscuro al ser comparado con el negro real producido por la oscuridad (figura 48).

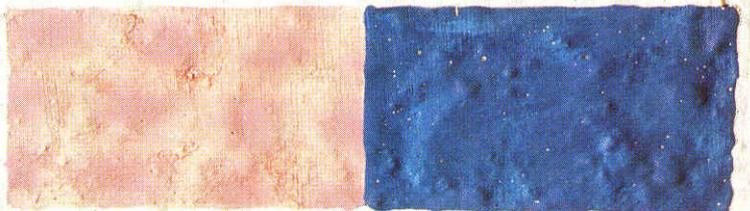
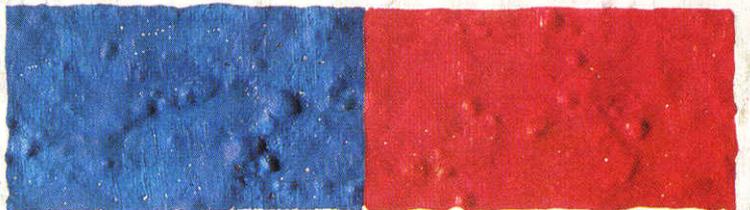
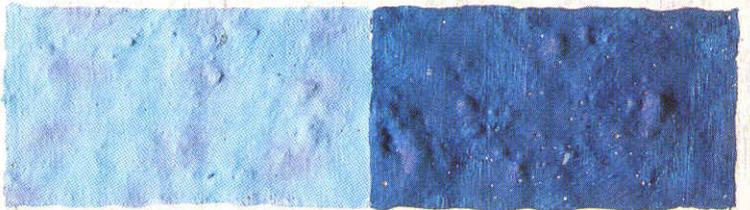
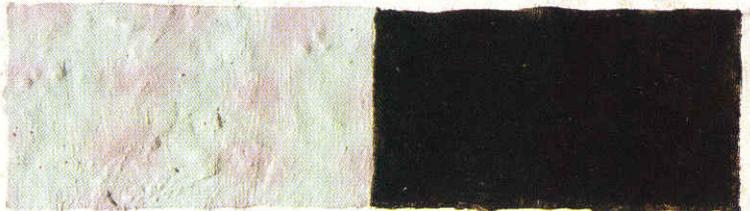
Sucede, pues, que para imitar el contraste real existente entre los colores de la Naturaleza, hemos de poner en práctica una serie de trucos o normas basadas en leyes sobre el contraste entre *tonos* y *colores*.

Contraste dado por *tono* es aquel en que el color no interviene. Un negro al lado de un blanco, un gris oscuro y un gris claro, o una combinación de negro, gris y blanco originan en cada caso un contraste por *tono*. Un azul oscuro y un azul claro contrastan igualmente por *tono*, sin que exista contraste de color.

Ahora bien; si al lado de ese azul oscuro pintamos un rojo también oscuro, obtendremos el contraste de un color respecto a otro, un contraste basado en la diferencia existente entre los dos colores. En fin, si el azul es oscuro y el rojo claro, habremos logrado un doble contraste dado por *color* y a la vez por *tono* (figura 49).

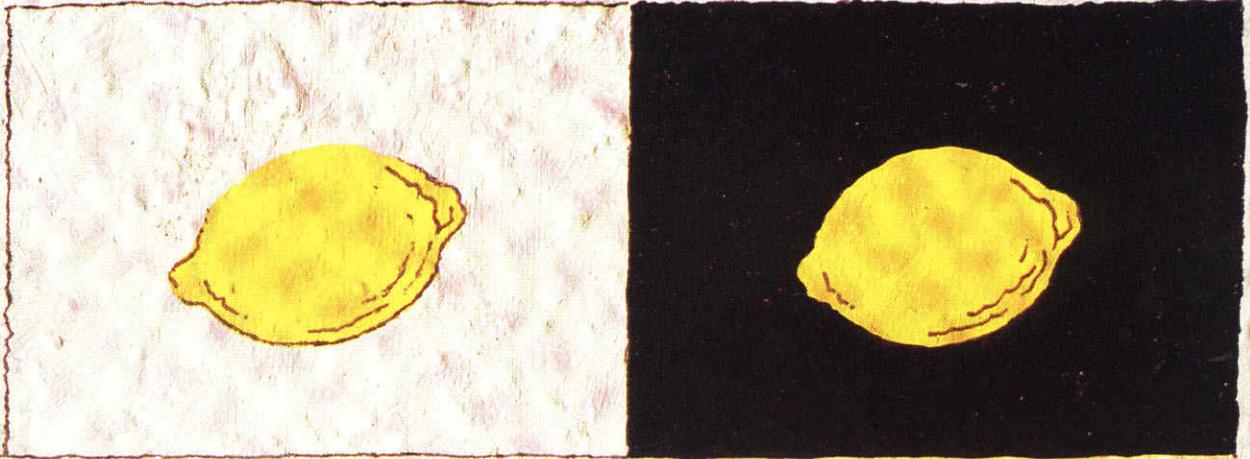


48

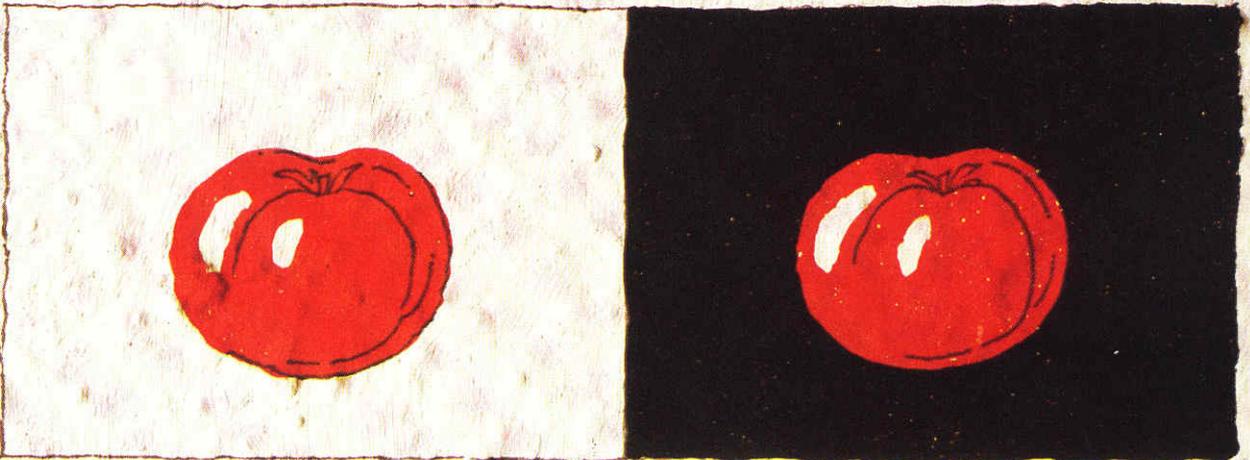


49

Ley de contrastes simultáneos



50



51

Disponiendo una superficie de color claro y otra de color oscuro o negro y pintando encima de ambas un mismo color, un limón, por ejemplo, obtendremos por ley de *contraste simultáneo* la impresión óptica de que el amarillo del limón o un tomate rojo puestos sobre una superficie blanca son más oscuros que los mismos colores cuando están puestos sobre un fondo negro (figuras 50 y 51).

Podemos, por tanto, sacar las siguientes consecuencias, concretándolas al estudio del color:

1. Un color cualquiera resulta más oscuro cuanto más claro es el color que lo rodea.
2. El mismo color resulta más claro cuanto más oscuro es el color que lo rodea.

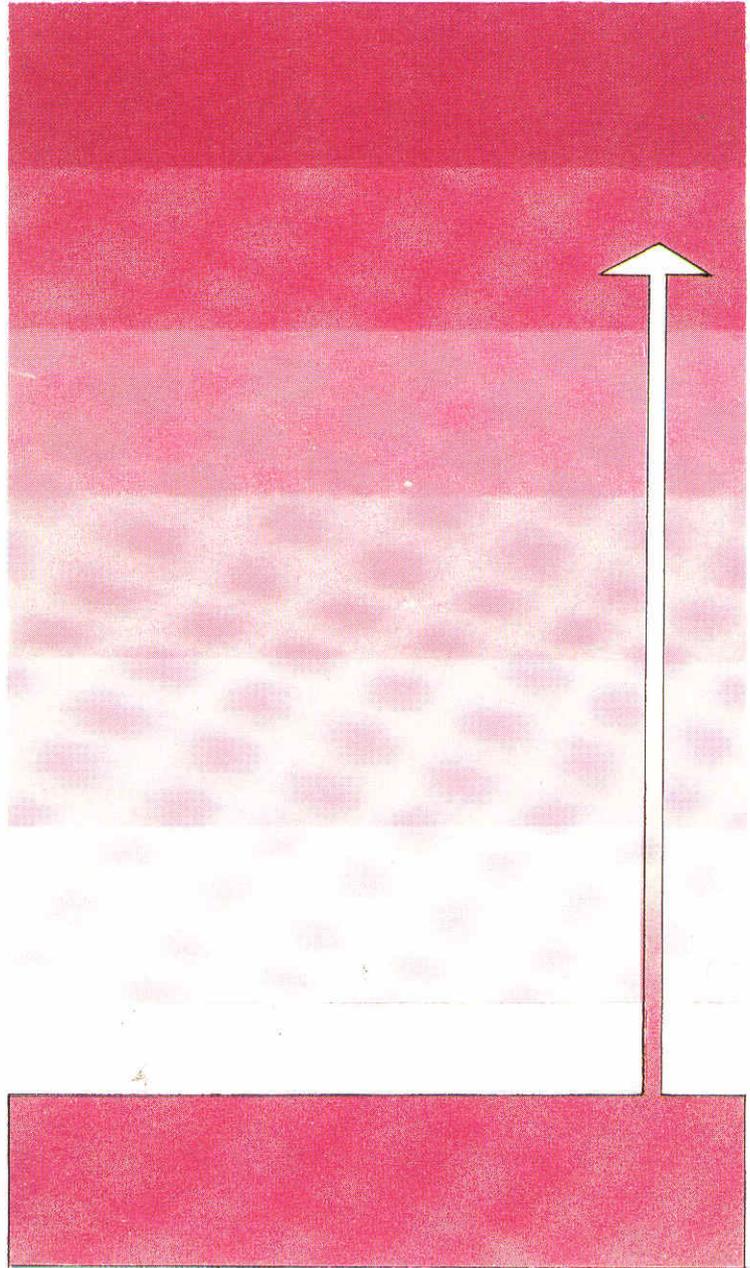
Exaltación de los colores

Vamos a ampliar ahora estas enseñanzas con un nuevo experimento: pintemos en una serie de franjas el degradado de un color cualquiera, rojo, por ejemplo, y veremos cómo el color de una franja exalta el color de las próximas o yuxtapuestas. Vea este curioso fenómeno en la figura 52. En ella tenemos un degradado compuesto por seis franjas *tonales* de un mismo color. Si usted analiza una cualquiera de estas franjas por separado, aislándola de las franjas vecinas, comprobará que no existe en ella la más mínima variación *tonal*, es decir, que el color de esta franja es regular, plano, uniforme. Usted puede ver, en cambio, que mirando la misma franja al lado de sus vecinas se produce en ésta una especie de difuminado, *ofreciendo notoria claridad en el lado limitado por la franja superior oscura y, al revés, una oscuridad difuminada en el lado que limita con la franja inferior más clara.*

En resumen, las figuras nos demuestran que:

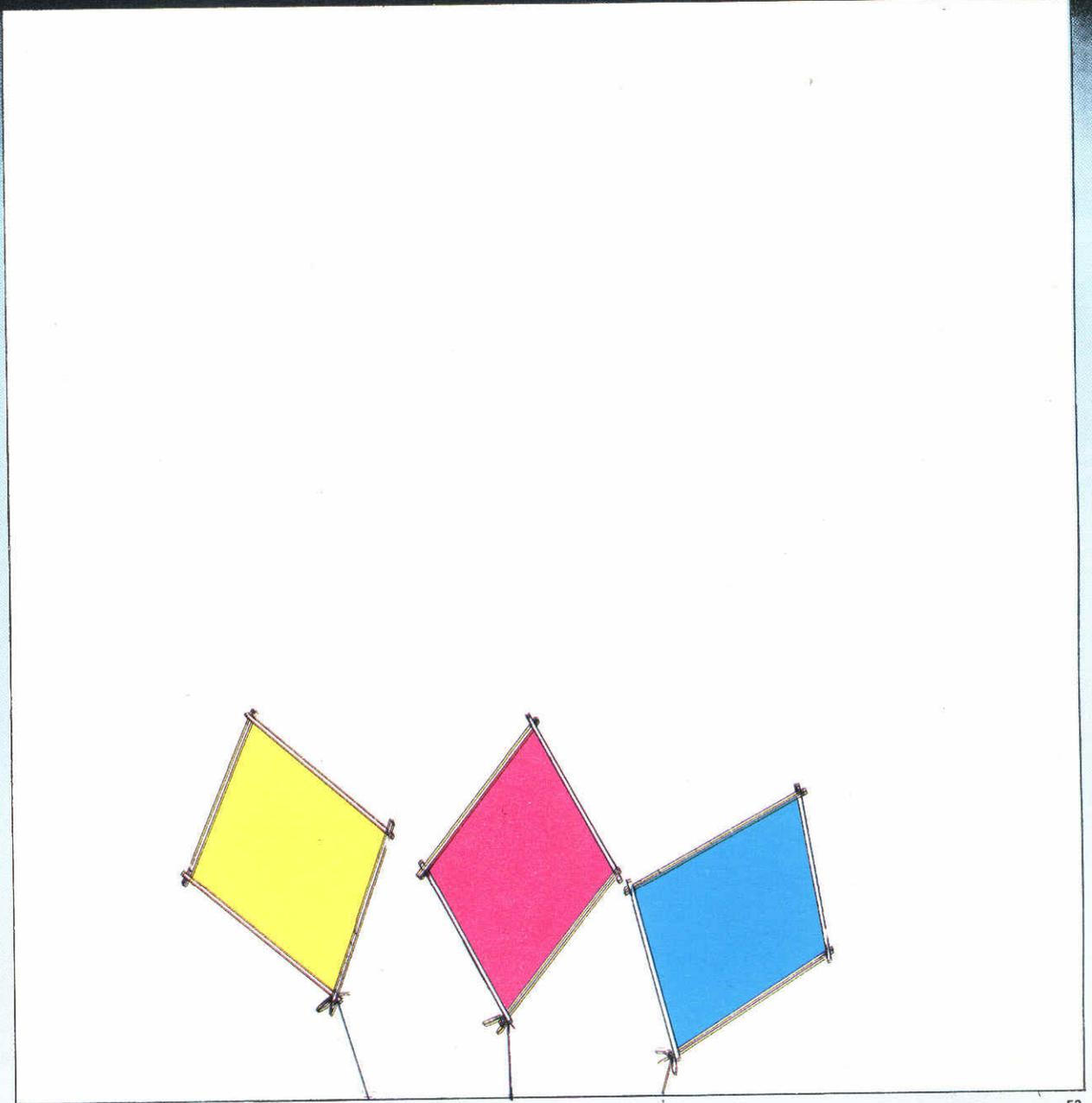
La yuxtaposición de dos colores en tonos distintos promueve la exaltación de ambos, aclarándose el claro y oscureciéndose el oscuro.

Convendrá recordar esta norma. Nos demuestra que *mediante el contraste por tono se exalta el color, se logra un contraste de color.* Nos dice, pues, que un color visto por separado, sin posibilidad de ser comparado con otro, ofrecerá un matiz distinto de ese mismo color situado junto a otro.



52

El fenómeno de las imágenes sucesivas



He aquí ahora el fenómeno de las imágenes sucesivas: un efecto realmente curioso descubierto por el físico Chevreul, que usted puede experimentar ahora mismo con los tres rombos o cometas impresos en esta página con los colores pigmento primarios: *amarillo*, *púrpura* y *azul cyan*. Para que compruebe por usted mismo el fenómeno de las imágenes sucesivas, debe mirar

fijamente estas tres cometas durante medio minuto bajo una buena luz. Una vez hayan transcurrido esos treinta segundos, desplace su mirada más arriba sobre el fondo blanco del papel y verá entonces las mismas cometas en sus colores complementarios (en realidad, lo que verá usted serán unos rombos o formas luminosas de parecidas características a luces fluorescentes).

Inducción de complementarios

Un color arroja sobre el matiz vecino su propio complementario.

Haga usted mismo la prueba del fenómeno descrito por Chevreul con los triángulos de esta página.

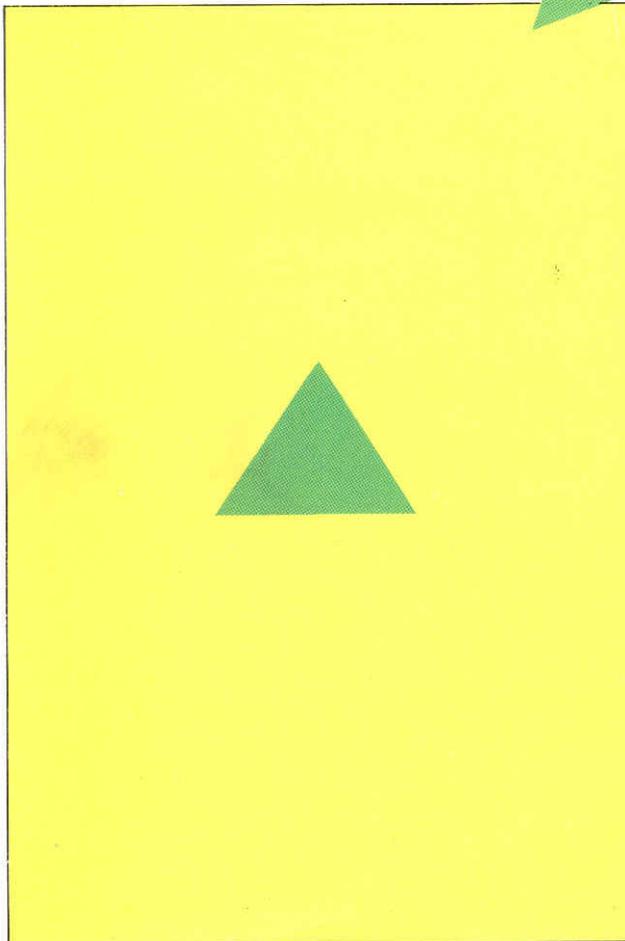
Mire usted fijamente, durante medio minuto, primero el triángulo verde sobre fondo amarillo y seguidamente el triángulo verde sobre fondo azul oscuro (figuras 56 y 57). Notará en seguida que a pesar de ser los dos de un

color verde idéntico, el situado encima del rectángulo amarillo ofrece una ligera tendencia azulada, mientras que el situado sobre el rectángulo azul ofrece una ligera tendencia amarillenta. El primero recibe la inducción del azul, complementario del amarillo, resultando un verde más azulado que el segundo, y viceversa.

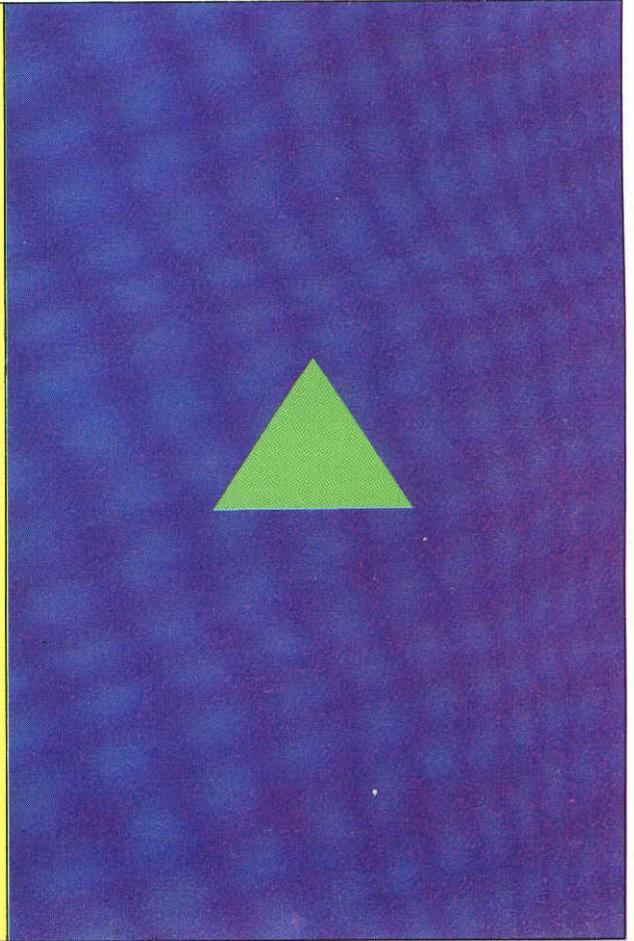
Figs. 56 y 57. Observando durante medio minuto aproximadamente, primero el triángulo sobre fondo azul y después el de la izquierda sobre fondo amarillo, se produce la

inducción de complementarios, viéndose una tendencia amarillenta en el triángulo situado sobre fondo azul y una tendencia azulada en el triángulo sobre fondo amarillo.

56



57



De la teoría a la práctica

Delacroix dijo en cierta ocasión: «Dadme lodo y pintaré la piel de una Venus..., siempre que pueda pintar a su alrededor los colores que yo quiera». Delacroix sabía que con determinados colores en el fondo, es posible crear un delicado color carne.

Alguien suplicó a Rubens, en cierta ocasión, que aceptara como discípulo a un muchacho con mucha afición y muy voluntarioso.

—Se conformaría con cualquier cosa. Para empezar, podría ayudaros pintando fondos...

—¡Ah!, pero ¿sabe pintar fondos? —preguntó Rubens—. Traedlo ahora mismo; hace años que pinto y nunca he sabido pintar bien un fondo.

Rubens, como todos los grandes artistas, presentía las modernas teorías del color. De ahí que considerara muy comprometida la tarea, al parecer sencilla, de pintar un fondo.

Vamos a estudiar estas teorías desde un punto de vista práctico. Nos valemos para ello de un cuadro al óleo, pintado por el famoso artista Francesc Serra.

Figura 58.

Vemos en esta figura, sobre fondo blanco, la imagen de una joven modelo, vestida con blusa blanca y falda marrón.

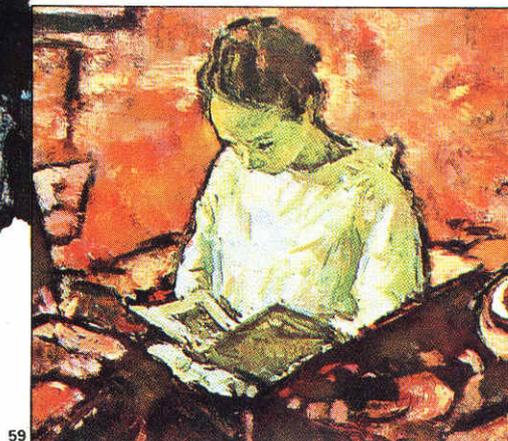
Así, sobre fondo blanco, por ley de contraste simultáneo, el tono de la cara resulta oscuro, grisáceo, tirando a verde; la blusa más parece gris que blanca; el libro participa también de esa tonalidad pardusca, verdosa...

Figura 59. Aquí tenemos el resultado de la primera prueba sobre la inducción de los colores del fondo. Hemos pintado la misma figura sobre fondo rojizo; hemos modificado, también, el color de la falda, dándole un matiz más acarminado. El resultado es malo. El fondo rojo, tirando a púrpura, es el que peor le va al color aceitinado, verdoso, de la cara, de la blusa. Porque ese color púrpura «arroja sobre el matiz vecino su propio complementario» y dado que el complementario del púrpura es el verde, *sólo hemos conseguido sumar más verde al color de la figura.*

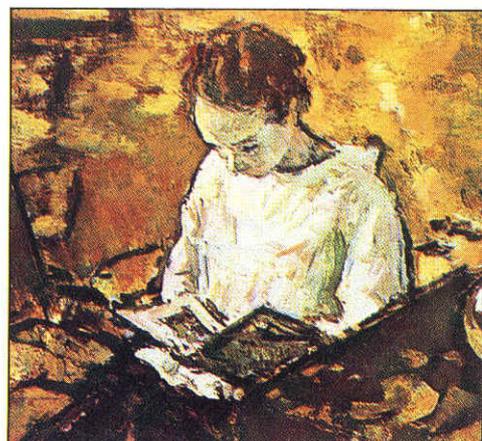
Probemos ahora con un fondo amarillento, con una gama de tonos dorados, en los que existan ocre, sienas, amarillos...

Figura 60. Tampoco. En primer lugar, porque, tanto aquí como en la figura anterior, el fondo adquiere demasiada importancia, y en segundo lugar, porque los colores de la figura, al recibir la inducción del fondo amarillento, se agrisan más. Porque esos colores del fondo arrojan azul (complementario del amarillo), que hace más pálido y mortecino el color de la cara y de la blusa.

58



59



60

Figura 61. Aquí está el magnífico cuadro de Francesc Serra para demostrarnos que esta entonación de color es la más apropiada, la que por inducción de colores complementarios armoniza y entona el color de la cabeza, de la blusa, de la falda, haciéndolos no sólo agradables, sino también originalmente artísticos.

El cuadro de Francesc Serra es genial, sin duda. Demuestra un conocimiento extraordinario del color, de esta teoría que usted está aprendiendo en este libro y que en resumen puede definirse como sigue:

Teniendo en cuenta las leyes de inducción de los colores complementarios, diremos que para modificar un color determinado, bastará cambiar el color del fondo que lo rodea.

El mismo estudio y el mismo cuadro de Francesc Serra nos hace ver otra consecuencia importante: la de que en pintura, como en dibujo, el artista está obligado a llevar toda la obra a la vez, viéndolo todo, manchando y pintándolo todo, subiendo o entonando progresivamente el color. Nunca debe, por ejemplo, pintar y *terminar* una figura, sin haber manchado anteriormente, entonado, por lo menos, el color del fondo.

Recuérdelo. El mismo Chevreul escribió sobre este tema esta sentencia definitiva:

Dar una pincelada de color sobre una tela, no es solamente teñir el lienzo con el color que lleva el pincel. Es, también, colorear con su complementario el espacio que lo rodea.



Es importante saber y recordar que un color claro no se logra mezclando solamente ese color con blanco; y que un color oscuro no es consecuencia de una mezcla únicamente con negro. Cuando Tiziano decía a sus discípulos “ensucia tus colores”, no les hablaba de oscurecer con negro sino de pintar con colores sordos, quebrados, de matices logrados con la mezcla de colores complementarios en proporciones desiguales... y blanco y negro pero siempre mezclados con otros colores. Nunca tratando de aclarar o de oscurecer con blanco o negro.



SOBRE EL USO
Y ABUSO
DEL BLANCO Y DEL NEGRO

El 50 % del color gris es blanco

Para pintar el azul claro de un cielo despejado, o el rojo oscuro de una flor, parece lógico, en principio, contar con la ayuda del blanco y del negro. Pero ¡cuidado!, ahí, en esa mezcla al parecer lógica para conseguir un azul cielo, un rojo claro, o un rojo oscuro, etc., con intervención del blanco, o del negro, ahí es donde empieza «la trampa de los grises», sobre todo pintando con colores opacos en los que, como en el óleo, el témpera, el pastel, etc., el blanco es color, interviene como tal en las mezclas. Con razón escribe el profesor de arte Emilio Sala:

La mayor dificultad del óleo consiste en escamotear el blanco.

Porque ciertamente el blanco agrisa, el blanco es un componente básico —nada menos que en un 50 %, junto con el negro— en la obtención del color gris.

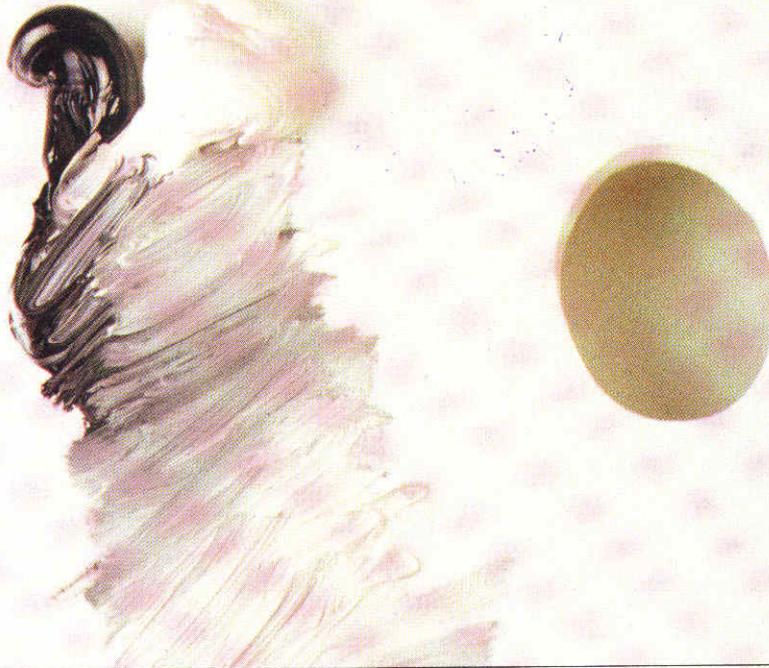
Añadir blanco a un color dado, supone en principio y en teoría —y desgraciadamente en la práctica— virar ese color hacia el gris.

¿Ha oído hablar del experimento del café con leche? Si toma dos vasos iguales con la misma cantidad de café en ambos, y añade en uno de ellos agua y en el otro leche, podrá ver que el agua aclara el color del café virándolo hacia rojo, naranja, oro..., reaccionando en forma parecida a la mezcla con agua de un color transparente como la acuarela; mientras que, en el otro vaso, la leche transforma el color del café en un siena sucio, un ocre sucio, un crem gris..., comportándose de manera semejante a la mezcla con color blanco —un color opaco—, con otro color igualmente opaco (figura 63).

El experimento permite comprender una norma sumamente importante:

No es sólo con blanco que se obtiene un color más claro.





El 50 % del color gris es negro

Tan peligroso es el uso del blanco, como el uso del negro. Verá usted. Tomemos un amarillo tan brillante como el primario pigmento y veamos de oscurecerlo añadiendo negro. Fíjese en lo que ocurre:

Que en principio, al iniciar la mezcla con negro, el amarillo se ensucia, se agrisa y que, poco a poco, a medida que se funde con el negro, nos da un matiz eminentemente verde, un verde sucio, que desde luego en modo alguno responde a la idea de oscurecer el amarillo. Para desterrar definitivamente este error, hemos de imitar, también en esto, las mezclas creadas por la luz en la propia Naturaleza.

En efecto, la solución se halla en el mismo espectro de colores. En el caso del amarillo, por ejemplo, vemos en el espectro que la oscuridad proviene del lado de los rojos, traduciéndose éstos en anaranjados, aclarándose hasta llegar al amarillo..., que luego se funde con los verdes y los azules (figura 64). De manera que la gama perfecta de un amarillo degradado deberá iniciarse con negro, seguido de rojo violáceo, siena, siena anaranjado, amarillo naranja, amarillo oscuro, amarillo neutro, amarillo limón (mezcla de amarillo, verde y blanco); y por último blanco (figura 65).

Confirmando esta teoría, vea en las figuras 66 y 67 un ejemplo gráfico acerca de la mala y buena utilización del blanco y el negro para aclarar y oscurecer colores.

64



65



Negro Rojo violáceo Siena Siena anaranjado Amarillo naranja Amarillo oscuro Amarillo neutro Amarillo limón Blanco



Fig. 66. MAL: El uso y abuso del blanco y del negro se manifiesta aquí en un agrisamiento general del color amarillo, alterado, además, por esa tonalidad verdosa presente en las sombras. Éste es un buen ejemplo de lo que no debe hacer pintando con colores opacos.

66

Fig. 67. BIEN: La cosa cambia, claro. Al utilizar todos los colores de la paleta para oscurecer y aclarar las calidades amarillentas del modelo, el tema adquiere un mayor realismo y sobre todo una mayor riqueza de color.

67

Pintando con los colores del espectro

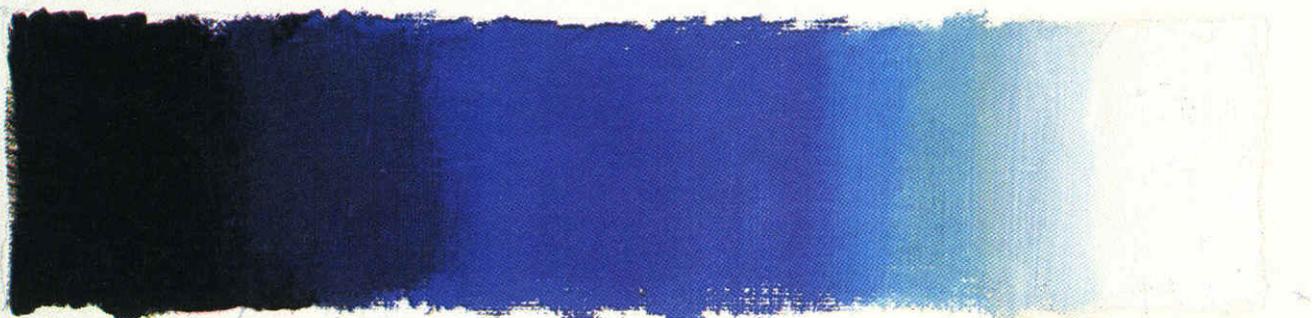
La misma gama de colores ofrecida por el espectro solar nos indica cuál es la mezcla más apropiada para aclarar y oscurecer el primario azul cian. Observe usted mismo en el esquema del espectro que por el lado claro el azul limita con el verde, mientras por el lado oscuro termina con ese azul intenso, oscuro, de tendencia violácea, representado en las cartas de colores por el llamado *azul ultramar*. Vemos entonces que en un degradado de color azul deberá existir una verdadera tendencia verdosa (de un verde azulado) en las partes claras, neutra en el centro y violácea, de un azul en el que participa el morado, en las partes oscuras. Incluso será posible, en estas partes más oscuras, que veamos un violeta profundo, concreto, antes de entrar en la zona totalmente negra.

Compare ahora el tema de una jarra y unas flores de color azul, pintados, primero, con sólo azul, negro y blanco, y después con todos los colores pedidos por el modelo (figuras 70 y 71).

68



69



Negro

Azul
violáceo

Azul
ultramar

Azul
cobalto

Azul
verdoso

Blanco

Fig. 70. MAL: Un tema azul, pintado exclusivamente con este color, mezclado con blanco y negro, proporciona una imagen como ésta, pobre de colorido, en la que existe un predominio de grises que afean y mixtifican el verdadero color de los cuerpos.



70

Fig. 71. BIEN: He aquí el resultado correcto, pintado con una gama de azules como la ilustrada en la figura 69. Compare esta imagen con la anterior (fig. 70); analice el colorido de ésta, comprobando los verdes, azules distintos y morados y violetas, además de negro, que modelan y dan vida al asunto.



71

Pintando con los colores del espectro

Por último, en un degradado rojo, tomando igualmente modelo de los colores del espectro, deberá existir, a partir del negro, la mezcla de éste con violeta, seguido a continuación de carmín, púrpura, rojo, rojo anaranjado, rosa... (rosa, sí, pero un rosa ligeramente teñido de amarillo, fíjese, ya que éste es el color que limita el rojo, en el espectro, cuando el rojo se aclara), seguido, por último, de blanco (figura 73).

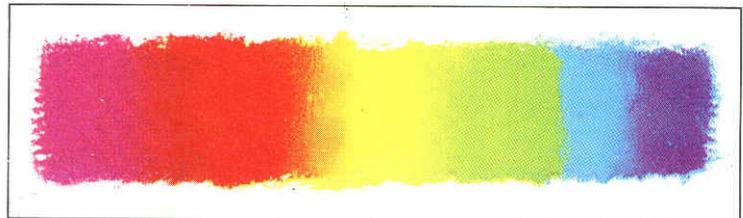
La pintura de un tomate, empleando en la figura 74 exclusivamente rojo, negro y blanco; y en la figura 75 los colores del degradado anterior, demuestra una vez más la conveniencia de «escamotear en lo posible el blanco».

Lo que importa, pues, en resumen, es descubrir la tendencia cromática del color al aclararse y oscurecerse. Esta tendencia, como usted ya sabe, puede estar influida por el color propio de los cuerpos, el color tonal y el color reflejado, condicionados a su vez por el color y la intensidad de la luz y por la atmósfera interpuesta. Teniendo en cuenta estos factores, usted ha de ver si las partes claras tienden al amarillo, al rojo o al azul, y proceder en consecuencia, completando entonces la mezcla con la adición del blanco. Por lo que respecta a las partes oscuras, debe recordar que:

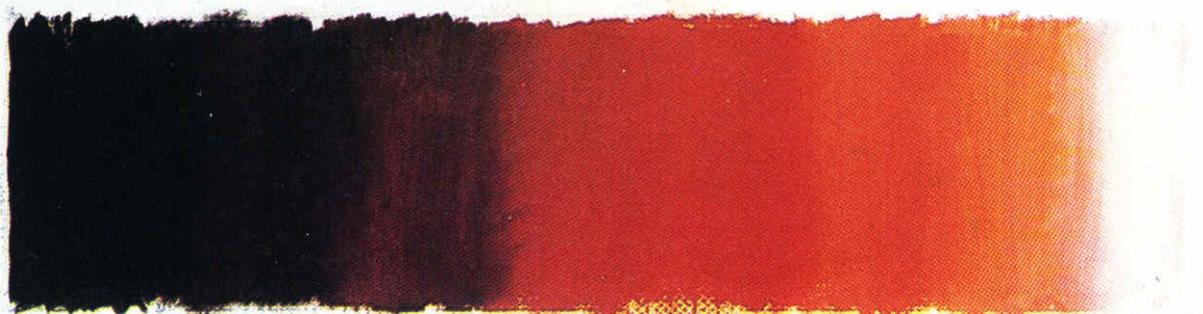
El negro por sí solo no basta para representar la falta de luz.



72



73



Negro

Negro
violáceo

Carmín

Rojo

Rojo
anaranjado

Amarillo
naranja

Rosa

Blanco

Fig. 74. MAL: Sí..., a juzgar por la forma, por el dibujo, esto son tomates. Pero... no, ¿verdad? Un tomate no tiene ese color pardusco, sucio, de rojos agrisados. Ésta es una pobre muestra de aficionado sin ninguna experiencia, que se limita a aclarar el rojo con blanco y a oscurecerlo con negro.



Fig. 75. BIEN: Y... sí ¡esto son tomates! Con ese colorido real, mezcla de rojos y amarillos (y blanco, desde luego); de rojos y carmín, y azul... y sienas y verdes..., siguiendo el ejemplo perfecto del espectro solar y el degradado rojo reproducido en la figura 73.



74

75

Sigue ahora el surtido de colores —doce en total, además del blanco y el negro— comúnmente empleados por el artista profesional; y un estudio breve pero detallado sobre cada uno de estos colores y las tendencias y la diversidad de matices que adquieren al ser mezclados con otros. La visión a través de imágenes del resultado de estas mezclas, así como el comentario de los resultados que se obtienen mezclando, por ejemplo, un azul cobalto o un azul de Prusia con otros colores, creo que convierten este estudio en una provechosa enseñanza que le invito a poner en práctica. Dicho con otras palabras, sería bueno que usted, con su paleta y sus pinceles, llevara a cabo estas mismas mezclas, experimentando y aprendiendo el contenido de los textos e ilustraciones de este capítulo.



76

LOS COLORES
COMÚNMENTE
USADOS POR EL ARTISTA

Doce colores son suficientes

He elegido para este estudio un surtido de colores al óleo, por ser ésta la pintura rey, a partir de la cual se han establecido desde siempre los nombres, definiciones y clasificaciones de cualquier otro tipo de pintura, sea ésta acuarela, témpera, pastel, lápices de colores, etc.

Vea en la figura 77 una selección de los colores de uso más corriente.

Pero tenga en cuenta que las cartas de colores preparadas por los fabricantes de pinturas al óleo incluyen un número de colores mucho mayor.

Esta gama de los fabricantes tan extensa obedece, 1.º, a la necesidad y facultad por parte del artista de elegir los colores considerados por él de uso corriente, y 2.º, a la posibilidad de elegir y ampliar el surtido normal con uno o más colores especiales.

Damos un total de catorce colores—incluido el blanco y el negro— que consideramos a todos los efectos de uso más corriente, haciendo constar, no obstante, que este surtido podría ser reducido todavía a solamente diez colores.

Para facilitarle a usted esta posible selección reducida, he señalado con un asterisco los diez colores más necesarios, suponiendo por tanto que en plan de apurar el surtido podríamos prescindir de los cuatro restantes.

A propósito de esta lista, tratemos de contestar ahora a la pregunta de aquel aficionado, cuando encontraba extraño que pudiendo componer todos los colores con sólo los tres primarios—azul cyan, púrpura y amarillo—, el artista «se complica la vida y la paleta» utilizando muchos más.

Bien; en primer lugar hay que decir que en un surtido de colores como el que acabamos de dar, existe un verdadero predominio de amarillo, rojo y azul, como puede usted comprobar con sólo repasar la lista.

De manera que, en principio, queda y sigue demostrándose la primacía de los tres mencionados.

Hay que decir, además, que un surtido

de colores como éste, usado con conocimiento de causa, simplifica extraordinariamente la labor de mezclar y componer colores.

Pintando con sólo los tres primarios, para conseguir, por ejemplo, un color como el ocre amarillo, habría que mezclar el azul y el amarillo en proporciones desiguales, añadiendo después púrpura, componiendo y recomponiendo, añadiendo un poco de blanco a la mezcla que se ha obtenido...

En fin, cada uno de esos colores no primarios tiene realmente una tendencia de color muy particular, de muy difícil obtención si ha de imitarse con la mezcla de los primarios. Químicamente incluso esta imitación matemática no es posible, porque los compuestos químicos de cada color son distintos. El ocre amarillo, por ejemplo, está compuesto por tierras naturales preparadas especialmente; mientras que en el azul hay ferricianuro de hierro, en el púrpura laca de cochinilla y en el amarillo sulfuro de cadmio, tres compuestos químicos que por mucho que se mezclen no pueden dar el matiz exacto proporcionado por la composición química del ocre amarillo.

Vea en las páginas siguientes un breve estudio sobre cada uno de los colores de la tabla adjunta, hablando de los matices y cualidades de cada color al ser mezclados con otros, etc., con lo cual se demuestra que es práctico y necesario pintar con más de tres colores.

COLORES AL ÓLEO COMÚNMENTE USADOS POR EL PROFESIONAL

Amarillo cadmio limón	Verde permanente
Amarillo cadmio medio*	Verde esmeralda*
Ocre amarillo*	Azul ultramar oscuro*
Tierra siena tostada	Azul cobalto oscuro*
Tierra sombra tostada*	Azul de Prusia*
Bermellón claro*	Blanco de titanio*
Carmín de garanza oscuro*	Negro marfil





Estudio de los colores usados por el artista

Este estudio se refiere a colores en general, considerando que estos tonos y matices son comunes a cualquier clase de medios en color. En cualquier caja de acuarelas, surtido de botes o tubos de témpera, caja de pastel o de lápices de colores, hallará usted ese mismo amarillo cadmio claro, ese mismo ocre amarillo, azul cobalto, ultramar, etc., fabricados con ese mismo o muy parecido matiz, llevando incluso, por lo general, ese mismo nombre.

Blanco de titanio

Existen comúnmente tres clases de blanco en pintura al óleo, definidos con los nombres de *blanco de plata*, *blanco de cinc* y *blanco de titanio*. Conviene saber que el *blanco de plata* es

más opaco, cubre más y seca con mayor rapidez que el *blanco de cinc*; permite pintar de una manera más textural, con pintura hecha de pastados gruesos, pero tiene la desventaja de provocar cuarteamientos o agrietados en según qué circunstancias. El *blanco de cinc* es más transparente y fluido, pero seca con mucha lentitud, lo que puede dificultar la ejecución de la obra. El *blanco de titanio* ofrece una composición intermedia, por lo que es más usado que los dos anteriores.

En todo tipo de pintura opaca, como óleo, témpera, pastel, el blanco es muy usado debido a que interviene en casi todas las mezclas. De ahí que sea mayor el tamaño de los tubos de blanco al óleo (figura 78).



LOS COLORES COMÚNMENTE USADOS



78



79



Amarillos

Amarillo cadmio limón y amarillo cadmio medio

Vea esos dos amarillos tal como salen del tubo (figura 80) y compruebe la notable diferencia de matiz existente entre uno y otro: el amarillo cadmio limón (figura 80 A), más claro y con una ligera tendencia verdosa; el cadmio medio (figura 80 B), más oscuro y tirando a anaranjado. Estas tendencias confirman las enseñanzas dadas en el capítulo anterior, al comentar la figura 65 de dicho capítulo, donde se explica que, de acuerdo con la situación del amarillo en el espectro, el amarillo claro tiende al verde y el oscuro participa del rojo.

Mientras pintamos, es necesario recordar estas diferencias básicas, porque, según veremos seguidamente, las mezclas hechas con otros colores reflejan siempre el amarillo usado en cada caso.

Empecemos por ver en las figuras 81 y 82 que al mezclar esos amarillos con blanco, en el amarillo limón se mantiene el color (en todo caso, vira de manera casi imperceptible al verde); mientras que en el amarillo cadmio se altera el color original proporcionando un color cremoso. Observe a continuación que mezclando *amarillo limón* con *ocre*, *blanco* y *rojo*, es posible obtener una extensa gama de colores carne (A).

Al pasar a la mezcla con rojo y carmín se observa que el cadmio medio resta brillantez a los anaranjados, particularmente al ser mezclado con *carmin de garanza* (B).

Pero donde más notable es la influencia de cada color es en las mezclas con *verde esmeralda* y con los tres azules: *azul cobalto*, *ultramar* y *Prusia*. Deténgase, por favor, en esa parte de las figuras 81 y 82. Compruebe cómo el amarillo limón consigue esa espléndida y luminosa variedad de verdes, verdes claros, brillantes; mientras en las mezclas hechas con el amarillo cadmio medio, los verdes son más pardos.

Fíjese, además, que al ser mezclados con los azules *cobalto* y *ultramar*, los verdes se agrisan y el motivo es que los

azules son complementarios de los amarillos (figura 81 B). El que más se oscurece es el azul ultramar mezclado con el cadmio medio (figura 82 B), respondiendo a la norma general de que dos complementarios al ser mezclados dan negro.

Estudie todos estos efectos. Recuerde en lo sucesivo la posibilidad de «iluminar» con el amarillo cadmio limón, de «oscurecer, dorar, anaranjar» con el amarillo cadmio medio. Tenga presentes las distintas gamas de verdes, el hecho de que para conseguir un verde claro, brillante, ha de recurrirse al amarillo limón; para lograr verdes dorados, vejiga, etc., al amarillo cadmio medio. Recuerde, además, que esos verdes-verdes se consiguen mejor con el *verde esmeralda* y el *azul de Prusia*; que el *ultramar* es complementario del amarillo, y por ello nos dará verdes sucios, grisáceos.

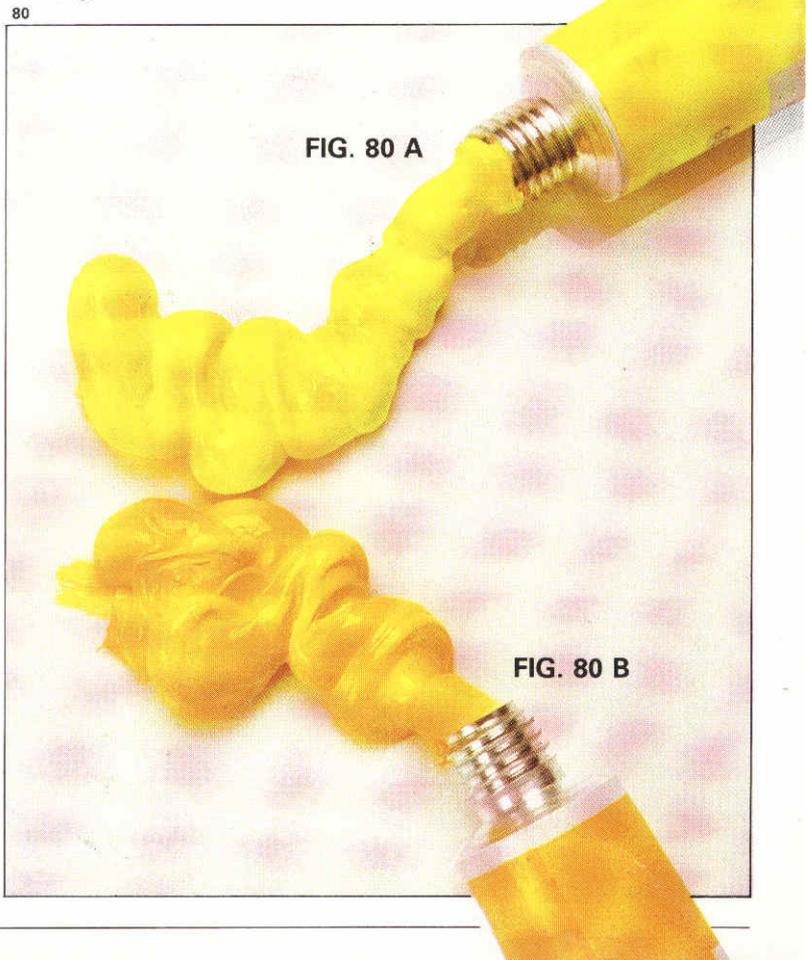


Fig. 81:
AMARILLO CADMIO LIMÓN

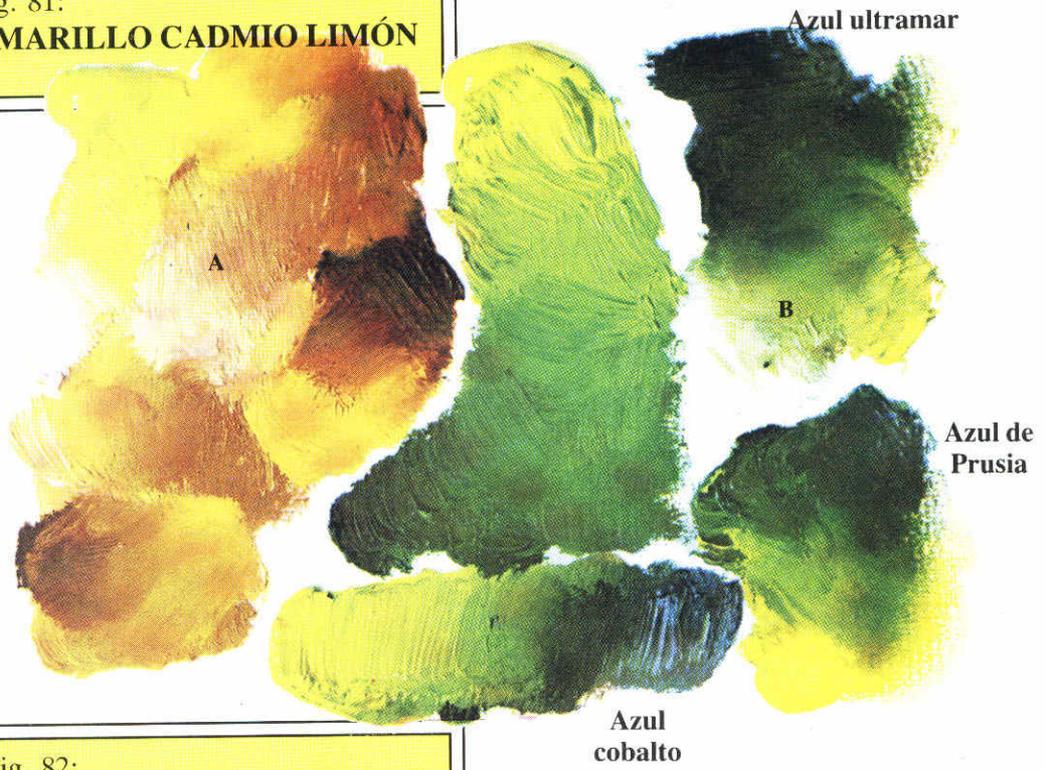
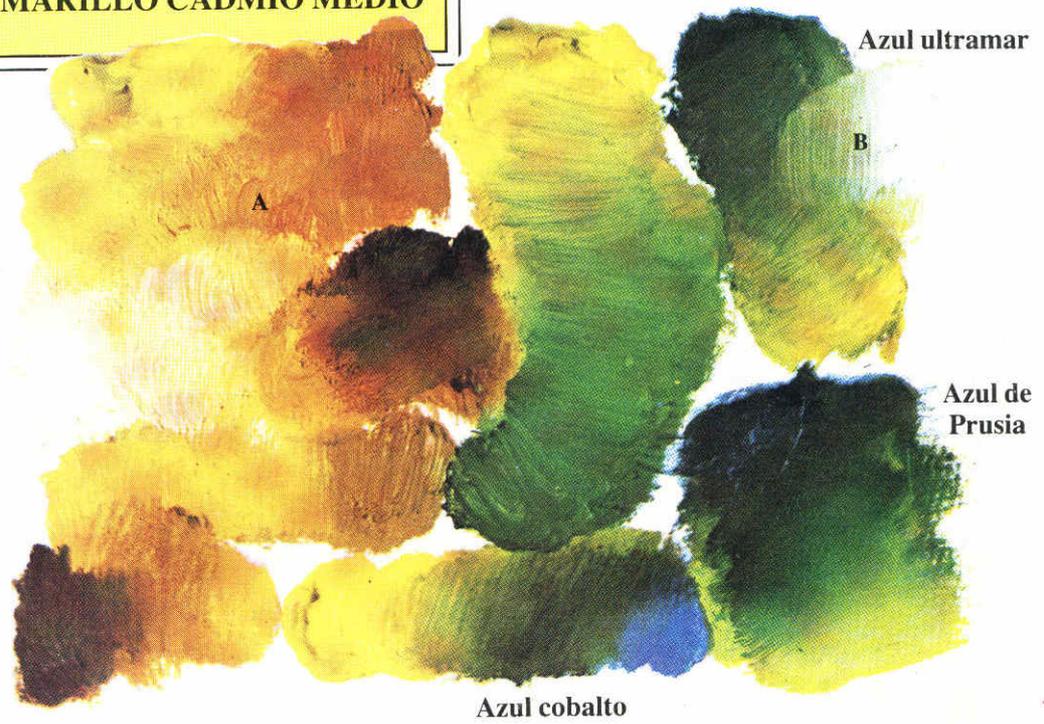


Fig. 82:
AMARILLO CADMIO MEDIO



Ocre y sienas

Ocre amarillo y tierra siena tostada

Mezclando ocre amarillo con carmín de garanza y un poco de blanco, se obtiene el tierra siena tostada (fig. 84 letra A); y mezclando tierra siena con amarillo y un poco de blanco, se consigue el ocre amarillo (figura 84 letra B). O sea que son dos colores afines, distanciados por la tendencia en uno del amarillo y en otro del carmín. Esta semejanza condiciona las mezclas de estos colores con los demás. En las mezclas con ocre intervendrá el amarillo. Con tierra siena tostada, la tendencia será hacia el rojo, el carmín.

En uno y otro color hay blanco, más en el ocre que en el tierra siena tostada. Y en uno y otro hay también azul. Consecuencia: los dos colores agrisan. En la figura 84 C vemos que el ocre con blanco y rojo, proporciona matices para pintar el color carne.

Al mezclar ocre con rojo o con carmín se obtiene una gama de tierras y sienas necesaria en la paleta del artista.

Con verde esmeralda, el ocre procura verdes parduscos pero luminosos, lo mismo que al ser mezclado con azul de Prusia, aunque con esta mezcla se obtiene un verde más oscuro.

En fin, al mezclarse con los azules cobalto y ultramar, el ocre amarillo proporciona pardos agrisados.

Observe las mezclas obtenidas con tierra siena tostada: el particular color salmón proporcionado por el añadido de blanco (A); la monotonía resultante de mezclarlo con amarillo, rojo y carmín, y la riqueza de los tonos grises obtenidos al mezclarlo con verde esmeralda y azul (B). Observe que con el verde esmeralda (su complementario) se produce el negro o un tono más oscuro (C); que a partir de éstos con las variantes dadas por los azules cobalto y ultramar, y según que predomine un color u otro, mezclando a su vez ambos con blanco, se obtiene una riquísima gama de grises y colores pardos, de tonos necesarios para pintar sombras en las zonas en que éstas no son completamente negras.

Tierra siena natural

Es muy similar al ocre amarillo, con la única diferencia de que es más oscuro, dentro del mismo matiz.

Esto no es óbice para que con el tierra siena natural se pueda obtener una amplísima gama de colores carne, cuando es mezclado con blanco, amarillo y rojo (A).

El tierra siena natural posee, además, la facultad de oscurecer agrisando, sobre todo al ser mezclado con azules, proporcionando entonces grises verdosos de estimables cualidades (B).

83

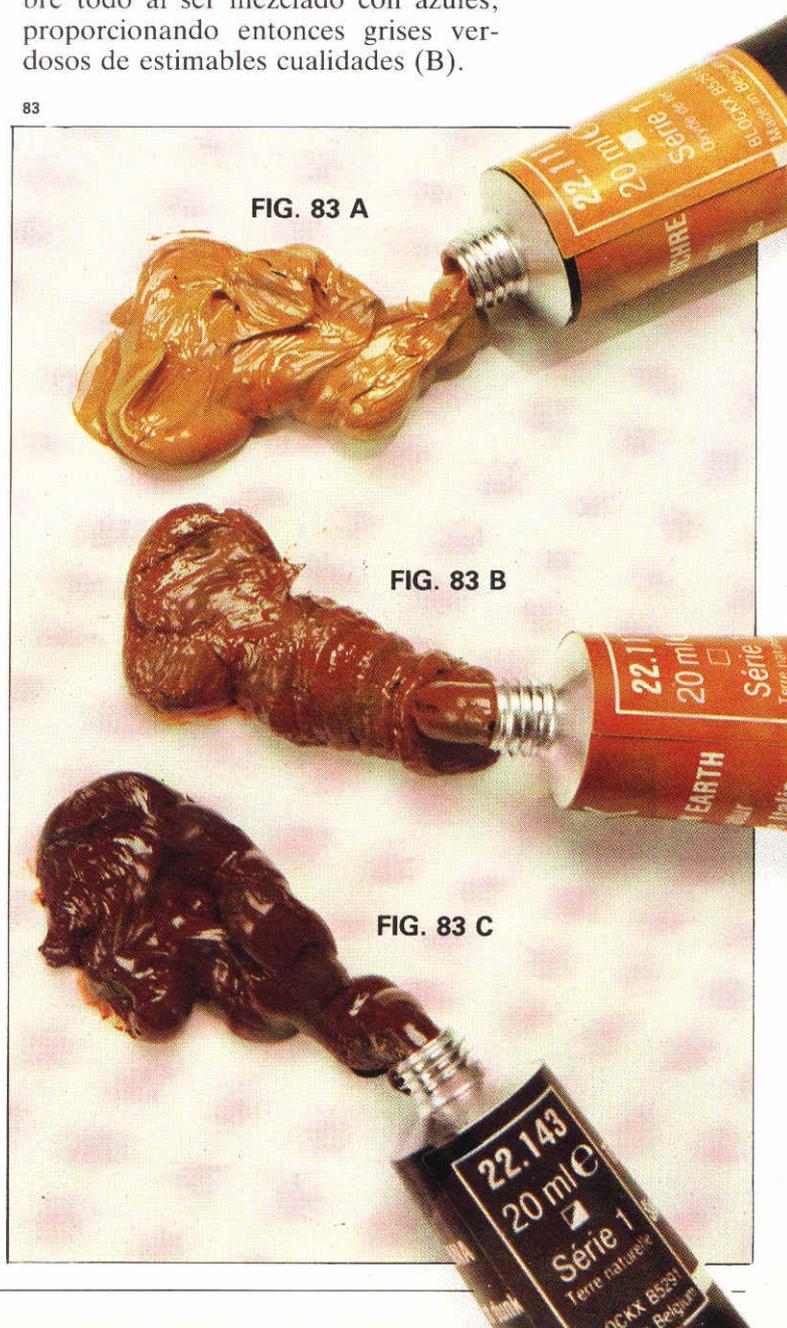


Fig. 84:

OCRE AMARILLO

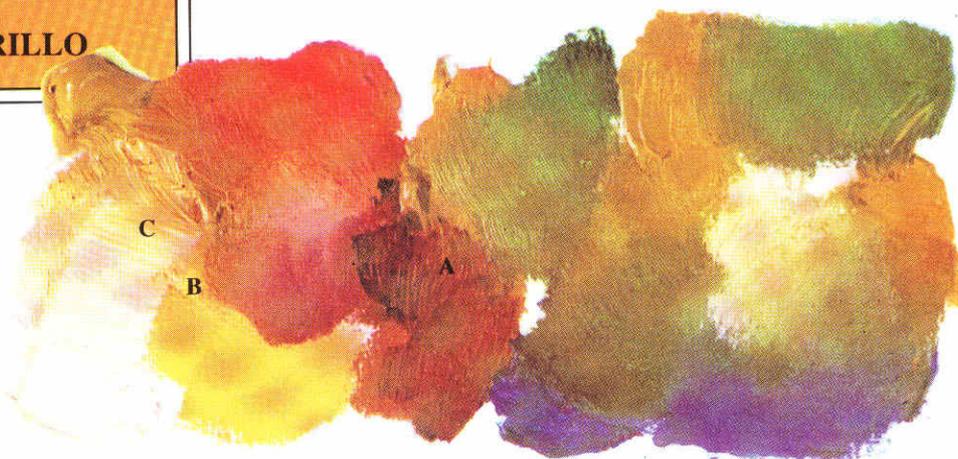


Fig. 85:

TIERRA SIENA TOSTADA

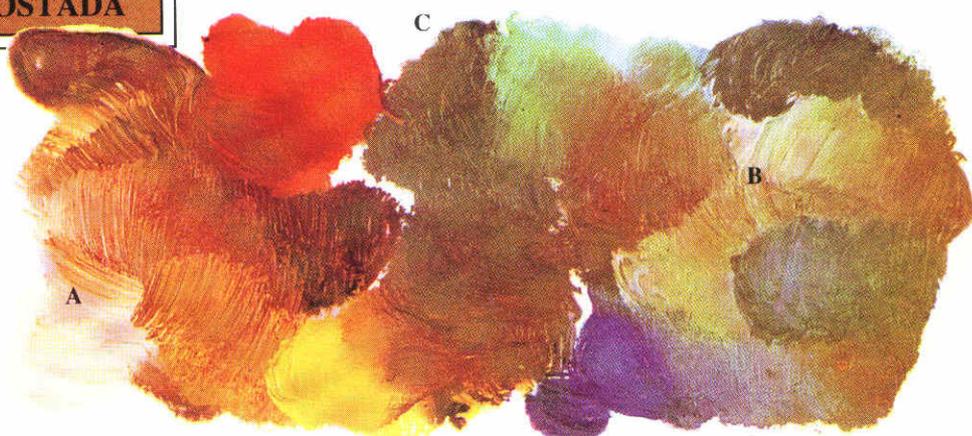


Fig. 86:

TIERRA SIENA NATURAL





Rojo, carmín

Rojo y carmín de garanza

Observe, comparando ambos colores, la marcada tendencia azulada del carmín de garanza (o púrpura), un color primario, que no puede ser compuesto con la ayuda de ningún otro (figuras 87 A y B).

Ya hemos visto los resultados que dan de sí estos colores al ser mezclados con amarillos y ocres (figuras 81, 82, 84 y 85). Vale la pena detenerse, sin embargo, en esa pincelada de carmín combinado con amarillo limón y con el blanco (A). Proporciona una extensa gama de colores carne, crema, anaranjados y rojos, y es muy útil para oscurecer. No olvide, además, el luminoso rosa proporcionado por la mezcla del blanco y el carmín (B).

En cuanto a las mezclas con verdes y azules, tanto el rojo como el carmín son adecuados para ennegrecer mezclados con el verde esmeralda, por ser éste complementario de aquéllos, en especial del carmín. Vea, en el punto indicado con C, donde el negro es más intenso, que el carmín ha sido mezclado con verde esmeralda y tierra sombra tostada (atención: no confunda el color tierra sombra tostada con el tierra siena tostada). Anote, pues, esta combinación para obtener un negro perfecto.

**carmín + verde esmeralda +
tierra sombra tostada = negro**

Un negro profundo, más perfecto que el mismísimo negro, por la razón de que *puede ser influido*, es decir, porque es un negro que, por ejemplo, puede tener cierta tendencia al carmín, al verde o al pardo; un negro que es siempre más acorde con la *coloración* dominante en el modelo —verdosa, acarminada, pardusca— dentro de la *entonación* negra.

Pasemos a considerar los violetas y los morados logrados con la mezcla de rojo y carmín, en combinación con los azules y, poco o mucho, blanco.

Los violetas y los morados son menos limpios cuando están compuestos con el rojo que cuando lo son con el carmín (es el rojo complementario del azul). En los violetas y los morados obtenidos con carmín el color es más limpio, los morados son incluso transparentes. Téngalo en cuenta para pintar sombras transparentes, sobre todo porque estos colores están presentes en las zonas sombreadas (D).

Fíjese, por último, que en la mezcla del carmín con el azul de Prusia, se produce un violeta casi tan oscuro como el negro.

Sepa que este negro es causa, en cierto modo, de la ley de complementarios, ya que el azul de Prusia tiene algo de verde, y el verde es complementario del carmín.

87

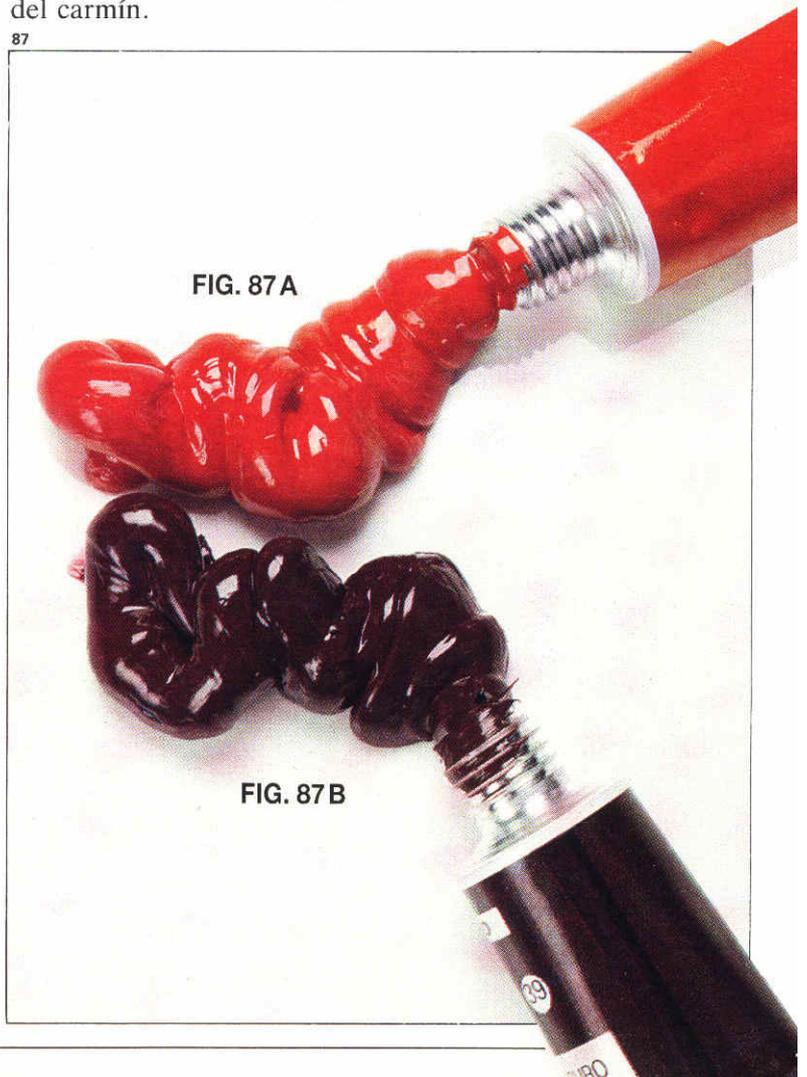


FIG. 87A

FIG. 87B

Fig. 88:

ROJO DE CADMIO

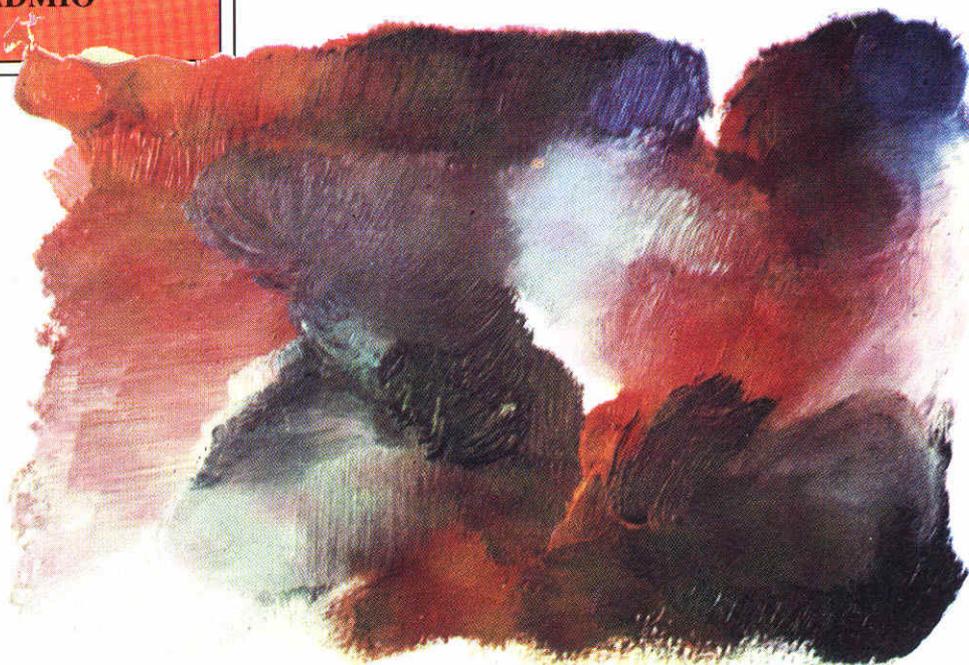


Fig. 89:

CARMÍN DE GARANZA





Tierra sombra tostada, verde esmeralda

Tierra sombra tostada

El color tierra sombra tostada es parecido al negro, con la diferencia de que presenta un matiz terroso, pardo oscuro. Este matiz es perfectamente visible en las mezclas con blanco y amarillos (A).

Observe la particularidad de estas coloraciones, de ese gris tostado al ser mezclado el tierra con el blanco; de esos amarillos que viran a un verde agrio, que transforman su color en una especie de verde oliva amarillento.

El color tierra sombra tostada no debe faltar en la paleta. No sólo es imprescindible para obtener el negro, sino que es el color ideal para romper estridencias, el color «fabricante» de grises, por excelencia (B). Lo que, si bien es un peligro en manos de un inexperto aficionado, es una ventaja inestimable en las manos de un profesional, capaz de usarlo en la medida justa... y conveniente, habida cuenta de que es un color necesario, sustituto del negro... sin ser del todo negro.

Por ser el tierra sombra tostada un color eminentemente oscuro, es fácil componer con él un negro perfecto basado en la siguiente combinación:

**tierra sombra tostada + carmín
+ azul de Prusia = negro**

Existe en este negro, como habrá comprendido, la posibilidad de influir su coloración con un tinte azulado o morado, según el modelo.

Verde esmeralda

El verde es tan necesario como cualquiera de los primarios.

Sobre todo, la tonalidad *esmeralda*: un verde ligeramente azulado que sirve para obtener extensas gamas de verdes, en combinación con los amarillos, y para verdecir los azules en mezcla con los colores cobalto, ultramar y Prusia.

Mezclado con el blanco proporciona un color verde azulado (A), que al en-

trar en contacto con el amarillo limón permite pintar verdes pálidos de gran calidad lumínica.

Con los azules y el blanco da gamas riquísimas de verdes azulados, capaces con los amarillos de proporcionar todos los verdes habidos y por haber. Proporciona, además, negros aterciopelados, en combinación con el tierra sombra, el carmín y el azul de Prusia (B). Es un color que participa en muchas sombras claras y oscuras para hacerlas transparentes; color, en fin, presente en la paleta de todo artista experto.

El verde esmeralda es, en definitiva, el único verde que usted necesita para poder obtener con él todos los verdes imaginables.

90

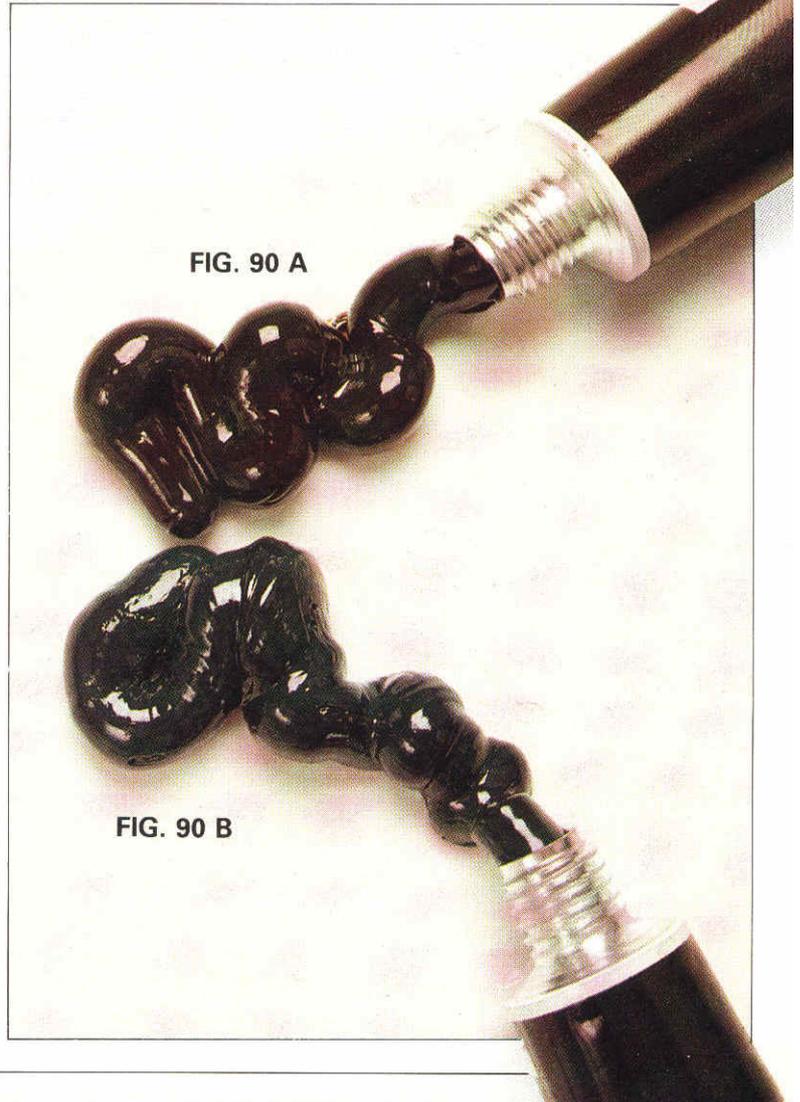


FIG. 90 A

FIG. 90 B

Fig. 91:
TIERRA SOMBRA TOSTADA



Fig. 92:
VERDE ESMERALDA





Azul cobalto, ultramar, Prusia

Azul cobalto oscuro, azul ultramar oscuro, azul de Prusia

Para que advierta los matices característicos de cada uno de estos azules, he degradado los tres colores con blanco y los he mezclado, después, con carmín y algo de blanco, componiendo sendos violetas.

Azul cobalto, un azul azul

Una prueba de que el color cobalto es el «azul azul» por excelencia es que cuanto más interviene en las sombras, más luminosas y transparentes son. Imagine un cuerpo de un blanco radiante como el de las paredes encaladas, imagine que ese cuerpo está a pleno sol y tendrá usted que las sombras de ese cuerpo, ya sean agrisadas, azuladas o violáceas, llevarán en su composición la mezcla del azul cobalto, precisamente del cobalto. Suponga usted una mancha de luminoso azul, de azul claro, puesto en la Naturaleza, bañado por el sol, a plenísima luz y aparecerá otra vez el azul cobalto; un azul neutro, hecho de luz y claridad.

Azul ultramar, un azul violáceo

Un gris obtenido con azul cobalto y un gris pintado con ultramar se diferencian en que este último presenta una tendencia hacia el color carmín. Ello justifica la conveniencia de usarlo en toda sombra opaca, oscura o, cuando menos, sucia. Usted ha de ver en el modelo si el azul, o las partes oscuras que requieren azul, tienen tendencia al azul neutro del cobalto o al azul violáceo del ultramar.

Azul de Prusia, un azul radiante

Es un azul intensísimo, capaz de invadir el campo de cualquier otro color, pero capaz, también, usado con cautela, de proporcionar matices extraordinariamente transparentes.

Tiene, en combinación con el blanco, la facultad de agrisar, e iluminar, al propio tiempo, cualquier color. Recuérdelo en el momento de pintar to-

nos oscuros o en sombra. Pero no abuse de él. Mézclelo con los otros azules.

* * *

¿Y negro? ¿No hay negro en los colores al óleo?

Sí, lo hay, pero ¿para qué exponerse a usarlo corriendo el peligro de agrisarlo y ensuciarlo todo; para qué, además, si puede lograrse con ventaja, con mejor intención colorista, mezclando carmín, tierra sombra tostada, verde esmeralda y azul de Prusia?

De todas formas, conste que el negro marfil usado con conocimiento de causa, es un color útil, en ocasiones magnífico.

93



Fig. 94:
AZUL COBALTO OSCURO

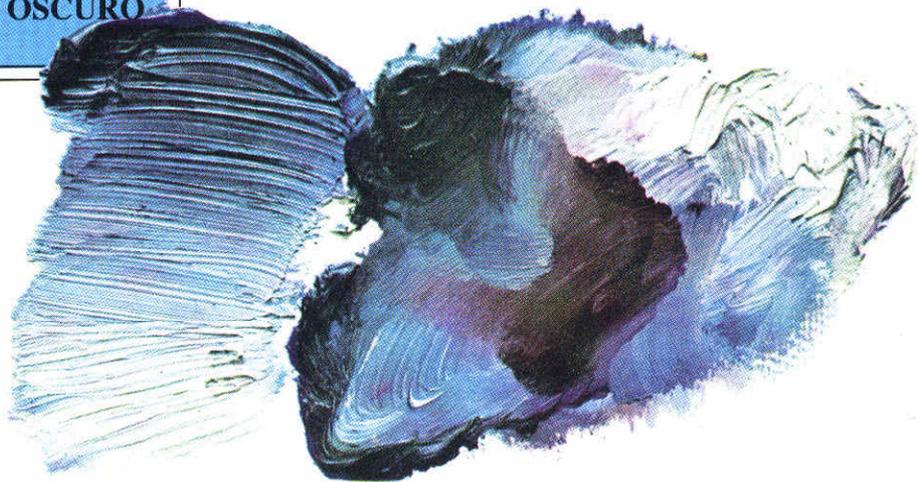


Fig. 95:
AZUL ULTRAMAR OSCURO

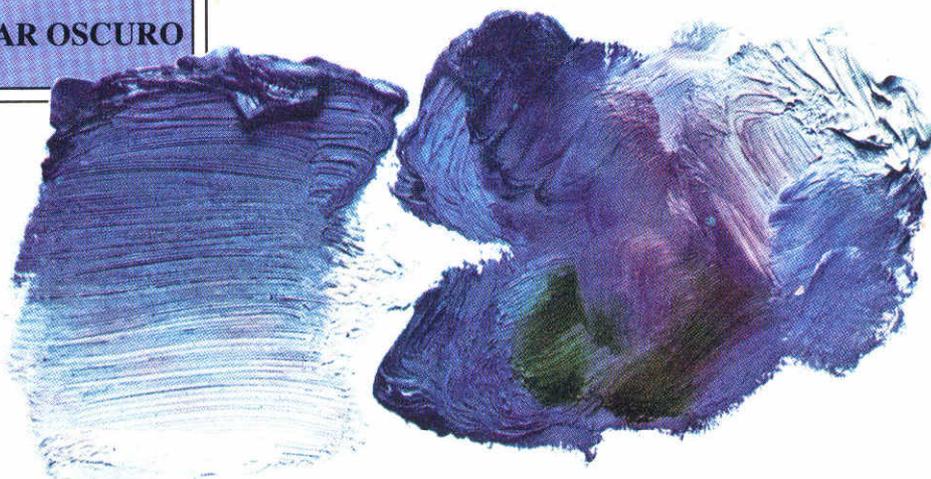


Fig. 96:
AZUL DE PRUSIA



Decía Van Gogh: “Busco el azul en todas las sombras”. Ésta es la enseñanza más importante del capítulo que sigue: el color azul está siempre presente en el color de las sombras. Antiguamente el color básico de las sombras era el betún de Judea, un color similar al actual *pardo Van Dyck* o al *tierra sombra tostada*. Hoy, ahora, el color básico de las sombras es el azul. El segundo factor o enseñanza fundamental de este capítulo es el conocimiento de que en el color de las sombras existe siempre el complementario del color propio. Éste es un descubrimiento de los *posimpresionistas* y de los *fauvistas*, que yo le invito a probar y comprobar: en un prado de color verde pinte la sombra proyectada de un cuerpo cualquiera, un árbol, un poste, un muro. Recuerde que el color complementario del verde es el púrpura o carmín; de modo que mezclando verde con carmín, un poco de azul y quizás algo de blanco, logrará usted un color de sombra perfecto, luminoso, transparente. Aproveche la lección que comienza en estas páginas. Es importante.



97

EL COLOR
— DE —
LAS SOMBRAS



Cómo pintar el color de las sombras

Va usted a aprender uno de los aspectos quizá más difíciles del arte de la pintura: el color de las sombras. Para que esta enseñanza sea más efectiva, realizaremos este estudio con una serie de ejemplos gráficos, a todo color, explicando y pintando yo mismo, al óleo, con todos los colores.

Estoy pintando. Me estoy preguntando: «¿De qué color es?» Cuando pinto el color propio de cada uno de estos objetos, las partes iluminadas del plato, de las manzanas, del mantel, etc., la respuesta no ofrece casi dudas; el problema, con ser problema, no es difícil. El plato es amarillo verdoso; las manzanas son rojas acarminadas, con partes o manchas amarillas; el mantel es blanco... Que el color del plato o el amarillo de los plátanos sean ligeramente distintos al del modelo en realidad no tiene importancia. Ya es sabido que nadie ve los colores de idéntica forma, que, por otra parte, cada artista tiene su paleta, su propia y particular tendencia cromática.

Ah, pero lo que no admite variaciones, lo que sí ha de sujetarse a una perfecta *relación de colorido* es el color de las sombras. Si es usted capaz de pintar sombras reales, sombras con una relación perfecta entre los colores locales y los colores tonales y reflejados, podrá decir que el arte de pintar ya no ofrece secretos para usted.

Bien; en adelante, cuando se encuentre con el problema de dar colorido a las partes en sombra, recuerde que: En el color de cualquier sombra existe siempre la mezcla de los siguientes colores:

**EL COLOR AZUL,
PRESENTE EN TODA
OSCURIDAD,
mezclado con
EL COLOR PROPIO
EN TONO MÁS OSCURO,
mezclados a su vez con
EL COMPLEMENTARIO,
EN CADA CASO, DEL COLOR
PROPIO.**

Para hacer más comprensible la aplicación de esta fórmula, me permitirá ahora que siga pintando el tema anterior, pero haciéndolo de una manera ciertamente extraña: tratando de presentar en tres cuadros la existencia de los tres colores necesarios para resolver el color de las sombras. Estudie-mos en primer lugar la intervención en toda sombra del color azul.

El azul, presente en toda oscuridad

Al hablar de la intensidad de la luz, decíamos que cuando ésta disminuye, se torna azulada y proporciona un matiz azul a todos los colores.

Basta con contemplar un paisaje al anochecer, para darse cuenta de que todos los cuerpos tienden al azul oscuro, todos los colores aparecen mezclados con el azul, *todo es entonces azul*.

Vea, en la figura 99, la gran cantidad de azul que interviene en el tema. Observe que ni aun los colores propios, como el ocre, el carmín de las manzanas, incluso el blanco del mantel, escapan a esa influencia del azul. Fíjese sobre todo en la intensidad alcanzada por el azul en las partes en sombra. No lo olvide:

En principio, la sombra es azul.

Determine usted mismo, viendo el modelo, si ese azul tendrá que ser limpio, neutro, como el cobalto, verdoso, como el Prusia o violáceo como el ultramar. Usted será perfectamente capaz de ver esa tendencia neutra, verdosa o violácea, si piensa que el cobalto y el Prusia iluminarán la sombra, mientras que el ultramar tendrá tendencia a agrisarla, a restarle color.

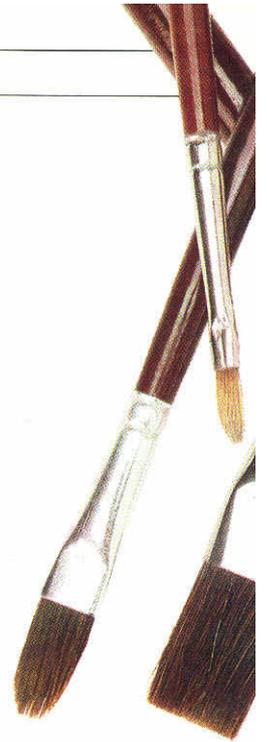
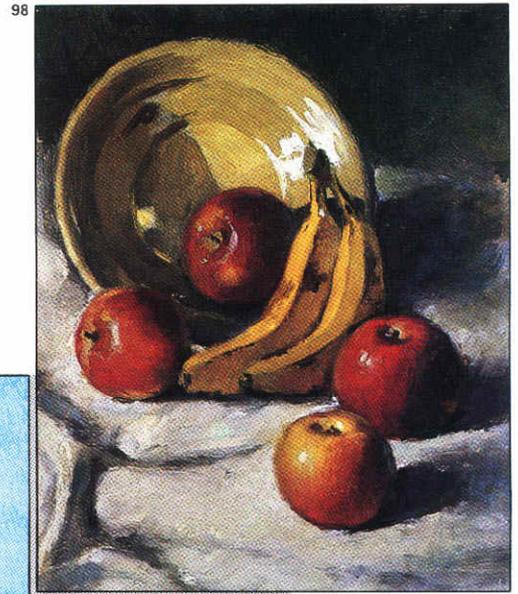
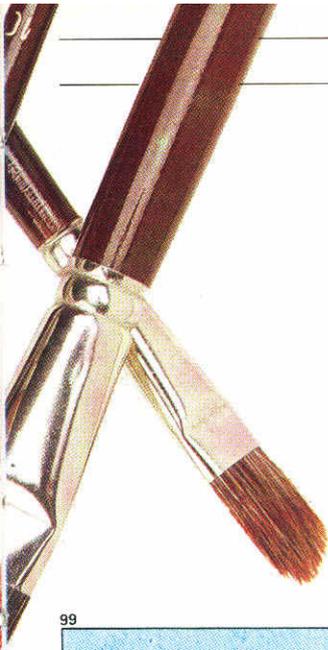


Fig. 99. He aquí un ejemplo gráfico de la participación del color azul en todos los colores del modelo y de manera muy particular en todos los colores de las sombras. Recuerde en lo sucesivo esta influencia decisiva, admitiendo por principio, sin casi necesidad de analizar el color ofrecido por el modelo, la imprescindible conveniencia de mezclar azul, de influir y pintar con azul los tonos y colores puestos en sombra.



El color propio en tono más oscuro

Cuando hablábamos del «uso y abuso del negro» para oscurecer un color, decíamos que ese oscurecimiento *ha de basarse en un degradado espectral*, es decir, degradando y oscureciendo con colores, además de con el negro, que, como decíamos entonces, no oscurece, sino que ensucia el color.

Pues bien; a esto me refiero ahora al hablar de ese color presente en toda sombra: el *color propio en tono más oscuro*.

Ya sabe usted lo que entendemos por *color propio*: es el color originario, el rojo de un tomate rojo; el amarillo de ese par de plátanos, etc. Luego ya sabe también lo que debemos entender por *color propio en tono más oscuro*. En esos plátanos, por ejemplo, el color propio en *tono más oscuro* podrá ser un amarillo ocre, o un siena rojizo, o un color tierra oscuro, etc. (Vea, para mayor claridad, el degradado del color amarillo, reproducido en la página 52.) En la figura 100 usted puede ver el resultado obtenido después de haber pintado el bodegón del plato, los plátanos y las manzanas con ese *color propio en tono más oscuro*.

Observe, por ejemplo, el color dado al plato de cerámica: en las partes que reciben luz, un ocre amarillento; en las partes en sombra he pintado con ese mismo color propio..., pero en tono más oscuro, resultando de ello un siena claro. En los plátanos, mientras las partes que reciben luz directamente ofrecen un amarillo estridente, las partes en sombra quedan representadas con ese mismo amarillo, pero en tono más oscuro, esto es, en un ocre anaranjado. Lo mismo puede decirse de las manzanas, etc.

Observe, de paso, en esta misma ilustración, la constancia pictórica de los colores reflejados, parte importante en el juego de luz y sombra.

El resultado está a la vista. Por el hecho de haber oscurecido los colores propios de cada objeto, los objetos cobran volumen, adquieren relieve..., pero sin llegar a ofrecer las calidades

propias de los colores en sombra. No, claro: éste no es, desde luego, un resultado ideal.

Para serlo le faltan a esos colores, por un lado, la mezcla del azul de que hablábamos antes; por otro, la adición en las sombras del color complementario, en cada caso, del color propio. Éste es el factor que vamos a estudiar seguidamente.

Pero fíjese antes en esa apariencia un poco anticuada del cuadro que estoy pintando, resuelto con *color propio en tono más oscuro*.

Observe que ese colorido recuerda algo el de un pintor clásico antiguo... con abundancia de colores sepia en las sombras... cuando no se había llegado todavía a ese descubrimiento que revolucionó toda la técnica de la pintura; la intervención y la aplicación práctica de las leyes sobre los colores complementarios.

Fig. 100. Vemos aquí la participación en las sombras del color propio en tono más oscuro, es decir, el oscurecimiento del color propio, dentro de una gama espectral. Comprobamos de paso, que si bien los cuerpos pintados con esta gama adquieren volumen, les falta para lograr un mejor resultado, primero, la participación del color azul y segundo, la intervención en las sombras del color complementario de las luces.





100



El color complementario del color propio

La esencia misma del *posimpresionismo* y del *fauvismo*, por lo que respecta a color, reside en pintar las sombras con el color complementario de las luces. Resolviendo el cuadro del plato, los plátanos y las manzanas con esa visión —llevada a sus extremos— obtendríamos una imagen como la de la figura 101. En ella he intentado, además, una resolución impresionista, despreocupándome de una exactitud formal; subrayando y destacando los contornos con perfiles negros (al estilo de algunos cuadros de Toulouse-Lautrec, de Cézanne y sobre todo de Van Gogh), representando el color en grandes manchas o planos, tendiendo siempre a un colorido claro y luminoso (así, en los colores del fondo, en el mantel, en el mismo plato resuelto con amarillo limón en vez de emplear amarillo verdoso, etc.).

No puede negarse que el cuadro en cuestión, realizado con la fórmula de los complementarios, ofrece un contraste y una luminosidad —en las sombras— extraordinarios. Es natural que sea así, en primer lugar, porque ese contraste nace de la yuxtaposición de los colores más opuestos, que se hallan más contrastados entre sí: los colores complementarios; y, en segundo lugar, porque esta yuxtaposición promueve, por esa «simpatía de complementarios» de que hablábamos en las páginas 44 y 45, promueve, digo, un fenómeno de exaltación e inducción llevado al máximo.

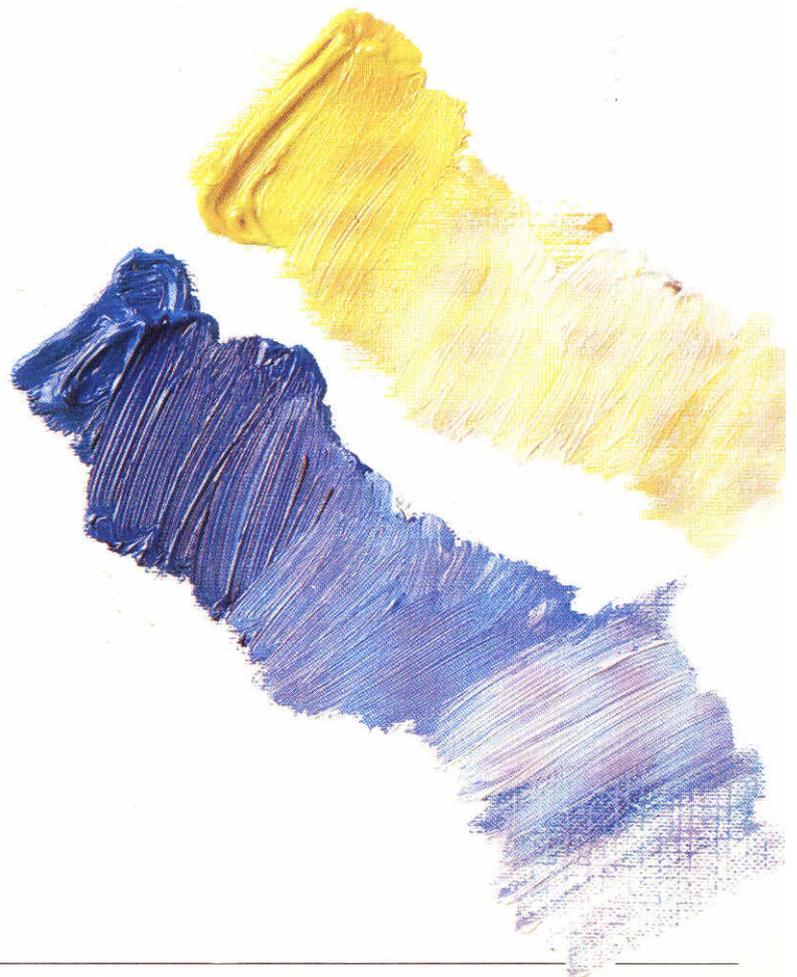
De este fenómeno supieron aprovecharse los impresionistas para conseguir en sus cuadros verdaderas sinfonías de luz y de color. De estas enseñanzas sobre yuxtaposición de complementarios, sobre la intervención de éstos en las sombras, sobre contrastes máximos de color (como estos que vemos en la figura 101), puede aprovecharse usted para llegar a pintar con más maestría.

No, claro; no puedo aconsejarle ahora que pinte así, con esa estridencia tremendista; pero sí que recuerde estas

enseñanzas para lograr con ellas una concepción más actual, más moderna, de la pintura y del cuadro; sí puedo recomendarle que tienda a esa luminosidad, a esa alegría del color dada por el conocimiento de los complementarios y su puesta en juego. Porque, aparte el logro de efectismos pictóricos dados por contrastes violentos de color, aparte esa concepción avanzada, aun queriendo pintar dentro de un estilo digamos académico, ¿qué duda cabe de que ésta es una fórmula que forzosamente ha de estar presente en toda combinación de sombra y luz?, ¿qué duda cabe de que combinando este factor con los dos anteriores, estamos en el verdadero color de las sombras?

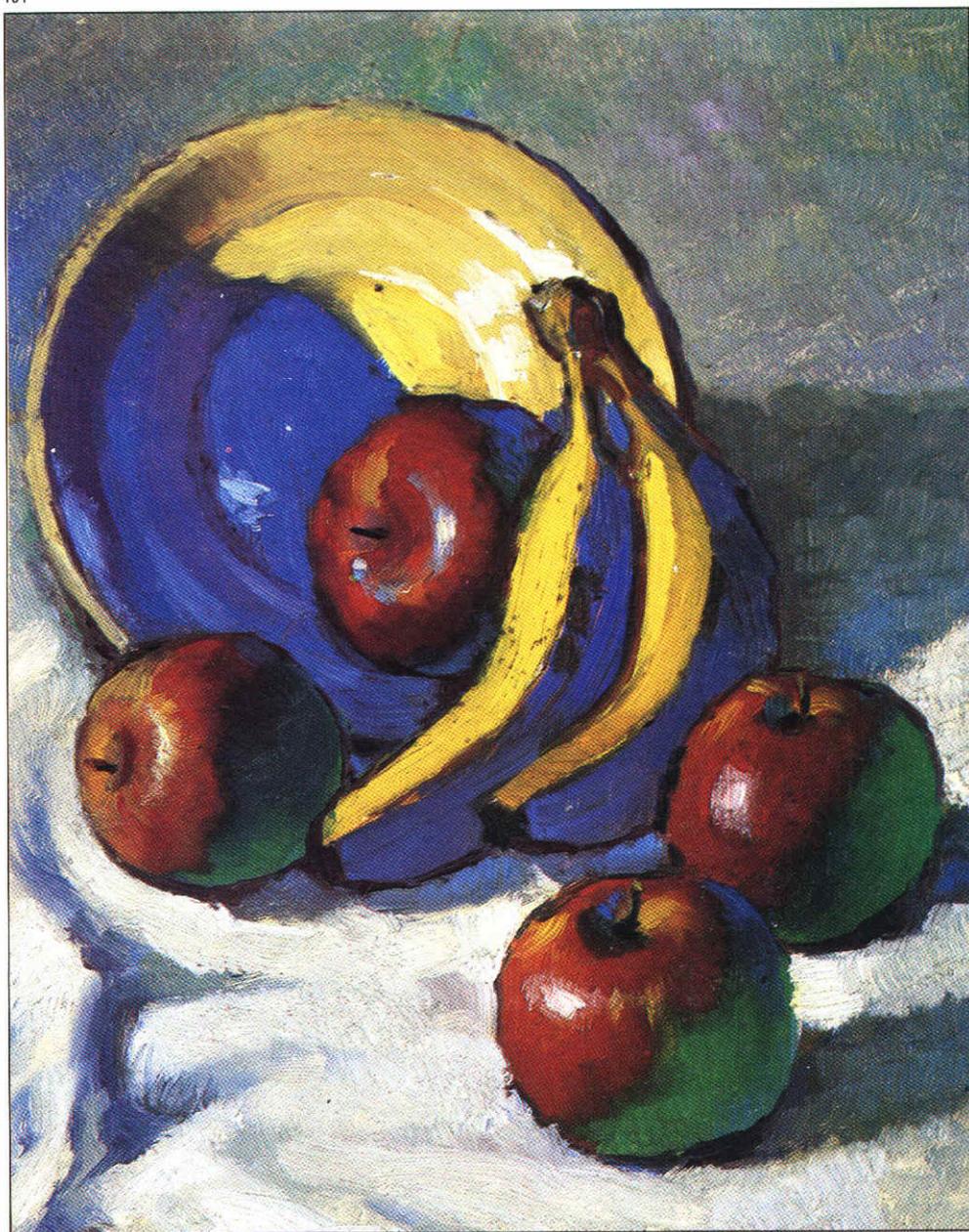
Vamos a verlo ahora mismo analizando la obra terminada:

Fig. 101. Las sombras aparecen aquí pintadas con el color complementario, en cada caso, del color propio (las sombras del plato amarillo, por ejemplo, han sido pintadas con su complementario azul; las de las manzanas púrpura, con su complementario verde, etc.). El experimento da como resultado un cuadro con un contraste de color y una luminosidad en las sombras verdaderamente extraordinarios; probando la necesidad de estos complementarios en las sombras y demostrando, al propio tiempo, la influencia de esta fórmula en la pintura impresionista.





101





El cuadro terminado

Aquí está, en la figura 102, el cuadro terminado, obtenido con los tres colores.

El color A): Azul. Fíjese en la cantidad de azul perceptible en todas las sombras del cuadro, empezando por la sombra proyectada de los objetos sobre el mantel; viendo la influencia decisiva de ese azul en la sombra del plato de cerámica. Vuelva al color de esa sombra en la figura 100 e intente mezclar ese tono con el azul de esa misma sombra representado en la figura 99. Comprende, ¿verdad? De ese color azul y ese otro siena claro, mezclándolos, sin casi necesidad de ayudarse con el complementario (que de todas formas, también es azul), «sale» ese color de la sombra del plato, ese matiz ocre verdoso... compuesto de ocre y azul. Hágase las mismas consideraciones respecto a los colores en sombra de los plátanos, de las manzanas...

El color B): El color propio en tono más oscuro. Ni el azul presente allí donde falta la luz, ni la inducción e influencia del complementario, ni incluso la presencia en la sombra de los colores reflejados por otros cuerpos, ningún factor podrá destruir del todo la visión en mayor o menor grado del color propio del objeto. Ya vimos este caso en la bola de billar roja de la figura 32, al estudiar el *color local*. Ya vimos entonces que por más que la sombra se ve, se percibe todavía la influencia del rojo luminoso de las luces. En los pliegues y partes en sombra del mantel subsiste todavía, a pesar de la marcada tendencia azulada, el blanco de ese mantel... en tono más oscuro (lo cual supone la intervención del gris, color este perfectamente visible en dichas sombras).

El color C): El complementario del color propio. Observe en el cuadro definitivo el efecto conjunto de los tres factores o colores siempre presentes en las partes en sombra. Hay en la sombra de

ese plato de cerámica, además del azul y del color propio en tono más oscuro, ciertos matices violáceos procedentes del complementario de las luces; usted puede ver en las manzanas, en las partes en sombra, la influencia del complementario del rojo (el verde) que, al ser mezclado con el azul y el color propio más oscuro, da esa gama de carmines, sienas, marrones oscuros e incluso tonos de oro viejo (como en la manzana de primer término); puede notar la decisiva participación de esos complementarios en las luces reflejadas de las manzanas, de tendencia acusadamente azulada, verdosa, etc. (compare estas tonalidades con las pintadas en la figura 101).

Fig. 102. Trate de ver en los colores en sombra, la mezcla de los tres factores estudiados: el color azul; el color propio en tono más oscuro y el color complementario del color propio.



102



Todos los artistas pintores tienen su propia pinacoteca: una colección de cuadros suyos que no se venden, que aparecen en los catálogos como “propiedad del autor”. Yo también tengo algunos cuadros que no pienso vender, que son míos. El que más estimo de esta serie mía es *El puente de la calle Marina*, un puente urbano por el que transcurrían en Barcelona, hace algunos años, los trenes que llegaban a la ciudad. Me gusta este cuadro. Me gusta por la armonización del color en una gama quebrada de tendencia cálida; una gama de colores tristes, de barrio pobre, de suburbio, que yo relacionaba —mientras estaba pintando— con una melodía musical, una balada popular, de una región española (Galicia): la canción de un emigrante que siente añoranza de su tierra. Y pinté así, salió así, con una gama de colores vibrante como un aria de Verdi, pero sencilla como un canto gregoriano.

En este capítulo comentaré con usted la armonización de colores, las gamas de colores y su relación con las gamas de sonidos, con los cantos y las arias.



103

LA ARMONIZACIÓN
DEL
COLOR



Principios generales sobre armonización de colores

Figs. 104 a 108. La armonización de colores viene dada por la propia Naturaleza. A primera hora de la mañana existe una tendencia de color azulada, al mediodía hay un predominio de color amarillo; a media tarde el color es dorado, anaranjado. El sol cubierto por las nubes, proporciona generalmente una gama de colores quebrados, sucios, grises. La luz artificial de tungsteno es amarilla, la de fluorescente puede ser azul o rosa. La misión del artista es captar estas tendencias y acentuarlas para conseguir una mejor armonización del color.

La necesidad de estudiar la armonización de colores es visible y manifiesta sólo con examinar las pinturas de los grandes maestros; hay en ellas siempre una planificación de color que en modo alguno puede pensarse que es casual, que aun respondiendo a lo visto en el modelo ha tenido que sujetarse a leyes y normas presentes en la misma Naturaleza, en el mismo modelo.

Considere, por otra parte, la de veces que el artista pinta de memoria, crea, combina y casa colores por su cuenta. Incluso para decidir una combinación cualquiera de colores. (Cuántas veces no le habrán pedido a usted consejo, por aquello de que... «Oye, tú que pintas, tú que tienes gusto, ¿qué color pondrías en...?»)

Las siguientes enseñanzas pretenden responder a ésta y a todas las preguntas sobre el arte de armonizar colores. Básicamente la armonización de colores nos viene dada por la propia Naturaleza. En ella existe siempre, sea cual sea el tema, una *tendencia luminosa*, que relaciona unos colores con otros y todos entre sí. El ejemplo clásico de este efecto podemos verlo en un paisaje iluminado por la luz del sol al atardecer; en estas circunstancias, los rayos solares colorean los cuerpos con una tendencia marcadamente rojiza o anaranjada, que tiñe de este color todos los cuerpos, haciendo que incluso los colores más dispares ofrezcan una correspondencia de matiz entre ellos y entre los colores restantes.

104



105



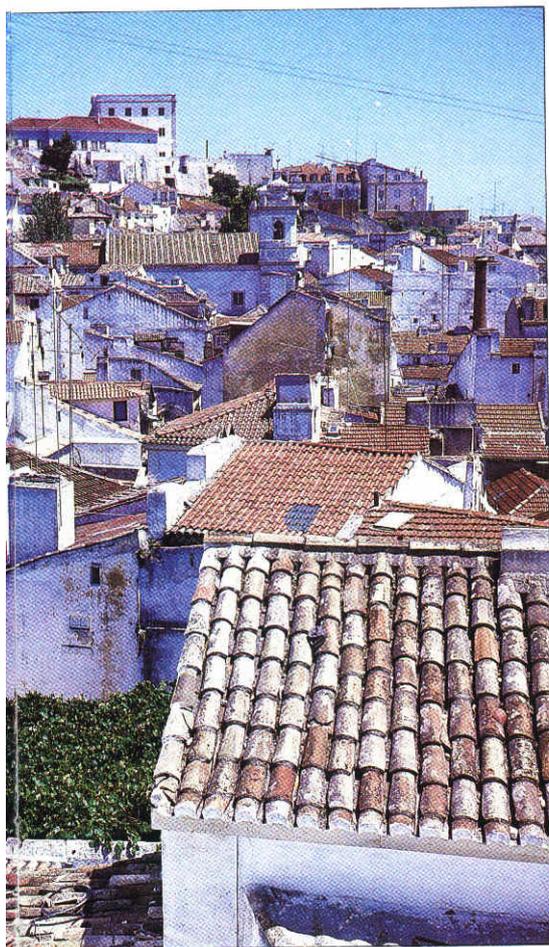
Cambiando de hora y viendo este mismo paisaje a las doce del mediodía, con el cielo nublado, es decir, sin sol, la tendencia colorista estará conformada por el reflejo gris del cielo medio cubierto o azulado en un día sin rastro de sol, etc. Junto al mar, la luz y los colores estarán influidos por el reflejo azul del agua y del cielo; en alta montaña, por la opacidad de la niebla o por la diafanidad de un día despejado. La luz artificial ofrece igualmente esa *tendencia* luminosa, que tamiza los colores en un sentido determinado: la luz artificial corriente es amarilla o anaranjada; la fluorescente, azulada o rosada, etc.

Nuestra misión, cuando pintamos con modelo, es descubrir esta tendencia

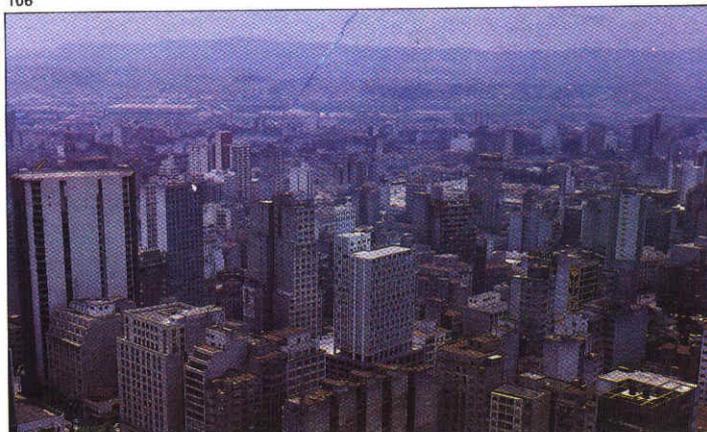
cromática y llevarla al cuadro, obteniendo de ella el máximo partido artístico. Cuando pintamos de memoria, nuestra labor consiste en imaginar una tendencia dada y pintar de acuerdo con ella. En uno y otro caso, hemos de adaptar y organizar nuestra paleta para conseguir el fin primordial de la armonización, a saber:

Armonizar colores es hallar la concordancia de un color respecto a otros o de varios colores entre sí, estableciendo con ello un conjunto grato al espíritu.

Esta concordancia de colores se basa primordialmente en el conocimiento y uso de distintas *gammas de colores*.



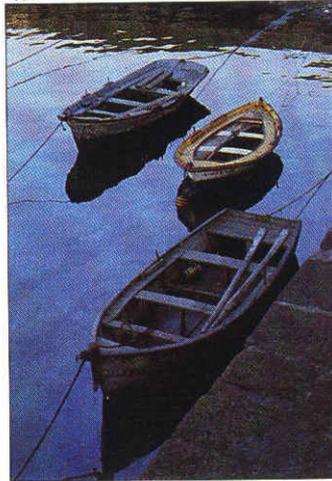
106



107



108



Significado de “gama”

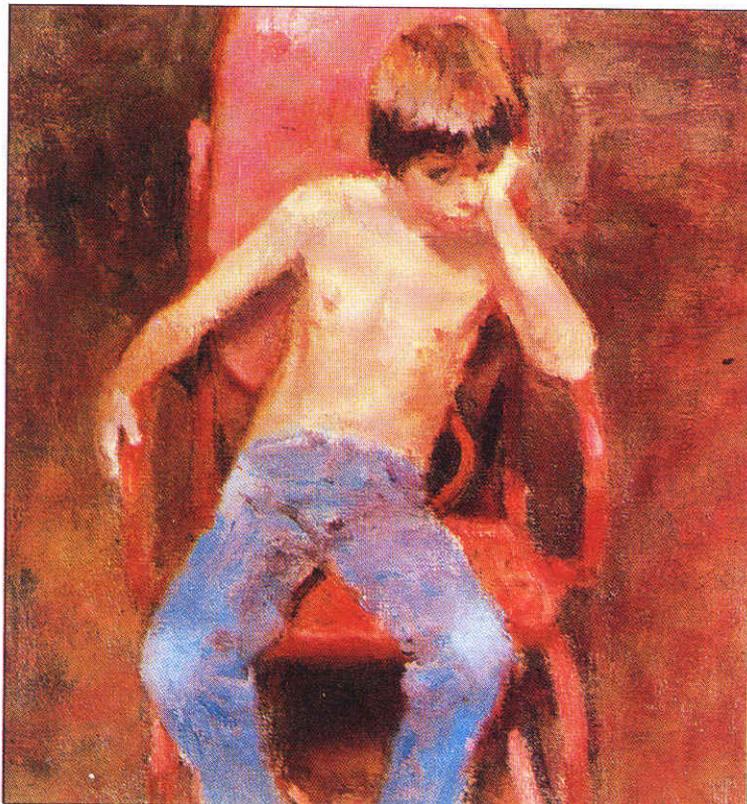
X

Música... pintura... combinación de sonidos... combinación de colores... la analogía es evidente. Por poco que analicemos las leyes de armonización que rigen la pintura veremos que, en líneas generales, son comparables a las de la música. La primera y más importante coincidencia tiene lugar en la palabra *gama*.

En efecto, la palabra *gama* procede del sistema de notas musicales inventado en 1028 por Guido d'Arezzo, quien estableció la ordenación clásica de una escala de sonidos dada por las notas *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*. Considerando que este sistema es perfecto, podemos decir que:

La palabra *gama* significa originariamente una sucesión de sonidos ordenados de un modo peculiar, considerado perfecto.

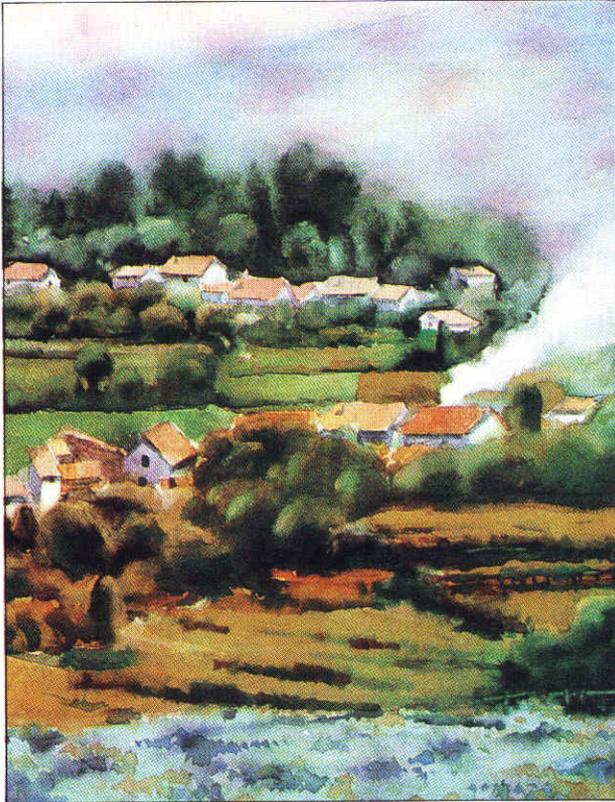
Por analogía, la misma palabra *gama* se aplica, en pintura, a la sucesión de los colores del espectro, considerando, también, que esta sucesión, tal y como aparece al ser descompuesta la luz, ofrece una ordenación perfecta. No es extraño, pues, que ampliando este concepto apliquemos este término a cualquier escala o sucesión ordenada de colores, como los que vemos en esta página, ejemplo de *gama de colores cálidos* (fig. 109 y 109A); *gama de colores fríos* (110 y 110A); y *gama de colores quebrados* (111 y 111A).



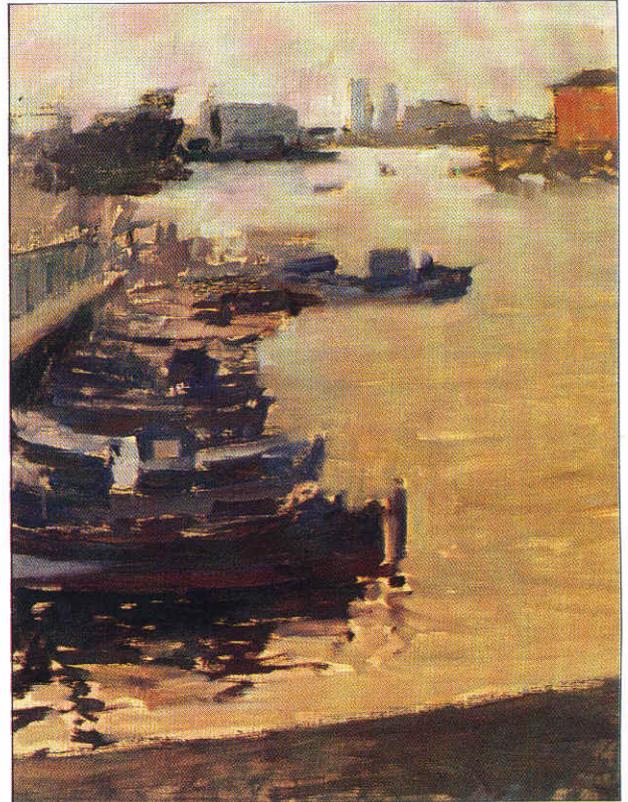
109



109A



110



111



110A



111A

Las gamas de colores

Estamos hablando ya de gamas de colores y para comprender mejor la aplicación de este término al arte de la pintura, vea en la página siguiente, figura 114, la reproducción del espectro con su variedad infinita de colores, tonos y matices perfectamente ordenados, incluyendo básicamente los colores primarios, secundarios y terciarios. De izquierda a derecha:

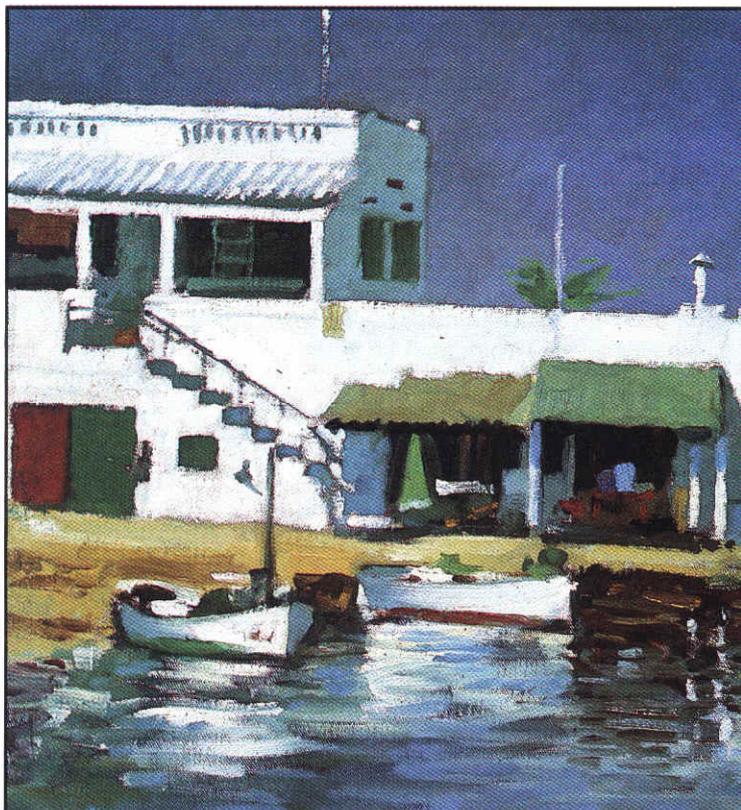
Púrpura, carmín, rojo, naranja, amarillo, verde claro, verde, verde esmeralda, azul cian, azul ultramar, azul intenso o morado y violeta.

Pensemos, en fin, en la traducción de estos colores en tonos, en una serie de grises, por ejemplo, cuyos valores concuerden con el orden y tonalidades del espectro (figura 115) y obtendremos igualmente una perfecta sucesión de elementos ordenados; en este caso una gama de *grises*.

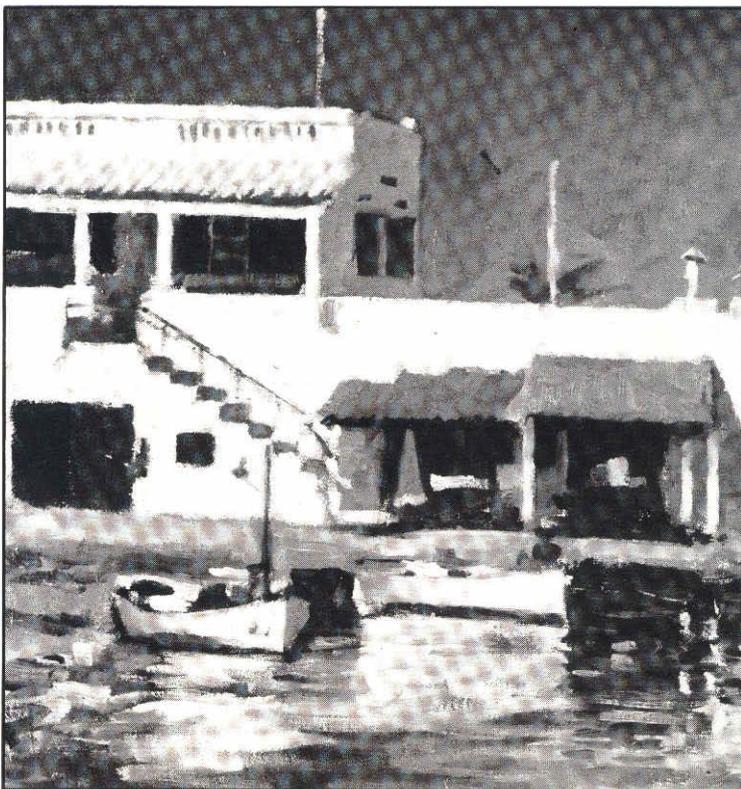
He aquí entonces que, por extensión, el significado de la palabra *gama* puede referirse no sólo a la sucesión ordenada de los colores del espectro, sino también a *una parte del espectro*, e incluso a un solo color del espectro, degradado, ofreciendo una escala o gama de tonalidades distintas. Con lo cual llegamos a la conclusión de que

GAMA es una sucesión cualquiera de colores o tonos perfectamente ordenados.

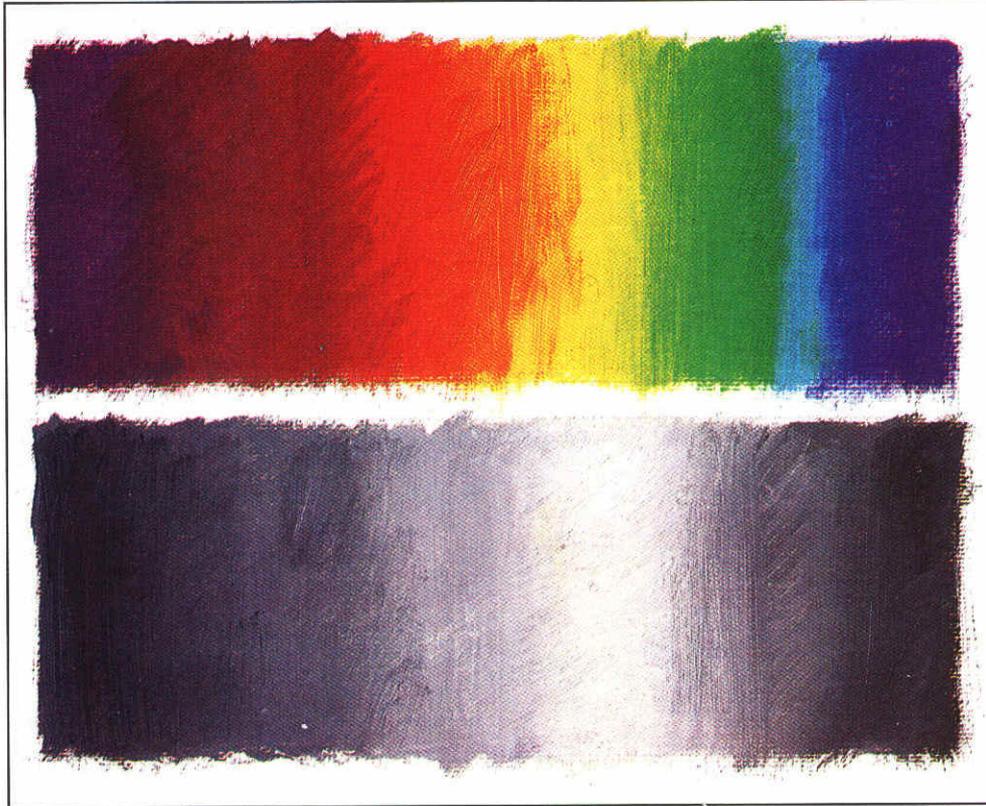
Figs. 112 y 113. J. M. Parramón, *Fornells*. Colección privada (fragmento). He aquí un ejemplo clásico de gama de colores fríos, con predominio de azules y verdes en sus colores originales y el mismo fragmento traducido en blanco y negro respondiendo a la idea de *gama* o sucesión cualquiera de colores o tonos perfectamente ordenados.



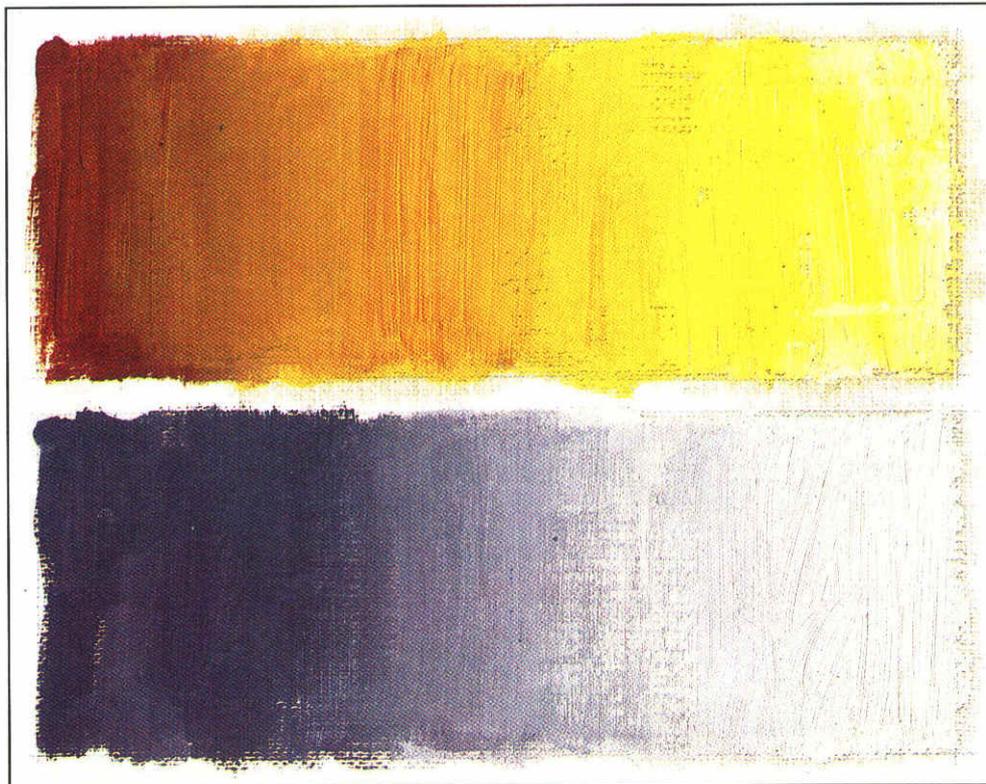
112



113



114



115

Figs. 114 y 115. La gama de colores del espectro con un número de colores prácticamente indefinido así como una gama de ocre y amarillos (abajo) pueden traducirse en gamas de colores grises respondiendo igualmente a la idea de una sucesión de tonos perfectamente ordenados.

Gamas más usadas en la armonización de colores

Ilustraremos este estudio con una serie de imágenes, constituidas cada una por tres elementos:

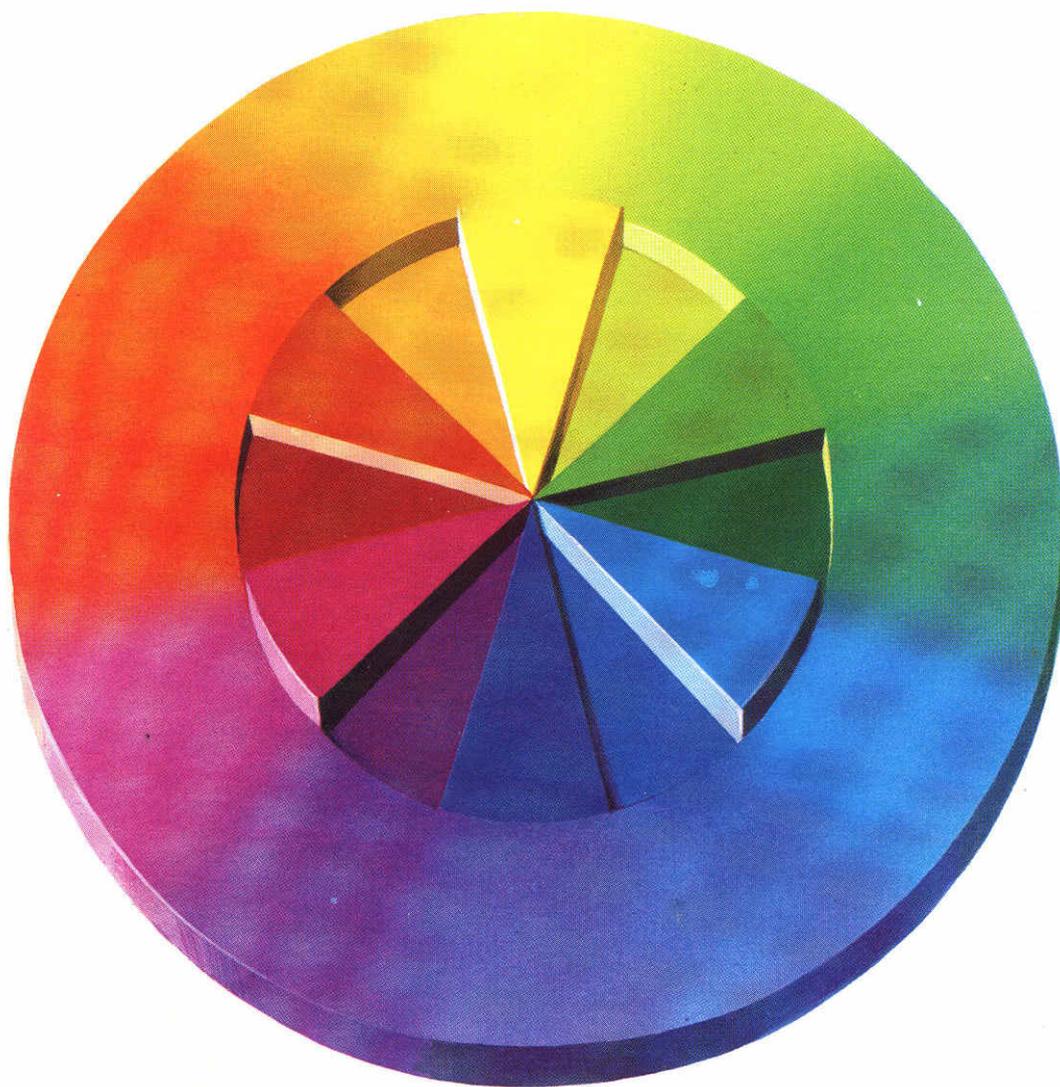
Figura 116. Gama espectral, dispuesta en forma circular, constituida por los primarios amarillo, azul cyan y púrpura (los triángulos en relieve); los secundarios verde, azul intenso y rojo (al mismo nivel que el círculo); y en bajorrelieve, entre cada primario y cada secundario, los terciarios verde claro, verde esmeralda, azul ultramar, violeta, carmín y naranja. Estudie en esta tabla los complementarios, de fácil lo-

calización teniendo en cuenta que se hallan siempre en oposición máxima.

Figura 121. Paleta o gama. En ella podrá usted ver las mezclas de cada gama en una supuesta paleta, naturalmente con intervención de los colores que iremos mencionando para cada gama.

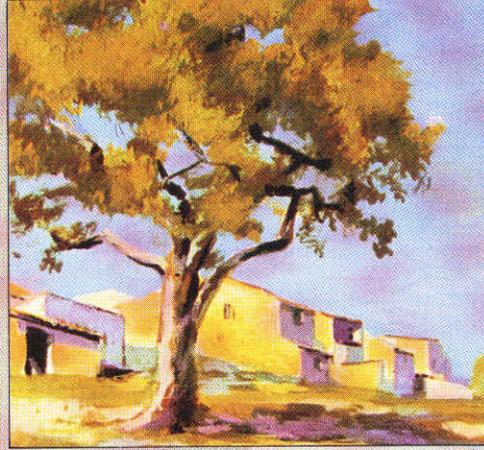
Figuras 117, 118, 119, 120. Los ejemplos. Por último, tendrá usted ocasión de ver y estudiar varios ejemplos pintados con cada gama de colores.

116





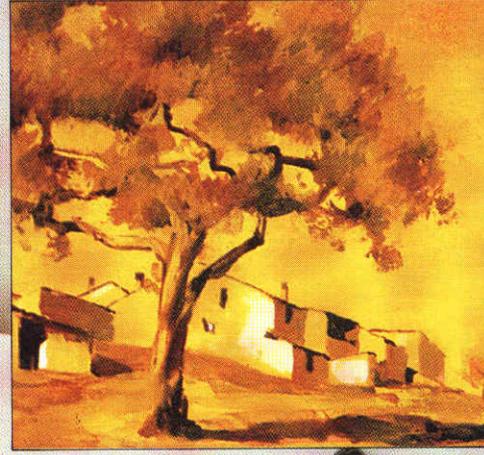
117



118



119



120



121

Gama melódica

Empecemos por la primera gama o armonización, la más sencilla:

La gama melódica está constituida por un solo color, degradado en distintos tonos, con intervención del blanco y el negro.

En las figuras adjuntas números 122 y 123, puede usted ver sendos ejemplos de gamas melódicas que han sido resueltas con un color ocre-siena y negro (derecha) y un color azul y negro (página siguiente).

El resultado obtenido con esta gama, a pesar de su simplicidad, es ciertamente sorprendente. Nos demuestra la posibilidad de obtener una riqueza de matices muy amplia, teniendo en cuenta que todos nacen de un solo color, ayudado éste por la adición del blanco y el negro. En realidad, el secreto de esta riqueza se basa en la buena administración del blanco y el negro en relación con el color gama (el azul, en el ejemplo ilustrado), teniendo en cuenta, primero: que el blanco y el negro, por sí mismos, pueden proporcionar un nuevo color —un gris neutro— independiente del color gama; y segundo: recordando que, tanto el blanco como el negro, al ser mezclados con un color dado, modifican su matiz promoviendo un color algo distinto. (Recuerde usted las enseñanzas dadas a este respecto en las páginas 50 y 51, con el ejemplo del café solo o con leche; viendo, en fin, que esta alteración que tanto puede perjudicar pintando «a todo color», resulta altamente beneficiosa y aprovechable en el caso de una gama como ésta, que es de tipo monocromo.)

Corroborando este comentario, vea en la paleta gama de esta figura 124 los tonos conseguidos con sólo el azul; apareciendo éste en plena saturación, entero, además de rebajado con blanco; observando que al ser mezclado con negro se convierte en un gris más o menos oscuro, etc. Estudie de ma-

nera particular los matices francamente grises producto de blanco y negro, y esos otros en los que aparece el mismo gris con ligera participación del azul, etcétera.

Vea, en fin, en la reproducción de los cuadros adjuntos la aplicación de esta paleta:

La *gama melódica* debe su nombre al significado que posee el término musical *melodía*.

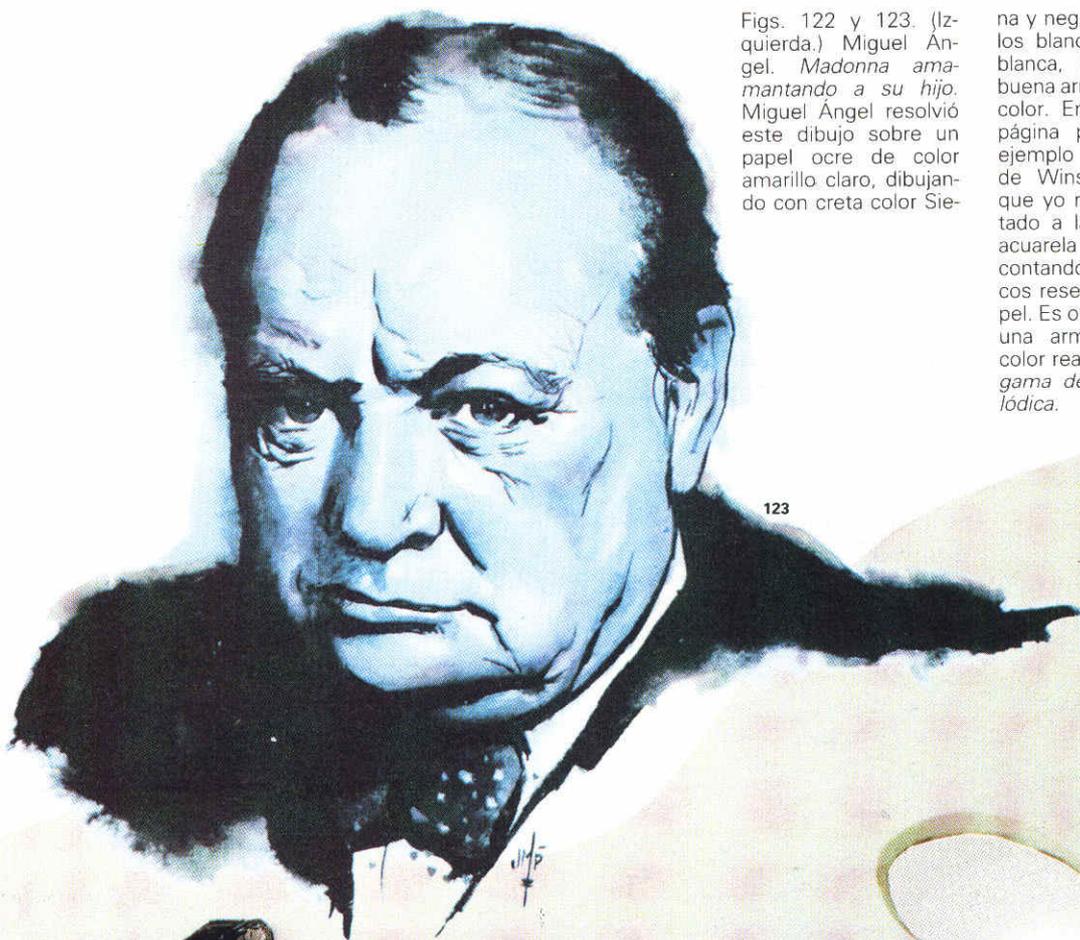
Porque se trata, efectivamente, de la canción... pelada, que no cuenta con acompañamiento; es canción que uno canta a solas, la misma que canta el vocalista o el solista independientemente de la orquesta.

122



Figs. 122 y 123. (Izquierda.) Miguel Ángel. *Madonna amantando a su hijo*. Miguel Ángel resolvió este dibujo sobre un papel ocre de color amarillo claro, dibujando con creta color Sie-

na y negro y realizando los blancos con creta blanca, logrando una buena armonización de color. En esta misma página puede ver el ejemplo de un retrato de Winston Churchill que yo mismo he pintado a la aguada con acuarela negra y azul, contando con los blancos reservados del papel. Es otro ejemplo de una armonización de color realizada con una gama de colores melódica.



123



Gama armónica simple

Si usted pregunta a un músico el significado del término «acorde armónico», le dirá que es *la reunión simultánea y coordinada de varios sonidos a partir de la cual se obtiene una nueva sonoridad*. La armonía musical, por otra parte, se subordina a la voz cantante sirviéndole de acompañamiento. Diremos, pues, que:

La gama armónica simple está constituida por un color melódico o dominante, «acompañado» por tres colores más, de matiz opuesto, formando un conjunto a partir del cual se obtiene una nueva coloración.

La fórmula a seguir es la siguiente:

1. Se elige un color dominante, de acuerdo con la dominante de color ofrecida por el tema.
2. A cuatro colores del dominante (girando de izquierda a derecha, en un círculo de doce colores espectrales) se encuentran los tres colores de matiz opuesto que han de concordar con el anterior; de manera que:
3. El último del trío acompañante es el complementario del dominante elegido en primer lugar.

Para comprender mejor esta definición, vea el ejemplo ilustrado en la adjunta figura. En la *gama espectral* vemos los colores empleados, a saber: el naranja como color melódico o dominante (el color que «canta», por decirlo así); y a cuatro espacios el verde esmeralda, el azul cyan y el azul ultramar, los colores del «acompañamiento», que mezclados con el anterior proporcionan una nueva coloración en este caso de matiz verdoso, según puede ver en el *cuadro* pintado con esta gama armónica simple (fig. 126).

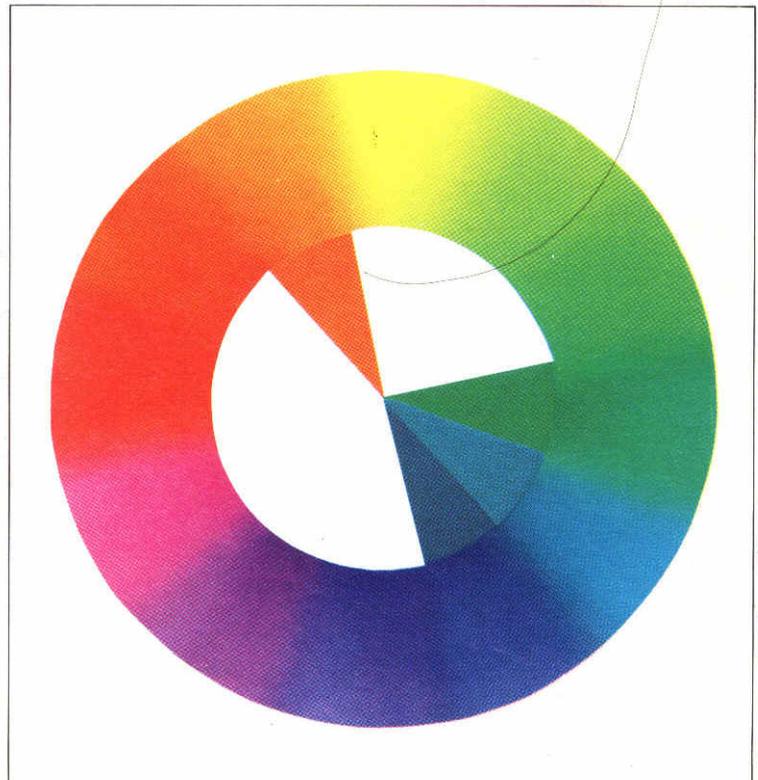
Observe en la *paleta gama* que también intervienen en esta gama el negro y el blanco (fig. 127).

Bien; según puede ver en estas ilustraciones, la riqueza de la *gama armónica*

simple es casi perfecta; hay en ella (con los colores que hemos usado) toda clase de matices azules, verdes, siena, anaranjados, amarillos; falta tan sólo un color (en este caso el rojo), para que la gama sea completa. Su característica principal viene dada por la existencia de un *color dominante* que ha de influir y estar presente en todos los demás colores, aun contando con la nueva coloración resultado de la mezcla conjunta. En la figura 128, vemos que efectivamente el naranja es el *solista*, es el que «da el tono», el que siempre está presente en todas las mezclas subordinando éstas a su color, con lo cual se logra una coordinación perfecta.

Pensemos, en fin, que *existiendo en esta armonización un juego tan directo de complementarios es necesario el predominio de un color*, a fin de evitar el peor de los males en una armonización que pretende ser colorista: la negación del color. Hablaremos en las páginas siguientes de esta importante cuestión.

125



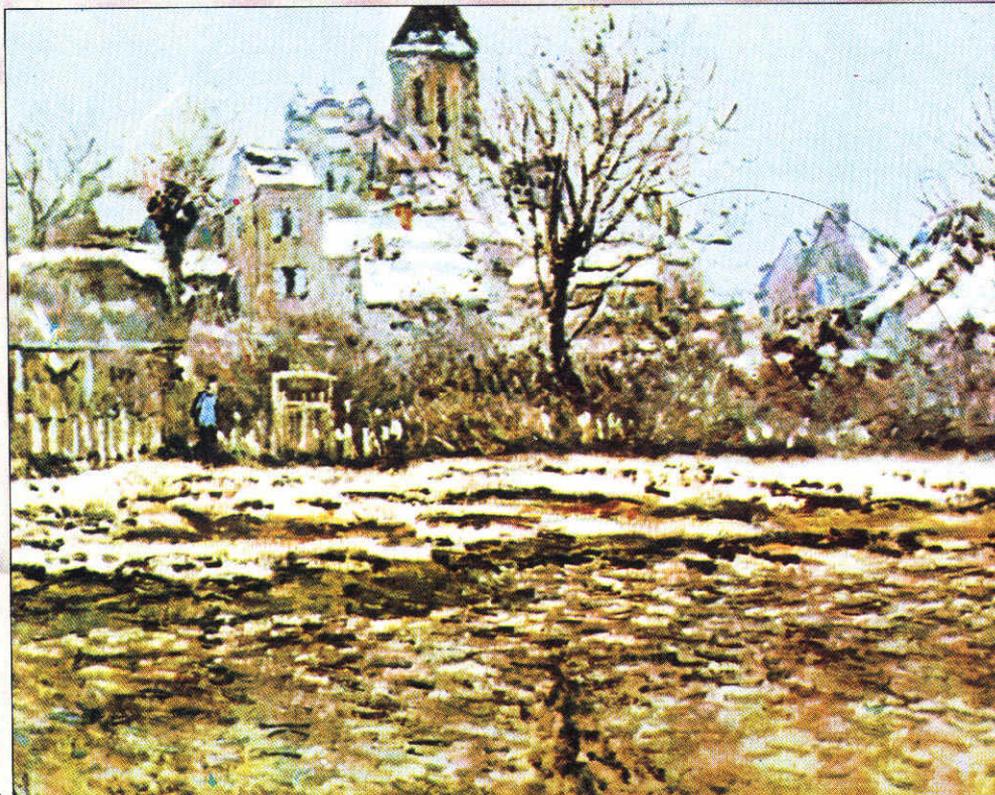


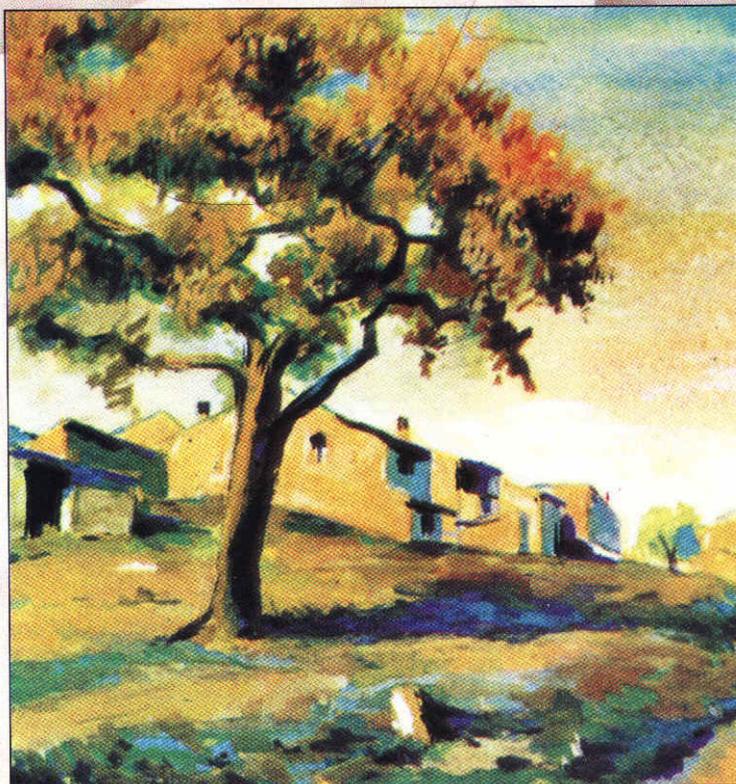
Fig. 126. Claude Monet, *Nieve en Vétheuil*. Museo del Impresionismo, Jeu de Paume, París. He aquí un buen ejemplo de las posibilidades ofrecidas por esta *gama de colores armónica simple*, aparentemente limitada, pero que se nos muestra *pletórica de matices*.

126

127



128





Factores armónicos e inarmónicos en los colores complementarios

Sabemos que los colores complementarios son los más contrastados entre sí, dentro de la gama espectral, por hallarse en máxima oposición, por ser los que mayor diferencia ofrecen en cuanto a color.

Sabemos, también, que el contraste está supeditado no sólo al factor *color*, sino también al factor *tono* (vea figura 48), de forma que repetimos lo dicho allí:

El contraste entre dos complementarios está supeditado al *tono* y *color* de los mismos.

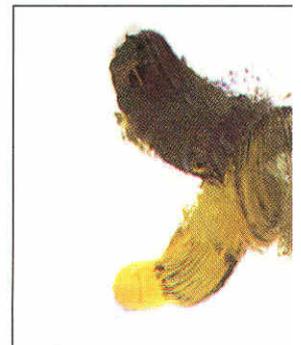
Pongamos un ejemplo: El verde es complementario del rojo y por ello puestos uno al lado del otro ofrecen un contraste máximo de color. Pero si traducimos estos dos colores en grises (analizando el *tono* original de los mismos), veremos que estos grises son prácticamente iguales (figura 129). Diremos entonces que verde y rojo ofrecen un contraste máximo de color pero no ofrecen ningún contraste respecto a tono. Resulta entonces que esta falta de contraste, esa similitud dada por tono y esta oposición máxima dada por color es absolutamente desagradable a la vista, provoca en nuestro nervio óptico un verdadero desequilibrio, incluso una especie de vibración que llega a molestar seriamente la visión normal. El ejemplo clásico de esta vibración extremadamente molesta la tenemos en un grafismo o unas letras pintadas con color rojo sobre un fondo amplio verde (figura 130).

La consecuencia es, para nosotros, muy importante:

Dos colores complementarios en igualdad de tono son del todo incompatibles en armonización.

Esta incompatibilidad es más acentuada en unos complementarios que en otros. Entre el amarillo y el azul intenso (complementarios uno de otro), por ejemplo, es posible la armonía por cuanto ofrecen un contraste no sólo de color sino de tono, mientras que esta armonía no es posible entre el púrpura y el verde, el azul cyan y el rojo, etc. ¿Qué hacer entonces para aprovechar la riqueza de color de los complementarios? Simplemente crear con ellos contraste de tono y al propio tiempo de color, mezclándolos en proporciones desiguales y aclarándolos con blanco. Vea, en la adjunta figura 131, varios ejemplos gráficos de esa fórmula que nos permite hablar de una gama excepcional por su riqueza de matices y colores: la gama de colores quebrados basada en la mezcla en cantidades desiguales de colores complementarios. Esta última norma nos lleva directamente al estudio de una gama excepcional por su riqueza y finura de colorido: la gama basada en la mezcla neutralizada de colores complementarios.

Fig. 131. Mezclando dos colores complementarios en partes desiguales y añadiendo blanco, se logran colores "sucios", quebrados, con los que es posible lograr una armonización de color excepcional.

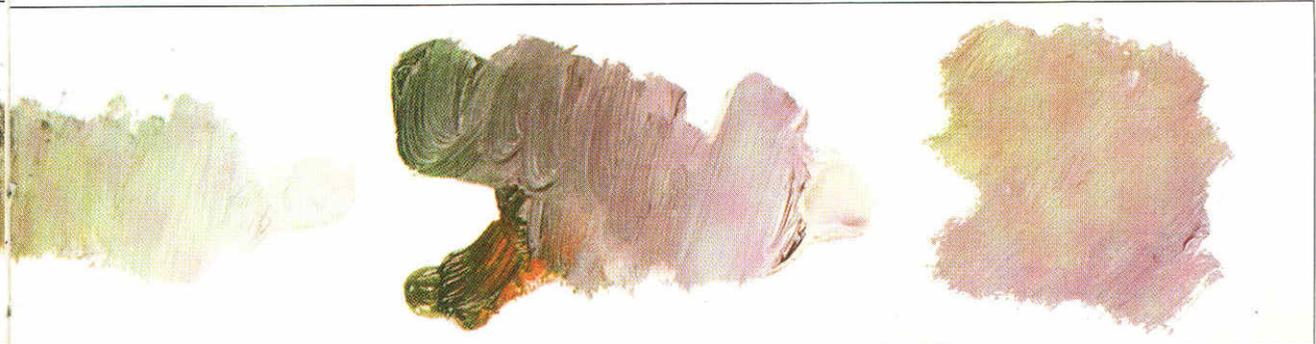




129



130



131

Gama de colores quebrados por mezcla de colores complementarios

Suponga usted que mezcla dos colores complementarios, el verde y el rojo, por ejemplo. Sabe usted lo que ocurre, ¿verdad?; sí, que obtiene un color muy oscuro, casi negro. Suponga que los mezcla en partes desiguales... y obtendrá entonces o bien un rojo sucio, tirando a siena, o bien un verde grisáceo de tendencia rojiza, según que en la mezcla haya un predominio de rojo o de verde. Imagine, por último, que rebaja ambos colores con blanco y luego los mezcla entre sí.

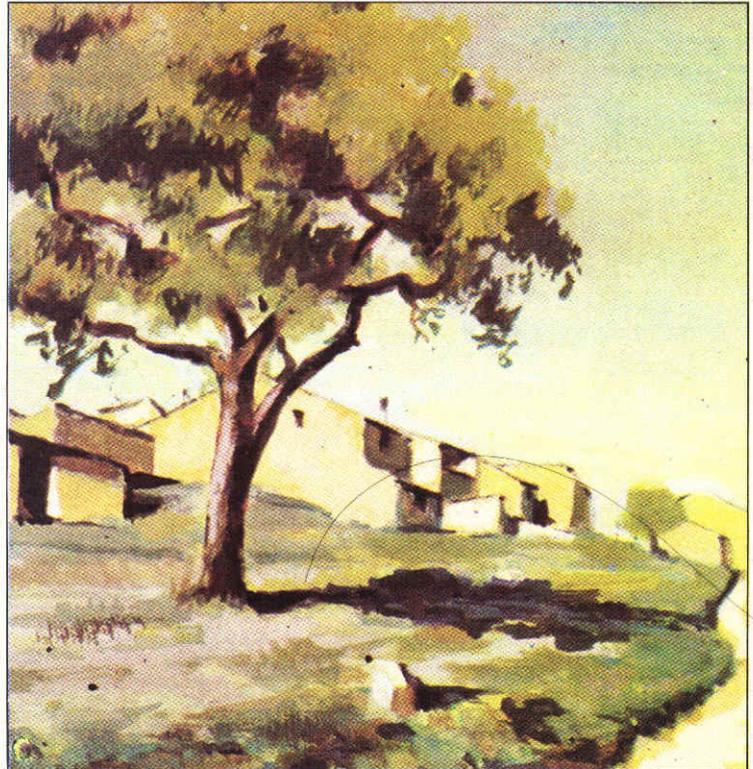
Obtendrá entonces una extensa gama de grises teñidos unos de rojo, otros de verde, otros de siena, incluso de apariencia ocre, etc.

Pues, bien; ésta es la gama armónica de grises por mezcla de colores complementarios; sólo que en vez de usar dos complementarios, se usan todos los colores que son complementarios entre sí. Ésta es la fórmula:

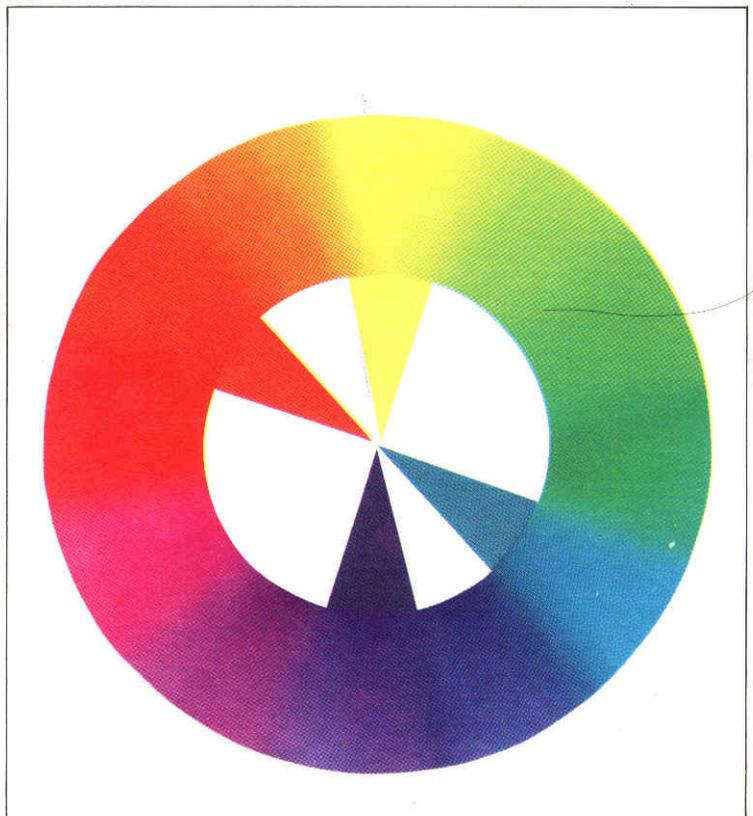
La gama armónica de grises, por mezcla de colores complementarios, está constituida por parejas de complementarios, mezclados en proporciones desiguales y agriados con blanco.

Esta combinación da como resultado una gama de grises neutralizados, de gran efecto y calidad artística. Una gama en la que el verdadero color dominante es el gris..., con suficiente color, no obstante, para que el cuadro no resulte apagado, monótono o sucio. Considere usted mismo los colores presentes en la paleta gama; vea en ellos la intervención decisiva del blanco eliminando estridencias, atenuando contrastes de *color*, pero no de *tono*, con lo cual logramos un cuadro de excepción; una armonización sutil, delicada en cuanto a color, pero enérgica en cuanto a *tono* (figuras 132 y 135).

Tenga presente, en fin, que la elección de unos u otros complementarios como colores dominantes ha de venir dictada por el tema.



132



133

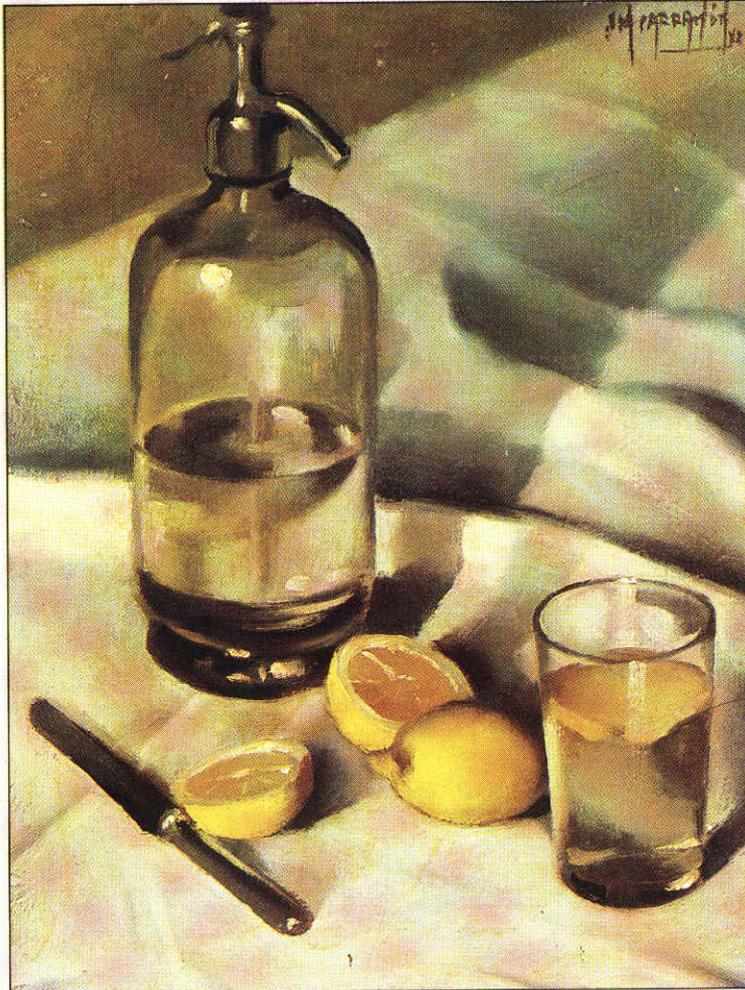


Fig. 134. J. M. Parramón. *La limonada*. Colección particular. La extremada calidad de los grises con mezcla de colores complementarios en partes desiguales agrisados con blanco, se nos muestra aquí con todas sus posibilidades de expresión sin necesidad del color negro para lograr estos delicados matices; con sólo la combinación de los complementarios contando con la intervención del blanco.

134



135

Gama armónica de colores fríos

Está constituida básicamente por los colores verde claro, verde, verde oscuro, azul cian, azul ultramar, azul intenso y violeta.

...Con lo cual hemos llegado a la esencia misma de la armonización de colores:

las gamas de colores térmicos.

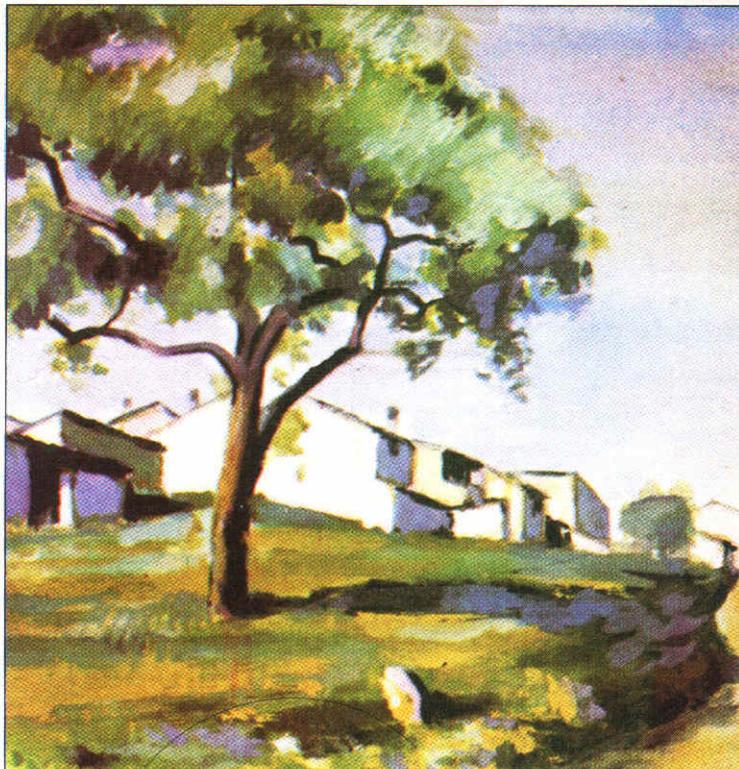
Colores térmicos... que es igual a «colores con temperatura», esto es,

colores fríos y colores calientes.

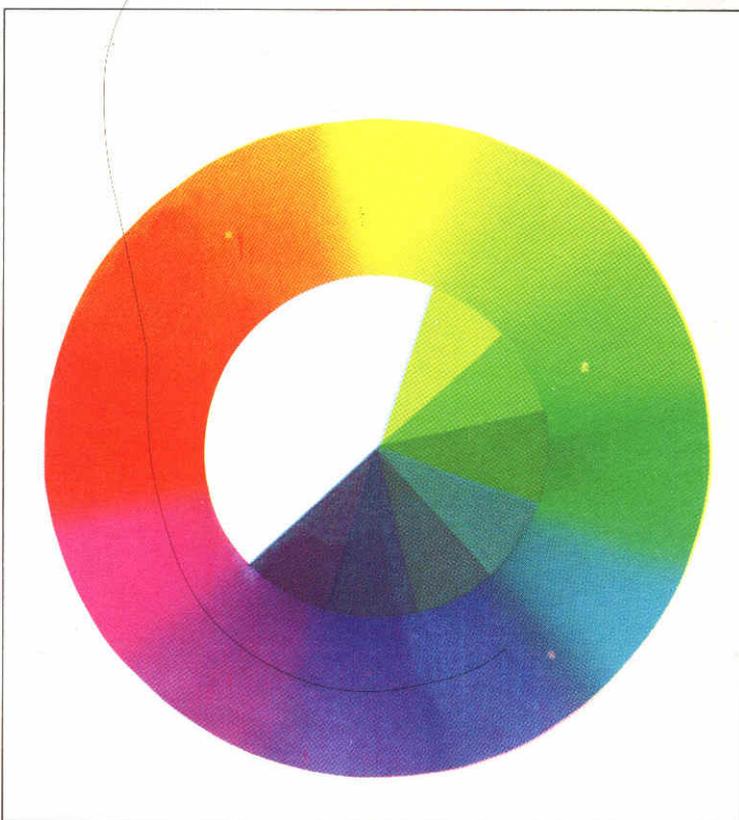
El tema, la luz ambiente, los colores del modelo, suelen estar siempre o casi siempre influenciados por la *temperatura de la luz ambiente*. Hablemos con ejemplos, para comprender mejor lo que entendemos por «temperatura de la luz ambiente».

Imaginemos el mismo tema del paisaje, con el árbol en segundo término y algunas casas al fondo. Imaginemos esta imagen a las nueve de la mañana de un día de invierno, con el cielo ligeramente cubierto. El sol es débil y el frío de la madrugada ha dejado una neblina que envuelve las formas en una tonalidad claramente azulada. Todos los colores participan de ese azul grisáceo; incluso los verdes aparecen velados de azul, resultando de un tono azul grisáceo cuando no violáceo (fig. 136).

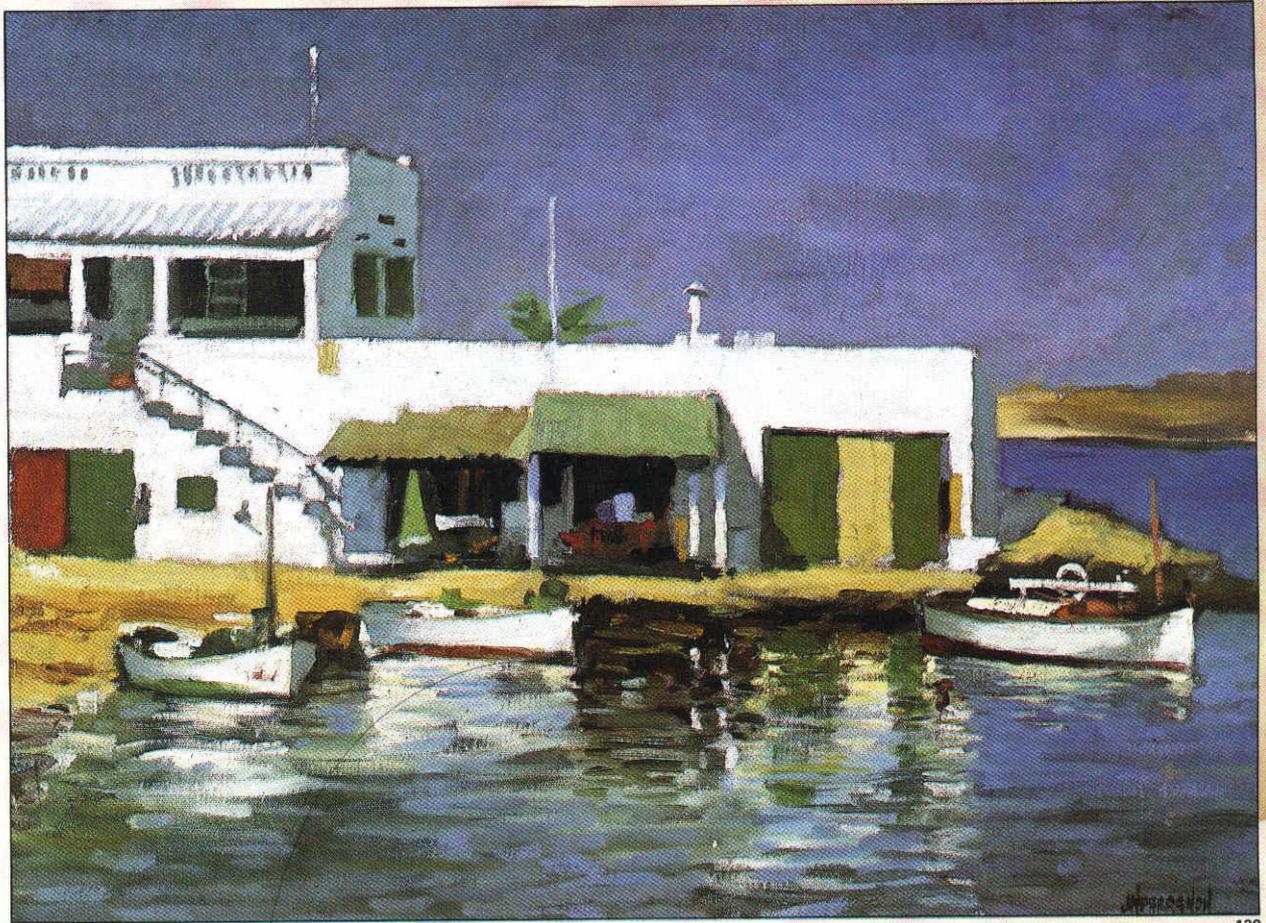
He aquí entonces un cuadro en azul, un típico ejemplo de *colores fríos*, con el azul como color dominante y básico. Pero ¡atención!, la gama de colores fríos constituida por la lista que encabeza estas líneas y el abanico de colores de la Gama Espectral (fig. 137), no es, no ha de ser una gama excluyente de otros colores cálidos como el amarillo, el siena o el rojo. En éstas y en todas las armonizaciones de color, la *gama* ha de representar una tendencia, de un color o de una gama de colores.



136

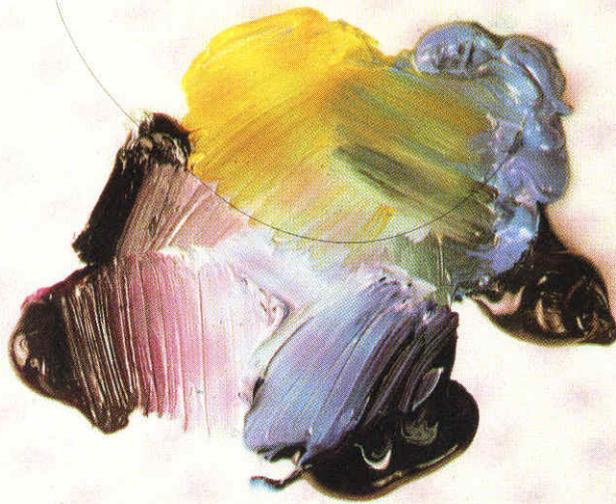


137



138

Fig. 138. J. M. Parramón. *Fornells. Col. privada*. Un ejemplo típico de gama de colores fríos.



139

Gama armónica de colores cálidos

Está constituida esencialmente por los colores violeta, púrpura, carmín, rojo, naranja, amarillo y verde claro.

(Observe, comparando estos colores con los de la gama anterior, que el verde claro y el violeta participan en las dos gamas, como colores neutros en las dos gamas, como colores neutros que igual pueden ser determinadamente calientes como fríos, según la influencia que ejerzan sobre los mismos los colores restantes del cuadro.)

Supongamos ahora el mismo tema, visto en un día despejado, a pleno sol, a última hora de la tarde, cuando ese sol es casi rojo y sus rayos iluminan la escena intensamente. Todos los colores entonces estarán influidos por los rayos del sol, las paredes de las casas más próximas aparecerán de color naranja, ocre dorado, siena y amarillo mezclados; en el conjunto dominará la influencia del amarillo y el rojo (figuras 141 y 142).

Existe entonces una dominante netamente cálida, un típico ejemplo de *colores calientes*.

También aquí hemos de recordar que la gama armónica de colores cálidos no excluye los verdes, azules y violeta que pueden estar presentes en el cuadro pero siempre en proporción menor y con una tendencia cálida.

Por otra parte, el conocimiento y dominio de las *gamas armónicas de colores térmicos* es aplicable también a la obtención de un mayor realce en los efectos de profundidad.

Se ha comprobado, en efecto, que los colores calientes, particularmente el amarillo y el rojo, se asocian más rápidamente a la idea de proximidad; mientras que los colores fríos, en especial el azul y el violeta, crean la sensación de lejanía.

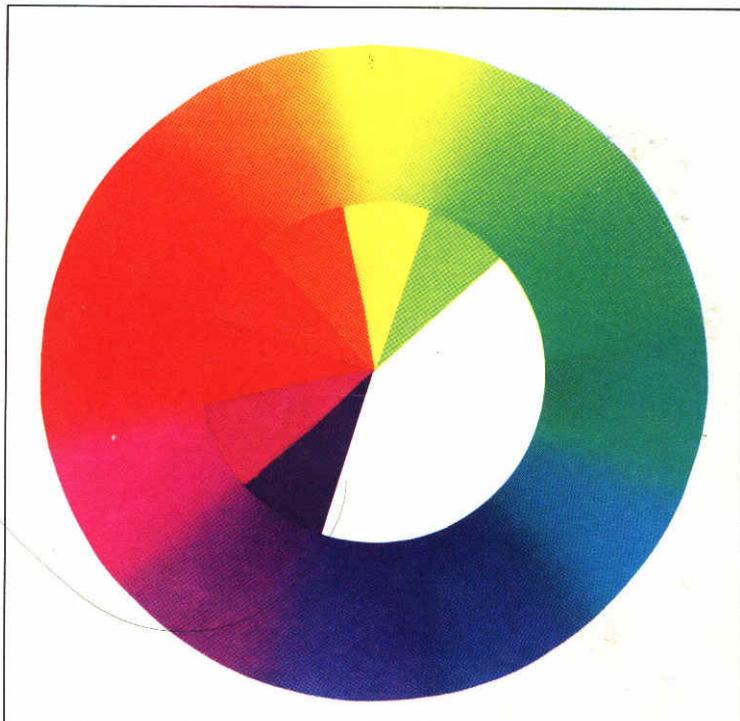
Recordemos estos efectos psicofísicos, subrayando que:

El amarillo y el rojo promueven sensación de proximidad. El azul y el violeta promueven sensación de lejanía.

Conviene recordar estas cualidades, estudiando —en el momento de componer un bodegón, por ejemplo— la posibilidad de establecer una ordenación cromática de los distintos términos, logrando así aumentar la sensación de profundidad.

Fig. 141. J. M. Parramón, *La calle*. Col. particular. Un ejemplo también típico de un cuadro armonizado con una gama de colores cálidos ofrecidos por el mismo modelo, en una tarde de verano, cuando el sol "pin-taba" las casas de colores amarillo, ocre, Siena, ... sin excluir algunos azules de tendencia también cálida.

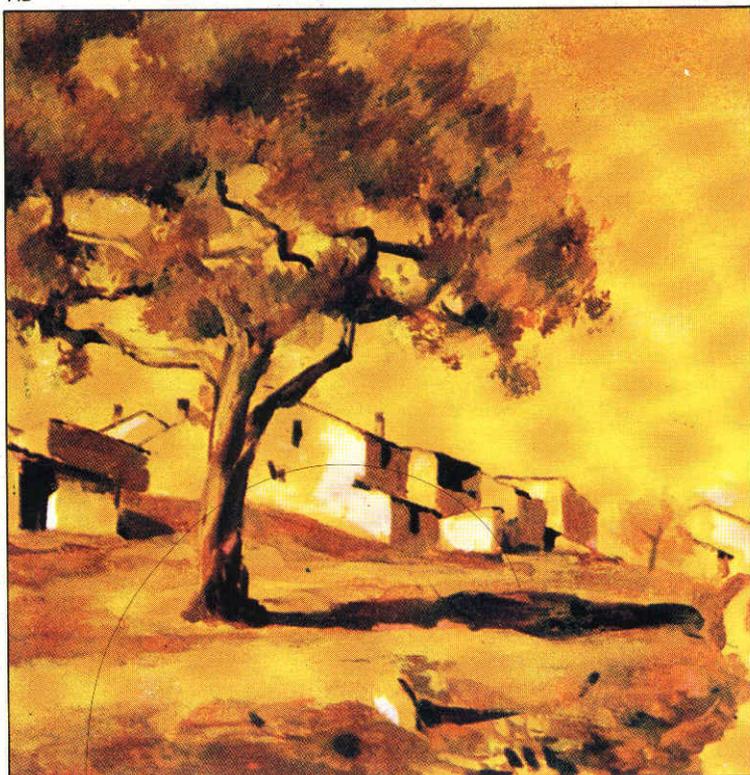
140





142

141



143

Consonancias y disonancias

Se ha dicho que la consonancia es igual a la belleza estática, clásica, mientras que la disonancia se asocia mejor a la belleza dinámica o moderna. Sin ánimo de entrar en intrincadas filosofías, usted puede comprender que nuestro entendimiento es partidario en principio del orden sin complicaciones, de la belleza en su sentido más primario o racional. Al niño (...y al hombre) poco avezado al análisis, primario, por tanto, le gusta más en principio el cuadrado que el rectángulo, el círculo que el óvalo. Encuentra que el cuadrado y el círculo son perfectos y piensa que el rectángulo y el óvalo son... menos simétricos, menos calculados.

Pero este niño —y este hombre—, con el tiempo, amplía sus conocimientos, estudia, evoluciona, y quiere más, pide más, llega a un nivel superior y admite entonces que el rectángulo y el óvalo —es un ejemplo— no por ser asimé-

tricos, desiguales y por resultar igualmente bellos han de ser más calculados... y acaba por comprender que la belleza va casi siempre unida a la imaginación, a la excepción. Comprende, en una palabra, que *el arte no puede estar sujeto a reglas fijas*.

La música armónica se basa en consonancia de sonidos. Esta consonancia se funda en la asociación de notas separadas por determinados intervalos. Durante muchísimos años nadie se atrevió a componer música con disonancias. Cuando se producía una disonancia se decía (y se sigue diciendo, si esta disonancia no es calculada), se decía que el cantante o el músico se había equivocado, había desafinado. Pero con el tiempo los mismos músicos clásicos, a partir de Juan Sebastián Bach y sobre todo al llegar a Wagner y Strauss, encuentran, por lo visto, un exceso de matemática, de perfección

144

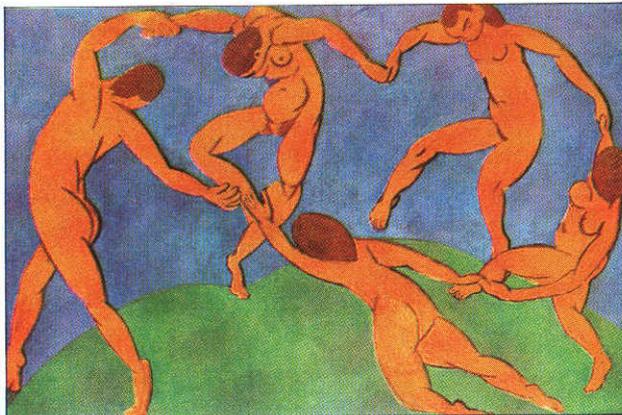


en la música interpretada hasta entonces; la ven «demasiado cuadrada»... y deciden transgredir sus reglas simétricas, *piensan en la belleza calculada del rectángulo* y se lanzan a incluir disonancias, sonidos aparentemente desafinados, en sus grandes partituras. Han de luchar, claro, para que el público acepte su revolucionaria y dinámica manera de componer música, pero luego, con el tiempo, se admite del todo que esas disonancias dan aún mayor brillantez a las consonancias; las ensalzan y realzan, subrayando el valor armónico conjunto.

Pues, bien; volviendo a la pintura... las gamas melódicas, armónicas o térmicas, calientes o frías, todas las gamas son como una de esas consonancias perfectas en música, sin ninguna nota o color de tendencia opuesta, sin que el azul intervenga teóricamente en las gamas cálidas, ni el rojo descarado en

las gamas frías. Pero —como en la música— una armonización de este estilo representaría una perfección demasiado estudiada falta de originalidad. He aquí entonces que también en pintura, caben y deben admitirse las disonancias de color, los contrastes y las excepciones, recordando aquel “grito de guerra” del arte moderno pronunciado por Maurice Denise (conductor de *Los Nabis* que defendían los colores planos y puros), cuando decía que:

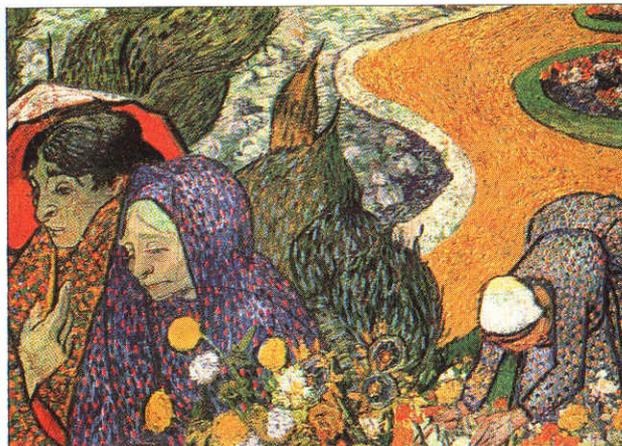
«Recordad que un cuadro antes de ser un caballo, un desnudo o cualquier otra cosa anecdótica, es esencialmente una superficie plana que se cubre de colores siguiendo un cierto orden.»



145



147



146



148

Fig. 144. Henri Matisse (1869-1954), *La habitación roja*, Ermitage, Leningrado.

Figs. 145 a 148. Henri Matisse (1869-1954), *La danza*, Ermitage, Leningrado. Vincent Van Gogh (1853-1890), *Mujeres en Arlés*, Ermitage, Leningrado. Paul Gauguin (1848-1903), *Pastorales tahitianas*, Ermitage, Leningrado. Maurice Denis (1870-1943), *Autorretrato* (fragmento), Galería de los Uffizi, Florencia.

Aplicación práctica

En términos generales y con vistas a la aplicación práctica de estas enseñanzas, he aquí lo que usted debe tener presente en el momento de estudiar la armonización del color en una obra determinada:

1.º Estudiar en el modelo la tendencia cromática ofrecida por la propia Naturaleza

Ya hemos dicho que esta tendencia cromática existe siempre, que siempre existe en el modelo *una tendencia luminosa que relaciona unos colores con otros y otros entre sí*. Puede ocurrir, no obstante, que, en determinadas horas del día o bajo ciertas condiciones de luz, esta tendencia sea menos evidente, llegue incluso a pasar desapercibida a los ojos del aficionado. Bien; hay que esforzarse en verla, en adivinarla... o en imaginarla. En todo caso; usted ha de intentar relacionar el tema y las posibilidades expresivas del tema, con un color dado. Esto sin pensar que en muchos casos es el propio artista quien puede crear esa tendencia luminosa: en la pintura de interiores, de bodegones, retratos, composiciones de figura, etc., casi siempre es posible crear y dirigir desde el color propio del tema, hasta la luz ambiente (reflejada) y el color de la luz propiamente dicha.

2.º Elegir, de acuerdo con esta tendencia, la gama de armonización más apropiada

Si el tema ofrece una tendencia cromática muy definida, un colorido muy similar, piense en poner en práctica la fórmula de la gama de armonización armónica; inicie el cuadro sujetándose a los pocos colores de esta gama... pensando, si acaso, en ampliar luego el número de colores, creando nuevos matices, siempre dentro de la dominante del color inicial. Si el modelo aparece ante sus ojos con colores poco definidos, existiendo en cambio matices diferentes, si todo en él parece tender al gris; recuerde las posibilidades de la gama armónica de grises por mez-

cla de colores complementarios; trate de mezclar y crear esos grises, avivados por el predominio de uno u otro color. En fin, sea cual sea el colorido elegido, considere siempre la posibilidad de adaptarlo a una gama de colores fríos o calientes, pensando que este factor es el más determinante en la consecución de un colorido bien armonizado. Recuerde, por último, la conveniencia de «crear variedad dentro de la unidad» (dentro de esa unidad de colorido lograda inicialmente por la primacía de un color dominante), añadiendo el contraste de algunos matices opuestos y hasta la disonancia premeditada de colores pertenecientes a la gama contraria.

3.º Acentuar esta tendencia, dramatizándola para obtener una mayor calidad artística y expresiva

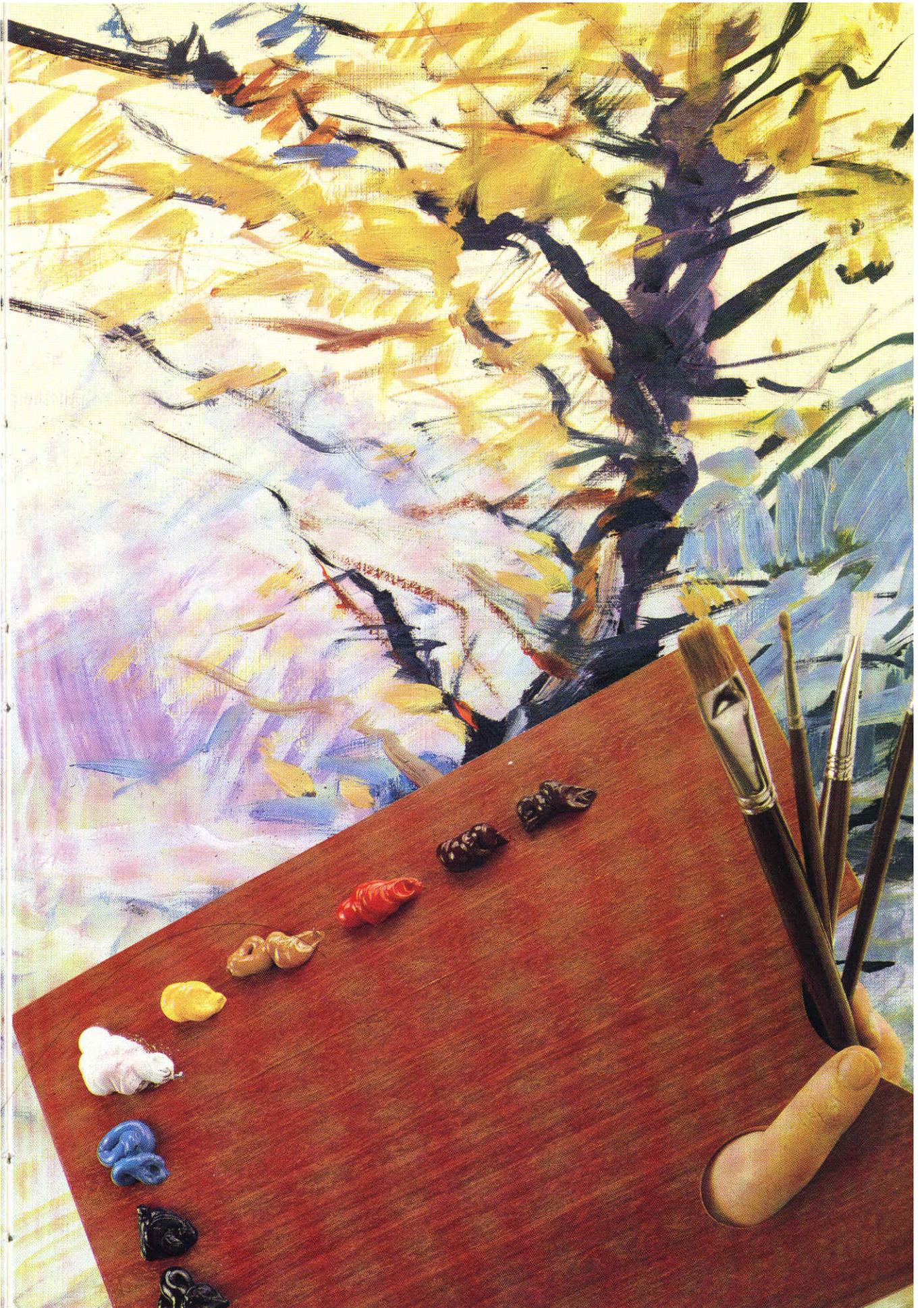
Porque, ciertamente, el artista creador no se conforma con descubrir y aplicar una gama de colores determinada. Su ideal consiste, en muchas ocasiones, en «entregarse» a esa gama, en acentuarla dramatizando el color y la tendencia dominante, tratando con ello de idealizar, de expresar con mayor fuerza y originalidad.

* * *

Imagínese usted mismo ante la tela en blanco mirando el modelo con la paleta y los pinceles a punto, justo antes de empezar el cuadro.

Es el momento de imaginar y decidir *su cuadro*; de pintar realzando la gama de colores que le ofrece el modelo o de inventar esta gama, quebrando colores o acaso inventando una dominante cálida, o quizás...

La decisión es suya. Usted tiene la palabra.



Resumen de las enseñanzas contenidas en este libro

1. La luz está compuesta por los colores del espectro. La luz, pues, «pinta» los cuerpos, reflejando éstos, todos o parte de los colores del espectro. Los colores básicos usados por el pintor son los mismos del espectro. De ahí que podamos reproducir, con notable fidelidad, todos los colores de la Naturaleza.
2. Puestos ya a pintar, en los colores de los cuerpos hemos de distinguir entre, *a)* el color local o color propio del cuerpo, *b)* el color tonal, o color local alterado por los efectos de luz y sombra, *c)* el color ambiente o colores reflejados por otros cuerpos próximos. Estos tres factores en el color de los cuerpos están condicionados a su vez por: el color propio de la luz; la intensidad de la luz y la atmósfera interpuesta.
3. Únicamente con el empleo de los tres colores primarios —azul cyan, púrpura y amarillo—, es posible obtener todos los colores de la Naturaleza, incluido el negro.
4. Hablando de contraste hemos de distinguir entre contraste de color, por tono; y contraste de color, por color. Un azul claro y un azul oscuro promueven contraste de color por tono. Un azul y un rojo promueven contraste de color por color.
5. La mezcla de dos complementarios da negro.
6. El contraste máximo de color viene dado por la yuxtaposición de dos complementarios entre sí.
7. Un color arroja sobre el matiz vecino su propio complementario. Ejemplo: un color amarillo induce o tiñe de azul (que es complementario del amarillo) los colores que limitan o se encuentran superpuestos a ese amarillo. De acuerdo con el enunciado de esta norma, para conseguir modificar, en cierto grado, un color determinado, bastará cambiar el color del fondo que lo rodea.

8. El color gris está compuesto de un cincuenta por ciento de negro y un cincuenta por ciento de blanco. Por tanto, añadir simplemente blanco a un color determinado, para aclararlo, representa en principio virarlo hacia el color gris. Lo mismo cabe decir, respecto a oscurecer un color añadiéndole, simplemente, negro. Para aclarar u oscurecer un color hemos de tener en cuenta los colores anteriores y posteriores de este mismo color situado en el espectro.

9. El color de las sombras está compuesto por la mezcla de *a*) el color azul, presente en toda oscuridad, *b*) el color propio en tono más oscuro, y *c*) el complementario, en cada caso, del color propio.

10. Armonizar colores es hallar la concordancia de un color respecto a otros o de varios colores entre sí, estableciendo con ello un conjunto grato al espíritu. La concordancia de colores se basa en el conocimiento y uso de distintas gamas de colores.

Gama es una sucesión cualquiera de colores o tonos perfectamente ordenados.

11. Dos colores complementarios en igualdad de tono, ejemplo: púrpura y verde, son del todo incompatibles en armonización. Ésta puede lograrse con dos complementarios mezclados en proporciones desiguales y blanco.

12. En la armonización de colores mediante gamas existe siempre un color dominante. Esta dominante puede ser fría o caliente. El más representativo de los colores fríos es el azul; el más característico de los colores calientes es el rojo.

13. En una armonización de colores perfectamente consonantes —esto es, de una misma gama (fría o caliente)— es de desear la existencia de una o más notas disonantes que, por contraste, ayuden a realzar la gama dominante.