



QUÍMICA (O EL SECRETO) DEL COLOR

Joaquín Arnau Amo

La voz "química", en nuestra cultura más cercana y más reciente, ha llegado a ser (las palabras significan, no lo que las hizo nacer o lo que deberían significar, sino lo que de hecho significan) sinónimo de simpatía profunda y misteriosa. Decimos que hay química entre una pareja, hétero u homo (no importa), cuando en lo secreto de sus seres comunican y se glorifican recíprocamente, de modo que una parte hace que la otra esplenda, y viceversa: cuando sus epifanías resuenan.

Un paréntesis para empezar: "entre" es preposición paradójicamente más íntima que "en". La Música, por ejemplo (dice Massimo Mila), "no está en los sonidos, sino entre ellos" 1. La química de que hablamos también: no se halla en los sujetos, sino entre ellos. La química no es propia de ensimismados (o autistas), sino de personas abiertas: o que se encuentran en disposición de estarlo (quizá de serlo). La química las abre: y les saca la perla escondida. El color es asunto de química.

Hace no mucho sin embargo (pongamos una generación, tal vez dos) la química connotaba cierta perversidad: la que se supone a lo secreto o no evidente, al misterio tenido bajo sospecha de superchería. Recuerdo que un maestro de obras certificaba la bondad de unos niscalos por la ausencia de química en ellos. Co-

mo si la química se las hubiera con la brujería: en efecto se las hubo en tiempos, cuando recibía el nombre de alquimia. En todo caso, en esa acepción hoy obsoleta (creo) químico era lo no natural.

Nada que ver y todo que ver: pues la misma ciencia oculta (no lo es para quienes la cultivan, pero sí para aquéllos, los más, que, por no hacerlo, se nos oculta) que hace un tiempo despertaba sospechas por escabrosa, hoy nos subyuga cuando la adivinamos, porque se trasluce, en una relación de pareja (entiéndase pareja como par, sin "eja").

Nuestra imagen de la química se parece ahora a los nimbos dorados que aureolaban los viejos iconos, o a las neblinas no tan viejas que vestían sin vestir a las adolescentes de Hamilton fotógrafo 2. Y henos aquí que, apenas nos deslizamos por las resbaladizas rampas de la química, la luz se nos cuele de rondón.

Nuestra química (nuestro concepto actual, quiero decir) ya no nos inquieta. Aún suponiendo que le sigamos colgando el sambenito de la manipulación encubierta, ello nos tiene sin cuidado pues, de no ser así, el cúmulo de cuidados que nos acosan tiempo ha que nos habría llevado a la tumba.

Con un mundo indecentemente contaminado, un ozono con más agujeros



que un colador y un planeta que se nos calienta hasta derretirse, que la química haga su marcha apenas nos quita el sueño: antes nos lo pone y amuebla con ensueños.

Uno de esos ensueños, obsequio de la química, es justamente el color.

Hace medio siglo, un químico eminente y sabio profesor, José Beltrán, instruía a sus alumnos en los secretos del “sistema periódico” de los elementos, comenzando por sus primeros pobladores: los *halógenos*. Si la familia no ha aumentado, estos eran cuatro: fluor, cloro, bromo y yodo.

El étimo nos recuerda que son engrandadores de sales: y el segundo de ellos lo es de la que, por ser tan común en nuestro recalentado planeta, llamamos “sal común”. Otra química que, si la dejamos se nos convierte en “salero” (hablo del gracejo, no del recipiente) e incluso, al hilo de la metáfora, puede llegar a ser “la sal de la vida”.

Pero yo, que al fin y al cabo soy arquitecto, voy a centrar mi atención en el último de ellos y el único sólido (con el que no tuve más contacto que el de una tintura que curaba las heridas): el yodo. Y la cuestión, magistralmente despejada por el buen catedrático aragonés, era y es: ¿por qué el yodo es de color violeta?

Aunque remota, guardo lo esencial de la revelación que el maestro nos transmitió y que contaré a mi modo, dudosamente científico, pero de plausible sentido común (tan común como su sobrina la sal).

El átomo de yodo es, en su infinita pequeñez, el mayor y más complejo de los halógenos. Ello hace que sus electrones periféricos, al estar más alejados que otros del núcleo, requieran para su movilidad dosis ínfimas de energía: las que les proveen con creces radiaciones pobres en ella. Así, del espectro de la luz, consumen el sector *infra* y despa- chan el *ultra*: es decir, se conforman con los “rojos” del arco iris y devuelven los “violetas”. No vemos, por tanto, el color que absorben, sino el que reflejan.

El color de los cuerpos elementales no es lo que se apropian, sino lo que despiden: un arcano que da que pensar. No vemos el plátano, sino la piel del plátano: no lo que hay (porque es necesario), sino lo que sobra (porque es superfluo).

¿No es todo un misterio esto del color?

El yodo es violeta porque los rayos violeta no le interesan: no son de su incumbencia. Son demasiado ricos para el juego de sus electrones ligeros y voladores. Y la economía parece gobernar el mundo inorgánico (en el orgánico, su observancia es menos rigurosa).

El yodo no toma lo que no necesita: y como necesita poco, da mucho.

Y da lo mejor, energéticamente hablando: da violeta.

Todo lo cual nos lleva a establecer un principio que quise dejar bien sentado antes de entrar en otros considerandos. El color (me refiero naturalmente y por de pronto al color natural: aunque todos los colores, si bien se mira, son naturales) referido a los cuerpos no es una cualidad suya, sino una relación con la luz que los ilumina.

La luz ilumina los cuerpos (de los pigmentos hablaré luego) y los colores “aparecen”: no hay colores en la oscuridad. La oscuridad es incolora.

Más aún: los colores no aparecen, se nos aparecen. El comercio del color es a tres bandas: la luz, los cuerpos y el ojo humano (del ojo animal, o vegetal, que hable el que algo sepa: yo no). El color es, pues, inseparable de la luz e inseparable de la visión. La luz provee la energía, el cuerpo la administra y el ojo la organiza. Decir que éste la recibe sería decir poco y decirlo mal: la visión es un acto (no un simple aquí me las den todas). En este juego a tres, el ojo actúa y juega.

Una prueba elemental, pero acaso no lo bastante argumentada, es ese fenómeno cargado de fascinación ingenua y de fantasías simbólicas, de la Bi-



3 / "Pondré mi arco en las nubes y será signo de mi alianza con la tierra". BIBLIA: Génesis 9. 13.

4 / En el cuarto y último cuadro de *Das Rheingold* ("El oro del Rin") de RICHARD WAGNER, Donner, dios del trueno, llama a Froh, dios del campo y de la primavera:

Brüder, hiehier! Weise der Brücke den Weg.

Hermano: ven. Muestra el camino al arco iris.

A lo que Froh responde:

Zur Burg führt die Brücke.

Al castillo conduce el arco.

El castillo es el *Walhall*, morada de los dioses, y el arco iris es el puente que comunica con ella la morada de los hombres. Los mitos, hebreo y ario, concuerdan.

blia 3 al *Walhalla* 4 al que llamamos "arco iris": un fenómeno que armoniza química y óptica en estado de gracia. Un fenómeno puro: es decir, real e irreal a partes iguales.

Vemos la luz solar a través de la lluvia: la lluvia es la lente o, mejor dicho, el prisma. Pero, para que se produzca el efecto del color (de los colores) ha de haber una coincidencia de ángulos: el de los rayos solares y el de los rayos visuales. Es un acuerdo entre la luz y el ojo. La luz es generosa: se derrama por esferas concéntricas. Pero el ojo es selectivo: el haz de sus visuales es un cono. De ahí el sistema de representación, antiguo pero no envejecido, que llamamos "perspectiva cónica".

El cono visual nos lleva al arco iris: el cono crea el arco. El arco es la intersección del cono visual con el "plano del cuadro" de la lluvia. Prueba que yo pongo el cono el que, si me desplazo, el arco se desplaza conmigo: forma parte de mi equipaje visual. Es mi viático. Para verificarlo más rotundamente conviene desplazarse a cierta velocidad (en un vehículo por ejemplo). Al arco iris le pasa lo que al horizonte: éste sube cuando yo subo y aquél se va cuando yo voy.

La "línea de tierra" era (es) prurito atávico de arquitectos a la vieja usanza, pendientes de las rasantes: no hace al caso. Para el ojo que ve, tal línea sólo es un engorro inútil: porque las cosas pesan, más o menos, pero la visión no, en absoluto.

John Hejduk decía 5 que, cuando vemos un cuadro colgado de la pared, no se nos ocurre acudir a sostenerlo. No nos inquieta la eficacia del cuelgue: porque un cuadro, por definición, no se cae. Y no se cae porque no pesa: pe-

1. Benita Koch-Otte: "Tapiz" (Bauhaus, 1923).



sa el marco, pesan el lienzo o la tabla, pesan los pigmentos, pero el cuadro (lo que vemos) no pesa.

La visión es ingrávica: ligera como un arco iris.

He dicho "arquitectos a la vieja usanza" porque las cosas han cambiado: en el recién inaugurado edificio para Caixa Forum, de *Herzog & De Meuron*, en el Paseo del Prado madrileño no hay línea de tierra. Levita: es un modo, como otros, pero muy eficaz de atraer, de abrir el apetito público.

Pero el asunto viene de mucho antes. La arquitectura se aficionó a levitar cuando los mejores arquitectos holandeses de hace casi un siglo (holandeses tenían que ser: habituados a habitar flotando) crearon escuela alrededor de Piet Mondrian 6, pintor. Rietveld era ebanista y Doesburg un poco de todo.

5 / Ver JOHN HEJDUK: *Victimas*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Galería Yerba, Murcia 1993; *Das conferencias y Seminario de Arquitectura*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia, 2001 y 2002.

6 / Una formulación lapidaria del pensamiento de PIET MONDRIAN se halla en *Arte plástico y arte plástico puro*, Víctor Lerú, Buenos Aires 1956.

7 / En *Arquitectura del siglo xx -Textos-*, Alberto Corazón, Madrid 1974, SIMÓN MARCHÁN reúne una selección concisa, pero suficiente, de escritos del grupo holandés.

Oud, el más sensato del grupo, es el que menos carrera hizo. Pero todos habían sido "tocados" (*feeling*) por el mensaje (geometría pura, colores elementales... elementos de composición) del maestro.

La figura de Mondrian recuerda a la de Moisés que, salvado de las aguas, se apresta a salvar de la sed a su pueblo, diciendo no a los iconos, mientras ese mismo pueblo se divierte con ellos. La desolación subsiguiente a la Primera Gran Guerra favorecerá sus propósitos: abajo las idolatrías.

Pero, sobre todo, será la década de la Bauhaus (¿quién lo diría? una sola década) la que difunda el nuevo evangelio... pictórico. (fig. 1).

En una lúcida conferencia (como suelen serlo las suyas) discurría en los años 80 Tomás Llorens acerca de la "tradición de lo pintoresco", voz que por lo pronto nos suena a peripecia decimonónica, pero que él prolongaba para enhebrar el caso Mondrian y sus innumerables secuelas, insuficientemente ponderadas.

Nótese que el grupo *De Stijl* 7 apoyaba su catequesis en una revista homónima e instauraba, por ese procedimiento, el poder, hoy arrasador, de las revistas del ramo: arquitecto cinco estrellas es hoy, no el que edifica, sino el que publica. Es más y habida cuenta de las "realidades virtuales" (una contradicción en los términos, que diría un escolástico): para publicar no hace falta haber edificado. Incluso es mejor no hacerlo: no sea que el edificio no haga justicia a su publicación.

Si pintoresco es lo que pide ser pintado, parece claro que el mensaje de Mondrian y sus muchachos perpetúa el gusto historicista del siglo anterior.



8 / KARL FRIEDRICH SCHINKEL, pintor en primer lugar y luego arquitecto, publicó en Berlín (1819) una colección de láminas de sus proyectos y obras bajo el título: *Sammlung architectonischer Entwürfe von Schinkel, theils Werke welche Ausgeführt sind, theils Gegenstände deren Ausführung beabsichtigt wurde.*

9 / Ver el clásico de HEINRICH WÖLFFLIN: *Conceptos fundamentales de la historia del arte.* Espasa-Calpe, Madrid 1936.

10 / Ver ENRIQUE LAFUENTE-FERRARI: "Estudio preliminar y Catálogo" de Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional, Madrid 1936.

11 / Véase por ejemplo WESTON, RICHARD: *Plantas secciones y alzados. Edificios clave del siglo XX.* Gustavo Gili, Barcelona 2005. O CURTIS, WILLIAM J. R.: *La arquitectura moderna desde 1900.* Phaidon 2006.

12 / Sobre la relación de la fotografía con la realidad, véase el capítulo II, "Photographie et réalité", en *La photographie et l'homme* de JEAN A. KÉIM, Casterman, Tournai 1971.

Ahora bien: en el diecinueve, Schinkel 8, por ejemplo, ve una catedral como un cuadro, que luego reproduce. Mondrian por el contrario, en el veinte, ve la arquitectura, e induce a verla, como composición plástica gobernada por reglas estrictamente visuales. El cuadro, en Schinkel, es mediador: en Mondrian, es generador.

En la primera secuencia, la catedral histórica da lugar a la catedral pintada y ésta a la catedral historicista: en la segunda, una composición neo-plástica plana es trasladada al espacio en tres dimensiones y reproducida con los medios de la arquitectura.

Es lo "puro visual" que Wölfflin había deducido poco antes de los escenarios barrocos 9 y que Lafuente-Ferrari remonta a las *vedute* venecianas de Canaletto, Guardi y compañía, previas a la Ilustración 10. No es casual que intuiciones del Véneto se trasladaran dos siglos después a Holanda: culturas flotantes hacen pintores natos.

Y los arquitectos inmersos en ellas edifican como si pintaran: navegando.

En la Casa *Schröder*, de Rietveld, en Utrecht nos salen al encuentro colores puros ¿qué es un color puro? Pero adentro de ella averiguamos algo no visible afuera, y tampoco adentro: las ilustraciones a todo color (que en su caso son rojo, azul y amarillo, amén de blanco y negro) publicadas por docenas en los libros nos engañan 11.

O no nos dicen lo que hay de arquitectónico auténtico en este raro ejercicio "mondrianesco": el origen de la casa *Schröder* está en los barcos. Sus escaleras, sus muebles (toda ella es puro mueble: Rietveld era ebanista, re-

pito), las divisiones se pliegan y despliegan y todo ocurre en un espacio mínimo... como en los barcos.

Por otra parte, hay un núcleo duro en arquitectura (los alemanes lo llamaron *Neues Sachlichkeit*, es decir "nueva objetividad", y los chicos del *Werkbund* lo defendían a capa y espada) que se resiste a la "pura visión" y que, si se le deja, desenmacara las máscaras (ilusiones) de lo pintoresco.

Pero lo cierto es que aquella tradición, si no milenaria al menos secular, ha calado en nuestra retina. Y no sólo no hay vuelta atrás, sino que los pasos adelante en la historia se suceden y devoran unos a otros y con crecientes precipitación y voracidad. Primero fue lo "pintoresco", luego lo "neo-plástico", más tarde lo "fotogénico" y por último ¿último? lo "virtual". La secuencia de esos pasos no es, sin embargo, lineal y sin desviaciones y derivaciones.

La fotografía, por ejemplo, introduce en los modos de ver cualidades propias que desvían lo pintoresco (y lo neo-plástico), arrimando el color pictórico a la luz, que es su emporio propio 12.

Claro es que el lujo en las imágenes de arquitectura cuenta con fotografías "a todo color": pero, en ese caso, la fotogenia juega con desventaja. Es mejor (siempre es mejor) el color de la arquitectura que el color de la fotografía: es más pleno, más saturado y con más matices. El tamaño, además, es decisivo.

Es en la luz, y no en el color, adonde la ciencia fotográfica se hace fuerte y desafía (porque puede) a la arquitectura. Lo que nos devuelve al principio de este discurso: la luz es lo

primero. La luz desvela el color: y el ojo lo fabrica.

El color no está en parte alguna: ni en el cielo, ni en la tierra, ni en ningún lugar. ¿Quién pudo jamás pasar a través y por debajo del arco iris? Y ¿por qué el sol se sonroja cuando se pone, o cuando sale, y no en su cénit? La razón es la misma que aplicamos al yodo, invertida. Atravesar la atmósfera en oblicuo, al ras, consume más energía que acometerla en perpendicular: por eso los "enérgicos" violetas se nos quedan por el camino y sólo los "débiles" rojos llegan a ramos de bendecir.

Decía Unamuno (y lo decía con ínfulas teológicas) que el que cree crea. Sin decirlo, Kant había dicho lo contrario: el que crea cree. Y es éste supuesto "kantiano", no el "unamuniano", el que se acopla al asunto del que tratamos. Creamos el color y, porque lo creamos, creemos en él y nos lo creemos.

Nada nos convence tanto de que algo es auténtico como el hecho de ser sus autores. Creemos en el color que hemos creado y hablamos y escribimos de él como si de algo con entidad propia se tratara, cuando se trata de un mero "accidente". Es nuestro encuentro "accidental" con la luz en la cosa. Pero ¿qué clase de cosa?

Dije que todos los colores son naturales: y lo mantengo y argumento. El color de una tintura morada no es menos natural que el morado del yodo. Pues lo artificial de la tintura no es el morado, sino la tintura: es la tintura la que tiñe algo que está debajo de ella y no es ella. En el caso del yodo, debajo del yodo sólo hay yodo. Por eso



13 / Ver el primero de *I Quattro Libri di Architettura* de ANDREA PALLADIO, Venecia 1570. Un comentario al respecto se halla en JUANLUJÁN ARNAU, *La teoría de la arquitectura en los Tratados*, volumen III, Tébar Flores, Madrid 1987.

decimos que el yodo “es” morado (aunque acabamos de ver que no lo es) y que lo otro, sea lo que fuere, esta “teñido” de morado.

El color del pigmento en el lienzo es tan auténtico como el color del lienzo: sólo que aquél está destinado a ocultar éste, con lo cual éste, al estar oculto, no acude a la cita y pierde “la color” (como decían nuestros antepasados). El pigmento es una pátina que, si la rasamos, nos descubre el lienzo, con lo que éste recupera tras el desmayo, como una dama cursi de otra época, su color “perdida”. Ver o no ver: ésa, en nuestro caso, es la cuestión.

Pese a todo, intuimos (sin más quebraderos de cabeza) que una cosa es el rostro y otra la máscara, una la piel y otra el tatuaje, una el ladrillo y otra la cal. En tanto que arquitecto (y quizá deba añadir, de los antiguos) prefiero los colores adscritos a los materiales: a la piedra, al ladrillo, a la madera, al hierro (oxidado si se tercia)... Prefiero (para la obra de arquitectura, se entiende) el color que, por mucho que se rasque el material que lo devuelve, no se nos pierde.

No se ha cerrado aún el debate sobre si el *Parthenon* estuvo o no pintado de colores: a algunos gusta tal cual está. Gusta que el pentélico de las columnas se funda, sin confundirse, con la base adonde asientan.

Creo que la tintura (sobre todo cuando es densa, viva) cierra (o restringe) lo que el color del material desnudo ha dejado abierto. “Túnicas” llamaba el Palladio a los revestimientos de estuco a los que era inclinado: es una designación que puede servirnos 13. Pues bien: prefiero la arquitectura desnuda a la arquitectura vestida.

14 / Para más detalles sobre la relación entre arquitecto y músico ver ODILE VIVIER: *Varèse*. Éditions Du Seuil, París 1973.

Y no digamos si el vestido evoca el carnaval que, una semana al año, puede ser una delicia pero, cincuenta y dos semanas al año, aburre. En Calpe, junto al Peñón de Ifach, hace varias décadas un arquitecto de cuyo nombre no quiero acordarme edificó y embadurnó la llamada “muralla roja”. Hace poco más de un año, en la dársena de Valencia, Chipperfield ha desplegado su *Veles i Vents* blanco, que por las noches se convierte en Pasarela Cibebes para juegos de color proyectado.

Detesto el color chillón porque, como su propio nombre indica, es “chillón”, vocífera, no deja hablar, ni pensar, ni sosegar. Porque es “rabioso”. Y abogo, aunque éste no sea el lugar, por una arquitectura silenciosa y serena.

Y me apena (quizás es un mal menor) la concesión de Chipperfield a los colores nocturnos: muestra cierta desconfianza hacia la perpetua oscilación de la luz y hacia nuestra sensibilidad de observadores. Suben los decibelios en las salas de cine y suben los colores en los edificios: y nos hacen más sordos y más ciegos.

Pues un color-color es sólo un color: un color sin color en cambio es, a la luz del día, todos los colores. Le Corbusier había hecho algo semejante en el *Pabellón Philips* de Bruselas, en los 60, combinando sonidos electrónicos de Edgar Varèse con colores de su cosecha: pero aquél sería un acontecimiento interior, breve y una sola vez 14.

El color añade bullicio al bullicio: su abuso se parece a la verborrea insípida o incontinencia verbal que la telefonía móvil ha desatado en la aldea global. Racionarlo por eso libre y voluntariamente contribuye a hacerlo entrar en razón. Los carnavales pasan: las más-

15 / Para la relación que Leon Battista Alberti establece entre ornamento y privacidad ver el comentario al Libro IX de *De Re Aedificatoria* en J. Arnau, op. cit. Volumen II, p. 89. Puede verse además *Sobre la Pintura*, edición de Fernando Torres, Valencia 1976.

16 / Ver ADOLF LOOS: *Ornamento y delito y otros escritos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

caras son de quita y pon. El color, cuando es breve se antoja más intenso.

Breve en el tiempo y en el espacio: así lo administra Le Corbusier en algunas de sus obras señeras: en *La Tourette*, por ejemplo. Tal vez sin proponérselo y seguramente sin querer, este maestro de la Modernidad se atiene a su pesar a la regla de oro de Leon Battista Alberti, acerca de cómo dosificar el ornamento 15.

Pues el color de suyo es adorno. Y porque lo es, Loos se lo cuelga al salvaje y al niño, personajes ambos adictos al color, y abomina de él 16. Sin embargo el mismo Loos, que quizá lo sabe, pero no lo dice, se refugia en el dicho consejo albertiano, que es como sigue: el adorno (incluido el color) concierne a la intimidad individual.

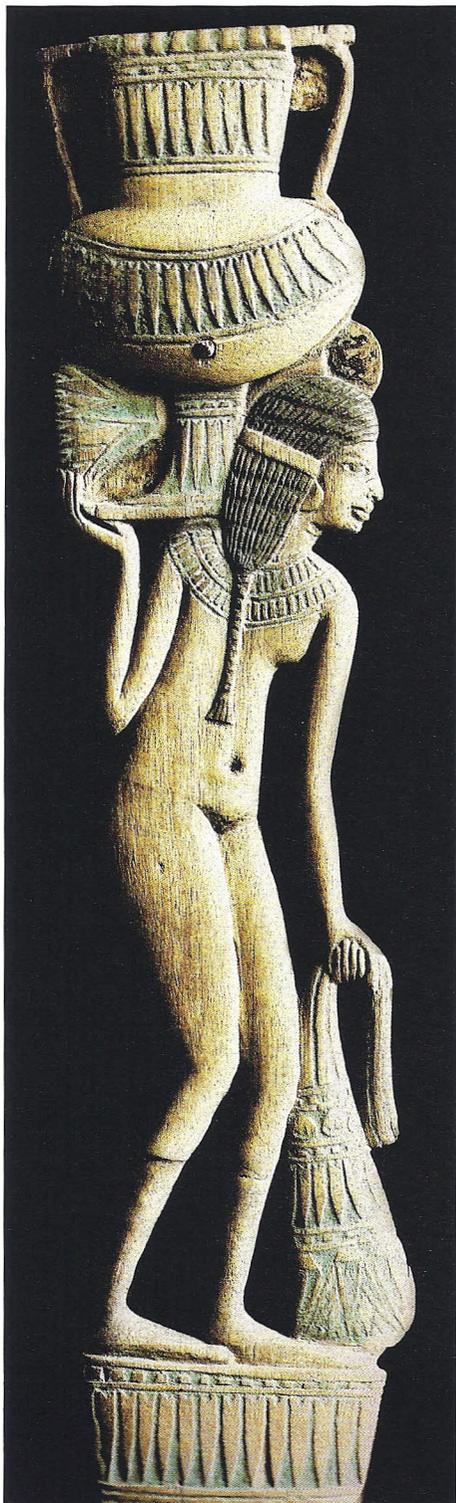
Es singular, o no tiene sentido. Alberti, que ha escrito sucesivos tratados sobre la Pintura, la Escultura y la Arquitectura, recomienda que el adorno se ciña a lo privado y profano. Afuera no: adentro sí. En el templo no: en el camerino sí. Por una razón, entre otras, de respeto recíproco. Y lo que él dice del adorno, Le Corbusier lo aplica al color.

Y antes de Le Corbusier, la Alhambra. Y antes de la Alhambra, los egipcios. ¿No es impresionante que, en la entraña pétrea de las enormes pirámides los museólogos hayan acopiado innumerables piececillas diminutas, cuya orgía de color contrasta tan absolutamente con la severidad monocroma de los imponentes monumentos?

Algunas de esas piezas son cucharillas para los “afeites” de damas (y caballeros, supongo). Sirven pues al adorno desde el adorno, al color desde el color (y al decir “afeites”, pienso que



2. Cucharilla para ungüentos del Antiguo Egipto: periodo predinástico. París Louvre.



17 / Ver LEON BATTISTA ALBERTI: *De re aedificatoria* ó *Los Diez Libros de Architectura de Leonbatista Alberti, traducidos del latín por Francisco Lozano, alarife de la Villa de Madrid, a la vista del texto toscano de Cosme Bartoli, Académico Florentino, y con los grabados de éste*, edición facsimil de la primera traducción española, en cuya portada se lee *Los Diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto, tradzvidos de Latín en Romance*. En casa de Alonso Gómez, 1582. COAT de Oviedo, 1975.

18 / Ver OLEG GRABAR: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Alianza, Madrid 1980.

19 / Para rastrear el "color del sonido" en la obra del músico puede verse la monografía de JEAN BARRAQUÉ *Debussy*. Éditions Du Seuil, París 1967.

20 / Ver VÍCTOR HUGO: *Nuestra Señora de París*. Aguilar, Madrid 1963. La célebre novela es, entre otras cosas, toda ella un panegírico entusiasta de la arquitectura medieval.

21 / EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC cuenta la anécdota en *¿Qué es el arte?* Fernando Torres, Valencia 1976.

22 / La serie se halla documentada en *La obra completa de Claude Monet*, con introducción de Luigina Rossi Bartoletto, Noguer-Rizzoli, Milano 1972 y Barcelona 1974.

el color es uno de ellos). Por eso Lozano, el traductor de Alberti al castellano, cuando el maestro trata de los dibujos de arquitecto, escribe que no les quiere *ni afeytados, ni alcahuetados* 17. Hay en el color un poco de afeitado y un mucho de alcahueta: ¿no es el *go-beetwen* entre la luz, los cuerpos y nosotros? (fig. 2).

Como los egipcios, el austero Loos guarda para sus interiores los lujos que dice públicamente detestar. Y como los egipcios, antes que el color añadido, postizo, prefiere las piedras preciosas (no hablamos de joyas, pero sí de mármoles raros) en el aparejo interior de sus recintos más íntimos.

Sigue en ello el rastro de los nazaríes. La Alhambra, vista desde afuera, es una fortaleza hosca que nos da la espalda 18. Adentro en cambio las maravillas se suman a las maravillas, las luces a las luces, palpitando unas y otras en el espejo de las aguas, y los colores ¿cómo no? a los colores: colores mate y colores esmaltados, suaves y fuertes como los sonidos (que por eso así se llama) de un piano-forte, instrumento adonde Debussy hará sonar colores de La Alhambra más de una vez 19.

La sabia Edad Media, con una sabiduría específica de la arquitectura, que Víctor Hugo describe y proclama a los cuatro vientos 20, concentraba los más vivos colores en las miniaturas de sus grandes códices: el color, para los documentos.

Para los monumentos, la luz. La luz, que hace de las suyas con las piedras, unas u otras y unas sobre otras. Y la arquitectura del Medioevo había practicado el principio albertiano de contraste adentro/afuera (antes de que Alberti lo formulara) en la gloria

insuperable de la vidriera. Con ella el color entra en el espacio interior sin que afuera se le derrame una sola gota. El vitral, afuera es opaco y monocromo, filigrana de labra en piedra: el color estalla adentro. Como un órgano lo vio Viollet-le-Duc niño 21.

Luego y tras la refracción forzada del vitral (obra de arte, no de naturaleza) destellos suyos se posan en las piedras interiores y se pasean por ellas. Atención: la luz, y los colores que ella lleva y pone, son peripatéticos. El color de tintura es siempre el mismo: sacrifica su libertad a su identidad. La luz nunca es idéntica y siempre libre. Cuando *Violetta* (*La traviata*), con nombre del color sobre el que vengo discurrendo, se arranca con su célebre *sempre libera*, invoca la luz.

La vidriera, pues, hace el milagro: afuera no, adentro sí. Pero hablamos en su caso de colores intensos, vivísimos: de una policromía ácida. Hay otro color dulce, el natural (por decirlo de algún modo) de la piedra y que baña por igual, con más o menos juegos de sombras (esas que "afeitan" y "alcahuetan" los dibujos), vitrales y muros, arbotantes y botareles, agujas y crestlerías: es el color que la luz solar, cada día y a cada hora, o mejor, a cada instante, derrama en la piedra discreta.

De ese color, tan rico como todas las tinturas habidas y por haber, y en mudanza permanente, dio cuenta Claude Monet desde un balcón alquilado, recayente a la Plaza de la Catedral de Rouen 22. Decenas de lienzos de lo mismo, visto desde el mismo sitio, a horas distintas: *Luz matutina, Primer sol, Mañana, A pleno sol, Día gris*. (fig. 3).

Ése es el color propio de la arquitectura: libre, pero no idéntico. Obra del

3. Claude Monet: Catedral de Rouen. "A pleno sol" (1892-93). National Gallery Washington.

23 / *Ver Bauhaus*: edición al cuidado de Jeannine Fiedler y Peter Feierabend. Konemann 2000.



azar, o de la providencia, o de lo que uno quiera, pero vivo y renovado. Obra, en definitiva, del tiempo. En la arquitectura, el color escribe la historia del tiempo (no el tiempo de la historia, que es asunto harto diferente): tiempo real que percibo y apercibo realmente, a intervalos (porque no puede ser de otro modo), y a cada intervalo una nueva sorpresa, otra Catedral de Rouen y otra y otra... ¿No es magnífico?

Por contraste, esa magnificencia me hace pensar en el empeño de Mondrian pintor, inoculado a sus discípulos arquitectos, por hacer del color paradigma del tiempo, sentencia metafísica no fácil de entender. La tintura paraliza el tiempo: o digamos que lo detiene, para no sesgar el argumento. Y si la tintura es de color "puro" y plano, lo fija absolutamente: un "mondrian" es, siempre y adondequiera que esté, un "mondrian". Es más: Mondrian (pintor) desaparece tras el "mondrian" (cuadro).

Hay una soberbia fotografía de Piet Mondrian, que le representa de pie, pero disminuído tras un esbelto caballete, en la que yo leo (no sé si con algún prejuicio) una sobredosis de mística iluminada (después de todo, de místicos es levitar) y una inquietante ausencia de humor (el humor es un regalo de la libertad: por eso la luz cambia de humor a cada instante). Y en la mano izquierda dejada caer, perpendicular, sobre la bandeja del caballete hay demasiada disciplina.

El aterrizaje, casi clandestino en algún caso, en la *Bauhaus* de Weimar del círculo de Mondrian trajo cierta confusión (una confusión de apariencia nítida) a la institución fundada por Gropius 23.



24 / ALAN COLQUHOUN toma nota de ello en el apartado "Van Doesburg y la arquitectura" de *La arquitectura moderna: una historia desasacionada*, Gustavo Gili, Barcelona 2005.

25 / Ver DENIS SCOTT BROWN y ROBERT VENTURI: *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets, Barcelona 1971.

26 / Esta obra está documentada en la *Guía de la arquitectura del siglo XX. España*, edición de Electa, Milán 1997, al cuidado de Antonio Piza.

27 / Ver la colección histórica de artículos de FRANK LLOYD WRIGHT, "In the cause of the Architecture", publicados en *Architectural Record*, 1908.

28 / Es lo que sostienen los mencionados arquitectos HERZOG & DE MEURON, cuya obra se halla ampliamente documentada en *El Croquis*, número 129-130, Madrid 2006. El edificio arriba citado se describe en las páginas 336 y siguientes.

Gropius, como hombre de empresa abierto y generoso, consintió y alentó incluso la Babel que por fuerza había de resultar de la confrontación de dos frentes radicalmente incompatibles: el frente norte, tectónico y duro, de la *Nueva Objetividad*, y el frente oeste, pintoresco "marinero en tierra", de la *Nueva Plasticidad*.

Uno y otro aspiraban a la novedad: pero sus novedades eran diferentes. Por eso quizá se entendieron malentendiéndose, mientras el jefe, Gropius, dejaba hacer a unos y a otros. El caso es que todas (y no son pocas) las contradicciones de la *Bauhaus* asoman hoy en la arquitectura de medio mundo. El llamado "Movimiento Moderno" se movió por obra y gracia de unos pocos, pero grandes, talentos: no porque le animara un modelo definido y consistente. Es más: porque no lo había, se movió más y mejor.

De hecho y siendo la Casa *Schröder* paradigma de arquitectura neo-plástica, y siendo el lenguaje neo-plástico la cartilla para los aprendices de la *Bauhaus*, no hay otra que se le parezca, ni poco ni mucho 24. Para empezar, las casas para maestros de la institución en Dessau renuncian, todas y del todo, al color. ¿En qué quedamos?

Tras la Modernidad descolorida, pero relativamente definible, vino la Pos-

Modernidad coloreada y prácticamente indefinible: habían propiciado, si no desencadenado, el vuelco las acciones al alza de la Semiótica. Porque la Semiótica es colorista y, a su manera, "pintoresca". Basta echar un vistazo al sinfín de banderitas que la raza humana ha desplegado en todo tiempo y lugar a guisa de emblemas para verificar que símbolo y color, color y símbolo, congenian.

Ciertamente es éste el escalón más bajo en los créditos del color: a la altura del semáforo (pura semiótica) y del parchís (la relación del color y el juego da para una enciclopedia). Y lo es porque, como señales, colores útiles son los tres de Mondrian más el verde: los matices huelgan. O peor: son impertinentes. Para el rojo que indica dirección prohibida (que no es dirección, sino sentido, dicho sea de paso: gramática y circulación no acaban de ponerse de acuerdo) vale un rojo cualquiera.

Pero algunos colegas se resistieron, no resistimos, a "aprender de la Vegas" (como aconseja Venturi), habiendo ejemplos mejores y no tan remotos 25. Se resistió, entre otros, el arquitecto Pepe Rivero cuando, hace algunos años, recibió el encargo de un teatro al aire libre para Almagro, ciudad teatral amén de encajera.

Puesto al habla con algunas compañías teatrales, para fabricar un es-

cenario acorde con los deseos de los actores, sus usuarios, estos coincidieron: "queremos una caja negra", dijeron. El arquitecto, moderno, no posmoderno, hizo la caja de hormigón: un hormigón con grava de basalto y por consiguiente negro, o negruzco 26.

Podía haber pintado la caja de negro: o haber recurrido a otro material oscuro, pizarra por ejemplo. Pero no: el núcleo duro se impuso. Cepillado, además, el hormigón de basalto ennegrece aún más: el color muestra el material. Es lo que aconsejaba Wright a sus discípulos hace justo un siglo: aunque a él, cuando le asediaban inspiraciones apaches, se le fuera la mano en las tinturas alguna vez 27. Podía permitírsele, porque su despensa arquitectónica estaba bien abastecida de naturaleza, cuyos hábitos comunes son ejemplares: en el trigal hay más trigo que amapolas.

Y el arco iris (lugar geométrico de las intersecciones de dos haces de rayos bajo un cierto ángulo) es inmenso, pero delgado y delicado. Y sus colores no son siete, sino infinitos. Buenas son sus enseñanzas, físicas y químicas, pero mejores sus materiales, orgánicos e inorgánicos, que nos lo traen todo puesto: por ahí habría que empezar.

Por ellos habrá que empezar. Algunos arquitectos del momento están o dicen estar en ello 28.

Como arquitecto (no puedo pensar de otro modo), amo la viveza de color en lo pequeño, sólo en lo pequeño. Y mejor adentro que afuera. Y mejor en la obra de fábrica que en su revestimiento.

Pero, sobre todo, amo el color que deja que la luz, de donde él procede, haga su propio camino.