

EL AMARILLO EN LA BAJA EDAD MEDIA. COLOR DE TRAIADORES, HEREJES Y REPUDIADOS

Astrid de Sas van Damme

Resumen: La cultura medieval está rodeada de simbolismo, y en este contexto el lenguaje del color es fundamental, como aparece reflejado en todos los aspectos de la vida medieval: ropas, joyas, telas litúrgicas, escudos y por supuesto, en el arte. La representación artística, además de las fuentes, es un testimonio clave para acercarnos a lo que supuso el color en la baja Edad Media, sus usos, su producción, su significado y su simbolismo. Uno de los casos más característicos es el del color amarillo y su adscripción a lo negativo, concretamente a la mentira, la enfermedad, la herejía, la traición o la codicia. Dentro de la producción artística, este color está prácticamente siempre presente con un sentido peyorativo, como se muestra a través de la pintura o de las vidrieras. Otros colores muestran diversos usos dentro de esta producción artística, pero el amarillo, se mantiene constante en su significado.

Palabras clave: Baja Edad Media, simbolismo, color, amarillo, arte.

YELLOW IN THE LATE MIDDLE AGES. COLOR TRAITORS, HERETICS AND REPUDIATED

Abstract: The Middle Ages Culture is enclosed by the symbolism, and into this symbolism the color's language is essential, and it is reflected in all the medieval life's aspects like: the clothes, the jewels, the liturgical clothes, the coats of arms, and obviously the art. The artistic representations, as well as the sources, are the bass testimony to understand the meaning of the color in the late Middle Ages, the way to use it, to produce it, his meaning and his symbolism. One of the most characteristics is the yellow color and his negative sense specifically to express the lie, the illness, the heresy, the betrayal or the avarice. In the artistic process, this color is always founded with a pejorative meaning like we see in the painting or the stained-glass windows. Others colors have others meaning into the artistic process, but the yellow color has nearly always the same meaning.

Key words: Late Middle Age, symbolism, color, yellow, art.

* Entregado: 30/10/2012. Aceptación definitiva: 11/02/2013

1. INTRODUCCIÓN

“En nuestra vida académica asistimos a una curiosa contradicción: por una parte, la imposición de unos planes de estudio que tienden a una reducida especialización y, por otra, la reacción de nuestros alumnos que en sus trabajos o tesinas buscan orientaciones interdisciplinares”¹. Esta era la opinión de Carmona Fernández sobre la actitud de los alumnos universitarios en los años setenta, y que es aún extrapolable a la actualidad. Precisamente, nuestro artículo se inserta dentro de esa interdisciplinarietà, como exige el estudio del tema que abordamos, el simbolismo del color en la baja Edad Media y su influencia en las representaciones artísticas. Este aspecto fundamental de la vida medieval ha pasado desapercibida en los estudios de muchos especialistas, y por ello pretendemos reivindicarlo. Aquí adquiere un papel fundamental la obra de arte como fuente histórica, que nos acerca, junto con la fuente escrita y la arqueología, a la realidad y la cultura de la Edad Media².

El color ha sido protagonista de numerosas teorías en diversos campos del saber, pero no cuenta con una metodología historiográfica que permita responder a la pregunta primordial, ¿cuál fue la experiencia del color en la Edad Media? Se puede decir que eminentemente simbólica, pero ¿cómo? Es una cuestión compleja, ya que en un mismo periodo la práctica varía de un lugar a otro y de un siglo a otro. Una respuesta generalizada para el simbolismo del color, nunca es una respuesta válida. En este caso analizaremos el significado atribuido al amarillo.

Los estudios histórico-artísticos en torno a este tema son pocos y muy escuetos, ya que una completa historia de los colores es una tarea hercúlea que aún hoy está por hacerse. En este campo destaca la obra de M. Pastoureau, especialmente las monografías que ha dedicado al azul y al negro³. Otro autor a destacar es J. Gage, que se refiere también al aspecto simbólico del color a lo largo de la historia. Ambos trabajos han sido la base de nuestro estudio.

¹ CARMONA FERNÁNDEZ, F., “Crítica sociológica y literatura románica”, *Estudios románicos*, Universidad de Murcia, Murcia, 1978, p. 107.

² Este artículo se inserta en la disciplina denominada “historia de las mentalidades”, que hoy sigue su andadura con constantes aportaciones científicas y que requiere de la colaboración de todos los campos del saber, incluido el arte. Aborda todos los aspectos de la Edad Media, donde el simbolismo es uno de los temas fundamentales. Michel Pastoureau, en su estudio de la heráldica y el color desde un punto de vista simbólico, ha sido uno de los más importantes iniciadores de esta disciplina, pero igualmente son nombres a destacar los de Le Goff o Duby entre muchos otros.

³ PASTOUREAU, M., *Negro, historia de un color*, 451 Editores, Madrid, 2009, y *Azul, historia de un color*, Paidós, Madrid, 2010.

M. Pastoureau⁴ es el único historiador que ha dedicado importantes trabajos al uso del color y su simbolismo en la Edad Media, en los que, por primera vez, se ha propuesto una metodología adecuada para el estudio de este tema⁵. Como novedad, plantea una metodología de investigación a partir de los restos arqueológicos, mientras que J. Gage⁶ sólo recurre a las fuentes escritas para acercarse a la obra artística, considerándola la representación más importante que poseemos para el estudio del conjunto de las manifestaciones y actitudes hacia el color que se expresan en la forma visual.

El acopio de información a través de las fuentes escritas es, hoy por hoy, el procedimiento más accesible para el historiador, y así es como J. Gage reconstruye una historia de los colores y da una posible respuesta a la pregunta de cuál es el origen del proceso de simbolización. En primer lugar se le otorga valor por lo que implica la palabra, y posteriormente se lleva a un proceso de simbolización, práctica habitual en la Edad Media. Además, afirma que este proceso comienza en la cultura local, en la transformación que se produce en el seno de los distintos pueblos y que posteriormente, en el caso de la Europa occidental, la Iglesia institucionalizará.

Al margen de los estudios mencionados, el vacío historiográfico se hace evidente en torno a este tema, acentuándose en el ámbito español; hay quienes han puesto sus miras en ello, y de ahí han surgido algunos congresos,

⁴ Entre sus numerosos trabajos debemos destacar, *Traité d'heraldique*, París, 1979; "Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert", *Mediévales*, 4, París, 1983, pp. 62-72; *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Le léopard d'or, París, 1986; "Ordo colorum: Notes sur la naissance des couleurs liturgiques", en *La Maison-Dieu: Revue de pastorale liturgique*, vol. 176, 4^o trimestre, 1988, pp. 54-66; "Les cisterciens et la couleur au XIIe siècle", en *L'ordre cistercien et le Berry*, Coloquio de Bourges, 1998, *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, vol. 136, 1999, pp. 21-30; y RIGHETTI, M., *Los colores litúrgicos*, Barcelona, Cuadernos Phase, 2003; y SIMONNET, D., *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 2006; y *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Katz Editores, Buenos Aires, 2006; además de las dos obras recogidas en la nota anterior. También ha dedicado numerosos trabajos a la heráldica, campo donde más ha investigado hasta la fecha.

⁵ Otros historiadores han abordado el tema desde un enfoque teórico, así como de la problemática que se plantea sobre él, desde la antropología a la historia o la historia del arte. Véase MEYERSON, I. (dir.), *Problèmes de la couleur*, S.E.V.P.E.N, París, 1957; TORNAY, S. (dir.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Universidad de París, 1978; o POUCHELLE, M.C. (dir.), *Paradoxes de la couleur*, Armand Colin, París, 1990, y más recientemente, aunque orientado hacia la escultura, BRINKMANN, V., PRIMAVESI, O., y HOLLEIN, M., *Circumlitio. The Polychromy of Antique and late Medieval sculpture*, Hirmer Verlag, 2010.

⁶ GAGE, J., *Color y cultura*, Siruela, Madrid, 1993, y *Color and meaning: Art, Science and Symbolism*, California, University of California Press, 1999. Ambas constituyen obras fundamentales por su amplitud y minuciosidad, siendo las más destacadas de sus investigaciones. También debemos mencionar "Colour in history: relative and absolute", *Art History*, 1, Londres, 1978, pp. 104-131.

aunque sin continuación en el tiempo, sobre el color en la Edad Media y su simbolismo en líneas generales. Entre ellos destacan unas jornadas dedicadas al color en las que participaron historiadores franceses, ingleses y alemanes, en la ciudad de Leiden en los años setenta⁷, cuya temática fue muy variada. En otro congreso de los años ochenta celebrado en Francia, el tema principal giró en torno al simbolismo del color en la Edad Media⁸; e igualmente podemos hacer referencia a un tercer ciclo de conferencias sobre el Islam y el color⁹. Estos congresos y lo variado de sus ponencias vienen a demostrar la amplitud del tema y sus múltiples posibilidades de estudio.

1.1. El color y su sentido simbólico

No se debe restar valor al simbolismo como testimonio historiográfico, y menos para la Edad Media. El hecho de que un objeto posea una dimensión simbólica no conlleva que anule su valor concreto y material, “se tiene con demasiada frecuencia la tendencia a pensar que la admisión de un sentido simbólico debe implicar el rechazo del sentido literal o histórico”¹⁰.

Según la definición de Pastoureau, el símbolo “es siempre multiforme, polivalente y ambiguo. No se expresa sólo con palabras y textos, sino con imágenes, objetos, gestos, rituales, creencias y comportamientos”¹¹, de ahí su complejidad. La primera dificultad se encuentra en la propia incapacidad de la lengua moderna para definir la ambigüedad que supuso el simbolismo para los medievales, y por lo tanto, comprenderlo en su totalidad, ya que afectaba a todos los ámbitos, desde el social, económico, cultural, religioso o político, hasta el intelectual. Prácticamente todo se basa en la analogía, en el vínculo entre un objeto y una idea, y en la mayoría de los casos tiene que ver con la relación entre lo aparente y lo oculto, lo real y el más allá, por ello puede parecer arbitrario a nuestros ojos. “El simbolismo pierde, sin embargo, esta apariencia de arbitrariedad y falta de madurez tan pronto como se ve claro que está inquebrantablemente unido con la concepción del mundo [...] Inherente a la cultura entera. Pues no se trata en primer término de aquella disputa de agudos teólogos, sino de las representaciones que

⁷ *The realism of colour, Die welt der farben, Le monde des couleurs*, Conferencias de *Eranos* de 1972, Leiden, 1974.

⁸ *Les couleurs au Moyen Âge*, Centre Universitaire des Études et de Recherches Médiévales D’Aix (CUERMA), Mars 1987, Aix-en-Provence, 1988.

⁹ *Color in Islamic Art and Culture* fue publicado por Yale University Press en octubre de 2011. Se trata de una recopilación de trabajos de investigación que se centran en el papel del color en el arte y la cultura islámicas, presentado por doce académicos de la Hamad bin Khalifa Simposio, celebrado en Córdoba en 2009. Lo editan BLAIR, S., y BLOOM, J.

¹⁰ GUÉNON, R., *Le symbolisme de la croix*, París, 1952, cfr. CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1979, p. 19.

¹¹ PASTOUREAU, M., “Símbolo”, en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C., (eds.) *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Akal, Madrid, 2003, p. 741.

dominan la vida entera de la fantasía y del pensamiento, como se manifiesta en el arte, en la moral y en la vida diaria.”¹² Cualquier objeto, animal, vegetal, son susceptibles de poseer un significado análogo, al igual que el tiempo y el espacio.

En la cultura medieval, como en las precedentes y en las posteriores, el color se encarga de distinguir, señalar, clasificar, oponer, o jerarquizar. Analizado en su contexto, en un periodo de tiempo relativamente amplio, muestra todo su campo simbólico. Puede ser número, como los siete colores principales en relación a los siete días de la semana; notas musicales, los elementos, el tiempo o el espacio, mostrándose de formas muy variadas. Además, está íntimamente relacionado con la religión. En el caso del cristianismo, el primero fundamenta e intensifica el segundo y facilita la comprensión de las razones misteriosas que envuelven la devoción; de esta forma la interrelación de lo material con lo espiritual enriquece su significado, permitiendo unir la “cosa creada” con su Creador, como reflejo de su magnificencia y su perfección.

El simbolismo del rojo, por ejemplo, está marcado por dos experiencias elementales en la vida del hombre, la sangre y el fuego, ambos con un significado existencial. El rojo como color litúrgico, hace alusión a la sangre de Cristo, la sangre del sacrificio; el color del fuego representa lo divino, es Dios mismo, por eso se manifiesta ante Moisés como zarza ardiente; e igualmente, el Espíritu Santo se muestra como una llama.

En este sentido, el color no se puede definir únicamente como un fenómeno perceptivo cuando nos referimos a la Edad Media; es además una cualidad, una sustancia, es decir, una envoltura material que reviste los objetos y es visible gracias a la luz, otro de los elementos fundamentales en la experiencia estética medieval del color. Éste se valora por su brillo, cualidad indispensable, y por su saturación, pues, cuanto más densa es la coloración, más apreciado. Estas dos condiciones son necesarias para que se considere hermoso, idea que se mantiene desde época clásica y que toma vital importancia durante el periodo bajomedieval. El color no actúa solo, se asocia y contrapone a otros dentro de una misma composición, ya sea pictórica o textil. En el caso de los documentos escritos, la mención o ausencia de determinados colores puede tener un sentido u otro que en ocasiones no atiende a la realidad, sino a otros fines. El color real que les rodea, presente en cosas y animales, el verdaderamente percibido, y el nombrado en las

¹² HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1978, pp. 270-271.

fuentes o representado en una pintura, pueden ser completamente distintos entre ellos.

La belleza del color se siente en la Edad Media como una belleza simple, cotidiana y cercana, es indivisible del material o la sustancia, por lo tanto no surge por relación, sino que es característica del objeto. Por tanto, la belleza se compone de color y forma, pero también de luz y apariencia exterior, y todos ellos interrelacionados; un color no es bello si no es brillante y la luz es más bella si está coloreada. Pero su belleza siempre dependía de las consideraciones morales, religiosas o estéticas. La contemplación de los colores unido al placer estético sí existe, pero asociado a los colores de la naturaleza, aquellos que han sido creados por Dios, los que son verdaderamente puros y bellos. Los colores representados en las artes no se consideran como tal, sino en su conjunto y por el material con el que se hace o al que imita, como ocurrirá también en la vestimenta. Este gusto por el color y la luz, forma parte de una reacción típicamente medieval y que tiene que ver con el aprecio por las gemas, las piedras preciosas, las coloridas telas y los vitrales espléndidos, actitud que es un referente constante en las crónicas y los tratados desde la alta Edad Media.

En cuanto al aspecto formal de la belleza en la baja Edad Media, de nuevo reaparecen las dos estéticas que resultarán fundamentales, la de Dionisio Areopagita y San Agustín (m. 430), que tienen que ver con la *consonantia* y la *claritas*. Ésta última será la que mejor responda a una sensibilidad puramente bajomedieval. Guillermo de Auvernia (m. 1245) y San Alberto Magno (m. 1280), aun manteniendo las ideas de sus predecesores, también serán fundamentales en la relación estética del color y la luz como elementos sustanciales de esta belleza. El primero, en su obra *De bono et malo*, dirá “o bien es la forma y la localización, o bien el color, o bien lo uno y lo otro, o lo uno en comparación con lo otro”¹³, es decir, que el color será hermoso en su justo contexto. Pero es Alberto Magno el que verdaderamente engloba todo el pensamiento aristotélico y estético medieval sobre la belleza y su relación con el color. En sus teorías se unen varias ideas, el color, las piedras preciosas, la nobleza y la luminosidad, todo ello, características sustanciales de lo bello. Estas cuatro ideas a las que hace alusión, son la base del pensar medieval en lo que a belleza se refiere.

¹³ GUILLERMO DE AUVERNIA, *De bono et malo*, 207, en TATARKIEWICZ, W., *Historia de la Estética II. La estética medieval*, Akal, Madrid, p. 233.

2. EL COLOR AMARILLO

En la Edad Media el gusto por el color es desmedido; se encuentra presente en todos los ámbitos de la vida, hasta el punto que podríamos afirmar que la Edad Media es la edad del color¹⁴. Uno de los muchos testimonios que dan buena muestra de este gusto, es el de Ramón Llull. Este poeta, filósofo y teólogo, recoge en su obra *De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores* (ca. 1272) su doctrina mística de acercamiento a Dios, donde condena el uso del color por su vaga materialidad; a través del ejemplo, compara la obra de Dios con la obra humana. De la mucha información que proporciona, comenta la rica decoración que imprimía el pintor en un templo:

*Vemos pintores que pintan las cruces de oro y plata, de colores rojos y de piedras preciosas [...] los pintores pintan los altares de colores, de ricos paños y de piedras preciosas*¹⁵

El color no sólo estaba presente en altares e iglesias, también en casas y palacios, en ropas, tocados, adornos y escudos:

*Señor, vemos pintores que pintan a los príncipes y a los hombres ricos, palacios, cámaras, pórticos y casas, de oro y de plata y de diversos colores [...] los reyes y los hombres ricos hacen pintar sus tocados de diversos colores [...] ;Y vemos tantos pintores que pintan los paños con los que se hacen los vestidos, y vemos los paños teñidos de colores rojos, amarillos, verdes, blancos, negros, morados y de muchos otros colores!*¹⁶

Aún teniendo en cuenta la ponderación en las descripciones del teólogo y filósofo mallorquín, las referencias a los colores y a sus diversos usos es constante y supone una valiosa fuente de información que reafirmaría este gusto propio de la sociedad medieval. El color es sinónimo de riqueza y belleza, de poder, de salud, y por ello también está presente a través de joyas y coronas, piedras preciosas, oro y plata:

*Señor, veo todo el mundo lleno de pintores y pinturas, y pues unos pintan sus caras, otros sus vestidos, unos sus palabras, otros sus cosas, unos sus libros, otros sus armas y los demás su mercadería*¹⁷

¹⁴ Huizinga hará constantes alusiones al sentimiento colorista y a veces ingenuo que marca la baja Edad Media, y cómo, los usos y reglas del color están presentes en todo tipo de rituales y ceremoniales. Véase HUIZINGA, J., *El otoño*, 2010, p. 21, p. 67, pp. 71-73, p. 161, p. 238, pp. 270-272, y pp. 355-364.

¹⁵ RAMÓN LLULL, *De cómo se maravillan de cuanto hacen los pintores*, cfr. en YARZA LUCAS, J., *Arte Medieval II, Románico y Gótico*, G. Gili, Barcelona, 1982, p. 202.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 203-204.

¹⁷ *Ibid.*, p. 205.

El mundo que envuelve a Ramón Llull está “pintado” por entero, mira a su alrededor y no encuentra sitio, objeto o persona que no esté ricamente cubierto de colores. El hombre del Medievo se rodea de ellos porque le dan seguridad. Palacios, iglesias y plazas se engalanan; reyes, nobles y mercaderes los visten, e incluso en el acto de la misa el color es un recurso escenográfico muy valorado. Se llega incluso a “colorear” la comida, los perros, caballos y aves de caza.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa el amarillo entre los colores medievales? ¿Qué aspectos condicionan su significado? ¿Dónde y cómo aparece representado? Como ya hemos apuntado anteriormente, el simbolismo del color amarillo en este periodo es eminentemente negativo.

2.1. Significado de “amarillo”

J. Gage opina que el origen de un significado simbólico para un color se halla en la propia palabra que lo define, y con el paso del tiempo la sociedad, a través de esta relación, haría uno u otro uso del color. Para el caso del amarillo, su significado es bastante elocuente:

- Según el diccionario de la RAE¹⁸:

amarillo, lla. (Del b. lat. *amarëllus*, de *amārus*, amargo).

1. adj. De color semejante al del oro, la flor de la retama, etc. Es el tercer color del espectro solar.

2. adj. Dicho de una persona: Pálida a causa de una enfermedad o un susto.

- Según Joan Corominas:

“AMARILLO, 1074 (*amarellus*, 919). Del bajo lat. Hispánico AMARELLUS ‘amarillento, pálido’, diminutivo del lat. AMARUS ‘amargo’, probablemente aplicado a la palidez de los que padecían ictericia, por ser enfermedad causada por un trastorno en la secreción de la bilis o humor amargo¹⁹. Deriv. *Amarillento*, 1818. *Amarillez*, 1495”²⁰.

- Según Ralph Penny:

“A pesar de la caracterización que hemos hecho del latín hispánico como arcaico y conservador, sus descendientes poseen una serie de rasgos que revelan la existencia de cambios innovadores que se circunscriben de modo

¹⁸ Vigésimo segunda edición, en <http://lema.rae.es/drae/?val=amarillo>

¹⁹ El exceso o falta de bilis amarilla en el organismo es causa de un temperamento colérico, violento, agresivo y de mal genio según la teoría de Hipócrates (460-361 a.C.) sobre los cuatro humores como fundamento de la medicina, y que se mantuvo durante la Edad Media.

²⁰ COROMINAS, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1987, p. 47.

exclusivo a la Península. Algunas innovaciones hispánicas consisten en la formación de derivados: amaru “amargo” > amarellu > “amarillento” > *amarillo*²¹.

Como vemos, el término amarillo proviene del latín y hace referencia a algo amargo y a la enfermedad.

2.2. El amarillo y su decadencia

El amarillo se presenta como uno de los colores más fáciles de abordar, ya que, en lo que se refiere a las artes, especialmente la pintura o la vidriera, prácticamente siempre lo encontramos relacionado a dos ideas fundamentales: en sentido positivo representa el oro, como vemos en la heráldica o las vidrieras, y no tanto en la pintura gótica, que recurrió al dorado; y su sentido negativo, siendo el arte la fuente de ejemplos más nutrida, relacionándose con la traición o la herejía, como veremos más adelante a través de obras concretas. Igualmente, las fuentes escritas nos informan del papel que juega el amarillo en la sociedad, especialmente a través de la indumentaria.

El amarillo a lo largo de la historia no ha sido un color muy apreciado, se le ha relacionado casi siempre con la infamia, en lo que se refiere a Occidente, ya que entre las culturas orientales y las sudamericanas goza de más aprecio y tiene un sentido positivo, véase el caso de China, donde fue el color reservado al emperador. Comenzó a adquirir su mala fama en la Edad Media, cuando el oro le arrebató su sentido positivo²², pues éste adquirió, en detrimento del amarillo, los significados de luz y calor, representación del sol, de Dios, y por extensión, la vida, la alegría o la energía, pues el oro es el material que más reluce, brilla e ilumina. Ante esto, el amarillo adquiere el sentido contrario, considerándose color apagado, triste, que recuerda al otoño y por lo tanto la decadencia o la enfermedad; y finalmente pasa a convertirse en símbolo de la traición, la herejía, la mentira, la avaricia, la locura, el engaño y un largo etcétera de infortunios, pues podríamos afirmar que el amarillo toma para sí todos los valores negativos posibles, siendo el único color que en la Edad Media no tenía doble simbolismo negativo-positivo, únicamente poseía significado negativo.

Sin duda la más significativa de las alusiones al amarillo la encontramos ya en las Sagradas Escrituras, y nos referimos al Apocalipsis, cuando hace alusión a los cuatro jinetes y sus caballos:

²¹ PENNY, R., *Gramática histórica del español*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 11.

²² Teoría que defiende Pastoureau, en PASTOUREAU, M., y SIMONNET, D., *Breve historia*, p. 84.

Cuando el cordero rompió el cuarto sello, oí la voz del cuarto ser viviente que decía: ¡ven!, Miré y vi aparecer un caballo amarillento²³. El que lo montaba se llamaba Muerte y el abismo lo seguía (Ap. 6, 8)

Como vemos, contrariamente a lo que se cree, no es el color negro el que se relaciona con la muerte, no en el Apocalipsis, a pesar de que en la baja Edad Media efectivamente el negro se acabaría relacionando con esta idea, siendo el color empleado en la vestimenta de luto y en las ceremonias fúnebres. En el Apocalipsis, sin embargo, se relaciona con el hambre y la peste, y el amarillo con la muerte, y así lo representarán las miniaturas altomedievales (Fig. 1).

Estas pinturas serán otra de las manifestaciones que pueden arrojar luz sobre el significado negativo del amarillo, especialmente los Beatos, nombre genérico que se refiere a una serie de códices miniados de los siglos IX al XI y que contienen el *Comentario al Apocalipsis* escrito por el Beato de Liébana hacia el año 776. Lo que mejor caracteriza a estos códices es el uso dramático e ilusionista del color.

Como afirma Domínguez Bordona, la influencia de estas miniaturas en las posteriores manifestaciones artísticas altomedievales es enorme, “hasta el punto de ser hoy ellas, clave para la comprensión de diversos problemas de simbología medieval”²⁴. Donde más se manifestó esta influencia fue en la escultura altomedieval, tanto en las formas como en el uso del color, y muy especialmente en las pinturas murales del románico, siendo Santa María de Ripoll y Moissac los casos más significativos.

Los primeros colores empleados en esta miniatura fueron el rojo y el verde, ampliándose posteriormente la gama con el añadido del amarillo y el azul, que mezclados darán otros colores, como el anaranjado, varios tipos de verdes y azules, así como varios tipos de amarillos. Aún así, no es tanto el color en sí lo que da significado a los mensajes simbólicos en las miniaturas de los Beatos, como su combinación para provocar en el espectador sensación de intemporalidad, de caos y de revelación, y en este sentido, el color amarillo resultará fundamental²⁵.

²³ Según las traducciones puede aparecer como “amarillento”, “amarillo” o “bayo”. Este último término se refiere a la capa (o color) del caballo, que efectivamente tiene un tono amarillo apagado, con crines, cola y extremidades negras.

²⁴ DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El arte de la miniatura española*, Plutarco, Madrid, 1932, p. 5.

²⁵ MENTRÉ, M., “Espace et couleurs dans les Beatus du Xe siècle”, en *Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 14, 1983, pp. 7-23.

El amarillo se empleó en estas miniaturas con la intención de mostrar dinamismo o movimiento, ideas que acentuarían la idea esencial que transmite el Apocalipsis. Se pretende materializar visualmente la intemporalidad y desaparición del cielo y la tierra, creando nuevos espacios atmosféricos llenos de contraste a través del uso de amarillos, rojos, morados, anaranjados y azules oscuros, pues se trata de concebir un mundo extrahumano, donde se diferencia el cielo de Dios y el espacio terrenal del hombre (Figs. 1 y 2). Estos fondos estratificados con la yuxtaposición de colores violentos son propios de la alta Edad Media.

Por lo tanto, podríamos decir que el color amarillo es uno de los protagonistas en las miniaturas de los Beatos porque muestra como ninguno el caos, el desorden, el movimiento, o la violencia, provocando turbación y desconcierto en el espectador, que es trasladado al momento intemporal del Apocalipsis.

Efectivamente, como vemos, existen precedentes que ya desde muy temprano discriminan el amarillo o le dan un sentido negativo, pero, como hemos comentado y como apunta el propio Pastoureau, fue el uso del dorado en la baja Edad Media lo que finalmente relegó al amarillo. Sobre esto encontramos un testimonio fundamental que nos muestra la inicial comparativa entre el amarillo y el dorado, es decir, la mención del primero en alusión al oro. Hablamos de Pseudo Dionisio Areopagita, y su obra *La jerarquía celeste* (ca. 500), uno de los testimonios más tempranos que hacen referencia directa al simbolismo de los colores:

Y si también la Escritura atribuye a los seres celestes forma de bronce, de ámbar, piedras preciosas, es porque el ámbar al aparentar oro y plata a la vez simboliza, por un lado el incorruptible, inagotable, indefectible y purísimo brillo del oro, y por otra parte, la claridad brillante, luminosa y celeste de la plata. El bronce, por las razones ya dadas, representa lo mismo que el fuego y el oro. Las piedras multicolores significan si son blancas la luz, rojas el fuego, amarillas el oro, verdes la juventud y vitalidad²⁶

De esta obra a otra bastante más tardía, del siglo XV, del Heraldo de Sicilia²⁷, podemos observar cómo finalmente el dorado está asentado ya como el metal más noble de todos, mientras el amarillo se descarta:

²⁶ SEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *La jerarquía celeste*, Biblioteca de Autores Cristianos (ed.) *Obras completas*, introducción, traducción y notas de MARTÍN, T., Madrid, 2002, p.162.

²⁷ En el siglo XV el afán por otorgar un sentido simbólico a los blasones llevó a muchos tratadistas a relacionar los colores con virtudes, días de la semana o piedras preciosas, entre otras cosas. Fueron los heraldos los que se encargaron de la regularización de los términos

*El principal metal que muestra color es el oro, que por su naturaleza, dicen los maestros es el más noble. Y la razón es porque su naturaleza es clara y brillante, virtuosa y reconfortante*²⁸

Cuando habla del color amarillo en el vestir se hace evidente la distinción entre el amarillo pálido, que en ningún caso vestirán los nobles, y el dorado de los adornos, que nunca llevarán los sirvientes:

*El color amarillo lo visten como corresponde las gentes de armas, pajes, lacayos y otras gentes de la guerra y de la corte, así como en los abrigos, los adornos y los zapatos; y es muy habitual en combinación con otros colores. Los reyes, príncipes y caballeros lo portan en sus cascos, en el equipamiento del caballo, y en sus espuelas doradas, que representa el color amarillo. También las damas portan muchos anillos de oro que representa el amarillo*²⁹

Como vemos a través de este texto, no se puede hacer más evidente la exclusión que sufre el amarillo en detrimento del oro para las clases sociales más altas. El dorado está reservado a reyes, príncipes, caballeros y grandes damas, mientras que el amarillo lo visten los sirvientes, en combinación con otros colores. Además, no se dice en ningún momento que este color forme parte de la indumentaria de grandes personajes, sino que ellos portan el color amarillo en forma de adornos, espuelas, armas y joyas de oro.

Es en el simbolismo litúrgico donde no existe distinción entre dorado y amarillo, ya que el segundo siempre hace alusión a las virtudes del primero. Al igual que para la heráldica, existen numerosos tratados especulativos sobre el simbolismo del color para las vestimentas y las telas litúrgicas. Un ejemplo es el *Ordo* de San Amando, recogido en los *Orígenes* del abad Duchesne, donde comenta que los días de letanías los prebostes y diáconos vestían de negro³⁰. Los colores más mencionados son: blanco, rojo, negro, verde, amarillo, marrón y púrpura o morado³¹. Los textos de Hugo de San Víctor, Roberto de Deutz, Juan Beleth, Honorius o Juan de Avranches serán

en este sentido, y uno de ellos fue el Heraldo de Sicilia, que escribió *Le Blason des couleurs* (ca. 1458), obra que tuvo una importante influencia durante el siglo XVI. Edición y notas de COCHERIS, H., París, 1860. Sobre esta obra, fundamental para el acercamiento al simbolismo del color y para adentrarse en el conocimiento de la heráldica bajomedieval, no existen estudios pormenorizados ni ediciones revisadas.

²⁸ HERALDO DE SICILIA, *Le Blason*, p. 21. Traducción para este artículo de Astrid de Sas.

²⁹ *Ibid.*, p. 109. Traducción para este artículo de Astrid de Sas.

³⁰ RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1955, p. 560.

³¹ Aunque se distinguiera entre negro y morado para la vestimenta litúrgica, tienen en realidad el mismo simbolismo y se utiliza para las mismas festividades, con pequeñas variaciones.

los siguientes y seguirán la línea de los tratados altomedievales. Desde Gregorio VII (1073-1085) hasta Inocencio III (1198- 1216)³² el color está cada vez más vinculado al oficio divino y a la vestimenta litúrgica. A partir de la primera mitad del siglo XIII, la misa cambia y se crea un sistema normativo donde el color tiene una función propiamente litúrgica que llegará a convertirse en un código.

El amarillo en el ámbito de la liturgia es el color de la eternidad como el oro es el metal de la eternidad. Uno y otro están en la base ritual cristiana. El oro de la cruz sobre la casulla del sacerdote, por ejemplo. Y de nuevo con encontramos con la relación dorado-amarillo, pero nunca amarillo.

2.3. El amarillo y la vestimenta bajomedieval

Hemos querido dedicar un apartado a la vestimenta y las modas bajomedievales por ser el momento en la existencia del hombre medieval donde el color adquiere una importancia especial, pues “en la vida diaria la diferencia de pieles y colores, gorras y caperuzas, indican el orden riguroso de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados [...] Todas las clases, todos los órdenes, todos los oficios podían reconocerse por su traje”³³. El simbolismo de los colores se aplicaba especialmente a la vestimenta, y así pasaría a la representación artística, como veremos después.

Durante la baja Edad Media proliferan las leyes y normativas que establecen la indumentaria que debe llevar cada oficio, cada clase social, cada colectivo, y ello se acentúa en la ciudad, donde hay más variedad de gente y son advertidos sobre qué colores deben usar, o cuáles son los colores para locos, prostitutas, delincuentes, traidores o excluidos, “para éstos se reservan las vestimentas a rayas, normalmente rojas, verdes y amarillas, ya que se consideran el arquetipo de lo abigarrado, no el color en particular, sino su combinación”³⁴, así como marcas características de color amarillo, como las rodela para los judíos (Fig. 3). Se elegía este color no sólo por su sentido peyorativo, sino porque además, era el más visible, acentuando la discriminación.

³² La obra de Inocencio III es la más amplia y completa, pues recoge todo el saber anterior. La podemos encontrar en la edición de FIORAMONTI, S. (ed.), *De quatuor coloribus principalibus, quibus secundum proprietatis dierum vestes sunt distinguendae*, en *De sacro altaris mysterio*, Ciudad del Vaticano, 2002.

³³ HUIZINGA, J., *El otoño*, 2010, p. 73.

³⁴ PASTOUREAU, M., *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*, Oceano, Barcelona, 2005, pp. 9-33.

Estas leyes tienen varias funciones, desde económicas, para el control del gasto en telas y otros adornos; morales, para que no se olviden los valores de humildad, modestia y virtud que predicaban la Iglesia; y finalmente, social e ideológica, para marcar la segregación a través de la vestimenta, donde cada uno llevaba la ropa correspondiente a su rango, oficio o religión³⁵. En el Cuarto Concilio Laterano de 1215, el Papa Inocencio III ordena que los judíos usen un distintivo amarillo en forma de anillo, en los cánones 68 a 70; de esta forma se resaltaba su impureza y se les ponía en ridículo³⁶. Pero ésta no será la única medida; además, a los judíos no les estaba permitido usar sus mejores ropas los domingos o caminar por las calles en fiestas especiales como Pascuas. Esta medida se impuso generalmente a finales del siglo XIII.

En el año 1218 el Rey Enrique II transforma el decreto del Cuarto Concilio Laterano en ley secular y ordena a todos los judíos a usar el distintivo todo el tiempo para diferenciarlos de los cristianos. En 1269, en Francia, se impuso a los judíos la obligación de llevar “una rueda de fieltro o de trapo de color amarillo, cosida en lo alto de la ropa, al nivel del pecho, y en la espalda, con el fin de constituir un signo de reconocimiento, y que tendrá una circunferencia de cuatro dedos y una superficie lo bastante grande para contener la palma de la mano”.³⁷

En el caso español, contamos con los testimonios de las Cortes Castellanas, concretamente las de los siglos XIII y XIV, donde se especifica qué colores pueden o no vestir moros y judíos, así como los adornos o peinados que deben llevar, a fin de que los cristianos pudieran reconocerlos. Estos testimonios son de gran valor, ya que, entre otras cosas, muestran unas costumbres diferentes a las francesas. Se verá cómo el distintivo amarillo para judíos utilizado en Francia, no se impone necesariamente en España. Cuando en las Cortes de Palencia de 1313 se insta al infante Don Juan, tutor del rey, a que obligue a los judíos a llevar una insignia amarilla en el pecho, como en Francia, éste declina tal petición:

Otrossi a lo que me pidieron que los judíos e las judías que troguiesen señal de pano amariello en los pechos e en las espaldas ssegunt lo trayan en Françia, porque andassen conosciados entre

³⁵ PASTOUREAU, M., *Una historia simbólica*, p. 172.

³⁶ El *Código de Omar* había decretado esto mismo en los países musulmanes años antes, pero esta es la primera vez en Europa que los judíos están obligados a usar un distintivo para ser diferenciados del resto de la población.

³⁷ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Memoria Artium, Barcelona, 2009, pp. 51-52.

*los cristianos e las cristianas, e la ssinal que ffuese una rroella, yo que ffaga enesto con acuerdo delos caualleros e de los omnes buenos delas uillas que ffueren dados para la guarda del Rey lo que entendiermos que ffuere mas seruiçio de Dios e del Rey e prod e guarda de la tierra*³⁸

Una de las razones por las que proliferaron estas normativas fue, como vemos en este texto, por propia petición de los nobles, quienes veían crecer las riquezas de los burgueses y cómo éstos comenzaban a mostrar excesiva ostentación a través de la vestimenta y los adornos, haciéndose extensible a los judíos. Esto incluía el uso de los colores que estaban reservados a los nobles, por lo que, las nuevas leyes comenzaron a restringir cada vez más el uso de ciertos colores por algunas clases sociales. En España, por ejemplo, nadie vestía escarlata a excepción del rey³⁹.

Para hacernos una idea sobre cuáles eran estos colores debemos recurrir a los abundantes recetarios bajomedievales, donde se recogen los materiales y las técnicas de elaboración de los colores para las telas. En este caso vamos a recurrir al recetario de Joanet Valero, del año 1497⁴⁰. Aunque la obra en sí no guarda ninguna alusión simbólica sobre el color, ya que simplemente se limita a la descripción de las distintas técnicas para adquirir uno u otro color, es una obra valiosa porque informa de las prácticas habituales así como de los colores más usuales. Como se recoge en el trabajo de Cifuentes y Córdoba, de todas las recetas aludidas una gran mayoría están destinadas al teñido de rojo, rosado, escarlata o morado, un 74,2% del total, frente a un 10,6% de recetas para la obtención del negro, y un 9,1% para los paños verdes. El restante 6% está dedicado a otros colores menos usuales, entre ellos el amarillo, lo cual es muy significativo. ¿Es premeditada esta desajustada selección? ¿Obedece a los gustos del momento? ¿Son este tipo de teñidos los que más preocupan a los artesanos?

Como nos muestran las cifras, son el rojo, el escarlata o el morado a los que se dedica más tiempo. El rojo era un color muy valorado y reservado únicamente a nobleza y realeza, como también se observa en las Cortes Castellanas de los siglos XIII y XIV. Sin duda este gusto se da por diferentes razones, entre ellas su sentido simbólico y su relación con lo divino, pero en

³⁸ *Cortes de Palencia*, 1313, 26, en *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Real Academia de la Historia (ed.), t. I, 1861-1884, p. 34.

³⁹ GONZÁLEZ ARCE, J. D., *Apariencia y poder, la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII-XV*, Universidad de Jaén, Jaén, 1998, pp. 123-131.

⁴⁰ CIFUENTES I COMAMALA, LL., Y CÓRDOBA DE LA LLAVE, R (eds.) *Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV. El Manual de Joanot Valero*, CSIC, Barcelona, 2011.

el caso de la vestimenta, la causa de más peso tiene que ver con lo costoso de su elaboración y materiales, lo que contribuyó a encarecer las telas.

Para teñir las telas de este preciado color se utilizaba la *grana* o *quermes*, que se obtenía de las huevas de las cochinillas o *quermes vermilio*. Este insecto vive en algunos árboles, especialmente en los robles y su recogida era muy laboriosa. Su elaboración para el tinte también era costosa, sin embargo, el resultado era de enorme calidad y además proporcionaba un variado espectro de matices, así como una saturación óptima. Para las prendas más humildes se empleaba la *rubia*, una planta herbácea perenne de cuyas flores rojas se obtenía el tinte. Esta técnica se utilizaba desde muy antiguo para el teñido de lana⁴¹.

La obtención del amarillo, sin embargo, era mucho menos elaborada y con materiales vegetales más pobres, como son la *gualda* y el *fustete*. El primero corresponde a una planta herbácea bienal con flores amarillas, que se planta de forma extensa en época medieval, en el sur de la península. Para la elaboración del color sirven todas las partes de la planta, como flores, hojas, tallos y raíces, aunque su principio colorante se concentra en la semilla. En el caso del *fustete*, hablamos de un arbusto, éste proporcionaba tanto el color verde como el amarillo, y también se empleaba para negros o grises. Es un material de tintorería muy recurrido ya desde el siglo XI.

Sobre la belleza del vestido encontramos una alusión de Tomás de Cîteaux, que considera imprescindible que el color de la prenda sea intenso y saturado,

*El vestido es digno de elogio por cuatro razones: la preciosidad del material, su carácter artístico, el esplendor de sus colores y la suavidad de su olor*⁴²

2.4. El simbolismo del amarillo en la iconografía cristiana bajomedieval

Para entender el significado del color en este periodo de la historia, además de las cualidades mencionadas anteriormente, hay que tener en cuenta que el hombre del Medioevo occidental siente la necesidad de dar una explicación metafísica, teológica o científica a todo lo que le rodea, siempre desde la perspectiva cristiana, lo que dotará a su forma de pensar de una gran originalidad con respecto a su mayor fuente de conocimiento, las obras clásicas. Esta necesidad de dar sentido a todo lo sensible a través del pensamiento escolástico, también afectará al color. Serán muchos los teólogos y

⁴¹ Ibid., pp. 78-79.

⁴² TOMÁS DE CITEAUX, *Commentarii in cantica canticorum*, VII, c. 450, en TATARKIEWICZ, W., *Historia de la*, p. 199.

filósofos que se convertirán en especialistas del color antes que pintores y tintoreros, y el arte será uno de los mejores vehículos de transmisión de estas ideas, “Por medio del simbolismo estaba abierta al arte toda la riqueza de las representaciones religiosas, para expresarla con armonía y color y a la vez con vaguedad y nebulosidad, de tal suerte que las más profundas intuiciones pudiesen desembocar en la fe de lo inefable”⁴³.

El uso del amarillo como color diferenciador para personajes marginados, culpables, repudiados o indignos, es muy habitual en las vidrieras medievales europeas y en la pintura gótica. Confirman el uso del amarillo en la imaginería medieval para diferenciar a ciertos individuos del resto de representados. En este caso lo analizaremos a través de tres representaciones iconográficas habituales en las artes bajomedievales, como son la personificación de la Sinagoga, la traición de Judas, o diferentes escenas de la Pasión.

En las artes bajomedievales, especialmente aquellas que utilizan el cromatismo para señalar o diferenciar, cada color tiene un significado; por eso se representa a Cristo de rojo o púrpura, a la Virgen de azul, o a Judas de amarillo, y aunque son frecuentes las excepciones en el arte medieval, no significa que invaliden la norma, ya que el cambio nunca es casual, sino que obedece a un nuevo significado que puede estar marcado por las tradiciones locales. El simbolismo del color en la pintura se representa casi siempre en las vestiduras, que sirven para caracterizar al personaje que las lleva, acorde con el propio significado alegórico del color, de la misma forma que en la realidad el color en la vestimenta servía para jerarquizar y diferenciar, como bien refleja la obra del Heraldo de Sicilia, quien dedicará toda la segunda parte de la misma a los usos del color en el vestir.

- *La Iglesia y la Sinagoga*

Esta iconografía se representó de varias formas⁴⁴, especialmente en la pintura, siendo la más habitual la personificación de la Iglesia y la Sinagoga a través de dos mujeres, normalmente enfrentadas, y donde cada una de ellas porta símbolos distintivos de cada credo. La representación del judaísmo en la iconografía medieval ya tiene algunos ejemplos en la alta Edad Media, pero es a partir del siglo XII cuando la iconografía de la Sinagoga se multiplica, apareciendo ya con todos sus atributos de derrota y falsedad. Sin

⁴³ HUIZINGA, J., *El otoño*, p. 274.

⁴⁴ Durante el Románico, aunque tímidamente, esta iconografía aparece en algunas miniaturas, como en el *Evangelario de Drogo* (París, Bibliothèque National, ms., lat., 9428), del año 844. En la “O” inicial del folio 43 aparece una escena de la Crucifixión franqueada por la Antigua y la Nueva Ley.

duda, influyó enormemente el aumento de antisemitismo, derivado de los primeros acontecimientos de la Primera Cruzada⁴⁵.

La cruz y el cáliz son los símbolos que caracterizan a la Iglesia, haciendo referencia a la victoria de Cristo y a la redención a través de la eucaristía. Por otro lado, los atributos de la Sinagoga son las Tablas de la Ley, el rollo de la Torah, el cuchillo ritual de la circuncisión, o el carnero de los sacrificios abolidos, y por supuesto, el color amarillo de su vestido, frente al verde, azul o púrpura de la Iglesia. Ambas comparten un atributo, la corona, aunque en ocasiones la Sinagoga no la porta, y si la lleva, ésta aparece caída, como símbolo de derrota frente a la Iglesia. Del mismo modo, la Sinagoga presenta en un primer momento un estandarte similar al de la Iglesia, que posteriormente será sustituido por la lanza quebrada que indicaría la pérdida de su realeza, y también llevará una venda sobre los ojos que hace alusión a la ceguera espiritual del judaísmo al no aceptar los principios cristianos ni las Sagradas Escrituras.

También se recurre al simbolismo vegetal o animal para establecer una contraposición. Por ejemplo, un árbol seco representará a la Sinagoga frente a un árbol que da frutos, haciendo alusión a la Iglesia. En el caso de los animales, el asno es el empleado en la caracterización iconográfica de la Sinagoga para aludir a la testarudez judaica, mientras que la Iglesia monta un caballo blanco con los atributos del tetramorfo.

La diferenciación entre ambas personificaciones también puede representarse a través de la actitud de cada figura, donde la Iglesia siempre aparecerá erguida y la Sinagoga inclinada, como símbolo de su derrota frente a la fortaleza de la primera. Otro atributo identificativo de cada una es la juventud y sensualidad de la Iglesia frente a la vejez y decrepitud de la Sinagoga. También encontramos imágenes, aunque en menor número, en las que la Sinagoga es sustituida por Moisés o encarnada por un sacerdote judío frente a un pontífice que representa a la Iglesia⁴⁶.

Entre los contextos iconográficos más habituales en los que encontramos la oposición entre Iglesia y Sinagoga, están la crucifixión, la representación mayestática de Cristo y el Juicio Final. En los dos primeros

⁴⁵ Sobre esto véase CHAZAN, J., *European Jewry and the First Crusade*, University of California Press, California, 1987.

⁴⁶ Para profundizar en este tema consúltese la obra de SEIFERTH, W. S., *Synagogue and Church in the Middle Ages: Two Symbols in Literature and Art*, Frederick Ungar, Nueva York, 1970; y FAÛ, J.F., *L'image des Juifs dans l'art chrétien medieval*, Maisonneuve & Larose, París, 2005, y de nuevo RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen del judío*, pp. 20-38.

casos, siempre aparecen la Iglesia a la diestra y la Sinagoga a la izquierda de Cristo, como personificaciones de la Nueva y la Antigua Ley.

Analizando algunas de las obras que hemos seleccionado en este caso, podremos observar cómo el color amarillo es uno de los recursos más empleados para representar a la Sinagoga, con un claro sentido peyorativo. Es el caso de la primera obra que vamos a comentar; se trata de una escena de la *Crucifixión*, de un evangelionario de Enrique el León que se encuentra actualmente en la Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel y que data del año 1175 aproximadamente (Fig. 4), por lo tanto una obra temprana en cuanto al uso del color amarillo en este contexto. En esta rica imagen, Cristo crucificado aparece en el centro, en tamaño más grande, secundado por la Virgen y la personificación de la Iglesia a su derecha, y San Juan y la personificación de la Sinagoga a su izquierda; como vemos por esta disposición, ya se está cumpliendo una de las normas habituales de esta iconografía, la Iglesia a la diestra, y la Sinagoga a la siniestra. Pero lo más destacado es la contraposición que podemos hacer entre una y otra a través de sus símbolos. La Iglesia destaca por sus hermosas vestiduras, aparece coronada y sostiene una bellísima túnica púrpura, el color de Cristo. La Sinagoga, sin embargo, porta la lanza apuntando hacia el suelo y una cartela que hace alusión a su condición, y por supuesto, viste de color amarillo.

La siguiente obra, dos vidrieras del siglo XIII de la Catedral de Münster en Alemania (Fig. 5), es una de las que hemos hallado que recoge el mayor número de atributos de cada una de las personificaciones. Ambas aparecen enfrentadas, sobre fondo rojo. La Iglesia se representa montada sobre un corcel blanco, cuya cabeza se compone de otras cuatro, la un buey, un águila, un león y un ángel, los símbolos del tetramorfos, y sus cuatro patas son, también, una pata de cada animal del tetramorfos. Además, la Iglesia aparece erguida, coronada, vestida con traje real de colores azul y rojo, porta el cáliz en su mano izquierda, levantándolo en alto, el estandarte de su realeza en la derecha, y aparece con el rostro de una mujer joven. En contraposición, la Sinagoga también está representada con todos los atributos posibles. Es una anciana que monta un asno, se inclina, como cayendo del mismo; su corona cae hacia un lado, y además lleva el peinado judío. Porta en su mano derecha la cabeza del carnero, y en la izquierda el estandarte partido por tres sitios. Y por supuesto, cabe destacar que viste de forma humilde un atuendo de un color amarillo muy intenso, símbolo de su herejía.

La tabla del Retablo del *Espejo de Salvación* que se encuentra en el Museo de Arte de Basilea, en Suiza, y que data del siglo XIV (Fig. 6), es una

de las más bellas representaciones de la Sinagoga. Junto a sus atributos habituales, como son el estandarte partido, las Tablas de la Ley y la falta de corona, lo que más destaca de esta obra es su amplio vestido amarillo, con una intensa tonalidad que contrasta con el fondo sombrío y gris.

En el caso de la *Crucifixión*, de la iglesia Parroquial de St. Jakob, en Wasserburg am Inn en Alemania, del siglo XV (Fig. 7), Cristo aparece secundado por la Iglesia y la Sinagoga. De este caso cabe destacar que se añade un nuevo atributo iconográfico para la Sinagoga, la venda en los ojos, mientras que el resto de los símbolos son los habituales. En la pintura *Salvator Mundi* de Fernando Gallego (Figs. 8 y 9) aparece Cristo en un inmenso trono, como figura central, ricamente vestida. A su diestra aparece la Iglesia, a su siniestra la Sinagoga, ambas en menor tamaño y con los atributos habituales para cada personificación. En esta obra la elección de los colores, como en las anteriores, no es aleatoria. Frente al vestido amarillo de la sinagoga, podemos destacar la preciosa vestimenta roja de Cristo, que hace alusión a la Pasión pero también a su realeza.

- *El beso de Judas*

El sentimiento antisemita, creciente en la baja Edad Media, encontrará su mejor materialización artística en la figura de Judas Iscariote, y más concretamente, en la escena del beso de la traición. Este tipo iconográfico representa el prendimiento de Jesús el día de su agonía después de la oración en el huerto. El personaje de Judas siempre se identifica con el que besa a Jesús, pues esa era la señal. El beso complementaba el saludo habitual; Jacobo de la Vorágine (*Leyenda Dorada*, cap. 67) explica que Jesús tenía un gran parecido físico con Santiago el menor, y de ahí el beso para identificarlo y evitar cualquier confusión a sus captores. En esta iconografía el amarillo con el que se representa a Judas es el color de la traición. Pero al apóstol también se le relaciona con el robo y el hurto. Robaba de la bolsa de dinero que tenía a su cargo, quedándose siempre con el 10% de los caudales. Por lo tanto, Judas encarna la codicia y la traición, y por ello se le representa de color amarillo, pelirrojo y con nariz ganchuda, un recurso más de caricaturización⁴⁷. A esto hay que añadir que Judas se suicidó por causa de su arrepentimiento, y tras esto, se incorporó a los demonios.

⁴⁷ En la Edad Media era poco habitual la gente pelirroja, y por su color de pelo se les relacionaba con el diablo. PASTOUREAU, M., "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas", en *Una historia simbólica*, pp. 219-234.

Dada la simbología negativa que fue adquiriendo el color amarillo pálido⁴⁸ a lo largo de la baja Edad Media, haciendo alusión a la mentira, la traición, la herejía, la codicia, la enfermedad y un largo etcétera, no podía ser de otra forma que Judas no apareciera representado vestido de este color, pues como hemos comentado anteriormente, es el uso del color en la vestimenta lo que se empleará para caracterizar a los personajes representados. Es a partir del siglo XII cuando empezamos a encontrar casos en el arte, en las vidrieras y la pintura, donde se representa a Judas vestido y caracterizado con este color.

En este caso hemos elegido algunos ejemplos que ilustran cómo se recurre al amarillo con un claro sentido simbólico para la personificación de la traición y la avaricia a través de Judas y de la escena de su felonía. En la catedral de Chartres, donde se conservan muchas de las vidrieras originales de los siglos XII y XIII, aparecen escenas de la Pasión (Figs. 10 y 11), donde encontramos la representación de *El beso de Judas*, del año 1150 aproximadamente, la primera, y un poco más tardía la segunda. En las composiciones, Cristo aparece en el centro de la escena, vestido de verde y púrpura, sus colores habituales, y que lo diferencian del resto de personajes, que visten colores rojos y amarillos; así viste Judas en ambas escenas, de amarillo y verde en la primera, y amarillo y blanco en la segunda, y en actitud de besar a Jesús en la mejilla.

Sin duda una de las imágenes más bellas es la de Giotto (Fig. 12), *El beso de Judas*, que se encuentra en la capilla Scrovegni, y data de los años 1304 a 1306. Es una de las obras más explícitas en el uso simbólico del amarillo, ya que, como vemos, ocupa el centro de la imagen, destacando por encima del resto de personajes. Es la representación de la traición a través de ese gran manto amarillo, que cubre por completo a Judas y que envuelve y atrapa a Cristo, del que sólo se deduce la cabeza. Pareciera que la intención de Giotto fuera la de aislar al traidor y al traicionado a través de ese fatídico color amarillo que ocupa una buena parte de la escena.

La siguiente obra que hemos elegido también es muy elocuente. Aparece la misma escena de *El beso de Judas*, en el Libro de Horas de Rouen, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa, del siglo XV (Fig. 13). En esta obra el amarillo empleado para vestir a Judas es pálido y muy hermoso. Con este color, en contraposición a los demás colores de la escena – como el

⁴⁸ Decimos “amarillo pálido” para distinguirlo del dorado, no significa que fuera un amarillo muy claro, ya que en la Edad Media siempre se buscan los colores más intensos, especialmente para la vestimenta y las representaciones pictóricas.

púrpura que viste Jesús – se consigue hacer destacar la imagen del protagonista, el traidor, vistiéndolo únicamente con la túnica amarilla.

El beso de Judas de Martín de Soria, de la Iglesia de San Salvador de Pallaruelo de Monegros (Huesca), del año 1485, (Fig. 14) representa varios personajes que aparecen muy juntos, todos ellos ricamente ataviados, incluido el propio Jesús, que aparece en el centro de la escena. El fondo está dorado y también hay otros detalles dorados, y sin embargo, lo más destacado de toda la escena es el manto amarillo intenso que cubre a Judas, que pareciera no formar parte de la escena, como si poseyera un protagonismo propio, en una clara intención por parte del autor de hacer destacar el color de la traición, que viene, además, remarcado por su combinación con el color verde. Como apunta Pastoureau, la unión de ambos colores era sinónimo de desorden y provocaba cierto rechazo en la Edad Media⁴⁹.

Las obras bajomedievales que representan esta iconografía se cuentan por centenares, lo que demuestra la ingente demanda del mismo para decorar iglesias, retablos y cuadros. A partir del siglo XIII es cuando se identifica el color amarillo con Judas y se representa artísticamente de forma constante. Como comenta Rodríguez Barral, “estamos pues ante una amalgama de recursos iconográficos orientados a la creación de un estereotipo que, trascendiendo la personalidad del apóstol traidor, encarna un paradigma de lo judío”⁵⁰.

- *Escenas de la Pasión*

Este tema es otro de los escenarios donde vamos a encontrar numerosos casos en los que se recurre al amarillo para vestir y caracterizar a los personajes que, en esta ocasión, agreden a Cristo en las escenas de la Pasión, así como en los martirios de algunos santos. Especialmente numerosos son en las vidrieras y pinturas góticas.

Para la primera imagen (Fig. 15) de nuevo recurrimos a Chartres, donde encontramos los testimonios más tempranos. En este caso se trata de una escena de la *Pasión*, concretamente la flagelación, donde Jesús aparece atado a la columna y dos personajes lo azotan con sendos látigos. Como vemos, uno de ellos viste de amarillo. En las dos siguientes imágenes (Figs. 16 y 17) nos encontramos con la misma escena. En ambos casos, uno de los dos personajes aparece vestido de amarillo. Aunque para estos casos no podemos asociar el color amarillo a una idea en concreto, como sí hiciéramos con Judas (traición, avaricia) y la personificación de la Sinagoga (herejía, mentira),

⁴⁹ PASTOUREAU, M., “Formes et couleurs”, pp. 62-72.

⁵⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen del judío*, p. 119.

sí hace clara referencia a un desprecio hacia los romanos que agreden a Jesús. En la última obra seleccionada, una vidriera alemana (Fig. 18), nos encontramos ante la escena del martirio de un santo que está siendo azotado, y de nuevo, uno de los personajes que lo azotan lleva un atuendo amarillo.

Al igual que las representaciones de la Sinagoga y de Judas, este tipo de iconografía y el uso del amarillo, ya asociado siempre a una idea peyorativa y con intención de desprestigiar al personaje representado, se convierte en una constante inamovible, aunque dicho color no sea exclusivo de este tipo de imágenes, pues, como hemos apuntado anteriormente, podemos verlo en otro tipo de escenas y refiriéndose al dorado. En ocasiones, al propio Jesús se le representará vestido de amarillo, especialmente en las vidrieras, pero en clara alusión al dorado y su significado de divinidad y eternidad, como es el caso de una representación de la *Transfiguración*, de una vidriera de la catedral leonesa, donde Jesús, sobre el monte Tabor, se aparece vestido de gloria (Fig. 19).

3. CONCLUSIÓN

Para beneficio de las nuevas generaciones de historiadores y de historiadores del arte, hace tiempo que la Edad Media oscura y triste que creó el Renacimiento comienza a aclararse y alegrarse, pues, gracias al empeño y los estudios de historiadores como Le Goff o Pastoureau, entre muchos otros, el Medioevo vuelve a nosotros con renovadas fuerzas, con ganas de mostrar su verdadera personalidad. Pero estos nuevos estudios han de realizarse de forma muy cauta, pues, de la misma forma que comienzan a asentarse metodologías que se han aventurado a estudiar el simbolismo en la Edad Media, existen numerosos estudios basados en un esoterismo exacerbado que sólo ha contribuido a mitificar la imagen real de este periodo de forma negativa. Dichas obras de divulgación pueden llevar a confusiones y malas interpretaciones, y ello ha afectado significativamente al color.

A través de este corto recorrido, hemos podido ver cómo la fuente escrita y la obra de arte nos permiten acercarnos a los usos y costumbres sobre la vestimenta, las leyes, la liturgia, la heráldica y el arte en lo que se refiere al color, siendo muchos los testimonios medievales que reivindican la importancia del mismo y su significado simbólico.

La baja Edad Media es un periodo histórico rico en matices, y como afirma Huizinga, “tan abigarrado y vivo era el colorido de la vida que era compatible el olor de la sangre con el de las rosas. El pueblo oscila, como un gigante con cabeza de niño, entre angustias infernales y el más infantil re-

gocijo, entre la dureza más cruel y una emoción sollozante. Vive entre los extremos de la negación absoluta de toda alegría terrena y un afán insensato de riqueza y de goce, entre el odio sombrío y la más risueña bondad. Del lado luminoso de aquella vida ha llegado poco hasta nosotros”⁵¹.

La monarquía busca identificarse a través de los colores y la nobleza quiere diferenciarse de una burguesía en auge, cada vez más rica, a través de leyes suntuarias reguladoras. También la heráldica, a partir del siglo XIV, recurre al simbolismo del color y surgen tratados teóricos sobre el mismo. El creciente antisemitismo aísla a través de señales y colores a los judíos, a quienes culpan de sus males. Toda esta serie de circunstancias, que tienen que ver con la búsqueda de un ideal de vida, originará una revalorización y codificación de los colores, creándose, como vemos a través de obras como la del Heraldo de Sicilia, una auténtica teoría de los colores.

El caso del amarillo es uno de los más particulares de este momento, pues posee una historia propia y una evolución muy diferente al resto de los colores. Éstos han bailado entre el sentido positivo y el negativo según el contexto en el que se inscriban, de ahí su dificultad a la hora de abordarlos, pero no es el caso del color que nos ocupa, que ha desarrollado una personalidad muy fuerte. Como se ha visto, es constante su uso para señalar a los traidores, a los herejes y los repudiados, hasta el punto de convertirse oficialmente en la seña reprobatoria de los judíos. Pierde su valor positivo por el auge del dorado, y tal fue la fuerza que adquirió su significado y las analogías negativas, que se ha convertido en el personaje oscuro en la historia de los colores, siendo el extranjero, el apátrida, el que suscita desconfianza.

Pero existen unos precedentes, pues desde muy temprano se relacionan amarillo y dorado. El primer testimonio, y el más significativo, lo encontramos en el Apocalipsis, a través del caballo del cuarto jinete, la Muerte. Su ausencia más que evidente en las fuentes bajomedievales, ya sean teóricas, filosóficas, literarias o legislativas, no hace más que reafirmar su marginalidad. Nunca veremos referencias a reyes y señores vestidos de amarillo, ni a Jesús, los apóstoles o los ángeles en las Sagradas Escrituras, ni a los caballeros o las damas en los poemas. El amarillo no es un color noble y por ello se excluye del armario y de la obra de arte.

La asociación negativa más fuerte la encontraremos en la relación entre el amarillo y el judaísmo, representándose en la tabla o la vidriera a través de las figuras de Judas y la Sinagoga, que personifican el engaño y la

⁵¹ HUIZINGA, J., *El otoño*, pp. 36-37.

traición, y por analogía, la decadencia, la enfermedad, la decrepitud, la locura y la herejía.

El amarillo ha sido un color que ha despertado sospecha y rechazo, pues representa el desorden y la estridencia, y así se mantendrá durante toda la Edad Media, con un simbolismo especialmente definido al final de este periodo. Así ha sido incluso en nuestros días, aunque cada vez menos, y como afirma Pastoureau “al amarillo le espera un bonito porvenir”⁵².

⁵² PASTOUREAU, M., *Breve historia*, p. 93.

4. APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Magius. Beato de Valladolid, c. 970.



Fig. 2: *La bestia encadenada*. Magius. Beato Morgan, c. 945.



Fig. 3: *El rey Felipe expulsa a los judíos de Francia*. Crónica francesa, 1321.

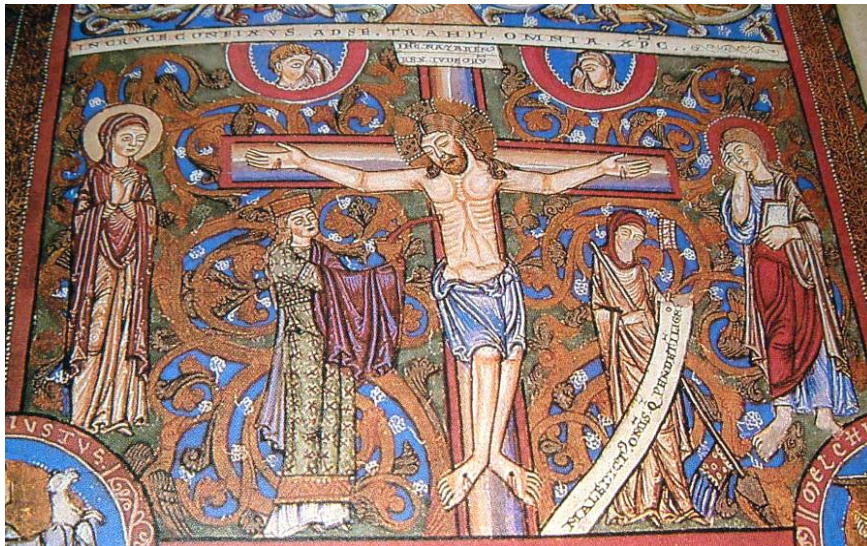


Fig. 4: *Crucifixión*. Evangelios de Enrique el León. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, c. 1175.



Fig. 5: *La Iglesia y la Sinagoga*. Catedral de Münster, Alemania, s. XIII.



Fig. 6: *La Sinagoga*. Tabla del Retablo del Espejo de Salvación, Museo de Arte de Basilea, Suiza, s. XIV.

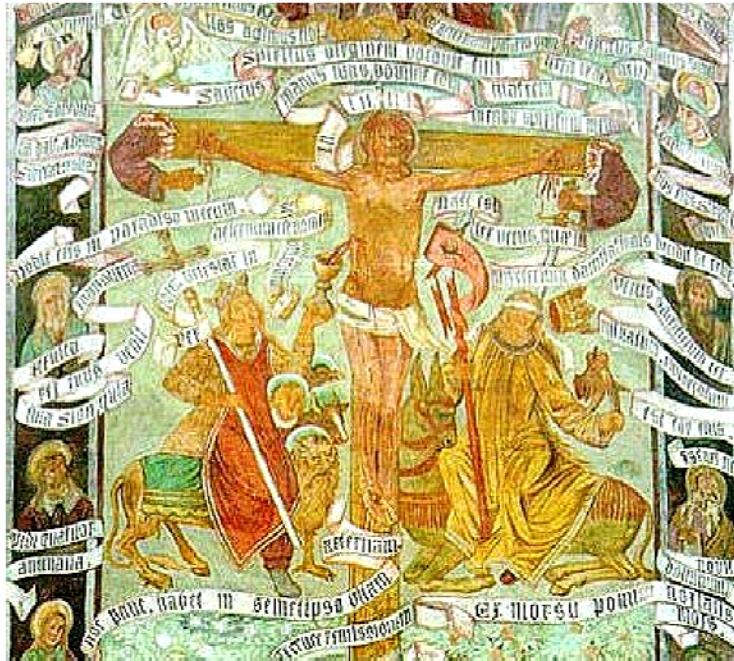


Fig. 7: *Crucifixión*. Iglesia Parroquial de St. Jakob, Wasserburg am Inn. Alemania, s. XV.



Fig. 8: *Salvator Mundi*. Fernando Gallego. Museo del Prado, Madrid, 1485.



Fig. 9: *Sinagoga*. Detalle de la imagen anterior.

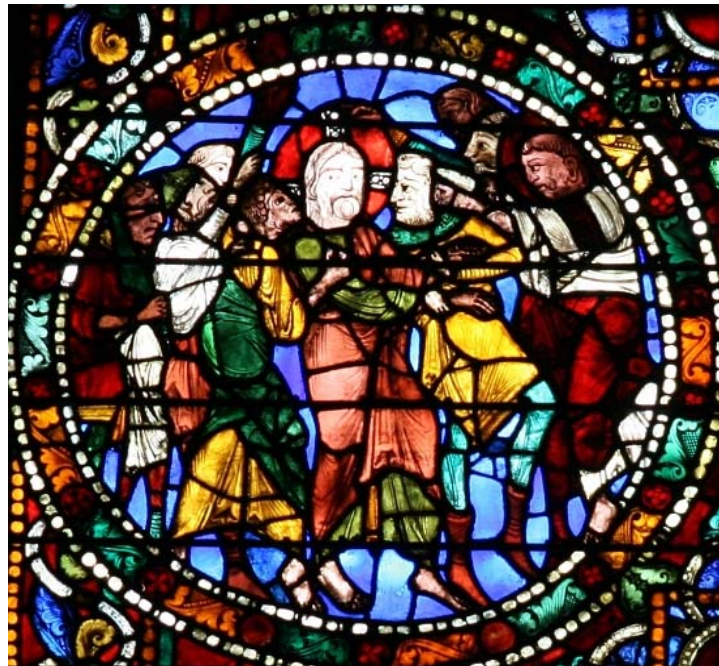


Fig. 10: *Beso de Judas*. Catedral de Chartres, Francia, 1150.



Fig. 11: *El beso de Judas*. Catedral de Chartres, Francia, s.XIV.



Fig. 12: *El beso de Judas*. Giotto. Capilla Scrovegni, 1304-1306.



Fig. 13: *El beso de Judas*. Libro de Horas de Rouen, Biblioteca Nacional de Lisboa, s. XV



Fig. 14: *El beso de Judas*. Martín de Soria. Iglesia de San Salvador Pallaruelo de Monegros, Huesca, 1485.



Fig. 15: *Escena de la Pasión*. Catedral de Chartres, Francia, 1150.



Fig. 16: *Escena de la Pasión*. Catedral de Colmar, Francia, s. XIII.

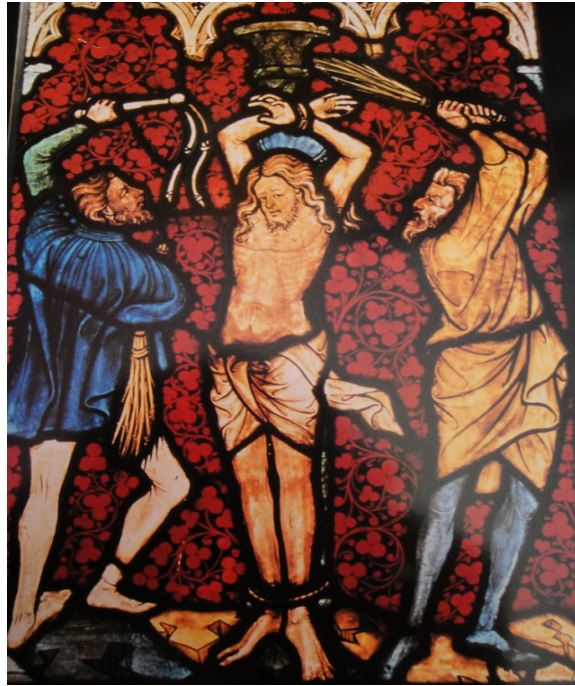


Fig. 17: *Escena de la Pasión*. Estiria, Austria, ca. 1390.



Fig. 18: *Martirio de un santo*. Iglesia de St. Jacob, Stendal, Alemania, s. XIV.

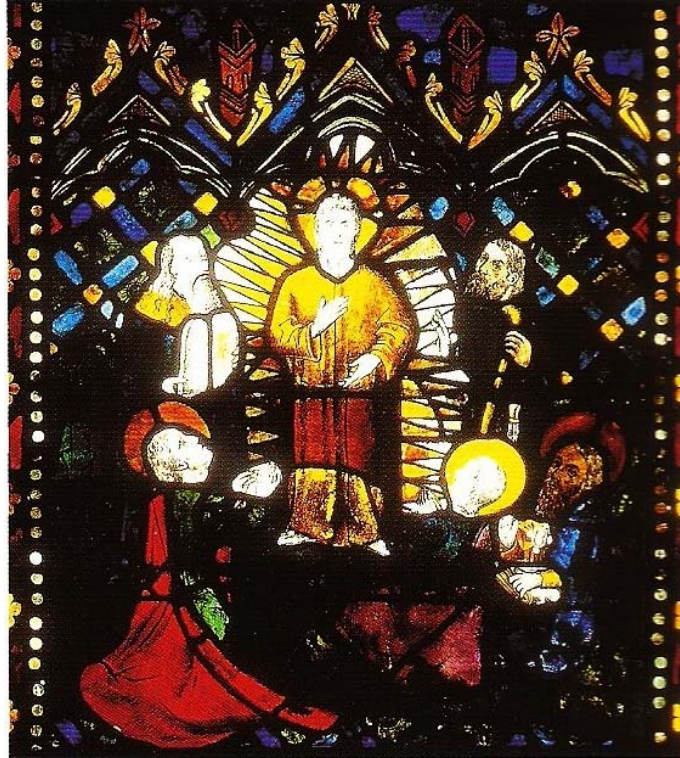


Fig. 19: *Transfiguración*. León, s. XV.

