

Autora del trabajo. Cristina Expósito de Vicente cristiex@ucm.es

Directores del trabajo. Fco. Javier Fernández Vallina fjvallina@filolo.ucm.es y M^a Luisa Vázquez de Ágredos M.Luisa.Vazquez@uv.es

Título. Del color al rito: uso simbólico y estético del amarillo

Title. From color to rite: the symbolic and aesthetical use of yellow

Palabras clave. Color, simbología, magia, ritual, técnica, amarillo-oro, amarillo-azafrán, amarillo-pálido.

Key words. Colour, symbolism, magic, ritual, technique, gold-yellow, crocus-yellow, pale-yellow.

Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
2.1 Objetivos	4
2.2 Metodología	4
3. COLOR Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD	6
3.1 ¿Es posible una historia de los colores?	6
3.1.1 Dificultades documentales	7
3.1.2 Dificultades metodológicas	9
3.1.3 Dificultades espistemológicas	10
3.2 Símbolo y religión	11
3.3 Lenguaje y simbolismo del color	13
4. ORIGEN, MANIPULACIÓN Y SOPORTES DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD	16
4.1 Cuatro categorías para clasificar el color en función de su origen y consecuente materialidad: pigmentos, pigmentos-laca, colorantes y tintes	16
4.2 Origen, materialidad y significado de los pigmentos amarillo del Mundo Antiguo ..	18
4.3 Origen, materialidad y significado de los amarillos orgánicos	23
5. USO MÁGICO-RITUAL DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD	25
5.1 El amarillo-oro como metáfora de lo divino	29
5.2 El amarillo-azafrán en antiguos ritos de paso	35
5.3 Amarillo-pálido: enfermedad y muerte	41
6. CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	48
LISTADO DE ILUSTRACIONES	54
GLOSARIO	57

Resumen.

Los colores siempre han estado presentes en la historia y la primera cualidad que tienen es la de ser portadores de experiencias estéticas. Pero también son transmisores de ideas, mentalidades o creencias, y mucho más porque también se convierten en delimitadores sociales, diferenciadores de género o creadores de estructuras cosmogónicas.

En el presente trabajo se ha querido ahondar en la fuerte dimensión histórica y simbólica que presenta el color en la antigüedad, y en especial el amarillo ya que es el gran ausente en los estudios monográficos sobre el color. Para ello se ha estructurado el contenido en tres núcleos temáticos: color-religión, color-materialidad y color-rito.

Abstract.

Colours have always been present in history. Their first quality is that they are bearers of aesthetic experiences. Also, they are transmitters of ideas, mentalities or beliefs, and much more as they can turn into social delimiters, gender differentiating or cosmogonical structure makers.

The present work delves into the strong historical and symbolical dimension which presents the colour in ancient times, particularly the yellow, as it is the great absent in the colour monographs. To do so, the content of the work was structured in three different thematic clusters: colour-religion, colour-materiality and colour-rite.

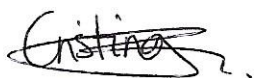
La abajo firmante, matriculada en el Máster Ciencias de las Religiones de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo de Fin de Máster: "Del color al rito, uso simbólico y estético del amarillo", realizado durante el curso académico 2014-2015 bajo la dirección de Francisco Javier Fernández Vallina [y con la colaboración externa de dirección de M^a Luisa Vázquez de Ágredos] en el Departamento de Estudios Hebreos y Arameos, y a la Biblioteca de la UCM a depositarla en el Archivo institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

El acceso en abierto tendrá un embargo de:

Ninguno

Un año

Fdo: Cristina Expósito de Vicente



El abajo firmante, director de un Trabajo Fin de Máster presentado en el Máster Ciencias de las Religiones de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo de Fin de Máster: "Del color al rito, uso simbólico y estético del amarillo", realizado durante el curso académico 2014-2015 bajo mi dirección [y con la colaboración externa de dirección de M^a Luisa Vázquez de Ágredos] en el Departamento de Estudios Hebreos y Arameos, y a la Biblioteca de la UCM a depositarla en el Archivo institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

La publicación en abierto tendrá un embargo de:

Ninguno

Un año


Fdo: Fco. Javier Fernández Vallina


CONFORME

Fco. Javier Fernández Vallina
Departamento de Estudios Hebreos y Arameos
Director

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS HEBREOS Y ARAMEOS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA

DEL COLOR AL RITO

USO SIMBÓLICO Y ESTÉTICO DEL AMARILLO

**CRISTINA EXPÓSITO
DE VICENTE**

Trabajo Final de Máster
2014-2015

Dirigido por:

Fco. Javier Fernández Vallina
M^a Luisa Vázquez de Ágredos

Ciencias de las Religiones – IUCCRR

Universidad Complutense Madrid



ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	4
2.1 Objetivos	4
2.2 Metodología	4
3. COLOR Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD	6
3.1 ¿Es posible una historia de los colores?	6
3.1.1 Dificultades documentales	7
3.1.2 Dificultades metodológicas	9
3.1.3 Dificultades epistemológicas	10
3.2 Símbolo y religión	11
3.3 Lenguaje y simbolismo del color	13
4. ORIGEN, MANIPULACIÓN Y SOPORTES DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD	16
4.1 Cuatro categorías para clasificar el color en función de su origen y consecuente materialidad: pigmentos, pigmentos-laca, colorantes y tintes	16
4.2 Origen, materialidad y significado de los pigmentos amarillos del Mundo Antiguo	18
4.3 Origen, materialidad y significado de los amarillos orgánicos	23
5. USO MÁGICO-RITUAL DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD	25
5.1 El amarillo-oro como metáfora de lo divino	29
5.2 El amarillo-azafrán en antiguos ritos de paso	35
5.3 Amarillo-pálido: enfermedad y muerte	41
6. CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	48
LISTADO DE ILUSTRACIONES	54
GLOSARIO	57

“El sol, el dios griego Helios de largos cabellos dorados, quiso librarse de su amada Clitia. Cansado ya de que ella, perdidamente enamorada, le adorara desde el amanecer hasta el ocaso, convirtió a la ninfa en un girasol. Por eso los girasoles miran continuamente al Sol. Por eso es el girasol, por eso es el amarillo, símbolo de la pasión ciega”

*Para Gregorio y Encarna:
siempre caminar erguida y
nunca olvidar los pendientes.*

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, los colores han sido fuente de diferentes experiencias sensoriales pero también se han utilizado para transmitir ideas, sentimientos o una mentalidad concreta. También han sido marcadores de sesgos sociales, diferenciadores de género y configuradores de concepciones cosmogónicas, lo que les convirtió desde tiempos muy antiguos en un vehículo de transmisión de la cultura. Mucho antes de que se configuraran las sociedades complejas, es decir, antes de que éstas alcanzaran el grado de civilización,¹ el color ya se utilizó como parte de las ceremonias fúnebres con un significado muy simbólico que por lo general estuvo vinculado a la sangre y con ello a la vida.

La percepción del color está cargada de una fuerte dimensión histórica. Siguiendo la línea marcada por John Gage, con este análisis queremos abrir los límites legítimos y aceptables del color y ampliar su horizonte vinculando la simbología con el mundo científico, la filosofía, la técnica y por supuesto la mentalidad religiosa (Gage, 2001). En este último sentido, desde la antigüedad el color encierra claves que guardan relación con la cosmovisión de la cultura de origen. Una misma materia prima, como por ejemplo la hematita u óxido de hierro, de sencilla localización en toda clase de suelos y desde fechas muy tempranas, en esas grandes civilizaciones fue pigmento, fármaco y sustancia mágico-ritual a la vez. El pigmento y el colorante, es decir, el color en su vertiente mineral u orgánica, fue empleado para pintar, para curar y para la esfera mágico ritual, lo que le confirió un papel destacado en la vida y la muerte de estas complejas sociedades. Esta clase de asociaciones siguen vigentes en el mundo actual, si bien es cierto que en algunos casos han sufrido distintas reinterpretaciones *ad hoc* y acordes con la contemporaneidad de cada contexto en particular. En otras palabras: la carga simbólica del color es tan elevada, al igual que su alto potencial para generar respuestas en la psique de

¹ El término de civilización no es gratuito, sino que se aplica en aquellas sociedades que han alcanzado su mayor complejidad política, económica, social, religiosa y cultural. La presencia de estados, o en su defecto jefaturas, indican complejidad política en un asentamiento. La existencia de materias primas destinadas al arte que llegan a través de intercambio a media o larga distancia señalan la complejidad económica. La jerarquización de la población define una sociedad compleja, y la presencia de panteones complejos es propio de las grandes civilizaciones. Además de presentar fuertes señas de identidad que agrupen a un determinado colectivo en un ámbito geopolítico y con una relevancia cuantitativa. Todo ello: complejidad política, complejidad social, complejidad económica y complejidad religiosa, tiene su equivalente en los cinco rasgos que definen la existencia o no de complejidad cultural: obras públicas, arquitectura monumental, arte que legitima el poder, urbanismo y escritura. En Egipto, Sumer, Harappa o Mohenjo Daro (primeras civilizaciones del Valle del Indo), Mesoamérica o las primeras culturas del Mediterráneo Antiguo se identifican muchas de estas claves diagnósticas de sociedades complejas, y por eso en ellas el empleo del color, como recurso de un arte que legitima el poder de la clase dirigente, emite mensajes concretos y escogidos vinculados al poder político-religioso y su legitimación. El clásico concepto La revolución neolítica, de G. Childe, explica muy bien este proceso (Childe, 1996).

un individuo, que determinados ámbitos como el político, el religioso, el educativo o el médico-farmacéutico, entre otros, lo tienen presentes en sus respectivos discursos y *modus operandi*.

Este trabajo se centra en el uso y significados del color amarillo en el mundo antiguo, con especial atención a las civilizaciones del Mediterráneo, pero sin obviar puntalmente otras que permiten evaluar el *continuum* o los contrapuntos existentes en este tema. En pocas ocasiones se trazan proyecciones de sumo interés entre el significado que una modalidad concreta de amarillo en la Antigüedad y el mundo contemporáneo, con especial atención a su empleo por artistas del XIX y del XX. Es, por otra parte, un trabajo que apenas se acerca al objeto de estudio con el propósito de sentar las bases de la futura tesis doctoral, en la que el tema se abordará con una mayor profundidad y haciendo uso de la metodología interdisciplinar que requiere la investigación del color. En este sentido, el estudio de las fuentes escritas y las fuentes visuales, tal y como ha sido abordado aquí, han favorecido el acercamiento al tema que se propuso con este trabajo, dejando ver la necesidad de activar nuevas y necesarias vías de estudio en la próxima tesis doctoral. Una de esas vías es la arqueometría*, pues en la medida en que los significados de un mismo color estuvieron condicionados en el mundo antiguo por su procedencia: mineral, orgánica-animal, orgánica-vegetal, o sus mixturas técnicas, es necesario hacer una pequeña selección de obras con presencia de este color en un contexto antiguo preciso para, posteriormente, efectuar análisis físico-químicos que nos permitan evaluar esa conexión color-soporte-función-significado cultural. Asimismo, la supervivencia de antiguas culturas en el mundo actual, y la pervivencia en ellas de tradiciones ancestrales, entre ellas la que guarda relación con la preparación y uso del color con fines simbólicos (en especial el color corporal), exige activar una línea metodológica propia de la ciencia antropológica para rastrear estas pervivencias etnográficas.

La estructura del trabajo se articula en tres partes claras que aproximan, como decíamos al tema, en su triple dimensión iconográfica – técnica – iconológica, introduciéndolo en la clase de estudios que favorecen una historia de la cultura. La primera parte es una sutil aproximación al binomio color-religión en las culturas de la antigüedad. Del mismo modo que analizamos las religiones como sistemas de símbolos y procesos culturales donde entran en escenas diversos elementos, también el color debe estudiarse siguiendo estos parámetros, pues la cosmovisión que es propia de cada cultura repercute en los significados y usos de los colores, entre ellos el amarillo. Por tanto, es un error analizar dicha simbología cromática desde posiciones universalistas. Incluso en los pocos casos que representan excepciones, como el del amarillo-

* Consultar palabra en el Glosario.

oro por la asociación que en términos generales se estableció entre el sagrado metal y la divinidad, es posible identificar alguna excepción. A este respecto, por ejemplo, los antiguos mayas no compartieron ese vínculo amarillo-oro-divinidad, pues apenas conocieron y utilizaron este preciado metal hasta el epílogo de su historia en el Postclásico. Por esta razón el color más sagrado para ellos fue el azul-verde que impregna la vegetación, fuente de oxígeno, respiración y vida, lo que convirtió a las piedras verdes, tales como la jadeíta o la serpentina, en el equivalente al oro entre los mayas de la antigüedad. Por tanto, el primer capítulo trata de demostrar de forma muy aproximativa cómo esta clase de estudios no admiten generalidades, respondiendo con ello al primero de los objetivos de este trabajo.

La segunda parte expone de forma breve, pero completa, que el origen del color amarillo condiciona sus significados. Para ello se describen los colorantes y pigmentos amarillos que fueron conocidos y empleados en las antiguas culturas, su procedencia orgánico-animal, orgánico-vegetal o mineral y otros usos a los que estuvieron sujetos. Como el lector podrá comprobar, no existió un sólo amarillo en dichos horizontes que no tuviera otros usos de alta significación cultural, en especial por su vinculación al rito y la farmacopea. Con esto se da cobertura a los objetivos segundo y tercero del trabajo y damos paso a su tercera y última parte, en el que se presentan estudios de caso concretos para demostrar que la tonalidad del amarillo influyó en sus distintos significados. En otras palabras: existió un abismo entre el significado del amarillo-pálido, amarillo-azafrán, amarillo-oro, y ello determinó sus distintos usos y aplicaciones en rituales de alta transcendencia, como las Brauronias griegas. Con ello se resuelve el tercero de los objetivos de este trabajo y desembocamos a las conclusiones, que insisten en la necesidad de investigaciones interdisciplinarias en torno al tema del color, pues sólo a través de ellas es posible desentrañar el prisma simbólico-cultural que “esconde” cada color, lo que convierte a su uso en espejo de la sociedad en cada época y cultura.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo son tres, y su cobertura se resuelve en los tres núcleos temáticos o partes que lo articulan, tal y como se ha señalado en el apartado precedente. Se describen a continuación estos objetivos:

Objetivo 1. Analizar la relación color-religión en el mundo antiguo, desde la cual es posible explicar y demostrar que no es viable el estudio cultural del color desde paradigmas universales.

Objetivo 2. Describir el origen orgánico o mineral de los colorantes y pigmentos que fueron empleados en el mundo antiguo, y su respectivo simbolismo en función de una triple procedencia: la tierra, el líquido vital que recorre el interior de las plantas y las secreciones vitales de determinados insectos.

Objetivo 3. Identificar la triple significación del amarillo en el mundo antiguo en función de su modalidad amarillo-pálido, amarillo-azafrán, amarillo-oro, estableciendo contrapuntos y proyecciones culturales que sientan las bases para la ampliación de esta investigación en la futura tesis doctoral.

2.2 METODOLOGÍA

El color ha sido protagonista en numerosas teorías de diversos campos del saber, pero no dispone de una metodología historiográfica concreta y propia (Sas van Damme, 2013: 242). En el campo de los estudios histórico-artísticos en torno a la simbología del color destacan los historiadores Michel Pastoureau, quien ha realizado monografías del color azul, negro y verde, entre otros trabajos sobre el uso y simbología del color, o John Gage quien analiza el color recurriendo a las fuentes escritas en *Color y Cultura* (2001). Ambos autores y sus trabajos han sido la base de nuestro estudio, si bien ninguno de ellos se ajusta a una metodología concreta, llegando a afirmar el segundo de ellos lo siguiente:

Pese a todo el aparato erudito que contiene, este libro no es un libro académico. No puede serlo porque su temática –el modo en que las sociedades de Europa y los Estados Unidos han conformado y desarrollado su experiencia del color- no acaba de encontrar un tratamiento adecuado en el marco académico [...] No he escrito este libro para

proponer la creación de una nueva disciplina académica que permita integrar los distintos enfoques hasta el momento dispersos. (Gage, 2001: 7)

No existen pues precedentes metodológicos para abordar este tema, y más bien los caminos son diversos, aunque es del todo imposible omitir la metodología que es propia de las disciplinas históricas, y que exige combinar el uso de fuentes escritas y visuales. Es esta la que se ha empleado en este trabajo, haciendo especial hincapié en el uso de las fuentes visuales. La formación en Historia del Arte de su autora explica el amplio conjunto de obras que se conocían y que eran útiles para realizar análisis desde lo visual. Muchas de ellas se circunscriben al mundo antiguo, principal contexto de análisis para este trabajo, pero sin omitir proyecciones precisas hacia épocas posteriores con el firme objetivo de analizar pervivencias milenarias en el uso y función del color amarillo.

Por último, el uso de fuentes visuales y de fuentes escritas se ha combinado con el empleo de bibliografía especializada, y en todo ello se ha tenido muy en cuenta la filosofía de trabajo de la Escuela de Roma, que aconseja el trazo de comparativas históricas *ad hoc*, las cuales permiten identificar comunes denominadores en temas como este, en los que la historia del color amarillo se aborda desde el enfoque de la religión y la cosmovisión cultural:

¿En qué se funda la comparación y cuál es su objetivo en la historia de las religiones? No se funda en una pretendida “naturaleza humana” común, y su objetivo no consiste en demostrar que la “religión” forma parte de ella; tampoco se basa en una pretendida “evolución” uniforme de la religión cuyas “leyes” no pretende, por tanto, establecer. Se fundamenta en la unidad de la historia humana. (Brelich, 1989: 84)

En conclusión, hemos basado nuestro trabajo en la metodología que es característica de las ciencias históricas, donde el estudio de fuentes escritas y fuentes visuales favorecen desde el objeto de estudio una Historia de la Cultura, sin obviar la bibliografía especializada que representa los avances hechos en el tema en las últimas décadas.

3. COLOR Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD

3.1 ¿ES POSIBLE UNA HISTORIA DE LOS COLORES?

"El mundo, un inacabable estallido de colores simultáneos."

EMILIO SALA (*Gramática del color*, 1999)

El ser humano siempre ha mostrado una sensibilidad y una fascinación por el color (Figura 1), al punto de convertirse en un elemento entrelazado con los hechos, los objetos cotidianos o las concepciones cosmogónicas, de fuerte influencia en las configuraciones religiosas, entre otros. Por lo tanto, el hombre en los inicios de la historia investigó los medios que le permitían disponer del color y utilizarlo con distintos fines, pero especialmente en contextos y prácticas de marcada



Figura 1

ritualidad. Algo que prueba la estrecha relación entre color y ritualidad desde el inicio de los tiempos es que las evidencias más antiguas de color no se han localizado en soporte mueble o parietal, como podría pensarse, sino reposando sobre los huesos de algunos entierros de antiquísimo origen. Los huesos con restos de pigmentos rojo de la Dama de Paviland (Inglaterra Meridional), con una antigüedad de casi 20.000 años, es decir, que remonta al Paleolítico Superior, constituyen un notable ejemplo de ello. La piel, por tanto, fue el primer soporte* del color, que la revisitó con fines ceremoniales y no puramente estéticos, siendo el rito de paso marcado por la muerte física uno de los escenarios más frecuentes para ese triángulo sagrado piel-color-rito. Por ello no sorprende que el rojo fuese de los primeros pigmentos en emplearse, dada su asociación con la sangre y la vida, y tanto este color como otros que pronto tendrán una importancia crucial en la cosmovisión de antiguas sociedades, tales como el blanco, el negro y el amarillo, fueron obtenidos de la tierra. Blancos de cal, de yeso o de arcilla, rojos y amarillos de hematita y otras tierras ocres, y negros obtenidos de carbón vegetal o animal, o del óxido de manganeso que proporcionaron algunas cuevas y abrigos del noroeste de Europa fueron los primeros pigmentos empleados por el hombre (Colombo, 1995: 3).

“La palabra *color*, del latín, define el aspecto sensible de un objeto, un carácter, un registro sentimental, literario, artístico. Por ello hablamos de colores trágicos o poéticos, quizá como imitación del empleo de griego *Χρώμα*, que correspondería en nuestro idioma a sombra o tono*” (Masquelier, 1993: 109). El color tendrá un papel fundamental en la configuración de la

estética de las diferentes culturas. Cada sociedad habla su lenguaje de los colores, si bien es cierto que, en ciertos casos pueden encontrarse comunes denominadores (Masquelier, 1993: 13).

Pese a la importancia que por tanto tiene el antiquísimo *tándem* color y cultura, existen pocos estudios hasta la fecha. El primero en tratar de forma introductoria tema, y a la vez magistral, fue el gran historiador francés Michel Pastoureau (1986, 1990a, 1990b, 2001, 2008, 2014), seguido por otro gran especialista en el tema John Gage (1993, 2000). Ambos comparten en sus teorías y tesis la idea de que los colores tienen significados culturales precisos y vinculantes a sus sociedades de origen, y estrechamente ligados a la religión. Esta misma tesis es la que sostienen trabajos más recientes en torno a este tema, aunque por lo general centrando dicho *tándem* en culturas precisas. *Colour and Meaning in Ancient Rome* de Mark Bradley (2009) o *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs Anciens* de Adeline Grand-Clément (2011) son dos extraordinarios ejemplos de ello para las culturas romana y griega, respectivamente. Por su parte, el volumen editado por Marcello Catastro *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (2009) representa una visión más contrastada del tema, al establecer contrapuntos culturales interesantes en torno al color, por lo general a través de la Antigua América y sus contrastes con las culturas del Mediterráneo antiguo. Por último, empiezan a darse trabajos en los que la íntima relación color y cultura en el mundo antiguo se analiza desde ángulos tan específicos como el conocimiento médico, al existir otro nexo cada vez más analizado entre color-medicina-creencia-cultura. Un ejemplo de ello es la obra *Couleurs et vision dans l'Antiquité Classique*, editada por Laurence Villard en 2002, o la primera parte del libro *Colors on the Skin (in press)* para el caso de las culturas de la Antigua América, en cuya primera parte, coordinada por Marisa Vázquez de Ágredos, se analiza esa relación color-medicina-creencia-cultura en distintas civilizaciones de la Mesoamérica precolombina, entre ellas la maya o la teotihuacana.

A pesar de estos escasos precedentes, el papel que los pigmentos han jugado en las culturas occidentales y orientales apenas ha sido trabajado, existiendo tres razones para ello a juicio de Michel Pastoureau (2006b: 125-126): documentales, metodológicas y epistemológicas.

3.1.1 DIFICULTADES DOCUMENTALES

“Las primeras dificultades provienen de la multiplicidad de los soportes del color y del estado en que cada uno de ellos se ha conservado” (Pastoureau, 2006b: 126). Es una cuestión importante a tener en cuenta por parte del investigador ya que las obras de arte tienen una génesis y un

proceso de “envejecimiento”, creando su propia historia y las recibimos en nuestro tiempo en un estado diferente al original. Este deterioro es un proceso ineludible que provoca la degradación físico-química de las materias colorantes empleadas (Pastoureau, 2006b: 126), la del propio soporte, y las reacciones de deterioro debidas a la incompatibilidad entre soporte y color, entre soporte y técnica pictórica*, y entre pigmentos y colorantes que no debieron unirse a nivel de película pictórica*, por reaccionar, envejecer y extinguirse en contacto directo. La acción del hombre, conocida como antrópica, también es causa de deterioro.

También es importante ser conscientes de que la iluminación con la que nosotros actualmente recibimos y percibimos las obras de arte no es la misma que en el momento de creación. Una característica que deforma la percepción de los colores ya que, “la antorcha, la lámpara de aceite, la candela, el cirio, la vela producen una luz que no es la que provee la corriente eléctrica” (Pastoureau, 2006b: 126).

Y por último, otra de las dificultades en el campo documental es el estudio de la historia del color con el color totalmente ausente, una historia en grises, negros y blancos. El historiador del arte ha trabajado, desde el siglo XVI, con imágenes en blanco y negro: “estampas y grabados primero, fotografía después” (Pastoureau, 2006b: 127). Esto ha provocado que el color no sea el principal protagonista ni se le confiera el valor y sentido que realmente tenía en un contexto cultural determinado. Con los avances de la tecnología y la investigación es más fácil acceder a imágenes de buena calidad pero, en muchos casos es difícil romper los hábitos de pensamiento. En este sentido, y al hilo del desarrollo de las nuevas tecnologías, sólo con los avances producidos en el análisis físico-químico de pigmentos desde principios del siglo XX hasta la actualidad, ha sido posible empezar a definir los colores con exactitud, lo que tiene fuertes implicaciones culturales. Por poner un ejemplo, hasta hace relativamente poco tiempo un color rojo era “rojo” sin más, pero ¿qué rojo? ¿de origen vegetal, animal o mineral? ¿local o importado? El desarrollo de la ciencia arqueométrica en las últimas décadas está permitiendo por vez primera decir si un rojo es orgánico o inorgánico, si dentro de los orgánicos procede de una planta (*Bixa orellina* L., por ejemplo) o un animal (*Coccus illicis*, por ejemplo), si entre los posibles rojos de naturaleza mineral se trata de una hematita (Fe_2O_3) o cinabrio (HgS), entre otras muchas posibilidades. En todas esas elecciones intervinieron factores culturales muy diversos, y en la mayor parte de los casos de tipo religioso. Hay que tener en cuenta que la temperatura, textura*, cualidad lumínica o brillo de cada color cambia dependiendo de si procede de la tierra o de la médula de una planta, dónde va empapado de una savia que lo hace más cálido, fluido y traslúcido, y que todo ello fue asociado a distintas cuestiones de tipo simbólico en las cosmovisiones antiguas.

3.1.2 DIFICULTADES METODOLÓGICAS

Cuando se aborda una investigación de la índole que sea, las preguntas y problemas se van planteando y, en muchas ocasiones no siguen un orden determinado. Es importante tener una metodología para poder organizar y conducir la investigación, determinar qué preguntas hacerse y en qué orden. Pero, “hasta día de hoy, ningún investigador, ningún equipo, ha propuesto una o varias grillas de análisis pertinentes que ayuden al resto de la comunidad científica” (Pastoureau, 2006b: 128-129). Frente a esta diversidad de cuestiones cada investigador seleccionará los datos que considere pertinentes y que tengan una funcionalidad para respaldar su hipótesis.

Pese a no disponer de una metodología concreta los historiadores y los historiadores del arte intentan aplicar determinadas normas para evitar análisis poco académicos o incompletos:

La prioridad al documento estudiado (panel, vidriera, tapiz, miniatura, pintura mural, mosaico) es un imperativo. Antes de buscar hipótesis o explicaciones de orden general o transdocumental (la simbología de los colores, los hábitos iconográficos, la representación convencional de la realidad), primero hay que extraer del propio documento todo lo que éste puede enseñarnos sobre el porqué y el cómo del color.
(Pastoureau, 2006b: 129)

También se convierte en un error metodológico creer que todos los colores que están representados en el arte son un reflejo real de la sociedad. En muchos casos sí que hay una visión realista del objeto plasmado pero, tendemos a analizar el arte de la antigüedad con el prisma de la fotografía (Pastoureau, 2006b: 130).

A pesar de estar de acuerdo con las razones metodológicas expuestas por Pastoureau, creemos que las últimas dos décadas han sido una tabla de experimentación metodológica que ha sentado las bases de una nueva filosofía de trabajo para el estudio integral del color en las sociedades pretéritas y actuales, basada en la interdisciplinariedad. Ahora, el color en las antiguas sociedades empieza a trabajarse en el seno de equipos multidisciplinares compuestos por historiadores, historiadores del arte, expertos en Ciencias de las Religiones, físicos, químicos, arqueólogos, lingüistas, geólogos y botánicos, sin excluir a especialistas concretos que en trabajos muy especializados, y a la luz de los resultados arqueométricos obtenidos con el análisis de las muestras reales, son completamente necesarios, como es el caso de médicos y farmacéuticos. De hecho, la estrecha relación entre pigmento y fármaco, al existir históricamente muchos productos que sirvieron a ambos fines, tales como la hematita (rojo), los compuestos arsenicales del oropimente (amarillo) o rejalgar (naranja), el lapislázuli (azul) o

la malaquita (verde) entre otros muchos, explican que cada vez sea más frecuente contar con esta clase de especialistas, al igual que con los que proceden del ámbito de Ciencias de las Religiones, dado el constante vínculo entre pigmento-creencia-propiedades terapéuticas o dañinas.

Creemos, pues, que si bien son ciertas las razones metodológicas expuestas por Pastoureau, diez años más tarde de éstas existen un conjunto de trabajos que apuntan hacia su posible superación, avalados por equipos de investigación interdisciplinares y actualmente en activo en Europa y América.

3.1.3 DIFICULTADES EPISTEMOLÓGICAS

“Es imposible proyectar, tal cual existen hoy, en las imágenes, los monumentos, las obras de arte y los objetos producidos siglos atrás, nuestras definiciones, concepciones y clasificaciones actuales del color” (Pastoureau, 2006b: 130-131). No podemos volcar nuestras categorías culturales concebidas en un momento determinado de la historia en otros contextos completamente diferentes, tanto en el ámbito cronológico como geográfico. El anacronismo es uno de los peligros a los que se enfrenta el historiador y el historiador del arte, pero parece que en campo del color el riesgo es mucho mayor. Aplicar categorías como los colores primarios y complementarios, la diferencia entre colores cálidos y colores fríos, el círculo cromático*, leyes de percepción, entre otras, (Pastoureau, 2006b: 131) es proyectar un conocimiento que antaño no se disponía o no era el sistema elegido para enfrentarse al color.

Estas dificultades documentales, metodológicas y epistemológicas ponen de relieve el relativismo cultural de todas las cuestiones referidas al color. Éstas no pueden estudiarse fuera de contexto, fuera del tiempo ni del espacio. Y por eso mismo, toda historia de los colores primero debe ser una historia social antes de ser una historia técnica, arqueológica, artística o científica. (Pastoureau, 2006b: 133)

La tarea del historiador y del historiador del arte debe ser la de analizar el color dándole la importancia requerida al objeto de estudio y primando el contexto cultural como formador del significado cromático y creador de los códigos y símbolos que traspasarán las barreras del tiempo y encontraremos evidencias en nuestro entorno actual. La finalidad del investigador se posa en la de ser un historiador del color y por ello se debe eliminar cualquier planteamiento transcultural, absoluto y de significación innata al propio color. Michel Pastoureau defenderá que “el color es un tema prácticamente imposible de presentar en un plan estructurado, todos los problemas, tanto químicos y técnicos como ideológicos y simbólicos, artísticos y oníricos se

plantean a la vez, nunca aisladamente” (2013: 16), lo que hoy empieza a ser una realidad en los pocos, pero ya existentes, equipos interdisciplinarios de Europa y América que han sido referidos anteriormente.

Sí que es posible una historia del color y esa debe ser la meta de esta clase de estudios integrales, donde la historia del arte suma, como lo hace el resto de disciplinas que participan en esa historia común. En ella, la simbología del color y sus conexiones con lo sagrado cuentan de forma importante, lo que explica esta Tesis Fin de Máster, realizada por una historiadora del arte en el marco de un Programa de Estudios de Postgrado en Ciencias de las Religiones. Una historia fascinante que presenta un horizonte variado y amplio (Colombo, 1995: 5), a la que espera contribuir este trabajo y el proyecto doctoral que derivará de ella.

3.2 SÍMBOLO Y RELIGIÓN

"Las figuras simbólicas dan sentido y significado a las acciones sociales."

F. SCHWARZ

Una religión es un sistema cultural, una construcción social y, de un modo u otro, presenta una marcada idiosincrasia (Santayana, 1662; citado en Geertz, 2005: 87). Por ello delimitar el término religión es una empresa complicada y arriesgada ya que son muchos los factores a tener en cuenta. Muchas disciplinas se han intentado acercar a este campo de estudio. Una de ellas será la antropología. En concreto la rama de la antropología simbólica, que considera la cultura como “un sistema de símbolos y de significados compartidos por una comunidad”, y cuyo objetivo será estudiar la manera en que los humanos nos manifestamos a través de los símbolos, la relación que hay entre unos símbolos y otros y la importancia de estos en la acción social” (Moreno *et al.*). De esta vertiente simbolista destacan David Schneider o Clifford Geertz, entre otros.

Una religión es, de acuerdo con Clifford Geertz (2005: 89): “un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único”.

Siguiendo esta definición, la relación símbolo y religión es vital y tiene un peso considerable. Pero, ¿qué entendemos por símbolo? “La palabra *símbolo* se ha utilizado para designar gran

variedad de cosas, con frecuencia muchas al mismo tiempo” (Geertz, 2005: 89). El sentido de *símbolo* que interesa en el estudio de las religiones es el que interpreta los elementos simbólicos como “formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijados en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, juicios, de anhelos o de creencias” (Geertz, 2005: 90).

Estos sistemas de símbolos son una fuente de información, pero el rasgo interesante es que el origen no es intrínseco a cada individuo, sino que se sitúa en el “mundo intersubjetivo de común comprensión” (Geertz, 2005: 91), y son fuente de información en tanto que “suministran un patrón o modelo en virtud del cual se puede dar una forma definida a procesos exteriores” (Geertz, 2005: 91). Esas estructuras culturales o sistemas de símbolos tienen un sentido doble: “dan sentido, es decir, forma conceptual objetiva a la realidad social y psicológica, al ajustarse a ella y al modelarla según esas mismas estructuras culturales” (Geertz, 2005: 92).

Por lo tanto, del mismo modo que la religión es un sistema de símbolos, el color también se convierte en un conjunto de símbolos y en un sistema cultural. El significado de los símbolos puede variar según su contexto cultural, del mismo modo que les ocurre a los pigmentos. El color está cargado de significación simbólica, cuya finalidad es transmitir un mensaje, una estructura social, una cosmovisión o una mentalidad, y provocar así una reacción anímica, de un modo u otro.

A lo largo de la historia, los colores se convirtieron en un arma social: la religión los sometió a su control. La ciencia también ha intervenido en este asunto, ¿El color es onda o partícula? ¿luz o materia? La política también se ha apropiado de los colores. Y, seamos conscientes o no, todos llevamos el lastre de esta extraña herencia. El arte, la pintura, la decoración, la arquitectura, y por supuesto la publicidad, pero también los productos que consumimos, nuestras ropas, y nuestros coches: todo está regido por un código no escrito y a los colores les corresponde parte del secreto de ese código (Pastoureau y Simonnet, 2006a: 11-12). Si sólo el 20-30% del lenguaje que expresamos es verbal, existiendo un 70-80% de lenguaje no verbal que actúa en los otros, de acuerdo con la psicología actual, el color cumple con un papel protagonista en este último conglomerado de comunicación no verbal que incide sobre los demás. Tiene por tanto un papel determinante en lo que en historia del arte se conoce como *retórica visual**, que no es otra cosa que la disciplina que se encarga de persuadir utilizando para ello imágenes que buscan transmitir al espectador un mensaje no explícito, pero existente en dicha imagen de forma velada (Vives-Ferrandiz, 2013:44) . Su color, entre otros elementos, se encargan de la transmisión de ese mensaje “oculto” que debe llegar al espectador para convencerle de algo importante, e

históricamente ligado al poder (poder político, poder religioso, poder del mercado tratándose del mundo de hoy, la publicidad y el consumo, por ejemplo, entre otros casos), lo que explica la estrecha relación que por extensión ha existido siempre entre la retórica visual y el lenguaje cromático de los ritos, representados por el arte en múltiples ocasiones y contextos culturales.

Para poder descifrar ese código es necesario analizar el color incidiendo en su dimensión histórica. Un análisis simbólico e histórico que se aborda desde la colectividad, ya que aislar un determinado color sin tener presentes el resto de la paleta cromática es un error, de ahí que en este trabajo el estudio del amarillo se haga teniendo presente el resto de colores de transcendencia cultural en las sociedades consideradas.

3.3 LENGUAJE Y SIMBOLISMO DEL COLOR

"A la pregunta: «¿qué significan las palabras rojo, azul, negro, blanco?», enseguida podemos mostrar naturalmente cosas de estos colores. Pero nuestra capacidad para explicar el significado de estas palabras no va más allá."

LUDWIG WITTGENSTEIN (*Bemerkungen über die Farben*, 1977)

Hay una inclinación a pensar que el pensamiento simbólico es una característica exclusiva del niño, del artista o del desequilibrado (Eliade, 1974: 12), pero realmente no somos conscientes que vivimos rodeados de símbolos y nuestro lenguaje está configurado por un código simbólico en muchos casos. Corrientes como el Romanticismo y la Psicología de los Arquetipos de Jung han transmitido la idea de que "los símbolos deben tener una validez universal, es decir, que han de responder, de algún modo, a una necesidad del subconsciente humano" (Gage, 2001: 83) pero en el mundo del arte no hay una unificación simbólica que traspase las barreras geográficas y cronológicas creando una universalidad.

Un elemento cargado de gran significado y simbolismo en toda la historia del arte será el color. Los colores son unos elementos más de nuestro entorno y no se les presta la necesaria atención; "no son algo anodino, todo lo contrario: transmiten códigos, tabúes y prejuicios a los que obedecemos sin ser conscientes de ello, poseen sentidos diversos que ejercen una profunda influencia en nuestro entorno, nuestras actitudes y comportamientos, nuestro lenguaje y nuestro imaginario" (Pastoureau y Simonnet, 2006a: 11). Será un área destacada a la hora de interpretar una obra de arte y su contexto cultural, además de configurar un lenguaje cromático que se convertirá en nuestra herencia.

La dificultad del simbolismo de los colores reside en la inexistencia de una interpretación unilateral y absoluta, es una simbología compleja. A lo largo de la historia del arte, artistas o filósofos se han interesado por el significado de los colores y su relación simbólica a la hora de plasmarlos. Por ello disponemos de tratados del color, teorías, instrucciones para usarlos según la estética de cada época. En la época medieval hubo una gran afición por los diagramas cromáticos (Figuras 2 y 3), que proporcionaban unos sistemas de color claros con los que no se remitía a verdad objetiva alguna (Gage, 2001: 87), de ahí que abordar el tema de los significados culturales del color en cada sociedad, lo que lleva implícito una interpretación histórica del color *ad hoc*, no sea tarea fácil, a lo que se han referido distintos investigadores desde los años 70 del siglo XX como Mircea Eliade (1974:23) o el propio Pastoureau (2006b: 125).

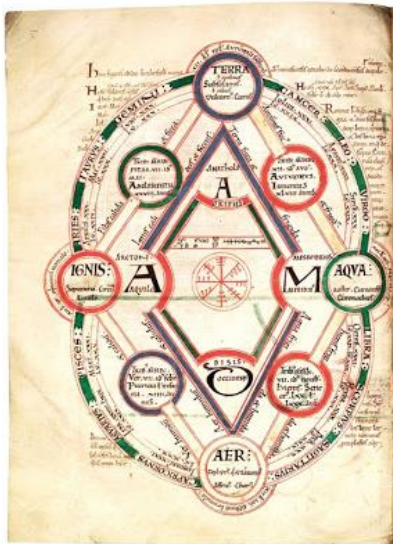


Figura 2

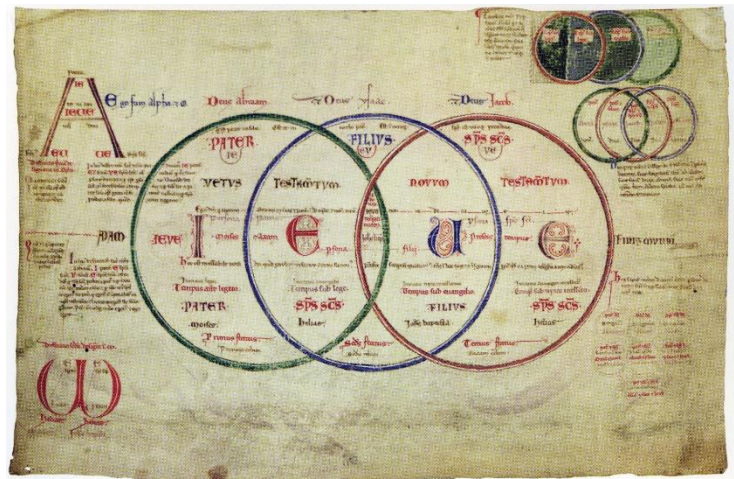


Figura 3

Por último, la variabilidad y pluralidad significativa de los colores han provocado en ocasiones contradicciones que no son comprendidas, al punto de ser analizadas para buscar homogeneidad. Sin embargo, la regla del “opuesto” es común al lenguaje y uso de los colores, como a la de todo símbolo en general, por atribuirles el significado opuesto al que poseen directamente, lo que en vez de dar arbitrariedad a su significación aporta una riqueza y energía que desconocen las lenguas vulgares (Portal, 1996: 15). Esto de nuevo remite al color y su uso en la retórica visual, a lo que nos referimos anteriormente.

Así pues, los colores eran simbólicos en la antigüedad, el medievo y los tiempos modernos, hasta nuestros días. Configuran un lenguaje que tenemos interiorizado pero es interesante echar la vista atrás y analizar ese significado y su implicación en la vida del ser humano. Un lenguaje que

ha sobrevivido y superado las barreras del tiempo debido a la importancia que tenía en el pensamiento arcaico y el papel fundamental que desempeña en cualquier sociedad de la antigüedad (Eliade, 1974: 9), lo que en este trabajo se explora en una primera aproximación para el caso del color amarillo.

4. ORIGEN, MATERIALIDAD Y SIGNIFICADO DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD

4.1 CUATRO CATEGORÍAS PARA CLASIFICAR EL COLOR EN FUNCIÓN DE SU ORIGEN Y CONSECUENTE MATERIALIDAD: PIGMENTOS, PIGMENTOS-LACA, COLORANTES Y TINTES

La terminología es la primera cuestión importante al abordar desde un punto de vista técnico el tema del color. En este sentido, un color puede ser un pigmento, un pigmento-laca, un colorante o un tinte, y salvo en los dos últimos casos, completamente intercambiables, cada uno de estos vocablos no puede ser empleado de forma indistinta.

El término pigmento sólo debe utilizarse para nombrar un color de origen mineral, mientras que tinte o colorante son dos vocablos que remiten a colores de origen orgánico, independientemente de que su procedencia sea vegetal o animal. Finalmente, llamamos pigmento-laca al color que se ha preparado precipitando y sometiendo a calentamiento térmico un colorante en un sustrato inerte, con el propósito de estabilizarlo para poder pintar en soportes inorgánicos que, como la arquitectura o la escultura pétreo, son incompatibles con la naturaleza deleznable y perecedera de un tinte o colorante.²

Desde un punto de vista cronológico, los colores más antiguos del mundo fueron pigmentos, pues tuvieron una procedencia de origen mineral, siendo en su mayoría rojos, ocre, amarillos, anaranjados y rosáceos de tipo ferroso. Esta clase de pigmentos fueron comunes a los suelos de todo el mundo, lo que facilitó su obtención. Unido a ello, son colores de sencillo procesamiento, al ser compatibles



Figura 4

con todo tipo de molienda, soporte y técnica pictórica, por lo que no ofrecieron grandes desafíos al hombre que vivió en los horizontes de la Prehistoria y los utilizó para colorear distintas superficies, desde la corporal a la arquitectónica (abrigos naturales), pasando por la ósea (Figura 4). El colorante o tinte también hizo su aparición en esos mismos marcos cronológicos tan antiguos. En este aspecto, la sangre humana o animal fue un excelente colorante rojo con

² Con relación a estas definiciones y otras vinculantes, véase: Calvo, A. (1997) *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, Editorial Serbal.

propiedades aditivas, lo que favoreció su extensión y fijación en esos mismos soportes. Sin embargo, la preparación del pigmento-laca sólo fue posible en el marco de grandes civilizaciones que habían alcanzado su mayor complejidad social, económica, política, religiosa y cultural, lo que, dentro del campo de las artes presupone la existencia de especialistas a tiempo completo que en esas fechas ya habían definido una compleja tecnología del color. Hay que tener en cuenta que la manufactura de estos pigmentos-laca exige haber controlado procesos de manufactura de alta complejidad, como la construcción de hornos apropiados para su calentamiento térmico, la identificación del tiempo y temperatura de cocción que favoreciese la filtración del colorante en el sustrato inerte sin provocar su ruptura (exceso de calor) o su inmadurez técnica (defecto de calor). El estudio comparado de los primeros pigmentos artificiales del mundo antiguo, esto es, de los primeros pigmentos que fueron “fabricados” por el hombre y no se utilizaron directamente de la cantera, o no tuvieron apenas transformación humana, señala que sus momentos más incipientes presentan acabados texturales defectuosos (Vázquez de Ágredos, Vidal y Muñoz, 2014: 165-178). Ese fue el caso del *azul fritta* o azul egipcio, cuya fórmula a base de malaquita, calcita, sílice y natrón, y proceso de manufactura basado en el calentamiento térmico de esa mezcla a temperaturas entre los 900 y los 1050°C, comenzó a aplicarse entre la III y IV Dinastía del Imperio Antiguo con deficiencias que, como su intensidad y variabilidad cromática, fueron superadas en el Imperio Medio, alcanzado su mejor expresión entre finales de este periodo y el Imperio Nuevo (Mazzonichin, 2004: 129-133; Martinetto, 2000) (Figuras 5 y 6).



Figura 5

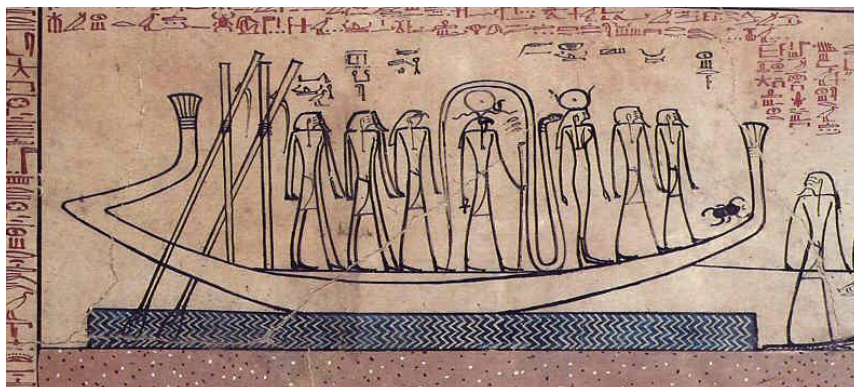


Figura 6

En esta misma línea, el azul maya dio sus primeros pasos a finales del Preclásico Tardío (ca. 150 d.C), coincidiendo con el inicio de la complejidad socio-económica, política y cultural en el área maya, siendo su aspecto más grisáceo que azulado (Vázquez de Ágredos, Dómenech y Doménech, 2011: 140-148). Ello se debía a que en esos albores de la tecnología del azul maya los pintores todavía no controlaban de forma absoluta los procesos de calentamiento térmico que contribuyeron poco tiempo después a la correcta elaboración del pigmento más emblemático del arte maya y buena parte de la Mesoamérica Prehispánica (*ibíd.*). En concreto, estos artistas horneaban el tinte de índigo y el sustrato inerte arcilloso, de tipo atapulgita, en el que había sido precipitado a temperaturas superiores a los 300°C provocando la fractura del pigmento-laca y en consecuencia su color más agrisado (*ibíd.*). Ejemplos como estos se encuentran en todas las culturas de la antigüedad y demuestran que la tecnología del color, en cualquier civilización, siguió unos estadios que representan la superación progresiva de sucesivos desafíos técnicos, del primero y más sencillo al último y más elaborado.

Ahora bien, la procedencia de un color no sólo condicionó su naturaleza orgánica o mineral, sino también sus propiedades y muchas de las cuestiones de tipo mágico-religioso que giraron en torno a él. Esto explica que algunos de los pigmentos más preciados del mundo antiguo recorrieran grandes distancias desde su yacimiento de origen para ser empleados en atributos u obras de arte de notable carga simbólica. En el caso del color amarillo esta movilidad estuvo representada por el amarillo oropimente, como se verá más adelante.

4.1.1 ORIGEN, MATERIALIDAD Y SIGNIFICADO DE LOS PIGMENTOS AMARILLOS DEL MUNDO ANTIGUO

La mayor parte de los pigmentos amarillos que se emplearon en el mundo antiguo, la Edad Media y la Época Moderna fueron tierras de tipo ferroso. Esto significa que el hierro (Fe) era el principal componente que las integraba y definía. La limonita $\text{FeO}(\text{OH}) \cdot n\text{H}_2\text{O}$ y la lepidocrita $\text{Fe}^{3+}\text{O}(\text{OH})$ fueron de los más extendidos y utilizados, por ser comunes a muchos suelos de la actual Europa y otros continentes por entonces desconocidos, como Asia o América (Rapp, 2002). Estos pigmentos de naturaleza férrica se forman en los suelos, que son sus principales yacimientos. Esto los vincula a la Madre Tierra como principal fuente de origen, y con ello quedan ligados a esa gran matriz de la que procede todo lo viviente, pero también a la que regresa todo lo viviente tras cerrar su ciclo vital en esta tierra. Son por tanto pigmentos que proceden de ese seno sagrada que encuentra en la cueva su mayor y mejor expresión, pues en

muchas culturas antiguas de oriente y occidente la cueva es el útero por el que ingresamos y regresamos del “otro lado del espejo” (como hizo Alicia en la segunda parte del conocido libro de Charles Lutwidge Dodgson, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*); el umbral que por tanto conecta el mundo de los hombres con el mundo de los dioses, es decir: lo profano con lo sagrado. En este sentido, basta recordar que muchas de las arquitecturas de mayor transcendencia en esas antiguas culturas fueron concebidas en cavidades en el interior de las

montañas, que a veces fueron naturales y otras artificiales, pues los hombres crearon esas oquedades con tal propósito. Un ejemplo de ello en la arquitectura funeraria es el hipogeo o tumba excavada en la montaña, que en Egipto empezó a desplazar a la pirámide desde finales del Primer Periodo Intermedio, en torno a la X Dinastía (Figura 7), siendo las tumbas nobles de Beni Hassan un inicial y bello ejemplo de ello (VV.AA., 2004).

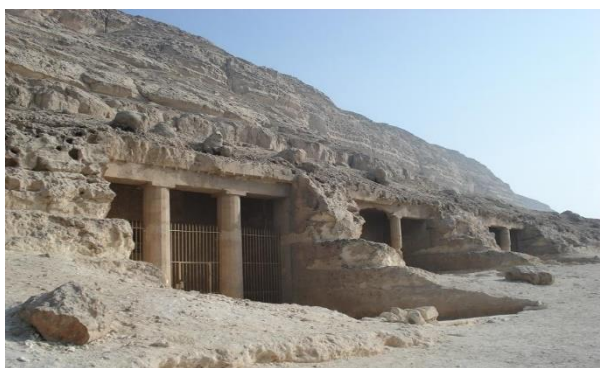


Figura 7



Figura 8

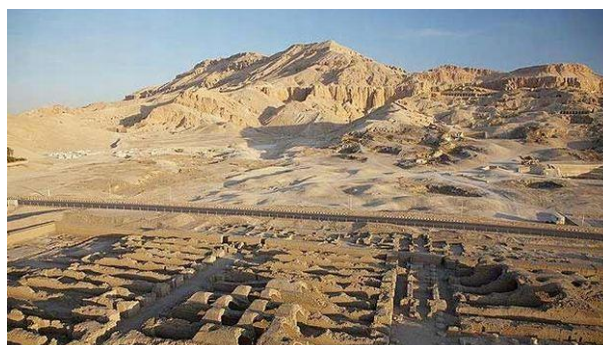


Figura 9

Poco tiempo después el complejo funerario Mentuhotep I (Figura 8), el faraón que unificó Egipto en la XI Dinastía y con ello sentó las bases para el comienzo del Imperio Medio (Figura 9), ya inserta la tumba real en el corazón de la montaña, creando el precedente directo a los hipogeos reales del Valle de los Reyes y del Valle de las Reinas en el Imperio Nuevo, en Tebas Oeste (*ibid.*). De esta forma, los dirigentes del Antiguo Egipto emplearon la cavidad en la montaña para construir sus bellos y sagrados recintos de eternidad. La metáfora está servida: se entierran en las entrañas de *Ptah –Ta – Tjenen*, deidad que personificó la Montaña Primigenia en el Antiguo Egipto y protagonizó uno de los mitos de creación más antiguos, según relata la Cosmogonía Menfita (Frankfort, 2001). Estos reyes y reinas del Antiguo Egipto se hicieron enterrar por tanto en las entrañas de la Montaña Primigenia, fuente de vida y por ello espacio idóneo para esa

eternidad que vertebra todo el pensamiento mágico-religioso del hombre egipcio. La representación de la diosa del cielo, Nut, en la bóveda natural de los hipogeos del Imperio Nuevo todavía refuerza más este simbolismo pues desde las entrañas de la Montaña Primigenia el faraón allí enterrado se elevará como como Ra y descenderá como Ra a través de esa diosa (Figura 10). Con cada ocaso Nut engulle y conduce a la deidad solar y a cada difunto al Reino de Osiris o Amduat, por el que circulará durante las 12 horas, las 12 cavernas y atravesando las 12 puertas que lo conforman, para finalmente parirlo con cada amanecer, en un movimiento cíclico y sagrado que se convierte desde tiempos del Predinástico en expresión de vida inmortal (Hart, 1994). La región geográfica de partida e ingreso de esa eternidad cíclica es la cueva, cavada en las entrañas de la *Ptah-Ta-Tjenen* o Montaña Primigenia, de ahí que las tumbas la representen, sea mediante las pirámides y mastabas del Imperio Antiguo sea mediante estos hipogeos a partir del Primer Periodo Intermedio, siendo la diosa Nut el camino que favorece ese movimiento eterno a caballo entre la región oriental (de los vivos) y la región occidental (de los muertos).



Figura 10



Figura 11

Esa misma fuente de vida fue también fuente de origen de la mayor parte de los pigmentos amarillos que fueron utilizados en el Antiguo Egipto, de ahí el alto simbolismo del color mineral o pigmento en esta cultura (Aufrère, 1991), pero también en Próximo Oriente, en Grecia, Etruria o Roma (Berry 2009), y en otras culturas lejanas al Mediterráneo Antiguo, como las que se desarrollaron en el Sudeste asiático o en Mesoamérica, lo que otorgó a estos pigmentos una elevada carga simbólica. A este respecto, cabe recordar que los monasterios (*viharas*) y santuarios (*chaytias*) del budismo fueron construidos en cuevas, en tanto que matriz creadora y fuente de fertilidad. Un bello ejemplo de ello lo encontramos en el complejo monumental de Ajanta (Figura 11), en el estado de Maharashtra (India). Tanto en su primera fase, que remonta al siglo I d.C, como en su etapa Gupta (siglo V d.C), representativa del apogeo artístico que experimentó la India en esta Edad de Oro a nivel político, económico, social y cultural, los monjes meditaron y oraron en las entrañas de la montaña, en ese útero fecundo y favorecedor de transformaciones que presuponen la muerte de una etapa y el nacimiento de otra más elevada.

Finalmente, en esa misma línea, también en Mesoamérica la cueva tuvo connotaciones sagradas (Figura 12). Un claro ejemplo de ello lo tenemos en la cultura maya, que desde tiempos muy antiguos convirtió a esta cavidad natural en el umbral hacia el Inframundo. Al ingresar a ella se dejaba atrás una dimensión y se accedía a otra, que debía recorrerse hasta su destino final, ese “otro lado del espejo”. Eso explica que las tumbas de algunos de los reyes del periodo Clásico Maya (ca. 300-850/900 d.C), caracterizado por ser el de mayor esplendor de esta cultura mesoamericana, reprodujeran el escenario de cuevas naturales. Para ello, sus muros eran picados y recubiertos de “acalché” o barro de apariencia irregular que confería a las paredes interiores de la tumba abovedada el aspecto recortado de una caverna. El significado sagrado de la cueva entre los mayas explica, entre otras cosas, algunas de las prohibiciones que continúan vigentes en la actualidad, y que tienen orígenes ancestrales. Una de ellas es la que prohíbe a la mujer acceder a este escenario sagrado, pues aquello que nos hace fértiles como la cueva, en tanto que Madre Tierra y útero fecundo dónde el ciclo vida-muerte-vida encuentra su punto geográfico de salida-acceso-salida, es también lo que nos hace impuras: la menstruación, y por tanto nos impide acceder al interior de la cueva para mantenerla libre de “contaminación”. En este mismo sentido, el agua virgen para los mayas de hoy es la que procede del interior de las cuevas y no ha sido tocada por una mujer, y es esa, precisamente, la que todavía se emplea en ancestrales y significativos rituales como el Chac-Chac, con el que los mayas yucatecos de hoy todavía imploran al prehispánico dios de la lluvia, Chac, su generosidad para con ellos y las cosechas (Taube, 2004).

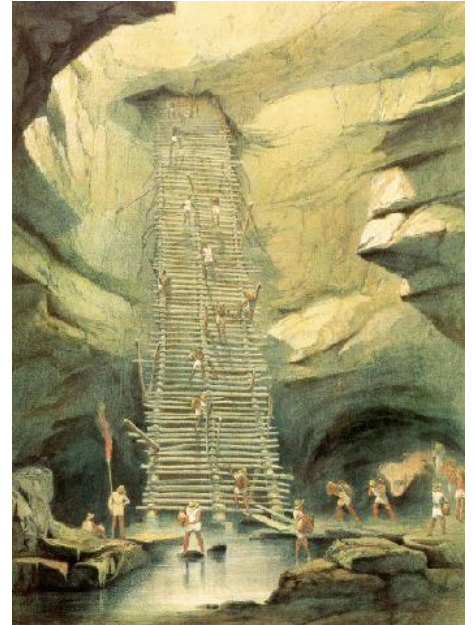


Figura 12

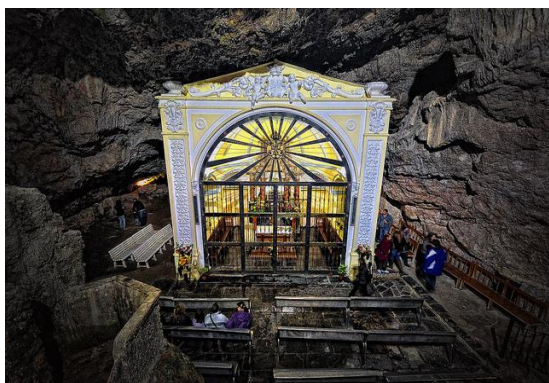


Figura 13

También en España actualmente existen escenarios que hablan de la pervivencia de creencias vinculadas a la cueva como escenario sagrado. Uno de ellos, próximo a los valencianos, es la Cueva Santa (en Altura), actual santuario a la virgen de la Cueva Santa. En su interior el visitante y fiel que ve su icono envuelto en roca húmeda se plantea con frecuencia si allí dentro el culto es la Virgen de la Cueva Santa o la Cueva Santa (Figura 13), sin más, en recuerdo de tantas y tantas culturas que desde tiempos ancestrales veneraron estos sagrados interiores terrestres, fuente de vida y fuente de pigmentos de base

ferrosa, como los amarillos que fueron más comunes en la antigüedad, según se expuso. Pero también existe otro pigmento amarillo todavía más potente en el plano de las creencias, pues además de su origen en el útero de la Madre Tierra suma el tener una composición óptima para la magia, el rito y la medicina. Se trata del oropimente, trisulfuro de arsénico (As_2S_3), que sólo fue proporcionado por pocos yacimientos en la Antigüedad, siendo uno de los más importantes la Isla de San Juan en el Mar Rojo. Sólo a partir de mediados del II milenio a.C Egipto llegó hasta este lugar y explotó la cantera de oropimente que en él había, lo que explica que sólo las obras que fueron hechas desde entonces y hasta tiempos de los reyes macedónicos en Egipto presenten oropimente como parte de su paleta de color (Figura 14).



Figura 14

A partir de estos momentos el oropimente se convierte en el amarillo-oro que se eleva como principal metáfora cromática de la divinidad, a la par que se introduce de forma activa en la farmacopea egipcia. Su uso a caballo entre el arte, el rito y la farmacopea fue mucho más antiguo en distintas culturas del Extremo Oriente, entre ellas la china, la japonesa y la india, siendo alto su protagonismo en el ámbito de la alquimia. Es probable que fuese con la conquista de la India por Alejandro Magno que se propiciara su inclusión y uso en la farmacopea del Mediterráneo Antiguo, el cual se prolongó a lo largo de la Edad Media y la Época Moderna a través de distintas recetas, entre ellas la famosa Teriaca de Venecia, con la que se decía podían paliarse los efectos de la lepra y de la peste. Asimismo, su nombre “Teriaca de Venecia” alude entre líneas a su procedencia extremo oriental, pues Venecia fue desde la Antigüedad el principal puerto de entrada a Occidente de los exóticos productos que llegaban de ese lejano oriente, desde especias a sedas, pasando por colorantes y pigmentos, como el oropimente. La distancia que el pigmento recorría desde esas fuentes de origen hasta penetrar a la actual Europa por Venecia explica su alto valor económico y simbólico, al que contribuyó su aprovechamiento en el terreno de la farmacopea (Mancini, 1994).

Tierras amarillas y oropimente, por tanto, conformaron la principal paleta mineral de los amarillos desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, cuando la Revolución Industrial amplió notablemente la paleta de color con nuevos productos y formulaciones que los Laboratorios Químicos de los países más industrializados de Europa del Norte empezaron a comercializar, tales como la Casa Fischer o Vauquelin, entre otras. El resultado fue el origen de amarillos de

cadmio o cobre, entre otros, que no sólo revolucionaron la paleta del pintor decimonónico, sino que contribuyeron de forma muy positiva a las conquistas cromáticas y lumínicas que la pintura de entonces quiso alcanzar a favor del realismo pictórico, y que quedaron materializadas en las obras de cientos de pintores románticos, realistas, prerrafaelistas, paisajistas, impresionistas o Art Nouveau.

4.1.2 ORIGEN, MATERIALIDAD Y SIGNIFICADO DE LOS AMARILLOS ORGÁNICOS

El origen orgánico del color amarillo, al igual que el del resto de la paleta cromática puede ser de dos tipos: animal o vegetal, siendo muy superior el segundo de ellos. Tanto en oriente como occidente existieron plantas, flores y raíces que proporcionaron este color en variadas y bellas tonalidades que oscilaron del amarillo-pálido al amarillo-oro, pasando por la más frecuente: el amarillo-azafrán, así llamado, precisamente, por su origen. En el Mediterráneo Antiguo el amarillo de gualda (*Reseda Luteola L.*) fue con diferencia el orgánico más empleado, tanto en su modo aislado como combinado con otros colores para garantizar preparaciones cromáticas nuevas. El contacto con la India, gracias a las conquistas alejandrinas del siglo IV a.C y posteriormente con América, a partir de la conquista española del siglo XV, favoreció la llegada de amarillos a este lado de Occidente que enriquecieron la paleta de color de muchos artistas de la antigüedad y la época moderna. Uno de ellos fue el achiote (*Bixa orellina L.*), pero también destacaron desde América la llegada del Palo Amarillo (*Clorophora tinctoria*) o el Palo de Mora (*Glirecidia Sepium*). Mientras que España, y en concreto los puertos del Sur, entre ellos Cádiz, favorecieron la entrada de estos productos desde el Nuevo Mundo, fue el de Venecia el que facilitó la entrada de los colorantes amarillos que atracaban en este costado del mundo desde el Extremo Oriente, entre ellos el apreciado de la Cúrcuma, cuyo triple uso de origen, artístico, culinario, ritual y aromático se asimiló tal cual en nuestro territorio, en lo que la cultura islámica tuvo un importante papel desde la Edad Media en adelante.

Cualquiera de estos colorantes había sido extraído del líquido vital que recorre las plantas, árboles y flores en su interior, y por lo tanto existía una absoluta correlación entre ellos y la sangre vital de animales y hombres. Un ejemplo muy claro de ello lo encontramos en la cultura maya, en la que el líquido vital recibe el nombre de *itz*, que en lengua maya significa la savia cósmica o alimento vital (Freidel, Schele y Parker, 1992). La frecuencia con la que estas savias fueron empleadas con fines rituales por sus propiedades alucinógenas establece su vínculo directo con la magia, la religión y el rito, existiendo muchas pervivencias actuales de todo ello

en diferentes grupos indígenas del Antiguo México, desde los mayas (selva lacandona) hasta los coras o los huicholes. Estas pervivencias son las que precisamente, serán analizadas en la futura tesis doctoral al hilo del trabajo de perfil etnográfico que completará el histórico y arqueométrico que triangulará y vertebrará esa investigación. Por lo pronto, nos basta haber esbozado el tema en este Trabajo Final de Máster para, por un lado definir el origen y materialidad de los pigmentos y colorantes amarillos, previa definición genérica de ellos, y su conexión con lo sagrado de estas culturas de oriente y occidente en el mundo antiguo.

5. USO MÁGICO-RITUAL DEL COLOR AMARILLO EN LA ANTIGÜEDAD

"No es un color muy apreciado. En el mundo de los colores, el amarillo es el extranjero, el apátrida, el que suscita desconfianza y que atribuimos a la infamia. Amarillo como las fotos que palidecen, como las hojas muertas, como los hombres que nos traicionan..."

MICHEL PASTOUREAU (*Breve historia de los colores*, 2006)

El amarillo constituirá una línea divisoria en las sociedades antiguas: por un lado del espectro* tiende al naranja y a los colores cálidos, pero por otro lado a los colores fríos. Esto nos puede resultar muy difícil de comprender ya que cuando pensamos en amarillo, a la gran mayoría se nos ocurre la asociación con la gama cálida (Masquelier 1993, 114). Olvidamos que, a lo largo de la historia, la percepción del color en las culturas ha sido diferente, y eso es lo que ha originado una historia simbólica de los colores. Por ejemplo, en el mundo griego se consideraba que el verde y el amarillo eran lo mismo, se confundían (Gage, 2001: 12), y esa percepción depende en gran medida de los juicios de valor inculcados mediante la educación y las tradiciones populares (Masquelier 1993, 115).

Otro ejemplo de las mismas características podemos encontrarlo en muchas de las culturas precolombinas, entre ellas la maya, en las que los colores azul y verde eran nombrados por un mismo término: *ya'ax*, tal y como siguen haciendo muchas lenguas mayences actuales. Aunque las razones para ello pudieron ser varias, una de las más importantes guarda relación con la materia prima con la que fueron preparados estos colores. En este sentido, la preparación del color verde y el color azul entre los antiguos mayas se basó en el uso de una misma materia prima: el índigo o añil procedente de distintas especies de Indogóferas (*Indigófera jamaicensis*, *indigófera mucrolata*, *indigófera suffruticosa* Mill., entre otras). Cuando del tinte tenían que elaborar un pigmento estable y de adecuado uso artístico,³ el procedimiento de manufactura también era el mismo, ya que precipitaban esos colores azul y verde sobre el mismo tipo de sustrato inerte, que no era otro que arcillas fibrosas del tipo palygorskita o atapulgita, y tras esto

³ Como se ha visto en el capítulo 4, tinte o colorante se refiere a toda sustancia de color procedente de una planta o animal, esto es: del reino vegetal. Con ellas sólo es posible teñir los soportes orgánicos, y es necesario elaborar un pigmento estable a partir de ellas cuando la intención es pintar, y no teñir, un soporte inorgánico o mineral, como puede ser la arquitectura o la escultura en piedra, entre otros.

ambos eran horneados en un mismo tipo de horno, el que fue llamado *cum*, tal y como registran los diccionarios de lenguas mayences desde tiempos del contacto. Sólo la temperatura y el tiempo de cocción eran modificados para obtener un color más azul o más verde. Sin embargo, salvo esto último, todo era igual. Tintes azules y verdes eran manufacturados a partir de las hojas de una misma especie vegetal, y cuando de éstos se debían preparar los correspondientes pigmentos estables verdes y azules también se seguía un mismo procedimiento técnico en ambos casos: el precipitado del tinte en un sustrato arcilloso de tipo fibroso y su calentamiento térmico en el mismo tipo de hornos, entonces ¿cómo podían llamarse de forma distinta? Fueron nombrados iguales, como no podía ser de otra manera, y sirvieron para identificar una misma realidad sagrada en su cosmovisión: el punto cardinal del centro, quintaesencia y umbral que en el pensamiento maya conecta lo humano con lo divino; el mundo profano con el mundo sagrado.

El arte en las antiguas culturas fue por lo general más conceptual que narrativo, si bien el griego desde el siglo V a.C, y al hilo de las obras Homéricas, tendió a la narratividad icónica con un ímpetu desconocido en otras culturas contemporáneas al siglo de Pericles, tal y como explicó a la perfección y de forma pionera Gombrich en su *Revolución Griega* (Gombrich, 2002). Con ello queremos decir que los atributos* que porta cualquier figura en estos horizontes, incluidos los de índole cromática, suelen perpetuarse a través del tiempo por remitir a cualidades propias de esa figura (dios, diosa, héroe, heroína, alegoría, entre otras) y no de otra.

El alto significado cultural que cada color, y sus respectivos matices que tuvo en las antiguas civilizaciones, explica las teorías y reflexiones que se elaboraron en ellas en torno al color (Gage 2001: 15), lo que en el mundo griego se remonta a la poesía de Alcmeón de Crotona, principios del siglo V a.C, y continúa de la mano de muchos filósofos pertenecientes a distintas escuelas, como Empédocles, Demócrito, Teofrasto, Platón o Aristóteles (*ibid.* 11). La polarización cromática entre el blanco y el negro, la oscuridad y la luz, es de las primeras cuestiones que tratan estos textos, lo que no debe sorprender teniendo en cuenta la importancia que la dualidad tuvo en las antiguas religiones griegas. Un ejemplo de ello lo encontramos en la religión órfica, que considera que el hombre está conformado por algo de titán y algo de Baco, algo de monstruo y algo de divinidad; algo de oscuridad y algo de luz (Bernabé *et al.*, 2001). Las teorías filosóficas sobre la polarización de los colores en sus extremos blanco/negro conectan por tanto con el profundo y arraigado concepto de dualidad, tan común en las antiguas religiones griegas como en otras de origen oriental y occidental.

Sin embargo, las teorías en torno al color, trascendieron la Antigüedad y artistas, filósofos, científicos e intelectuales de todos los tiempos se interesaron por definir el color, jerarquizarlo, conocer su simbología y el efecto causado en el espectador. Newton o Johan Wolfgang von Goethe (Figura 15) fueron algunos de los que más tiempo dedicaron a ello en el mundo de la postrevolución industrial que vio nacer las teorías de la óptica, íntimamente ligadas a la necesidad de materializar la luz a través del color. Esta fue la búsqueda de muchos de los movimientos artísticos contemporáneos, desde el romanticismo inglés hasta el impresionismo, pasando por otros como el prerrafaelismo o el paisajismo francés. Cuando William Turner, John Constable, Jean François Corot, John Everett Millais, William Holmank Hunt o Edgar Degas, entre otros muchos pintores, buscaban texturizar la luz en un lienzo por medio de complejas síntesis y sinfonías cromáticas, lo que pretendían era elevar a ciencia y filosofía la pintura, y el color era la vía. En él estaba la clave, y tal vez por ello Goethe apuntó lo siguiente en su Teoría de los Colores del año 1810:

No me enorgullezco demasiado de mis logros como poeta. En mi época han vivido escritores creativos excelentes, los ha habido aún más brillantes antes de mí, y siempre los habrá después de mi tiempo. Pero de ser yo el único en mi siglo que conoce la verdad acerca de la teoría de los colores... ¡Eso es de lo que estoy orgulloso y lo que me da un sentimiento de superioridad sobre muchos (Von Goethe, 2013).

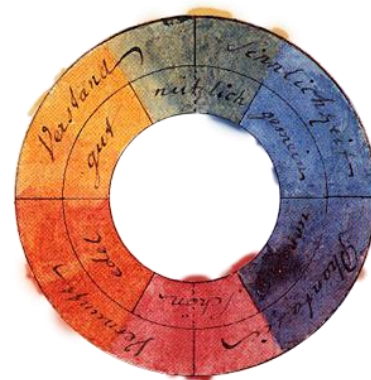


Figura 15

En su tratado Goethe se preocupó por estudiar cuál era la percepción y el efecto psicológico de los colores en el ser humano. Paralelamente, Michel- Eugène Chevreul en París estudio el contraste simultáneo de los colores y sus efectos (Guineau, 2005: 213), lo que continúa siendo materia de estudio e interés entre los historiadores del arte y los especialistas en Ciencias de la Salud, en especial psicólogos y psiquiatras. Centrándonos en el amarillo, éste causa dos tipos contrarios de respuesta emocional, que corresponden a dos tonos de la experiencia sensible, en el sentido más amplio de la expresión. Por un lado, un sentimiento de brillantez, calidez, gratificación y expansión, y por el otro un efecto asustadizo, espeluznante, depresivo (Masquelier 1993, 114). En la antigüedad esta ambivalencia estaba presente también: si el amarillo tiende hacia el rojo y la luz, crea una sensación de seducción y fascinación, mientras que sí se inclinaba hacia el verde y semitonos producía un color odiado y considerado como vulgar (Masquelier 1993, 117). Tal ver por ello el color amarillo obtenido del oropimente fue tan valorado y buscado en la Antigüedad con fines simbólicos, pues su composición a base de sulfuro

de arsénico (AsS) inyecta un tono rojizo en este amarillo arsenical por mediación del azufre (S). El alto valor económico y simbólico que este color tuvo desde que fue conocido explica que su importación desde lejanas tierras para el disfrute y uso de los principales, no sólo a nivel artístico, sino también ritual y medicinal, pues sirvió para los tres fines. Un ejemplo de ello lo tenemos en el Egipto del Imperio Nuevo, cuando el oropimente fue importado a Tebas en importantes cantidades aprovechando las expediciones que entre las Dinastías XVIII y XIX se hicieron a la Isla de San Juan, en el Mar Rojo (Guineau, 2005).

La ambigüedad simbólica del amarillo ha llegado hasta nuestros días sin ser conscientes de ello. La psicóloga, experta en la teoría del color*, Eva Heller, ha investigado acerca del color y sus implicaciones culturales en nuestra sociedad:

El amarillo es, como el azul y el rojo, uno de los tres colores primarios, los que no resultan de ninguna mezcla de colores. Y es el más claro de todos los colores vivos [...] Entre las experiencias y los símbolos en el que el amarillo está presente se cuenta también el hecho de que ningún otro color es tan poco estable como el amarillo. Una pizca de rojo convierte el amarillo en naranja, una pizca de azul en verde, y un poco de negro lo ensucia y ahoga. El amarillo depende, más que ningún otro color, de las combinaciones. Junto al blanco se muestra radiante, y junto al negro enojosamente chillón. (2013: 85).

Actualmente, el color amarillo en Occidente no se aprecia tanto, y de hecho se suele citar en último lugar después del azul, el verde, el rojo, el blanco y el negro (Pastoureau, 2006a: 83). Es el color del optimismo, pero también del enojo, la mentira, y la envidia. Es el color de la iluminación, del entendimiento, pero también el de los despreciables y los traidores (Heller, 2013: 85). Esta ambigüedad confiere al amarillo una riqueza simbólica que no presentan otros colores, y que en muchos casos le otorga significados independientes de los códigos sociales (Masquelier 1993, 117).

Para poder comprender el desarrollo particularmente interesante que se produce en la simbología del color amarillo y su repercusión en la actualidad es necesario remontarse a la antigüedad y analizar el lenguaje del color y su relación con el mundo de las creencias. Esto es así porque todas las religiones se apoyarán, de un modo u otro, en la simbología y el lenguaje del color como base de sus respectivos dogmas o como medio para justificar los ritos (Portal, 1996: 32).

5.1 EL AMARILLO-ORO COMO METÁFORA DE LO DIVINO

"El oro es el color del sol y la divinidad, de la belleza, la pompa, de la vanidad y la solemnidad."

EVA HELLER (*Psicología del color*, 2013)

El oro es mucho más que un color, es al mismo tiempo una materia, una luz y un pigmento (Pastoureau, 2013). Es un color emparentado con el amarillo pero presenta un simbolismo propio (Heller, 2013: 227), centrado en el poder y la divinidad. El oro y el amarillo no son sinónimos, sino que, por el contrario, marcan distintos grados simbólicos dentro del espectro del mismo color que, muchas veces, es difícil de precisar con exactitud (Portal, 1996: 31), si bien es cierto que el reciente uso de la Espectrofotometría* visible en los Laboratorios de Historia del Arte y de Ciencias de la Conservación y Restauración permite identificar la posición concreta de ese color en el espacio de acuerdo a las tres variables de luminancia, tono y croma que le dan un valor numérico y exacto a cada color.

El oro es un material que se puede encontrar en todo el mundo pero, es raro y escaso, por ello su valor es alto y, en muchas culturas, se asocia con la riqueza. En el lenguaje simbólico se relacionará con el poder porque, del mismo modo que el oro dura eternamente, siempre se puede recuperar y nunca se desecha ni pierde su valor, así debe ser el poder (Heller, 2013: 233). Pero la simbología que más nos interesa es la relación que se generó entre el oro y la divinidad.

El inicio del uso del oro como metáfora de lo divino se podría situar en la antigüedad, donde se asimilaba el oro con el Sol. Según una antigua creencia el oro se formaba con los rayos solares, o de acuerdo con otra creencia era considerado fuego celeste caído sobre la tierra (Heller, 2013: 233). El oro era el metal más noble, y ahí su vinculación con lo divino. En las religiones que adoraban a los astros como seres divinos, el Sol era la divinidad suprema y masculina. Más adelante, y por asimilación de esas antiquísimas creencias de origen oriental, el cristianismo también utilizó esta simbología, de lo cual existen importantes testimonios iconográficos en las catacumbas de la antigua Roma, en las que la figura de Helios (Sol) con frecuencia está asimilada a la de Cristo (Sol) (Gómez Martín, 2009). Asimismo, no son pocas las referencias de la identificación que se hizo de Cristo con Mitra, el Sol Invicto entre los Persas. Al hecho de situar su nacimiento el 25 de diciembre, es decir, el mismo día en el que el pueblo de los *magoi* festejaba a la citada deidad, hay que sumar las numerosas evidencias arqueológicas que en Roma hablan de este hecho. Una de ellas, y quizás la más representativa, se halla en la Chiesa di San Clemente, situada en la vía di San Giovanni Laterano, donde la Iglesia de tiempos

renacentistas a la que se accede actualmente reposa sobre las ruinas de la primitiva basílica constantiniana del siglo IV d.C, que a su vez asienta sus cimientos en el antiguo mitreo al que todavía se puede descender. El mensaje simbólico no puede ser más claro en esa estratigrafía arquitectónica: la nueva religión cristiana, y Cristo como su principal representante, sienta sus bases, y a la vez se impone, sobre la antigua, asimilando la identidad solar de Mitra. Cristo-Mitra, Cristo-Helios o Cristo-Apolo, el mensaje en todos los casos fue el mismo: Cristo-Sol; y no podía ser de otra forma teniendo en cuenta que desde las religiones animistas, el Sol fue el astro rey por excelencia, además de simbolizar la vida y con ello lo más sagrado, conceptos todos ellos innatos a las principales deidades de los panteones antiguos de oriente y occidente, incluido el supuestamente monoteísta del cristianismo primitivo.

En este mismo sentido, San Juan dirá en su evangelio:

Al principio ya existía la Palabra. La Palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios. Ya al principio ella estaba junto a Dios. Todo fue hecho por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto llegó a existir. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres; la luz resplandece en las tinieblas, y las tinieblas no la sofocaron. (Juan 1, 1-5) [...] La Palabra era la luz verdadera, que con su venida al mundo ilumina a todo hombre. (Juan 1, 9).

Esta luz celestial revelada a los hombres encontró su símbolo natural en la luz que brilla en la tierra, de ese modo el calor y el brillo del sol designarán el amor de Dios y la sabiduría, siendo estos dos atributos divinos que aparecen inseparables del sol y del color oro en la simbología (Portal, 1996: 31). Como resaltaré Frédéric Portal en su tratado simbólico de los colores, en el ámbito cristiano, el amarillo-oro reunió los valores simbólicos del blanco (la sabiduría) y del rojo (el amor divino) y fundó una significación única (1996: 31): una luz supraterrrenal y divina. El oro no es sagrado en el simbolismo cristiano, pero sí es signo de lo divino (Heller, 2013: 233). A este respecto, hasta 1500 fue común el fondo dorado en la pintura por motivos piadosos, y los iconos rusos fundamentados en la ortodoxia oriental han conservado hasta hoy ese fondo dorado (Heller, 2013: 237).

No nos sorprenderá pues, que los padres de la Iglesia llamen a Jesucristo luz y sol, y que el oro sea su símbolo; comprenderemos por qué los artistas cristianos atribuyeron a Jesucristo cabellos rubios dorados como antes se habían atribuido a Apolo, y colocaron la aureola en su cabeza, así como en la de la Virgen y los apóstoles. (Portal, 1996: 34)

También en Grecia existen importantes precedentes al tándem oro/amarillo oro – divinidad, siendo frecuentes las alusiones a esa estrecha relación en la poesía. De la lectura de estas obras se desprende que es probablemente su brillo e incorruptibilidad lo que hizo que el preciado metal se vinculara a los dioses, pues también ellos tienen una naturaleza luminaria e inmortal (Bernabé, 2014: 303). Las laminillas órficas (Figura 16), por ejemplo, muestran como el oro fue el soporte de textos sagrados que los iniciados en la religión órfica portaban a la altura del pecho o el corazón (Bernabé *et al.*, 2001).

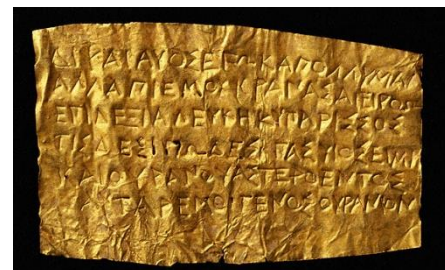


Figura 16

La teúrgia en el mundo griego hizo del oro el soporte de textos y ritos sagrados (Dodds, 1999), por oposición a mancias y goecia (Luck, 1995), que convirtieron al plomo en la superficie más buscada con estos fines ilícitos y clandestinos en muchos casos (Vázquez de Ágredos, 2007: 1485-1495). Estas cuestiones que se proyectaron hacia la Edad Media a través de distintas corrientes filosóficas, como la gnóstica, según la cual la esfera más profunda de las siete que conforman al ser humano es de oro, mientras que la más externa o superficial es el plomo (Roob, 2006). En ello está la clave de la transmutación del “plomo en oro”, clave de la ciencia alquímica, de gran transcendencia en la Europa Moderna a partir de Paracelso, con ramificaciones hacia la farmacopea, la filosofía y la magia renacentista (Cohen, 1999).

Pero volviendo al uso del oro como metáfora de lo sagrado se puede apreciar muy acertadamente en las estatuas crisoelefantinas*. Los ejemplos más destacables y conocidos son la estatua de la diosa Atenea Partenos (Figura 17), del dios Zeus (Figura 18) y los restos de la escultura de Apolo (Figura 19). Monumentos realizados en marfil y oro, símbolo de divinidad, pero en el caso de Apolo también de juventud y belleza imperecedera (Bernabé, 2014: 304).



Figura 17

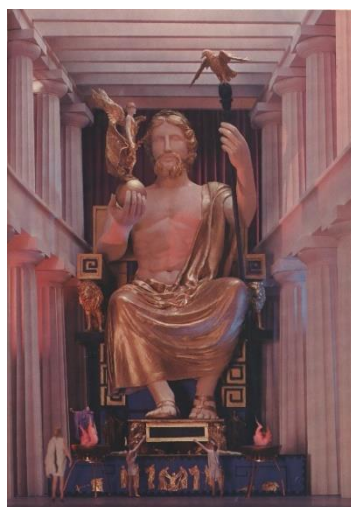


Figura 18



Figura 19

Este binomio Sol-Divinidad, que fue patente en el cristianismo primitivo, no sólo contó con los antecedentes de Próximo Oriente y grecorromanos, sino también con los egipcios. De acuerdo con la cosmogonía heliopolitana, el dios Sol Atum fue origen de creación y vida, y es precisamente a ese mismo concepto, la vida en constante regeneración y perpetuidad, a lo que remitía su nacimiento diario con cada amanecer (Hart, 1994). Esto acontecía cada día en Oriente, de ahí que fuera en el lado Este del Nilo en el que se construyeron las ciudades de los vivos, mientras que su lado occidental fue destinado a las necrópolis. En ellas, durante el Imperio Antiguo y desde tiempos de Djoser (III Dinastía), las pirámides reproducían la montaña de la creación (Phat- Ta-Tjenen), sobre la cual se posó el astro solar para orquestar la creación del mundo. Semejante puesta en escena quedó plasmada en estas montañas de piedra calcárea, pues su cúspide fue dorada: el dios Sol en la cúspide de la montaña desde dónde realizó su obra creadora (Gahlin, 2007: 176). El Sol en Egipto, por tanto, no sólo simbolizó la vida, sino también que ésta es eterna, pues al igual que el sol muere y nace cada día a través de la diosa celeste Nut, así cada difunto en Egipto gozará de vida eterna a través de ella, y nada hubo más sagrado para el egipcio que la vida eterna. Siendo el Sol el origen de todo ello, el oro y por extensión el amarillo-oro quedó asimilado a los dioses. La piel de los dioses fue revestida de oro, o de color amarillo-oro, salvo excepciones como la representada por el dios Osiris, quién la porta verde en alusión a la fertilidad (Frankfort, 2001). Y si esto es así no nos debe sorprender la frecuencia con la que los sarcófagos (Figura 20) fueron pintados o revestidos con este material o coloración, siendo los 225 kilos de oro de 22 quilates que se utilizaron en el sarcófago de Tutankamón un bello y contundente ejemplo de ello (Heller, 2013: 233).



Figura 20

De esta forma, desde Próximo Oriente hasta Egipto, pasando por el mundo grecorromano y su incidencia en el cristianismo primitivo, el color amarillo oro se vinculó con lo divino y lo sagrado, lo que trascendió a la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, que lo convirtieron en metáfora del poder político y del poder religioso, y a través de ellos al siglo XIX. En estas fechas determinados movimientos de herencia romántica, en especial el simbolismo y el Art Nouveau, lo asociaron a conceptos y creencias de alto calado filosófico. Este fue el caso del primero de ellos, el Simbolismo, nacido oficialmente en París en 1886, si bien la segunda generación prerrafaelista en Inglaterra lo había iniciado dos años antes con un toque victoriano no exento de ambigüedad, como demuestran los lienzos y tablas de autores tan destacados como Dante Gabriel Rossetti, William Morris o Edward Burne-Jones (Cuéllar, 2006).

El simbolismo buceará en un mundo místico alentado por una magia culta, que fue desarrollada por filósofos, eruditos y hombres letrados del momento (Ricardo, 1999: 249). Este movimiento, a la luz de ciertos descubrimientos arqueológicos, como Los Papiros Mágicos Griegos (Calvo Martínez y Sánchez Romero (trad.), 2004), y la crisis que experimentó el Positivismo Científico finisecular, rescató la Antigüedad en su vertiente más Clásica para buscar respuestas allá dónde la ciencia no podía darlas. Viejos mitos, leyendas, poemas, religiones de raíz ancestral, dioses, diosas, entidades anímicas, magos y magas, entre otros, poblaron los lienzos de un sinfín de obras que están bañadas por la misma luz dorada que milenios atrás simbolizó conceptos sagrados idénticos a los que ahora se quiso remitir de nuevo, aunque reinterpretándolos a la luz de los nuevos tiempos.

Odilón Redon es tal vez el pintor simbolista que mejor refleja este hecho (Figuras 26, 27, 28, 29 y 30), como Gustav Klimt lo será tiempo después en Viena, realizando obras de un simbolismo renovado por la nueva vertiente Art Nouveau imperante en la Austria de principios del siglo XX (Figuras 22, 23 y 24). Es el oro, el amarillo oro, lo que resalta de manera casi sobrenatural de esas superficies pictóricas protagonizadas por mujeres de apariencia salvaje (Figura 25). Ellas y el oro trataron de hacer saltar en la Viena Freudiana de principios del siglo XX resortes inconscientes en el espectador, y el atrevimiento le valió la crítica negativa al artista. Sin embargo, pocas cosas resultan tan atractivas y a la vez incómodas al hombre como observar la animalidad de la que procede y a la que pertenece por naturaleza. Eso parece comunicar la mujer desnuda envuelta en tonos amarillos, anaranjados y rojizos que con el título de “Nuda Veritas” (Figura 21) sostiene un espejo en el que se refleja el espectador de la obra, y nada hay más sagrado como nuestro origen y el instinto animal que se vincula a él, reflejado en el mundo grecorromano a la perfección por el mismo dios protagonista de los misterios eleusinos, órficos y báquicos: Dionisio-Baco. Decía Freud a la luz de esta obra y el impacto que causó sobre el espectador que “el hombre no puede soportar verse a sí mismo”, y es que la obra de Klimt, a través del eterno femenino que en ella se refleja envuelto en pan de oro de reminiscencias bizantinas y animalidad ancestral, se alza como un laberinto que nos permite “vernó” en esa dualidad luz/oscuridad, Baco/Titan Dios/Monstruo que nos conforma, y de la cual nos resulta insoportable la segunda parte. Es esa la que mostró Klimt con un descaro que desafió a su tiempo, como lo hubieran hecho las ménades de mayor desenfreno báquico en esa misma época. Sin embargo, ese lado es tan sagrado como el otro, y el oro es la metáfora visual que así lo define en la obra de Klimt. Esa es la clave y por ello, tal vez, la mano de Gustav Klimt cortando el pan



Figura 21

de oro representa el primer plano cinematográfico de “Woman in gold” (dirigida por Simon Curtis), película que actualmente puede verse en nuestros cines, y cuya protagonista hoy luce en la Pinacoteca de París hasta el 21 de junio de 2015, donde continúa cautivando la mirada del espectador del siglo XXI, como lo hiciera con los de la centuria pasada. Será que los Clásicos nunca mueren; y la sabiduría arcana cifrada en manos de grandes artistas es un Clásico que en manos de Klimt tiene al oro como clave de su desciframiento.



Figura 22



Figura 23



Figura 24

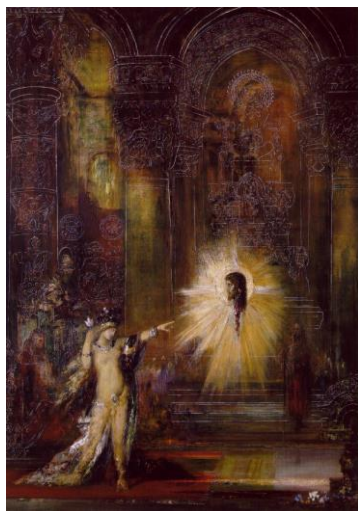


Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

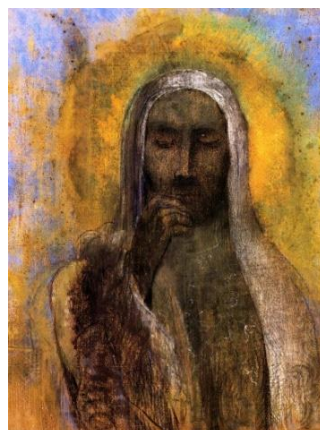


Figura 29



Figura 30

5.2 EL AMARILLO-AZAFRÁN EN ANTIGUOS RITOS DE PASO

"El azafrán devuelve el apetito a los organismos desgastados y la ilusión a los espíritus decaídos."

ESTHER SAN YUB

El azafrán es considerado uno de los cultivos más antiguos de la humanidad, pues su origen remonta a 3.000 años y está presente en diferentes culturas, continentes y civilizaciones. Es originario del sudoeste de Asia, en concreto de India, la meseta de Anatolia e Irak, aunque pronto se convirtió en una exótica y valorada especie que transitó las rutas que llegaban desde Extremo y Próximo Oriente hasta nuestras costas, en el Mediterráneo Occidental.



Figura 31

El principio colorante del azafrán se extrae de los largos estigmas rojos de su flor (Figura 31), conocida científicamente como *Crocus sativus*, si bien se encuentra en ellas en baja concentración (por ejemplo: se necesitan 4.000 flores para conseguir 28 gramos de azafrán), lo que explica que la especie haya sido muy cotizada a lo largo de la historia, al igual que la denominación de "oro rojo".

A lo largo de la historia, el azafrán ha tenido diferentes usos: en el Antiguo Egipto fue empleado por Cleopatra en sus conocidos tratamientos de belleza (Wolfgang, 2008), en la Grecia Clásica también fue muy apreciado ya que de la flor se extraía un aceite esencial de propiedades fragantes que se utilizó para la preparación de perfumes (Vázquez de Ágredos, 2011: 33) y para aromatizar el vino, según describió Plinio:

Los antiguos frecuentemente usaron esta flor en sus perfumes. No solamente se esparcía esta sustancia en salones, teatros y lugares que debían llenarse de una fragancia agradable, sino que se hacía toda suerte de tinturas vinosas que retenían su aroma, y este costoso perfume se vertía en pequeñas fuentes, que difundían el aroma que tanto se apreciaba. Hasta fruta y confituras que se presentaban a los huéspedes y los ornamentos de las habitaciones, se rociaban con él. (Segura y Torres, 2009)

La fragancia que se obtenía del azafrán era una de las cinco sustancias necesarias para preparar el perfume en la Antigüedad, es decir, en unas fechas en las que su tecnología, como la de

cualquier otro perfume, no se basaba en el uso del alcohol,⁴ sino en la precipitación de la citada fragancia de azafrán en un excipiente*, que bien podía ser grasa animal, óleo o distintas gomas y resinas naturales (Giordano & Casale 1999; Bodiou, Frère & Mehl 2007; Verbanck-Piérad, Annie, Natacha Massar, Dominique Frère, *et al.* 2008; Maderna 2009; Connan 2012).

En este sentido, tras haber macerado durante días o haber sido prensados los pétalos de la flor del azafrán, su aroma quedaba suspendido en el agua y así podía utilizarse para baños corporales o para preparar perfumes más duraderos. En este último caso, esa solución acuoso-aromática se precipitaba en los citados excipientes, siendo los aceites los más buscados en el Mediterráneo Antiguo por favorecer ungüentos perfumados de textura más fluida y agradable. El aceite de oliva fue, con mucha diferencia, el más codiciado en la elaboración del perfume de azafrán y otros perfumes en el Egeo desde época micénica (Wylcock 1970:116-133; Faure 1984: 44-51; Mattingly 1990: 71-90), entre otros como el aceite de adormidera (*Papaver somniferum*) o el aceite de balanos (*Balanus aegyptiaca*), de amplia trayectoria en la elaboración de perfumes para las altas clases sociales en Egipto y en Próximo Oriente (Fachetti, Ribechini, Betrò *et al.* 2014: 39-50). Para lograr la óptima fijación de la fragancia al excipiente se utilizaban productos astringentes, como el aloe (Bourliascos 2004:17). A su vez, la introducción de sal en la receta contribuía a su mejor conservación en los frascos y ungüentarios que la contenían hasta su uso. Por último, en muchas ocasiones el último de los ingredientes de estos antiguos perfumes era el color, que podía precipitarse en forma de tinte o pigmento sobre el mismo excipiente en el que era fijado el aroma que se pretendía, y que podía proceder de las flores, (por ejemplo: azafrán, rosa, lavanda), pero también de raíces (por ejemplo: *Rubia tinctoria* L), de cortezas (la canela) o de semillas (por ejemplo: cinamomo). Con ello se conseguía algo más que un ungüento perfumado: una loción corporal que aunaba color y aroma a la vez.

El perfume de azafrán que describe Plinio fue pues ungüento perfumado, preparado por precipitación y fijación del aroma de azafrán en algún excipiente de tipo oleoso, que podía aprovechar o no la coloración rojiza del azafrán, lo que lo convertiría en un cosmético además de un perfume, y que se conservaría en los correspondientes ungüentarios con ayuda de sal como parte de la receta.

Es interesante señalar que los distintos componentes en los que se basaba la preparación de estos perfumes antiguos sumaban distintas propiedades mágico-rituales y medicinales de alta consideración en sus culturas de origen, lo que explica que la tecnología de estos *pharmakon*, como fueron considerados y nombrados por algunos autores clásicos (Lilja, 1972), tuviera un

⁴ La destilación del alcohol como base del perfume moderno no se consigue hasta el siglo X en la Escuela de Salerno.

papel protagonista en muchas ceremonias sagradas de la Antigüedad. El aceite de la adormidera (*papaver somniferum*), por ejemplo, tuvo unas propiedades que inducían al trance, y que por lo tanto fueron muy valoradas en las celebraciones de los grandes misterios grecorromanos, lo que no dejó de tener continuidad hasta la época contemporánea, cuando sus principios activos y los de otras especies de composición semejante fueron aprovechados para la obtención de opio, láudano y otros compuestos de herencia antiquísima y predecesores de la morfina. En este sentido, un ungüento perfumado de azafrán como el descrito por Plinio incrementaba su valor mágico-ritual y medicinal intrínseco al precipitarlo sobre el óleo secante de la adormidera, dadas sus propiedades como relajante, somnífero e inductor al trance estático en mayores proporciones. Pero su precipitación en otros aceites, como el de balanos en el caso de las culturas de egipcia y próximo-orientales o el de oliva, de alta consideración en la preparación del perfume de azafrán y otros de amplio uso en el mundo grecorromano, también podía duplicar las propiedades fármaco-rituales inherentes al azafrán. Es tal vez por ello que la fabricación de todos estos óleos recayó entre la “casta” sacerdotal en las culturas del mundo antiguo. Un maravilloso ejemplo de esto nos lo brinda el llamado “Laboratorio de Edfú”, localizado en el interior del Templo de Horus en Edfú. Este magnífico recinto de época ptolemaica conserva en sus paredes el conjunto de recetas que fueron utilizadas en el Egipto de los reyes macedonios los numerosos perfumes con los que se ungía a las estatuas y a los principales de forma cotidiana y con motivo de celebraciones precisas, siendo muchas de ellas de sesgo farmacológico, de acuerdo con el estudio de los papiros médicos del antiguo Egipto (Bardinet 1995).

El hecho de que su preparación se realizara en el interior de un templo es un indicador de quiénes conocían, elaboraban y preparaban estos sagrados óleos aromáticos de notables implicaciones en la cosmovisión y ámbito ceremonial del antiguo Egipto. Idénticas situaciones nos encontramos en el mundo grecorromano, y el hecho de que *Materia Medica* de Dioscorides (1998), entre otros tratados, dedique espacio al tema del perfume y su elaboración es indicativo de la estrecha relación que existió en el Egeo entre el aroma y el fármaco, lo que trascendió en época romana a través de algunos productos como el azafrán (Alonso Díaz-Marta, G. *et al*, 1988: 225-226).

En conclusión, gran parte de la importancia del azafrán en el mundo antiguo fue debida al uso del extracto aromático de la flor para la preparación de ungüentos perfumados que reunieron otras propiedades curativas y ceremoniales, además de las que aportaba el mismo azafrán.

En otro orden de cosas, desde tiempos muy antiguos el azafrán también se aprovechó como condimento alimenticio y con fines estéticos entre las mujeres, ya fuese como perfilador de ojos o como tinte para el cabello. Destacó también como fármaco: el uso medicinal de la planta se debe a la atribución de propiedades anestésicas, antiespasmódicas (Segura y Torres, 2009) y apropiadas para la mujer durante la menstruación. Por último, el color del azafrán también tuvo su espacio en el arte, tanto sobre soporte orgánico como tinte (por ejemplo: textiles y códices) y en inorgánico como pigmento-laca tras haber sido estabilizado sobre sustrato inerte (ver apartado 4).

La importancia que por tanto tuvo el azafrán en la Antigüedad explica que el arte representara esta especie desde tiempos muy remotos. En este sentido, en Grecia encontramos una de las primeras y más representativas alusiones al azafrán y su vínculo con lo sagrado femenino, por el hecho de ser empleado para tratar los dolores del menstuo, como fue señalado con anterioridad. Nos referimos a las pinturas murales (Figura 32) halladas en la antigua isla de Thera, actual Santorini, y en concreto en el yacimiento arqueológico de Acrotini. Allí se



Figura 32

descubrieron unos frescos en los que se representan diferentes momentos de la recogida y manipulación de la planta del azafrán por mujeres en edad fértil (Alonso Díaz-Marta, G. *et al*, 1988: 225), de ahí su estrecha vinculación con el amor y el matrimonio en la Antigüedad Clásica, y por extensión con los velos de las novias, el lecho conyugal y Eros (Masquelier, 1993: 117-120).

Por todo lo que ha sido expuesto hasta el momento, no sorprende que el color amarillo-azafrán adquiriese connotaciones mágico-rituales desde tiempos muy ancestrales, lo que le otorgó un protagonismo relevante en algunos ritos de paso de extrema cotidianidad y pervivencia. No es fácil, en este sentido, trazar en la Antigüedad una línea divisoria nítida entre lo estrictamente religioso y la vida cotidiana, puesto que lo primero se imprime con absoluta naturalidad en lo segundo, llegándose a confundir ambas esferas:

En la mayor parte de las civilizaciones que nosotros llamamos “primitivas”, lo que denominamos “religión” se manifiesta hasta en los menores detalles de la vida cotidiana: la alimentación, el vestido, la disposición de las habitaciones, las relaciones con los parientes y con los extraños, las actividades económicas y las distracciones se rigen sin excepción por unos principios religiosos; pero en estas sociedades, cuando un individuo ejerce su actividad normal, no es necesariamente consciente de estar obrando

al mismo tiempo sobre un plano “profano” y sobre un plano “religioso”. (Brelich, 1989: 37)

A través del rito, el ser humano traslada los momentos de relevancia de su existencia a un plano incontrollable y sagrado, pero de ese modo lo inserta en su cultura, en el orden humano y regido por las normas de la comunidad (Brelich, 1989: 61). La función de los ritos, por tanto, es insertar la realidad en un orden que constituirá el fundamento de la actividad cotidiana (ibíd., 64).

Entre todos esos ritos, los llamados de paso, de tránsito o iniciáticos, son los que asumen bajo su campo de acción los cambios de estado del individuo (ya sea ritos de nacimiento, nupciales, de curación o fúnebres), de la comunidad (ritos de paz, de cese de una epidemia) o de determinados objetos como consagración o purificación (ibíd., 60). En relación con el azafrán y su color, existió en la Antigua Grecia un rito de paso que manifestó la alta relevancia simbólica del *Crocus sativus* para comunicar la muerte de una etapa y el nacimiento de otra en la vida de una niña-mujer: las Brauronias. A este respecto, y de acuerdo con Aristófanes en su *Lisistrata*, las niñas atenienses debían superar una serie de ritos de paso hasta alcanzar la edad requerida para convertirse en ciudadanas de pleno derecho en la polis griega: “de siete años fui yo una arréfora; a los diez molía el grano para la protectora; después, vestida de azafrán, fui osa en las brauronias. Por fin, siendo mayor y bella fui canéfora y llevaba un collar de higos secos” (2012, vv. 641-645).

La ceremonia de las Brauronias se celebraba en la ciudad de Braurón, lugar en el que se había erigido un templo en honor a la diosa Artemisa. Era aquí donde las jóvenes se convertían en *arktoi*, es decir en osas, en alusión a la citada deidad. Esta diosa tiene algunos episodios mitológicos en los que el animal de la osa juega un papel importante. En el mito de la ninfa Calisto, por ejemplo, Artemisa la castiga convirtiéndola en una osa tras descubrir que se había quedado embarazada de Zeus (Grimal, 2009: 53-54, 84). Pero el mito que más relación presenta con las Brauronias es el que relata la peste que Artemisa desencadenó en la ciudad de Braurón después de que una de sus osas fuese asesinada por un joven de allí con el propósito de vengar el ataque que su hermana menor había sufrido previamente por el animal. De acuerdo con el oráculo, la ira de la diosa sólo se aplacaría si las jóvenes que estuviesen próximas al matrimonio antes de ello se consagraban a su servicio tras haber sido convertidas en *arktoi*, lo que supuso la instauración quinquenal de las Brauronias (Vázquez de Ágredos, 2011: 28).

La relación entre Artemisa y las osas es clara en tanto que es un animal cuyo hábitat es el bosque, espacio de acción de la diosa. También es clara su relación en el caso de la etapa de infancia que precedía al matrimonio, rito de paso por el cual una mujer se convertía en ciudadana de la polis

con pleno derecho, y dejaba de estar tutelada por Artemisa, patrona de lo salvaje, para pasar a estarlo por Atenea. Es muy probable que las jóvenes atenienses en las Brauronias vistieran túnica color azafrán para aludir con ello al inicio de la edad adulta de forma simbólica (Genitili y Perusino, 2002: 80), determinada por la menstruación, cuyo malestar y flujo podía ser tratado con la misma *Crocus sativus* cuyo color lucía en sus túnicas:

Iniciarse en esta nueva etapa suponía experimentar una transformación, de ahí que el azafrán estuviese presente en toda la ceremonia en tanto que color de la túnica con el que eran investidas las neófitas, perfume asociado al sacrificio sangrante que se ofrendaba con motivo de la citada ceremonia, y fármaco, por constituir uno de los ingredientes de la receta terapéutica que aliviaba a nuestras jóvenes participantes de los dolores del menstuo. (Vázquez de Ágredos, 2011: 35)

La menstruación, las Brauronias y el azafrán referían a la muerte de la niña y el nacimiento de la mujer; el nacimiento pues de una nueva etapa en la que como osas continuaban vinculadas a la diosa de lo salvaje, el caos, la Otredad y por todo ello la magia (Bonavides, 1999): Artemisa, y así seguiría siendo hasta el matrimonio:

Hasta ese momento, su indefinición socio-cívica la definía como una criatura salvaje, cuyos semejantes más inmediatos no se hallaban entre los ciudadanos de la polis, sino entre las bestias que nacían, vivían y morían más allá de sus fronteras bajo la protección de Artemisa como diosa tutelar. (Vázquez de Ágredos, 2011: 29)

El análisis iconográfico-iconológico* (García Mahiques, 2008) de las cerámicas del Templo de Artemisa de Braurón ha contribuido a entender la ceremonia y el estado de salvajismo e indefinición de las niñas-osas que eran protagonistas en las Brauronias. De acuerdo con estas fuentes visuales, las jóvenes se cubrían con el manto amarillo-azafrán una vez habían danzado y corrido desnudas o ataviadas únicamente con un pequeño chitón. Esta actitud y ausencia de vestimenta (o muy escasa) también simbolizan el estado de salvajismo y libertad en el que se encuentran las niñas antes del matrimonio.

La relación entre Artemisa y el azafrán explica la asociación de esta flor y su color con ciertas magas de la Antigüedad, por ser Artemisa una de las diosas vinculantes a la magia en el mundo grecorromano, junto con otras como Hécate o Selene, cuya identidad lunar, por lo demás, también está impresa en la figura de Artemisa (Elvira, 2008). Medea es uno de los mejores ejemplos en este sentido, quien preparó un brebaje mágico a base de flor del azafrán para ungir a Jasón con él y obtener protección en el episodio de búsqueda del Vello de Oro (Grimal, 2009: 336-338).

En conclusión, en la Antigüedad Clásica existió una absoluta y estrecha relación entre el azafrán, la magia y el rito. Este *pharmakon* de uso aromático, cromático, medicinal y ceremonial imprimió connotaciones más que sagradas y terapéuticas allí donde se fijaba, de manera análoga a como ocurrió en muchas otras culturas del Extremo Oriente, de lo que constituyen sabios testimonios las túnicas de los monjes budistas que ondean en territorios como la India, Tíbet o Nepal, cuestión que será tenida en cuenta en la futura tesis doctoral.

5.3 EL AMARILLO-PÁLIDO: ENFERMEDAD Y MUERTE

*"Iréis allá al rumbo de la luz (Oriente)
y allí lanzaréis dardos:
águila amarilla, tigre amarillo,
serpiente amarilla, conejo amarillo
ciervo amarillo."*

CÓDICE DE CUAUHTILAN

No siempre el amarillo fue un color con connotaciones positivas. En la teoría hipocrática que influyó en la medicina de Europa Occidental desde la Antigüedad Clásica hasta el siglo XIX,⁵ este color se asoció a la bilis amarilla y al temperamento colérico que su exceso en el hígado o la vesícula biliar producía a quién la padecía. Fue por extensión un color asociado con la enfermedad, y aún persiste en nuestra sociedad el dicho "que amarillo estás" en alusión al posible estado de malestar en el que se encuentra una persona. Este significado también fue atribuido en otras antiguas culturas ajenas al Mediterráneo occidental, como en las de la Antigua Mesoamérica, donde a su vez también fue altamente como veremos a continuación.

⁵ El paso de la medicina primitiva a la medicina científica ocurre en Grecia hacia el siglo VI a.C y culmina con Hipócrates y su teoría de los cuatro humores (¿? -377 a.C). En Grecia siguieron a Hipócrates, Heráclides de Taranto (s. I d.C) y Mitridates Eupatore (¿? – 266 a.C). Ya en época romana, los continuadores de la teoría de los humores hipocrática fueron Antonio Musa (s. I a.C- I d.C), Scribonio Largo (I d.C), Pedonio Dioscórides (I d.C), Aulo Cornelio Celso (s. I d.C), Plinio (23-79 d.C) y Galeno (131-201 d.C), que fue quién la sistematizó y convirtió en la base de la medicina occidental hasta el siglo XIX, y a pesar de la influencia de la ciencia médica islámica y judía. En este sentido, las novedades más importantes tras la caída del Imperio Romano de Occidente vinieron de manos de los musulmanes, y en concreto de figuras como Messue il Vecchio (776-857 d.C), Rhazes o Al – Razi (850-923 d.C), Avicenna (986-1037 d.C), Albucahis/Albusamen (1013-1106 d.C), Serapione il Giovanne (fines del siglo X) o Messue il Giovanne (¿?-1021). Las aportaciones de la medicina islámica fueron compatibles con la teoría hipocrática de los humores, y sentaron las bases de la medicina monástica que se impuso durante toda la Edad Media y hasta los inicios del Renacimiento, cuando Paracelso introdujo el empleo de la química en el tratamiento terapéutico del cuerpo. Pero ni esto, ni la renovación que supuso en la farmacología del siglo XV y XVI el acceso a nuevos productos curativos procedentes del Nuevo Mundo, alteró la aplicación y uso de la teoría hipocrática de los humores, que siguió siendo la que rigió el diagnóstico del médico hasta muchos siglos después. Sobre este tema véase: Galassi, A. y Sarzi, R. (2000) *ALLA SYRENA. Spezieria del '600 in Mantova*, pp.13-22. Mantova, Editoriale Sometti.

En este sentido, la simbología de los colores varía según el color al que nos estemos refiriendo, la cultura que estemos analizando o el período histórico. Pero también podemos observar un cambio de significado dependiendo del tono del color dentro de una misma cultura, es decir si el pigmento es muy oscuro o muy claro. En las antiguas culturas precolombinas los colores tuvieron un significado concreto, lo que les otorgó un lugar preciso en los diagramas que representaron el mundo y sus 5 direcciones, incluyendo el centro:

El mundo estaba construido sobre una cruz, sobre el cruce de los caminos que conducían del Este al Oeste y del Norte al Sur. El centro era el quinto punto del mundo, el punto de contacto de los cuatro espacios, de nuestro mundo y de la otra vida, ambiguo, peligroso e inquietante. (Roque, 2003: 73)

A cada una de estas direcciones le correspondía unos colores, unos dioses concretos y unos días del calendario. En la cultura maya (Figura 33), por ejemplo, el color rojo (*chak*) se destinó al punto cardinal del este, por ser allí dónde cada día el sol se elevaba y nacía convirtiéndose en expresión de la vida y su regeneración perpetua. Nada mejor que el rojo para expresar esa idea de vida en constante devenir, pues roja es la sangre que bombea en nuestro interior y garantiza la existencia del hombre. El nacimiento anual del sol en el punto cardinal del norte explica que el blanco (*sak*) fuese el color elegido para designar lugar, precisamente por la misma asociación. A

este respecto, no hay que olvidar que los líquidos vitales, tales como la leche o el semen, son de color blanco. Esta misma clase de analogía fue la que relegó los colores negro (*ek'*) y amarillo (*kan*) a los puntos cardinales del oeste y del sur respectivamente, por ser los lugares por los que el sol descendía y/o moría en su recorrido diario y anual en cada caso. Por último, el azul y el verde (*ya'ax*), considerados un mismo color entre los mayas de la antigüedad, ocuparon el lugar del centro en el diagrama cromático que representó al mundo, y con ello al punto cardinal más sagrado en esta cultura, pues era a través de él que los dioses y los hombres se comunicaban (Garza, 1998).

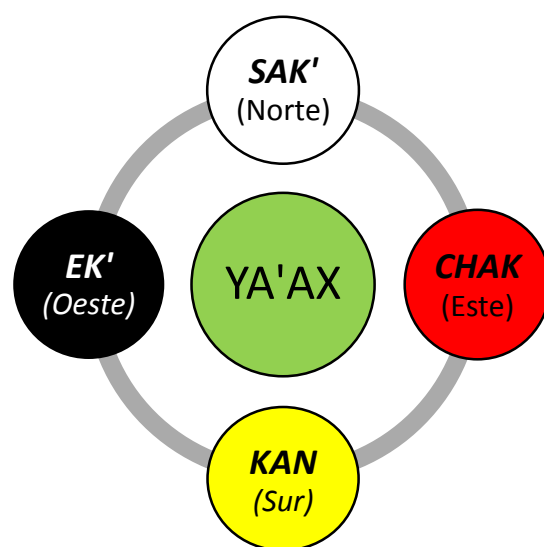


Figura 33



Figura 34

Esta división fue la base de concepción del universo entre los mayas de la antigüedad: cuatro puntos cardinales vertebrando el mundo terrenal (mundo intermedio), y en el centro su *axis mundi*, representado por la ceiba, el árbol sagrado, que comunica los diferentes niveles del cosmos, es decir el mundo superior, el terrenal y el Inframundo (Figura 34). Pero no sólo en la Antigüedad, pues existen numerosas celebraciones y escenarios entre los mayas de la actualidad (Figuras 35 y 36) que permiten identificar la supervivencia de todo ello en nuestros días, entre ellos, y de forma privilegiada, los cementerios indígenas y hogares con altares de muertos en la Festividad de Difuntos (Vázquez de Ágredos 2009: 61-73).



Figura 35



Figura 36

También el Popol Vuh, manuscrito quiché de principios de la Colonia que narró la creación del mundo y del hombre, describió en varios episodios esta misma asociación punto cardinal-color de trascendencia en la cosmovisión maya:

En seguida se fueron Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú y los mensajeros los llevaban por el camino. Así fueron bajando por el camino de Xibalbá, por unas escaleras muy inclinadas. Fueron bajando hasta que llegaron a la orilla de un río que corría rápidamente entre los barrancos llamados Nuzivancul y Cuzivan y pasaron por ellos. Luego pasaron por el río que corre entre jícaros espinosos. Los jícaros eran innumerables, pero ellos pasaron sin lastimarse. Luego llegaron a la orilla de un río de sangre y lo atravesaron sin beber sus aguas; llegaron a otro río solamente de agua y no fueron vencidos. Pasaron adelante hasta que llegaron a donde se juntaban cuatro caminos y allí fueron vencidos, en el cruce de los cuatro caminos. De estos cuatro caminos, uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo. (Recinos, 2012: 206-207)

Por tanto, punto cardinal del sur y el amarillo quedaron unidos en la cosmovisión maya, lo que confirió al color un significado de decadencia y muerte, análoga a la experimentada por el astro solar al concluir su recorrido cada día. Pero a su vez, y de forma paradójica, este mismo color en su modalidad más vivaz, encarnó también entre los antiguos mayas el significado de vida en perpetua y cíclica regeneración que representa el maíz para los mayas de ayer y de hoy. *Kan* encarna al grano y la mazorca de maíz, cuyo color amarillo varía del amarillo vivaz al amarillo pálido a lo largo del tiempo que dura su cosecha, estando el primero de ellos asociado a su etapa de mayor fertilidad y el último a la de decadencia que lo vincula a la siega. Por otra parte, el ciclo vital del maíz fue una metáfora para los antiguos mayas de la muerte y renacimiento que experimentó el dios del maíz o dios Hun Nal Ye (Figura 37). Según el mito narrado por el Popol Vuh (Recinos, 2012: 211-216), esta deidad descendió al Inframundo y al no superar las pruebas que allí le impusieron los dioses fue decapitado y su cabeza colgada de un árbol de jícaras o calabazas que allí crecía. Tiempo después, la doncella Ix quic, hija de uno de los dioses del Inframundo, al acercarse a la cabeza de Hun Nal Ye quedó embarazada por su saliva. Los hijos del dios del maíz nacieron y crecieron en la tierra, hasta que un buen día jugando a la pelota molestaron la tranquilidad de los dioses que allí habitaban, que los hicieron llamar. Se repetía así el episodio que tiempo atrás su padre había vivido, pero en esta ocasión sus hijos lograron superar las pruebas impuestas por los dioses que reinaban el Inframundo, provocando a su vez el renacimiento de su padre, tal y como el arte maya lo representó (Figura 38).



Figura 37

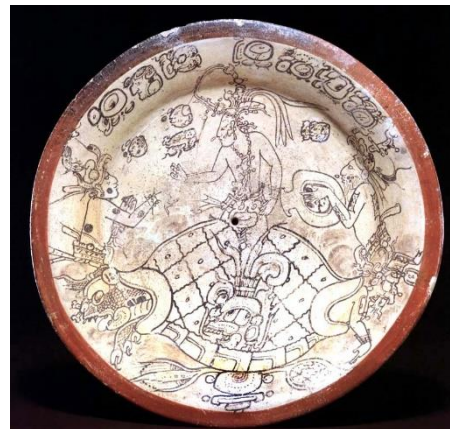


Figura 38

A través de este mito el dios del maíz “encarnó” entre los antiguos mayas el ideal de que los hombres, al igual que Hun Nal Ye, nacen y mueren en constante y cíclica regeneración y en armonía con la naturaleza a la cual pertenece el ser humano. La creencia de que la muerte física no es el final sino el “punto y seguido” a una existencia inagotable fue expresada a través de este dios y por extensión del maíz en la cultura maya, como Osiris lo hizo entre los egipcios,

Tammuz entre las culturas de Próximo Oriente, Shiva entre los hindús, Dionisio-Baco en el mundo grecorromano o Cristo en el cristianismo, entre otros muchos ejemplos a lo largo de la historia de Oriente y Occidente.

El color amarillo del maíz en sus modalidades pálida (decadencia-siega) y vívida (fertilidad) constituyen una metáfora cotidiana de la muerte y renacimiento de Hun Nal Ye y de todo lo viviente, incluido el hombre. No en vano, para los mayas de hoy, al igual que para los de la antigüedad, el hombre está hecho de maíz y sangre de los dioses (Asturias, 2008; Recinos, 2012). Siendo así, siendo maíz, el hombre maya no puede esperar otra cosa que experimentar en su cuerpo la misma regeneración cíclica que experimenta anualmente el sagrado alimento y su divinidad de referencia.

Entre los mayas, el color amarillo es por tanto un color, que en su variante más pálida expresa muerte, pero también vida en su manifestación más fecunda. Esta dualidad estuvo muy arraigada en la mayor parte de las culturas prehispánicas de Mesoamérica y del Área Andina, al igual que entre otras grandes civilizaciones de Oriente y Occidente, entre ellas las del Mediterráneo Antiguo que ocuparon los dos epígrafes precedentes y el inicio del presente. Es así como podemos establecer unas primeras comparativas en torno a la versatilidad del amarillo en el mundo antiguo, y no sólo en la Antigüedad Clásica, como plataforma a la futura tesis doctoral y al amplio desarrollo que estos temas tendrán en ella⁶.

⁶ Como se habrá podido comprobar al finalizar de leer el capítulo 5, no se ha realizado un tratamiento diacrónico de todas las variables significativas del color amarillo a nivel mágico-ritual, como en el caso del amarillo-oro. Simplemente ha sido una resolución práctica debido a la extensión limitada del trabajo y la necesaria investigación pausada de determinados elementos, que en el futuro se abordarán.

6. CONCLUSIONES

El color es un campo de estudio difícil de abordar por la diversidad de aspectos que influyen en su totalidad y por su larga estela diacrónica, como se ha señalado al finalizar el capítulo 5. Es un tema que ha preocupado desde la antigüedad, tanto la comprensión de la naturaleza y percepción del color, como los procesos de formación y formulación, así como la transformación simbólica que ambos procesos sufren a lo largo de la historia. El tipo de respuestas que ha generado este trabajo en torno a los tres núcleos temáticos que lo conforman: color-religión, color-materialidad, color-ceremonial, ha servido para plantear nuevas preguntas, cuya resolución exigirá en un futuro próximo, necesariamente, ampliar y diversificar las vías metodológicas útiles para abordar el tema. Si la materialidad y los significados culturales del color amarillo no fueron universales, sino que estuvieron sujetos a cierta variabilidad, su completo análisis debe contemplar todas esas variables. Para ello, el estudio en profundidad de fuentes escritas y visuales que aquí han sido consideradas, y otras de semejante perfil, debe complementarse con otra clase de estudios. Existen tres que será imposible omitir.

El primero es etimológico, y es crucial. Puesto que en el mundo antiguo la forma de nombrar un color encerraba un crisol de significados, la única forma de acceder a ellos es conocer cómo se nombraba ese color y sus variantes. Tal y como se vio en su correspondiente apartado, en lengua maya el término *kan* hace referencia al amarillo, pero también al maíz, y con ello a la deidad que en esta cultura personifica la eternidad de todo lo viviente, pues lo que muere renace siguiendo el mismo movimiento cíclico que es común al maíz. Ejemplos como éste, analizado en este trabajo, existen múltiples y deberán ser correctamente evaluados en la futura tesis doctoral. La segunda de las vías de análisis que se ha intuido necesaria en este trabajo y deberá abordarse en la citada tesis, será la arqueométrica, que nos permitirá identificar el origen y naturaleza de cada color con técnicas físico-químicas precisas, para finalmente elevar todo ello al nivel del significado. La percepción sensorial de cada color está condicionada por su procedencia, y ésta influye en muchos sentidos y no sólo el de la vista, como podría pensarse. A este respecto, por ejemplo, un pigmento amarillo que se obtiene de la tierra no sólo tiene un acabado más saturado u opaco con respecto al translúcido que proporciona la savia de una planta, sino también otra temperatura y textura (tacto), aroma (olfato), sonido (oído) e incluso sabor (gusto). Esto nos lleva a los usos medicinales del color, y la necesidad de ahondar en la farmacopea como vía de análisis.

Por todo ello, este es un trabajo que no sólo ha servido para analizar esos binomios color-religión, color-materialidad, color-ritual, estableciendo comparativas y proyecciones culturales

de sumo interés, sino que todo ello ha favorecido en el diseño de una metodología de trabajo más apropiada para la futura tesis doctoral, en la que el estudio de este color se abordará desde la perspectiva interdisciplinar que requiere. Esperamos a través de todo ello sentar las bases de futuros estudios en este tema, pues el resto de la paleta cromática del mundo antiguo exige hacerlo y el marco que da un Máster en Ciencias de las Religiones para ello es el idóneo, pues en ellas están las claves principales para entender la historia del color desde el marco de su cultura y sociedad de origen.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Díaz-Marta, G. *et al.*, (1988) “Algunos detalles históricos sobre el azafrán” en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Número 2, pp. 223-230.

Aristófanes (2012) *Lisístrata*. Viguera Fernández, R. (trad.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Asturias, M. A. (2008) *La voz de los hombres del maíz*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Aufrère, J. (1991) *L'univers minéral dans la pensée égyptienne*. 2 vols., Bibliothèque d'étude 105, Ifao, Le Caire.

Bardinet, T. (1995) *Les papyrus médicaux de l'Égypte pharaonique*. París, Fayard.

Bernabé, A. y Jiménez San Cristóbal, A. I. (2001) *Instrucciones para el Más Allá: las laminillas órficas de oro*. Madrid, Ediciones Clásicas.

Bernabé, A. (2014) “Referencias al oro en los poemas de Píndaro: símbolos y connotaciones” en Tortorelli M. (ed.), *Aurum, Funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*. Roma, L'Erma di Bretschneider.

Berry, J. (2009) *Pompeya*. Madrid, Akal.

Bodiou, L.; Frère, D., y Mehl, V. (2008) *Parfums et odeurs dans L'Antiquité*. Francia, Presses Universitaires de Rennes.

Bonavides Mateos, E. (1999). “Artemis/Diana o el enigma de los límites” en Cohen E. y Villaseñor P. (eds.), *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona, Azul, pp. 173-183.

Bourliascos, A. (2004) *Des Senteurs d'Eternite: Les Methodes d'Identification des Parfums Antiques*. Paris, Ecole du Louvre.

Bradley, M. (2009) *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge University Press, UK.

Brellich, A. (1989) “Prolegómenos a una Historia de las Religiones” en Puech, H. (ed.) *Historia de las Religiones*. Volumen I: Las religiones antiguas. Madrid, Siglo XXI, pp. 30-97.

Calvo, A. (1997) *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona, Editorial Serbal.

Calvo Martínez, J. L. y Sánchez Romero, M. D. (2004) *Textos de magia en papiros griegos*. Madrid, Gredos.

- Carastro, M. (ed.) (2009) *L'antiquité en couleurs. Categories, pratiques, représentations*. Éditions Jérôme Millon, Grenoble.
- Childe, G. (1996) *Los orígenes de la civilización*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cohen, E. (1999) "La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino" en Cohen E. y Villaseñor P. (eds.), *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona, Azul, pp. 101-121.
- Colombo, L. (1995) *I colori degli antichi*. Florencia, Nardini Editore.
- Connan, J. (2012) *Le Bitume dans L'Antiquité*. Arles, Éditions Errance.
- Cuéllar Alejandro, Carlos (2006) *El prerrafaelismo y su influencia en la creación contemporánea*. Valencia, Instituto Alfons el Magnànim.
- Dioscórides (1998) *De materia medica: plantas y remedios medicinales*. Madrid, Gredos.
- Dodd, D. B. y Faraoen, C. A. (2011) *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: new critical perspectives*. Londres, Routledge.
- Dodds, E. R. (1999) *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- Dupey García y Marisa Vázquez de Ágredos (Eds.) *Colors on the Skin (in press)*. Arizona University Press, USA.
- Eliade, M. (1974) *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.
- Elvira, M. A. (2008) "Artemis (Diana) y el mundo de la oscuridad" en *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, pp. 185-201.
- Fachetti, F.; Ribechini, E.; Betrò, M., et al. (2014) "Oils and embalming balms from the tombs TT14 and M.I.D.A.N. 05 at Dra Abu El-Naga (Luxor-Egypt)" en *Journal of Intercultural and Interdisciplinary Archaeology*. Número 1, pp. 39-50.
- Faure, P. (1984) "Les parfums de la Grèce" en *L'Histoire*. Número 65, pp. 44-51.
- Frankfort, H. (2001) *Reyes y dioses: estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y naturaleza*. Madrid, Alianza.
- Freidel, D.; Schele, L. y Parker, J. (1992) *El cosmos maya*. México, Fondo de Cultura Económica.
- García Mahiques, R. (2008) *Iconografía e Iconología: 1, La historia del arte como historia cultural*. Madrid, Encuentro D. L.
- Garza de la, M. (1988) *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*. México, Paidós.

- Gage, J. (2000) *Color and Meaning. Art, Science, and Symbolism*. Thames and Hudson, London.
- Gage, J., Gómez Cedillo, A. and Jackson Martín, R. (2001) *Color y cultura*. Madrid, Siruela Ediciones.
- Geertz, C. (2005) *La interpretación de las culturas*. Decimotercera reimpresión, Barcelona: Gedisa editorial.
- Gentili, B. y Perusino, F. (2002) *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*. Pisa, Edizioni ETS.
- Giordano, C. y Casale, A. (1999) *Perfumes, unguents and hairstyles in Pompeii*. Roma, Bardi Editore.
- Gómez Martín, L. J. (2009) "Apuntes iconográficos e iconológicos sobre la presencia del dios Helios y Febo-Apolo en el arte hasta el siglo XVIII" en *Revista de Clasesdehistoria*. Número 35.
- Gombrich, E. (2002) "Reflexiones sobre la revolución griega" en Gombrich, E. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación artística*. Madrid, Debate.
- Grand-Clément, Adeline (2011) *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs Anciens*. París, Éditions de Boccard.
- Grimal, P. (2007) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Guineau, B. (2005) *Glossaire des Matériaux de la Couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*. Bélgica, Brepols.
- Hart, G. (1994) *Mitos egipcios*. Torrejón de Ardoz, Akal.
- Heller, E. (2013) *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Lilja, S. (1972) *The Treatment of Odours in the Poetry of Antiquity*. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica.
- Luck, G. (1995) *Arcana mundi: magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*. Madrid, Gredos, D.L.
- Maderna, E. (2009) *Aromi sacri, fraganze profane: simboli, mitologie, passioni profumatorie nel mondo antico*. Florence, Aboca Edizioni.

- Mancini, G. (1994) *L'Officina Profumo-Farmaceutica di Santa Maria Novella in Firenze*. Roma, Chitanini.
- Manniche, L. (1999) *Sacred Luxuries. Fragrance, Aromatherapy and Cosmetics in Ancient Egypt*. New York, Cornell University Press.
- Martinetto, P. (2000) *Etude cristallographique des préparations cosmétiques de l'Égypte ancienne. Apports du Rayonnement Synchrotron à l'analyse quantitative et microstructurale des matériaux archéologiques*. Tesis Doctoral, Francia, Université Joseph Fourier-Grenoble 1.
- Martí, S. (1960) "Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos" en *Estudios de Cultura Náhuatl*. Número 2, pp. 19-55.
- Masquelier, Y. (1993) "Les valeurs symboliques du jaune en Grèce, à Rome et dans les cultes orientaux" en *Cahiers d'anthropologie religieuse*. Número 3, pp. 103-137.
- Mazzonichin, G. A., et al. (2004) "A short note on Egyptian blue" en *Journal of Cultural Heritage*. Número 5, pp. 129-133.
- Moreno, M. et al., "Antropología simbólica y hermenéutica". Disponible en: <http://antropologiasimbolicayhermeneutica.wikispaces.com/> [Consultado el día 12 de mayo de 2015]
- Pastoureau, M. (1986) "Les couleurs aussi ont une histoire" en *L'Histoire*. Número 92, pp. 46-54.
- Pastoureau, M. (1990a) "La couleur et l'historien" en Guineau, B. *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*. París, CNRS Éditions, pp. 21-40.
- Pastoureau, M. (1990b) "Une histoire des couleurs est-elle possible?" en *Ethnologie française: Paradoxes de la couleur*. Número 20, pp. 368-377.
- Pastoureau, M. y Simonnet, D. (2006a) *Breve historia de los colores*. Barcelona, Paidós.
- Pastoureau, M. (2006b) *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires, Katz.
- Pastoureau, M. (2008) *Black. The History of a Color*. Princeton University Press, Princeton.
- Pastoureau, M. (2010) *Azul. Historia de un color*. Madrid, Paidós.
- Pastoureau, M. (2013) *Diccionario de los colores*. Barcelona, Paidós.
- Pastoureau, M. (2014) *Green. The History of a Color*. Princeton University Press, Princeton.
- Pettazzoni, R. (1954) *Essays on the History of Religions*. Supplement to Numen. Leiden.

Portal, F. (1996) *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Barcelona, Sophia Perennis.

Rapp, G. (2002) *Archaeomineralogy*. Alemania, Springer.

Recinos, A. (Trad.) (2012) *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*. Parte II, cap. 2. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

Ricardo, J. (1999) "Magia y ocultismo en el siglo XIX" en Cohen E. y Villaseñor P. (eds.), *De filósofos, magos y brujas*. Barcelona, Azul.

Roob, A. (2006) *Alquimia & mística: el museo hermético*. Madrid, Taschen España.

Roque, G. (Coord.) (2003) *El color en el arte mexicano*. México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Sas van Damme, A. (2013) "El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados" en *Estudios Medievales Hispánicos*. Número 2, pp. 241-276.

Segura Munguía, S. y Torres Ripa, J. (2009) *Historia de las plantas en el mundo antiguo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Taube, K. (2004). *Mitos aztecas y mayas*. Madrid, Akal.

Verbanck-Piérad, A.; Massar, N.; Frère, D., et al. (2008) *Parfums de l'Antiquité: la rosa et l'encens en Méditerranée*. Francia, Musée Royal de Mariemont.

Vázquez de Ágredos, M. L., (2007) "Materia, imagen y magia en los *Papiros Mágicos Griegos*" en VI Congreso Internacional de la Sociedad Emblemática: *Imagen y cultura, la interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia.

Vázquez de Ágredos, M. (2009) "El color y lo funerario entre los mayas. Ritual, magia y cotidianidad" en *Península*. Número 4, pp. 61-73.

Vázquez de Ágredos, M. L., (2011) "Bajo el signo de Artemisa. Iniciación femenina, sexualidad y magia en la antigua Grecia" en Alfaro C. y Albaladejo M. (eds.), *Las paides y las puellae. Aspectos de la infancia femenina en la Antigüedad clásica*. Valencia, Sema.

Vázquez de Ágredos, M. L.; Doménech Carbó, M. T. y Doménech Carbó, A. (2011) "Characterization of Maya Blue Pigment in Pre-Classic and Classic Monumental Architecture of the Ancient Pre-Columbian City of Calakmul (Campeche, Mexico)" en *Journal of Culture Heritage*. Número 12, pp. 140-148.

Villard, L. (Ed.) (2002) *Couleurs et vision dans l'Antiquité Classique*. Publications de l'Université de Rouen, France.

Vives-Ferrándiz Sánchez, L. (2013) "Cuerpos de aire: retórica visual de la Vanidad" en *Goya: Revista de Arte*. Número 342, pp. 44-61.

Von Goethe, J. W. (2013) *Teoría de los colores*. Madrid, Consejo general de la Arquitectura Técnica de España.

VV.AA. (2004) *Egipto, arte y arquitectura. El mundo de los faraones*. Berlín, Könemann.

Wolfgang, S. (2008) *Cleopatra: una reina en tres culturas*. Madrid: Siruela.

Wylcock, M. (1970) "La fabrication des parfums à l'époque mycénienne d'après les tablettes Fr de Pylos" en *Studi micenei ed egeoanatolici*. Número XI, pp. 116-133.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

Fig. 1- Merkus Reugels. *Arte líquido*. Fotografía a alta velocidad. 2012. Disponible en: <<https://500px.com/MarkusReugels>>

Fig. 2- Byrtferth de Ramsey. El sistema cuatripartito del Macrocosmos y el Microcosmos. 1080-1090. Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/3206210797/>>

Fig. 3- Joaquín de Flora. La Santísima Trinidad del Liber Figurarum. Siglo XII. Disponible en: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_de_Floris#/media/File:Liber_Figurarum_Libro_de_las_Figuras_Tabla_XIb_C%C3%B3dice_Reggiano\(s.XIII\)_Joaquin_de_Fiore\(1135-1202\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_de_Floris#/media/File:Liber_Figurarum_Libro_de_las_Figuras_Tabla_XIb_C%C3%B3dice_Reggiano(s.XIII)_Joaquin_de_Fiore(1135-1202).jpg)>

Fig. 4- Pinturas rupestres del barranco de La Valltorta (Castellón). Disponible en: <<https://paleorama.wordpress.com/2011/05/31/castellon-investigadores-descubren-cientos-de-pinturas-rupestres-en-valltorta/>>

Fig. 5- Mural de las Ocas de Meidum (detalle de la parte izquierda de la representación). Estuco pintado. Mastaba de Nefermaat y Atet (Egipto). Disponible en: <<http://www.egiptologia.com/arte/104-obras-en-detalle/2433-las-ocas-de-meidum.html>>

Fig. 6- La duodécima hora de El Libro de Amduat. Tumba de Tutmosis III (Valle de los Reyes, Egipto). Disponible en: <<http://www.egiptologia.org/textos/amduat/01/>>

Fig. 7- Tumbas excavadas en la roca de Beni Hassan (Egipto). Disponible en: <www.egiptología.org>

Fig. 8- Tumba de Mentuhotep II en Deir-el-Bahari (Egipto). Disponible en: <www.egiptología.org>

Fig. 9- El Valle de los Reyes (Egipto). Disponible en: <www.egiptología.org>

Fig. 10- Representación de la diosa Nut en el techo de la cámara sepulcral de la tumba de Ramsés VI. Disponible en: <<http://www.eduval.es/egipto/Religion/fotos/religion/galeria.htm>>

Fig. 11- Cuevas de Ajanta (India, distrito Aurangabad). Disponible en: <<http://viajealaindia.es/las-cuevas-de-ajanta/>>

Fig. 12- Cenote maya de Bolonchen. Ilustración realizada por Frederick Catherwood en 1844. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Bolonch%C3%A9n>>

Fig. 13- Interior de la Cueva Santa de la Villa de Altura (Castellón). Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/abariltur/5425032507/>>

Fig. 14- Pintura mural de la tumba de la reina Tausert (XIX Dinastía, Egipto). Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Sethnajt>>

Fig. 15- Johan Wolfgang von Goethe. Círculo de color. 1810. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_del_color>

Fig. 16- Laminilla órfica de origen griego desconocido. Disponible en: <<http://griegoelaios.blogspot.com.es/2008/11/laminillas-rficas.html>>

Fig. 17- Fidias. Atenea Partenos crisoelefantina (siglo V a.C.). Reproducción moderna situada en Estados Unidos. Disponible en: <<https://oyukimacias.wordpress.com/2010/06/04/cuestionario-enfocado-al-circulo-hermeneutico/>>

Fig. 18- Fidias. Estatua crisoelefantina de Zeus (siglo V a.C.). Reproducción virtual. Disponible en: <<http://blognonsolocalcio.com/meraviglie-mondo-antico-1/>>

Fig. 19- Estatua crisoelefantina de Apolo (siglo VII a.C.) Museo Arqueológico de Delfos. Disponible en: <<https://www.flickr.com/photos/75710752@N04/7880600024/>>

Fig. 20- Sarcófago de Tutankamón. Dinastía XVIII. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2004/04/06/cultura/1081202402_740215.html>

Fig. 21- Gustav Klimt. Nuda Veritas. 1889. Disponible en: <<http://lauriapito.blogspot.com.es/2011/11/about-nuda-veritas-gustav-klimt-1889.html>>

Fig. 22- Gustav Klimt. El beso. 1907-1908. Óleo/lienzo. 180 x 180 cm. Disponible en: <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/12246.htm>>

Fig. 23- Gustav Klimt. Lágrimas negras. Óleo/lienzo. Disponible en: <<https://veronicaboletta.wordpress.com/tag/klimt/>>

Fig. 24- Gustav Klimt. Judith I. 1901. Óleo/lienzo. 84 x 32 cm. Disponible en: <<http://www.reprodart.com/a/gustav-klimt/judith-cabeza-holofernes.html>>

Fig. 25- Gustave Moreau. La aparición. 1876. Óleo/lienzo. 142 x 103 cm. Disponible en: <<http://www.artehistoria.com/v2/obras/3256.htm>>

Fig. 26- Odilon Redon. Melancolía. 1876. Disponible en: <<http://www.odilon-redon.org/>>

Fig. 27- Odilon Redon. Evocación. Disponible en: <<http://www.odilon-redon.org/>>

Fig. 28- Odilon Redon. Beatriz. 1885. Disponible en: <<http://www.odilon-redon.org/>>

Fig. 29- Odilon Redon. Cristo en silencio. 1895-1899. Disponible en: <<http://www.odilon-redon.org/>>

Fig. 30- Odilon Redon. La Virgen de la Aurora. 1890. Disponible en: <<http://www.odilon-redon.org/>>

Fig. 31- Flor del azafrán junto a hebras de la especia. Disponible en: <<http://www.121sb.com/azafran-varita-magica-de-tu-ilusion-perdida/>>

Fig. 32- Recolectores de azafrán. Habitación 3, santuario “Xeste 3” (Santorini). Fresco de la cultura minoica (ca. 1500 a.C.). Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_azafr%C3%A1n#/media/File:Saffron_gatherersSantorini-3.jpg>

Fig. 33- Esquema cosmogónico maya. Realizado por Cristina Expósito.

Fig. 34- El árbol de la ceiba como axis mundi. Disponible en: <<http://www.yucatanadventure.com.mx/Maya-Cosmovision.htm>>

Fig. 35- Cementerio maya actual de Chichicastenango (Altiplano de Guatemala). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-57662009000100004&script=sci_arttext>

Fig. 36- Ejemplo de una tumba del cementerio maya de Xcaret (México). Foto tomado por Javier Martín Espartosa en 2007. Disponible en: <<http://www.fotopaises.com/foto/109132>>

Fig. 37- Plato con la cabeza del Dios del Maíz. Roll out Justin Kerr K1260. Disponible en: <<http://www.mayavase.com/>>

Fig. 38- Plato de la Resurrección. El Dios del Maíz (Hun Nal Ye) es resucitado por sus hijos Hun Ahaj y Yax Balam. Roll out Justin Kerr K1892. Disponible en: <<http://www.mayavase.com/>>

GLOSARIO

ARQUEOMETRÍA. Ciencia que emplea métodos y vías de análisis propias de la física o la química para estudiar y examinar datos arqueológicos. Es un campo de estudio que trabaja conjuntamente con disciplinas como la física, la química, la geología, la biología, la economía, las ciencias políticas, la sociología, la climatología, la botánica o la antropología, entre otras. Una cooperación entre las ciencias y las humanidades con la finalidad de obtener resultados más exactos y certeros.

ATRIBUTO. Elemento o símbolo utilizado en la representación figurativa para caracterizar una escena o un personaje.

CÍRCULO CROMÁTICO. Distribución de los colores que conforman el segmento de la luz en un círculo a modo de clasificación. La cantidad de colores representados en el diagrama ha variado a lo largo de la historia, por ejemplo el alemán Goethe creaba un círculo de seis colores (amarillo, naranja, rojo, violeta, azul y verde). Gracias a las teorías de Goethe, los avances en la fotografía a color y los estudios de la luz de Newton, se derivaron diferentes modelos de clasificación del color: el modelo RYB (*red, yellow, blue*), RGB (*red, green, blue*) o el CMYK (*cyan, magenta, yellow, key*), entre otros. La mezcla de un color con el siguiente origina otro color diferente, creando círculos cromáticos de 12 colores o de millones.



CRISOELEFANTINO. Técnica artística que utiliza el oro (*chrysos*) y el marfil (*elephantos*) para la creación de esculturas. Normalmente se utiliza el marfil para evocar la carne y las láminas de oro para los ropajes, la armadura o el cabello, todo ello sobre un armazón de madera. Esta técnica fue utilizada en Egipto, Mesopotamia, Creta y para estatuas colosales en Grecia.

ESPECTRO. Fenómeno descubierto por Isaac Newton que se produce cuando un rayo de luz solar atraviesa un prisma transparente; el haz de luz se descompone en una cinta luminosa compuesta por diferentes colores: rojo, anaranjado, amarillo, verde, azul, índigo y violeta.

ESPECTROFOTOMETRÍA. Método de análisis óptico utilizado en el campo de la investigación biológica. Consiste en medir la cantidad de energía radiante que absorbe o transmite un sistema químico en función de su longitud de onda.

EXCIPIENTE. Sustancia que se mezclaba con el pigmento para dar cuerpo a la materia y facilitar su uso y trabajo.

ICONOGRAFÍA. Ciencia que analiza el origen, desarrollo y formación de los temas figurados, además de los atributos con los que son representados y los personajes que aparecen en la escena. Disciplina académica que nació en el siglo XIX en el seno de la historiografía del arte y de manos de Erwin Panofsky quien ideó un método iconográfico que se dividía en tres fases: un primer paso era la “descripción preiconografía” que únicamente era visual, en segundo lugar un “análisis iconográfico”, es decir una descripción de la obra sin connotaciones interpretativas, y por último un “análisis iconológico” donde entra en juego la Iconología.

ICONOLOGÍA. Ciencia complementaria a la Iconografía y última fase del método iconográfico de Erwin Panofsky. La iconología se encarga del estudio de la significación intrínseca de la obra de arte, es decir interpreta las imágenes en función de su contexto histórico, cultural y social, en relación con la mentalidad, la creencia religiosa o filosófica.

PELÍCULA PICTÓRICA. Pintura que se aplica sobre el soporte en diferentes capas sucesivas hasta completar la obra. Las herramientas utilizadas para ello son muy diversas: pincel, espátula, brocha.

RETÓRICA VISUAL. Disciplina que se encarga de persuadir utilizando para ello imágenes que buscan transmitir al espectador un mensaje no explícito, pero existente en dicha imagen de forma velada.

SOPORTE. En las artes plásticas, material sobre el que se ejecuta la pintura. Puede ser lienzo, tabla, papel, pergamino, muro, metal, marfil, y un largo etcétera.

TÉCNICA PICTÓRICA. Las técnicas en la pintura se clasifican atendiendo al modo en que los pigmentos se diluyen y fijan sobre el soporte seleccionado. De ese modo tenemos la acuarela, gouache, acrílico, encáustica, óleo, fresco, pastel, temple u otras más modernas como la aerografía y la pirografía.

TEORÍA DEL COLOR. En la pintura, la teoría del color es un conjunto de reglas básicas sobre la mezcla de colores para conseguir el efecto deseado de esa combinación.

TEXTURA. Apariencia externa de los materiales y el tratamiento de una superficie al entrar en contacto con dichos materiales. A través de las texturas las obras de arte adquieren más realismo y buscan generar sensaciones en el espectador a través de las luces, sombras, volúmenes o hendiduras, por ejemplo.

TONO. Resultado de la mezcla de un color con el blanco o el negro, generando así una escala nueva del color con un matiz diferente.