

FACULTAD DE COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Trabajo de Fin de Grado
“El gran hotel Budapest coloreado por Wes Anderson”

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Alumna: María de los Ángeles Caviedes Álvez

Tutor: Antonio Gómez Aguilar

ÍNDICE

Introducción	1
Objetivos	3
Metodología	4
Marco teórico	6
¿Qué es el color?	6
Teorías sobre el color	7
Significado de los colores según Goethe	9
Primeros usos del color en la pintura	11
La llegada del color a la cámara fotográfica	17
El cine: del blanco y negro al color	18
¿Qué es la coloración?	20
Usos del color en el cine	21
Influencia de la pintura en el cine	23
Análisis de contenido	27
Marco referencial	29
Wes Anderson	29
¿Por qué se ha elegido la obra <i>El gran hotel Budapest</i> ?	30
¿En qué contexto se podría situar la obra seleccionada?	31
Análisis de “El gran hotel Budapest”	34
Conclusión	55
Bibliografía	57

Introducción

La idea principal para la realización de este estudio surge del interés por el color y su uso en el cine. El abanico de significados y empleos que tiene color en el ámbito cinematográfico es bastante amplio por lo que se decidió centrar la investigación en un autor para averiguar su punto de vista, en concreto *Wes Anderson*. Al mismo tiempo se tomó como punto de partida para el análisis la película *El gran hotel Budapest* de este mismo director, dando así como resultado esta idea. (Anderson, 2014)

A continuación se describe la pregunta fundamental en la que se basa este trabajo, ¿cuál es el significado del color en la película *El gran hotel Budapest* de *Wes Anderson*? Con este principal objetivo se llegará a una serie de conclusiones acerca de esta gran duda. Para ello se ha elaborado un análisis del color en la obra *El gran hotel Budapest*, del director *Wes Anderson*. Esta película es una de los más reconocidas e importantes de la filmografía de este cineasta debido a sus numerosas nominaciones a diferentes premios, consiguiendo entre estos el BAFTA a “Mejor guion original” y el Globo de Oro a la “Mejor película comedia – musical”.

El color es un elemento que se ha utilizado en diferentes ramas del arte como la pintura, y ha ido evolucionando hasta tener una gran importancia en el cine, sin embargo sus significados pueden ser muy diferentes.

Al igual que otros componentes fundamentales en el arte, el color también ha ido cambiando y evolucionando con el paso de los años. Con la ayuda de artículos y estudios basados en la búsqueda de información acerca de la aparición de los pigmentos, se han observado los diferentes usos que han tenido a lo largo de la historia.

La *Teoría del color* de *Goethe* es un elemento muy importante en el desarrollo y evolución de los conocimientos acerca del color debido a la gran técnica e investigación realizada por el autor. Por ello, en este estudio, se ha tomado como referencia algunos conceptos sobre el color desarrollados por *Goethe*, como por ejemplo los significados de los colores o la rueda cromática. (Goethe, 1810)

En esta investigación se han descrito los inicios del color, tanto sus usos como sus simbologías, y como ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Al mismo tiempo se han detallado los empleos de este elemento en diferentes épocas históricas, pasando por la teoría color anteriormente

nombrada, la rueda cromática de *Goethe*, la coloración en el cine, llegando así a los usos del color en la gran pantalla.

Tras este desarrollo teórico el estudio se ha centrado en la filmografía de *Wes Anderson*, concretamente en la película *El gran hotel Budapest*, debido a la gran utilización del color como forma expresiva y narrativa. Por ello se ha realizado un análisis de contenido de este *film* en el que se ha detallado el empleo y significados del color por parte del autor. Con toda esta información se ha podido responder a la pregunta fundamental, dando una serie de respuestas y conclusiones sobre el uso del color y sus significados por parte de *Wes Anderson*.

Objetivos

¿Cuál es el significado del color en la película *El gran hotel Budapest* de *Wes Anderson*? Esta pregunta es la base fundamental para el comienzo de este estudio y por la cual se exponen los siguientes objetivos a cumplir.

El principal objetivo en esta investigación es conseguir distinguir cuales son los significados y simbolismos del color en la película *El gran hotel Budapest*, del director *Wes Anderson*. Para ello se deberá realizar un análisis de contenido acerca del color en este *film*, determinando así los usos que le da el cineasta a los diferentes pigmentos según los criterios elegidos para realizar el análisis.

Por lo tanto, el segundo objetivo será crear y determinar el modelo de análisis de contenido, concretamente del color, que se utilizará para investigar la película *El gran hotel Budapest*. Con este segundo objetivo se conseguirá alcanzar la meta principal de este estudio.

Se proponen a su vez una serie de subobjetivos con los que se dotará de más peso y rigurosidad a este estudio. Uno de ellos es, a partir del desarrollo de un marco teórico, describir y contextualizar el color, constituido por la recolecta de información sobre su evolución a lo largo de la historia, los diferentes significados que se le han ido dotando a los distintos pigmentos que existen, teorías acerca del color, etc. Creando así una base de información que será de gran utilidad a la hora de desarrollar el estudio y el análisis de contenido de la película *El gran hotel Budapest*.

Metodología

La metodología que se utilizará en este proyecto es, en primer lugar, el desarrollo de un marco teórico en el que se expone toda la información necesaria e imprescindible para tener los conocimientos básicos acerca del color, así como su definición, sus usos a lo largo de la historia, etc. Como referencia se han tomado numerosos estudios llevados a cabo en este ámbito, como *Los colores y las técnicas de la pintura mural maya*, de M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, documento a través del cual se describen algunos de los colores más utilizados por la cultura maya y sus múltiples significados. (Pascual, 2007)

En este marco teórico también se ha recogido la teoría del color investigada y explicada por Goethe en *Zur Farbenlehre (Teoría del color)*. En esta obra se desarrolla la teoría más conocida e importante acerca del tratamiento y descripción del color, que va a permitir profundizar mucho más sobre este tema, además de comprender sus inicios y creación, los significados que le da el autor a algunos colores y sus formas de uso. Con estos conocimientos recogidos y desarrollados en el marco teórico se ha podido crear una base de información fundamental para el correcto desarrollo del estudio. (Goethe, 1810)

Tras ser explicados algunos de los conceptos primordiales para la realización de una buena investigación, se proseguirá estudiando los métodos de análisis de contenido desarrollados por grandes científicos e inventores. Por ejemplo, se tomará de referencia *Cómo analizar un film*, de Francesco Casetti y Federico di Chio, obra en la que se describe un método de análisis fílmico basado en la división y subdivisión de categorías de las obras cinematográficas. (Casetti & di Chio, 1991)

Con estas referencias se obtendrá de nuevo una base de información acerca de los análisis de contenido que servirán más adelante para crear un modelo de análisis específico del color, que será utilizado en la película *El gran hotel Budapest*. En él se describirán los elementos principales de la obra; personajes, objetos, escenarios, etc. con los que el autor – además del empleo del color – consigue transmitir un significado concreto, transportando al espectador cierta información de manera indirecta. Por lo tanto, como describe Casetti, se deberá realizar una división categórica en la obra, aunque se ejecutará acorde con el tema expuesto: el color.

Antes de desarrollar el análisis de contenido sobre el color, se debe realizar una contextualización acerca de *Wes Anderson* y su obra *El gran hotel Budapest*. Por ello se tomarán artículos y publicaciones realizadas sobre la filmografía de este director para obtener así más información valiosa y desarrollar una investigación más detallada. Uno de los estudios que se utilizarán para este apartado es *A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson*, de *José Gabriel Ferreras* y *Lucimeire Virgilio Leite*, donde se distinguen algunos de los aspectos más importantes de la filmografía de este director, como por ejemplo el montaje, el encuadre y el color. (Ferreras & Leite, 2008)

También cabe destacar la importancia de la obra elegida para el análisis de contenido, *El gran hotel Budapest*. Este *film* es uno de los más importantes y destacados de la carrera filmográfica de *Wes Anderson* gracias a los galardones recibidos, como por ejemplo el BAFTA a “Mejor guion original”.

Por otro lado también sobresale el uso masificado del color por parte del director, desarrollando así un diálogo no explícito con el espectador, dotado de gran significado que se podrá ver tras realizar el análisis de contenido. Por ello en este estudio, entre todas las espectaculares obras audiovisuales del director *Wes Anderson* se ha elegido la película *El gran hotel Budapest*.

Se realizará a su vez una pequeña contextualización de la obra a analizar, obteniendo así la información necesaria sobre algunos aspectos importantes, como puede ser la época en la que se inspiró el autor, el tipo de vestuario utilizado, etc.

Tras esto, se obtendrá la información necesaria para poder proseguir con el análisis de contenido del *film*. Este se basará principalmente en la división de conceptos y elementos pertenecientes a la obra, así como de la diferenciación por gamas cromáticas y colores específicos. Tomando como referencia el modelo de análisis de *Casetti* y *di Chio*, se realizará una descomposición y reorganización de todos estos elementos importantes para así conseguir unas conclusiones claras sobre el uso y significado del color en esta película.

Finalizando con este estudio se darán las conclusiones obtenidas, respondiendo a su vez a la pregunta principal y fundamental de esta investigación, ¿cuál es el significado del color en la película *El gran hotel Budapest* de *Wes Anderson*?

Marco teórico

En este marco teórico se describirá el elemento que ha ido evolucionando a lo largo de la historia como método de expresión artística, el color. A partir de investigaciones, artículos y teorías se irán desarrollando las ideas principales sobre este elemento, obteniendo así la información necesaria para el conocimiento completo de este. A su vez se abordarán conceptos como la pintura y el cine, en los cuales el color es un componente con gran significado y repercusión.

1. ¿Qué es el color?

Goethe describió el color como:

“Un fenómeno natural elemental para el sentido del ojo que, como el resto de todos, se manifiesta a través de la separación y la oposición, a través de la mezcla y la unificación, a través de la elevación y neutralización (...) y bajo estas fórmulas generales de la naturaleza será mirado y mejor comprendido”. (Goethe, 1810, pág. 9)

Este fragmento, donde describe este concepto, pertenece a la obra *Zur Farbenlehre*, en la que *Goethe* plasma su teoría acerca del color. Por otro lado la definición recogida en la RAE es la siguiente: “Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda”. (Real Academia Española)

A continuación se detallará y explicará la teoría más importante en el ámbito del color, teniendo en cuenta los puntos de vista de su autor. También se describirán los comienzos de la pintura; el primer empleo de este elemento en la época prehistórica donde, a partir de los pigmentos naturales extraídos de la naturaleza, los seres humanos dibujaron en las cuevas acciones y sucesos de su vida cotidiana.

A lo largo de la historia los usos del color han ido evolucionando y tomando mayor importancia, al igual que sus múltiples significados. Gracias a este estudio se podrá obtener información sobre el complejo elemento que es el color.

1.1 Teorías sobre el color

Isaac Newton, uno de los grandes inventores de los siglos XVII y XVIII, realizó numerosas investigaciones acerca del color. Este importante científico defendía la idea de la división de la luz en diferentes componentes, sin embargo, tuvo que llevar a cabo varios experimentos para poder averiguar cuál era esa compleja estructura. Uno de ellos, y el más fructífero, fue el siguiente.

Colocando un prisma de vidrio en la posición adecuada, *Newton* proyectó un haz de luz que atravesó dicho objeto, dando como resultado un arcoíris. Con esta investigación consiguió dividir el color blanco del rayo de luz en varios colores, los cuales dispuso en un círculo. Estos fueron: azul, cian, rojo, amarillo, naranja, verde y violeta. Por esto, *Isaac Newton*, dibujó y creó una circunferencia dividida en siete particiones iguales en las que organizó estos pigmentos denominados primitivos.

Gracias a este experimento se llegó a la conclusión de que la suma de todos estos colores primitivos daba como resultado el color blanco. Tras realizar estas investigaciones acerca del color, *Newton* publicó su obra *Óptica o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, en la que se desarrollan y explican los resultados obtenidos. (Newton, 1704)

Años más tarde se realizó el estudio más importante acerca del color, la *Teoría del color* de *Johann Wolfgang von Goethe*. En esta obra se reflejan aquellas investigaciones desarrolladas por el científico, además de los primeros estudios sobre este elemento elaborados con anterioridad. Sin embargo, como describe el autor en su obra;

“Tratamos la revelación de la teoría newtoniana, que es una libre visión de los fenómenos de color que ha sido hasta ahora combatida con violencia y prestigio (...) sin embargo los viejos errores deben ser aclarados, así la teoría de los colores como otras muchas otras teorías procesadas de la ciencia natural deben ser dejadas atrás”. (Goethe, 1810, pág. 6)

Goethe defiende que las teorías anteriormente realizadas, como la de *Newton*, se basan en conceptos erróneos por lo que su investigación sobre el color tiene una mayor relevancia científica.

Goethe, en su obra *Teoría del color*, describe y compara la teoría de *Newton* con los nuevos resultados obtenidos tras sus estudios e indagaciones acerca del color.

Este libro se compone de tres partes. En la primera de ellas se explican las tres manifestaciones del color. Estas están desarrolladas así en el artículo *Cuatro aproximaciones a la Teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe* por *Ingrid Calvo Ivanovic*;

“Los colores que se manifiestan fisiológicamente, tratándose de los colores subjetivos con la única función intermediaria del sujeto perceptor; físicamente, cuando se trata de colores subjetivos u objetivos de intensidad variable, obtenibles a partir de la interposición de cuerpos transparentes, translúcidos, reflectores, o combinaciones de ellos; o “químicamente”, con referencia a los colores más precisamente objetivos, fijados artificial o naturalmente sobre los cuerpos o sobre cualquier sustancia” (Ivanovic, 2014, pág. 97)

Por otro lado, el investigador describe a su vez las formas sensibles o simbólicas en las que pueden manifestarse dichos colores, es decir, como el ser humano los percibe en cuanto a su significado y estética.

La segunda parte de esta teoría es bastante importante ya que en ella se describe el círculo cromático creado por *Goethe*. Esta circunferencia en la que se ven divididos los colores, está inspirada en la rueda cromática de *Newton*, sin embargo, en la realizada por *Goethe* se pueden diferenciar los colores según la expresividad y relaciones entre sí.

Según *Newton*, este círculo está compuesto por dos anillos en los cuales se distinguen seis colores; tres principales o primarios (cian, rojo y amarillo), enfrentados entre sí; y los colores secundarios (violeta, el verde y el naranja). En cambio, este círculo cromático no era de gran valor para *Goethe* ya que lo valoraba como una simple herramienta. En el documento *Cuatro aproximaciones a la Teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe*, se hace referencia a una reflexión realizada por este investigador sobre esta rueda cromática y sus propias láminas de color, en su obra *Zur Farbenlehre*.

“A estos tres o seis colores, que caben cómodamente en un círculo, se circunscribe la teoría elemental de los colores. Todas las demás variedades, cuya gama es infinita, se relacionan más bien con la técnica aplicada, el oficio del pintor y del tintorero y, en un plano general, con la vida” (Ivanovic, 2014, pág. 97)

Para *Goethe* los colores primarios no eran los mismos que se conocen actualmente, debido a un pensamiento distinto sobre la naturaleza y la polaridad. Según este gran inventor existen dos

elementos principales: la oscuridad y la luz. De forma que, *Goethe* diferencia dos colores que reflejan las características de estos dos elementos; el azul, refiriéndose a la oscuridad; y el amarillo haciendo referencia a la luz. Sin embargo destaca que realmente existen tres colores primarios.

Así pues, esos colores primarios en la rueda cromática serían estos, divididos a su vez en dos polos. El polo positivo es aquel que engloba el color amarillo, rojo y naranja y, por otro lado, el polo negativo con el color azul, verde y violeta. Esta parte teórica se puede ver reflejada en el libro *Zur Farbenlehre*, donde el autor explica;

“Como es bien sabido existen tres colores, amarillo, rojo y azul, si los aceptamos en toda su fuerza y los imaginamos como un círculo las transiciones entre esos colores serían naranja, violeta y verde (...), estos se forman a partir de los tres colores amarillo, rojo y azul, siendo estos más brillantes en su posición media y las mezclas más puras” (Goethe, 1810, pág. 150)

Además junto a este razonamiento aparece una tabla que simboliza dicho círculo cromático. Esta teoría sigue formando parte de las técnicas utilizadas actualmente para crear las agrupaciones de tonalidades tanto en el cine como en la pintura.



Tabla explicativa del círculo cromático. Extraída del libro *Zur Farbenlehre*, de Goethe.

1.2 Significados de los colores según *Goethe*

Los colores para *Goethe* eran más que simples elementos de decoración pictórica, por ello les dio una serie de significados y simbolismos para que fueran utilizados de una forma adecuada.

Uno de los colores primarios para *Goethe*, el amarillo, era tomado como la luz entre las sombras, por ello sus significados más recurrentes eran la vitalidad, la relajación o la alegría.

En el cine actual el color amarillo sigue representando algunos de estos significados, aunque también ha ido acogiendo otros como, por ejemplo, la violencia o el peligro. Esto se puede ver en

la película *Kill Bill Volumen 1*, de *Quentin Tarantino*, en la que la protagonista lleva un mono amarillo. (Tarantino, *Kill Bill Volumen 1*, 2003)

También en algunas obras pictóricas este color era empleado para dar más luz o representar la naturaleza y el sol junto con el color verde. Esto se puede observar en la obra *Harvesters* de *Anna Ancher* en el que se representa a un hombre y dos mujeres trabajando en un trigal. (Ancher, 1905)

El color rojo formaba parte de aquellas tonalidades positivas en el círculo de color de *Goethe*, sin embargo, el significado que este tenía era mucho más negativo y feroz. Según el autor, el color rojo podía significar desde violencia y sangre, hasta el amor y la fogosidad.

Este color en el cine posee actualmente los mismos simbolismos que describió *Goethe*. Un claro ejemplo cinematográfico es *American Beauty*, de *Sam Mendes*, donde el color rojo representa la lujuria o el amor. (Mendes, 1999)

En épocas anteriores, sobre todo en la pintura, el color rojo era utilizado para el retrato de animales o de la muerte, como en la obra *Death of Cleopatra*, de *Jean-Baptiste Regnault*, en la que los mantos que recubren a Cleopatra son rojos. (Regnault, 1796)

El naranja era uno de los colores preferidos de *Goethe* debido a la energía que este desprendía y su gran intensidad. En la prehistoria este pigmento era utilizado sobre todo para la representación animal y de la caza, como el color rojo, debido a su fácil obtención.

Cabe destacar que su simbolismo ha ido cambiando con el paso de los años en el cine. En algunas películas para niños destaca el uso de este color por su a su intensidad y para llamar así la atención de los más pequeños. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la película infantil *James and the Giant Peach* de *Henry Selick*. Actualmente es empleado para crear ambientes de diferentes simbolismos, uno de ellos el peligro con la utilización del fuego que contiene este pigmento anaranjado (Selick, 1996)

Otro de los colores primarios para *Goethe* era el azul, el cual tiene una simbología un poco ambigua. Sus principales significados, según este investigador, se basaban en la naturaleza debido al color del mar o del cielo. Sin embargo, su utilización ha ido cambiando con el tiempo, en la película *Into de Wild*, de *Sean Penn* fue empleado para describir la soledad con la que combate el

protagonista. En cambio, en la obra maestra *Titanic* de *James Cameron*, el azul es usado para dar una sensación aún mayor de frío y tristeza. (Penn, 2008) (Cameron J. , 1998)

A lo largo de la historia este pigmento ha sido utilizado de diferentes formas, como es el caso de los mantos de los reyes y dioses en las obras pictóricas, esto se refleja claramente en el lienzo *Virgin and Child*, de *Francesco Francia*, donde se ve a la Virgen María con un manto azul. (Francia, 1500)

Incluso en la época egipcia o maya era utilizado para los murales o vasijas que decoraban los palacios o templos de los reyes dando así un significado de realeza y exclusividad, debido a la difícil fabricación de este pigmento.

Los principales significados del color verde para *Goethe* eran la naturaleza, lo puro, la confianza o el optimismo. Actualmente sus usos primordiales se basan en ese mismo simbolismo, aunque también han ido añadiéndose otros, como la toxicidad o la mentira. En la película *The Matrix*, de *Lana y Lilly Wachowski*, el mundo ficticio se funde en tonalidades verdosas. En la obra pictórica *Arboles y maleza*, de *Vincent Van Gogh*, se representa la naturaleza llena de color verde. (Gogh V. v., 1887). (Wachowski & Wachowski, 1999)

Y, por último, según la rueda cromática, se encuentra el color violeta. Este pigmento tiene una simbología muy dispar. Para *Goethe* este color tenía un significado más maduro, sin embargo, en el cine actual es empleado sobre todo para la representación de la magia o lo sobrenatural. Al ser un pigmento bastante llamativo y energético su uso es muy escaso y específico ya que puede llegar a saturar la imagen, además de que las combinaciones con este son difíciles de trabajar y emplear.

2. Primeros usos del color en la pintura

Según *Antoni Palet*, en su obra *Tratado de pintura, color, pigmentos y ensayo*, la pintura puede ser definida como “la aplicación de unos materiales reducidos a polvo fino, llamados pigmentos, sobre una superficie curva o plana de otro material llamado soporte (...) el resultado final de la cual puede ser llamado objeto de arte”. (Palet, 2002)

En la pintura, el color siempre ha sido un elemento primordial debido a su gran significado. Normalmente los colores se tomaban de la naturaleza, es decir, de los metales que se encontraban,

de las raíces de los árboles, de desechos corporales, etc. Con estos pigmentos el ser humano pintaba en las cuevas para representar los animales, las actividades que se realizaban de forma cotidiana y acontecimientos que ocurrieran.

Gracias a *J.L. Sánchez Gómez* con su estudio *Acerca de la coloración en las pinturas rupestres prehistóricas* y, *E. Hernández-Pacheco* con el documento *Estudios de arte prehistórico*, se ha conseguido investigar acerca de los colores que fueron más utilizados en las pinturas y murales de la prehistoria.

Uno de los pigmentos más empleados en la prehistoria era el rojo, debido a su rápida obtención de los minerales y tierra que se podía encontrar en la naturaleza. El color amarillo también obtenido de los minerales, y el color negro, sobre todo elaborado a partir del carbón vegetal y desechos humanos, eran también utilizados por los prehistóricos a la hora de la representación de su vida cotidiana. Estos colores siguen teniendo una gran importancia en la actualidad, aunque sus significados han ido cambiando con el tiempo.

El color rojo, al ser un pigmento fácil de conseguir, era uno de los más utilizados en la edad prehistórica. En el libro ya mencionado *Estudio del arte prehistórico* de *E. Hernández-Pacheco* se describen algunas de las utilidades del color rojo:

“En Alpera, la capa pictórica inferior, de color rojo, débil y borrosa, está formada exclusivamente por figuras de animales, sobre todo de cabras y algún ciervo, encima existe otra capa de color rojo oscuro constituida por escenas o composiciones complejas de hombres y animales”. (Hernández-Pacheco, 1918, pág. 19)

Más adelante, en la época maya, a este pigmento rojo se le denominó hematita, debido al nombre del óxido del cual se extraía para su fabricación. Aunque el pigmento *hematita* es uno de los colores más antiguos de la historia también existen otras tonalidades de rojo que fueron apareciendo con el tiempo, como por ejemplo el bermellón.

Este pigmento era fabricado a partir del cinabrio, un elemento compuesto de azufre y mercurio, por lo que su utilización era muy tóxica y podía llegar a ser mortal. Su empleo sobre todo se dio en algunas culturas y comunidades de Sudamérica, donde su significado y simbología hacía referencia a la muerte, usándolo mayoritariamente para los actos funerarios de la alta sociedad.

Gracias al artículo llamado *El cinabrio color rojo hijo de la luz, pintura facial y ritual de la nueva vida y la muerte de los Chancay y los Incas*, de *Jorge Príncipe Ramírez*, se puede observar como en estas culturas, concretamente en los Chancay “utilizaron el Cinabrio como pintura facial y ritual símbolo de la luz y de la nueva vida en los rituales funerarios”. Es decir, este pigmento era utilizado en algunas tribus en los funerales, como símbolo de la luz, de la nueva vida e incluso para a distinción de los dioses. (Ramírez, 2010, pág. 29)

Por otro lado, en Europa, los motivos de uso del color bermellón eran algo diferentes. Esto se puede ver en cuadros como *Baco y Ariadna* de *Tiziano*. En esta obra pictórica aparece Ariadna vestida con prendas azules, haciendo referencia a la pureza y lo celestial, además lleva un tul rojo bermellón, el cual refleja la pérdida y el peligro de haber sido abandonada en la isla de Creta. (Tiziano, 1520-1523)

También, en el cuadro *El descendimiento de Cristo*, de *Rubens*, se puede observar como el autor de esta obra pintó los ropajes que vestía uno de los apóstoles, concretamente Juan el Evangelista, con este pigmento rojo haciendo referencia a la sangre y la muerte, una simbología más cercana a la de Sudamérica. (Rubens, 1614)

El color amarillo era otro de los pigmentos más fáciles de conseguir ya que se obtenía de los minerales y la arcilla. Su utilización comenzó en la época egipcia, donde los ropajes de los reyes y súbditos de los murales eran pintados con este color amarillo denominado cromato. Este pigmento estaba compuesto por cromo y plomo, por lo que era bastante tóxico y su utilización podía ser peligrosa. Sin embargo, años posteriores a la época egipcia, el color amarillo se utilizó en cuadros que representaban elementos y actos cotidianos del pueblo, como por ejemplo *Los girasoles* de *Van Gogh*. (Gogh V. V., Los girasoles, 1888)

A partir de la investigación *Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos* de *Margarita San Andrés, Natalia Sancho y José Manuel de la Roja*, se puede apreciar que en la época egipcia había un color denominado azul egipcio, que fue según la obra anteriormente nombrada como “uno de los pigmentos más utilizados en aquel periodo de la historia”. (San Andrés, Sancho, & De la Roja, 2010, pág. 59)

El azul egipcio que fue considerado un pigmento muy extraño y difícil de emplear debido a su misteriosa fabricación, por lo que su simbología era aún más importante y reconocida. Este tipo

de pigmento era utilizado en las pinturas, murales y jarrones que decoraban los templos de los reyes egipcios, además de ser usado también en las tumbas como símbolo de realeza.

Algunos de los dioses egipcios eran representados en estatuas donde sus cuerpos eran pintados con este pigmento azul, haciendo referencia a la naturaleza, la divinidad y lo celestial.

El color azul ha tenido una gran importancia a lo largo de la historia de la humanidad. Esto no solo se puede observar en la edad egipcia sino también en la época maya donde el color azul índigo o maya fue usado sobre todo en pinturas-murales. Este pigmento proviene de una planta de la familia índigo, concretamente llamada *Indigofera tinctoria*. “La planta *Indigofera tinctoria* y la *Baphicacanthus cusia* son las plantas que se han utilizado como fuente natural de tinte para el azul índigo y están disponibles en la parte norte de Tailandia” (Chanayath, Lhieochaiphant, & Phutrakul, 2002, pág. 149)

Esta misma tonalidad fue empleada en otras culturas y continentes como por ejemplo en Asia donde, gracias a esta planta y el mismo proceso de fabricación del pigmento, pudieron emplearlo sobre todo en la imprenta y en cuadros.

En Europa el pigmento azul, en concreto el azul ultramar, también tuvo una gran repercusión, sobre todo por el alto coste de este. Esto era debido a la dificultosa obtención del mismo ya que se conseguía a partir de una gema preciosa llamada lapislázuli que se encontraba en el Himalaya, por lo que el valor de este pigmento se incrementó.

“Al final de la Edad Media, con la apertura de rutas comerciales entre el Imperio Bizantino y Europa Occidental, el lapislázuli fue transportado por mar y tierra de este a oeste. Allí se molió en pigmento, siendo el mejor y más caro de todos los pigmentos azules” (Rodríguez, 2018)

Este fragmento pertenece al artículo de *Rut Rodríguez*, denominado *Lapislázuli color: Ultramarine blue*, en el que se describe la procedencia de este pigmento y algunos de los usos más recurrentes en la pintura.

Como bien se refleja en la obra nombrada, debido a su alto precio, el uso de este color en la pintura europea fue escaso, aunque se pueden encontrar en algunos cuadros de gran transcendencia, como por ejemplo en *La coronación de la virgen* de *Velázquez*, en la que el manto de la propia Virgen está pintado con este pigmento azul ultramar. (Velázquez, 1635-1648)

Por otro lado también se deben nombrar las preferencias de los pintores de la edad media, los cuales no realizaban un gran empleo de los colores, sin embargo “en sus miniaturas, esmaltes y retablos gustaban de aplicar los colores más puros y preciosos, siendo su combinación preferida la del oro refulgente con el azul ultramar intenso”, descrito así en el libro *Historia del Arte* de E. H. Gombrich. (Gombrich, 1950, pág. 326)

El uso del color azul ultramar en la era medieval puede estacarse en las pinturas de la cúpula de la catedral de Valencina, en la cual *Paolo de San Leocadio* junto a *Francesco Pagano* en el año 1474, realizaron una de las pinturas de estilo renacentista donde más se empleó el azul ultramar combinado con el oro. Por lo tanto se destacan también los usos de estos colores no solo en cuadros y miniaturas, sino también en los frescos y retablos realizados en lugares de culto. (de San Leocadio & Pagano , 1474)

Otro claro ejemplo del empleo de este pigmento es en el cuadro *La última cena* de *Leonardo DaVinci*, donde los ropajes de algunos de los apóstoles están coloreados con este azul ultramar. (da Vinci, 1495-1498)

El significado mayoritario de este color en las pinturas, a nivel mundial, era la expresión de la divinidad y la pureza, por ello se puede hallar en los mantos que cubren a las vírgenes o en las vestimentas de los reyes y reinas.

El color azul, como se puede observar por los datos recogidos, fue uno de los pigmentos más importantes de la historia tanto por su utilización en los diferentes continentes como por su elaboración y composición.

Cabe destacar dos de los artistas Italianos más reconocidos en cuanto la aplicación y utilización del color como método para realzar las figuras, estos son *Correggio* y *Ticiano*. “Correggio explotó más aún que *Ticiano* el descubrimiento según el cual la luz y el color pueden ser empleados para contrabalancear las formas y conducir nuestras miradas a lo largo de ciertas líneas”. Es decir, este método de coloración de las obras no solo lo emplearon para dar más vivacidad o frescor a sus pinturas sino que, además de estos usos, también crearon una nueva técnica para proporcionar profundidad y conducción en las miradas, contrastes y significación. Esto se puede ver en la cúpula de la catedral de Parma, donde *Correggio* pintó *La asunción de la virgen* en la cual gracias a “Su dominio de los efectos de luz le permitió llenar las techumbres con nubes bañadas por el sol, entre

las cuales los celestes moradores parecen girar con sus piernas suspendidas hacia abajo”, como se explica en el libro *Historia del Arte* de E. H. Gombrich. (Gombrich, 1950, págs. 337-338)

La luz ha sido un elemento muy importante a la hora de la reproducción del color tanto en las pinturas como en la arquitectura. Esto es debido a que la intensidad de este elemento, la luz, puede interferir en la saturación y la luminosidad de los colores, registrándose en el cerebro con un significado o experiencia emocional totalmente diferente. Es por esto que en las catedrales de la Edad Media se comenzaron a construir vidrieras llenas de color, algunas de ellas con temas religiosos, dando así un cambio radical al concepto de color, forma y luz.

“Las ventanas de las iglesias de la Edad Media temprana tenían un tinte verdoso y amarillento, y eran translúcidas pero no transparentes. Ni que decir tiene que las vidrieras de los siglos posteriores influyeron espectacularmente en la iluminación, y no solo la pintura mural, sino también las ilustraciones de los libros se adaptaron a las nuevas condiciones de luz”, se destaca en el libro *Arte y percepción visual* de Rudolf Arnheim. (Arnheim, 1979, pág. 339)

En cuanto a las tonalidades verdes destaca sobre todo el color verde hooker. Este pigmento fue creado por un botánico llamado *Joseph Dalton Hooker*, el cual se propuso crear un nuevo color verdoso para poder pintar sus cuadros sobre la naturaleza.

Por otro lado, existió otro pigmento verde que fue empleado por muchos pintores importantes en el siglo XIX, sin embargo, fue prohibido debido a su toxicidad. Este color fue denominado verde de París y es parecido a la tonalidad verde esmeralda. Al ser de una alta toxicidad fue restringido su uso en la pintura ya que podía causar grandes problemas de salud, posteriormente fue usado como insecticida. “Demostrado que este método de aplicar verde de París era mejor, más rápido y más barato contra las larvas de los mosquitos malaríferos que la petrolización” (LePrince, 1930, pág. 1051) Este fragmento pertenece al documento publicado por la Oficina Sanitaria Panamericana llamado *El empleo del verde París para la destrucción de larvas de mosquitos*.

Este pigmento lo empleaban grandes pintores del siglo XIX como *Van Gogh*, *Monet* o *Renoir*, sobre todo para pintar la vegetación debido al brillo e intensidad de este pigmento.

3. La llegada del color a la cámara fotográfica

Alrededor del año 1820 se comenzó a utilizar la cámara oscura como proceso fotográfico, sin embargo, hasta el año 1833 no se patentó el invento que revolucionó el ámbito, este fue denominado como daguerrotipo.

Joseph Nicéphore Niépce, un científico e investigador francés, contribuyó en la creación del daguerrotipo, que más adelante ayudaría a la mejora de la fotografía y su proceso de realización. En la página web *Musée Photo Miason Nicéphore Niépce*, donde se describen los inventos que realizó este científico, se explica de forma clara en que se basaba este proceso fotográfico revolucionario:

“Una placa de plata recubierta de una fina capa de ioduro de plata era expuesta en la cámara oscura y luego sometida a la acción de vapores de mercurio que provocaban la aparición de la imagen latente invisible, formada en el curso de la exposición a la luz” (Historia de la fotografía, s.f.)

Con el paso de los años este procedimiento se fue perfeccionando cada vez más debido a la gran investigación por parte de importantes científicos. Estos son algunos de los descubridores que más información aportaron en este ámbito.

- *Hippolyte Fizeau* reemplazó el ioduro de plata de las focales por el cloruro de plata ya que su sensibilidad a la luz era mayor
- *Abel Niépce de Saint-Victor*, sustituyó el papel de grabación fotográfica por vidrio
- *Georges Eastman*, fundador de la empresa Kodak, con la que consiguió realizar una gran mejora en la fotografía reemplazando el vidrio por los rollos de celuloideos.

La fotografía a color apareció en 1903 cuando los hermanos *Lumière* inventaron el autocromo. Este nuevo método revolucionó, no solo el ámbito fotográfico, sino también el cinematográfico debido a la imperiosa necesidad de dotar de color a todas las obras. En el autocromo se utilizaba una técnica en la que “se tomaba el principio de la síntesis de tricromía lograda esta vez en una sola placa por medio del añadido de un mosaico de micro filtros de tres colores realizado gracias a granos de fécula de papa”. Este mismo método, años más tarde, se utilizó en el ámbito cinematográfico para así proporcionar color a las películas. (Historia de la fotografía, s.f.)

Por lo tanto, se puede llegar a la conclusión de que la fotografía ayudó bastante en el proceso de colorización en el cine, además de que gracias a estos revolucionarios inventos aquí explicados la tecnología fue también evolucionando hasta lo que se conoce actualmente.

4. El cine: del blanco y negro al color

Los comienzos del cine pueden ubicarse en el año 1895, cuando los hermanos *Lumière* proyectaron por primera vez en el *Grand Café* de París una película de poca duración llamada *La llegada del tren*.

Sin embargo, el estudio del cine en sí se remonta a años anteriores cuando *Louis y Auguste Lumière* crean el cinematógrafo, basándose en el invento de *Thomas Edison*, el kinetoscopio. (Lumière & Lumière, *L'arrivée d'un train à la Ciotat*, 1896)

El kinetoscopio fue inventado por *Thomas Edison* en el año 1889. Este gran descubrimiento se basaba en la continua reproducción de una película de corta duración.

El rollo de celuloide donde se encontraba la cinta, junto con unas bobinas, giraban sin parar dentro de una gran caja con un orificio por el cual poder mirar. Junto a estos elementos también se encontraba una pequeña lámpara que iluminaba la película, dando como resultado ese movimiento de la imagen. Sin embargo, este artilugio tenía un gran inconveniente, esa sucesión de imágenes solo podía ser vista por una persona a la vez, además el kinetoscopio no tenía la tecnología suficiente para poder proyectar el contenido fílmico ni recoger y reproducir sonidos.

En el año 1895 apareció el cinematógrafo, de *Louis y Auguste Lumière*, con el que consiguieron exhibir sus películas. Los primeros *films* proyectados estaban basados en momentos o acciones cotidianas, como por ejemplo *L'arrivée d'un train à la ciotat* o *Le Repas de bébé*. (Lumière & Lumière, *L'arrivée d'un train à la Ciotat*, 1896) (Lumière & Lumière, *Le Repas de bébé*, 1895)

También cabe destacar la aportación que realizó *Segundo de Chomón* a lo que actualmente se conoce como la puesta en escena en el cine. Este gran cineasta comenzó en este ámbito en el año 1899, con el coloreado junto a su esposa.

“Chomón, talentoso colorista desde 1902 en Barcelona, fue contratado por Pathé en 1905 para reemplazar al operador de cámara André Wanzale, que había sido entrenado en Roma por Gastón Velle (...) Su objetivo explícito era competir con *Méliès* en su propio terreno, lo que hizo hasta 1910, cuando terminó su contrato, participando en más de 150 fantásticas tiras cómicas de cuento de hadas.” (Hamus-Vallée, 1999, págs. 49-50)

Produjo grandes obras cinematográficas a lo largo de toda su carrera, en las que los detalles tenían una considerable importancia; el vestuario, los actores, el decorado o la fotografía, etc. “Además, en el legado de Chomón hay otras importantes contribuciones al cine, como fue el precursor del travelling, un excelente oficio como director de fotografía y una obra extensa e imaginativa” (De la Rosa & Berenguer, 1995)

Sara Torres, en su artículo titulado *Segundo de Chomón en la itala film*, describe brevemente uno de los trucajes más famosos de este director: “un trucaje hasta entonces desconocido, que permitía que dos personajes interpretados por el mismo actor se enfrentasen entre sí en un mismo plano. El truco consistía en tapar parte del fotograma e impresionar la película dos veces, encajándolos perfectamente”. (Torres, 1990, pág. 38)

Algunas de las obras más destacadas de este director son: *La maison ensorcelée*, *L'hereu de Can Pruna* o *Hôtel électrique*. (de Chomón, *La maison ensorcelée*, 1908) (de Chomón, *L'hereu de Can Pruna*, 1904) (de Chomón, *Hôtel électrique*, 1905 - 1908)

Otro gran cineasta que apareció en este ámbito para revolucionarlo y aportar grandes técnicas fue *Georges Méliès*, que se le denomina como el precursor de los efectos especiales.

Tras observar las proyecciones de los hermanos *Lumière*, *George Méliès* decidió realizar sus propias películas en las que aportar sus grandes dotes teatrales. Algunas de sus obras más importantes son: *Le voyage dans la lune*, *L'homme à la tête en caoutchouc* o *La Sirène*. (Méliès, *Le voyage dans la lune*, 1902) (Méliès, *L'homme à la tête en caoutchouc*, 1901) (Méliès, *La Sirène*, 1904)

Poco a poco el cinematógrafo fue desarrollándose y evolucionando, al igual que las técnicas utilizadas en el rodaje de las películas, hasta llegar al cine que se conoce actualmente.

4.1 ¿Qué es la coloración?

Las películas en blanco y negro tuvieron una gran repercusión en el ámbito cinematográfico debido a las técnicas que se desarrollaron sobre el contraste, el brillo y las sombras. Obras como *Nosferatu*, del director *Friedrich Wilhelm Murnau*, son un claro ejemplo del uso de estas técnicas, sobre todo por el manejo y empleo de las sombras. (Murnau, 1922)

Poco a poco se fueron desarrollando nuevos métodos para dar color a estas películas, sin embargo, los primeros procedimientos no tuvieron una gran acogida.

El primer método que se empleó fue el coloreado, desarrollado y perfeccionado por *Segundo de Chomón*. El coloreado consistía en dibujar fotograma por fotograma, sobre todo los elementos más importantes de las escenas como el caso del fuego, la naturaleza o los ropajes.

Este proceso era costoso, largo y rudimentario, por lo que la calidad del resultado era muy deficiente y solo fue utilizada en contadas ocasiones. Directores y críticos de la época sostenían que la coloración de las películas podría producir una distracción en el espectador, haciendo así que este no apreciase las técnicas utilizadas para la composición e iluminación de la obra.

Con este tipo de coloración en la industria cinematográfica se crearon nuevas obras inspiradas sobre todo en la pintura, más específicamente en la pintura religiosa.

Una de las primeras películas religiosa fue *La vie et la passion de Jésus-Christ*, creación de la compañía francesa *Pathé* en el año 1903. En esta obra, como su propio nombre indica, se describe y representa la vida de Jesucristo y sus diferentes acciones con el pueblo cristiano.

Para esta realización *Lucien Nonguet* y *Ferdinand Zecca*, se basaron en las obras pictóricas sobre Jesús de Nazaret, desde su nacimiento hasta su muerte, unificando así todas las pinturas en una sola película. (Zecca & Nonguet, 1903)

El color toma protagonismo en este largometraje, ya que era fue utilizado sobre todo en los ropajes de los personajes y en algunos elementos importantes para la narración de la historia, como las alas de los ángeles.

Aun con esto, el color no está presente en todos los componentes del *film* ya que la coloración, como se ha comentado anteriormente, era una técnica bastante complicada de realizar.

En esta obra también se puede ver la influencia del teatro, sobre todo en la representación y los movimientos de los personajes.

4.2 Usos del color en el cine

Aunque la coloración fue un método utilizado en el cine como solución a la falta de color, hubo también algunos inventos que revolucionaron este ámbito.

Según el documento *Les couleurs et les sons se répondent*, el Kinemacolor era una nueva técnica que surgió aproximadamente en el año 1906, basada en la utilización de dos filtros de color, concretamente verde y rojo. Sin embargo, debido a los problemas de grabación que esto causaba en cuanto a la velocidad a la que debían transcurrir las imágenes, esta técnica se dejó de emplear. (Gianati, 1993)

Otro de los inventos creados para la coloración en el cine fue el Chronochrome o Trichrome, que fue elaborado en Francia por la empresa *Gaumont* en el año 1910.

Esta técnica se basaba en el rodaje de una película en blanco y negro en el que, a su vez, se utilizaban tres filtros con los colores primarios (rojo, azul y verde). “El Chronochrome es considerado el primer procedimiento que se comercializa y reproduce el espectro coloreado en su totalidad. Pero el Kinemacolor como el Chronochrome dependían de unos proyectores especiales para su funcionalidad, lo que provocó que su explotación estuviera limitada”. (Molina-Siles, Piquer-Cases, & Cortina-Maruenda, 2013)

Por otro lado, en la obra *Les couleurs et les sons se répondent* de *Maurice Gianati*, también se explica el problema que existía al utilizar esta técnica de Trichrome o Chronochrome.

“El proceso de tres colores utilizado por Gaumont se deriva directamente del trabajo de Lous Ducos du Hauron sobre la descomposición de la luz en tres colores elementales y la aplicación que le dio a la fotografía. Gaumont retomó el método nuevamente, pero rápidamente encontró el problema del tiempo de exposición relacionado con la velocidad del desplazamiento de la película”. (Gianati, 1993, pág. 278)

En el año 1914 se fundó la empresa *Technicolor*, por Herbert Kalmus, Daniel Comstock y W. Burton Wescot. Estos mismos, dos años más tarde, inventaron el método conocido actualmente como Technicolor, a través del cual se consiguió la colorización completa y directa de las películas en el proceso de rodaje.

En la obra *El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor* se detalla que “...El primer éxito del Technicolor llegó durante los años 1929-1931, donde se desarrolló un nuevo proceso sustractivo bicromático”. (Molina-Siles, Piquer-Cases, & Cortina-Maruenda, 2013, pág. 535)

Una de las primeras películas en las que se empleó esta nueva técnica fue *Ben-Hur*, de Fred Niblo. (Niblo, Brabin, Cohn, & Cabanne, 1925)

Los empleos y significados del color, a día de hoy, tienen muchas ramificaciones, sin embargo, existen algunos conceptos claros y detallados acerca de su manejo.

Las paletas cromáticas o esquemas de color son un elemento muy importante en el cine. Estas combinaciones de colores y tonalidades se emplean para dibujar, crear ambientes y sobre todo para designar un significado a los elementos que componen la escena. Sus simbologías pueden cambiar de una película a otra ya que dependen de las intenciones y creatividad tanto del director como del director de arte.

Aún con esto, existen unos esquemas cromáticos predeterminados que pueden ser utilizados en cualquier composición. En el vídeo *El color y su uso en el cine* de Carolina Jiménez G. se distinguen los siguientes: (Jiménez G., 2017)

- El esquema monocromático. Aquel que utiliza un solo color, aunque combinado con sus diferentes tonalidades, es decir, empleando sus distintos matices en cuanto a saturación y luminosidad.

Los esquemas de colores adyacentes son aquellos donde predomina un color concreto, normalmente primario y sus terciarios, aunque también se pueden encontrar algún secundario.

Este esquema se emplea sobre todo para crear un ambiente más completo y armónico, haciendo que el espectador se sienta más acoplado a la escena, además de dar una marcada simbología para diferenciar por ejemplo dos mundos diferentes. Como es el caso de la

película *Matrix* de Lana Wachowski y Lili Wachowski, donde el mundo tecnológico o ficticio está inundado de tonos verdosos y en el mundo real predominan los colores azules. (Wachowski & Wachowski, 1999)

- El esquema de colores complementarios. Aquel que emplea colores que en la rueda de color se encuentran en dirección opuesta.

En la película que se estudiará y analizará más tarde, *El gran hotel Budapest*, este tipo de esquema de color es muy utilizado sobre todo para crear una estridencia o dar más significado a algunos personajes en concreto. (Anderson, 2014)

En película *La la land* también se puede encontrar la utilización de este esquema de color, en concreto en la escena de baile de los dos personajes principales, en la que la mujer va vestida de amarillo mientras que todo el escenario esta tintado por completo de color azul. (Chazelle, 2017)

- El esquema de colores análogos. Hace referencia a los colores consecutivos en la rueda cromática, como por ejemplo el rojo, el naranja y el naranja amarillento.

En la película *The Martian*, debido a la escenografía y espacio en el que se narra la historia, se puede observar este tipo de esquema de color. (Scott, 2015)

- La combinación triada. En este caso, el esquema se basa en escoger tres colores opuestos entre sí, que en la paleta cromática se unen, con lo que el contraste es aún mayor

Con toda esta información se puede llegar a la conclusión de que el uso de color en el cine es un elemento muy importante que dota de significado a todos los elementos, personajes y a la historia en sí, ya que sin estos componentes visuales las narraciones no tendrían un significado tan completo. El espectador obtiene mucha más información gracias a estos detalles visuales, que hacen la representación visual y narrativa mucho más detallada y expresiva.

4.3 La influencia de la pintura en el cine

La pintura ha sido un elemento primordial para la representación de personajes y acontecimientos históricos, siempre recreados desde el punto de vista del autor. Sin embargo, en el cine se ha querido ir más allá, ya que desde sus comienzos se utilizó la pintura como medio de inspiración, reproducción y expresión. Por lo tanto las primeras películas que se realizaron fueron de carácter religioso, debido a la abundancia de obras pictóricas religiosas.

Alrededor del año 1902, la empresa Pathé, junto a los directores *Ferdinand Zecca* y *Lucien Nonguet*, creó una película de media duración en la que se trataban los diferentes momentos de la vida de Jesucristo. Esta película tomó el nombre de *La vie et la passion de Jésus-Christ*, en la que se representaban, de forma teatral, las obras pictóricas religiosas creadas con anterioridad. (Zecca & Nonguet, 1903)

Gracias a las técnicas, que se nombraran más adelante, utilizadas en la pintura el cine pudo tomar ejemplo de ellas utilizando estos elementos y conceptos para crear escenas a semejanza. Un claro ejemplo es el encuadre utilizado en las películas, copiado directamente de aquellos métodos pictóricos empleados desde los inicios de este arte.

El teatro también fue una gran influencia para el cine, ya que se pudo tomar de él los procedimientos narrativos y de construcción de escenarios y personajes. Sin embargo, la mayor parte de los elementos empleados, como la perspectiva, la iluminación o el uso del color, fueron inspirados de la pintura. No obstante, durante el siglo XX, el cine empezó a denotar una mayor expresividad, creando así nuevas técnicas específicas de este moderno medio.

Entre aquellos elementos de la pintura que han influenciado totalmente al cine cabe destacar el color, ya que es una de las técnicas que más expresividad y significado da a las obras.

Con este componente se puede conseguir ilusiones ópticas que favorecen la visión del espectador, como una mayor profundidad a los espacios utilizando dibujos geométricos en las paredes de una habitación. También cabe destacar las modificaciones en cuanto a la luminosidad gracias a los colores y sus diferentes tonalidades.

Como se ha descrito en anteriores puntos, los colores pueden ser empleados de diferentes formas en la pintura, tomando así distintos significados y simbologías. Algunas de esas simbologías han ido apropiándose de gran relevancia también en el cine, aplicándose para representar la personalidad de algún personaje, desarrollar el ambiente de un escenario o expresar un sentimiento importante tanto para la estética como para la narrativa de los *films*.

A continuación, se describen algunos de los ejemplos más actuales sobre la influencia y representación de la pintura en el cine.

1. *Loving Vincent*, de los directores *Dorota Kobiela* y *Hugh Welchman*. Esta película trata los últimos años de vida del pintor *Vincent Van Gogh*. La gran característica de este largometraje es que está pintado a mano por cien artistas, copiando el estilo artístico del pintor protagonista. Además, a lo largo de la película, se hacen varias referencias a los cuadros de *Van Gogh*, dando un tono más artístico a la obra. (Kobiela & Welchman, 2018)
En la imagen I se observa el cuadro llamado *Retrato de Adeline Ravoux* de *Vincent Van Gogh*, donde se puede observar a una muchacha reposada en una silla mirando hacia el horizonte. La imagen II es un fragmento de la película nombrada, en el que se representa el cuadro que se ha descrito. (Gogh V. V., *Retrato de Adeline Ravoux*, 1890)



Imagen 1: Retrato de Adeline Ravoux, de Vincent Van Gogh.



Imagen 2: fragmento de la película *Loving Vincent*.

2. *Big Eyes* del director *Tim Burton*. En esta película se representa la historia de *Margaret Keane*, una pintora profesional que se ve obligada a firmar sus cuadros con el nombre de su marido debido a la sociedad opresora en la que vive. (Burton, 2014)
La imagen I es un cuadro de *Margaret Keane* titulado *The Stray*. En la imagen II se puede observar un fragmento de la película referenciada, en la que aparece la actriz *Amy Adams* representando a la artista *Margaret Keane* pintando un cuadro similar al nombrado anteriormente. (Keane)



Imagen 1: The Stray, de Margaret Keane.

<https://www.keane-eyes.com/item/open-editions/stray/>



Imagen 2: fragmento de la película Big Eyes.

3. *Melancolía* (2011) del director *Lars Von Trier*. Aunque en esta película el tema principal no sea la pintura, existen algunas referencias a obras pictóricas bastante importantes. (Trier, 2011)

En la imagen I se ve la pintura *Ofelia*, del pintor *John Everett Millais*, en la que se representa una escena importante de la obra *Hamlet* de *William Shakespeare*, la muerte de Ofelia. Por otro lado, en la imagen II, se puede observar un fragmento de la película destacada en la que, una de las protagonistas recrea la postura y la escena de Ofelia. (Millais, 1852)



Imagen 1: Ofelia, de John Everett Millais
<https://www.artycultura.net/2015/11/john-everett-millais-y-su-desdichada.html>



Imagen 2: fragmento de la película Melancolía, de Lars von Trier.

4. Por último, es necesario destacar la película *La joven de la perla*, del director *Peter Webber*. En este *film*, que está basado en la novela de *Tracy Chevalier*, se reproduce la historia que existe detrás del famoso cuadro de nombre homónimo. (Webber, 2003) (Chevalier, 1999)
- En la imagen I se observa la obra creada por *Johannes Vermeer*, donde se representa a una muchacha con turbante y un pendiente de perla. (Vermeer, 1665-1667)
- Por otro lado, en la imagen II, perteneciente a un fragmento de la película ya nombrada se puede reconocer el retrato de la joven representado por la actriz *Scarlett Johansson*.



Imagen 1: La joven de la perla, de Johannes Vermeer.

<https://artsandculture.google.com/asset/la-joven-de-la-perla-johannes-vermeer/3QFHLJgXCmQm2Q>

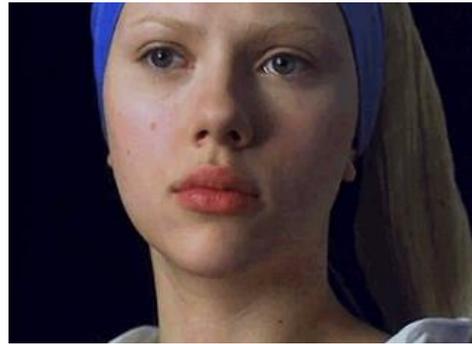


Imagen 2: fragmento de la película La joven de la perla, de Peter Webber.

5. Análisis de contenido

En el documento *Análisis de contenido* de la autora *Laurence Bardin* se describe el análisis de contenido como “un conjunto de instrumentos metodológicos, cada vez más perfectos y en constate mejoría aplicados a discursos” (contenidos y continentes) extremadamente diversificados” (Bardin, 2002, pág. 7)

También cabe destacar la definición sobre el concepto de análisis fílmico dada en la texto *Como analizar un film* de los autores *Francesco Casetti* y *Federico di Chio*;

“El análisis se ha utilizado siempre para dar cuerpo a investigaciones históricas y sociológicas, porque asume recoger con sencillez los datos que ofrece un film, quizá sin quererlo, ya partir de ahí se dedica a identificar constantes y variables, a confrontar lo dicho y lo no dicho, a reagrupar y dividir, etc” (Casetti & di Chio, 1991, pág. 11)

En este libro también se pueden encontrar varias explicaciones sobre metodologías con las que poder realizar dicho análisis, como por ejemplo el análisis de la narración, de los componentes cinematográficos, de la representación o de la comunicación. Sin embargo, en este estudio se ha creado un modelo acorde con las necesidades analíticas para la película que se va a analizar: *El gran hotel Budapest*.

Teniendo en cuenta que, en el *film* ya mencionado, se destaca el uso del color y sus significados, el análisis de contenido que se va a emplear debe tener las características y la metodología adecuada para ello. La descomposición y reorganización de los elementos primordiales de la película es uno de los métodos utilizados en esta investigación, para así poder diferenciar estos componentes según sus colores y significados.

En este caso se va a tomar como referencia tanto el análisis de la representación como el análisis de la narración. Esto es debido a que, en el primero de ellos, la puesta en escena es un elemento muy importante a la hora de la definición e investigación del color por lo que, gracias a la agrupación de estos elementos según las tonalidades que poseen, se creará un marco diferencial según sus características estilísticas.

Por otro lado, se ha escogido como guía el análisis de la narración debido a uno de los conceptos más importantes que este recoge, los acontecimientos. En este caso se descompondrán los sucesos que aparecen en la película teniendo en cuenta su importancia y las sensaciones que aporten. Es decir, se agruparán los acontecimientos a partir de la significación que posean, como “peleas”, “romanticismo”, “tristeza”, etc.

Al tener estas dos divisiones realizadas se unirán significado con significante, es decir, se observará cuáles son los colores que más aparecen en los acontecimientos destacados además del significado que estos proporcionan.

6. Marco referencial

6.1 Wes Anderson

El concepto *autor* es uno de los más conflictivos y a la vez utilizado en el ámbito cinematográfico. Este fue creado para la diferenciación, por parte de los críticos, entre los directores de la nueva ola francesa y los directores de estudio hollywoodienses. En el ensayo llamado *Notes on the auteur theory in 1962*, de *Andrew Sarris*, se describe algunas premisas sobre la teoría del autor: “Las tres premisas de la teoría del autor pueden visualizarse como tres círculos concéntricos; los círculos externos como técnica; el círculo medio, estilo personal; y el círculo interior, significado interior”. (Sarris, 1962, pág. 563)

Por otro lado cabe destacar la hipótesis marcada por *Ian Cameron* en su artículo *Films, Directors, and Critics*, sobre el concepto de *autor*: “The assumption that underlies all the writing in movie is that the director is the author of a film, the person who gives it any distinctive quality” Es decir, se puede definir la idea de *autor* como aquellos directores que proporcionan a sus obras cinematográficas un estilo propio lleno de significado, además de tener un control total en la producción y diseño de las películas. (Cameron I. , 1962, pág. 2)

Películas como *Moonrise Kingdom*, *Isla de perros* o *El gran hotel Budapest* han sido creadas por el director, guionista y productor estadounidense *Wes Anderson*. Este cineasta es denominado *autor* debido a la utilización de técnicas cinematográficas, tanto antiguas como modernas, y sobre todo por su imaginación tanto estilística como narrativa. Por otro lado, es necesario comentar que es perteneciente a la generación de directores que comenzaron en el cine en los años 90, donde la creatividad, el estilo propio y las características novedosas en la filmación eran destacables.

Directores como *Quentin Tarantino*, *Sofía Coppola* o *Paul Thomas Anderson* son pertenecientes a esta generación y por lo tanto tienen rasgos característicos en la creación de sus películas. Por ejemplo, en los *films* del director *Quentin Tarantino* predomina la violencia extrema y los planos contrapicados. Esto se puede ver en la película *Inglourious Basterds* o *Kill Bill*. (Tarantino, *Kill Bill Volumen 1*, 2003) (Tarantino, *Inglourious Basterds*, 2009)

Uno de los métodos más empleados por *Anderson* es la simetría en los planos, no solo en los escenarios que aparecen en sus obras sino también en los objetos o distancias entre los personajes.

También cabe destacar los temas más recurrentes utilizado por Anderson, como los asesinatos, los robos y las desapariciones. Sin embargo, aunque los temas tratados suelen estar ligados a géneros cinematográficos dramáticos, este director lleva sus películas hacia el humor y lo cómico.

Aunque *Wes Anderson* no ha obtenido un gran número de galardones por sus películas, sí ha estado nominado a cantidad de premios. Un ejemplo de esto son sus seis nominaciones a “Mejor guion original”, aunque solo consiguió un BAFTA en esta categoría con la película *El gran hotel Budapest*.

6.2 ¿Por qué se ha elegido la obra *El gran hotel Budapest*?

En este estudio se va a realizar un análisis de contenido sobre el color, más concretamente de sus empleos y significados en la película *El gran hotel Budapest* del director *Wes Anderson*.

Como ya se ha comentado, este cineasta realiza un empleo del color en sus *films* extremo y muy significativo, por lo que este análisis dará como resultado las razones de su uso y simbología.

Uno de los factores por el cual se ha realizado la elección de esta obra es la gran repercusión de esta ya que, no solo ganó el premio BAFTA a “Mejor guion original”, sino que también recibió el “Premio del Jurado” en el Festival Internacional de Cine de Berlín y el Globo de Oro a “Mejor película comedia – musical”.

Por otro lado, se debe recalcar el uso de métodos visuales no convencionales por los cuales esta obra cinematográfica es más llamativa y singular. Algunos de estos estos métodos son la relación de aspectos, el color narrativo, la simetría visual o las posiciones de los personajes y sus miradas respecto a la cámara.

También cabe destacar el uso del color en este *film*, ya que es muy variado. Su empleo varía mucho en comparación con otras obras cinematográficas más comunes, sin embargo, en *El gran hotel Budapest* el color es un elemento narrativo más con el que el director ha querido dar un significado mayor a la historia.

En esta película se pueden ver desde colores pasteles y agradables, hasta colores muy saturados e intensos, por lo que la gama cromática, al igual que sus significados, son tremendamente amplios.

Con toda esta información se quiere aclarar y justificar la elección de este *film*, ya que no ha sido solo elegido por su repercusión cinematográfica, sino también por los elementos tan cuidados e inusuales que la componen.

6.3 ¿En qué contexto se podría situar la obra seleccionada?

La película seleccionada para este análisis de contenido es *El gran hotel Budapest*, por lo que a continuación se realizará una contextualización de esta para más adelante efectuar el estudio.

El gran hotel Budapest es una obra cinematográfica del director *Wes Anderson*, en la que el amor, la venganza y la amistad son los temas principales.

Inspirada en las novelas de *Stefan Zweig*, este *film* desarrolla la historia de cómo un chico del *lobby* del Hotel Budapest consiguió convertirse en el director y propietario de este gran alojamiento.

Todo comienza con el primer día de trabajo de Zero Moustafa, el chico del *lobby*, en el cual conoce al principal y dedicado conserje del hotel, M. Gustave. Tras varios desdichados y disparatados acontecimientos, estos dos personajes se ven envueltos en el robo de un cuadro que pertenecía a la amante fallecida del atento conserje.

A lo largo de la historia fílmica podemos observar cómo los escenarios van cambiando al mismo tiempo que la época en la que se desarrollan. Junto con el progreso de la narración, la dimensión utilizada para el visionado de la película va cambiando.

En primer lugar, se visiona el sistema fílmico *cinemascope*, representando el año 1968 donde algunos personajes – como la muchacha que mira la estatua del escritor – leen la historia que se narrará a continuación.

Por otro lado, está la representación del año 1985. Es la historia más reciente donde el personaje principal, siendo ya un joven adulto, narra todos los acontecimientos que provocaron sus inicios como dueño del hotel. Este fragmento está rodado y reproducido en 16:9, la proporción por excelencia de las nuevas pantallas de televisión de alta definición y del cine.

Cabe destacar que la ratio más utilizado en esta película, 4:3. Con esta proporción se quiere conseguir un aspecto más añejo y clásico, facilitando una mayor simetría a los planos. Esta técnica

visual se puede observar ejemplificada en las imágenes que aparecen tras la contextualización. En la imagen 1 se visualiza un fragmento de la película donde el ratio utilizado es de 4:3. La imagen 2 está escogida de un fragmento rodado con la métrica del Cinemascope. Y en último lugar está la visión 16:9, la más actual y moderna.

En otro orden de cosas, es importante mencionar el gran uso de la música y el color para la ampliación de significados en la historia. La banda sonora, realizada por *Alexandre Desplat*, es uno de los elementos primordiales a la hora de la representación narrativa, ya que proporciona al espectador un acompañamiento significativo. Junto con el color forman un tándem muy expresivo y característico de la filmografía de *Wes Anderson*. Más adelante en este estudio, a partir del análisis de contenido, se observará más detenidamente este último elemento, con el cual se llegarán a algunas conclusiones acerca de las creaciones de este gran director.

Por último se deben nombrar todos aquellos premios y nominaciones que ha recibido este *film*. Empezando por los Premios Oscars donde estuvo nominada en las categorías de “Mejor película”, “Mejor director” y “Mejor guion original”, aunque desgraciadamente no obtuvo ninguno de estos galardones.

Sin embargo, en la parte más artística, recibió los premios a “Mejor banda sonora original”, “Mejor diseño de vestuario”, “Mejor diseño de producción” y “Mejor maquillaje y peluquería”.

Gracias a las numerosas nominaciones ya nombradas y los premios recibidos, no solo de los Premios Oscars sino también de los BAFTA, este *film* consiguió un gran reconocimiento y apreciación por parte de la prensa, los críticos y sobre todo por el público.



Imagen 1. Fragmento 4:3 de la película El gran hotel Budapest



Imagen 2. Fragmento Cinemascope de la película El gran Hotel Budapest



Imagen 3. Fragmento 16:9 de la película El gran Hotel Budapest

7. Análisis de “El gran hotel Budapest”

Tras el visionado de la película *El gran hotel Budapest* se ha realizado una diferenciación de aquellos acontecimientos más destacados del *film*, teniendo en cuenta la información que estos pueden proporcionar al espectador. A continuación se enumerarán estos acontecimientos en una tabla, junto a una pequeña descripción de las escenas, personas aparecen en ellas, los colores predominantes y un minutaje de estas.

<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
1968	00:03:31	Plano general del hotel Budapest en el año 1968		Naranja	Tanto la luz como el escenario (hotel, decoración y plantas) son anaranjados
	00:04:48	El joven escritor reposa en la recepción junto al recepcionista llamado M. Jean, los cuales miran hacia Mr. Moustafa	Mr. Moustafa, el escritor, M. Jean	Naranja / Amarillo	Las paredes y el mueble del mostrador son de color amarillo y naranja. Cabe destacar el color morado del traje del recepcionista
	00:05:50	Mr. Moustafa espera en un asiento de recepción	Mr. Moustafa, el escritor, M. Jean	Naranja	Todo el hotel (muebles, paredes, suelo) son de color naranja
	00:07:05	En el balneario Mr. Moustafa y el escritor tienen un encuentro. Empiezan a hablar sobre el hotel y su historia	Mr. Moustafa y el escritor	Azul	El balneario está decorado con azulejos azules, aunque la luz tiene un tono naranja
	00:09:07	Mr. Moustafa y el escritor comen mientras el primero le cuenta acerca del hotel	Mr. Moustafa y el escritor	Naranja	Toda la decoración es naranja, la luz también
	01:33:08	El escritor descansa en recepción	El escritor	Naranja	El suelo, paredes y muebles son naranjas

- **1968**

Como anteriormente se ha descrito, la historia del *El gran hotel Budapest* se divide en tres épocas, en este caso la primera tabla se centrará en el año 1968 y sus colores más predominantes.

Tal y como se ve en el esquema superior, el color que más utilizó *Wes Anderson* para la representación de este año son los colores naranja y amarillo. El hotel está totalmente cambiado comparado con años posteriores. Tanto sus paredes, suelos y muebles son de color naranja, dando una sensación de uniformidad. En la recepción se pueden llegar a ver algunos tonos más amarillentos en este escenario, teniendo en cuenta las escenas posteriores.

Desde el punto de vista de este análisis se ha llegado a la conclusión de que el hotel toma el color naranja y amarillo, en el año 1968, representando el amor entre Agatha y Zero, además de la amistad entre Zero y Gustave. Es por ello que no solo la decoración cambie con el paso de los años, sino que es un método creado por Mr. Moustafa para no olvidar a su compañero y su amada. Esto se concretará y detallará más adelante.

La luz, por otro lado, también tiene un tono amarillento o anaranjado. En comparación con la luz que se toma en los otros años representados, esta es mucho más cálida. Es por eso que da una sensación de cambio de época y mucha más tranquilidad, haciendo que el espectador se meta por completo en la historia.

Cabe destacar la escena en el balneario donde el color azul se vuelve protagonista. Esto puede ser debido a la confianza que toman entre sí Mr. Moustafa y el escritor, llenándola de naturalidad. Este significado está basado sobre todo en la teoría y creencias de *Goethe*, desarrolladas anteriormente.

Por lo tanto se puede llegar a decir que el amarillo y el naranja toman un papel primordial en estas escenas ya que representan a dos figuras muy importantes para Mr. Moustafa.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
Mendl's	00:17:10	Aparece una caja del Mendl's por primera vez	-	Rosa	Las cajas de Mendl's se caracterizan por tener un rosa muy llamativo
	00:17:28	Agatha, en bicicleta, se desplaza sobre la ciudad para entregar las cajas de Mendl's	Agatha	Rosa	Tanto ella como el edificio Mendl's es rosa, sin embargo la luz es algo amarilla
	00:47:50	Agatha y Zero esconden herramientas en los pasteles de Mendl's para ayuda a M. Gustave	Agatha y Zero	Rosa / Amarillo	Tanto los pasteles como la luz tienen tonos rosas, sin embargo hay toques amarillos en algunos objetos
	00:48:14	El paquete de Mendl's llega al cárcel, pasa el control de comida sin ningún problema	-	Rosa / Gris	Las paredes y el trabajo del guarda son grises, sin embargo la caja desentona con su color rosa
	01:21:16	Agatha llega al hotel con un montón de cajas de Mendl's, su objetivo es coger el cuadro robado	Agatha	Rosa / Naranja	La luz es un tanto anaranjada, característica del hotel Budapest. Por otro lado están las cajas de Mendl's de color rosa
	01:23:25	Zero y M. Gustave entran al hotel Budapest, intentando disimular con cajas de Mendl's	Zero y M. Gustave	Rosa / Naranja / Azul	La luz del hotel es anaranjada, las cajas rosas y el traje que llevan los dos personajes azul pastel

- **Mendl's**

En esta tabla se desarrollarán las escenas y acontecimientos que suceden en el año 1932, al igual que los análisis que la prosiguen.

Mendl's es representada como una empresa pastelera bastante famosa. En ella trabaja Agatha, un personaje que tendrá mucha importancia en la historia.

El color característico de esta empresa es el rosa pastel, debido a la gran similitud que existe con los adornos y *fondants* utilizados para este tipo de repostería. Por lo tanto el significado que se le puede atribuir al color rosa pastel es la pureza, lo bello e incluso puede relacionarse con el personaje de Agatha.

En algunas ocasiones el rosa pastel es mezclado con el color amarillo, es decir, con el color representativo de M. Gustave. Esto se puede ver claramente en la escena donde Agatha y Zero intentan ayudar a M. Gustave para que este salga de la cárcel. La idea era preparar unos pasteles los cuales llevaran dentro herramientas y cuchillos, con los que el encarcelado y sus compañeros pudieran picar el cemento y cortar las rejas. En esta escena, nos situamos en la cocina de Mendl's, donde Agatha prepara con disimulo los valiosos pasteles, todos adornados con glaseado rosa pastel. Sin embargo algunos detalles y objetos de esta misma escena, al igual que la luz, tienen tonos amarillentos haciendo referencia a M. Gustave. Se puede llegar a la conclusión de que el color rosa, aun pareciendo algo puro, llano y honesto a ojos del espectador, consigue alcanzar otros niveles más pícaros pasando desapercibido. A partir de esta escena Mendl's se convierte en la tapadera perfecta de Agatha para ayudar a su amado Zero y su amigo M. Gustave.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
------------------------	-----------------	--------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------------

Ascensores	00:11:00	Último momento entre M. Gustave y Madame D. en el ascensor	M. Gustave, Madame D., Zero y el botones	Rojo / Amarillo	El color rojo está presente en las paredes del ascensor y en la ropa de Madame D.
	00:13:30	Primer acercamiento entre M. Gustave y Zero	M. Gustave, Zero y el botones	Rojo / Morado	El rojo de las paredes del ascensor y el morado en los uniformes
	01:14:42	M. Gustave y Zero intentan escapar	M. Gustave y Zero	Gris / Rosado	Tanto la ropa de los personajes como el ascensor tiene tonos grises
	01:24:05	Dimitri pilló a Agatha con el cuadro robado	Agatha, Dimitri y el botones	Rojo	Rojo en las paredes del ascensor
	01:32:50	Zero, ya adulto, se despide del escritor	Mr. Moustafa y Joven Escritor	Naranja	Color presente en las paredes del ascensor y salón

- **Ascensores**

En cuanto al pigmento rojo, presente en las escenas dentro de los ascensores, tiene un posible significado bastante claro. El rojo, desde el punto de vista de *Goethe* tiene una simbología ambigua debido a su gran saturación y vivacidad. En un primer momento se podría asignar al amor, sin embargo en este estudio se le dará la significación de peligro.

Este color podría haber sido utilizado por *Wes Anderson* para hacer referencia al peligro que podrían tener los personajes al encontrasen dentro de los ascensores. En la primera escena, nombrada en la tabla que se encuentra en la parte superior, Madame D., M. Gustave y Zero bajan hasta la entrada del hotel, donde estos dos primeros se despiden sin saber que será para siempre. Madame D. es asesinada más tarde, pudiendo así afirmar que el peligro la estaba acechando.

Por otro lado, se puede observar que existe una escena en la que M. Gustave y Zero se encuentran en un teleférico escapando de la policía. El color predominante de este acontecimiento es el gris, dejando los colores vivos, como el rojo, a un lado. Esto puede ser causado por el abandono del hotel Budapest e intento de huida de estos dos personajes principales, dejando atrás su lugar de origen. Es decir, se puede llegar a la conclusión de que el color rojo está ligado al peligro, siempre que esté presente y se haya utilizado por el director en los ascensores o sitios comunes del hotel Budapest.

Esta idea se ve reforzada por la escena donde Agatha, con el cuadro robado por M. Gustave y Zero, se ve acorralada y compartiendo el ascensor con Dimitri, el dueño de la obra. Es por eso que el color rojo sigue estando relacionado con el peligro que hay dentro del hotel Budapest, en este caso el que sufre la chica.

Por último, en el año 1968 vemos como el ascensor de este mismo hotel tiene un tono más anaranjado, dejando a un lado el color rojo (peligro) y llevando este pigmento a un estado más calmado y cálido debido a la progresión de la historia.

En conclusión, a partir de este estudio se podría decir que *Wes Anderson* usó el color rojo para relacionarlo con el peligro al que están expuestos los personajes dentro del hotel Budapest. Esto encajaría con las teorías de *Goethe* y el uso de este color en el cine actual.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
------------------------	-----------------	--------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------------

Persecuciones	00:35:45	M. Gustave es perseguido por la policía.	M. Gustave, Zero y al policía	Rojo anaranjado	El color rojo se ve en la alfombra y paredes de la entrada del hotel
	00:52:52	Un sicario persigue al abogado	Abogado y sicario	Azul / Amarillo	El amarillo está presente en el autobús, el azul en la persiana
	00:53:12	Entrada del museo donde se encuentran los personajes	Abogado y sicario	Azul	La luz presente en la escena es azul
	00:53:41	El sicario sigue al abogado por el museo, se ve su sombra	Sicario	Azul	La luz que entra al museo y lo llena es azul
	01:18:03	Los protagonistas persiguen al sicario	M. Gustave, Zero y el sicario	Rosa pastel / Gris azulado	La luz se presenta rosada junto a la nieve
	01:24:42	Agatha es perseguida por Dimitri	Agatha y Dimitri	Rojo / Rosa	El rojo y el rosa están presentes en las paredes y suelo del pasillo

- **Persecuciones**

Dentro de las persecuciones se pueden diferir varios colores, sin embargo todos ellos están relacionados con este concepto.

En primer lugar está el color rojo que se encuentra sobre todo en el hotel. Como ya se ha comentado anteriormente el rojo está relacionado con el peligro y este podría ser el significado utilizado por el director *Wes Anderson*. Las persecuciones también pueden estar muy ligadas con el peligro por lo que el significado dando con anterioridad no se vería afectado. El hotel Budapest está completamente decorado por elementos de color rojo, como por ejemplo las alfombras que adornan la entrada de este y sus pasillos. En la primera escena descrita, M. Gustave se ve perseguido por la policía, es decir, corre el peligro de ser arrestado por un asesinato que él no cometió. Por lo tanto el peligro está muy presente en esta escena.

Por otro lado está la última escena nombrada la cual Agatha huye de Dimitri por tener en su posesión el cuadro robado. De nuevo la decoración del hotel es totalmente roja, dando la sensación de agobio y temor a ser capturado. El peligro de nuevo podría ser el causante del uso de este color por parte de *Wes Anderson*.

Sin embargo se puede observar cómo en ciertas persecuciones el color azul también toma protagonismo. Esto es debido a que el personaje “sicario” está relacionado con este pigmento. Cuando este persigue al abogado de la asesinada muchos de los objetos que aparecen en las escenas, incluso la luz que se refleja y pasa a través de las ventanas del museo, tienen tonalidades azules dando a entender que el “sicario” está presente.

En conclusión, las persecuciones se podrían dividir en dos. Las que están realizadas en el interior del hotel Budapest, que están ligadas al color rojo, el cual podría denotar peligro. Y por otro lado están las persecuciones realizadas fuera del hotel Budapest en las que el sicario toma gran protagonismo, por ello el color azul es el principal.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
------------------------	-----------------	--------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------------

Comer	00:06:30	El joven escritor come solo en su habitación	Escritor	Naranja rojizo	El naranja está presente en las paredes
	00:08:32	Mr. Moustafa charla y come junto al escritor, le cuenta la historia del hotel	Mr. Moustafa y el escritor	Amarillo / Morado	El naranja y el amarillo siguen estando presentes en todo el comedor
	00:16:30	Comedor donde comen los trabajadores del hotel	Zero, empleados y M. Gustave	Rosado / Morado	El rosa inunda toda la habitación, el morado está en los uniformes
	00:16:36	M. Gustave come solo en su habitación	M. Gustave	Amarillo / Rosa	Todo el cuarto está pintado de amarillo, la luz es un poco rosa
	00:40:32	Comedor donde comen los trabajadores del hotel	Zero y empleados	Rosa apagado / Morado	El rosa está presente en toda las paredes, el morado en los uniformes
	00:45:30	Mr. Moustafa sigue comiendo con el escritor, contándole a su vez la historia	Mr. Moustafa y el escritor	Amarillo anaranjado	El amarillo está tanto en el suelo como en las paredes del comedor
	01:31:02	Mr. Moustafa termina de comer y hablar con el escritor	Mr. Moustafa y el escritor	Amarillo / Azul	El amarillo está presente en el suelo. El azul está presente en la ropa de Mr. Moustafa

- **Comer**

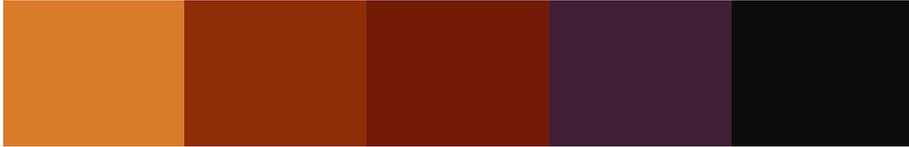
En las escenas nombradas en la tabla superior destaca el uso de dos colores, amarillo y morado. A continuación se describirán y se les dará un posible significado en cuanto al uso realizado por *Wes Anderson*.

En primer lugar el color amarillo hace una referencia, como ya se comentará más adelante, al personaje llamado M. Gustave. En la escena número cuatro descrita en la tabla se puede distinguir de una manera clara el uso de este color para hacer referencia o explicar la personalidad de este personaje. Se puede observar como M. Gustave come solo en la pequeña habitación, donde los muebles son escasos y la luz es bastante amarilla. Podemos ver como su personalidad es calmada, cálida y natural. Sin embargo al cambiar de escenario este personaje también se modifica siendo mucho más extrovertido y vivaz, vistiendo ropas de colores brillantes como el morado.

Este pigmento morado es usado por el *Wes Anderson* sobre todo para los empleados del hotel y algunas decoraciones. Es por ello que cuando el personaje M. Gustave viste de este color toda su personalidad cambia, tomando un papel mucho más dirigente y correcto. Por lo tanto se podría proponer como posible significado del color morado la unión o vínculo de todos los empleados del hotel Budapest.

Un ejemplo de ello podrían ser las escenas en el comedor de los empleados. El color que más destaca es el morado ya que todos los personajes que aparecen llegan el uniforme de trabajo. Sin embargo cabe destacar que hay una pequeña diferencia entre la escena tres y cinco. En la primera de estas dos los colores son más intensos, hay más luz en la sala y se pueden ver algunos tonos amarillos. Esto es debido a la presencia de M. Gustave, el cual une como familia a todos los presentes. En cambio en la escena cinco los colores parecen más apagados, con falta de saturación. Esto podría ser a causa de la encarcelación de M. Gustave, por lo que se lograría sacar a relucir que su presencia es muy necesaria en el hotel.

En conclusión, estos dos colores están muy relacionados entre sí. El amarillo podría significar y personificar a M. Gustave y por otro lado el morado sería la representación de la familia de empleados del gran hotel Budapest.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
------------------------	-----------------	--------------------	-----------------------------	------------------------------	-----------------------------------

Encarcelamiento y salida	00:36:20	Se ve a M. Gustave en la cárcel tras una semana en ella, Zero lo visita	M. Gustave y Zero	Azul	Tanto en la iluminación, vestuario y escenario están teñidos de azul
	00:40:42	M. Gustave habla desde la cárcel dictando todo lo que escribe en la carta	M. Gustave	Azul / Rosado	El vestuario es azul y parte de la iluminación es más rosada
	00:42:51	M. Gustave va repartiendo la comida en la cárcel	M. Gustave	Azul / Amarillo	El azul está presente en la luz, el amarillo se ve en las paredes del zulo
	00:50:14	M. Gustave y sus compañeros de cárcel comienzan a cavar el túnel de huida	M. Gustave y sus compañeros de cárcel	Amarillo	La luz es amarilla, al ser tan oscura la escena destaca mucho más
	00:55:57	M. Gustave y sus compañeros se disponen a huir	M. Gustave y sus compañeros de cárcel	Amarillo / Rosado	La luz de las bombillas es amarilla pero la que entra por la ventana es rosada, inundando el zulo
	00:58:14	M. Gustave y sus compañeros trepan por las paredes exteriores de la cárcel intentando escapar	M. Gustave y sus compañeros de cárcel	Azul	La luz es azul ya que están en el exterior de noche
	00:59:19	M. Gustave y sus compañeros consiguen salir, encontrándose con Zero	M. Gustave, sus compañeros y Zero	Rosa / Marrón / Amarillo	La luz es rosada, todos los objetos que están en esta escena son de tonos marrones y amarillos

- **Encarcelamiento y salida**

En cuanto a las escenas de la cárcel y la salida de esta, hay dos colores que destacan. El primero de ellos es el azul que podría estar relacionado con la tristeza y la soledad. Y por otro lado está el amarillo, ligado estrechamente con el personaje de M. Gustave. A continuación se explicará la significación de estos dos pigmentos.

El azul es un color con tono frío por lo que su empleo está relacionado con sentimientos o emociones tristes y fuertes. En este caso podría estar conectado con la soledad de M. Gustave en la cárcel. En la primera escena nombra en la tabla superior, se visualiza a M. Gustave por primera vez encarcelado, con moratones en la cara y varias heridas debido a una pelea. Tanto la luz, el vestuario y la decoración de la sala tienen tonos azules muy saturados, dando a entender la tristeza y desolación de este personaje.

Poco a poco este azul va dejando de ser tan intenso, llegando incluso a desaparecer siendo sustituido por el color amarillo. Este pigmento, como se ha comentado anteriormente, podría estar relacionado con M. Gustave ya que, justo cuando comienza a tener más compañeros y amigos en la cárcel este color inunda el plano. *Wes Anderson* podría haber empleado este color para hacer referencia a la felicidad o personalidad de M. Gustave, es decir, cuando este está triste el amarillo desaparece por completo sin dejar ningún rastro, dando paso al color azul. Sin embargo cuando el personaje comienza a tener compañeros en la cárcel e intenta escapar de esta para reunirse de nuevo con su amigo Zero, el color amarillo se representa como una luz fuerte que llena la escena.

Por último, en la escena de reencuentro entre M. Gustave y Zero, la luz predominante es amarilla haciendo referencia a la vuelta en sí del primero de ellos. En conclusión, el color amarillo podría tener un significado muy claro, la representación completa del personaje llamado M. Gustave. Esto puede ser apoyado por el empleo de este color en las escenas del año 1968 ya nombradas con anterioridad.



<i>Acontecimientos</i>	<i>Minutaje</i>	<i>Descripción</i>	<i>Personajes presentes</i>	<i>Colores predominantes</i>	<i>Donde aparecen los colores</i>
Romanticismo	00:10:05	M. Gustave toma la última comida con Madame D.	M. Gustave y Madame D.	Rosa / Amarillo	El rosa está presente tanto en las paredes como mobiliario, el amarillo está presente en la ropa de Madame D.
	00:46:05	Zero y Agatha se encuentran en el cine y por primera vez se besan	Zero y Agatha	Azul	La luz es totalmente azul
	00:46:37	Zero y Agatha tienen una cita, se montan en un tiovivo y Zero le da un regalo a ella	Zero y Agatha	Naranja / Azul	Tanto la luz tiene algunos tonos azules pero predomina el naranja tanto en los objetos como en la luz del tiovivo
	00:47:05	Primer plano de Agatha. está enamorada de Zero	Agatha	Naranja	Las luces que se proyectan tanto en la cara de Agatha como en el fondo son de tonos naranjas
	00:50:40	Zero y Agatha descansan en el cuarto de esta (M. Gustave está en la cárcel)	Zero y Agatha	Marrón / Naranja	Tanto las paredes, los objetos presentes en el cuarto y el vestuario de los personajes tienen tonos marrones
	01:27:01	Tras caer en el camión de Mendl's, Zero y Agatha se abrazan sabiendo que están bien	Zero y Agatha	Rosa	El rosa invade la escena debido al colores de las cajas de Mendl's y el camión
	01:28:20	Boda entre Zero y Agatha, M. Gustave y sus compañeros hoteleros están presentes	Zero, Agatha, M. Gustave y los hoteleros	Arcoíris	Todos los colores están presentes en el vestuario de todos los personajes

- **Romanticismo**

En este caso el romanticismo solo se puede relacionar con un solo color, sin embargo este tiene gran significado a lo largo de toda la película.

El color que más se ha detectado, en cuanto a las escenas románticas presentadas en la tabla, es el naranja. Cabe destacar que el color rosa también está presente en varios momentos pero este no tiene un significado o uso claro más allá del estético. El naranja se puede observar sobre todo en las escenas en las que Zero y Agatha están juntos, por lo que se podría decir que ese color significa el amor que se tienen entre ellos. Como se ha comentado anteriormente en las escenas en las que se representa el año 1968, el color naranja está muy presente en todo el hotel. Esto puede ser debido a que *Wes Anderson* quiso simbolizar el amor que sintieron estos dos personajes, además de la añoranza y cariño que siguió teniendo Zero (Mr. Moustafa) por Agatha tras la muerte de esta.

La escena en la que Zero y Agatha tienen su primer contacto amoroso, en este caso su primer beso, se puede ver una luz azul que podría simbolizar la pureza y el temor por esta nueva aventura. Sin embargo a lo largo de esta relación este color no vuelve a aparecer en pantalla por lo que su significado no está totalmente claro.

A medida que la relación amorosa va avanzando este pigmento se va intensificando llegando a la escena en la que los dos personajes están en la habitación de la muchacha. El naranja se torna más oscuro, encaminándose hacia el marrón. En un primer momento esto podría significar simplemente la pobreza en la que vive Agatha ya que su cuarto está desnudo, los muebles se ven frágiles y escasos. Por otro lado se podría pensar que el uso de este color es debido al encarcelamiento de M. Gustave, tornando los marrones hacia los tonos amarillentos relacionados con este. A través de este estudio no se ha podido llegar a una conclusión exacta sobre el uso y significado del color marrón en las escenas románticas, sin embargo estas dos aproximaciones podrían estar bien encaminadas.

Por lo tanto, el color naranja hace referencia a la relación entre Zero y Agatha, por lo que su utilización en otras escenas a lo largo de la película estaría justificadas. *Goethe* describía a este color como un pigmento con mucha energía e intensidad, de manera que se podría afirmar que la relación apasionada y pura existente entre los personajes ya nombrados estaría vinculada estrechamente con este color.



8. Conclusión

Tras el estudio realizado se ha podido responder a la pregunta fundamental de este. La pregunta es la siguiente, ¿cuál es el significado del color en la película *El gran hotel Budapest* de *Wes Anderson*?

En primer lugar cabe mencionar que estos resultados obtenidos están basados en el análisis de contenido descrito y realizado anteriormente. Es decir, estos pueden considerarse una aproximación o punto de vista en el cual se diferencian los significados de los colores utilizados por *Wes Anderson* en la película *El gran hotel Budapest*, sin embargo no existe una aclaración o afirmación por parte del director sobre esto. A partir de estos resultados se describirán a continuación los significados que pueden tener los colores más predominantes de este *film*.

- **Rojo:** Este color está ligado totalmente al peligro. Todas las escenas que contienen este color son aquellas en las que los personajes principales se ven en una situación peligrosa o que conlleva a la muerte. Esto se puede ver en la persecución entre Agatha y Dimitri, o en los ropajes de Madame D. que más tarde aparece en su mansión asesinada. Por lo tanto se podría decir que este color no está ligado a un personaje concreto sino a una situación o acontecimiento que contenga algún riesgo o peligro.
- **Rosa:** En este caso el color rosa está bien definido ya que representa a una pastelería llamada Mendl's. Estas famosas cajas de pasteles que aparecen durante toda la película están teñidas por un color rosa pastel bastante saturado, es por eso que el espectador relaciona directamente el color con la empresa. Es decir, el color rosa está vinculado con Mendl's y sus pasteles.
- **Amarillo:** El color amarillo aparece repetidamente en la película *El gran hotel Budapest* y esto puede ser debido a su relación con uno de los principales personajes de la historia. A partir de este estudio se ha observado que M. Gustave está representado con este color, por lo que su presencia se podría llegar a decir que da luz a las escenas al igual que su personalidad. En conclusión, este color está relacionado con una persona concreta, M. Gustave.

- **Naranja:** Al igual que el amarillo, el color naranja está presente en variadas escenas, incluso inundando la decoración de los escenarios fílmicos. Esto es debido a que, a partir del estudio realizado con el análisis de contenido, se ha podido llegar a la conclusión de que este color hace referencia a la pareja de Zero y Agatha. Por lo tanto este color nuevamente tiene un significado ligado a personajes, en este caso los dos anteriormente nombrados
- **Azul:** Este color es bastante abundante aunque sus significados pueden ser variados. En un primer lugar se puede asociar a la tristeza o soledad. Al mismo tiempo en varias escenas se puede presenciar cómo los escenarios en los que se encuentra el personaje denominado como sicario tienen tonos azulados, por lo que el miedo también sería uno de sus posibles significados. Es por ello que la simbología elegida por este estudio está relacionada con emociones como la tristeza, el miedo o la soledad.
- **Morado:** En este caso el morado ha sido el color más fácil de relacionar o identificar. Esto es debido a que este se presenta en los uniformes de los empleados del gran hotel Budapest, dando a entender que el color que se le atribuye a este hotel es el morado. En conclusión, de nuevo un color es asignado a personajes, en este caso a varios ya que todos los empleados lo llegan, incluso los protagonistas de la historia M. Gustave y Zero.

Como se puede ver los colores se dividen en dos grupos, los que están relacionados con personajes y los que representan una emoción o sentimiento. Los resultados de este estudio mostraron que puede que *Wes Anderson* no entienda el concepto de color como un mero transmisor de emociones, sino como elemento de representación de la personalidad de sus personaje y los recuerdos o intereses de estos, dando una ampliación al significado y empleo del color.

A su vez se quiere destacar que gracias a la realización de un análisis de contenido basado en la puesta en escena y el color se han obtenido estos resultados, pudiendo así responder a la pregunta fundamental cuestionada al comienzo del estudio. Además se quiere recalcar que el empleo de este modelo de análisis podría ser utilizado en cualquier *film*, siendo así válido para la búsqueda de los significados de los colores.

Bibliografía

- Ancher, A. (1905). *Harvesters. Harvesters*. Skagens Museum, Dinamarca.
- Anderson, W. (Dirección). (2014). *El gran hotel Budapest* [Película].
- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Bardin, L. (2002). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.
- Burton, T. (Dirección). (2014). *Big Eyes* [Película].
- Cameron, I. (1962). *Films, Directors and Critics. Movie*. Obtenido de https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/films_directors_and_critics.pdf
- Cameron, J. (Dirección). (1998). *Titanic* [Película].
- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Milán: Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.
- Chanayath, N., Lhieochaiphant, S., & Phutrakul, S. (2002). Pigment Extraction Techniques from the Leaves of *Indigofera tinctoria* Linn. and *Baphicacanthus cusia* Brem. and Chemical Structure Analysis of their major components. *CMU. Journal, 1*, 149-160. Obtenido de <http://www.thaiscience.info/Journals/Article/CMUJ/10324939.pdf>
- Chazelle, D. (Dirección). (2017). *La la land* [Película].
- Chevalier, T. (1999). *La joven de la perla*. Estados Unidos: HarperCollins E. P. Dutton.
- Chio, F. d. (1991). *Cómo analizar un film*. Milán: Fabbri, Bompiai, Sonzogno, Etas S.p.A.
- da Vinci, L. (1495-1498). *La última cena*. Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.
- de Chomón, S. (Dirección). (1904). *L'hereu de Can Pruna* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=r6naRsaveGo>
- de Chomón, S. (Dirección). (1905 - 1908). *Hôtel électrique* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=aZFdaqQky2o>
- de Chomón, S. (Dirección). (1908). *La maison ensorcelée* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=EqvtRPFnEMO>
- De la Rosa, E., & Berenguer, X. (1995). Pioners de l'animació: Chomón, Cohl, McCay / Els primers dibuixants del moviment. *Revista de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra*. Obtenido de <http://www.iaa.upf.edu/formats/formats1/d09ct.htm>
- de San Leocadio, P., & Pagano, F. (1474). *Cúpula de la catedral de Valencia*. Catedral, Valencia.

- Ferreras, J. G., & Leite, L. (2008). A vueltas con la alfabetización visual: lenguaje y significado en las películas de Wes Anderson. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 5, 248-287.
- Francia, F. (1500). *Virgin and Child*. *Virgin and Child*. Fondazione Brescia Musei, Italia.
- Gianati, M. (1993). Les couleurs et les sons se répondent. 1895, *revue d'histoire du cinéma, numéro hors-série*, 274-289. Obtenido de *Revue d'histoire du cinema*: <https://doi.org/10.3406/1895.1993.1032>
- Goethe, J. W. (1810). *Zur Faerbnlehre*. Alemania: John Murray.
- Gogh, V. v. (1887). Árboles y maleza. *Árboles y maleza*. Van Gogh Museum, Países Bajos.
- Gogh, V. V. (1888). Los girasoles. *Los girasoles*. Neue Pinakothek, Múnich, Alemania.
- Gogh, V. V. (1890). Retrato de Adeline Ravoux. *Retrato de Adeline Ravoux*. Colección particular, Suiza. Obtenido de <https://www.vangoghgallery.com/es/catalogo/pinturas/2142/Retrato-de-Adeline-Ravoux.html>
- Gombrich, E. H. (1950). *Historia del Artes*. México: Diana y Conaculta.
- Hamus-Vallée, R. (1999). Segundo de Chomon. 1895, *revue d'histoire du cinema, n° 27*, 49-60. Obtenido de https://www.persee.fr/doc/1895_0769-0959_1999_num_27_1_1393
- Hernández-Pacheco, E. (1918). *Estudios de arte prehistórico*. Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas. Obtenido de <http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/168414/Estudios%20de%20Arte.pdf?sequence=1>
- Ivanovic, I. C. (2014). Cuatro aproximaciones a la Teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe. *Revista Diseña N°8*.
- Jiménez G., C. (2017). El color y su uso en el cine. *Vídeo*. Youtube.
- Keane, M. (s.f.). *The Stray*. Keane Eyes Gallery.
- Kobiela, D., & Welchman, H. (Dirección). (2018). *Loving Vicent* [Película].
- LePrince, J. (9 de Septiembre de 1930). El empleo del verde de París para la destrucción de larvas de mosquitos. *Panamerican Journal of Public Health*, 34, págs. 1048-1056. Obtenido de <https://iris.paho.org/bitstream/handle/10665.2/11190/v9n9p1048.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>
- Lumière, L., & Lumière, A. (Dirección). (1895). *Le Repas de bébé* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=i8Yi4du489w>

- Lumière, L., & Lumière, A. (Dirección). (1896). *L'arrivée d'un train à la Ciotat* [Película].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=qawVtd32DOQ>
- Méliès, G. (Dirección). (1901). *L'homme à la tête en caoutchouc* [Película]. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=yK7XpRe9ZGE>
- Méliès, G. (Dirección). (1902). *Le voyage dans la lune* [Película]. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=i8Yi4du489w>
- Méliès, G. (Dirección). (1904). *La Sirène* [Película]. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=hUVbsd1pRsY>
- Mendes, S. (Dirección). (1999). *American Beauty* [Película].
- Millais, J. E. (1852). *Ofelia*. Tate Britain, Londres, Reino Unido.
- Molina-Siles, P., Piquer-Cases, J., & Cortina-Maruenda, J. (2013). El color en los comienzos del cine. De la aplicación manual al Technicolor. En E. Tamborero, & J. Fajardo, *Libro de Actas del X Congreso Nacional del Color* (págs. 528-536). Valencia: Universitat de València. Obtenido de
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/30118/61.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Murnau, F. W. (Dirección). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [Película].
- Musée Photo Maison Nicéphore Niépce*. (s.f.). Recuperado el 23 de Abril de 2020, de
<https://photo-museum.org/es/historia-fotografia/#>
- Newton, I. (1704). *Óptica, o Tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Londres.
- Niblo, F., Brabin, C., Cohn, J., & Cabanne, C. (Dirección). (1925). *Ben-Hur* [Película].
- Palet, A. (2002). *Tratado de pintura, color, pigmentos y ensayo*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pascual, M. L. (2007). *Los colores y las técnicas de la pintura mural maya*. Real Academia de España en Roma.
- Penn, S. (Dirección). (2008). *Into the Wild* [Película].
- Ramírez, J. P. (2010). El cinabrio color rojo hijo de la luz, pintura facial y ritual de la nueva vida y la muerte de los Chancay y los Incas. *Guara*. Obtenido de
<http://revistas.unjfsc.edu.pe/index.php/GUARA/article/view/86/79>
- Real Academia Española. (s.f.). Color. Recuperado el 3 de Mayo de 2020, de
<https://dle.rae.es/color>
- Regnault, J.-B. (1796). *Death of Cleopatra*. *Death of Cleopatra*. Kunstpalast, Alemania.
- Rodriguez, R. (27 de Mayo de 2018). *Lapizlázuli Color: Ultramarine Blue*. Obtenido de Namme:
<https://nammu.com/eng/lapis-lazuli-color-ultramarine-blue/>

- Roja, J. M. (2010). *Alquimia: pigmentos y colorantes históricos*. Madrid: Real Sociedad Española de Química.
- Rubens, P. P. (1614). El descendimiento de Cristo. *El descendimiento de Cristo*. Catedral de Amberes, Amberes, Bélgica.
- San Andrés, M., Sancho, N., & De la Roja, J. (2010). *Alquimia: pigmentos y colorantes históricos*. Madrid: Anales de la Real Sociedad Española de Química. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3184831>
- Sancho, N. (2010). *Alquimia: Pigmentos y colorantes históricos*. Madrid: Real Sociedad Española de Química.
- Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. *Film Culture*. Obtenido de <https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf>
- Scott, R. (Dirección). (2015). *The Martian* [Película].
- Selick, H. (Dirección). (1996). *James and the Giant Peach* [Película].
- Tarantino, Q. (Dirección). (2003). *Kill Bill Volumen 1* [Película].
- Tarantino, Q. (Dirección). (2009). *Inglourious Basterds* [Película].
- Tiziano. (1520-1523). Baco y Ariadna. *Manierismo, Óleo sobre lienzo*. Galería Nacional de Arte de Washington DC, Washington DC.
- Torres, S. (1990). Segundo de Chomón de la itala film. *Nosferatu. Revista de cine (4)*, 36-41. Obtenido de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40765/NOSFERATU_004_004.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Trier, L. v. (Dirección). (2011). *Melancolía* [Película].
- Velázquez, D. (1635-1648). *Coronación de la Virgen*. Museo del Prado, Madrid.
- Vermeer, J. (1665-1667). *La joven de la perla*. Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.
- Wachowski, L., & Wachowski, L. (Dirección). (1999). *The Matrix* [Película].
- Webber, P. (Dirección). (2003). *La joven de la perla* [Película].
- Zecca, F., & Nonguet, L. (Dirección). (1903). *La Vie et la passion de Jésus-Christ* [Película].