

Azul





Azul

Historia de
un color

MICHEL PASTOUREAU

Traducción de Núria Petit Fontserè

FOLIOSCOPIO

AZUL. HISTORIA DE UN COLOR

Título original: *Bleu. Histoire d'une couleur*

© del texto: Éditions du Seuil, París, 2000

© de la traducción: Núria Petit, 2023

Diseño de colección y maqueta: lookatcia

Publicado en español por Folioscopio según acuerdo con Éditions du Seuil

© de esta edición: Folioscopio, S. L., 2023

c/ Rosselló, 186 5º-4ª 08008 Barcelona (España)

www.folioscopio.com

Primera edición: octubre de 2023

ISBN: 978-84-127122-2-3

Depósito legal: B 11716-2023

Reservados todos los derechos. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio sin permiso del editor. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España/ *Printed in Spain*

Este libro se ha impreso con tintas vegetales respetuosas con el medio ambiente y las personas sobre papel ecológico libre de cloro.

ÍNDICE

| | |
|--------------------------------|---|
| Introducción. | |
| El color y el historiador..... | 8 |

1

UN COLOR DISCRETO Desde los orígenes hasta el siglo XII

| | |
|--|----|
| El blanco y sus dos contrarios..... | 20 |
| Teñir de azul: el glasto y el índigo..... | 24 |
| Pintar de azul: el lapislázuli y la azurita..... | 29 |
| ¿Los griegos y los romanos veían el azul?..... | 34 |
| ¿No hay azul en el arco iris?..... | 40 |
| La Alta Edad Media: silencios y discreción del azul..... | 46 |
| El nacimiento de los colores litúrgicos..... | 50 |
| Prelados cromófilos y preladados cromófobos..... | 55 |

2

UN COLOR NUEVO Siglos XII-XIV

| | |
|---|-----|
| El papel de la Virgen..... | 66 |
| El testimonio de los escudos de armas..... | 71 |
| Del rey de Francia al rey Arturo: nacimiento del azul real..... | 76 |
| Teñir de azul: el glasto y el pastel..... | 80 |
| Tintoreros de rojo y tintoreros de azul..... | 85 |
| El tabú de las mezclas y el mordentado..... | 92 |
| Los recetarios..... | 98 |
| Un nuevo orden de los colores..... | 103 |

3

UN COLOR MORAL

Siglos xv-xvii

| | |
|---|-----|
| Leyes suntuarias y reglamentos indumentarios | 112 |
| Colores prescritos y colores prohibidos..... | 116 |
| Del negro promocionado al azul moral | 125 |
| La Reforma y el color: el culto..... | 130 |
| La Reforma y el color: el arte | 137 |
| La Reforma y el color: el vestido..... | 142 |
| La paleta de los pintores..... | 148 |
| Nuevos paradigmas y nuevas clasificaciones para el color..... | 153 |

4

EL COLOR FAVORITO

Siglos xviii-xx

| | |
|--|-----|
| El azul contra el azul: la guerra del pastel contra el índigo..... | 163 |
| Un nuevo pigmento: el azul de Prusia..... | 172 |
| El azul romántico: del traje de Werther a los ritmos del <i>blues</i> | 176 |
| El azul de Francia: de los escudos de armas a la escarapela..... | 185 |
| El azul de Francia: de la escarapela a la bandera..... | 192 |
| El nacimiento del azul político y militar..... | 204 |
| El color más frecuente en el vestido: de los uniformes a los vaqueros..... | 210 |
| El color favorito..... | 219 |
| Conclusión | |
| El azul hoy: ¿un color neutro?..... | 228 |
| Guía de azules..... | 234 |
| Bibliografía..... | 236 |

Nota a esta edición

Este libro tiene sus páginas teñidas de azul con la finalidad de acompañar su lectura. En *Azul. Historia de un color*, los azules no se describen de manera específica. Leyendo el libro lo comprenderán. Aun así, hemos querido orientar sobre sus tonalidades en lo posible, con el fin de ayudar a su representación y distinción entre ellas. Como en un libro ilustrado, cuyas imágenes aportan información y profundidad a lo narrado, aquí los azules ilustran y dan la oportunidad de sumergirse en ellos.

Cuando el texto menciona varios pigmentos, tinturas, tejidos, tonos en una página, o en varias seguidas, hemos escogido la tonalidad más relevante en la narración como color para teñir las hojas. Se plasma a partir de la página o del epígrafe donde se comienza a hablar de él hasta llegar al siguiente azul que se menciona. Además, hemos añadido dos azules genéricos, uno medio y otro grisáceo, según nos va llevando el desarrollo de la historia social del color.

Los colores propuestos son interpretaciones desde nuestra construcción cultural actual, donde socialmente hemos decidido, por ejemplo, llamar a un color «azul egipcio», cuando los egipcios utilizaban diferentes materiales para realizar sus pigmentos, como el lapislázuli, la azurita o la turquesa, y en diferentes purezas, proporciones, mezclas y texturas, con lo que la narración histórica del azul egipcio engloba en realidad toda una gama de azules. Por eso también, en la interpretación que ofrecemos, los colores se degradan desde el borde de la página hasta acercarse al texto, como pigmentos pulverizados de minerales o plantas que comienzan en un tono saturado y pierden profundidad para dejar paso al relato de su historia.

En algún caso nos hemos permitido la licencia de denominar algún color tras la investigación propia, como el «Azul Werther» a partir del color de la flor de la ancolia en el marco del romanticismo alemán.

Al final del libro hemos incluido una guía de los azules que se han empleado, en qué página comienza cada uno a teñir la historia y en qué página se comienza a repetir, si es el caso.


Esperamos que quien se adentre en la deslumbrante obra de Michel Pastoureau disfrute de este acercamiento que le proponemos en forma de folioscopio de azules.

Introducción

El color y el
historiador

El color, más que un fenómeno natural, es una construcción cultural compleja, reacia a toda generalización, por no decir a todo análisis, que plantea numerosos problemas y dificultades. Por ello, sin duda, son pocas las obras serias que se le han dedicado, y más escasas aún las que estudian de forma pertinente el tema con una perspectiva histórica. Muchos autores prefieren hacer malabares con el espacio y el tiempo y buscar supuestas verdades universales o arquetípicas del color. Pero para el historiador esas verdades no existen. El color es, ante todo, un fenómeno social. No existe una verdad transcultural del color, como quisieran hacernos creer algunos libros basados en un saber neurobiológico mal asimilado o —lo que es peor— inspirados en una psicología de pacotilla más o menos esotérica. Por desgracia, ese tipo de libros infestan la bibliografía sobre el tema.

Los historiadores son, en parte, culpables de esa situación porque se han ocupado poco de los colores. Sin embargo, este silencio obedece a distintas razones que son en sí mismas documentos históricos. Se refieren, sobre todo, a las dificultades que existen para considerar el color como un objeto histórico digno de estudio. Estas dificultades son de tres tipos.




Las primeras son documentales. Vemos los colores que el pasado nos ha transmitido tal y como los ha dejado el tiempo y no tal como eran en su estado original; los vemos además en unas condiciones de luz que a menudo no tienen nada que ver con las que conocieron nuestros antepasados; finalmente, durante muchísimos años fue usual estudiar las imágenes y objetos del pasado a través de fotografías en blanco y negro y, pese a que ahora la fotografía en color se ha generalizado, parece como si nuestra forma de pensar y nuestras reflexiones aún fuesen en blanco y negro.

Las segundas dificultades son metodológicas. Cuando se trata del color, al historiador se le plantean todos los problemas a la vez: físicos, químicos, materiales, técnicos, pero también iconográficos, ideológicos, emblemáticos y simbólicos. ¿Cómo seriar estos problemas? ¿En qué orden formular las preguntas adecuadas? ¿Cómo establecer los criterios de análisis para estudiar las imágenes y los objetos coloreados? No hay ningún investigador, ningún equipo, ningún método que haya logrado resolver estas dificultades, puesto que cada uno tiende a seleccionar, de entre los datos y los problemas multiformes del color, aquéllos que más le convienen para lo que pretende demostrar, y a prescindir de todos los que le estorban. Ésta no es por supuesto una buena forma de trabajar, sobre todo porque para los periodos históricos existe la tentación de sobreponer, a los objetos y a las imágenes, informaciones que nos aportan los textos, cuando el método correcto —al menos en una primera fase de análisis— sería actuar como los prehistoriadores (que

no disponen de ningún texto para analizar las pinturas murales), es decir, extraer de esas mismas imágenes y de esos objetos sentido, lógicas y sistemas, estudiando, por ejemplo, la abundancia y la escasez, las disposiciones y las distribuciones, las relaciones entre lo alto y lo bajo, la derecha y la izquierda, lo anterior y lo posterior, el centro y la periferia. En definitiva, un análisis estructural interno con el que debiera empezar cualquier estudio de la imagen o el objeto en cuanto a sus colores (lo cual no significa que el estudio deba limitarse a esto).

Las terceras dificultades son de orden epistemológico: es imposible proyectar sobre las imágenes, los monumentos y los objetos producidos por los siglos pasados nuestras definiciones, nuestros conceptos y nuestras clasificaciones actuales del color sin introducir ningún cambio. Estos conceptos no eran los de las sociedades de antaño (y tal vez no serán los de las sociedades del futuro...). El peligro del anacronismo acecha al historiador en cada renglón de un documento, y quizás al historiador del arte más todavía. Pero cuando se trata del color, de sus definiciones y sus clasificaciones, el peligro aún parece mayor. Recordemos, por ejemplo, que durante muchos siglos se consideró que el blanco y el negro eran verdaderos colores, que el espectro y el orden espectral de los colores no se conocen hasta el siglo XVII, que la articulación entre colores primarios y colores complementarios emerge lentamente durante ese mismo siglo y no se impone realmente hasta el siglo XIX, que la oposición entre colores cálidos y colores fríos es puramente



convencional y funciona de manera distinta según las épocas (en la Edad Media, por ejemplo, el azul es un color cálido) y según las sociedades. El espectro, el círculo cromático, la noción de color primario, la ley del contraste simultáneo, la distinción entre conos y bastoncitos en la retina no son verdades eternas, sino sólo etapas en la accidentada historia del saber. Conviene manejarlas con cuidado.


En mis trabajos anteriores, me he detenido varias veces en estos problemas epistemológicos, metodológicos y documentales, y no quisiera insistir ahora en ellos¹. Aunque necesariamente me referiré a algunos de estos problemas, este libro no está específicamente dedicado a ellos. Tampoco pretende aportar sólo imágenes y obras de arte a la historia de los colores, una historia que en muchos sentidos aún está por hacerse. Lo que deseo, al contrario, es apoyarme en documentos de todas clases para considerar la historia de los colores en todos sus aspectos y mostrar que no se reduce únicamente al dominio artístico. La historia

1. M. Pastoureau: «Vers une histoire sociale des couleurs», en *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, París, 1989, pp. 9-68; «Une histoire des couleurs est-elle possible?», en *Ethnologie française*, vol. 20 n°4, octubre-diciembre 1990, pp. 368-377; «La couleur et l'historien», en B. Guineau, ed., *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, París, CNRS, 1990, pp. 21-40. El presente libro nació de varios seminarios que impartí en la École pratique des hautes études y en la École des hautes études en sciences sociales entre 1980 y 1995. Fue precedido por un breve artículo titulado «Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé», que publiqué en la revista *Médiévales*, n° 29, 1995, pp. 43-67.

de la pintura es una cosa, y la historia de los colores es otra, mucho más amplia. La mayoría de los trabajos dedicados a los problemas históricos del color han cometido el error de limitarse al campo pictórico o artístico, y a veces al campo científico². Pero lo que de veras interesa en la historia de los colores no es eso.

Y no es eso porque cualquier historia de los colores que se precie tiene que ser por fuerza una historia social. Para el historiador, en efecto, como para el sociólogo o el antropólogo, el color se define en primer lugar como un hecho de sociedad. Es la sociedad la que «hace» el color, la que le da su definición y su sentido, la que construye sus códigos y sus valores, la que organiza sus prácticas y determina sus implicaciones. No es el artista ni el científico; y menos aún el aparato biológico del ser humano o el espectáculo de la naturaleza. Los problemas del color son, en primer lugar y siempre, problemas sociales, porque el ser humano no vive solo sino en sociedad. Si no se

2. Es típico en este sentido el ejemplo del libro de John Gage: *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, Thames and Hudson, 1993 (trad. cast.: *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001). Se trata sin duda de la obra más ambiciosa y voluminosa jamás dedicada a la historia de los colores. Pero, a pesar de su título, ese hermoso libro no dice casi nada acerca de las prácticas sociales del color, es decir acerca de los fenómenos relativos al léxico y al vocabulario, los sistemas indumentarios y los tintes, los emblemas y los códigos sociales, (escudos, banderas, señales y símbolos). Se limita a las cuestiones que afectan a la historia de las ciencias y a la historia del arte. Véase mi reseña en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, París: n° 54, invierno 1995, pp. 115-116.



admite esto, se cae en un neurobiologismo reductor o en un cientifismo peligroso, y cualquier esfuerzo por construir una historia de los colores resultará vano.

Para construir dicha historia, el trabajo es doble. Por una parte, el historiador deberá tratar de definir cuál pudo ser el universo de los colores para las diferentes sociedades que nos precedieron, teniendo en cuenta todos los componentes de ese universo: el léxico y la atribución de nombres, la química de los pigmentos y las técnicas de tintura, los sistemas del vestido y los códigos subyacentes, la importancia del color en la vida cotidiana y en la cultura material, los reglamentos dictados por las autoridades, las recomendaciones morales de los hombres de la Iglesia, las especulaciones de los hombres de ciencia y las creaciones de los hombres dedicados al arte. Los campos de investigación y de reflexión son abundantes y plantean cuestiones multiformes. Por otra parte, en la diacronía, y limitándose a una cultura determinada, el historiador debe estudiar las prácticas, los códigos y los sistemas así como las mutaciones, las desapariciones, las innovaciones o las fusiones que afecten a todos los aspectos del color históricamente observables. Lo cual, contrariamente a lo que cabría pensar, quizá sea una tarea aún más difícil que la primera.

En este doble recorrido, es preciso interrogar todos los documentos: el color es por esencia un campo transdocumental y transdisciplinar. Pero al frecuentar ciertos terrenos, resultan más fructíferos que otros. Por ejemplo el del léxico: aquí como en otros campos,

la historia de las palabras aporta a nuestro conocimiento del pasado muchas informaciones pertinentes. En el campo del color, nos revela que en toda sociedad la principal función del color es clasificar, marcar, proclamar, asociar u oponer. Es el caso sobre todo de las tinturas, las telas y el vestido. Aquí es probablemente donde más se imbrican los problemas químicos, técnicos, materiales y profesionales con los problemas sociales, ideológicos, emblemáticos y simbólicos. Para el medievalista, por ejemplo, más que el vitral, el fresco o el retablo, más que la propia miniatura (pero también, claro está, en estrecha vinculación con los distintos documentos), son las tinturas, la tela y el vestido los que aportan el material documental más sólido, más abundante y más pertinente.

El presente libro no se limita a la Edad Media, ni mucho menos. Pero no tiene tampoco la pretensión de constituir una verdadera historia de los colores en las sociedades occidentales. Sólo trata de plantar algunas señales. Para ello, adopta como hilo conductor la historia del color azul, desde el Neolítico hasta el siglo xx. La historia del azul, en efecto, plantea un verdadero problema histórico: para los pueblos de la Antigüedad ese color cuenta muy poco; para los romanos, incluso es desagradable y denigrante: es el color de los bárbaros. En cambio hoy, el azul es, muy por delante de todos los demás, el color preferido de los europeos, mucho más que el verde y el rojo. A lo largo de los siglos se ha producido, pues, una inversión total de los valores. El libro insiste sobre este cambio radical. Muestra primero el desinterés

por el azul en las sociedades de la Antigüedad y la Alta Edad Media; luego da cuenta en todos los campos del ascenso progresivo y la valorización considerable de los tonos azules a partir del siglo XII, especialmente en el vestido y la vida cotidiana. Insiste en las implicaciones sociales, morales, artísticas y religiosas relacionadas con ese color hasta el periodo romántico. Por último, ilustra el triunfo del azul en la época contemporánea, hace un balance de sus usos y significaciones y se interroga sobre su futuro.

Un color, sin embargo, nunca «viene» solo. Siempre adquiere su sentido y «funciona» plenamente cuando se lo asocia o se lo contrapone a uno o varios colores más. Hablar del azul por lo tanto lleva indefectiblemente a hablar también de los demás colores. Estos no están ausentes de las páginas de la presente obra, sino todo lo contrario: no sólo el verde y el negro, a los que el azul fue durante mucho tiempo asimilado; ni el blanco y el amarillo, con los que a menudo se le emparejó; sino también y sobre todo el rojo, su contrario, su cómplice y su rival durante siglos en todas las prácticas occidentales del color.


1

Un color discreto

Desde los orígenes
hasta el siglo XII

Los usos sociales, artísticos y religiosos del color azul no se remontan a la noche de los tiempos. Ni siquiera al paleolítico superior, cuando los hombres, que todavía eran nómadas, pero ya vivían en sociedad, realizaron sus primeras pinturas murales. En éstas, el azul no aparece. Hay rojos, negros, marrones, ocres de todos los matices, pero el azul, como el verde, está ausente, y apenas hay blanco. Lo mismo ocurre unos milenios más tarde, en el Neolítico, cuando se inventan las primeras técnicas de tintura: el hombre, ahora sedentario, tiñe de rojo y de amarillo mucho antes que de azul. Ese color, que sin embargo está ampliamente presente en la naturaleza desde el origen de la Tierra, es un color que el ser humano tardó mucho en reproducir y que le costó mucho fabricar.

Ello explica tal vez por qué en Occidente el azul siguió siendo durante tanto tiempo un color secundario, que prácticamente no desempeñó ningún papel ni en la vida social ni en las prácticas religiosas ni en la creación artística. Respecto al rojo, al blanco y al negro, los tres colores «básicos» de todas las sociedades antiguas, su dimensión simbólica era demasiado débil para significar o transmitir ideas, para suscitar emociones o impresiones fuertes, para organizar códigos y sistemas, para ayudar a clasificar, a asociar, a contrapo-



ner y a jerarquizar —siendo esta función clasificatoria la *función* del color en cualquier sociedad—, y hasta para comunicarse con el más allá.

El lugar discreto del azul en las actividades humanas y la dificultad que existe en algunas lenguas antiguas para nombrar ese color hicieron que varios estudiosos del siglo XIX se preguntasen si los hombres y las mujeres de la Antigüedad veían el azul, o al menos si lo veían tal y como lo vemos nosotros. Hoy estas preguntas ya no se plantean. Pero el poco papel social y simbólico desempeñado por el azul en las sociedades europeas durante varios milenios, desde el Neolítico hasta bien entrada la Edad Media, sigue siendo un hecho histórico innegable sobre el que conviene interrogarse.

El blanco y sus dos contrarios


El color siempre ha mantenido unas relaciones privilegiadas con la materia textil. Por eso, para el historiador, las telas y los vestidos constituyen el terreno documental más rico y diversificado para tratar de entender el lugar, el papel y la historia de los colores en una sociedad determinada; un terreno más rico y más diversificado que el léxico, el arte o la pintura. El universo del tejido es el que combina más estrechamente los problemas materiales, técnicos, económicos, sociales, ideológicos, estéticos y simbólicos. En él se hallan planteadas todas las cuestiones referentes al color: la química de los co-

lorantes, las técnicas de las tinturas, las actividades de intercambio, los intereses comerciales, las condiciones financieras, las clasificaciones sociales, las representaciones ideológicas y las preocupaciones estéticas. La tela y el vestido son por excelencia el terreno de una investigación pluridisciplinar que nos acompañará a lo largo del presente libro.

Con todo, en lo que a las sociedades más antiguas se refiere, el silencio de los documentos y de los testimonios no permite estudiar, ni siquiera ilustrar, la relación privilegiada del color con el vestido. En el estado actual de nuestros conocimientos, existe un consenso para situar entre el sexto y el cuarto milenio antes de nuestra era las primeras actividades de tintura sobre soporte textil. Las pinturas corporales y el «teñido» de ciertas materias vegetales (madera, corteza) son más antiguos. Y los primeros fragmentos de tejidos teñidos que han llegado hasta nosotros no son europeos sino asiáticos y africanos. En Europa hay que esperar al final del cuarto milenio antes de nuestra era para tener los primeros testimonios³. Y todos están dentro de la gama de los tonos rojizos.

Este último punto es destacable. En Occidente, hasta principios de la época romana, teñir una tela consiste la mayor parte de las veces (aunque no exclusivamente, por supuesto) en sustituir su color original

3. F. Brunello: *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, pp. 3-16.



por un color de la gama de los rojos, desde los ocre y los rosas más pálidos hasta los púrpuras más intensos. Las materias que sirven para teñir de rojo —la granza o rubia, que fue probablemente la tintura más antigua, pero también otros vegetales, el quermes y ciertos moluscos— penetran fácilmente y de manera profunda en las fibras textiles y resisten mejor que las demás tinturas los efectos del sol, del agua, del lavado y de la luz. También permiten jugar con los matices y obtener una luminosidad más rica que las materias que sirven para teñir de otros colores. Durante varios milenios, la tintura de las telas es por lo tanto principalmente una tintura roja. Lo cual está confirmado además en la época romana por el vocabulario latino, en el cual las palabras *coloratus* (coloreado) y *rubor* (rojo) son sinónimas⁴.

Esta primacía del rojo parece muy antigua, muy anterior en todo caso a la época romana. Constituye un dato antropológico primordial y explica sin duda por qué, en la mayoría de las sociedades indoeuropeas, el blanco tuvo durante mucho tiempo dos contrarios: el rojo y el negro, siendo estos tres colores tres «polos» en torno a los cuales, hasta muy entrada la Edad Media, se organizaron todos los códigos sociales y la mayor parte de los sistemas de representación contruidos sobre el color. Sin empeñarse en encontrar ar-


4. J. André: *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, París, 1949, pp. 125-126. Todavía hoy en castellano «colorado» es una de las palabras que se emplean corrientemente para designar el rojo.

quetipos, el historiador puede admitir legítimamente en este caso que, para las sociedades antiguas, el rojo representó durante mucho tiempo un tejido teñido, el blanco, un tejido no teñido sino limpio o puro, y el negro, un tejido no teñido y sucio o mancillado⁵. Los dos ejes primordiales de la sensibilidad antigua y medieval respecto a los colores —la luminosidad y la densidad— son probablemente fruto de esa doble oposición: por una parte el blanco y el negro (problema de la relación con la luz, su intensidad y su pureza), y por otra el blanco y el rojo (problema de la relación con la materia colorante, su presencia o su ausencia, su riqueza y su concentración). El negro es lo oscuro, el rojo es lo denso, mientras que el blanco es a la vez el contrario del uno y del otro⁶.

En este sistema de tres polos y dos ejes, no hay lugar para el azul; ni tampoco para el amarillo y el verde. Lo cual no significa que estos tres colores no existan, ni mucho menos. Están muy presentes en la vida material y cotidiana; pero en el plano simbólico y social no cumplen las mismas funciones que los otros tres. Para el historiador, como veremos, el gran problema será comprender y estudiar por qué en Europa occidental, entre mediados del siglo XII y mediados del siglo XIII,

5. L. Gerschel: «Couleurs et teintures chez divers peuples indo-européens», en *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 21, 1966, pp. 603-624.

6. Cabe destacar que en ciertas culturas el negro y el rojo mantienen unas relaciones directas, sin pasar por el blanco (es el caso en particular de la cultura musulmana), y que en otras culturas no es así.



este esquema ternario, vigente desde la protohistoria y articulado alrededor del blanco y de sus dos contrarios, desaparece y es sustituido por nuevas combinatorias. Dentro de éstas, el azul, el amarillo y el verde desempeñarán ahora el mismo papel que el blanco, el rojo y el negro. La cultura occidental pasa, en pocas décadas, de sistemas cromáticos con tres colores básicos a sistemas con seis colores básicos que todavía en gran parte rigen hoy.

Teñir de azul: el glasto y el índigo


Pero volvamos a las tinturas antiguas y señalemos que si los griegos y los romanos tiñen poco de azul, otros pueblos sí lo hacen. Es el caso de los celtas y los germanos, que para ello utilizaban el glasto o hierba pastel (en latín *guastum*, *vitrum*, *isastis*, *waida*), una planta crucífera que crece en estado silvestre en suelos húmedos o arcillosos en muchas regiones de la Europa templada. El principio colorante (la indigotina) reside esencialmente en las hojas, pero las operaciones necesarias para obtener tintura azul son largas y complejas. Hablaremos de ellas más adelante cuando, en el siglo XIII, la nueva moda de los tonos azules en el vestido revolucione los oficios del teñido y convierta el glasto en una auténtica planta industrial.

También hay que mencionar sobre todo los pueblos de Oriente Próximo, que importan de Asia y África una materia colorante durante largo tiempo desconocida

en Occidente: el índigo. Dicho colorante procede de las hojas de un arbusto también llamado índigo del cual existen numerosas variedades, pero ninguna es autóctona de Europa. El de la India y Oriente Medio crece en unas matas que no superan los dos metros de alto. El principio colorante (también aquí se trata de la indigotina), más poderoso que el del glasto, se halla en las hojas más altas y más tiernas. A las telas de seda, de lana y de algodón les da una tonalidad de azul profunda y sólida, sin necesidad de utilizar mordiente para que el color penetre bien en las fibras del tejido; a menudo, basta sumergir el tejido en el baño de índigo y luego exponerlo al aire libre para darle su color; si éste es demasiado claro, se repite la operación varias veces.

El teñido con índigo es conocido desde el Neolítico en las regiones donde crece este arbusto; favorece la moda de los azules en la tela y el vestido⁷. Muy pronto, sin embargo, el índigo se convierte también en un producto de exportación, sobre todo el índigo de la India. Los pueblos de la Biblia lo utilizan mucho antes del nacimiento de Cristo, pero es un producto caro; sólo se utiliza para las telas de calidad. En Roma, en cambio, el empleo de ese colorante es más limitado, no sólo por su elevado precio (ya que viene de muy lejos), sino también porque los tonos azules no son muy apreciados, aunque no estén totalmente ausentes de la vida cotidiana. Los romanos, como antes que ellos

7. F. Brunello: *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968, pp. 29-33.



los griegos, conocen el índigo asiático. Lo distinguen claramente del glasto de los celtas y los germanos⁸ y saben que es un pigmento potente que viene de la India; de ahí su nombre en latín: *indicum*. Pero ignoran la naturaleza vegetal de ese producto y creen que se trata de una piedra porque el índigo llega de Oriente en forma de bloques compactos, que son el resultado de machacar las hojas hasta conseguir una pasta que se pone a secar⁹. Creen pues que se trata de un mineral; algunos autores, siguiendo a Dioscórides, lo asimilan incluso a una piedra semipreciosa, parecida al lapislázuli. Esa creencia en la naturaleza mineral del índigo perdurará en Europa hasta el siglo XVI. Volveremos sobre ella un poco más adelante cuando hablemos de las tinturas azules de la época medieval.


La Biblia, que habla mucho de las telas y los vestidos, menciona poco las tinturas y los colores. Al menos en lo tocante a matices y coloraciones. El historiador tropieza aquí con problemas de vocabulario y tiene que estar muy atento a los diferentes «estados» y a las distintas traducciones de los textos bíblicos que utiliza o que utilizan los autores (por ejemplo, los Padres

8. Sobre el glasto como tinte en la Antigüedad, véase J. y C. Cotte: «La guède dans l'Antiquité», en *Revue des études anciennes*, vol.21, nº 1, 1919, pp. 43-57.

9. Plinio, sin embargo, no lo considera realmente una piedra, sino una especie de espuma o de limo solidificado y luego molido: «*Ex India venit indicus, arundinum spumae adhaerescens limo; cum teritur, nigrum; at in diluendo mixturam purpureae caeruleique mirabilem reddit*», *Historia natural*, libro XXXV, capítulo 27, párrafo 1).

de la Iglesia) que cita o que comenta. En la Biblia, en efecto, los términos que se refieren a los colores varían mucho de una lengua a otra y cada vez son más numerosos y precisos en las sucesivas traducciones. Éstas están llenas de inexactitudes, de pseudocorrecciones y de desviaciones del sentido. El latín medieval, principalmente, introduce una gran cantidad de nombres de color allí donde el hebreo, el arameo y el griego no empleaban sino términos referidos a la materia, la luz, la densidad o la calidad. Allí donde el hebreo, por ejemplo, dice *brillante*, el latín dice a menudo *candidus* (blanco) o incluso *ruber* (rojo). Allí donde el hebreo dice *sucio* u *oscuro*, el latín dice *niger* o *viridis*, y las lenguas vernáculas dicen *negro* o *verde*. Allí donde el hebreo o el griego dicen *pálido*, el latín dice unas veces *albus* u otras *viridis*, y las lenguas vernáculas *blanco* o *verde*. Allí donde el hebreo dice *rico*, el latín traduce a menudo por *purpureus*, y las lenguas vernáculas por *púrpura*. En francés, en alemán o en inglés, la palabra *rojo* es abundantemente utilizada para traducir vocablos que en el texto griego o hebreo no remiten a una idea de coloración sino a ideas de riqueza, de fuerza, de prestigio, de belleza o incluso de amor, de muerte, de sangre y de fuego. Antes por lo tanto de cualquier consideración sobre la simbología de los colores, se impone un minucioso estudio heurístico y filológico cada vez que el historiador tiene que manejar el texto de las Escrituras¹⁰.

10. Sobre estas cuestiones me permito remitir al lector a M. Pastoureau: «Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge», en D.



Estos problemas complejos explican por qué resulta difícil apreciar el lugar que ocupa el azul en la Biblia y en los pueblos de la Biblia. Es un lugar probablemente menos importante que el del rojo, el blanco y el negro. Pero no es posible decir mucho más. Una palabra hebrea, que ha suscitado controversias apasionadas, ilustra muy bien este peligro de querer traducir por términos modernos de coloración aquello que, en las versiones antiguas, no se refiere sino a la materia o a la calidad. Se trata de la palabra hebrea *tekhélet*, que se repite varias veces en el texto hebraico. Algunos traductores, filólogos o exégetas, han visto en ella la expresión coloreada de un azul denso y profundo. Otros, más prudentes, la han entendido como un término referido a la materia, una materia colorante animal, «sacada del mar», tal vez un *murex* de una especie particular; pero no han puesto en duda que esa materia sirviese para teñir de azul.¹¹ Ahora bien, ninguno de los moluscos usados por los tintoreros en el Mediterráneo oriental en la época bíblica, y el *murex* menos aún, produce un color estable y preciso. Al contrario, todos esos moluscos dan unos tonos que van del rojo al negro, pasando por toda la gama de los azules y los

Alexandre-Bidon, ed., *le Pressoir mystique. Actes du colloque de Recloses*, París, Cerf, 1990, pp. 43-56; y «La Réforme et la couleur», en *Bulletin de la Société d'histoire du protestantisme français*, n° 138, julio-septiembre 1992, pp. 323-342.


11. Ver en último lugar B. Dov Hercenberg: «La transcendance du regard et la mise en perspective du tekhélet, "bleu" biblique», en *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, Estrasburgo: vol. 78, n° 4, octubre-diciembre 1998, pp. 387-411.

morados, sin excluir algunos reflejos o tonalidades que se inscriben en la gama de los amarillos o los verdes. Además, una vez que penetran en la fibra del tejido, el color sigue evolucionando y adquiere matices que van cambiando con el tiempo, lo cual es una característica principal de todas las púrpuras antiguas. Querer traducir *tekhélet* por «azul», o incluso intentar asociar esa materia con el color azul, resulta filológicamente difícil e históricamente anacrónico.

Pintar de azul: el lapislázuli y la azurita

La Biblia es más locuaz acerca de las piedras preciosas que acerca de los tintes. Pero también aquí se plantean problemas delicados de traducción y de interpretación. El zafiro, en particular, la piedra que con más frecuencia mencionan los textos bíblicos¹², no siempre se corresponde con el zafiro que conocemos, y a veces se confunde con el lapislázuli. Esto ocurre también, por cierto, con los griegos y los romanos, así como durante toda la Edad Media: ambas piedras, en general consideradas igualmente preciosas, son bien conocidas sin duda y la mayor parte de las enciclopedias y lapidarios las distinguen claramente, pero los mismos términos designan a veces la una y a veces la otra (*azurium*, *la-*

12. Es, en particular, la quinta de las doce piedras preciosas del pectoral del sumo sacerdote, (Éxodo 28, 18; 39, 11); la séptima de las nueve piedras del manto de los reyes de Tiro, (Ezequiel 28, 13); y sobre todo la segunda de las piedras que sirven de base a la nueva Jerusalén, (Apocalipsis 21, 19).



zurium, lapis lazuri, lapis Scythium, sapphirum)¹³. Ambas se emplean en los aderezos y las artes suntuarias, pero sólo el lapislázuli proporciona un pigmento que utilizan los pintores.

Como el índigo, el lapislázuli viene de Oriente. Es una piedra muy dura, hoy considerada «semipreciosa», que en su estado natural presenta un azul profundo, sembrado de puntos o pequeñas venas de un blanco ligeramente dorado. Los antiguos creían que esas venitas eran de oro (de hecho se trata de pirita de hierro), lo cual aumentaba el prestigio y el precio de la piedra. Los principales yacimientos de lapislázuli se hallaban en Siberia, en China, en el Tíbet, en Irán y en Afganistán, siendo estos dos últimos países las principales fuentes de aprovisionamiento del Occidente antiguo y medieval. La piedra era muy cara, no sólo porque era difícil de encontrar y venía de lejos, sino también porque su extracción requería, a causa de su dureza, un trabajo muy prolongado. Además, las operaciones de triturado y de purificación que permiten transformar el mineral natural en un pigmento utilizable por los pintores son lentas y complejas, ya que el lapislázuli contiene muchas impurezas que hay que eliminar para conservar sólo las partículas azules, que son minoría en la piedra. Los griegos y los romanos lo hacen mal;


13. Esta confusión de los términos se halla también en latín medieval para todos los pigmentos azules. Las palabras latinas *azurium* y *lazurium* vienen del griego *lazourion*, que a su vez deriva de la palabra persa que designa la piedra: *lazward*. Esta misma palabra ha dado en árabe *lazaward*, (*lazurd* en árabe oral).

a menudo se contentan incluso con triturar la piedra simplemente. Por ello cuando pintan con lapislázuli, su azul no es tan puro ni tan hermoso como el que hallamos en Asia o, más tarde, en el mundo musulmán y el Occidente cristiano. Los artistas medievales, en efecto, encontrarán procedimientos a base de cera y de lejía diluida para quitarle al lapislázuli sus impurezas¹⁴.

Como pigmento, el lapislázuli produce unos tonos azules de gran variedad y de una intensidad muy bella. Es sólido a la luz, pero su poder cubriente es bajo; por eso se emplea sobre todo en superficies pequeñas (las miniaturas medievales hallarán en él su azul más hermoso) y, por su precio, para aquellas zonas de la imagen, la obra o el cuadro a las que se da más valor¹⁵. La azurita es menos costosa y es el pigmento azul más utilizado en la Antigüedad clásica y el mundo medieval. No se trata de una piedra, sino de un mineral hecho de carbonato básico de cobre. Su estabilidad es menor que la del lapislázuli o ultramar natural y cambia fácilmente al verde o al negro. Además, sobre todo cuando está mal triturado, sus azules no son tan bellos; si es demasiado fino, pierde el color y se vuelve pálido; y

14. L. von Rosen: *Lapis lazuli in geological contexts and in ancient written sources*, Goteborg, 1988; A. Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Washington, 1993, pp. 37-65.

15. A pesar de los numerosos intentos, algunos muy antiguos, para producir un pigmento de síntesis con las mismas propiedades del lapislázuli, no fue hasta 1828 cuando el químico Guimet consiguió crear un «ultramar artificial» calentando sin contacto con el aire una mezcla de caolín, sulfato de sodio, carbón y azufre.



si es demasiado grueso, resulta difícil de mezclar con la argamasa y da una pintura granulosa. Los griegos y los romanos lo importan de Armenia (*lapis armenus*), de Chipre (*caeruleum cyprium*) y del monte Sinaí. En la Edad Media, se extrae de los montes de Alemania y de Bohemia y de ahí su nombre: «azul de montaña»¹⁶.

Los antiguos también saben fabricar pigmentos azules artificiales a base de limaduras de cobre mezcladas con arena y potasa. Los egipcios, en particular, consiguieron espléndidos tonos de azul y de azul verdoso a partir de esos silicatos de cobre; los hallamos en los ajuares funerarios (estatuillas, figuritas, abalorios), a menudo cubiertos de un vidriado que les confiere un aspecto precioso¹⁷. Para los egipcios como para otros pueblos de Oriente Próximo y de Oriente Medio, el azul es un color benéfico que aleja las fuerzas del mal. Está asociado a los ritos funerarios y a la muerte y sirve para proteger al difunto en el más allá¹⁸. A menudo el verde desempeña un papel parecido y ambos colores con frecuencia se combinan.

En Grecia, el azul es menos apreciado y más raro, aunque en la arquitectura y la escultura, con frecuencia policromas, el azul sirve a veces como color de

16. A. Roy: *op. cit.*, pp. 23-35.

17. F. Lavenex Vergès: *Bleus égyptiens. De la pâte auto-émailée au pigment bleu synthétique*, Lovaina, 1992.

18. J. Baines: «Color Terminology and Color Classification in Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy», en *The American Anthropologist*, nº 87, 1985, pp. 282-297.