



COLORES DEL CIELO PROFUNDO: FILOSOFÍA CROMÁTICA EN LA *TRILOGÍA CÓSMICA* DE C. S. LEWIS

COLORS OF THE DEEP SKY: CHROMATIC PHILOSOPHY IN THE COSMIC TRILOGY OF C. S. LEWIS

Mario Ramos Vera¹

<https://orcid.org/0000-0001-9366-2457>

Fechas de recepción y aceptación: 9 de septiembre y 24 de octubre de 2024

DOI: https://doi.org/10.46583/scio_2024.27.1175

Resumen: C. S. Lewis reflexionó sobre la filosofía del color de manera accesoria en algunas de sus obras teóricas y les dio cauce narrativo en la *Trilogía cósmica*. A pesar de ser una cuestión escasamente explorada en la academia, resulta pertinente investigar el valor filosófico y especulativo que concede al color en el ámbito de su teoría de lo real, de inspiración platónica. Esta investigación aspira a analizar e interpretar, desde la cosmología precopernicana, la relevancia ontológica, epistemológica y metafísica del color de las que se hacen eco los tres libros que componen la saga de Ransom a través de una serie de temas recurrentes. El profesor Lewis, además, acompañó estas reflexiones de una interdisciplinariedad que se sustentaba sobre el simbolismo medieval. En la trilogía, los colores de los mundos del espacio profundo revelan la verdadera realidad inteligible y anticipan el fundamento metafísico del cosmos en el marco de una metanarrativa teísta y trascendente.

Palabras clave: C. S. Lewis, filosofía del color, cosmología, metafísica, simbolismo, historia cultural, fantasía.

¹ Departamento de Filosofía y Humanidades, Universidad Pontificia Comillas, C/ Universidad Comillas, 3-5 (28049 Madrid). mrvera@comillas.edu



Abstract: C. S. Lewis reflected on the philosophy of color in a secondary manner in some of his theoretical works and gave it narrative expression in the *Cosmic Trilogy*. Although this subject has been scarcely explored in academia, it is pertinent to investigate the philosophical and speculative value that he ascribes to color within the framework of his theory of reality, which is inspired by platonism. This research aims to analyze and interpret, from the perspective of pre-copernican cosmology, the ontological, epistemological, and metaphysical significance of color as echoed in the three books that comprise the Ransom saga through a series of recurring themes. Moreover, Professor Lewis accompanied these reflections with an interdisciplinarity grounded in medieval symbolism. In the trilogy, the colors of the worlds of deep space reveal true intelligible reality and foreshadow the metaphysical foundation of the cosmos within the context of a theistic and transcendent metanarrative.

Keywords: C. S. Lewis, philosophy of color, cosmology, metaphysics, symbolism, cultural history, fantasy.

1. INTRODUCCIÓN

Al alzar la vista al cielo estrellado, estrellas de colores más o menos vivaces revisten las sensaciones que percibimos. No habitamos un mundo deslucido, pues como señalaba Itten, el “color es vida porque un mundo sin colores nos parece muerto [...] Los colores son los hijos de la luz y la luz es la madre de los colores” (2020: 13). Más dramáticas resuenan las palabras de Goethe cuando afirmaba que los “colores son actos de la luz; actos y sufrimientos” (2008: 57). Esos actos de la luz colorean la realidad de tonalidades, saturación y luminosidad. El color se erige en “una dimensión de discriminación de las más eficaces” (Arnheim, 1979: 335) —junto con la forma—, pues informa, simboliza e interpela a los sentimientos (Dondis, 2017: 75), al tiempo que nos cuestiona sobre su naturaleza objetiva o subjetiva (Fox, 2023: 3)². De ahí la especial atención que ha recibido de disciplinas como las bellas artes, el diseño,

² El color, junto con la forma, se erigen en “los elementos visuales básicos, de las estrategias y las opciones de las técnicas visuales” (Dondis, 2017: 9) y en “medio de organización pictórica” (Dondis, 2017: 349).



las ciencias de la comunicación, el marketing, la psicología, la fisiología y la filosofía. Con esta última, el color mantiene una relación singular, pues como señalaba el historiador cultural Gage, aunque “el color ha prestado servicio a los filósofos, la filosofía —tradicionalmente consagrada al pensamiento discursivo— ha aportado muy poco a nuestra comprensión del color” (2023: 13).

Más conocido como filólogo, el profesor de Oxford y Cambridge C. S. Lewis (1898-1963) también recibió formación académica en filosofía. De su obra apologética y sus relatos de fantasía, seguramente resulte menos conocida su *Trilogía cósmica*, o de *Ransom* —compuesta por *Más allá del planeta silencioso*, *Perelandra. Un viaje a Venus* y *Esa horrible fortaleza* (publicadas en 1938, 1943 y 1945)—. Pese a su menor difusión en la cultura popular, se trata de la saga más madura de sus obras especulativas de fantasía. No en vano, el armazón conceptual de estas novelas descansa en investigaciones académicas del profesor Lewis como *La imagen del mundo* (publicado en 1964) —ensayo publicado póstumamente que recoge algunas de sus conferencias impartidas a lo largo de los años en Oxford y que plasmó literariamente en la *Trilogía cósmica*— y *La abolición del hombre* (publicado en 1943).

El interés que despierta la reflexión teórica de C. S. Lewis sobre el color en las páginas de la *Trilogía cósmica* queda justificado al tratarse de una cuestión que no ha sido abordada de manera sistemática y que, como aspiran a demostrar estas páginas, no fue meramente accesoria. Al contrario, resulta pertinente investigar el valor filosófico y especulativo que concede al color en el ámbito de su teoría de lo real. Esta investigación aspira a analizar e interpretar, desde la cosmología precopernicana, la relevancia ontológica, epistemológica y metafísica del color de las que se hacen eco los tres libros que componen la saga de Ransom. En esta trilogía, los colores de los mundos del espacio profundo revelan la verdadera realidad inteligible, anticipan el fundamento metafísico del cosmos. Es decir, el color actúa como baremo de la consistencia ontológica en el marco de una metanarrativa trascendente. En apoyo de esta idea, Lewis recuperaría valores y significados cromáticos en desuso, especialmente procedentes del Medievo.

Con la finalidad de responder a la pregunta sobre la relevancia filosófica y técnica que C. S. Lewis atribuye al color en la *Trilogía cósmica*, la investigación comenzará con una exposición de la metodología empleada, para profundizar a continuación en las reflexiones sobre el color que C. S. Lewis recibió de Platón



y del Medioevo. Seguidamente, se convertirán en objeto de estudio sistemático y análisis las especulaciones que sobre el cromatismo trazó el autor en *Más allá del planeta silencioso*, *Perelandra. Un viaje a Venus* y *Esa horrible fortaleza*. Finalmente, las conclusiones aspiran a poner de relieve la pertinencia y relevancia filosófica de esta cuestión en la *Trilogía cósmica*.

2. METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde una perspectiva metodológica, este estudio analítico sobre la filosofía del color en la *Trilogía cósmica* de C. S. Lewis es fruto de la investigación y la reflexión documentada a partir de las fuentes primarias, así como de la multiplicidad de referencias intertextuales procedentes de otras obras académicas, apoloéticas y ensayísticas del autor. Al fundamento teórico proporcionado por la filosofía del color cabe sumar las aportaciones de especialidades académicas propias de la filosofía, especialmente la cosmología, la epistemología y la metafísica —todas ellas desde una perspectiva genético-descriptiva³. En aras de la interdisciplinariedad será preciso contar, a modo de auxilio

³El color ha suscitado el interés de filósofos que, desde muy distintas perspectivas, han reflexionado sobre la naturaleza del cromatismo, bien sea un fenómeno, una propiedad intrínseca del objeto o un diálogo con la luz. Así lo hicieron en la Antigüedad, Platón en *Fedón* (1995), *Menón* (2014), *Sofista* (2010), *Timeo* (2004) y *Teéteto* (2014) o Aristóteles en *Física* (2016) y *Sobre el alma* (2023); en el Medioevo, Santo Tomás de Aquino en *Cuestiones disputadas sobre el alma* (1999); en la Modernidad, racionalistas como Descartes en las *Meditaciones metafísicas* (2005) o empiristas como Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1999) —aunque Descartes negaba que existan en realidad cualidades secundarias subjetivas, pese a todo tenemos ideas de colores, sonidos o del gusto. Por su parte, Locke consideraba los colores como ideas de cualidades secundarias y, en consecuencia, serían sensaciones subjetivas de quien las percibe (González Fernández, 2020: 143)—, Hume con su *Investigación sobre el conocimiento humano* (1992) o su *Tratado de la naturaleza humana* (2008) y Burke en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Entablarían un diálogo intelectual autores como Newton, con la *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz* (1977), Goethe, con la *Teoría de los colores* (2008) y Schopenhauer en *Sobre la visión y los colores* (2013). Kant también reflexionaría sobre el color en la *Crítica de la razón pura* (2002) y la *Crítica del juicio* (2006). En la contemporaneidad, Wittgenstein no pudo concluir antes de su muerte las *Observaciones sobre los colores* (1994).



metodológico, con especialidades académicas como los estudios culturales, la historia del color y la teoría del color⁴.

Esta investigación encuentra su justificación en la relevancia filosófica que C. S. Lewis otorgará a los colores, a los que confiere un valor técnico antropológico, ético, epistemológico y ontológico como baremo de la cercanía con los fundamentos metafísicos y trascendentes del cosmos⁵. Simultáneamente, a esta trilogía de ficción le acompañará bibliografía secundaria como ensayos apologeticos y obras académicas del propio autor. Acrecienta su valor la posibilidad de complementar la profundidad especulativa de la *Trilogía cósmica* con tres obras de carácter filosófico y teológico escritas por C. S. Lewis. Se trata de *El gran divorcio*, *Un sueño*, *La abolición del hombre*, y, como marco teórico de esta saga, de *La imagen del mundo*.

La *Trilogía cósmica* parte de una doble premisa especulativa, filosófico-cosmológica y teológico-narrativa. El punto de partida cosmológico descansa en la validez del modelo de universo precopernicano o ptolemaico, también conocido como universo de las dos esferas —la esfera infralunar y la supralunar—⁶.

⁴ Buena muestra del entrecruzamiento de estas disciplinas vinculadas con el color es la muestra de autores que combinan, filosofía, historia, bellas artes, diseño y psicología. Por ejemplo, Chevreul, con su pionera *The Laws of Contrast of Colour* (1961), Portal con *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos* (1989), Kandinsky, con *De lo espiritual en el arte* (1973) y sus cursos sobre el color (1999) o Klee, con *El estudio de la naturaleza. Una teoría de los colores* (2022). Autores centrales de la teoría del color serían Albers con la *Interacción del color* (2010), Itten con *El arte del color* (2003), Arnheim con *Arte y percepción visual* (1979) y Küppers y los *Fundamentos de la teoría de los colores* (1980). También cabe acudir a la psicología del color (Heller, 2010), a la historia de la cultura (Pastoreau, 2017; Gage, 2023; Fox, 2023) y a la simbología (Chevalier y Gheerbrant, 1986; Eliade y Couliano, 2022; Cirlot, 1992; Whelan, 1994).

⁵ A modo de guías de lectura que permitan adentrarse en las reflexiones teóricas de esta saga, *vid.* Glyer, 2021; Hale, 2021; Ramos Vera, 2021.

⁶ A saber, el cosmos es eterno, corpóreo y se compone de dos esferas. La esfera infra o sublunar, aquella en la que vivimos, se compone de cuatro elementos que componen la materia “prima” y todo queda sujeto a los “movimientos” o cambios de sustancia, cualidad, cantidad y lugar, lo que consecuentemente acarrea la degeneración, la corrupción y la muerte. En la esfera supralunar rige el quinto elemento, el éter o la quintaesencia, ingenerable e incorruptible. La música de las esferas reverbera en el cosmos y el Primer Motor es divino e inmóvil. Autores como Platón, Aristóteles y, por supuesto, Ptolomeo, fueron algunos de sus principales referentes. Para una exposición detallada, *vid.* Solís y Sellés (2005), Sellés (2007) y Kragh (2008).



Su premisa teológica retoma el modelo de las dos esferas, desde una perspectiva cristiana medieval, para narrar el aislamiento de la Tierra (Thulcandra en el idioma del Campo del Árbol, nuestro sistema solar) respecto del cosmos por culpa de la rebelión del ángel custodio de nuestro planeta. Entre los ángeles, o *eldila*, destacan los guardianes de cada planeta, denominados *oyarsa*. El *oyarsa* de la Tierra habría encabezado una rebelión en las regiones del Cielo Profundo—. Dios, denominado Maleldil, habría aislado Thulcandra en una cuarentena cósmica que habría separado al planeta de la música de las esferas celestiales. En los planetas regidos por los ángeles o *eldila* leales, como Marte (Malacandra) o Venus (Perelandra), no existirían el caos, la guerra o la envidia.

Narrativamente, la *Trilogía cósmica* relata las aventuras de Elwin Ransom, un profesor de universidad trasunto de Lewis. A lo largo de la saga, Ransom visitará Marte y Venus para, finalmente, encabezar la liberación de la Tierra en mitad de la guerra espiritual, física e ideológica entre los *eldila* leales a Maleldil y los protagonistas de la rebelión luciferina. En *Más allá del planeta silencioso*, Ransom es secuestrado por el científico Weston y el arribista Devine. Lo transportan en una nave espacial hasta Marte con la intención de sacrificarlo a las criaturas marcianas. Ransom logra escapar y descubre un mundo ajeno a la caída metafísica por culpa del pecado original. Sus habitantes racionales le auxilian y le conducen ante el *oyarsa* de Marte, interesado en conocer el estado actual del planeta silencioso. En *Perelandra. Un viaje a Venus*, Ransom es enviado por *eldila* leales a Maleldil al planeta Venus, con el objetivo de evitar que los Adán y Eva de ese mundo caigan en el pecado original. Se enfrentará nuevamente con Weston, que ahora actúa como portavoz de los *eldila* luciferinos. Finalmente, *Esa horrible fortaleza* transcurre en la Tierra y muestra el enfrentamiento definitivo entre la comunidad de St. Anne's, compuesta por Ransom y otros leales a Maleldil, y una institución tecnocrática, el N.I.C.E., al servicio de los ángeles caídos. Esta obra también se vincula con los mitos artúricos y de ahí la aparición del mago Merlín, que ayudará a Ransom a evitar que el matrimonio de Mark y Jane Studdock —padres del futuro heredero del rey Arturo— caiga en manos del *oyarsa* corrupto.

El tercer libro de la saga, *Esa horrible fortaleza*, desarrollaría la apología sobre la ley natural expuesta en el libro de C. S. Lewis *La abolición del hombre*, tal y como el propio autor expuso en el prefacio de la novela que concluye la



Trilogía cósmica (2006c: 10). El ensayo *La abolición del hombre* rastrea el carácter perenne y universal de la ley natural a través de autores de diversas épocas y culturas⁷. Para esta investigación resulta pertinente porque afirma el carácter realista de los colores, es decir, no son constructos de nuestra mente y voluntad, sino que obedecen a propiedades objetivas: “La mente humana no tiene más poder para inventar un nuevo valor que para imaginar un nuevo color primario o, incluso, que para crear un nuevo sol y un nuevo firmamento que lo contenga” (Lewis, 1990: 48)⁸.

Otra obra del profesor Lewis pertinente para esta investigación sobre su filosofía del color es la novela *El gran divorcio. Un sueño*, considerada por Hooper como una fantasía teológica (1996). En sus páginas encontramos una alegoría moral a través de la fugaz visita al Cielo por parte de su protagonista. En el primer capítulo, el autobús que le transporta es descrito de manera cromática, “resplandeciente de luz dorada, heráldicamente coloreado. El conductor parecía también bañado de luz” (Lewis, 2012: 28). Continúa con su exposición de los colores en el Cielo, más vívidos y saturados que el Purgatorio, de manera similar a las ideas platónicas, que aparecen con toda intensidad a medida que ascienden, pasando del color gris a la tonalidad del barro hasta “un azul brillante que hería los ojos. No se divisaba ni tierra, ni sol, ni estrellas: sólo el abismo radiante” (Lewis, 2012: 39-40)⁹. Por último, el libro de C. S. Lewis *La Imagen del mundo* merecerá una atención especial en el siguiente apartado al abordar la filosofía del color en la cosmología platónica y medieval.

Tras acotar y definir las obras teóricas del profesor Lewis que han de complementar el estudio cromático de la *Trilogía cósmica*, resulta fundamental

⁷No en vano, Ward considera esta obra como la más filosófica de C. S. Lewis (Ward, 2021: 1)

⁸Para Starr, la naturaleza misma es un vasto tapiz de significados que son intrínsecamente reales, ajenos a nuestras percepciones subjetivas de los mismos, lo que nos interpela para que los percibamos tal y como son en correspondencia con la realidad (2022: 30).

⁹Para Honda, la imaginación permite aprehender la realidad, su significado y atisbar vistazos fugaces del Mundo Real, del Cielo (2000: 42). La realidad es positiva, es buena, en ella el bien prevalece sobre el mal y esto se transmite a través de la imaginación —como anticipo del Cielo— (Honda, 2000: 78). En *El gran divorcio*, las almas desvaídas y deslucidas del infierno permiten resaltar más los gozos del Cielo (Honda, 2000: 104). Los colores juegan entonces un papel, pues conforman una ontología de fundamento metafísico y se erigen en un cauce epistemológico para conocer un anticipo del cielo. Existiría incluso una recuperación de la noción platónica de la salida de la caverna.



conocer el estado de la cuestión. De la ingente producción bibliográfica dedicada a la *Trilogía cósmica*, la filosofía del color ocupa un lugar periférico. Ward, en su obra *Planeta Narnia*, alude someramente a esta cuestión en la *Trilogía cósmica* desde la historia cultural de los colores, al vincularlos con la simbología medieval (Ward, 2022). De manera indirecta cabe destacar la velada referencia de Barkman a la filosofía del color en su estudio sobre la estética en el pensamiento de Lewis. Identifica la belleza con Dios en virtud de un neoplatonismo cristiano (Barkman, 2009: 83). En este sentido, si Dios es belleza, su Creación participa de la misma, la humanidad desea la belleza, que en última instancia es Dios. En consecuencia, los colores del arte son imitación, *mímesis*, de la belleza (Barkman, 2009: 91). A mayor abundamiento, Schakel (2002) y Larsen (2016) abordan tangencialmente esta cuestión al contextualizarla dentro del recurso de C. S. Lewis a la simbología medieval.

3. LOS COLORES DE LA COSMOLOGÍA PRECOPERNICANA: PLATÓN Y EL MEDIEVO

Dentro del pensamiento cosmológico, el modelo precopernicano —o de las dos esferas— estuvo vigente desde los pensadores presocráticos hasta el Renacimiento. Encontró en Aristóteles y Ptolomeo a sus referentes más conocidos. No obstante, Platón —tan relevante para C. S. Lewis— también contribuyó a dar forma a este modelo. Por ese motivo, conviene atender a la incidencia de sus planteamientos cosmológicos y con incidencia en la filosofía del color. Posteriormente, la cosmología medieval hizo del color no sólo una mediación cognitiva, sino también un elemento fundamental de consistencia ontológica. Así lo reflejó Lewis en su estudio literario de la cosmología medieval *La imagen del mundo*.

En primer lugar, ya se ha adelantado la recepción de Platón en el pensamiento del profesor Lewis. Así, en *Reflexiones sobre los salmos* destaca el genio teológico de Platón, que supera el paganismo para asemejar su teología de la creación a las propuestas judía y cristiana (Lewis, 2010: 109-110). También dedica reiteradas alusiones a Platón en el ámbito de su defensa de la ley natural en *La abolición del hombre* (Lewis, 1990) o en los planteamientos de *Mero*



Cristianismo, que sitúan el platonismo cerca del teísmo (Lewis, 1995: 53-54), por citar sólo algunas de sus obras teóricas y especulativas, sin necesidad de entrar en su producción bibliográfica de fantasía¹⁰. En consecuencia, la teoría del color de Platón, por tanto, resulta de especial interés para esta investigación.

Platón, en el marco de su *anámnesis*, o reminiscencia, alude en *Fedón* §74c a las cosas iguales y lo igual en sí, esto es, a la ontología del mundo de las ideas y de lo sensible, a las ideas en sí como formas y a sus pálidos reflejos en nuestra realidad (Platón, 1995: 64). Incide en el carácter veleidoso y mutable de lo sensible, lejano de la inmutable consistencia de las ideas en *Sofista* §256, al aludir a la existencia del ser y a su posible no-existencia (Platón, 1992: 442-445) tras haber insistido en la noción de cambio en §255 (Platón, 1992: 438-441). A lo largo de su obra oscilaría entre el subjetivismo y el realismo, si bien postuló la influencia de emanaciones que aprehendemos y colorean nuestra percepción. Encaja con el debate histórico, pues “el color se ha ido definiendo sucesivamente como una materia, luego como una luz y, al final, como una sensación” (2017: 241)¹¹. Así lo hace en *Menón* §76, pues

¹⁰ La bibliografía secundaria ha estudiado con profusión y rigor la influencia platónica en el pensamiento de C. S. Lewis (Urang, 1971: 31; Hooper, 1996; Sturch, 2001: 13; Walker, 2002; Barkman, 2009; Schwartz, 2009: 162; Tiffany, 2014; Menzies, 2015: 50; Clarke, 2017; Bogiaris, 2018; Dugger, 2021; Petrucci, 2021; Prothero, 2022).

¹¹ En este sentido, a la pregunta sobre la consideración del color, si forma parte de las propiedades del objeto, si descansa en la luz o responde a la percepción de quien lo mira, Arnheim defendía que “en la visión del color la acción parte del objeto y afecta a la persona, pero para la percepción de la forma es la mente organizadora la que sale hacia el objeto” (Arnheim, 1979: 341). Küppers se decantaría por señalar que materia y energía son incoloras: “El color es ante todo una información visual. Las diferencias de color se reconocen cuando los detalles en el campo visual —a causa de la composición espectral de sus estímulos de color— dan paso a diferentes códigos” (1980: 102). Sitúa la percepción del color tanto en la luz como en el estímulo visual, que genera una impresión visual: “el color no es un fenómeno físico, sino fisiológico. El color es única y exclusivamente la *sensación* de color” (Küppers, 1980: 9). Fox considera que el color es tanto subjetivo como objetivo, pues es creado cuando los ojos registran la luz e interpretado por la mente a través de un intrincado y prolijo proceso físico, químico y biológico (Fox, 2023: 6-8). Itten sitúa el color en el acto de procesar la percepción por parte de ojo y cerebro al afirmar que las “ondas luminosas en sí no tienen color. El color solo se genera en nuestro ojo y en nuestro cerebro” (2020: 27). En este sentido se pronuncia Gage, pues “el color, propiamente hablando, no aparece en escena sino bastante después, en la mente que lo aprehende” (2023: 39). Albers hace del color algo relativo, imposible de aprehender objetivamente: “En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte [...] hay que tener presente que el color engaña continuamente” (2010: 15).



al aludir a los límites de los sólidos recupera la noción de Empédocles de las emanaciones (Platón, 1983: 292-293). Por tanto, los colores procederían del objeto. No obstante, en *Teeteto* §154a adopta otra definición al señalar que “cada color no será ni aquello que se dirige al encuentro, ni lo encontrado, sino una realidad intermedia que se engendra específicamente para cada uno” (1992: 198) al tiempo que afirma Sócrates “la percepción y el saber son la misma cosa” (1992: 250). Por lo tanto, el color desempeña un papel relevante en los grados del conocimiento.

En *Timeo*, una de sus obras de madurez, se decanta por el realismo y vuelve a situar el color en el objeto, al que acompaña una interacción con los órganos perceptivos del sujeto. En *Timeo* §67e-68d aborda su teoría del color. Señala que “lo que penetra en la vista es blanco, lo contrario es negro” (Platón, 2004: 128). Por medio de los fuegos que proyectan sobre la vista los objetos, ambos colores interactúan con los ojos y de ahí surgirían los colores derivados como el rojo, el “color sanguíneo” (Platón, 2004: 128), el castaño de la mezcla de rojo y blanco (Platón, 2004: 128-129), en *Timeo* §68b. El rojo mezclado con negro y blanco genera el púrpura, en §68c (Platón, 2004: 129), y de ahí hasta abordar el gris, amarillo claro, el azul oscuro y el azul o el verde pálidos... Por otra parte, en *República* §602d-603b, señala que las artes que imitan la realidad plasman colores que estarían lejos de la verdadera realidad del mundo inteligible, distante de la sabiduría (Platón, 1941: 416-417). Esta reflexión forma parte de su diatriba contra las artes por su carácter doblemente mimético —pues se trataría de la mimesis a su vez de la mimesis ontológica de las ideas en el mundo sensible—.

A lo largo de este corpus que evoluciona con su pensamiento, Platón explica cómo percibimos los colores y la interacción entre estos, reduciendo su carácter subjetivo, en este caso señalando que forman parte de las propiedades del objeto, pero lo percibiríamos degradado y velado por nuestras imperfecciones, propias de la mimesis del mundo sensible¹². Por lo tanto, en el mundo sensible los colores estarían desdibujados, consecuencia de su carácter mimético respecto de las ideas, mientras que los conoceremos en plenitud al alcanzar el

¹² Sobre un debate sobre el carácter realista de la doctrina de los colores de Platón y una refutación de su aparente subjetivismo e incognoscibilidad de los mismos, *vid.* Txapartegi, 2008a y 2008b.



mundo inteligible. Estos planteamientos reverberarían en el estudio literario de la cosmología medieval del profesor Lewis. Por ejemplo, en *English Literature in the Sixteenth Century, excluding Drama* aseveraría que el tránsito desde un modelo cosmológico sustentado sobre la noción de un alma del mundo a otro que plantea un universo como una máquina de férreas leyes deterministas tiene consecuencias en la filosofía del color. A su juicio, reducir la Naturaleza a sus elementos matematizables vació el universo de sus espíritus, de sus afinidades y fuerzas ocultas para, finalmente, expulsar los colores (Lewis, 1973: 3).

En *La imagen del mundo*, Lewis alude directamente a la filosofía del color en la imaginación medieval, “vívida en lo que se refiere al color y a la acción, pero raras veces usa la escala coherentemente” (Lewis, 1997: 84). También incide en la importancia cosmológica del color al postular que en el Medievo el espacio sideral no es un vacío frío y siniestro, sino una sinfonía de luz que bulle de vida, idea que también encontraremos en *Más allá del planeta silencioso*: “Nada está más grabado en las concepciones cósmicas de un hombre moderno que la idea de que los cuerpos celestes se mueven en un vacío tan negro como el betún y tan frío como los muertos. No era así en el modelo medieval” (Lewis, 1997: 91). Un modelo, además, que operaría a través de imágenes (Baxter, 2022: 146), y que uniría el color a su catálogo de símbolos, pues “el simbolismo tuvo sus ámbitos de aplicación preferente en las reflexiones de los teólogos y en las teorías y los ceremoniales religiosos, políticos y jurídicos, en creaciones literarias y artísticas» (Ladero Quesada, 2023: 48)¹³. Este procedimiento de codificación simbólica “es un medio para desvelar lo oculto —religioso, sagrado, moral— entendiendo que lo real-sensible o visible es, a la vez, signo o figura de una realidad profunda, que así se manifiesta de manera intuitiva más que racional” (Ladero Quesada, 2023: 48). Desde la perspectiva de los colores, si bien permanecen cargados de significados (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 317), su hermenéutica simbólica “es siempre

¹³ A juicio de Ladero Quesada, “el procedimiento simbólico predominó en la alta Edad Media, muy influido por las ideas de origen platónico reelaboradas en los escritos de autores tardo-romanos (Macrobio, Marciano Capella, Calcidio), que influyeron en la patrística (San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio Magno...), en San Isidoro en el siglo VII (*Etimologías*, *De natura rerum*), en Rabano Mauro, que escribió en el siglo IX el *De universo* [...] y en Juan Scoto Eriúgena, comentarista de los escritos del Pseudo Dionisio Areopagita” (Ladero Quesada, 2023: 48). Los autores tendían a asimilar los colores o bien a la luz o bien a la materia, al modo de emanaciones de Dios (Ladero Quesada, 2023: 52-53).



cultural; difiere en el espacio y cambia con el tiempo. Además, puede invertirse o transgredirse para desembocar en nuevos sistemas de valores” (Pastoreau, 2017: 68)¹⁴. Esta simbología cromática incidió en la heráldica, la liturgia, la astrología y en las tradiciones populares (Ladero Quesada, 2023: 53-54)¹⁵.

La simbología cromática medieval estaría revestida de dos elementos definitorios: el carácter dinámico de los colores y su dependencia de la luminosidad como elemento teológico. Respecto del primero,

La iluminación del pasado es siempre producto de las llamas, que transmiten movimiento a las formas y a los colores de las imágenes y los cuadros, los animan, los hacen vibrar, los vuelven incluso cinéticos (pensemos en un documento como el tapiz de Bayeux mirado a la luz de antorchas o de candelas). Nuestra iluminación eléctrica, por el contrario, es relativamente estática, no transmite movimiento ni a las formas ni a los colores. De ahí surge una diferencia considerable ante la sensibilidad de nuestra mirada y la de nuestros antepasados. (Pastoreau, 2017: 122-123)

Junto con esos colores medievales siempre en movimiento, en cuanto al segundo elemento, la concepción simbólica de la luz se erigió en “expresión tangible de la divinidad” (Ladero Quesada, 2023: 55) y contribuía a conformar colores densos para las obras de arte, merced a dicha luminosidad (Ladero Quesada, 2023: 53). En suma, Lewis recuperará la simbología, el dinamismo y la luminosidad medieval para aplicarlos en la saga de Ransom.

4. LA FILOSOFÍA DEL COLOR EN LA *TRILOGÍA CÓSMICA*

En la *Trilogía cósmica*, la viveza y fuerza de los colores evidencian la consistencia ontológica y el fundamento metafísico del Campo del Árbol.

¹⁴El significado simbólico puede derivar de respuestas físicas y afectivas, de convenciones sociales codificadas o de asociaciones históricas (Fox, 2023: 7-8). Por ejemplo, el “simbolismo religioso de los colores se fundamenta en la experiencia humana inmediata y universal de los colores como cualidades esenciales de los objetos presentes en la experiencia cotidiana” (Bussagli, 2002: 254).

¹⁵De hecho, incluso sirven para estratificar socialmente: “Las leyes suntuarias, desde mediados del siglo XIII, incluían la reserva de algunos colores para las altas clases, y los criterios morales sobre el uso de colores” (Ladero Quesada, 2023: 54).



Conocen verdaderamente los colores aquellos que habitan en la esfera supralunar. Por el contrario, los colores mortecinos serían consecuencia del aislamiento de la Tierra/Thulcandra. Todo empeño deliberado por atenuar el color en nuestro planeta correspondería a los ángeles caídos, en su afán por evadir la soberanía cósmica de Maleldil. Para abordar estos argumentos resulta imprescindible analizar con detenimiento cada uno de los libros que conforman esta saga.

4.1. *Más allá del planeta silencioso*

Las reflexiones de C. S. Lewis sobre la filosofía del color en *Más allá del planeta silencioso* aparecen agrupadas a través de varias líneas temáticas: el trayecto de Ransom desde nuestro planeta hasta Marte, la vejez del planeta, la autenticidad y viveza de los colores al abandonar la esfera infralunar, la explosión de colores en Malacandra, la relación de los ángeles con la luz y, finalmente, la simbología. Buena muestra de la relevancia que otorga al color consta en la primera página de la novela: “Hacia el oeste, un violento crepúsculo amarillo se derramaba por una grieta entre las nubes, pero, sobre las montañas que se alzaban más adelante, el cielo tenía el color de la pizarra oscura” (Lewis, 2006a: 11). De esta forma, desde el inicio, Lewis evidenciaría la objetividad del color que, lejos de veleidades voluntaristas, no sería maleable (Dickerson y O’Hara, 2009: 154).

Al abandonar el aislamiento cósmico de la esfera infralunar, y alcanzar las extensiones bullentes de vida del Campo del Árbol, Ransom descubre los colores vivos y saturados, no el fenómeno tenue y mortecino al que estaba habituado en nuestro planeta: “Había planetas de increíble majestad y constelaciones que superaban cualquier sueño; había zafiros, rubíes, esmeraldas y alfilerazos celestiales de oro ardiente. [...] y por encima, mucho más intensa y palpable que en la Tierra, la oscuridad inconmensurable, enigmática” (Lewis, 2006a: 46-47). El firmamento no sería un vacío lóbrego, frente a las imágenes de horrores sugeridas por la cosmología copernicana que cautivaron la imaginación popular. Al contrario, Ransom atisba un cosmos lleno de vida y colorido:



Había leído acerca del «espacio» y en el fondo de su pensamiento había acechado durante años la lúgubre imagen del vacío negro, frío, la horrible extensión muerta que según se suponía separaba los mundos. No había advertido cuánto le había afectado hasta ahora, ahora que la misma palabra «espacio» parecía una calumnia blasfema para este océano celestial de fulgor en el que navegaban. (Lewis, 2006a: 48)¹⁶

Ransom encuentra el éxtasis en este despliegue de colores (Shippey, 2010: 240). Con posterioridad, cuando Ransom contempla el firmamento desde el observatorio astronómico de Augray, un *sorn* —los sabios de Marte/Malacandra—, vuelve a incidir en esta idea: “Vio una negrura perfecta [...] un disco brillante del tamaño de media corona. La mayor parte de la superficie era de un color plata refulgente y liso, hacia la base aparecían algunas manchas y bajo ellas un casquete blanco” (Lewis, 2006a: 139).

Ransom experimenta que los colores del planeta son más auténticos y vivos que los pálidos destellos de nuestro mundo condenado —a juicio de Baxter, esta propuesta cosmológica estaba sustentada éticamente (2022: 143)—. Por ejemplo, Ransom destacaría que “el agua no era simplemente azul bajo cierto tipo de luz, como el agua terrestre, sino realmente azul” (Lewis, 2006a: 63). La influencia de Platón es innegable, pues parece contemplar el arquetipo del agua en sí, no un efecto mimético del mundo sensible. La solidez ontológica de los colores queda reflejada en la isla donde tiene su trono el *oyarsa* que custodia Marte, en un párrafo de claras reminiscencias con el Edén:

se extendía un lago casi circular: un zafiro de dieciocho kilómetros de diámetro engarzado en el bosque púrpura [...] una isla de color rojo pálido [...] un bosquecillo de árboles nunca vistos por el hombre [...] flores doradas brillantes como tulipanes [...] algo tan clásico, tan virginal como ese bosquecillo deslumbrante. (Lewis, 2006a: 150-151)

La noción de que la Tierra es un planeta ayuno de agudeza cromática aparece, nuevamente, con la vívida descripción que refiere Ransom sobre Marte. Esta explosión de colores acompaña a su inicial incapacidad para procesar

¹⁶ Esta idea la plantearía en *La imagen del mundo* (Lewis, 1997: 91).



el estallido visual durante los primeros días en Malacandra¹⁷. Dos párrafos resultan especialmente reveladores. El primero describe lo que percibe Ransom desde la nave espacial:

Sólo vio colores, colores que se negaban a integrarse en cosa. Por otra parte, aún no conocía nada lo suficiente para verlo —uno no puede ver cosas si no sabe con cierta claridad qué son—. La primera impresión fue que se trataba de un mundo claro, pálido... un mundo pintado con la caja de acuarelas de un niño. Un momento más tarde reconoció la faja plana de color azul como una extensión de agua o de algo parecido al agua, que llegaba casi hasta sus pies. (Lewis, 2006a: 61)

El segundo de estos párrafos, igualmente elocuente, narra su descenso desde la nave. Su primer vistazo permanecería asociado

a la primera sensación de extrañeza extraterrestre (que nunca volvió a captar del todo) del paisaje claro, inmóvil, chispeante, ininteligible: formas aguzadas de color verde pálido que se alzaban a miles de metros de altura, extensiones de agua gaseosa de un azul destellante y kilómetros cuadrados de espuma rosa rojiza. (Lewis, 2006a: 65)

Es una impresión visual que repite cuando huye de sus secuestradores y de los primeros habitantes de Malacandra, pues “sus ojos se encontraron con una confusión feroz de azul, púrpura y rojo” (Lewis, 2006a: 68). En su viaje hacia casa de Augray, Ransom también vincula el realismo ontológico del color en el firmamento: “La luz aumentaba, haciéndose más blanca y más incisiva, y el cielo era de un azul más oscuro que el que había visto hasta entonces [...] era más que azul: era casi negro” (Lewis, 2006a: 129).

Esta consistencia ontológica de los colores en Marte se compadece con el hecho de que ahora se encuentra en un planeta avejentado, uno de los más antiguos del Campo del Árbol, agotado por la guerra celestial contra los ángeles

¹⁷ Como resultado de su viaje y llegada a Malacandra/Marte, Ransom constata que el universo es un lugar ordenado y que responde a la Providencia (Bogiaris, 2018: 38). El color es uno de los elementos que da cuenta de ese orden inteligible y gradualmente ascendente.



rebeldes¹⁸. Por ese motivo, predomina un color pastel como el rosa, síntesis de rojo y blanco (Lewis, 2006a: 93)¹⁹: “el suelo: un círculo color rosa pálido, casi blanco; no podía distinguir si era vegetación baja, vista muy de cerca, o piedra muy cuarteada y granulosa, o tierra” (Lewis, 2006a: 60).

Por otra parte, la vegetación del planeta y sus moradores racionales también responden al cromatismo de esta cadena del ser de inspiración platónica. Encontramos el siguiente ejemplo: “La materia purpúrea era vegetación, concretamente verduras, verduras que duplicaban en tamaño a los olmos ingleses” (Lewis, 2006a: 64). En este caso, además, la pujanza de la vegetación no es gratuita, pues Marte no fue únicamente el dios de la guerra, porque estaría vinculado al reino vegetal a través de su advocación como Marte Silvano²⁰. Más prolijo sería el profesor Lewis al describir a las criaturas, especialmente a las racionales, que en la *Trilogía cósmica* merecen en el idioma del sistema solar el término *hnau*. En esta utopía platónica, los *sorns* o *seroni* corresponderían a los reyes filósofos platónicos, pues desempeñarían con excelencia las funciones vinculadas con el pensamiento abstracto. Por ese motivo, parecen encontrar su correlato cromático en colores etéreos, sutiles y casi fantasmales. Así lo refiere Ransom en su primer contacto con los *sorns*, “cosas blancas. Cosas en formas de huso y endebles, dos o tres veces más que un hombre [...] Parecían imágenes distorsionadas, flexibles y envaradas de los bípedos terrestres” (Lewis, 2006a: 66). En cuanto a Augray el *sorn*, su color “era entre blanco y cremoso [...] su rostro: era demasiado largo, demasiado solemne y demasiado incoloro” (Lewis, 2006a: 133)²¹. Los *jross*, los cazadores o guardianes platónicos,

¹⁸ Recuerda al planteamiento de Lovelock, autor de la *hipótesis Gaia*. En su breve obra *Pertenece-mos a Gaia* incide en la idea de que habitamos un mundo avejentado: “Gaia ya es mayor y no le queda mucho tiempo de vida” (Lovelock, 2023: 39). Con ese mismo tenor afirmaría: “Gaia, la Tierra viva, ya es anciana y no tan fuerte como lo era hace dos mil millones de años” (Lovelock, 2023: 59). No obstante, no finaliza con una nota de amargura: “sin duda hemos alegrado la vejez de Gaia permitiéndole verse desde el espacio cuando todavía era un hermoso planeta” (Lovelock, 2023: 40).

¹⁹ Acompañan otros colores pastel al apuntar al “pálido cielo azul” o a las “montañas color verde pálido” (Lewis, 2006a: 88).

²⁰ Así lo refiere Catón en su *De Agri Cultura*, §83. Por ese motivo no resulta extraño que Lewis se recree en describir las flores, plantas y árboles de Malacandra.

²¹ Ransom refiere al final de *Más allá del planeta silencioso*, en una carta al trasunto literario del profesor Tolkien, que existiría el *sorn* rojo (Lewis, 2006a: 223). Nuevamente aparece el rojo asociado a Marte.



también obedecen a una identidad cromática viva y saturada, como evidencia el primer contacto de Ransom:

De pronto el agua se elevó y apareció un objeto redondo, negro y brillante como una bola de cañón. Luego vio ojos y una boca [...] Era de un negro deslumbrante. [...] Tenía una capa compacta de pelo negro, reluciente [...] Era como un pingüino, como una nutria, como una foca, pero la delgadez y la flexibilidad del cuerpo sugerían un armiño. (Lewis, 2006a: 79-80)²²

En cuanto al debate teórico sobre la naturaleza del color, especial interés reviste el papel de los ángeles —o *eldila*— y su relación particular con la luz. Como le explica Augray, “el cuerpo de un *eldil* es un movimiento rápido como la luz: podríamos decir que su cuerpo está hecho de luz, pero no de lo que es la luz para un *eldil*. [...] lo que llamamos luz es para él algo como el agua” (Lewis, 2006a: 136). Su especial relación con la luz alberga resonancias metafísicas y teológicas propias del Pseudo Dioniso Areopagita, aunque impida etiquetarlos cromáticamente. Sólo era posible detectar “pequeñas variaciones de luz y sombra [...] ligeras alteraciones de sombra [...] se amontonaban en los límites de su campo visual como si allí se estuviera tejiendo una compleja estructura de luz” (Lewis, 2006a: 156)²³.

Desde la simbología del color, el rojo, el dorado y el rosa centrarán nuestra atención. *Más allá del planeta silencioso* alberga una reflexión simbólica que ahonda en la adscripción del rojo con el carácter castrense de Marte, y que queda justificado por los daños sufridos en la contienda celestial con el *oyarsa* rebelde de la Tierra/Thulcandra. En este sentido, el rojo es un color de índole existencial —como la sangre— (Heller, 2010: 53), de las heridas provocadas por causa del estandarte de Marte (Cirlot, 1992: 136-137). También lo es del peligro, pues “la única función del rojo era corregir las faltas, advertir o consignar un castigo” (Pastoreau, 2017: 31).

²²El negro no sería su único color, también existen *jrossa* negros, plateados y blancos (Lewis, 2006a: 222).

²³La vinculación con la luz del *oyarsa* de Marte sería aún más enigmática y sutil: “El susurro más elemental de la luz, no; menos que eso, la disminución más pequeña de la sombra se desplazaba sobre la superficie desapareja de la hierba” (Lewis, 2006a: 170).



Si la sangre roja guarda relación con Marte, en este caso Lewis vincula las heridas del planeta con el oro. Los moradores de Malacandra lo consideran la sangre del sol (Lewis, 2006a: 174). La simbología del color dorado del oro excede con mucho el valor meramente monetario o suntuario²⁴. Frente al interés crematístico de Devine en el oro, los habitantes de Marte lo valoran por su cercanía con la divinidad. Filosófica y teológicamente el oro es vinculado con la metafísica de la luz del Pseudo Dionisio Areopagita²⁵: “Simboliza claramente la gloria sobrehumana de Cristo. Detrás de esta simbología se reconoce con toda evidencia la metafísica especulativa de la luz ilustrada en las obras de Dionisio el Areopagita” (Bussagli, 2002: 258). Así, Lewis se inserta en la tradición platónica que vincula al oro con lo celeste, pues sería “imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina [...] elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema” (CirLOT, 1992: 344). Junto con su significación metafísica, el oro también participa de manera destacada en la teoría del color, pues simultáneamente “materia, luz y color: como tal, exige prácticamente tres enfoques diferentes: Una de las funciones del oro sobre un objeto o sobre una obra de arte, entre muchas otras, es la de reflejar la luz, de ponerla en movimiento” (Pastoreau, 2017: 125).

El color rosa predomina en un mundo avejentado y herido. Ransom conoce su melancólica belleza de colores pastel como lavanda y rosa, propios de un planeta más joven (Walsh, 2007: 64). Hasta que Ransom descubre que ha llegado a Marte, podría pensarse en un mundo vinculado con la femineidad (Hilder, 2013: 23). No obstante, conviene recordar que, pese a la creencia popular, el rosa fue un color masculino, un “pequeño rojo”, especialmente desde el Medievo y hasta comienzos del siglo xx (Heller, 2010: 215-217). Con esta

²⁴No en vano, el oro representa a los alquimistas, con sus afanes de transformación y reforma interior y exterior (Heller, 2010: 231). Además, “cuando se da prioridad a la materialidad del oro y no a su luminosidad, cuando se presta una atención mayor a su peso o a su poder que a su pureza o a su brillo, se le asocia con el rojo” (Pastoreau, 2017: 197). Un color rojo que nuevamente podemos vincular con el planeta donde se sitúa el argumento de *Más allá del planeta silencioso*. Lewis evidencia su conocimiento profundo y certero de la simbología del color.

²⁵El Pseudo Dionisio Areopagita (s. v-vi d.C.), identificado durante siglos con el converso al cristianismo gracias a San Pablo, establecería una jerarquía celeste, conformada por potencias angelicales, y situaría a Dios, al Uno neoplatónico, más allá del cosmos. De ahí su teología negativa o apofática. Estas ideas aparecen en sus obras *La jerarquía celeste* y *Los nombres de Dios* (Pseudo Dionisio Areopagita, 2019).



demostración de la maestría y erudición con la que el profesor Lewis acometió el uso técnico del color en esta novela resulta pertinente proseguir este estudio sistemático con la segunda novela de la *Trilogía de Ransom*.

4.2. *Perelandra. Un viaje a Venus*

Tras visitar la utopía platónica descrita en Malacandra/Marte, Ransom viajará hasta el jardín del Edén, que C. S. Lewis sitúa en Perelandra/Venus. A diferencia de Marte, rojiza y rosada, Venus despliega una paleta cromática de vegetación verde vibrante —con unos Adán y Eva igualmente glaucos—, de un cielo dorado y del azul prístino del mar. En este planeta vinculado con la diosa del amor, Ransom es convocado por Maleldil para evitar que Eva caiga en el pecado original. De manera análoga a *Más allá del planeta silencioso*, en este segundo libro es posible agrupar las reflexiones cromáticas a través de temas recurrentes: la explosión de colores, nuevamente en su autenticidad ontológica, en la particularidad del cielo dorado, en sus islas, moradores, en la pareja primordial de Adán y Eva, en las resonancias del mito de la caverna platónica, en las reflexiones sobre el diálogo entre luz y color en la figura de los *eldila*, así como en la simbología y heráldica.

En primer lugar, la explosión de colores que Ransom experimenta en Venus excede a la que conoció en Marte, hasta tal punto que lo describe como un sensualismo lujuriente. Así lo refiere a medida que abandona su medio de transporte estelar —en este caso un ataúd acolchado con flores y transportado por los *eldila* leales a Maleldil— “dando paso a una confusión indescriptible de colores: un mundo opulento” (Lewis, 2006b: 47). A medida que escudriña el nuevo mundo, Ransom percibe colores saturados, planos y dinámicos²⁶:

El cielo era de un color oro puro, y plano como el fondo de un cuadro medieval [...] El océano también era dorado a lo lejos, manchado con sombras incontables. Las olas más cercanas, aunque doradas donde las cúspides

²⁶ Como señala Pastoreau, “la Edad Media tiene un sentido de los colores más desarrollado que la Antigüedad o la época moderna. Considera cada uno según su grado de luminosidad. Los que desprenden mayor claridad (rojo, blanco, verde, amarillo) son los que más gustan” (1990: 114).



atrapaban la luz, eran verdes en los declives, al principio color esmeralda y más abajo de un lustroso verde botella, profundizándose hacia el azul donde pasaba bajo las sombras de otras olas. (Lewis, 2006b: 49)

A este despliegue visual le acompaña otro propio del sentido del gusto cuando Ransom prueba una fruta de un amarillo vivo: “Era como descubrir un principio totalmente nuevo de placeres, algo desconocido entre los hombres, inconmensurable, que superaba toda promesa” (Lewis, 2006b: 58). La efervescencia de colores prosigue durante su primer atardecer en Perelandra, “un arco de un verde tan luminoso que Ransom no pudo mirarlo de frente y, más allá, desplegándose casi hasta el cénit, un gran abanico de color como una cola de pavo real” (Lewis, 2006b: 61). Al anochecer, un telón negro cubre un firmamento sin estrellas y Ransom contempla “la verdadera noche: una oscuridad unánime, no como la noche, sino como estar en un sótano lleno de carbón [...] La oscuridad absoluta, sin dimensiones, impenetrable” (Lewis, 2006b: 61).

En segundo lugar, la autenticidad de los colores adquiere especial sentido en un mundo que satura los sentidos con estímulos perceptivos de enorme riqueza. El cromatismo despliega efectos ontológicos en Venus, como descubre Ransom cuando sea consciente de que este mundo se encuentra en la etapa inicial de los designios de Dios. Por ejemplo,

El agua resplandecía, el cielo ardía dorado, pero todo era rico y difuso y los ojos se llenaban sin sentirse encandilados ni doloridos. Hasta las palabras *verde* y *dorado*, que Ransom se vio obligado a utilizar cuando describió la escena, son demasiado ásperas para la ternura, la muda iridiscencia de ese mundo cálido, maternal, delicadamente suntuoso. (Lewis, 2006b: 49-50).

Incluso las plantas que Ransom utiliza a modo de depósito de agua le permitirán experimentar un despliegue de colores, similar al arco iris, que evidencian la perfección de este paraíso terrenal. Cuando recibe un chaparrón de agua desde estas plantas, “todos los colores que lo rodeaban parecieron más ricos y el carácter difuso de aquel mundo, más nítido” (Lewis, 2006b: 65). Estas descripciones se suman al hecho de que en este Edén la mentira tiene consecuencias ontológicas y psicológicas. Ransom es consciente de sus efectos al proferir una mentira: “Era un pequeño embuste, pero no allí. Lo desgarró



mientras lo decía, como un vómito. Adquirió una importancia infinita. La pradera plateada y el cielo dorado parecían arrojárselo de vuelta a la cara” (Lewis, 2006b: 97). Los colores de Venus, como parece, contribuyen a devolver el impacto metafísico de la falsedad. Es una adecuación perfecta entre la verdad y la paleta cromática, entre la verdad y la realidad. Esta idea se repite cuando Ransom inicie su enfrentamiento definitivo con el profesor Weston. La rabia y la determinación que impulsan al protagonista al combate reverberan en él como “un muchacho con una caja de lápices de colores se regocija al descubrir una pila de papel totalmente blanco, así se alegró Ransom ante la adecuación perfecta entre la emoción que sentía y su objeto” (Lewis, 2006b: 217).

Precisamente porque Venus/Perelandra se encuentra en una encrucijada de caminos, a expensas de determinar si Eva caerá en la tentación, el planeta permanece temporalmente aislado del cosmos. En consecuencia, el cielo es una cúpula dorada que al anochecer se tiñe de negro absoluto. Bajo esta perspectiva, conviene destacar que el filósofo y político Edmund Burke (1729-1797) en su obra sobre estética *De lo sublime y de lo bello* —concretamente en la sección XVI de su parte segunda con el elocuente título de “El color considerado como productor de lo sublime”— señala que ni en pintura, arquitectura, mosaicos o esculturas puede escaparse del “tipo melancólico de grandeza” que acarrear los colores oscuros y apagados, frente a la viveza del dorado (2005: 130).

Esta suntuosidad de los colores de Perelandra como prefiguración del paraíso terrestre y fundamento metafísico de la metanarrativa trascendente también aparece expuesta con soltura y profusión en las islas flotantes, en su vegetación y en los habitantes de este mundo. Las islas flotantes de diferentes tonalidades son descritas por primera vez como “un largo valle solitario de suelo cobrizo [...] suaves pendientes cubiertas por una especie de bosque multicolor [...] un cerro color cobre” (Lewis, 2006b: 55). Desde la tierra fija, Ransom percibe de estas islas la “suntuosidad de los colores —naranja, plata, púrpura y (para su asombro) negro lustroso—” (Lewis, 2006b: 110-111). También la solidez y consistencia del color quedan de manifiesto en la vegetación de Perelandra. En su viaje interplanetario Ransom va acompañado de flores venusinas (Lewis, 2006b: 41). Vegetación que en la tierra fija le parecería “muy parecida al pasto de no predominar el color azul” (Lewis, 2006b: 107-108) y encuentra tras salir de la caverna (Lewis, 2006b: 258). Describe un azul tan saturado y auténtico



que no podría encontrarse en la sombría Thulcandra, un azul “casi de un azul Cambridge en el centro de cada gallardete vegetal [...] una delicadeza gris azulada con la que nuestro mundo sólo podría rivalizar mediante los efectos más sutiles del humo o las nubes” (Lewis, 2006b: 264).

En Perelandra los moradores no racionales del planeta también obedecen al esquema de perfección cromática, hasta erigirse en arquetipos propios de los blasones heráldicos (Lewis, 2006b: 62). De ese modo, cuando descubre a un pequeño dragón de escamas rojizas y alas azuladas (Lewis, 2006b: 64), lo sitúa en “el jardín de las Hespérides” (Lewis, 2006b: 62). Le acompañarán unas pequeñas ranas de vívidos colores (Lewis, 2006b: 76, 89) y enormes peces que le transporta entre las islas: “No tenían sólo el color sino también la tersura de la plata” (Lewis, 2006b: 105). En cuanto a los *hnau* o criaturas racionales, Ransom conocerá a Eva, llamada Tinidril en su mundo, de color “verde sobre un campo naranja” (Lewis, 2006b: 74). Su belleza, propia de Venus, la convierte en “una diosa que parecía esculpida en piedra verde” (Lewis, 2006b: 75). Como pareja de Adán, Tor en Venus, cuando Weston trata de corromperla ella viste, a modo de regente de Perelandra, prendas de “color púrpura” y “guirnaldas de hojas plateadas” (Lewis, 2006b: 187)²⁷.

El profesor Lewis también reflexiona sobre el color en un episodio deudor del platonismo. Cuando Ransom derrota a Weston en las entrañas de Venus y asciende por la caverna, cuando asciende hasta la superficie el cielo abandona su velo dorado y pasa a ser azul. Los ecos del mito de la caverna de Platón en *República* §514a-517d (1941: 302-304) son evidentes (Urang, 1979: 19; Bogiaris, 2018): “Al principio lo cegó la luz [...] estaba en una vasta sala tan inundada de luz ígnea que le dio la impresión de estar cavada en arcilla roja” (Lewis, 2006b: 251). Del mismo modo que quien escapa del velo de sombras proyectadas en la pared de la caverna, a Ransom: “Le pareció vislumbrar que había estado viviendo toda la vida en un mundo de ilusiones” (Lewis, 2006b: 252). Eso explica el carácter fugitivo y fragmentario de las representaciones mortecinas de los colores durante su trayecto a través de la caverna: “Recordando más tarde la aventura, a Ransom le parecía que había flotado, pasando de la oscuridad a un color gris y después a un caos inexplicable de azules, verdes

²⁷ Schakel considera la capa de coloridas plumas un símbolo de vanidad (2002: 161).



y blancos semitransparentes” (Lewis, 2006b: 258). Cuando Ransom asciende hasta conocer el verdadero mundo inteligible contempla cómo “la tierra subía en grandes extensiones y pliegues de altura casi himaláyica hasta las rocas rojas. No rojas como los picos de Devonshire sino de un verdadero rojo rosa. Como si las hubieran pintado” (Lewis, 2006b: 260), así como un “velo de color azafrán o dorado muy pálido [...] casi como si el techo celestial de oro” (Lewis, 2006b: 261). Finalmente, cuando Tinidril y Tor reclamen su soberanía con “sus dos cuerpos brillando en la luz como esmeraldas” (Lewis, 2006b: 285), el cielo abre su telón, como “un amanecer terrestre” (Lewis, 2006b: 285).

A continuación, merece la pena recuperar la relación tan particular que los *eldila* guardan con la luz y con el color. En *Perelandra. Un viaje a Venus*, se reiteran las reflexiones sobre el diálogo de los ángeles con la luz cuando el propio Lewis contempla al *oyarsa* de Malacandra en casa de Ransom:

Lo que vi fue sencillamente una vara o pilar muy tenue de luz [...] Pero tenía otras dos características menos fáciles de aprehender. Una era el color. Como vi el objeto, es obvio que debo de haberlo visto blanco o de color, pero ningún esfuerzo de la memoria puede conjurar la más leve imagen al respecto. Pruebo con el azul, el dorado, el violeta y el rojo, pero ninguno se adecua. (Lewis, 2006b: 24)

En este sentido, parece situar el color en el fenómeno, como una materia de sensación. Lo convierte en una experiencia del mundo, no independiente de éste, como sí sería el *eldil*. No obstante, cuando Ransom asciende por la caverna y aparece en presencia de los *oyarsas* de Venus y Marte sí es capaz de percibir en ellos una paleta cromática riquísima que, en última instancia, evoca el vínculo de cada uno con *Perelandra* y *Malacandra*, respectivamente:

Los cuerpos, dijo Ransom, eran blancos. Pero un flujo de colores variados empezaba alrededor de los hombros, trepaba por el cuello y titilaba como un plumaje o un halo. Me dijo que en cierto sentido podía recordar los colores —es decir, los reconocería si volviera a verlos—, pero que no puede mediante ningún esfuerzo conjurar una imagen visual o darles nombre. [...] El *Oyarsa* de Marte brillaba con colores fríos y matutinos, un poco metálicos, puros, recios y reconfortantes. El *Oyarsa* de Venus resplandecía con un esplendor cálido, que sugería plenamente la vida vegetal fecunda. (Lewis, 2006b: 277-278)



Por último, Lewis reivindica la simbología medieval de los colores y demuestra con soltura su conocimiento de esta. Venus y Marte representarían las ideas tradicionales del esencialismo de género, la femineidad y la masculinidad (Hilder, 2013: 74). No resulta casual, pues se ha vinculado convencionalmente la forma “con las virtudes tradicionales del sexo masculino, y el color con las tentaciones del femenino” (Arnheim, 1979: 342). En este caso, Lewis asigna a Venus un cromatismo exacerbado (Harper, 2007: 158). De este estallido literario de colores, destacan el verde de la vegetación y el dorado del cielo, así como, de manera indirecta, la alusión al *eldila* caído de Thulcandra, al que asigna el color negro.

El verde permanece asociado con la diosa Venus, con la esperanza y con la fecundidad de la naturaleza (Portal, 1989: 91-102; Heller, 2010: 108). Desde una perspectiva sagrada equivale a la victoria del alma —idea central de esta novela—, mientras que desde una vertiente profana representa la alegría y juventud (Portal, 1989: 106)²⁸. Estas nociones aparecen de manera recurrente en *Perelandra* y dan cuenta de un mundo joven y dinámico, frente al tono rosado y avejentado de *Malacandra*. En cuanto al cielo dorado de Venus, el oro simboliza “claramente la gloria sobrehumana de Cristo. Detrás de esta simbología se reconoce con toda evidencia la metafísica especulativa de la luz ilustrada en las obras de Dionisio el Areopagita” (Bussagli, 2002: 258), es metafísicamente imagen de lo superior (Cirlot, 1992: 344). En *Perelandra. Un viaje a Venus* permanece asociado con lo sagrado, como preludio de la majestuosidad del cosmos que aguarda a la pareja primordial de Adán y Eva si no caen en la tentación del pecado original. Por último, también abunda en sus consideraciones sobre los *eldila* cuando asigna un color de evidente simbología al “arconte negro, nuestro propio *Oyarsa* torcido” (Lewis, 2006b: 30)²⁹.

²⁸ En última instancia, el verde “quedado asociado a todo lo que simbólicamente era cambiante o efímero: la juventud, el amor, la suerte, la fortuna, la esperanza” (Pastoreau, 2017: 168).

²⁹ Es un color que simboliza la oscuridad que atrapa la luz y se convierte en anticipo de la nada (Varichon, 2022: 234). Es símbolo del error, “por eso se atribuyó al autor de todo mal y de toda falsedad” (Portal, 1989: 83).



4.3. *Esa horrible fortaleza*

Si las dos novelas anteriores transcurren más allá de la esfera infralunar, *Esa horrible fortaleza* tiene lugar en la Tierra/Thulcandra. La idea central sobre el color estriba en su degradación, en su carácter de fenómeno que percibimos atenuado, como consecuencia de la desconexión de nuestro planeta respecto del Campo del Árbol. Por ese motivo, los colores aparecen velados, destellos desvaídos, y sólo será posible aspirar a recuperar su intensidad al liberarnos de la barrera lunar. Esta idea aparece a través de diversos temas, como la dicotomía entre la comunidad de St. Anne's y el N.I.C.E.³⁰, el condicionamiento que este último pretende a través de su educación en “objetividad”, o las reflexiones cromáticas sobre los *longaevi* y la magia o los *eldila*, hasta concluir —como en las novelas anteriores— con la simbología medieval del color.

Para comenzar, la comunidad de St. Anne's es descrita fundamentalmente de acuerdo con sus colores saturados y vivos, frente a los deslucidos, espectrales y asépticos del N.I.C.E. pese a que Jane Studdock, en su primera visita a St. Anne's refiere un aire “levemente austero y conventual” (Lewis, 2006c: 77), encontramos contrastes como los que presentan Merlín, con ropajes rojos, y Ransom, de azul, al que la “luz le caía de tal modo sobre la barba que la convertía en una especie de halo; también sobre la parte superior de la cabeza pudo advertir un destello dorado” (Lewis, 2006c: 358). Además, en St. Anne's, el despacho de Ransom recibe el título de “Cuarto Azul” (Lewis, 2006c: 369; Lewis, 2006c: 413). Desde esta estancia contacta con los *eldila* leales a Maleldil. Jane Studdock finalmente descubre el contraste entre St. Anne's y esta institución, entre “el mundo vívido, peligroso que contrastara con el gris y formal de ellos” (Lewis, 2006c: 408). La propia Jane describe el N.I.C.E. a través de sus sueños premonitorios. Narra que a un “cuarto oscuro” (Lewis, 2006c: 232) acuden tres personas “vestidas de blanco, con mascarillas puestas” (Lewis, 2006c: 233). Lewis describe la particular forma de estar en el mundo del director del N.I.C.E., Wither, relacionada con su percepción del color:

³⁰ El N.I.C.E. es un instituto de planificación y condicionamiento social, así como un reflejo distorsionado de St. Anne's. Es el acrónimo del Instituto Nacional de Experimentos Coordinados. Juega con el doble sentido de su acepción inglesa, *nice* —simpático, agradable— y las siniestras intenciones de una tecnocracia al servicio de los *eldila* rebeldes.



El director delegado apenas dormía. Cuando le era absolutamente necesario hacerlo, tomaba una droga, pero la necesidad era escasa, porque el modo de conciencia que experimentaba durante la mayor parte de las horas del día y de la noche había dejado de ser hacía tiempo semejante a lo que los demás hombres llaman vigilia [...] Sin duda los colores, los sabores, los aromas y las sensaciones táctiles que le bombardeaban los sentidos del modo normal no llegaban a su ego. (Lewis, 2006c: 321-322)

Esta descripción expone nítidamente la separación antinatural respecto del cosmos por parte de Wither, como del resto de integrantes del N.I.C.E. (Dickerson y O'Hara, 2009: 224). Negar las percepciones supone uno de los elementos que conforman esta mórbida distopía. En este sentido, el proceso de condicionamiento ético, conductual y sensorial que supone la “educación en objetividad” del N.I.C.E. apunta a suprimir el color. Su intención es apagar la luz de las estrellas, que nos recuerdan que existe un cosmos de ventura más allá de la barrera de este mundo rebelde. Consecuentemente, desdibujar los colores supone reforzar la barrera celestial con el Campo del Árbol y, con ese objetivo, este condicionamiento está orientado a separar al ser humano de cualquier atisbo de trascendencia y de libertad. Frost, uno de los jerarcas del N.I.C.E. explica este objetivo:

Es como matar un nervio. Todo ese sistema de preferencias instintivas, cualquiera que haya sido el disfraz ético, estético o lógico que haya empleado, va a ser simplemente destruido. (Lewis, 2006c: 382)

Mark Studdock es encerrado en una de las celdas de condicionamiento, un “sitio pequeño, incómodo, blanco, vacío, con la luz deslumbrante” (Lewis, 2006c: 346): La

La habitación constituía un anticlímax [...] iluminada por una luz eléctrica que producía, mejor de lo que Mark hubiera visto hasta entonces, la ilusión de la luz diurna: de un sitio frío y gris al aire libre [...] Entonces notó los puntos en el techo. No eran simples manchas de suciedad o decolorimiento. Estaban pintados con deliberación: puntos negros y redondos situados a intervalos irregulares sobre la pálida superficie de color mostaza. (Lewis, 2006c: 383)



Luego continúa describiendo: “También en la mesa había puntos, puntos blancos y brillantes, no del todo redondos y dispuestos, al parecer, para corresponder a los puntos del techo. ¿O no? [...] El diseño, si se le podía llamar así, de la mesa era una inversión exacta del techo” (Lewis, 2006c: 384). Por lo tanto, la inversión de valores y la deshumanización conducen a deformar nuestra capacidad de percibir y de conocer, a trastocar las reflexiones éticas y morales³¹.

En tercer lugar, también encontramos otra indicación de la relevancia del color cuando presenta a los *longaevi*, o longevos, aquellas criaturas propias del folklore y la leyenda que permanecen ajenas a la contienda celestial entre *eldila* leales y los ángeles rebeldes³². Cuando Merlín conoce a Ransom le indica que recuerda una época pretérita en la que todavía tenían sitio. En el capítulo 14 “«La verdadera vida es encuentro»”, Jane Studdock experimenta un encuentro con una de estas criaturas en el que resuenan tiempos anteriores al pensamiento cartesiano:

Un manto de brillantes colores, en el que tenía ocultas las manos, la cubría desde los pies hasta alzarse detrás de la nunca en una especie de cuello alto, de golilla. [...] Tenía la piel oscura, meridional y reluciente, casi del color de la miel. Jane había visto un vestido semejante que llevaba una sacerdotisa minoica en una vasija de la antigua Cnosos. (Lewis, 2006c: 392)

En ese mismo episodio, Jane continúa con sus encuentros con criaturas legendarias, como “una multitud de ridículos hombrecitos, gordos enanos de gorros rojos con pompones, hombrecitos rollizos como gnomos” (Lewis, 2006c: 392). Estas referencias son relevantes por cuanto Lewis las describe como un “mundo arcaico de colores ardientes” (Lewis, 2006c: 406). De ese mundo también

³¹ En este caso, además, el N.I.C.E. se compone en buena medida de sociólogos. No es casual la reflexión de Pastoreau: “Los sociólogos, al igual que los historiadores, nunca se sienten a gusto con los colores: les parece que se resisten al análisis” (2017: 43).

³² A los *longaevi* dedica el capítulo VI de *La imagen del mundo* y los define como “criaturas marginales, fugitivas. Quizá sean las únicas criaturas a las que el modelo medieval no asigna, por decirlo así, una posición oficial. En ello estriba su valor imaginativo. Suavizan la clásica severidad del plan total. Introducen una grata sugerencia de desvarío e incertidumbre en un universo que corre peligro de ser demasiado claro, demasiado luminoso” (Lewis, 1997: 99).



recupera la magia que, como vestigio de un tiempo pasado pero coherente con el orden que rige el cosmos, estaría vinculada a los colores. Nuevamente, los colores evidencian la correspondiente consistencia ontológica, como Jane Studdock atestigua al recordar el sueño de la victoria de Merlín sobre el N.I.C.E.: “parecía incendiado [...] brillaba. Todo tipo de luces de los más curiosos colores se disparaban de él y lo recorrían de arriba abajo” (Lewis, 2006c: 469).

Por último, la reflexión sobre la simbología de los colores aparece en *Más allá del planeta silencioso* a través de dos elementos: (1) los *eldila* de la esfera supralunar y (2) los vestidos de las damas de St. Anne’s en la conmemoración de la victoria. Respecto de los *eldila* (1), en el capítulo 15, “El descenso de los dioses”, describe los efectos que causa su llegada al Cuarto Azul. Si bien no recurre a términos cromáticos concretos, el profesor Lewis vincula los efectos y fenómenos aparejados con cada *oyarsa* de manera inequívoca a los colores que tradicionalmente se les asignan, especialmente en el Medievo. A Mercurio le acompañaría un “haz de luz coloreada, cuyo color ningún hombre puede nombrar ni imaginar, se disparó entre ellos” (Lewis, 2006c: 415). Como divinidad del intelecto rápido, de la comunicación e interpretación de textos, sería “el propio señor del significado, el heraldo, el mensajero, el matador de Argus [...] el ángel que gira más cerca del sol, Viritilba, a quien los hombres llaman Mercurio y Tot” (Lewis, 2006c: 416). Por lo tanto, el caleidoscopio de colores excede la posibilidad de etiquetarlos. Sobre Venus, describe a la temperatura que sube en el Cuarto Azul, a la brisa de un verano que el mundo no ha conocido, a fragancia de flores, resinas, sabor de fruta fresca, al verde radiante y a los colores vivos de Perelandra (Lewis, 2006c: 417). Cuando alude a Marte, a Malacandra, indica que

Merlín vio con los ojos de la memoria la hierba sacudida por el viento en Badon Hill, el largo estandarte de la virgen flameando sobre las pesadas armaduras britanorromanas, los bárbaros de cabello amarillos. [...] la luz de las estrellas sobre un charco mezclado con sangre, águilas reuniéndose en el cielo pálido. Y Ransom, tal vez, recordó su larga lucha en las cavernas de Perelandra. (Lewis, 2006c: 419)

Por lo tanto, suma al rojo de la sangre el tono del azul celeste, pálido y tenue, puesto que Malacandra sería “capitán de un orbe frío, a quien los hombres



llamaban Marte, Mavors y Tyr” (Lewis, 2006c: 420). Tal vez Saturno y Júpiter albergan otras resonancias distintas desde una perspectiva cromática, pues se trataba de “energías más poderosas: *eldila* antiguos, timoneles de mundos gigantes que desde el comienzo nunca habían sido sometidos a las dulces humillaciones de la vida orgánica” (Lewis, 2006c: 420). De Saturno, con su “peso entumecedor” (Lewis, 2006c: 421), describe la sensación ominosa, oscura, de ausencia de color: “Su espíritu descansaba sobre la casa, o incluso sobre la tierra entera, con una fría presión que podría haber aplastado el propio globo de Tellus hasta transformarlo en una oblea” (Lewis, 2006c: 421). A la sombría majestad de Saturno corresponden colores fríos y apagados. Con Júpiter/Glud, vinculado al propio Maleldil, ocurre lo contrario. La explosión de color recuerda al rojo, a la púrpura y al dorado, a los colores regios de la majestad: “aquel haz poderoso transformó el Cuarto Azul en una hoguera de luces [...] La majestad, el poder, la pompa festiva y la cortesía salían disparadas de él como chispas que vuelan de una fragua” (Lewis, 2006c: 422), a quien representa el “júbilo de la creación” (Lewis, 2006c: 423). Por lo tanto, los heraldos de Maleldil traen a nuestro mundo herido los verdaderos colores del firmamento.

También en los atuendos solemnes que revisten a las integrantes de la comunidad de St. Anne’s detectamos resonancias simbólicas pertinentes y relevantes desde una perspectiva cromática (2). El propio guardarropa de los ropajes heráldicos parecía “una floresta tropical resplandeciente de brillantes colores” (Lewis, 2006c: 428). Se trata de prendas que sacan a la luz la belleza interior y la nobleza de cada una de las mujeres (Schakel, 2002: 160) para simbolizar con sus colores un orden espiritual, metafísico y trascendente. A Ivy Maggs, que va a reencontrarse con su esposo, le corresponde un manto verde vivo, con “todo tipo de luces y sombras” (Lewis, 2006c: 469). Es decir, el verde de Venus la acompaña en su recuperada vida familiar. A Camilla Denniston, comprometida con la causa de Maleldil, le asignan un vestido largo, acerado “como una valquiria” (Lewis, 2006c: 470). En este caso, corresponde al plateado distante, dinámico y elegante (Heller, 2010: 243-248) pero también recuerda a la inmortalidad espiritual (Portal, 1989: 143). De Jane Studdock, al principio de la novela se recalca su austeridad: “Le gustaba que su ropa fuese bastante severa y de colores realmente correctos según criterios estéticos —prendas que



hicieran evidente para todos que ella era una adulta inteligente” (Lewis, 2006c: 32). Tras la victoria de St. Anne’s, Jane vuelve a pensar en algo austero, aunque el “azul era su color” (Lewis, 2006c: 471). Jane, por lo tanto, viste el color del infinito, de la fidelidad y de las ideas que están todavía lejos de realizarse (Heller, 2010: 24-26). Finalmente, la señora Dimble viste un color llameante, “como el que Jane había visto en su visión del Pabellón” (Lewis, 2006c: 471), por lo tanto, un rojo vivificador, emocional e intenso. Y para Grace Ironwood, un vestido de negro y plata (Lewis, 2006c: 477), puesto que es el apoyo directo de Ransom. Por eso viste de elegante plateado, pero también de un negro que en este caso no viene cargado por una significación peyorativa, sino que representa la individualidad (Heller, 2010: 140-141), el color del poder y que representa “exteriormente los principios morales que guían la acción del cortesano” (Riello, 2019: 31)³³, de la elegancia y la distinción (Heller, 2000/2010, pp. 131-142). Por lo tanto, a las damas triunfantes les corresponde vestir en la victoria los colores que representan principios fundamentales del Campo del Árbol.

5. CONCLUSIONES

Los colores del firmamento no son un elemento gratuito o un recurso narrativo en la *Trilogía cósmica*. El profesor Lewis confiere un valor filosófico a los colores que evidencia, por una parte, nítidas resonancias platónicas, y por otra una significación epistemológica y metafísica. Los colores conforman uno de los criterios que sitúan en el Campo del Árbol frente al velo del aislamiento planetario de la Tierra. En la esfera infralunar, viviríamos en una penumbra de colores pálidos y fantasmales. Sólo en la comunidad de St. Anne’s, por su cercanía a Maleldil y sus *eldila*, refulgen con verdadero vigor. Entonces, ante la pregunta sobre dónde están los colores, la respuesta corresponde al cosmos iluminado por la luz verdadera. De este modo, la ascensión platónica desde el mundo sensible hasta la realidad inteligible y la metanarrativa celeste de la *Trilogía cósmica* confluyen en un modelo cosmológico precopernicano.

³³ Riello, Giorgio, *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad* (trad. C. Zelich), Editorial GG, Barcelona, 2019, págs. 29-31.



C. S. Lewis también recupera el catálogo de significados y símbolos correspondientes a cada color, especialmente a lo largo del Medievo, y demuestra su soltura y conocimientos en este propósito. No en vano, en el uso del color en la *Trilogía de Ransom* resuenan las premisas de algunas de sus obras de índole más teórica y académica como *La abolición del hombre* o *La imagen del mundo*. De esta manera, sus reflexiones filosóficas del color obedecen a planteamientos propios su teoría de lo real. Por lo tanto, tiene sentido afirmar que C. S. Lewis asevera que a través del color se manifiesta el orden, la cosmología y la verdadera ontología del universo. Recuerda las palabras de Itten: “Solo a aquel que ama el color se le revela su belleza y su esencia interna. El color puede utilizarlo cualquiera, pero solo a quien lo ama desinteresadamente le desvela sus secretos más profundos” (Itten, 2020: 22). Sólo pueden conocer los verdaderos colores, como experimenta Ransom, quienes alzan su mirada hacia el firmamento y su Creador.

BIBLIOGRAFÍA

- Albers, J. (2010). *Interacción del color*. Alianza Editorial.
- Aquino, Sto. Tomás de (1999). *Cuestiones disputadas sobre el alma*. EUNSA.
- Aristóteles (2016). *Física*. Editorial Gredos.
- Aristóteles (2023). *Sobre el alma*. Alianza Editorial.
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial.
- Barkman, A. (2009). C.S. Lewis’ Aesthetics. *Sehnsucht: The C. S. Lewis Journal* (vol. 3, 1), 79-100.
- Baxter, J. M. (2022). *The Medieval Mind of C. S. Lewis. How Great Books Shaped a Great Mind*. IVP Academic.
- Bogiaris, G. (2018). “Love of Knowledge is a Kind of Madness”: Competing Platonisms in the Universes of C.S. Lewis and H.P. Lovecraft. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature* (vol. 36, 2), 23-41.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza Editorial.



- Bussagli, M. (2002). Colores. En Eliade, M. Couliano, I. P. (eds.), *Diccionario de los símbolos*. Fragmenta Editorial.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
- Chevreur, M. E. (1861). *The Laws of Contrast of Colour*. Routledge, Warne y Routledge
- Cirlot, J-E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Clarke, R. L. W. (2017). The Neo-Platonic Christianity of C. S. Lewis. *Sehnsucht: The C. S. Lewis Journal* (vol. 11, 1), 29-62.
- Descartes, René (2005). *Meditaciones metafísicas*. Alianza Editorial.
- Dickerson, M. y O'Hara, D. (2009). *Narnia and the Fields of Arbol. The Environmental Vision of C. S. Lewis*. The University Press of Kentucky.
- Dondis, D. A. (2017). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.
- Dugger, J. M. (2021). Lewis and Clarke in the Caves: Art and Platonic Worlds in Piranesi. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature* (vol. 40, 1), 63-83.
- Fox, J. (2023). *The World According to Colour. A Cultural History*. Penguin.
- Gage, J. (2023). *Color y significado. Arte, ciencia y simbología*. Acantilado.
- Glyer, D. P. (Ed.) (2021). *A Compass for Deep Heaven. Navigating the C. S. Lewis Ransom Trilogy*. Square Halo Books.
- Goethe, J. W. (2008). *Teoría de los colores*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.
- González Fernández, E. (2020). *Otra filosofía cristiana*. Herder.
- Hale, C. (2021). *Deeper Heaven. A Reader's Guide to C. S. Lewis's Ransom Trilogy*. Roman Roads Press.
- Harper, K. (2007). C. S. Lewis's Short Fiction and Unpublished Works en Edwards, B. L. (Ed), *C. S. Lewis: Life, Works, and Legacy*. Vol. 2: *Fantasist, Mythmaker, and Poet* (157-174). Praeger Publishers.
- Heller, E. (2010). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Editorial Gustavo Gili.



- Hilder, M. B. (2013). *The gender dance: ironic subversion in C. S. Lewis's cosmic trilogy*. Peter Lang Publishing.
- Honda, M. (2000). *The Imaginative World of C. S. Lewis. A Way to Participate in Reality*. University Press of America.
- Hooper, W. (1996). *C. S. Lewis. A Companion & Guide*. Harper Collins.
- Hume, D. (1992). *Investigación sobre el conocimiento humano*. Alianza Editorial.
- Hume, D. (2008). *Tratado de la naturaleza humana. Autobiografía*. Tecnos.
- Itten, J. (2020). *El arte del color*. Editorial Gustavo Gili.
- Kandinsky, V. (1973). *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores.
- Kandinsky, V. (1999). Curso y seminario sobre el color en Calvo Serraller, F.; Marchán Fiz, S. y González García, Á. (Eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Istmo.
- Kant, I. (2002). *Crítica de la razón pura*. Editorial Tecnos.
- Kant, I. (2006). *Crítica del juicio*. Austral.
- Klee, P. (1999). Confesión creativa en Calvo Serraller, F.; Marchán Fiz, S. y González García, Á. (Eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Istmo.
- Kragh, H. (2008). *Historia de la cosmología. De los mitos al universo inflacionario*. Crítica.
- Küppers, H. (1980). *Fundamentos de la teoría de los colores*. Gustavo Gili.
- Ladero Quesada, M. Á. (2023). *Persona y mundo en la Edad Media. Algunos fundamentos de la cultura europea*. Editorial Dykinson.
- Larsen, K. (2016). Medieval Cosmology and Middle-earth: A Lewisian Walk Under Tolkienian Skies. *Journal of Tolkien Research* (vol. 3, 1).
- Lewis, C. S. (1973). *English Literature in the Sixteenth Century, excluding Drama*. Oxford University Press.
- Lewis, C. S. (1990). *La abolición del hombre*. Encuentro Ediciones.
- Lewis, C. S. (1995). *Mero Cristianismo*. Ediciones Rialp.
- Lewis, C. S. (1997). *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Península.



- Lewis, C. S. (2006a). *Más allá del planeta silencioso*. Ediciones Minotauro.
- Lewis, C. S. (2006b). *Perelandra. Un viaje a Venus*. Ediciones Minotauro.
- Lewis, C. S. (2006c). *Esa horrible fortaleza*. Ediciones Minotauro.
- Lewis, C. S. (2010). *Reflexiones sobre los salmos*. Editorial Planeta.
- Lewis, C. S. (2012). *El gran divorcio. Un sueño*. Ediciones Rialp.
- Locke, J. (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica.
- Lovelock, J. (2023). *Pertenecemos a Gaia*. Editorial Gustavo Gili.
- Menzies, J. W. (2015). *True Myth. C.S. Lewis and Joseph Campbell on the Veracity of Christianity*. The Lutterworth Press.
- Newton, I. (1977). *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Alfaguara.
- Pastoreau, M. (1990). *La vida cotidiana de los caballeros de la tabla redonda*. Ediciones Temas de Hoy.
- Pastoreau, M. (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. Editorial Periférica.
- Petrucci, C. (2021). *Abolishing Man in Other Worlds. Breaking and Recovering the Chain of Being in C. S. Lewis's Ransom Trilogy*. Wipf & Stock.
- Platón (1941). *La república o el Estado*. Espasa Calpe.
- Platón (1982). *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Editorial Gredos.
- Platón (1992). *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Editorial Gredos.
- Platón (1995). *Fedón. Fedro*. Alianza Editorial.
- Platón (2004). *Ión. Timeo. Critias*. Alianza Editorial.
- Portal, F. (1989). *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Ediciones de la Tradición Unánime.
- Prothero, J. (2022). *Sunbeams & Bottles. The Theology, Thought, and Reading of C. S. Lewis*. Winged Lion Press.
- Pseudo Dioniso Areopagita (2019). *Obras completas*. Biblioteca de Autores Cristianos.



- Ramos Vera, M. (2021). *La sabiduría del firmamento: transhumanismo y magia en la Trilogía cósmica de C. S. Lewis*. Universidad Pontificia Comillas.
- Riello, G. (2019). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Editorial Gustavo Gili.
- Schakel, P. J. (2002). *Imagination and the Arts in C. S. Lewis. Journeying to Narnia and Other Worlds*. University of Missouri Press.
- Schopenhauer, A. (2013). *Sobre la vision y los colores*. Editorial Trotta.
- Schwartz, S. (2009). *C. S. Lewis on the Final Frontier. Science and the Supernatural in the Space Trilogy*. Oxford University Press.
- Sellés, M. (2007). *Introducción a la historia de la cosmología*. UNED.
- Shippey, T. A. (2010). The Ransom Trilogy en MacSwain, R. y Ward, M. (Eds.), *The Cambridge Companion to C.S. Lewis (237-250)*. Cambridge University Press.
- Solís, C. y Sellés, M. (2005). *Historia de la ciencia*. Espasa.
- Starr, C. W. (2022). *The Lion's Country. C. S. Lewis's Theory of the Real*. The Kent State University Press.
- Sturch, R. (2001). *Four Christian Fantastsists. A Study of the Fantastic Writings of George Macdonald, Charles Williams, C. S. Lewis, and J. R. R. Tolkien*. Walking Tree Publishers.
- Tiffany, G. (2014). C. S. Lewis: The Anti-Platonic Platonist. *Christianity & Literature* (vol. 63, 3), 357-371.
- Txapartegi, Ekai (2008a). La doctrina platónica de los colores: Una interpretación realista. *Crítica, Revista Hispanoamericana de Filosofía* (vol. 40, 118), 79-107.
- Txapartegi, Ekai (2008b). Platón sobre los colores. *Teorema* (vol. XXVII, 2), 5-25.
- Urang, G. (1971). *Shadows of Heaven. Religion and Fantasy in the Fiction of C. S. Lewis, Charles Williams and J. R. R. Tolkien*. SCM Press Ltd.
- Varichon, A. (2022). *Colores. Historia de su significado y fabricación*. Editorial Gustavo Gili.
- Walker, A. (2002). Scripture, Revelation, and Platonism in C.S. Lewis. *Scottish Journal of Theology* (vol. 55, 1), 19-35.



- Walsh, C. (2007). The Reeducation of the Fearful Pilgrim en Schakel, P. J. (Ed.), *The Longing for a Form. Essays on the Fiction of C. S. Lewis* (64-72). Wipf and Stock Publishers.
- Ward, M. (2021). *After Humanity. A Guide to C. S. Lewis's The Abolition of Man*. Word on Fire Academic.
- Ward, M. (2022). *El planeta Narnia. Los siete cielos en la imaginación de C. S. Lewis*. CEU Ediciones.
- Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Paidós.

