

Artículo / Article

El color de la utopía: psicología y simbolismo cromático en las utopías renacentistas.

The Color of Utopia: Psychology and Chromatic Symbolism in Renaissance Utopias

Mario Ramos Vera

Universidad Pontificia de Comillas

mrvera@comillas.edu

Recibido: 28/08/2024 / Aceptado: 19/09/2024



Resumen

El estudio psicológico y simbólico de la teoría del color incide en los efectos y en las imágenes que los acordes cromáticos son capaces de evocar. Estos enfoques pueden contribuir a los estudios utópicos, particularmente en el análisis de dos utopías literarias muy relevantes, a saber, la *Utopía* (1516/1987) de Santo Tomás Moro y *La Ciudad del Sol* (1623/2007) de Tommaso Campanella. Ambas obras incorporan conscientemente un cromatismo encaminado a producir y evocar unos efectos concretos en los habitantes de las dos utopías al tiempo que simbolizan una mayor igualdad y pureza en estos imaginados proyectos de perfección. Sin embargo, merece la pena destacar las diferencias que los autores realizan en el uso narrativo específico de los colores. De esta manera, las utopías pueden construirse sobre un uso calculado y meditado del cromatismo.

Palabras clave

Utopía, Simbología del color, Psicología del color, Santo Tomás Moro, Tommaso Campanella.

Abstract

The psychological and symbolic study of colour theory has implications for the effects and images that chromatic chords can evoke. These approaches can contribute to utopian studies, particularly in the analysis of two highly relevant literary utopias, namely Thomas More's 'Utopia' and Tommaso Campanella's 'The City of the Sun'. Both works deliberately incorporate chromatic elements designed to produce and evoke specific effects in the inhabitants of the two utopias, while symbolising greater equality and purity in these imagined projects of perfection. However, it is worth noting the differences that the authors make in the specific narrative use of colour. In this way, utopias can be constructed through a calculated and deliberate use of chromatic elements.

Keywords

Utopia, Color Symbolism, Color Psychology, Saint Thomas More, Tommaso Campanella.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Ramos Vera, Mario (2024). El color de la utopía: psicología y simbolismo cromático en las utopías renacentistas. *Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales*, 4, 59-71.

1. INTRODUCCIÓN

Las sensaciones que recibimos del mundo no aparecen deslucidas ni apagadas. Al contrario, estamos inmersos en diferentes longitudes de onda que nos rodean con colores, más o menos intensos y vivaces¹. De esta manera, el color es una impresión, una sensación o un fenómeno que percibimos, procesamos e identificamos, impresión a fin de cuentas que aparece en nuestra realidad cotidiana. ¿Es una propiedad intrínseca de las cosas o sólo existe en el ojo o en la mente de quien lo contempla, acaso es tanto objetivo como subjetivo? (Fox, 2023, p. 3). En consecuencia, tanto la teoría del conocimiento como la ontología estudian si el color es una propiedad del objeto en sí o, por el contrario, algo que percibimos y que construimos nosotros para dotar de dicha propiedad estética a todo aquello que nos rodea. A mayor abundamiento, los acordes cromáticos despliegan sus efectos sobre la razón y los sentimientos, generan estados de ánimo al tiempo que son capaces de comunicar información y simbolizar ideas (Dondis, 1973/2017, p. 75). Los colores son, junto con la luminosidad, centrales para determinar toda forma o aspecto visual (Arnheim, 1954/1979, p. 337). Pastoureau, con la perspectiva del historiador, asevera que “el color se ha ido definiendo sucesivamente como una materia, luego como una luz y, al final, como una sensación” (2010/2017, p. 241). A pesar de tratarse de algo tan evidente y nítido para nuestra mirada cotidiana como sería el color –con sus efectos perceptibles–, diversas disciplinas y enclaves de la academia han reflexionado con profundidad y rigor². Para Kandinsky, debía ser estudiado desde la física, la química, la fisiología y la psicología (1923/1999, p. 375) y sus efectos eran tanto físicos como psicológicos (1911/1973, pp. 55-59). Desde la psicología, la fisiología, las bellas artes, el diseño o las enseñanzas técnicas hasta las humanidades, y como ha quedado expuesto en líneas anteriores, la filosofía, cada una de estas disciplinas han hecho del cromatismo su objeto de estudio desde una perspectiva propia –ya sea desde la ontología, la estética, la semiótica o desde un horizonte hermenéutico–³. Goethe participa de la concepción del inasible alcance del color cuando afirma en el “Prefacio” de su *Teoría de los colores*:

en definitiva tratamos en vano de expresar la esencia de una cosa... Los colores son actos de la luz; actos y sufrimientos; en este sentido cabe esperar que nos ilustren sobre la naturaleza de la misma. Si bien los colores y la luz guardan entre sí relaciones exactísimas, tanto aquéllos como ésta pertenecen en un todo a la Naturaleza; pues a través de ellos la Naturaleza quiere manifestarse particularmente al sentido de la vista (Goethe, 1810/2008, p. 57).

Tanto si es abordado como fenómeno –que se aparece en la consciencia del sujeto por medio de nuestra percepción– o como propiedad intrínseca de todo aquello que nos rodea, el color deviene una de las mediaciones cognitivas más significativas para aprehender la realidad. Resulta posible dar cuenta de la importancia histórica de esta cuestión académica a través de los pensadores que han reflexionado sistemáticamente desde perspectivas y enfoques muy diversos. Por ejemplo, afrontaron esta cuestión autores relevantes como Platón en *Fedón* (387 a.C./1995), *Menón* (385 a.C./2014), *El sofista* (367-362 a.C./2010), *Timeo* (360 a.C./2004) y *Teéteto* (369-367 a.C./2014) o Aristóteles con sus obras *Física* (335 a.C./2016) y *Sobre el alma* (350 a.C./2023). En el Medievo, Santo Tomás de Aquino

1 En este sentido, y como defensa de las propiedades objetivas del color, “al que se sigue atribuyendo una enorme carga subjetiva cuando, en realidad, desde el punto de vista cognitivo, su uso está perfectamente medido y estabilizado” (Corazón y Corazón, 2023, p. 48).

2 Esa misma inmediatez del color, su carácter evidente en sí mismo y su enorme pluralidad de enfoques hacen del color algo tan inaprehensible y difícil de definir. En este sentido, Fox lo equipara con la evanescencia y la condición inasible de la música (2023, p. xv).

3 Fox cifra en tres los tipos de significado de los colores, que pueden cambiar con el tiempo: (1) el significado psicológico de tonos y matices, (2) la codificación de convenciones sociales y (3) el derivado por asociación (Fox, 2023, pp. 8-9).

recogería esta cuestión en sus *Cuestiones disputadas sobre el alma* (1267/1999)⁴. También reflexionaron sobre el color en la Edad Moderna tanto los racionalistas, que consideran que se puede conocer la realidad sólo por medio de la razón –por ejemplo, Descartes concedió importancia a esta cuestión en sus *Meditaciones metafísicas* (1641-1647-1661/2005)–, como los empiristas, que postulan que el origen del conocimiento descansaría en nuestra experiencia sensible. En este sentido, dos de los empiristas más célebres posarían su mirada sobre el color. John Locke aludiría al factor cromático en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690/1999). David Hume no señalaría directamente su relevancia, pero sí establecería su origen en las impresiones sensoriales (1739-1740/2008; 1758/1992). El filósofo político Edmund Burke daría inicio a su trayectoria intelectual con una reflexión sobre lo sublime y lo bello que habría de combinar tanto racionalismo como empirismo y cifraba en el color una de las fuentes tanto de la sublimidad como de la belleza (1757/2005, pp. 130-131, 171-172 y 222-223). Kant, como culmen de la Ilustración, asignó una importancia notable a esta cuestión en dos obras de su etapa crítica, la *Crítica de la razón pura* (1781-1787/2002) y la *Crítica del juicio* (1790/2006). Newton (1704/1997) y Goethe (1810/2008) –cuyas objeciones fueron acompañadas por sus láminas y poesías (1994/2023) y a este debate se sumaría Schopenhauer (1854/2013)⁵–, Chevreul (1839/1861), Portal (1839/1989), Kandinsky (1911/1973; 1923/1999) y Klee (1915/2022; 1920/1999) reflexionaron científicamente sobre la importancia de este ámbito⁶. Incluso Wittgenstein dedicaría sus últimos días a reflexionar sobre el color (Wittgenstein, 1977/1994). La educación sobre la percepción, relatividad e inestabilidad de cada color en diálogo con otros sería reflejada en la *Interacción del color* de Albers (1963/2010), *El arte del color* de Johannes Itten (1970/2003) y en los *Fundamentos de la teoría de los colores* de Küppers (1978/1980)⁷. Su incidencia también se refleja de manera significativa en los ámbitos de la psicología del color (Heller, 2000/2010), la historia de la cultura (Gage, 1999/2023; Pastoreau, 2010/2017; Fox, 2023) y la simbología (Chevalier y Gheerbrant, 1969/1986; Colores, 1986-1993/2022; Cirlot, 1992; Whelan, 1994/1994). Incluso un literato y ensayista como Chesterton dedicaría una línea argumental de su novela *El regreso de don Quijote* a abordar la cuestión de la materialidad o el carácter de percepción de los colores (1927/2005).

La relevancia de las aportaciones teóricas a este ámbito invita a estudiar sus consecuencias y sus aportaciones en otras disciplinas que pueden beneficiarse de complementar su objeto de análisis merced al cromatismo. En este sentido, la especialidad de los estudios utópicos es susceptible de verse favorecida por el análisis y evaluación de la influencia del color en los proyectos de la perfección, en los anhelos moralizantes y en los relatos de viajes fantásticos o de la edad de oro. De este modo, resulta lícita la siguiente pregunta: ¿las utopías del Renacimiento albergan un simbolismo y una psicología del color nítidos en su afán por presentar variaciones ambiciosas de las culturas en las que vivieron sus autores? Como estudios de caso, la *Utopía* (1516/1987) de Santo Tomás Moro y *La Ciudad del Sol* (1623/2007) de Tommaso Campanella permitirán detectar y evaluar si los colores tienen una eficacia psicológica y simbólica en los espacios alternativos y los enclaves ajenos a la cartografía, y si permiten, en definitiva, dar a conocer un modelo de organización social armonioso que proscribe la desdicha. Esta selección parte de una doble premisa: el Renacimiento resulta central para el pensamiento utópico, pues en este período surge la obra que le da su nombre al género de las utopías, y de la relevancia que tuvo la imagen para transportar ideas filosóficas, no sólo desde un ámbito artístico sino literario en el ámbito del humanismo –tan vinculado con las artes y humanidades–.

4 Para un estudio sistemático del color y la luz en la Edad Media, vid. Ladero Quesada (2023, pp. 52-55).

5 Newton aludía a la síntesis aditiva de los colores basada en la luz. En cambio, Goethe impugnaría esta idea al aludir a la síntesis sustractiva, al cuestionar que el blanco, como pintura, pudiese surgir de la suma de todos los colores (Franco Taboada, 2015, p. 52).

6 También existe bibliografía secundaria muy relevante sobre las controversias que atañen a la teoría del color (Gloy, 1993; Franco Taboada, 2015), sobre el fundamento subjetivista o realista-naturalista del color y sus intersecciones culturales (Txapartegi, 2008a, 2008b).

7 En este sentido, es posible definir el color como un medio de organización pictórica (Arnheim, 1954/1979, p. 349). Goodman, en *Maneras de hacer mundos*, vincula la cuestión cromática con el rompecabezas de la psicología experimental (Goodman, 1978/1990, pp.117-119).

Para sustentar esta propuesta, una breve presentación desplegará el valor simbólico y psicológico atribuido a los colores. Esta exposición permitirá descubrir si dichos colores contribuyen a diseñar la perfección y a construir la felicidad en las propuestas utópicas de Moro y Campanella. Junto con esta capacidad de transformar la realidad, sería relevante responder a la pregunta sobre si el simbolismo de la época incide de alguna manera en el modo en que son expuestos los colores en ambas obras.

2. SIMBOLISMO Y EFECTO PSICOLÓGICO DE LOS COLORES

Ha quedado de manifiesto que el color no sólo se estudia desde las bellas artes, la estética, el diseño y la psicología o la comunicación, pues, como “componente inseparable de cualquier espacio, producto o mensaje”, alcanza un impacto apreciable en la sociedad, de ahí su estudio desde una perspectiva científica y tecnológica (Campi, 2020, p. 29). Es decir: “El color es más que un fenómeno óptico y que un medio técnico” (Heller, 2000/2010, p. 18). La investigación del cromatismo, por tanto, también alude a los efectos que producen los colores y a lo que simbolizan. Con sus tonalidades y matices, crean el contexto en el que existen sus significados –tanto naturales como culturales–, se mueven entre el objeto de nuestra experiencia y la capacidad de la razón, median nuestra relación con el mundo (Fox, 2023, p. 225). Existe un simbolismo de los colores, más allá de una experiencia natural estrictamente cognitiva y fisiológica, que da lugar a una sensación subjetiva atraída originalmente por las longitudes de onda (Colores, 1986-1993/2022, pp. 254-255)⁸. Por ejemplo, para Goethe, el color tenía un efecto sensible, estético y moral (Franco Taboada, 2015, p. 52). Para Kandinsky, el color producía efectos a través de dos de tres elementos posibles: “el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color” (Kandinsky, 1911/1973, p. 68).

Dondis señalaba que cada “color tiene numerosos significados asociativos y simbólicos [...] el color nos ofrece un enorme vocabulario de gran utilidad en la alfabetización visual” (Dondis, 1973/2017, p. 76). Por ejemplo, al simbolismo cósmico y religioso se unen sus efectos psicológicos (Chevalier y Gheerbrant, 1969/1986, p. 318-322). Esta doble perspectiva del

simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura. Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, blanco), y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado y, por extensión, negro), situándose en medio el verde como matiz de transición y comunicación de los dos grupos [...] El simbolismo del color suele proceder de uno de estos fundamentos: la expresión inherente a cada matiz, que se percibe intuitivamente *como* un hecho dado; la relación entre un color y el símbolo planetario a que la tradición lo adscribe; finalmente, el parentesco que, en lógica elemental y primitiva, se advierte entre un color y el elemento de la naturaleza, reino, cuerpo o sustancia, que acostumbra presentarlo, o que lo presenta siempre en asociación indestructible y capaz por lo tanto de sugestionar para siempre el pensamiento humano (Cirlot, 1992, p. 135).

Por lo tanto, las impresiones producidas en la psique pueden ser estudiadas y producidas intencionalmente: “Se pueden comunicar las ideas por medio del color sin el uso del lenguaje oral o escrito, y la respuesta emocional a los colores individuales, solos o combinados es, con frecuencia, predecible” (Whelan,

⁸ Heller es explícita: “Ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados en la cual percibimos el color” (Heller, 2000/2010, p. 18). A mayor abundamiento, “tanto si pensamos en ello como si no, si nos damos cuenta o no de ello, estamos diciéndole al mundo muchas cosas cuando elegimos un color” (Dondis, 1973/2017, p. 80).

1994/1994, p. 7). Por lo tanto, los colores pueden ser empleados como instrumentos para generar efectos psicológicos o respuestas emocionales:

Los psicólogos han distinguido los colores calientes y los colores fríos: los primeros favorecen los procesos de adaptación y de animación (rojo, naranja, amarillo); tienen un poder estimulante, excitante; los segundos favorecen el proceso de oposición, de caída (azul, índigo, violeta); tienen un poder sedante, apaciguador. Numerosas aplicaciones de estos valores se han experimentado en apartamentos, oficinas y talleres. Suscitan lo que simbolizan (Chevalier y Gheerbrant, 1969/1986, p. 322).

Estos símbolos admiten una interpretación generalmente compartida, pero no unánime ni unívoca⁹. Por lo tanto, existirían unos vínculos que permiten establecer un aire de familia entre los distintos colores. Si bien en un contexto cristiano el blanco, el verde y el rojo son los acordes de las virtudes teologales –fe, esperanza y caridad, respectivamente–, en determinados países asiáticos las personas de luto visten de color blanco. Más allá de ejemplos coyunturales, el simbolismo cromático permite estudiar a grandes rasgos los principales colores que aparecen en las utopías de Moro y de Campanella. Como quedará expuesto con posterioridad, dichos colores serían el blanco, el verde, el negro, el violeta, el plateado y el dorado u oro.

En primer lugar, el blanco es el color de la inocencia, del bien, así como el acorde cromático de la limpieza y de la higiene (Heller, 2000/2010, pp. 155-158). Alude a lo celestial, pues se trata del “color de Dios transfigurado” (Varichon, 2017/2022, p. 17)¹⁰. Históricamente, en el tránsito de la Iglesia del Medievo a la Reforma luterana, “la virtud se traduce en el vestir por medio de telas no coloreadas, en estado bruto, correspondientes a un ideal de humildad, de pureza y de simplicidad” (Varichon, 2017/2022, p. 18). En esta idea de pureza prístina reincide Portal, cuando aduce que el blanco en la lengua divina implica que la luz disipa las tinieblas; en la lengua sagrada, esa luz increada reviste al sacerdote y representa a la divinidad en la tierra; finalmente, la lengua profana acogería una versión degradada de aquella acepción originaria religiosa y el blanco pasaría a representar inocencia, verdad y pureza (Portal, 1839/1989, pp. 18-25). También incide en la idea de totalidad, de síntesis y de adición de elementos dispares que quedarían integrados. Esta idea central de pureza prístina, de luminosidad, es expuesta con brillantez por Cirlot:

El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de lo serial. En cierto modo es más que un color [...] Así, tradicionalmente, el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. En el Apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que “han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y *la han blanqueado con la sangre del Cordero*”. Jesús como Juez es presentado con cabellos “blancos como la blanca lana” y los del Anciano de los Días son blancos “como la nieve”: La blancura simboliza el estado celeste (Cirlot, 1992, p. 101).

En segundo lugar, el verde estaría asociado con la esperanza, con la naturaleza. A juicio de los profetas, la Creación estaría representada por este color, por lo que permanecería vinculado con la fecundidad y, consecuentemente, con la diosa Venus (Portal, 1839/1989, pp. 91-102; Heller, 2000/2010, p. 108). Si desde una perspectiva sacra equivale a la regeneración del alma y a la victoria espiritual, desde una vertiente profana simbolizaría la alegría y la juventud (Portal, 1839/1989, p. 106). Simbólicamente, fue el color del renacimiento para el antiguo Egipto y como el sinónimo de la naturaleza y de la vida para el islam. A su vez, se trata de un color con una trayectoria no exenta de vicisitudes. Así, en el Medievo, el verde fue un color técnicamente problemático para los tintoreros. Por ese motivo, estos tintes fueron escasos y, en muchos casos, los resultados eran mediocres.

9 Durante el siglo XIX existía la idea de que carácter unitario y coherente de este simbolismo cromático iba a quedar de lado por el estudio científico contemporáneo de los colores (Portal, 1839/1989, p. 147).

10 A juicio de Kandinsky, el “blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse” (1911/1973, p. 86).

Además, las distintas operaciones de tintura necesarias encarecían el producto en demasía. Tras el Renacimiento, adquiriría mayor predicamento (Heller, 2000/2010, pp. 106-111; Varichon, 2017/2022, pp. 198-204). En perfecto equilibrio de azul y amarillo, sería el color más tranquilo, pasivo, que a nadie interpela ni compele, e incluso representaría a la burguesía, advierte Kandinsky (1911/1973, p. 83).

En tercer lugar, el negro simboliza la oscuridad que atrapa la luz. Es un final y anticipa la nada. Quien recurre al color negro está limitando la luz (Varichon, 2017/2022, p. 234). Contrapuesto al blanco que “es el símbolo de la verdad absoluta, por eso el negro tenía que ser inevitablemente el símbolo del error, de la nada, de aquello que no es... el negro es la negación de la luz; por eso se atribuyó al autor de todo mal y de toda falsedad” (Portal, 1839/1989, p. 83)¹¹. También es un color que durante el Renacimiento dejaría de ser considerado como epítome de la fealdad, además de técnicamente complejo, para erigirse en moda¹²: “Es el color de lo cotidiano, signo de respetabilidad pragmática que muchos historiadores ven como precursores de los valores de la burguesía decimonónica” (Riello, 2012/2019, p. 32). Por ese motivo, coexisten el negro jurídico, el negro eclesial, el negro del ascetismo y del luto con el negro principesco (Varichon, 2017/2022, pp. 228-231). A mayor abundamiento, también se convertirá en color del poder y por ese motivo “no es (o no solo es) el color de moda, sino también la única forma posible a través de la cual representar exteriormente los principios morales que guían la acción del cortesano. No solo se trata de la elección de indumento, sino también de la elección de indumento moral” (Riello, 2012/2019, pp. 29-31). No sólo será el color del poder, sino también el de la elegancia, la distinción y la individualidad (Heller, 2000/2010, pp. 131-142).

En cuarto lugar, el violeta sería un color equilibrado que surge de la mezcla del rojo y del azul¹³. Fruto de dicha síntesis, designa “el amor a la verdad y la verdad del amor... representará la unión de la bondad y la verdad, del amor y la sabiduría” (Portal, 1839/1989, p. 119). Es, por otra parte, un color vinculado al poder. Al aludir a la púrpura, con la dignidad que entraña, se asigna al violeta un peso específico. Varichon asevera que la púrpura imperial, tanto romana como bizantina, daría paso a una púrpura cardenalicia y a recuperar, tras el Medievo, su característico tono violeta en el Renacimiento (Varichon, 2017/2022, pp. 135-141). A mayor abundamiento, cuando Jesucristo “se despoja de la naturaleza humana para unirse a Dios, adopta las ropas de color violeta” (Portal, 1839/1989, p. 119). En ese sentido, es el color de la dignidad institucional, pero también estaría asociado con la teología y la penitencia, pero al ser el color más singular y extravagante, con la magia (Heller, 2000/2010, pp. 196-200).

En quinto lugar, el gris y el plateado podrían ir de consuno. Así, el gris, en el cristianismo sería símbolo de la muerte terrestre pero también de la inmortalidad espiritual. En consecuencia, representa la resurrección de los muertos y la resurrección de la carne (Portal, 1839/1989, p. 143). Por otra parte, la plata sería un color distante, frío, pero también veloz y dinámico, elegante (Heller, 2000/2010, pp. 243-248).

El sexto y último, el oro no es sólo el color del lujo o de la felicidad como puede parecer en primera instancia. Es el oro de los alquimistas, que realizaron una búsqueda filosófica y científica (Heller, 2000/2010, p. 231). Vinculado con lo celeste¹⁴, el oro sería

11 Kandinsky profundizaría en esta observación poética al señalar que “suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno y sin esperanza” (1911/1973, p. 86).

12 Riello analiza económicamente el impacto del color negro y aduce que “no es el color de los pobres: en la mentalidad renacentista, es el color que contiene todos los colores y uno de los que más cuesta de producir para obtener sus más hermosas tonalidades” (Riello, 2012/2019, p. 31). Si se convierte en moda, también se debe, en parte, a que se trata del más atemporal de los colores (Heller, 2000/2010, p. 142).

13 Para Kandinsky sería un “rojo enfriado, tanto en el sentido físico como en el psíquico” (1911/1973, p. 90).

14 Hay que tener en cuenta la “polivalencia del color del oro... expresa un misticismo concreto... Simboliza claramente la gloria sobrehumana de Cristo. Detrás de esta simbología se reconoce con toda evidencia la metafísica especulativa de la luz” (Colores, 1986-1993/2002, p. 258).

la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. El corazón es la imagen del sol en el hombre, como el oro lo es en la tierra. Consecuentemente, el oro simboliza todo lo superior, la glorificación o “cuarto estado”, después del negro (culpa, penitencia), blanco (perdón, inocencia), rojo (sublimación, pasión). Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad o función esa cualidad superior [...] El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema (Cirlot, 1992, p. 344).

En síntesis, más allá del estudio físico de los colores, estos están cargados de significados, disfrutan de una hermenéutica sugerente. Están dotados de un simbolismo en buena medida universal (Chevalier y Gheerbrant, 1969/1986, p. 317). Eso dota al color de un carácter misterioso y resulta posible ir más allá de lo aparente. Consecuentemente, resulta de interés estudiar los colores en su aparición concreta en el ámbito de la literatura utópica.

3. LOS COLORES EN LA UTOPIA DE SANTO TOMÁS MORO

Con *Utopía* recibió su nombre tanto el género literario como el pensamiento que aluden al no-lugar, aunque los viajes imaginarios a un entorno de perfección o la búsqueda de una edad de oro provienen de los orígenes de la civilización. El humanista, gobernante y mártir de la Iglesia católica Tomás Moro (1478-1535) escribió los dos libros que componen esta obra y que fue publicada en 1516. En *Utopía*, el marinero Rafael Hitlodeo narraría que durante sus viajes habría alcanzado una isla que albergaba una sociedad perfectamente organizada. El primero de estos dos libros fue escrito en 1516, posteriormente al segundo –que redactó en 1515 cuando desempeñó labores diplomáticas en Flandes–. Le serviría para denunciar la situación de la Inglaterra de su tiempo, con un carácter verdaderamente distópico. En el segundo libro aparecería el no-lugar, la isla de Utopía, donde los utopienses vivirían ajenos a los problemas que aquejan históricamente a una doliente humanidad.

La primera alusión al color en esta obra la encontramos en el primer libro y alude al violeta, en este caso en las vestimentas de los purpurados. Se trata de una referencia en sentido negativo, pues el marinero señala en su conversación con los humanistas Moro y Egidio: “Ten en cuenta que ahora vivo como quiero, lo que sospecho vehementemente ocurre a poquísimos de los purpurados” (Moro, 1516/1987, p. 12). No sólo denuncia que una vida de deber y servicio le han apartado de las ambiciones mundanas y materiales, que cifra en los dignatarios, especialmente en los eclesiásticos.

En el segundo libro aparecerán las alusiones a la utilización de los colores en el ámbito de la armoniosa utopía. En “Las religiones de los utopienses” reconoce la importancia de los colores. “El pueblo se pone en el templo vestidos blancos, el sacerdote los lleva variopintos, maravillosos tanto por la confección como por la forma sin que el material sea por eso precioso” (Moro, 1516/1987, p. 126). La alusión al color blanco y a las ropas coloridas de los sacerdotes permite extraer una conclusión, la aceptación de los acordes cromáticos como un elemento positivo –además, el sacerdocio y el culto litúrgico en la isla de Utopía son expuestos siempre de manera positiva–, por lo menos, no censurable, ajeno además a los materiales que lo componen. Aquí se repite una afirmación central en la obra, la escasa importancia que se da a los materiales, y en especial a aquellos que podrían permanecer asociados con la idea de lujo, ornato u ostentación. En cuanto al blanco, tal y como asevera Moro, estaría vinculado a una idea de pureza y de limpieza, de culto religioso y de relación con la divinidad, ideas todas que desembocan en la noción de virtud.

El verde, por otra parte, también incide en su vinculación clásica con la esperanza, la regeneración y la naturaleza. En este caso, se trata del primer libro, cuando en contraste con la penosa situación que denuncian de la Inglaterra de su tiempo, los contertulios entablan conversación en un entorno acogedor: “allí, en el huerto,

sentados en un banco cubierto de verde césped, trabamos conversación” (Moro, 1516/1987, p. 8). Por lo tanto, frente a la idea de penuria económica y de degradación social y moral, Moro contrapone la pureza de la naturaleza para señalar el encuentro de los amigos que conocen un no-lugar de esperanza y de venturosa felicidad. Esto es, frente al artificio y a la noción de civilización corruptora aparece la naturaleza prístina.

Finalmente, los colores de la plata y el oro van de la mano del valor económico de ambos metales preciosos. En el apartado sobre viajes y salidas en la isla de Utopía, Moro escribe: “Por medio de este comercio importan para su patria no sólo aquellas materias de que carecen en casa (que son poco más que el hierro) sino gran cantidad de plata y de oro también” (Moro, 1516/1987, p. 72). No valoran estos metales y su color queda periclitado como un mero complemento. Así queda de manifiesto cuando se alude al escaso papel que otorgan a plata y oro, que apenas sirven para fabricar orinales (Moro, 1516/1987, pp. 74-75).

Cabe concluir que los colores, tal y como los emplea Moro para proyectar su utopía, obedecen a dos funciones posibles: (1) señalar el lujo material y el poder político o institucional, como símbolos de unas formas políticas y de gobierno afectadas por la degradación; y (2) emplear colores que invitan a la pureza, al regreso a la naturaleza y que apelan, en definitiva, a un saneamiento de una antropología filosófica ajena a los males sobrevenidos por la opulencia suntuaria y por acaparar bienes superfluos. En este sentido, la función cromática en *Utopía* contribuiría a escapar del reduccionismo que entrañan materialismo y ostentación por medio de la educación social y de la armonía visual. Es decir, favorece la igualdad entre los utopienses al tiempo que evidencia que el cromatismo no es un elemento central de su propuesta utópica.

4. MAGIA Y CROMATISMO EN LA CIUDAD DEL SOL DE TOMMASO CAMPANELLA

El dominico Tommaso Campanella (1568-1639) escribió *La ciudad del sol* (1623) como utopía que sintetizaba sus ideales mágicos, herméticos, astrológicos y neoplatónicos con sus anhelos de alcanzar la unidad de los cristianos. En esta obra, unos exploradores y navegantes dan a conocer una sociedad perfecta que, a diferencia de otras utopías de carácter laico, secular o inmanente, estaría atravesada por una expectativa escatológica y cristológica. La utopía solar serviría como anticipo del advenimiento de una “monarquía del Mesías” —en este caso, Jesucristo—. Así lo refleja el autor: “Surgirá una monarquía nueva, la reforma de las leyes, de las artes, surgirán profetas y vendrá la renovación. Y dicen que todo ello anuncia una gran ganancia para la nación santa” (Campanella, 1623/2007, p. 90). Hasta el cumplimiento de esta profecía, la Ciudad del Sol se erige en boceto de una utopía de carácter metafísico. Esta especial disposición parece explicar que, si bien comparte una función de educación social y de creación de equilibrio y belleza cotidianos, existan diferencias en el uso del color respecto de la *Utopía* de Santo Tomás Moro. De ahí que adquiera más importancia el simbolismo de los colores, que incluso adquiera de la magia neoplatónica su carácter astral y que, consecuentemente, puedan extraerse incluso efectos terapéuticos merced a la ley de correspondencia y afinidades del Renacimiento. Con la finalidad de evaluar el uso de los colores en la utopía de Campanella resulta posible atender a dos ejes vertebradores: (1) de manera sistemática y temática, o (2) a través del análisis de los colores individuales que reciben una mayor atención explícita —blanco, oro y negro—.

Si comenzamos por el uso sistemático del color, resulta evidente la importancia que concede Campanella cuando uno de los epígrafes de la obra se denomina “El color en los vestidos”. En el siguiente párrafo aparece con nitidez la relevancia que concede el autor a esta cuestión: “Aunque todos llevan vestidos blancos durante el día y en la ciudad y de noche y fuera de ella, en cambio, rojos —ya sea de lana o de seda—, abominan del color negro como de la peste; odian por eso a los japoneses, que son amigos de ese color” (Campanella, 1623/2007, p. 38). Al mismo tiempo, señalará al abordar la educación de los menores de edad que los niños “llevan vestidos hermosos y de colores variados” (Campanella, 1623/2007, p. 34). También el color aparece como señal de salubridad. En el

apartado “En qué consiste la belleza femenina” se señala: “En efecto, cuando las mujeres hacen ejercicio, se vuelven de colores vivos, robustas de miembros, altas y ágiles, y para ellos la belleza reside en una buena estatura y en la fortaleza” (Campanella, 1623/2007, p. 37). A esto sigue una crítica que formulan los solares al considerar que la ociosidad y el maquillaje de colores añadidos hacen perder el tono de la tez natural y hace palidecer a las mujeres. Además, cada oficio viste prendas propias, quedando establecidas las diferencias laborales por medio de un sistema de colores: “En el campo usan gorras y en casa birretes blancos, rojos o de diferentes colores, cada uno de acuerdo con su arte u oficio; los magistrados en cambio los llevan más grandes y más pomposos” (Campanella, 1623/2007, p. 73).

En cuanto al análisis de los colores, tres serán los que centren la atención de Campanella, a saber, el blanco, el negro y el oro. El blanco, como se ha señalado en lo relativo a la vestimenta, resulta un color que evidencia la pureza y que les acompaña siempre: “Llevan sobre la piel una camisa blanca, a la que añaden una prenda que hace a la vez de jubón y calzas, sin pliegues... Todos visten de blanco y lavan su ropa cada mes con jabón o lejía, etc.” (Campanella, 1623/2007, pp. 27-28). Este color de virtud es el que rige el estilismo de los solares, pues “todos llevan vestidos blancos durante el día y en la ciudad” (Campanella, 1623/2007, p. 38). De esta manera, el autor centra la atención en el color de la virtud, pero también de la limpieza y de la higiene. También reviste una simbología medicinal propia del esoterismo, del hermetismo y de la magia neoplatónica, pues en el apartado “Causa de los males del mundo” quedan de manifiesto sus efectos sanadores, de tal manera que

cuando los eclipses son maléficos o aparece un cometa funesto o un alineamiento negativo en punto afético, encierran a aquel a quien amenazan los astros en una estancia pintada de blanco, rociada con perfumes y vinagre de rosas, encienden siete antorchas hechas con cera perfumada y añaden una música jovial y alegres conversaciones, de forma que las semillas pestilentes enviadas por el cielo a través del aire circundante se disuelvan (Campanella, 1623/2007, p. 96).

La idea del blanco como representante de la luz y de la divinidad encuentra su opuesto en la alusión a su contrario, el negro. En un sentido negativo, el negro aparece en el epígrafe referido a la vestimenta. De esta manera, relata Campanella, “...abominan del color negro como de la peste; odian por eso a los japoneses, que son amigos de ese color” (Campanella, 1623/2007, p. 38).

Por otra parte, también aparece la fusión de la simbología del metal precioso y de su característico color cuando el autor alude al oro. Pese a que en la Ciudad del Sol el valor económico del oro es irrelevante, sí resulta indicativo que sirva para dar fe de la dignidad y de su prestancia. En este sentido, no sólo refiere el valor económico sino el sentido de majestad y su vínculo con la divinidad:

El pavimento reluce de piedras preciosas. Del techo cuelgan siete lámparas de oro, siempre encendidas con un fuego continuo, las cuales portan los nombres de los siete planetas... Sobre la cúpula menor se eleva una veleta indicadora de los vientos, de los cuales distinguen hasta treinta y seis. Y saben qué año trae cada uno de ellos y qué cambios tanto en la tierra como en el mar, pero sólo en su región. Allí mismo, bajo la veleta, se conserva un libro escrito con letras de oro (Campanella, 1623/2007, p. 8).

En consecuencia, los colores permiten segmentar laboralmente y distinguir los oficios, al tiempo que el blanco se convierte en símbolo de la pureza cuasi celestial de esta utopía y sirve como anticipo de sus valores escatológicos. Se erige, además, en terapia sanadora de influencias perniciosas. El oro, por su parte, preserva su función de dignificar aquello que acompaña, como metal solar y vinculado con la divinidad. Los efectos de los colores, por lo tanto, contribuyen a la pedagogía social y a la armonía visual, tal y como explica en la ausencia de maquillajes o en el predominio del color que refleja el blanco. Es una aplicación de acordes cromáticos más

sofisticada que la empleada en la *Utopía* de Santo Tomás Moro. Además, queda de manifiesto que Campanella asigna enorme importancia a la vivacidad y las tonalidades cromáticas que reverberan en la ciudad solar.

5. CONCLUSIONES

De un análisis profundo y temático del color en las utopías de Moro y Campanella resulta posible extraer conclusiones significativas. Es posible afirmar que ambos autores emplean psicológica y simbólicamente el color para trasladar mensajes sobre la sociedad de su época y sobre el ejemplo de perfección política y felicidad que anhelan. Así, ambos apelan a la pureza del blanco—pureza incluso teológica—en contraposición con la corrupción de formas políticas degradadas al tiempo que emplean el color para homogeneizar socialmente, al eliminar las diferencias sociales.

Al mismo tiempo, existen diferencias de enfoque en el uso del color. Santo Tomás Moro, sin hacer de la cuestión un elemento central de la *Utopía*, centra su crítica en colores vinculados con el lujo, el consumo desaforado o el poder político, y emplea acordes cromáticos, en su sentido positivo, para propugnar el regreso a la naturaleza y una antropología filosófica más pura e igualitaria. *La Ciudad del Sol*, por otra parte, sí segmenta y diferencia funcional, que no jerárquicamente, los oficios, al tiempo que se centra en sus efectos mágicos-terapéuticos, pedagógicos y de armonía social. Su concepción de la teoría y eficacia cromáticas es más sofisticada que en la obra de Moro.

En última instancia, si bien los colores son empleados con una finalidad nítida y concreta en las utopías de Moro y Campanella, presentan diferencias relevantes en su aplicación. Ante la pregunta sobre el cromatismo como instrumento psicológico y simbólico para construir una sociedad perfecta, es posible realizar la siguiente afirmación que culmina la idea central de estas líneas: existe una utopía de colores y con sus tonos y matices podemos pintar, iluminar, matizar, sombrear u oscurecer el pensamiento utópico.

REFERENCIAS

- Albers, Josef (2010). *Interacción del color* (Trad. M. L. Balseiro). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1963).
- Arnheim, Rudolf (1979). *Arte y percepción visual* (Trad. M. L. Balseiro). Madrid: Alianza Editorial. (Obra Original publicada en 1954).
- Aristóteles (2023). *Sobre el alma* (Trad. A. Guzmán Guerra). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 350 a.C.).
- Aristóteles (2016). *Física* (Trad. G. R. de Echandía). Madrid: Gredos. (Obra original publicada en 335 a.C.).
- Aquino, Santo Tomás de (1999). *Cuestiones disputadas sobre el alma* (Trad. E. Téllez). Pamplona: EUNSA. (Obra original publicada en 1267).
- Burke, Edmund (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Trad. M. Gras Balaguer). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1757).
- Campanella, Tommaso (2007). *La ciudad del Sol* (Trad. M. A. Granada). Madrid: Editorial Tecnos. (Obra original publicada en 1623).
- Campi, Isabel (2020). *¿Qué es el diseño?* Barcelona: Editorial GG.

- Chesterton, Gilbert Keith (2005). *El regreso de don Quijote* (Trad. J. L. Moreno-Ruiz). Madrid: Valdemar. (Obra original publicada en 1927).
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alan (1986). *Diccionario de los símbolos* (Trad. M. Silvar y A. Rodríguez). Barcelona: Editorial Herder. (Obra original publicada en 1969).
- Chevreur, Michel Eugène (1861). *The Laws of Contrast of Colour* (Trad. J. Spanton). Londres: Routledge, Warne y Routledge. (Obra original publicada en 1839).
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Colores (2002). En Eliade, Mircea y Couliano, Ioan Petru (Eds.), *Diccionario de los símbolos* (Trad. R. Homar, pp. 254-261). Barcelona: Fragmenta Editorial. (Obra original publicada en 1986-1993).
- Corazón, Alberto y Corazón, Oyer (2023). *¿Para qué sirve el diseño?* Madrid: Los libros de la Catarata.
- Descartes, René (2005). *Meditaciones metafísicas* (Trad. G. Grañó Ferrer). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1641-1647-1661).
- Dondis, Donis A. (2017). *La sintaxis de la imagen* (Trad. J. G. Beramendi). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1973).
- Fox, James (2023). *The World According to Colour. A Cultural History*. Londres: Penguin.
- Franco Taboada, José Antonio (2015). De la *Teoría de los colores* de Goethe a *La interacción del color* de Albers. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 15, 48-55.
- Gage, John (2023). *Color y significado. Arte, ciencia y simbología* (Trad. D. H. Colmenares). Barcelona: Acantilado. (Obra original publicada en 1999).
- Gloy, Karen (1993). La crítica de Goethe y Hegel a la teoría de los colores de Newton. Una confrontación entre filosofía de la naturaleza y ciencia de la naturaleza. *Estudios de Filosofía*, 7, 25-40.
- Goethe, Johann Wolfgang (2008). *Teoría de los colores* (Trad. P. Simón). Murcia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (Obra original publicada en 1810).
- Goethe, Johann Wolfgang (2023). *Teoría de los colores: las láminas comentadas* (Trad. I. Hernández). Barcelona: Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1994).
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos* (Trad. C. Thiebaut). Madrid: Visor. (Obra original publicada en 1978).
- Heller, Eva (2010). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (Trad. J. Chamorro Mielke). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 2000).
- Hume, David (2008). *Tratado de la naturaleza humana. Autobiografía* (Trad. F. Duque). Madrid: Tecnos. (Obra original publicada en 1739-1740).
- Hume, David (1992). *Investigación sobre el conocimiento humano* (Trad. J. de Salas). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1758).
- Itten, Johannes (2003). *El arte del color* (Trad. I. Hernández). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1970).

- Kandinsky, Vasily (1973). *De lo espiritual en el arte* (Trad. G. Dieterich). Barcelona: Barral Editores. (Obra original publicada en 1911).
- Kandinsky, Vasily (1999). Curso y seminario sobre el color. En F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz y Á. González García (Eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* (Trad. F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz y Á. González García, pp. 375-377). Madrid: Istmo. (Obra original publicada en 1923).
- Kant, Immanuel (2002). *Crítica de la razón pura* (Trad. M. García Morente). Madrid: Tecnos (Obra original publicada en 1781-1787).
- Kant, Immanuel (2006). *Crítica del juicio* (Trad. M. García Morente). Barcelona: Austral. (Obra original publicada en 1790).
- Klee, Paul (2022). *El estudio de la naturaleza. Una teoría de los colores* (Trad. S. Alemany). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, editor. (Obra original publicada en 1915).
- Klee, Paul (1999). Confesión creativa. En F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz y Á. González García (Eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945* (Trad. F. Calvo Serraller, S. Marchán Fiz y Á. González García, pp. 361-365). Madrid: Istmo. (Obra original publicada en 1920).
- Küppers, Harald (1980). *Fundamentos de la teoría de los colores* (Trad. M. Faber-Kaiser). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1978).
- Ladero Quesada, Miguel Ángel (2023). *Persona y mundo en la Edad Media. Algunos fundamentos de la cultura europea*. Madrid: Dykinson.
- Locke, John (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Trad. E. O'Gorman). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1690).
- Moro, Santo Tomás (1987). *Utopía* (Trad. E. García Estébanez). Madrid: Tecnos. (Obra original publicada en 1516).
- Newton, Isaac. (1977). *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz* (Trad. C. Solís). Madrid: Alfaguara. (Obra original publicada en 1704).
- Pastoreau, Michel (2017). *Los colores de nuestros recuerdos* (Trad. L. Salas Rodríguez). Cáceres: Editorial Periférica. (Obra original publicada en 2010).
- Platón (1995). *Fedón. Fedro* (Trad. L. Gil Fernández). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 387 a.C.).
- Platón (2014). *Apología de Sócrates. Menón. Crátilo* (Trad. Ó. Martínez García). Madrid: Alianza Editorial (Obra original publicada en 385 a.C.).
- Platón (2021). *Teéteto en Diálogos V* (Trad. Á. Vallejo Campos). Madrid: Editorial Gredos. (Obra original publicada en 369-367 a.C.).
- Platón (2010). *El sofista* (Trad. F. Casadesús Bordoy). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 367-362 a.C.).
- Platón (2004). *Timeo. Ión. Critias* (Trad. J. M. Pérez Martel). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 360 a.C.).
- Portal, Frederic (1989). *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos* (Trad. F. Gutiérrez). Palma de Mallorca: Ediciones de la Tradición Unánime. (Obra original publicada en 1839).

- Riello, Giorgio (2019). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad* (Trad. C. Zelich). Barcelona: Editorial GG. (Obra original publicada en 2012).
- Schopenhauer, Arthur (2013). *Sobre la vision y los colores* (Trad. P. López de Santa María). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1854).
- Txapartegi, Ekai (2008a). La doctrina platónica de los colores: Una interpretación realista. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 40(118), 79-107.
- Txapartegi, Ekai (2008b). Platón sobre los colores. *Teorema*, XXVII(2), 5-25.
- Varichon, Anne (2022). *Colores. Historia de su significado y fabricación* (Trad. M. Rubio). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra original publicada en 2017).
- Whelan, Bride (1994). *La armonía en el color. Nuevas tendencias: Guía para la combinación creativa de colores* (Trad. R. Salinas). Ciudad de México: Editorial Somohano. (Obra original publicada en 1994).
- Wittgenstein, Ludwig (1994). *Observaciones sobre los colores* (Trad. A. Tomasini Bassols). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1977).