

# EL SIMBOLISMO DE LOS COLORES EN LA CHANSON DE ROLAND

Javier SUSO LÓPEZ  
Universidad de Granada

Es corriente señalar, en los estudios sobre la Edad Media, la importancia del componente simbólico como valor estético en la representación artística. Joan Sureda afirma por ejemplo:

"La cultura medieval, y con ella el arte (...) respondía mal a las leyes de la lógica visual. El simbolismo impregnaba la vida en todas las esferas; toda forma, objeto o realidad adquiría valor en tanto que, directa o indirectamente, llevaban al hombre a acercarse a lo infinito, a lo perfecto, al ideal de la divinidad; el mundo visible era, en definitiva, reflejo del mundo invisible" (1985: 13-14).

Johan Huizinga (1973: cap. XV) señala igualmente cómo la decadencia del simbolismo marca la transición entre la Edad Media y el Renacimiento, y cómo el simbolismo constituye la característica esencial de la visión del mundo, y consecuentemente del arte, en la Alta Edad Media. A partir de la máxima *Nihil vacuum neque sine signo apud Deum*,

"nace aquella noble y sublime representación del mundo, como un gran todo

valor estético, no refleja sólo una visión del mundo, sino que constituye un método de conocimiento de la realidad, siendo los otros dos la etimología y el razonamiento por analogía<sup>1</sup>. La representación del mundo que contienen los compendios de conocimiento realizados entre los siglos VIII y XII, como *De imagine mundi*<sup>2</sup>, *De rerum natura* (siglo IX) o *De universo*<sup>3</sup> es vista de modo concordante por todas ellas como una creación divina en la que todas las formas sensibles proceden del Creador y encuentran en él su razón de ser.

En este mismo sentido, Albert Béguin afirmará:

---

<sup>1</sup> La búsqueda del conocimiento de las cosas a través de la etimología de las palabras es reintroducido, desde la filosofía griega, en la Edad Media a través de San Isidoro quien, en *Etimologías* efectúa un enorme repertorio del saber humano. Ilustra tal método con la afirmación siguiente: "Cuando se ha visto de dónde viene un nombre, se comprende más rápidamente su valor, porque el estudio de las realidades es más fácil una vez conocida la etimología" (*in* Juan Sureda, 195: 23). En base a tal método, se llegará a proponer en el siglo XII que la etimología de *cadaver* proviene de *caro data vermibus!*

<sup>2</sup> Obra atribuida a Honoris d'Autun, del siglo XII.

<sup>3</sup> Siglo XI. Ello implica que todo el universo, en su conjunto y en cada uno de sus elementos, objetos o ideas, expresan de modo simbólico al Creador. De ahí que los tratados de la época, sobre las diversas "ciencias", mineralogía, botánica, zoología o historia, concibieran a las mismas como catálogos de objetos (hechos o personajes, en el caso de la historia) a los que, a una descripción externa, se adjuntaba necesariamente una definición de las propiedades de los mismos, para la edificación moral y religiosa de los lectores. Importaba menos si la descripción del objeto era conforme a la realidad (por ejemplo se definían con todo detalle animales quiméricos) que los valores simbólicos que dicho objeto incluía: "Tel animal fabuleux, le phénix par exemple, était un si précieux symbole de la résurrection du Christ, qu'on ne songeait pas à se demander s'il existait". (E. Gilson, 1944: 326).

sensible, le geste humain et sa valeur de rite, les couleurs et leur correspondance secrète dans le domaine de l'âme" (in Reto H. Bezzola, 1947, VI).

Nos proponemos en el presente estudio realizar una reflexión acerca del valor simbólico de los colores en *La Chanson de Roland*, producción literaria que marca el inicio del recurso al simbolismo como medio expresivo, en concordancia con el resto de la producción artística (vidrieras, miniaturas, pintura al fresco..) del románico del siglo XI.

El simbolismo, como pone de relieve J. Huizinga (1973, 314-322) o Reto R. Bezzola (1947, 1-10) se convirtió entre los siglos XI y XIII -antes de evolucionar en la alegoría y caer en el mecanicismo que marcarán su decadencia- en el modo de pensar de la Edad Media, impregnando todos los campos de la actividad humana (arte, tratados "científicos", filosofía: el idealismo neoplatónico, y literatura). Incluso en la vida diaria, cortesana, a finales del siglo XIII, se había llegado a popularizar "un delicado simbolismo en los colores del vestido, de las flores y de los adornos" (J. Huizinga, 1973: 188)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> "El simbolismo de los colores", añade J. Huizinga, "ocupaba un lugar muy importante en la vida amorosa de la Edad Media" (1973: 188), al punto de constituir un lenguaje específico, que queda reflejado por ejemplo en las poesías de Guillaume de Machaut: "En lieu de bleu, dame, vous vestez vert" (*Le Livre du Voir Dit*), verso en el que un amante se lamenta del vestido verde de su amada, "*qui nouvelleté signifie*", es decir un nuevo amor, en vez de llevar un vestido azul, símbolo de fidelidad.

animales... de la heráldica: tales obras no hacen sino recoger una larga tradición que, según F. Portal, engarza la Edad Media con la civilización romana y griega, e incluso con la más alta antigüedad. F. Portal (1989: 5-7) establece que la religión persa, el dualismo de los principios del bien (color blanco) y del mal (color negro) ya había fijado un lenguaje de los colores que las civilizaciones y religiones posteriores recogerán, introduciendo ciertas variantes y adaptaciones, pero manteniendo un núcleo significativo importante.

*La Chanson de Roland* plasma tal concepción del universo heredada de San Agustín, San Isidoro y Escoto Eriúgena, concepción que se generalizará al conjunto de las manifestaciones artísticas de la Alta Edad Media, y refleja – como vamos a ver– una concepción igualmente simbólica del color: junto al resto de las artes<sup>5</sup>, la literatura va a servir de nexo entre la cultura clásica y el Renacimiento en la configuración de las claves de la percepción moderna occidental del color. En efecto, como indica Louis Marin:

"Si los colores aparecen en el nudo de la compleja relación que articula, histórica y culturalmente, un modo de percepción a un modo de producción

---

<sup>5</sup> Ver J. Sureda, *Historia universal del Arte*, vol. 4, pp. 113-117; y J. Pijoan, *Historia del Arte*, vol. 3, cap. 10 y 11, para el simbolismo de los colores en las vidrieras, miniaturas y frescos.

Un problema metodológico que debemos solventar en el análisis de la significación del color en *La Chanson de Roland* es de este modo el diferente grado de apreciación del color entre la Edad Media y nuestra percepción, propia de finales del siglo XX. Porque la significación del color no es universal ni inmutable, sino que evoluciona con la historia:

"Il n'y a pas d'effet constant de la couleur, mais une histoire humaine de la perception. La couleur nous apparaît comme un fait humain où les sociétés, les techniques, les arts ajoutent diversement à la psychologie [...] Pour la perception même des faits de couleur, le problème de la dimension historique se pose" (I. Meyerson, *in* Jean Clay, 1971: 149).

Se impone, por tanto, la necesidad de insertar el análisis de la simbología del color en *La Chanson de Roland* dentro de una perspectiva a la vez diacrónica -desde la antigüedad, como referencia- y sincrónica o analógica, tomando en consideración otras manifestaciones artísticas coetáneas (vidrieras, pintura al fresco, miniaturas en manuscritos principalmente).

El primer rasgo que sobresale en el estudio de los colores en *La Chanson de Roland* es la presencia casi exclusiva de colores puros o "primarios", rojo, verde, amarillo y azul, además del blanco y el negro. Esta reducción a los colores más elementales no puede explicarse por las insuficiencias técnicas de la época en el dominio de la coloración de tejidos o en el

Por nuestra parte, pensamos que tal ausencia del matiz revela igualmente una concepción filosófica del color heredada de los filósofos griegos, según la cual el color constituía una propiedad específica y sustancial de los cuerpos. Plutarco opinaba por ejemplo que: “Los colores son los primeros esquemas

---

<sup>6</sup> La Edad Media hereda los conocimientos prácticos sobre las artes útiles de la antigüedad clásica y bizantina a través de la reorganización del saber artesanal realizada en la época de Carlomagno (las leyes fundamentales para organizar y asegurar la actividad permanente de las ciudades artesanas están contenidas en el tratado *Capitulare de villis*), así como a través de la codificación de las distintas técnicas, entre ellas la coloración del tejido, la pintura al fresco, la elaboración de mosaicos, etc., técnicas recogidas en el tratado *Compositiones ad tingenda*... En los siglos X y XI se procederá a ampliar tales tratados con diversos manuales y recetarios de técnicas, como *Liber de coloribus et artibus Romanorum*, o el *Mappae Clavicula*, que recoge los diversos materiales utilizados en la pintura, o bien el *Schedula diversarum artium*, tratado del arte miniaturista. Debemos tener en cuenta además que tales técnicas eran secreto de las distintas corporaciones, y que estaba severamente regulado desde quienes tenían derecho a ejercerlas, hasta la calidad del producto dependiendo de la dificultad de obtención, materias empleadas, etc.

entraran en la composición de las diferentes piezas del armamento, y cualidades por supuesto de las piedras preciosas. Destacan así abundantes menciones de "esperuns d'or"<sup>7</sup>, de yelmos de oro, o revestidos con láminas de oro y con piedras preciosas engastadas, de escudos igualmente adornadas con piedras preciosas, camisas de mallas doradas, o la espada en su conjunto de oro, o bien la empuñadura de la espada de cristal con guarnición de oro, o incluso el talón de una flecha, de oro, o el freno de los caballos, el sillín, de plata o de oro, o el propio olifante de Rolando, de marfil con piedras preciosas y oro engastados<sup>8</sup>.

Debemos tener en cuenta que los caballeros y nobles poseían armaduras para desfiles y ceremonias, y armaduras para el combate: en toda lógica, éstas no debían contener tan valiosos materiales, sino más resistentes. El empleo de materiales brillantes - y por ende nobles no se limita a la armadura: otros objetos indican la valoración de las piedras preciosas y de los metales nobles: objetos de adorno, como collares, o el propio sillón o trono de

---

<sup>7</sup> Para las referencias a *La Chanson de Roland* hemos utilizado el ms. de Oxford publicado por J. Bédier, Paris, H. Piazza 1955. Las menciones de las espuelas de oro se encuentran en los versos 345, 1225, 1245, 1283, 1331, 1549, 1585, 1587, 1595, 1648, 1738, 1944, 2033, 2491, 2500, 2506, 2538, 2677, 2679, 3686, 3866, 3887, 3911.

<sup>8</sup> Yelmo: versos 1326, 1452, 1797, 2288, 3140 y 3306; escudos: versos 1276 y 1500-1501: en ambas ocasiones, los escudos son portados por caballeros árabes; cota de mallas: verso 1797; espada: verso 1798, en los versos 1364 y 2345 se trata de la espada de Rolando, Durandal; verso 439: flecha con la que Marsile quiere golpear a Ganelon; pertrechos de caballos: verso 91 (se trata de 10 caballos ofrecidos por Marsile a Carlomagno) y versos 91 y 1373: en ambas ocasiones, en caballos árabes; olifante: verso 2296.

"Los caudillos bárbaros hubieron de preocuparse en perfeccionar su arte nacional de la orfebrería, ya que solían ir materialmente cubiertos de joyas; sobre sus corazas se veían aplicados ricos broches de oro, sus escudos de cuero llevaban también discos preciosos [...]"(1970: 161).

Es por ello normal que los árabes ejercieran una profunda fascinación sobre los pueblos germánicos, puesto que sus técnicas de trabajo sobre metales, cuero, y vestimenta eran más sofisticadas<sup>10</sup>.

La influencia cristiana va a reflejarse en un primer momento en la aplicación de motivos cristianos a tales obras de orfebrería: así, las empuñaduras de oro de las espadas de Rolando y Carlomagno llevan engastadas reliquias de santos<sup>11</sup>; igualmente, las cruces, cálices y patenas irán engastados de piedras, o incluso las tapas de los Evangelarios, cajas con reliquias, etc. Posteriormente, la influencia del arte oriental bizantino se deja notar en la pintura: el color dorado de los fondos de los frescos, de los mosaicos, de los manuscritos, tablillas o trípticos. El dorado va a connotarse

---

<sup>9</sup> Collares: verso 647, regalo de la mujer de Marsile, Bramimonde para la mujer de Ganelon; sillón de Baligant: verso 2653; trono de Carlomagno: verso 115.

<sup>10</sup> Tal fascinación se extiende igualmente a los tejidos de seda con que fabricaban túnicas o tapices, a las pieles preciosas (marta cebellina, marta..).

<sup>11</sup> Llevan engastados por ejemplo un diente de San Pedro, sangre de San Basilio, pelo de San Denis, un trozo del vestido de la Virgen.. Versos 2346-2348.

arenas, no tenían el brillo del dorado, su propiedad más sobresaliente. Esta valoración del brillo debemos entenderla por las propias condiciones materiales en que se desarrollaba la vida en la Edad Media (fuerte contraste entre día y noche; largas noches de invierno..), así como con su arquitectura: en la iglesia románica, oscura, los colores brillantes de los frescos, vidrieras o mosaicos resaltaban en la decoración y reflejaban la luz, multiplicando las fuentes de iluminación. Esta propiedad de reflejar la luz (en piedras, metales) era interpretada como un atributo divino, como algo mágico y misterioso en un mundo de objetos opacos.

Aunque invalidemos algunas menciones del color oro -y posteriormente de otros colores- debido a la oralidad inicial del relato épico y la consecuente elaboración de "formules stéréotypées où les variantes sont en rapport avec la mesure du vers et l'assonance" (M. Delbouille, *in* A. Aragón, 1985: 16), podemos afirmar que el color oro mantiene y recupera en *La Chanson de Roland* el valor simbólico tradicional que F. Portal le asigna : "El calor y el brillo del sol designan el amor de Dios que da vida al corazón, y la sabiduría que esclarece la inteligencia" (1989: 31).

---

<sup>12</sup> Ver por ejemplo en oratorio de Teodulfo, en Germiny-les Prés, o el fresco de la cripta de la iglesia de Notre Dame de Montmorillon, en Gartemple, o el Maestas Domini, pintura sobre tabla, del baldaquino de la iglesia de Ribes de Freser, en Ripollès...

l'one nante"; que tenía ya el valor simbólico de la llama o lengua de fuego, dorada, que representa la iluminación divina, el espíritu de Dios, que desciende sobre los hombres: motivo frecuentemente empleado en vidrieras y frescos del románico<sup>14</sup>.

La dualidad de los dos principios del bien (luz, brillo, color blanco) y del mal (noche, tinieblas, color negro) se encuentra a lo largo de toda *La Chanson de Roland*. Los metales y piedras preciosas eran particularmente codiciados por su brillo: el metal (sea oro, plata o hierro) eliminaba la noche con su resplandor. Cuando Roland exclama:

"E! Durendal, cum es bele, e clere, e blanche!  
Cuntre soleill si luisés e reflambes! (v. 2317-18)

o cuando Carlomagno empuña Joyeuse:

Ki cascun jur muet XXX clartez (v. 2502)

o

Ki pur soleill sa clartet nen escunset (v. 2990),

---

<sup>13</sup> Verso 3093. También verso 1811: "l'oret gunfanon".

<sup>14</sup> La iluminación que surge de las Ideas Divinas y baña a los objetos de este mundo tiene su origen en la filosofía de Escoto Eriúgena. Como indica E. Gilson: "Tous les êtres créés sont des lumières -*omnia quae sunt, lumina sunt*- et chaque chose, même la plus humble n'est au fond qu'une veilleuse, où luit [...] la lumipere divine [...]. La création n'est en fin de

La valoración del brillo de las armas adquiere su mayor relieve en el esplendor de los desfiles de los caballeros, en los torneos o en los ejércitos dirigiéndose hacia la batalla: tal espectáculo debía marcar la imaginación de la gente, espectáculo grandioso y demostración del poder. Los ejércitos árabes destacan igualmente en esa profusión de brillo y color (versos 1452, 3306 y 3616).

Al mal presagio de la noche por causa de una tormenta:

Cuntre midi tenebres i ad granz (v. 1431),

al iniciarse la batalla entre la retaguardia de Rolando y el ejército de Marsile, se contrapone la esperanza del esplendor del ejército de Carlomagno que acude en su ayuda, que contrarresta el declinar del día (v. 1807-1811), y supone el triunfo de la claridad sobre las tinieblas, imagen que culmina al concederle Dios a Carlomagno la detención del curso del sol (*laisse* CLXXIX), para poder derrotar a los paganos, a quienes alcanzan precisamente en el "*Val Tenebrus*" (v. 2461). El esplendor de las imágenes y figuras descritas no es abstracto, sino real, plástico, como indica Américo Castro :

"La grandiosa desdicha de Roldán y sus pares se exponía a la admiración de todos, en lengua popular, en imágenes audibles y visibles, que servían de

---

compte qu'une illumination destinées à faire voir Dieu" (1976: 214).

El contraste entre la claridad día, fuente de vida, y las tinieblas de la noche, representación de la muerte y del mal está presente en *La Chanson* en numerosas ocasiones. La cualidad de claridad se aplica por ejemplo a "Espaigne, la bele" (v. 59), a la espada (v. 445, 2316), a la sangre recién derramada (v. 1342, 1980, 3972), o incluso -la antítesis es notoria- a la propia noche (v. 2512, 3659), pero en que Dios envía a San Gabriel para asistir a Carlomagno, o en que Carlomagno toma Zaragoza, noches de significado positivo.

La claridad aplicada al rostro humano es signo de nobleza (v. 895, 3116, 3162), sin distinción de caballeros cristianos o árabes; un rostro que se "aclara" (*s'esclargisset*) indica alegría<sup>15</sup> y al contrario, un rostro sombrío era ya señal de tristeza y de duelo<sup>16</sup>.

Por el contrario, el color oscuro o negro será - por su carácter de negación de la luz - el error, la nada, la falta de esperanza. Según expone M. Brusatin, el negro,

"mucho antes de distinguir la fidelidad de los ministros" de Dios en la Iglesia católica, "es el signo todavía pagano, no sólo del reino infernal sino de la

---

<sup>15</sup> La belleza de Margariz de Sevilla es tal que toda mujer que le ve no puede impedir que el rostro se le ilumine.

<sup>16</sup> Verso 3505: Baligant reacciona de tal modo al aprender la muerte de su hermano Canabeu en combate. Verso 3816: Carlomagno, cuando ningún caballero acepta el reto de combatir contra Ganelon.

"Halt sunt li pui e li val tenebrus,  
Les roches bises, les destreiz merveillus" (v. 814-15)

La tenebrosidad de los valles, el color gris de las rocas conceden al momento de separarse del grueso del ejército un carácter patético y angustioso. De hecho muchos caballeros echan a llorar: para los oyentes, el presagio de una derrota y una muerte ineluctable. Del mismo modo, cuando Carlomagno acude en ayuda de Rolando, de nuevo los montes tienen un aspecto tenebroso (v. 1830): la muerte de Rolando se está produciendo en ese momento preciso.

El color oscuro es utilizado frecuentemente en la descripción de las tropas o del país de los árabes. Uno de los caballeros de Marsile procede por ejemplo de una tierra donde

"Soleill n'i luist ne blet n'i poet pas creistre,  
Pluie n'i chet, rusee n'i adeiset,  
Piere n'ia ad que tute ne seit neire:  
Dient alquanz que diables i meignent" (v. 980-83)

La ausencia del sol (¡algo difícil de admitir en un país africano!) elimina la posibilidad de vida, convierte la tierra en un desierto alejado de

negro que la pez y, por ende, no cree en Dios ni en la Virgen (v. 1175). Será el arzobispo Turpin - representante de Dios en la tierra - quien le venza en combate: el triunfo de Dios sobre el diablo queda más patente si cabe. Este simbolismo de lo negro puede generalizarse a los restantes empleos para caracterizar a los guerreros árabes: los soldados de Marganice, que proceden de Etiopía, "une tere maldite", son peores que los diablos, y su descripción incluye "otras" malformaciones, como una nariz grande y unas anchas orejas (v. 1916-18). Serán ellos quienes den la estocada final a los últimos caballeros franceses: Gautier de l'Hum, el arzobispo Turpin, Olivier y Rolando.

Esta cristalización simbólica de lo blanco, de lo dorado y de lo negro - a través de una evolución hacia valores más profanos- permanecerá más allá del medioevo, configurando una clave interpretativa de tales colores para el occidente europeo: de ahí la fuerza expresiva del sol negro de la pintura de Durero, o la poesía de Nerval o de Baudelaire<sup>17</sup>.

Por el contrario, el blanco, según los estudios de F. Portal (1989: 17-29) y M. Brusatin (1986: 48-49), representará la verdad absoluta, en todas las religiones, la regeneración del alma, el acceso a una nueva vida<sup>18</sup>. Este

---

<sup>17</sup> El cuadro *La Melancolía* de Durero; Nerval, *El Desdichado*: "Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé / Porte le soleil noir de la *Mélancolie*." v.3-4; Baudelaire, *Spleen*: "quand le ciel [...] nous verse un jour noir plus triste que les nuits", v. 4.

<sup>18</sup> Piénsese en las vestiduras blancas de los pontífices egipcios, hebreos, romanos, griegos o cristianos (el sacerdote católico se cubre su hábito negro con una túnica blanca - llamada alba precisamente - para los oficios religiosos) en incluso de los druidas, en las túnicas blancas de los neófitos y vírgenes, en el vestido blanco de la esposa, en el sudario.. Cristo resucitado será representado corrientemente en los frescos románicos vestido con una

blanco en la ropa. Esta cualidad – en un contexto de prendas de vestir y de abrigo de carácter oscuro o parduzco, por su origen o por el uso -concede un mayor valor a las prendas, al indicar su carácter de impoluto, no usado: el poeta destaca este color en los tapices de seda sobre los que se asientan los caballeros franceses o sarracenos (v. 110, 272), en las camisas de malla (v. 1022, 1946), en los estandartes (v. 999, 1157, 1800), en los escudos (v. 1042, 3465), en la espada Durendal (v. 2316). Destaca igualmente que blancos sólo son caballos árabes (v. 89, 3369); igualmente, el cofre que recogerá los corazones de Roland, Olivier y Turpin es de mármol blanco (v. 2966).

Mención especial merece el carácter blanco aplicado al pelo y a la barba, símbolo de poder, de autoridad y de majestad, puesto que caracteriza tanto a Carlomagno como a Baligant<sup>20</sup>. La barba blanca es invocada por

---

túnica blanca...

<sup>19</sup> Emblema de la casa real francesa desde el siglo XII. El emblema con que los sarracenos adornan sus estandartes es significativamente un dragón (negro), que en la Edad Media pasaba por un animal real, representación del diablo.

<sup>20</sup> Aplicándose la bella metáfora "la barbe fleurie", o "el chef flurit", únicamente a Carlomagno. La cualidad del pelo blanco se aplica también a otros barones franceses.

colorado es símbolo de vida, de salud, de baronía y caballería (v. 2099, 3721). El empaldecimiento de la cara, la pérdida del color no asociada a pérdida de la vida, tiene variadas significaciones: marca de dolor (Roland que llora la muerte de Olivier, v. 2218 y 2299), pero igualmente signo de cólera: el rey Marsile "ad la culur muee" (v. 441, 485), palidece, como reacción airada al mensaje de Carlomagno transmitido por Ganelon.

El color es utilizado en otras ocasiones en *La Chanson* exclusivamente desde un punto de vista descriptivo: ciertas indicaciones cromáticas en los paisajes, las ropas, en el retrato de personajes -inventados por los juglares o copistas- no podemos asociarlas a valores simbólicos, sino más bien a necesidades de métrica o asonancia, en relación con las "formules stéréotypées" o bien a una utilización referencial del color. En realidad, son escasas: pelo negro de Thierry (v. 3821), crines de caballo "jalne", cabeza de caballo "falve", o caballo entero "brun" o "saur" (v. 1496-97, 1943,, 2816); lanza marrón (color del palo, v. 1043, 1664), acero de la espada (v. 2089) o cota de mallas (v. 2602), piedra gris (v. 2300). En estas ocasiones es difícil asignar un valor al color distinto del valor descriptivo.

La utilización de señales cromáticas para la diferenciación de los guerreros -y antes aún para asustar al enemigo- es una práctica común en

---

<sup>21</sup> Verso 1979: Olivier herido. Verso 2299: Rolando herido. Verso 2250: Las manos de Turpin. Verso 3720: la bella Aude que muere de dolor al conocer la noticia de la muerte de su hermano Olivier y su prometido Rolando.

"Quizá la exhibición del circo planteaba una oposición más profunda de los colores latinos (claros) contra los bárbaros (oscuros), en dirección a la mezcla histórica del imperio tardío" (1986: 45).

La utilización de los colores en banderas, estandartes, insignias o pertrechos guerreros no guarda relación con los colores del circo romano en cualquier caso, sino que ha adquirido una simbología propia. Por una lado, destaca la oposición entre el dorado de la oriflama de las tropas de Carlomagno - ya señalada - y la diversidad cromática de los banderas árabes: blancas, rojas o azules, con grabados de dragón incluidos (v. 999, 1480, 1621). El reparto de los colores en los escudos es igualmente variado en las tropas francas y árabes: éstos son de varios colores, "fluriz", de color dorado con flores, blanco y rojo, además de las piedras preciosas engarzadas (v. 1276, 1299, 1810); los colores francos son por el contrario el bermejo, el rojo y el azul (v. 1600, 1619).

M. Brusatin (1986: 51) señala a este respecto una oposición-sustitución entre el cristianismo y el islamismo: a la consideración cristiana del celeste para el reino prometido y del verde como símbolo de la nueva comunidad creyente, se contrapone el verde, como color de la religión y del profeta, y del azul como color de la comunidad islámica.

---

<sup>22</sup> Tácito relata que los bretones (*Picti*), por ejemplo, pintaban sus cuerpos de azul oscuro.

Cristo, del viento del aire, del espíritu, de la Verdad eterna que, posteriormente, será el símbolo de la fidelidad y lealtad en el lenguaje de la heráldica- se une así al rojo en el escudo del caballero francés Anseis (v. 1600). El rojo que ya era en la antigüedad el color guerrero (cf. Marte, o el uniforme de guerra de lana roja del ejército espartano) se funde durante las cruzadas con la simbología de la guerra santa y pasa a representar el amor a Dios que infunde coraje y alienta al combate contra el “infiel” o el “diablo” hasta el punto de derramar la sangre, es decir, dar la vida por Dios.

*La Chanson de Roland* abunda en menciones a la sangre: sangre que brota de las heridas de los caballeros o de los caballos, que tiñe de rojo bermejo las espadas, que cubre las flores del campo o la verde hierba (v. 968, 2872, 3925, 1658, 2565, 2573, 3972...). La vida ofrecida a Dios en el derramamiento de la sangre adquiere aquí toda su fuerza expresiva.

La verde hierba, mención que encontramos en 11 ocasiones<sup>25</sup>, no

---

<sup>23</sup> Cf. Yavhé = zarza que arde en el Sinaï, la representación del Espíritu Santo como una llama que desciende. Igualmente, Adán significa “rojo viviente”; en las lenguas eslavas rojo y vivo pertenecen a la misma raíz...

<sup>24</sup> Generalmente, son azules y rojos los ropajes de Cristo, de la Virgen, de San José y de los apóstoles en numerosas representaciones medievales, por ejemplo en los mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla (s.XII), en el Salterio Palatino (S. XIII, n° 381, Biblioteca Vaticana), mosaico de la creación de la Capilla Palatina de Palermo (s. XII). El azul y el rojo reemplazan al púrpura del imperio romano como color de la majestad: cf. paño normalmente rojo de Cristo en la cruz; esta tradición se mantiene en los belenes populares actuales. Igualmente, ver la ilustración de la Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblioteca Nacional de París, hacia 850) que representa a Dios vestido de rojo y azul.

<sup>25</sup> Versos 671, 1612, 1658, 2175, 2236, 2269, 2273, 2358, 2448, 2565, 2573, 2652, 2876, 3097, 3972.

en efecto, el color verde no aparece asociado a ningún otro objeto, armas, escudos, pendones o vestimentas. En la representación medieval del universo, éste se componía de 12 esferas concéntricas alrededor de la superficie terrestre, visión que une la representación de los doce mundos celestes de la filosofía de Platón, con la reducción de los elementos a cuatro, según estableció Empédocles, que consideraba como el resto de filósofos griegos que el color era como el alma de los objetos: la tierra (color marrón), el agua (verde), el aire (color azul), y el fuego (color rojo). El verde, según F. Portal (1989: 91-107) en la religión cristiana, es el color del segundo cielo de la creación: la esfera del agua que el *Apocalipsis* de San Juan menciona. El paso de una esfera a otra en sentido ascendente suponía el abandono progresivo de los elementos terrestres, por tanto materiales, y un acercamiento al mundo de las ideas: la última esfera siendo la residencia de Dios, que se contrapone con el interior de la tierra, morada del los diablos. El paso de la esfera terrestre (marrón) a la esfera del agua (verde) suponía por tanto una primera regeneración (cf. la naturaleza en primavera) un renacimiento y un acercamiento al azul del tercer cielo, es decir a la formación espiritual, a la verdad eterna<sup>26</sup>. De este modo el verde se constituye en símbolo de la victoria espiritual sobre la materialidad, la esperanza en la

---

<sup>26</sup> Cf. La coloración verde de la cruz (y no marrón), los peces verdes (color antinatural con respecto al referente), la mandorla verde que encontramos en varias pinturas medievales, la adopción del verde (y blanco) como colores del islam y del imperio turco, significando la iniciación en el conocimiento de Dios...

transmisión de la vestidura blanca del recién nacido" (1966: 10).

El verde de la hierba se une al rojo de la sangre en varias ocasiones (v. 2872, 3925; también en el caso de caballeros árabes: v. 1658; o de Ganelon, v. 3972): sangre derramada, por tanto muerte, pero regeneración en la vida de Cristo (o de Alá, en el caso de los árabes), vida dada por él y el triunfo de la verdad. Tal contraste de los colores verde y rojo sangre derramada adquiere enorme fuerza expresiva al asociarlos con la vida y la muerte<sup>27</sup>.

Pensamos que esta simbología de los colores, cuyas leyes no estaban escritas, sino que fueron codificándose a lo largo de la Edad Media, introduciendo variaciones al legado antiguo, ofrece una explicación en ciertas utilizaciones del color "antinatural" en vidrieras, frescos o códices<sup>28</sup>, rasgo sorprendente si tenemos en cuenta el carácter intrínseco a la esencia del objeto que tenía el color a los ojos de la Edad Media, como hemos señalado más arriba. Pintar peces de color verde, es decir corregir la naturaleza para que se adapte al color simbólico exigido era una operación tan permitida como modificar la historia para hacerla partícipe de la voluntad divina, por

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, Rimbaud, en *Le Dormeur du val*.

<sup>28</sup> Algunos críticos intentan explicar con afirmaciones axiomáticas, que surgen desde una óptica actual. Por ejemplo, J. Sureda, cuando afirma: "El color de las figuras románicas, el de las vestimentas, el de los elementos vegetales [...] responde sólo a la voluntad de crear una armonía cromática, independientemente de su relación con lo natural. Una armonía cromática que se basa en el principio de oposición, lo que Goethe llamó "el principio del color exigido"; así el amarillo exige la presencia del tono diametral, el azul ultramar, como el rojo exige el verde" (1985: 146).

como se creó la transmisión del simbolismo de los colores del mundo antiguo, y cómo se empieza a constituir en el mundo de la representación imaginaria un simbolismo nuevo, readaptado por los valores cristianos.

Curiosamente, la utilización simbólica del color volverá a producirse en el siglo XIX, tanto en la pintura como en la poesía. Si hemos descartado el paralelismo en la utilización del color no figurativo, autónomo del objeto, con en el expresionismo, sin embargo el impresionismo mantiene enormes diferencias con respecto a la concepción y utilización del color (por su búsqueda del color subjetivo, por la creación en el espectador o en el lector de poesía de un estado de ánimo según la subjetividad única e irrepetible del artista)<sup>29</sup>, pero a la vez una analogía en la valoración del color como algo más que un aspecto físico, no únicamente consustancial al objeto, sino portador de asociaciones mentales<sup>30</sup>. Desde la Edad Media, el color se constituye así en un filtro para el ojo de la cultura occidental; nuestra percepción de los colores viene heredada de esta primera representación del color, que irá enriqueciéndose y variando con el fluir de los siglos. Como indica L. Marin:

"Los colores son aventuras ideológicas en la historia material y cultural de Occidente"(in M. Brusatin, 1986 : 13).

---

<sup>29</sup> Programa que ya Baudelaire había trazado, en su faceta de crítico de arte: "Je voudrais des prairies teintées en rouge et des arges peints en bleu. La nature n'a pas d'imagination" (Pléiade: 147).

<sup>30</sup> Cf. El soneto *Les voyelles* de Mallarmé

- ARAGÓN FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. A., FERNÁNDEZ CARDO, J.M., *El estilo formulario en la épica y en la novela francesa del siglo XIII*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1985.
- ALBORG, J.L., *Historia de la Literatura española*, t. I, Madrid, Gredos, 1985.
- BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres Completes*. Paris, Pléiade, 1954.
- BÉDIER, J., *La Chanson de Roland*. Paris, H. Piazza, 1955.
- BRUSATIN, M., *Historia de los colores*. Barcelona, Piados Ibérica, 1986.
- CLAY, J., *L'Impressionisme*. Paris, Hachette, 1971.
- WILSON, E., *La philosophie au Moyen Age*. Paris, Payot, 1944.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Revista de Occidente, 1973.
- MARTIN DE RIQUER ; VALVERDE, J.M., *Historia de la Literatura Universal*, vol. 2 y 3. Barcelona, Planeta, 1984.
- PIJOAN, J., *Historia del Arte*, vol. 3. Barcelona, Salvat, 1970.
- PORTAL, F., *El simbolismo de los colores*. Palma de Mallorca, Ed. de la Tradición Unánime, 1989 (trad. del original, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes*, Paris, 1837).
- SUREDA, J., *Historia Universal del Arte*, vol. IV. Barcelona, Planeta, 1985.