

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**SELECCIÓN, ESTUDIO COMPARATIVO Y TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS
SOBRE EL COLOR EN PLINIO EL VIEJO Y EN VITRUVIO**

Tesis que para obtener el título de

Licenciado en Letras Clásicas

presenta

Diego Patricio Amador Castillo

Director de tesis: Dr. Javier Espino Martín



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central

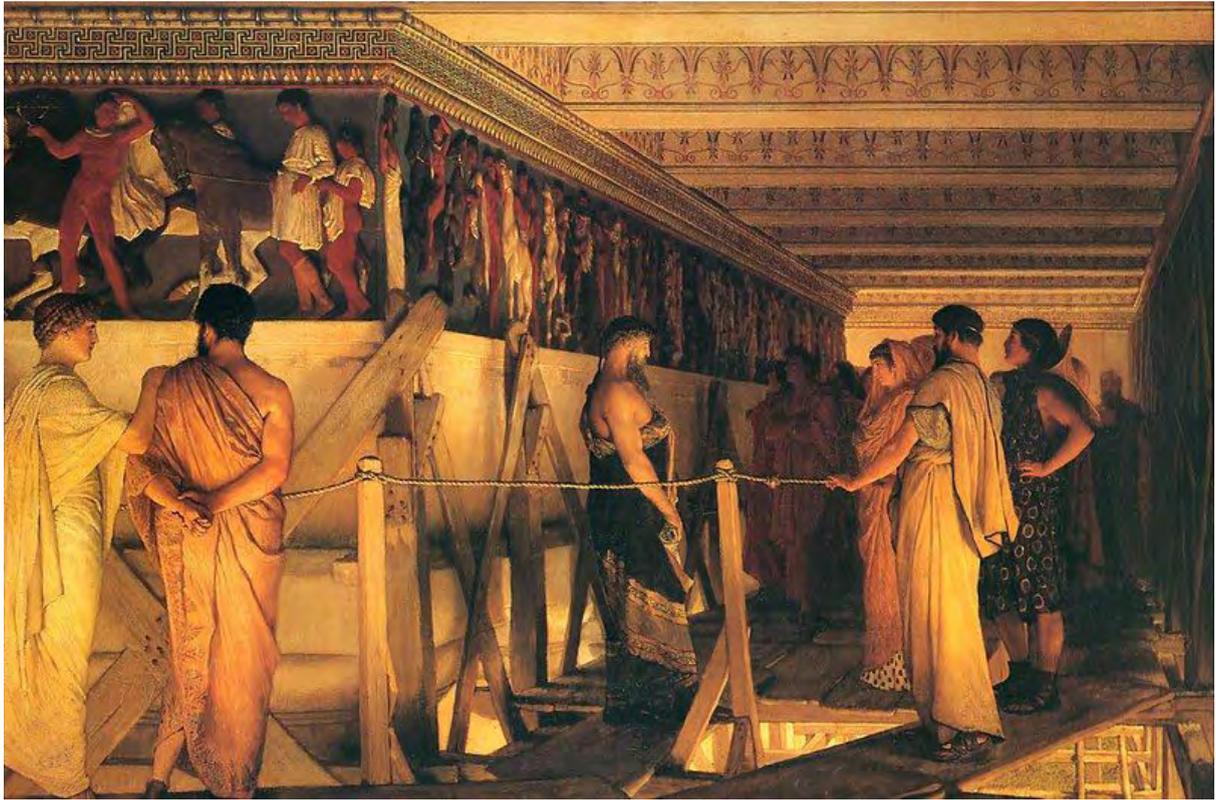


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Lawrence Alma-Tadema (1836–1912), *Phidias showing the frieze of the Parthenon to his friends*, 1868, óleo sobre tela, 72 × 110,5 cm., Birmingham Museum and Art Gallery.

“Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido e sereno,
fresco smeraldo in l’ora che si fiacca,
da l’erba e da li fior, dentr’a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno.”

Dante, *Divina Commedia, Purgatorio, VII, 73 - 78*

“Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido.”

Sor Juana Inés de la Cruz.

Esta tesis se realizó gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IA400918:

“La recepción clásica entre finales del siglo XIX y XXI: teorías de la estética de la recepción y su aplicación en el diálogo narrativo entre la Antigüedad y el mundo contemporáneo”.

AGRADECIMIENTOS

Hago el trabajo dedicado a la memoria de mis abuelitos, que me han dejado físicamente, pero que me siguen alimentando a diario con sus enseñanzas y cuyos recuerdos acuden siempre, sin que yo lo pida, a mi mente.

Con todo el cariño y toda la entrega, quiero agradecer abiertamente a mis padres, Mónica y Simón, por las innumerables muestras de apoyo y de amor que me dieron no sólo a lo largo de mi carrera académica, sino también de mi vida, sujetándome si me tambaleo y juntándome si me quiebro; agradezco a mis hermanos, que son mi orgullo y una extensión de mí mismo. Agradezco especialmente a la señora Josefina, que me ha visto crecer y que ha sido artífice, en gran parte, de mi superación personal y una gran inspiración de vida. A mi tía Paty, por quien me llamo Patricio y a mis primos Paredes; a la familia Castillo Ocegueda, fuente de tanto cariño; a los Arroyo Romero, objeto de tantos gratos recuerdos; a la familia Della Casa Sánchez, que me acogió, sin merecerlo, en lugares lejanos, que son ahora tan cercanos para mí; a mi tía Lázara, a Martha y a Lucy que me han dado todo el amor del mundo; doy gracias a los tres seres más especiales de mi casa, Billie, Buba y Bulma, por acompañarme en cada momento.

En lo académico y profesional, agradezco directamente a David Becerra, sin cuyo apoyo y respaldo, no sería posible mi posición actual; a Javier Espino, por confiar en mi trabajo y por ser una guía certera; a Cecilia Jaime, por hacer comentarios agudos y diligentes a mi trabajo; a Giuditta Cavalletti, por ser puntual y profesional; doy las gracias, especialmente, a la Dra. Cristina Elena Ratto y al seminario “Cultura visual y cultura letrada”, que forma parte del proyecto “Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano” (PIFFYL 201717), de cuyos comentarios mi trabajo de investigación se nutrió de tal manera que cambió su estructura y su rumbo para un destino mejor.

De entre las personas de las que me he decidido rodear, agradezco con más cariño a Karen Scarlett, mi amiga más incondicional; a mis dos amores más grandes, Ingrid y Ana, en cuyas manos pondría todo lo que tengo; a Fernanda y a Daniel, los más confidentes cómplices de mis años juveniles; a Bárbara M.M. y a Fátima S., las mujeres más lúcidas e inteligentes que haya conocido; a Diana Berenice, que más que mi maestra de italiano, es mi maestra de vida; a Alain, mi más querido amigo; a David Rojas Oria, mi gemina; a Edgar Vargas, por brindarme júbilo; a Ali, por enseñarme Tijuana y a mi Alvarito, por quererme y hacerme quererlo como a nadie; a Iván Salgado y a Eloy, quienes me alientan a crecer y con quienes me identifico; a Ethan Murillo, quien escucha y entiende mis pensamientos; a Daniel Bonilla, que es la fuga que siempre necesito; a Xoch y a Cristóbal, mis hermanes escogidos; a Antonio BD, mi opuesto perfecto; a Capirete, mi foráneo favorito; a Gabriela Alva y Dianita, las confidentes más pícaras.

Por último, doy gracias a Adriana Toledo, que me enseñó el camino de la docencia y agradezco amorosamente a todos mis alumnos y alumnas, que son mi inspiración diaria para seguir en este sendero y que me dan el ímpetu para no desistir.

Introducción.....	8
1. Plinio el Viejo	
1.1. Vida y obra.....	15
1.2. Composición del color.....	17
1.3. Concepto de <i>natura</i>	20
1.4. La pintura en la obra de Plinio.....	21
1.5. Los colores en la obra de Plinio.....	24
1.5.1. <i>Sinopsis</i>	26
1.5.2. <i>Lemnia</i>	28
1.5.3. <i>Leucophorum</i>	29
1.5.4. <i>Paraetonium</i>	30
1.5.5. <i>Melinum</i>	31
1.5.6. <i>Cerussa</i>	32
1.5.7. <i>Cerussa usta</i>	33
1.5.8. <i>Eretria</i>	34
1.5.9. <i>Sandaraca</i>	34
1.5.10. <i>Sandyx</i>	35
1.5.11. <i>Syricum</i>	36
1.5.12. <i>Atramentum</i>	37
1.5.13. <i>Purpurissum</i>	39
1.5.14. <i>Indicum</i>	41
1.5.15. <i>Armenium</i>	43
1.5.16. <i>Novicii colores</i>	43
1.5.17. <i>Auripigmentum</i>	46
1.5.18. <i>Lomentum</i>	47
1.5.19. <i>Tritum</i>	47
1.6. Consideraciones finales sobre el método de Plinio el Viejo.....	47
2. Vitruvio	
2.1. Vida y obra.....	52
2.2. La pintura en Vitruvio.....	53
2.3. La propiedad, el decoro y los colores.....	54
2.4. La extracción de los colores y su uso.....	59
2.4.1. <i>Sil</i>	59
2.4.2. <i>Rubrica</i>	59
2.4.3. <i>Paraetonium</i>	59
2.4.4. <i>Melinum</i>	59
2.4.5. <i>Creta viridis</i>	59
2.4.6. <i>Sandaraca</i>	59
2.4.7. <i>Argentum vivum</i>	59
2.4.8. <i>Minium</i>	59
2.4.9. <i>Armenium</i>	63

2.4.10.	<i>Indicum</i>	63
2.4.11.	<i>Atramentum</i>	64
2.4.12.	<i>Caerulum</i>	66
2.4.13.	<i>Usta</i>	66
2.4.14.	<i>Cerussa</i>	68
2.4.15.	<i>Aerugo</i>	68
2.4.16.	<i>Sandaraca (2)</i>	68
2.4.17.	<i>Ostrum</i>	70
2.4.18.	<i>Purpureus</i>	71
2.4.19.	<i>Chrysocolla</i>	73
2.5.	Consideraciones finales sobre Vitruvio.....	74
3.	Consideraciones finales	77
4.	Láminas.....	79
5.	Apéndice 1: textos griegos sobre el color en el corpus delimitado.....	88
6.	Apéndice 2: textos latinos sobre el color en el corpus delimitado.....	98
7.	Bibliografía.....	103

Introducción

La presente investigación surgió de la preocupación de reunir dos ámbitos: la literatura clásica y el arte. Pensar en un tema afín a ambas disciplinas no resultó difícil, porque también los antiguos desarrollaron sistemas de apreciación y técnica artísticas; es decir, no hay ruptura entre un saber y otro, sino una aplicación de las habilidades de uno sobre otro.

La experiencia cromática en cada lengua se vive de manera diferente. Por dar un caso muy alejado de lo familiar, podemos mencionar el caso del idioma japonés, donde las primeras personas que vieron los semáforos llamaron a la luz de avance “azul” (あお・*ao*) y no “verde” (みどり・*midori*) y hasta la fecha, aunque sepan que se trata de un “error” y el color correcto es el verde, la tradición ha decidido seguir llamándolo azul.¹

Para ejemplos más familiares que nos den cuenta de la conformación del color en nuestro idioma, acudamos a la definición de “color” en el diccionario de la lengua española que es de naturaleza científica, pero refleja la concepción que se tiene ahora y que se tuvo en la Antigüedad sobre el color: su primera acepción dice “Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda”², también sirve acudir al verbo “iluminar”, que en la tercera acepción de su entrada en el DLE³ es “dar color a las figuras, letras, etc., de una estampa o de un libro”; en esa definición podemos encontrar que en español la anatomía del color se compone de luz (“lumen”).

La Antigüedad no está exenta de los mismos dilemas y los problemas se ven enraizados en la lengua y en el uso de la misma. La designación de los términos para referirse a ciertos objetos comunes a todos los humanos (elementos de la naturaleza, fenómenos físicos) difiere entre culturas y sistemas de comunicación. Por ello es pertinente analizar desde la lengua lo que cada color aporta a la concepción del mundo en general.

Contrario a lo que se piensa regularmente, el gusto por los colores, así como por las texturas y por la representación de las emociones, se encontraba presente en distintas expresiones artísticas de la Antigüedad. Antes del siglo XVIII se solía creer, por ejemplo, que las estatuas

¹ “El verde es azul: los colores en japonés”, Richard Medhurst (consultado en <http://www.nippon.com/es/nipponblog/m00121/>, 20/09/18)

² Cf. Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario), s. v., “color 1”, (consultado en <http://dle.rae.es/?id=9qYXXhD>, 20/09/2018).

³ Cf. Diccionario de la lengua española (edición del tricentenario), s. v., “iluminar”.

de la Grecia helenística poseían un blanco inmaculado; sin embargo, luego de fructíferos trabajos arqueológicos,⁴ se comprobó que originalmente habían sido pintadas. Este descubrimiento llevó a los investigadores a preguntarse cómo era la percepción del color en las civilizaciones clásicas y, más específicamente, si existía un sistema definido para el uso cromático, es decir, que cada color tuviera asignada cierta significación.

Tal inquietud ha dado origen a diversos trabajos de investigación y a teorías relacionadas con la percepción sensorial, la experiencia artística y las consideraciones cromáticas de los griegos y los romanos. A pesar de que no se cuenta con muchos vestigios físicos que permitan corroborar o discriminar las tesis sobre este tema, tenemos, en cambio, pasajes dispersos y obras concretas que nos ayudan a vislumbrar cuál era la importancia del color en la Antigüedad y, de este modo, conocer de manera más profunda qué significaba el arte para estas culturas.

Antes de comenzar, es pertinente advertir que el sistema de clasificación de colores con el que se cuenta actualmente es diverso del antiguo y no siempre se encuentra unificado; tenemos, por ejemplo, la identificación del color $\chi\lambda\omega\rho\acute{o}\varsigma$ que puede denominar a un objeto que va desde un verde pálido hasta un azul intenso; tenemos en latín adjetivos como *flavus*, que acompañan a sustantivos de diferente naturaleza cromática: desde lo amarillo de un campo de trigo, por ejemplo, hasta el rojo quemante del sol. Por estos motivos, sería una tarea inabarcable realizar un análisis para explicar cada uno de los colores en la Antigüedad; pero sí que podemos, al menos, exponer sistematizaciones como las de Plinio y Vitruvio, y otras que no conservamos.

Es también plausible preguntarse a qué nos referimos con *Antigüedad*, a qué con el concepto de *color*, a qué con la idea de *griegos* y *romanos*; por ello, es preciso aclarar que nos delimitamos siempre a la temporalidad en que se desarrollaron nuestros autores: Vitruvio (siglo I a. C.) y Plinio el Viejo (siglo I d. C.). Es decir, no se ofrecerá una definición del *color en la Antigüedad*, sino que nos sujetamos a las peculiaridades las temporalidades y los autores puedan tener.

⁴ Por ejemplo, las excavaciones en el Mausoleo de Halicarnaso en siglo XIX. Cf. “The Mausoleum at Halicarnassus restored in conformity with the recently discovered remains”, FERGUSON, 1860.

Otra trampa que puede jugarnos el color como concepto es su propia fragilidad en cualquier lengua; no es posible hacer una calca de todos los colores en latín o griego y elaborar una terminología equivalente en nuestra lengua, ya que incluso en nuestro idioma varía según las regiones lingüísticas. Es atinado, entonces, definir el color como un sistema de conceptos y de experiencias propias de una lengua, que conlleva un grado de pericia y memoria por parte del hablante; el nivel de especificidad y de especialización se ve marcado por la propia naturaleza de la lengua y no depende del comportamiento propio del color. Como apunta Arnheim en su trabajo sobre percepción visual⁵: “los nombres de los colores son un poco vagos porque la conceptualización de los colores mismos es ya de por sí problemática”. Esto quiere decir que en los pasajes que nos encontremos tanto en latín como en griego será imposible fijar una palabra específica para cada color o pigmento y habrá veces que será imposible reflejar en nuestra lengua - dada la incompatibilidad de experiencia - una traducción competente. Nos podemos acercar a una definición mediante notas y explicaciones al concepto en la lengua de partida y es lo que se hará; pero lo que se hace patente en el trabajo es la riqueza lingüística que deriva de un amplio conocimiento del entorno y la verbalización y conceptualización del mismo; es decir, mientras más se indague en la naturaleza y se trate de entenderla, más palabras se comenzarán a producir para describirla. En este caso, nos centraremos solamente en la producción del vocabulario existente en las obras de Plinio el Viejo y Vitruvio para designar experiencias cromáticas y situaciones que las nombren.

La elección de estos dos autores en particular se debe a varias razones: entre ellas, la más destacable es la del abismo que los separa como teóricos. Plinio el Viejo es un investigador o compilador que se dedica a reunir todo el conocimiento habido y escrito en los libros para tratar de definir un concepto fundamental para él: la Naturaleza; Vitruvio, por su parte, se encarga de reunir el conocimiento griego y romano hasta sus días para ofrecer a la sociedad imperial un manual útil y accesible que explique cabalmente todo lo necesario para algo muy inmediato: la construcción. Sus objetivos, a pesar de ser tan diferentes, caen a veces en los mismos argumentos, en los mismos desarrollos y casi llegan a las mismas conclusiones sin saberlo.

⁵ ARNHEIM, 2008. pág 210.

El meollo de la investigación radica en relacionar sus conocimientos y lograr reunir en un análisis los puntos de interconexión existentes: nos centraremos principalmente en los tópicos a los que acuden los dos autores, a las razones por las que se utiliza el color, en qué condiciones se hace y con qué finalidad. Con estas diferencias y similitudes podremos tener un espectro de lo que era el color en la Antigüedad; aunque sea en un período estrecho de tiempo, podemos ampliar la experiencia cromática gracias a que los dos autores pertenecían a dos disciplinas diferentes; su percepción del mundo, igualmente, era diferente y con ello alcanzaremos a construir un esquema de lo que significaba el color y de dónde abrevaban para materializar un concepto.

Objetivos y metodología de la tesis.

La reflexión durante la elaboración de la investigación se reprodujo en varios cuestionamientos que sé que no se pueden abarcar en un sólo trabajo. El objetivo principal es demostrar dos maneras de proceder respecto a un tema en específico que es el color. Al ser el color el eje principal de la tesis, surgieron muchas preguntas que iban de lo general a lo particular: ¿qué tanto importa el color en la pintura y en el arte en general?, ¿qué injerencia tiene la pintura en el pensamiento de la Antigüedad?, ¿cómo el color puede llegar a abrir una puerta no sólo lingüística, sino total de un sistema de significaciones para los antiguos y sus representaciones? Esas preguntas guiaron a los siguientes objetivos:

- Demostrar, en primer lugar, que el arte en la Antigüedad no era acromático, sino que la tendencia de los antiguos en este ámbito era, por el contrario, policromática y que a pesar de no tener tantos tratados acerca del color en latín, podemos encontrar testimonios de la riqueza lingüística al respecto, así como algunos vestigios físicos que lo demuestran.
- Averiguar en qué medida se puede rastrear una apreciación artística a través de dos textos de índole diversa, usando como apoyo otros autores que hablen del color.
- Seleccionar y clasificar los pasajes en las obras de Plinio y Vitruvio que proporcionen más información sobre lo anterior.
- Hacer una comparación y confrontar las traducciones que existen del texto. En el caso de Plinio el Viejo, se usará la traducción de J. Kex-Blake (Cambridge, 1896), así como la de H. Rackham (Loeb Classic Library, 1961) y una antología hecha por

María Esperanza Torrego (Madrid, 1988); en el caso de Vitruvio, cuyos estudios son más escasos, se utilizarán los comentarios que hacen Valentinus Rose y Herman Müller-Strubing (Teubner, 1899) y la traducción de Morris Hicky Morgan (Harvard, 1914). Usando los trabajos citados, podremos hacer una comparación en varios idiomas de las traducciones de un sólo concepto.

- Ofrecer una traducción propia de todos los pasajes seleccionados para la argumentación: el estilo que se eligió para la versión en español de los textos es libre (no literal) y todos están vertidos al español por mí.

De acuerdo con la clasificación que hace Jacob Isager (1991) en su libro “Pliny on art and Society” y que Mark Bradley retoma en su obra “Colour and meaning in ancient Rome” (2003), se analizará cada aparición sobre el color en distintas clasificaciones, a saber:

- Relación arte-artista: si bien Plinio afirma que la Naturaleza es la creadora de todas las cosas, también le otorga un papel importante al artista como aplicador de la teoría. Por otro lado, Vitruvio propone específicamente que el arquitecto es quien debe seleccionar los colores de manera que el edificio posea armonía y estabilidad; de no ser así, la obra (el edificio) no podría considerarse concluida.
- Relación con la Naturaleza: como ya se mencionó, Plinio considera que el gran artífice del universo es la *divina Natura* y que la función del arte en el mundo es imitarla para llegar a ser como ella. Bajo este supuesto, podemos pensar en el color como un medio de expresión humano para otorgarle lenguaje a la Naturaleza.
- Uso y abuso de las artes: En este punto convergen tanto ideas como autores. Las ideas de Plinio y Vitruvio son más que técnicas aleccionadoras e incentivan a concebir al arte como un medio para ayudar a las personas a reflexionar sobre las costumbres, la Naturaleza y la imitación de la misma. De acuerdo con ambos autores, el color, al ser el medio más efectivo para tratar de representar a la Naturaleza, puede desviarse de ese intento y llegar a convertirse en un vicio o en una representación errónea de lo natural. Por eso es importante observar el comportamiento del color respecto a la Naturaleza en los escritos de Plinio y de Vitruvio.

La lectura de los dos autores se hará de manera transversal y la disposición de la tesis será tal que se puedan observar las similitudes y las discrepancias. Los tópicos a los que nos referiremos se harán a partir de propios textos de los autores y de textos secundarios que se extrajeron de un corpus basado específicamente en las citas que hacen Plinio el Viejo y Vitruvio en sus obras acerca de ellos. Los textos secundarios se pondrán con su traducción en dos apéndices adjuntos para que se pueda acudir a ellos con facilidad, además de estar citados a lo largo de la tesis algunos fragmentos para hacer ágil la lectura.

Mediante una búsqueda especializada dentro de los textos de Plinio el Viejo y Vitruvio, se hizo una selección de autores citados en dichos escritos para rastrear y dar coherencia al pensamiento de los dos escritores romanos. Se buscó primero el término *color* en latín y χρῶμα en griego, y se ratificó luego si había alguna autoridad citada en párrafos aledaños; en caso de que fuera positivo, dentro de las obras completas del autor aparecido se buscó el término según la lengua y se seleccionaron los pasajes útiles y pertinentes para la investigación. Los autores griegos y los autores romanos se pueden consultar al final de la investigación en los apéndices añadidos; con ayuda de ellos, podemos tener un panorama más completo del contexto que rodeaba a Plinio y a Vitruvio.

- Autores griegos:

- Anaxágoras: muestra una dicotomía, recurrente en las culturas antiguas, entre el blanco y el negro.
- Demócrito: clasifica los colores según su belleza.
- Platón: se encarga de la parte sensorial del humano respecto a los colores, advierte que no son de confiar; además, en su obra *Timeo*, ofrece una lista de colores y la formación física de los mismos.
- Aristóteles: observa el movimiento del color en su entorno y llega a la conclusión de que se conforma de luz y se mueve gracias a la transparencia.
- Teofrasto: la línea que sigue es totalmente sensorial y explica que el impacto que cada color tiene depende de la sensibilidad del mismo.

- Autores latinos:

- Cicerón: Da testimonios sobre la consideración de la pintura entre los antiguos y sus contemporáneos; también ofrece una definición de belleza, ligada a las proporciones en el arte.
- Lucrecio: atestigua el estatus social de algunos colores, así como el comportamiento físico de los colores y su repercusión en el hombre.
- Séneca el Joven: a lo largo de sus escritos, hace reflexiones, ya sea profundas, ya sea superficiales, sobre el color. Habla sobre la materialidad de los pigmentos, ofrece conclusiones sobre su composición física y describe el estado del arte en su tiempo, haciendo hincapié en el mal uso de los colores.
- Quintiliano: A veces sin querer e ilustrando ejemplos sobre gramática y el correcto uso del latín, Quintiliano deja ver entre sus oraciones el papel físico del color y su comportamiento dentro de la lengua, extendiendo su uso no sólo a los pigmentos, sino también a la oratoria.

Cayo Segundo Plinio el Viejo

Vida y obra

Cayo Plinio Segundo nació en el siglo I d. C., en Como, región de la Galia Transpadana. Menciona Plinio en su prefacio a su obra *Naturalis Historia* (pr. 1. 6): “ut obiter emolliam Catullum conterraneum meum” (para suavizar un poco de pasada a mi coterráneo Catulo); por ello podemos deducir que Plinio y Catulo son de la misma región; sabemos que Catulo es de Verona⁶, pero Plinio usa el adjetivo *conterraneus* para referirse a la zona geográfica en general, no al lugar específico y delimitado.

Sabemos por Suetonio⁷ que tuvo un cargo ecuestre en la milicia romana y que su desempeño fue notable. También menciona el historiador que Plinio se dedicó a los estudios liberales en todo momento que tuviera desocupado; enumera los trabajos que elaboró Cayo Plinio y nombra, en primer lugar, uno que consta de veinte volúmenes que se ocupa de la guerra contra los germanos y de inmediato la *Naturalis Historia*, su obra mayor que contiene treinta y siete libros. La producción total de Plinio se puede resumir diciendo que escribió 102 libros: escribió un libro dedicado a las artes militares llamado *De iaculatione equestri*, una biografía llamada *De vita Pomponii Secundi*, los mencionados 30 libros de la guerra contra la Germania (*Bellorum Germanorum l. XXX*) y *Dubii sermonis l. VIII*, que es un estudio del lenguaje y su uso entre los romanos, además de su obra *A fine Aufidii Bassi l. XXXI*, de la que no se conserva nada pero se sabe que Tácito usó como fuente para sus *Historiae*.⁸

Tópicos en la obra de Plinio

Debemos poner atención en la estructura de la *Historia Natural* de Plinio para poder dar una explicación del pensamiento metódico y organizado del autor. Guy Serbat menciona que la manera de hacer historia de Plinio el Viejo se basa en un ciego afán de seguir la cronología⁹; esto quiere decir que su obra más importante debía ser consecuente con un esquema preciso y

⁶ Codoñer, 1997, pág. 109.

⁷ *De historicis*, 80.

⁸ Astarita, 1995, pág. 20.

⁹ Serbat, 1995, pág. 41.

un orden en particular. Su gran empresa se dedica a todo lo que los griegos consideraban que se debía conocer y a cosas que son desconocidas o no certeras para el hombre: “ante omnia attingenda quae Graeci τῆς κυκλίου παιδείας vocant, et tamen ignota aut incerta ingeniis facta” (Antes de todo, debe atenderse lo que los griegos llaman “enciclopedia” y hechos desconocidos o inciertos para las mentes).

Bajo este supuesto, cabe suponer que la progresión de la *Historia Natural* se basa en un orden totalitario que va de lo primigenio a lo más particular. La organización que ofrece Guy Serbat¹⁰ en nueve secciones es de considerarse:

1. Libro I: *praefatio e indices*.
2. Libro II: el cosmos.
3. Libros III - VI: la geografía.
4. Libro VII: antropología.
5. Libros VIII - XI: reino animal.
6. Libros XII - XIX: reino vegetal.
7. Libros XX - XXVII: farmacopea vegetal.
8. Libros XXVIII - XXXII: farmacopea animal.
9. Libros XXXIV - XXXVII: reino mineral.

En el esquema anterior, nuestro interés se ve principalmente enfocado en la sección 9, aunque no sólo acudamos a esa para recuperar pasajes sobre el color y nos nutramos de varias para abundar en la concepción cromática para Plinio. La focalización sobre ese conglomerado de libros sirve para delimitar aún más nuestro interés y, además, para preguntarnos en qué lugar sitúa Plinio los colores y el desarrollo de los mismos.

Los tópicos en los que fijaremos la atención son, en general, a los que recurre Plinio para reafirmar puntos en los que siente que necesita confirmar o demostrar mediante ejemplos; todos ellos, claro, relacionados con el color y su aplicación en el arte o sus implicaciones sociales como el costo, aplicación y uso. Los elegidos son los siguientes:

- Conceptualización del color
- La Naturaleza y la búsqueda de su representación

¹⁰ idem, pág 65.

¿Qué es el color? La composición del color para Plinio.

Hemos revisado en la introducción que, en nuestros días, el color está compuesto canónicamente de luz y su refracción es la que permite percibir la intensidad y el tono del mismo. En Plinio encontraremos que lo primero que menciona para referirse al color es la luz:

Tandem se ars ipsa distinxit et invenit lumen atque umbras, differentia colorum alterna vice sese excitante. Postea deinde adiectus est splendor, alius hic quam lumen. quod inter haec et umbras esset, appellarunt tonon, commissuras vero colorum et transitus harmogen.

El arte misma se ha distinguido y ha descubierto la luz¹¹ y las sombras, diferencia de colores que se exalta con el contraste. Después fue introducido el esplendor, cosa diferente de la luz. Lo que está entre éstos y las sombras se llama “tonon”, pero a la unión y a los cambios de colores le llamaron “harmogen”.

En este pasaje, da prioridad al tema del color no sólo en la pintura, sino en el arte en general. Pone hincapié en el asunto de la luz y las sombras, esa técnica ahora la llamaríamos, arriesgándonos a ser anacrónicos, “claroscuro”; Plinio distingue dos términos fundamentales, uno es “lumen”, luz, y el otro “splendor”¹², esplendor o brillo. Lo que resulta de ellos es el “tonos” que en griego significa “tensión” y curiosamente en español se refiere casi en su totalidad al sonido, no es sino hasta la décima entrada del DRAE¹³ que significa “grado de coloración”; también el diccionario a cargo de Fatás y Borrás¹⁴ define “tono” como “grado de intensidad (luminosidad) de un color”. Entonces podemos inferir, dada la definición de Plinio, que el “tonos” al que se refiere es efectivamente el grado de luminosidad en un color, hasta el punto que llegue a las “umbras” que podemos suponer que se refiere al color negro. Por otro lado, “ἀρμολογία”, que Plinio define como los tránsitos y a la unión de los colores, es

¹¹ El color para Platón está compuesto de luz: *República*, 507e 2: Ὁ δὴ σὺν καλεῖς, ἦν δ' ἐγώ, φῶς.

¹² El uso de “splendor” en relación a la pintura lo podemos ver, por ejemplo, en Estacio (*Sil.*, 1, 53: nam splendor ab alto/defluus et nitidum referentes aera testae/monstravere solum, varias ubi picta per artes/gaudet humus superatque novis asarota figuris), donde curiosamente está hablando sobre los mosaicos del piso que están pintados.

¹³ Cf. DRAE., s. v., “tono”.

¹⁴ Cf. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología...*, s. v., “tono”.

definido por el diccionario Lewis and Short en griego como *joint* o *junction*¹⁵, lo cual no da tampoco mucha luz respecto al término; dentro de la literatura latina no encontramos otra ocurrencia del término, más que en Varrón¹⁶ y se refiere a la armonía del sonido. Sólo en Plinio encontramos la acepción, también según el diccionario Lewis and Short de “*mingling of colors*”. Puede ser que Plinio haya innovado el término o que lo haya leído de alguna obra que ahora no conservamos; pero sin duda, podemos afirmar que la palabra fue tomada y reinventada, pues casi en todas sus acepciones hace referencia al sonido, al igual que en la palabra “tonos”. El mismo Platón da cualidades físicas del color que se atestiguan en el siguiente pasaje (*Timeo*, 67d, 1):

τὰ μὲν οὖν ἴσα ἀναίσθητα, ἃ δὴ καὶ διαφανῆ λέγομεν, τὰ δὲ μείζω καὶ ἐλάττω, τὰ μὲν συγκρίνοντα, τὰ δὲ διακρίνοντα αὐτήν, τοῖς περὶ τὴν σάρκα θερμοῖς καὶ ψυχροῖς καὶ τοῖς περὶ τὴν γλῶτταν στρυφνοῖς, καὶ ὅσα θερμαντικὰ ὄντα δριμέα ἐκαλέσαμεν, ἀδελφὰ εἶναι

Las que son iguales, son imperceptibles y las llamamos transparentes; pero las más grandes y las más pequeñas, unas por juntar y las otras por separar, producen efectos similares a la carne que los del frío y el calor y los sabores amargos a la lengua y esas calientes sensaciones que llamamos punzantes.

Además, abunda en la sensación que reciben los sentidos cuando son tocados por los efectos del color:

τὸ μὲν διακριτικὸν τῆς ὄψεως λευκόν, τὸ δ' ἐναντίον αὐτοῦ μέλαν

El color blanco es el que dilata la vista; el negro es lo contrario para la misma

Se entiende que el blanco es el que provoca que el ojo se dilate, mientras que el negro obliga al órgano receptor a contraerse; la explicación se basa en la cantidad de partículas contenida en cada uno de los colores, así como en una especie de fuego (γένος πυρός), que es la responsable, en cierta medida, de lo que es brillante (λαμπρόν) y de lo que es resplandeciente (στίλβον).

¹⁵ Cf. Lewis and Short, s. v., “ἀρμογή”.

¹⁶ Varrón, *Menippeae*, fr. 351, 1.

En este mismo aspecto concuerda Aristóteles y expone la naturaleza de todo color (*De anima*, 418a, 31)¹⁷:

πᾶν δὲ χρῶμα κινητικόν ἐστὶ τοῦ κατ' ἐνέργειαν διαφανοῦς, καὶ τοῦτ' ἐστὶν αὐτοῦ ἡ φύσις· διόπερ οὐχ ὄρατὸν ἄνευ φωτός, ἀλλὰ πᾶν τὸ ἐκάστου χρῶμα ἐν φωτὶ ὄραται.

Todo color es el que provoca el movimiento de lo transparente debido a su función, y esta es su naturaleza; por ello, no es visible sin la luz, pero todo color de cualquier cosa se puede ver en la luz.

En consecuencia, podemos decir que para Aristóteles lo que es indispensable es la presencia de la luz para la visibilidad del color. Este conocimiento lo vemos reflejado incluso en la definición moderna que tenemos: el color es luz y la luz es el medio del color. Concluye diciendo lo siguiente acerca de la relación de la luz con el color (418b, 11):¹⁸

τὸ δὲ φῶς οἷον χρῶμά ἐστὶ τοῦ διαφανοῦς, ὅταν ἦ ἐντελεχεία διαφανὲς ὑπὸ πυρὸς ἢ τοιούτου οἷον τὸ ἄνω σῶμα·

La luz es, pues, como el color de lo transparente, cuando lo transparente está bajo el fuego o de algo similar al cuerpo en la parte de arriba

Para Aristóteles, como se puede observar, también tiene injerencia el fuego así como con Platón y los autores anteriormente expuestos; vemos a su vez que lo principal para el filósofo es la transparencia y su interacción con el medio ambiente, que después interactuará con el ojo. Explica después, sobre el mismo argumento, que hay cosas que no se ven a la luz y causan un efecto en la oscuridad de todas maneras; cita como ejemplo las cosas ígneas y brillantes: de ellas dice que no hay un solo nombre para designarlas en su idioma (*ἀνόνομα δ' ἐστὶ ταῦτα ἐνὶ ὀνόματι*).¹⁹

La introducción del tratamiento de los colores se ve marcada, pues, por una explicación no del color, sino de la composición del mismo y sus propiedades.

¹⁷ Ver idea similar en el apartado *Virgilio* en el apéndice 2.

¹⁸ La luz en relación al color en los textos de Plinio se puede atestiguar, por ejemplo, en *NH.*, 35, 131, 1: “lumen et umbras custodiit atque ut eminent e tabulis picturae maxime curavit”, donde habla sobre las habilidades al representar las luces y las sombras en una pintura.

¹⁹ También toca el tema Séneca en *NQ.*, 1, 5, 6, 12; y Luciano de Samosata en *La Sala*, 11

Concepto de *natura* para Plinio el Viejo: la Naturaleza y la búsqueda de su representación.

El aspecto que más salta a la vista si tratamos de analizar la obra de Plinio es el de la Naturaleza, entendida como un constructo ideológico, filosófico y casi religioso; la pertinencia de ahondar en el funcionamiento de este concepto yace en la interpretación que se le puede dar a toda la *Historia Natural* a partir de ella. La manera *naturalista* de entender cualquier disciplina se ve reflejada en la enciclopedia de Plinio y, específicamente, si nos referimos a la pintura y el arte en general, encontramos una arraigada creencia que se ocupa de enaltecer las técnicas y los artistas que más se asemejen a la Naturaleza. Gran parte del rechazo que sienten los romanos por el Oriente se debe no sólo a la opulencia y a la excentricidad de aquel mundo, sino a que los sistemas de representación no tenían las mismas funciones desde el punto de vista de la cultura romana; el lujo oriental consistía en mostrar figuras inexistentes para el ojo humano y en saturar los espacios con adornos innecesarios e inútiles en cuanto a un uso patente. La molestia que sienten los autores latinos se debe a que no existe la representación de la Naturaleza (o algo existente) en las obras o en los lugares con inclinación oriental, que, además, eran la moda en época republicana.

La Naturaleza es el eje rector de la obra de Plinio el Viejo; sin ella, no podríamos entender cómo se desarrolla la argumentación. El autor escribe acerca de todo lo cognoscible para sus ojos, en este caso, la Naturaleza, que es lo mismo que el universo. Es de notar el papel que ocupa la divinidad en la concepción de Plinio; la única forma aceptable de ésta, como apunta Mary Beagon,²⁰ es la *divina Natura*. La creencia en otros dioses que no sean la Naturaleza representa una desviación, y es inaceptable para acceder a la divinidad. La Naturaleza como principio divino es para Plinio la herramienta primordial que asiste al hombre, y a su vez, éste es parte de ella.

En el apartado 61 del libro 34 hay una anécdota instructiva sobre la Naturaleza como modelo a seguir en el arte: Lisipo, al ser cuestionado sobre a quién debe imitar en el arte, responde que la Naturaleza es el único modelo a seguir.

Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium
fabrum audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso. Eum enim interrogatum,

²⁰ BEAGON (1992), p.93

quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem.

Duris dice que Lisipo de Sición no fue discípulo de ninguno, sino que antes, como broncista, comenzó la disciplina de escuchar con la respuesta del pintor Eupompo. Él, que seguía los antecesores, cuando fue interrogado ante una multitud de hombres, dijo que la naturaleza es la que debe ser imitada, no el artista.

Platón, citado con asiduidad por Plinio, no piensa igual que él respecto a la representación de la Naturaleza y cree, en cambio, que no nos debemos fiar de los sentidos, ya que las formas se nos pueden aparecer de distintas maneras. Los poetas y los pintores son para Platón los imitadores de la Naturaleza; así como los poetas imitan lo que ven con figuras y palabras, del mismo modo el pintor lo imita con colores y formas. Todo está íntimamente relacionado a cómo la Naturaleza crea las cosas (φύσει) y cómo el artista las imita; la indivisibilidad de esta relación se da justamente porque la naturaleza es lo más cercano y “real” que existe para el autor, de esta manera, se puede decir que está imitando lo “verdadero”; sin embargo, para Platón la imitación puede llegar a ser engañosa y, según él, está tres veces alejada de la verdad.²¹

¿Qué es la pintura para Plinio y cuál es su relación con la *Natura*?

En la obra de Plinio, el término *pictura* aparece en 116 ocasiones, en su mayoría en el libro 35, que atañe al arte. Se debe comenzar, según la idea de estructuración de Plinio, por la génesis de la pintura, que, por ser un arte tan importante para Plinio y para los romanos de su tiempo, es de esperarse que haya disensiones y disputas sobre el origen de la misma. Para Plinio el arte se encontraba en una etapa de decadencia y eso obligaba a que los artistas abandonaran las técnicas pasadas y que no ejercieran el arte de la pintura con honra. Es patente en su lamento al inaugurar el libro 35:

Primumque dicemus quae restant de pictura, arte quondam nobili – tunc cum expeteretur regibus populisque – et alios nobilitante, quos esset dignata posteris tradere, nunc vero in totum marmoribus pulsa, iam quidem et auro, nec tantum ut parietes toti operiantur, verum et interrasso marmore vermiculatisque ad effigies rerum

²¹ Véase el apéndice 1, texto 4.

et animalium crustis. Non placent iam abaci nec spatia montes in cubiculo dilatantia: coepimus et lapide pingere.

Diremos en primer lugar las cosas que faltan de la pintura, arte en otro tiempo noble (cuando era socorrida por reyes y pueblos) y capaz de ennoblecer a otros, a los que fue digna de dejar para la posteridad. Pero ahora ha sido completamente golpeada por los mármoles, y de hecho no sólo al punto de que las paredes sean cubiertas por completo de oro, sino también con mármol tallado y mosaicos en relieve similares a imágenes de cosas y animales. Ya no nos parecen agradables los paneles ni los espacios extendiendo montes en la habitación; comenzamos incluso a pintar la mampostería.²²

Lo que vemos es que Plinio quiere dejar claro, en primer lugar, la decadencia de la pintura; aunque parezca que lo hace en un sentido cronológico, el autor menciona a Claudio para señalar que fue durante su principado que el arte pictórico se inventó (“hoc inventum Claudii principatu”); enseguida menciona a Nerón para describir otra técnica de pintado de mármol, que transgrede el “buen gusto” que cree tener Plinio. Además de ello, considera que la pintura se encuentra en un estado moribundo (“hactenus dictum sit de dignitate artis morientis”), no la llama un arte muerta o ya pasada, sino que sigue viva y cada vez muere más según los parámetros del autor. El rol que tiene la pintura en la sociedad para Plinio es de crucial importancia no sólo para el desarrollo de las técnicas artísticas o el legado que dejan los pintores y escultores, sino que el arte implica poder, política y rango cuando se posee una obra o se patrocina a un artista.

La pintura y el arte, en general, se encuentran necesariamente dentro de los dominios de la Naturaleza como un ente todo-abarcador. El papel que juega el color es pequeño dentro de un libro completo de la obra de Plinio; sin embargo, el disgusto o la emoción se desataban según la primera impresión que causaran y ésta se daba gracias al color. Esto quiere decir que la propiedad cromática y la pintura (aquella por ser parte de ésta) son medios que utiliza la Naturaleza para ser representada; esto implica que Plinio decide incluir las disciplinas

²² La edición de Mayhoff propone leer “lapide”; sin embargo, me decanto por la opción que lee Rackham (1961) que es “lapidem”. La primera opción supondría un ablativo instrumental; es decir, que se haya comenzado a pintar con la piedra, lo cual da la idea del mosaico. Por otro lado, pensar en “lapidem” reforzaría la idea de la corrupción de un lugar la mayoría de las veces sobrio o vacío de imágenes.

artísticas porque son la mejor manera de acercarse a la Naturaleza, habiendo descrito antes en los libros anteriores lo que *es* propiamente la Naturaleza - el universo-.

Otra manera de representar motivos en la pintura es expuesta por Séneca el Joven; se debe conocer primero para después poder expresar en otro lenguaje lo sabido. En el siguiente pasaje de las *Epístolas*, Séneca habla de la virtud y del bien supremo. En ella explica que se debe tener una idea preconcebida de lo que se quiere hacer para que se realice (*Ep.*, 71, 2, 5):

Nemo, quamvis paratos habeat colores, similitudinem reddet, nisi iam constat quid velit pingere.

Nadie, aunque tenga los colores ya preparados, plasmará la similitud, a no ser que ya sepa lo que quiere pintar.

En primer lugar, Séneca coloca a la pintura como un ejercicio de reflexión y de acción; al momento de imitar y asemejar lo visto, se debe haber reflexionado. En el siguiente fragmento, el filósofo se pregunta si los animales tienen conciencia de su propia constitución, a lo que se responde afirmativamente, pues usan y mueven sus miembros de manera apropiada. Para hacer una analogía con este ejemplo, describe la labor del pintor (*Ep.*, 121, 5):

Pictor colores quos ad reddendam similitudinem multos variosque ante se posuit celerrime denotat et inter ceram opusque facili vultu ac manu com meat

El pintor, de la manera más rápida, designa muchos y varios colores que ante así ha puesto para plasmar la similitud [del objeto] y, con mirada y mano rápidas, se desliza entre la obra y la tablilla de cera²³

Describe materialmente cómo se comporta un pintor y gracias a ello sabemos que el pintor debe aplicar la reflexión no sólo a la mirada (*vultus*)²⁴, sino también a su mano (*manus*); es decir, es un trabajo manual y mental, al mismo tiempo.

²³ El traductor de Gredos (ROCA MELIÁ. (1989)) propone “cera” como la paleta de colores; sin embargo, su significado suele ser la tablilla donde se hacen los cuadros, que está cubierta de cera y se hacen los encáusticos (Plin., *Nat.*, 35, 7, 31, § 49; id. 35, 11, 39, § 122; 35, 11, 41, § 149) esta traducción propondría, pues, que entre la obra y la tablilla sin trabajar existe una distancia que el pintor recubre.

²⁴ Puede traducirse también como rostro, semblante, apariencia

Los colores en la obra de Plinio

Para entender la organización de Plinio respecto a los colores, debemos fijar la atención en su manera de proceder. Si bien en el libro 35 hace una lista exhaustiva de los colores y su uso, podemos anticipar, desde el libro 34, la aparición de varios pigmentos usados históricamente; tenemos, por ejemplo, el uso del minio (*minium*), la plata (*argentum*) y el oro (*aurum*). El libro 34 trata la estatuaria, la manera de elaborar las esculturas y la proveniencia de los materiales que se usan para ello. El material más socorrido, como informa Plinio, es el bronce; especialmente aquél que proviene de Corinto. El inicio de este libro se ve marcado, como ya se ha explicado, por un lamento sobre la situación del arte en sus días. Dice que la estatuaria ya no se usa para enaltecer el nombre de la técnica, sino para dar prestigio a los nombres de quienes mandan a hacer las obras. Eso preocupa a Plinio porque piensa que se está confundiendo el valor del material (oro, plata o bronce) con el de la técnica del artista.

La manera en la que se procederá en este apartado, que es la parte medular de investigación, será del siguiente modo: se traducirán los párrafos 29 - 57 que son los que contienen la extracción y uso de los pigmentos y finalmente se ofrecerán las consideraciones que se tiene, en general, del color en la obra de Plinio, que se contrastó previamente con autores que aparecen en su obra; estas conclusiones servirán luego para hacer la confrontación con Vitruvio y tener una visión más amplia de lo que ambos querían como fin de su obra.

Primero, debemos notar de la injerencia del color en la *Historia Natural*. Tengamos en consideración que el trabajo de nuestro autor es de naturaleza enciclopédica, en la que caben todos los géneros habidos y en la que el escritor desea contener la totalidad del universo. Dentro de esta obra, están presentes, como se demostrará, el color, su origen, su formación y su aplicación en el arte. Lo primero que se esperaría, siendo Plinio un enciclopedista, sería la explicación concisa de qué es el color o una reflexión acerca de su presencia en el mundo; sin embargo, no encontramos dichas cosas. También tenemos que reflexionar sobre el papel del color dentro de este libro que se encarga de la pintura: su importancia dentro de este apartado es inferior respecto al tema de la pintura y de la historia de los pintores ilustres, pero su relevancia para el desarrollo del tema es crucial. Antes de comenzar a tratar el color, Plinio dice la frase ya citada “hactenus dictum sit de dignitate artis morientis”; es decir, cierra el

tópico de la pintura para hablar del color, un tema, al menos desde el punto de vista sintáctico, totalmente aparte de la pintura.

Mark Bradley²⁵ sitúa los capítulos dedicados a la historia del arte (34-37) en una época en Roma en la que los valores habían caído y el arte se consideraba menos. El trasfondo cultural es de opulencia durante la época de Nerón, de un uso excesivo de colores y de una imitación incoherente o mentirosa de la naturaleza.

A partir de este momento, Plinio comienza a dar los nombres de los pigmentos y sus cualidades (*NH.*, 35, 30):

Sunt autem colores austeri aut floridi. utrumque natura aut mixtura evenit. Floridi sunt – quos dominus pingenti praestat – minium, Armenium, cinnabaris, chrysocolla, Indicum, purpurissum; ceteri austeri. ex omnibus alii nascuntur, alii fiunt.

Existen los colores austeros y los floridos. Cada uno se da ya sea por naturaleza o por una mezcla. Los floridos son aquellos que el patrón facilita al pintor, a saber: minio, armenio, cinabrio²⁶, el verde óxido, el índigo²⁷ y el púrpura oscuro²⁸; los demás son austeros. De todos ellos, unos nacen y otros se fabrican.

En la presentación de los pigmentos principales tenemos una división inicial: austeros y floridos. Además, da importancia solamente a un grupo de los dos que presenta. ¿Esto qué puede significar? Dada la definición que da Plinio de los colores floridos, podemos vislumbrar una carga que tiende a los valores económicos y sociales: mencionar que estos colores son otorgados por el patrón (*dominus*) a un subordinado, en este caso, al pintor (*pingens*, y no *pictor*), nos hace pensar que la circulación misma del color está supeditada a la compra y venta del producto y no a su propia existencia en la naturaleza. Los austeros, serían, como lo dice, los que se encuentran en el entorno de manera natural y que son todos aquellos que no son floridos.

²⁵ BRADLEY (2003), p. 93.

²⁶ Ver lámina 1.

²⁷ Ver lámina 2.

²⁸ Ver lámina 3.

Que comience hablando de lo que un patrón ofrece a un patrocinado dará pie luego a emitir algún juicio moral o que explique el abuso de dichos colores en el arte de su tiempo. Sigue ennumerando la clasificación de los colores (*NH.* 35, 30, 5):

Nascuntur Sinopis, rubrica, Paraetonium, Melinum, Eretria, auripigmentum; ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.

Surgen el *sinopis*, el rojo ocre, el paretonio, el melino, el eritreo y el oropigmento; los demás son creados [por el hombre], que son los que ya mencionamos en el libro sobre los metales: el ocre a partir de pigmentos más baratos, el albayalde quemado, la sandaraca, *sandyx*, el sirio y el atramento.

Como se puede apreciar, existen problemas con la traducción. En primer lugar, surgen las complicaciones porque el diccionario no ofrece ninguna entrada de muchos de los pigmentos expuestos por Plinio y muchos de ellos están designados por su lugar de origen, como el *sinopis*, *Paraetonium*, *Melinum*, *Eretria* y *Syricum*. Los traductores como Rackham prefieren dejar el término en latín y dar notas al pie de página como “of Paraetonium in N. Africa”, “A white marl from Melos”, etc.²⁹

Sinopis. No se encuentra referencia anterior más que en el tratado de medicina de Celso, donde lo ofrece como una variante del “minium” poniendo “minium Sinopicum”³⁰; por ese testimonio podemos pensar que se trata de un color perteneciente a la gama de los rojos. El diccionario de color de Akal, define “Sinopis” de la siguiente manera: “Nombre que dio Plinio al pigmento ocre rojo que, junto al “rubrica”, propuso como alternativa (*colores austeri*) a los colores “floridi” cinabrio y minio.”³¹ Eso no resuelve, de todas formas, las dudas respecto al tema de la saturación. Plinio adelanta el tratamiento del pigmento en el libro 33 diciendo “ideo transiere ad rubricam et sinopidem, de quibus suis locis dicam” (por

²⁹ H. Rackham, p. 283.

³⁰ A. Cornelius Celsus, *De medicina*, 5, 6, 1, 3: “Rodunt alumen liquidum, sed magis rotundum, aerugo, chalcitis, misy, squama aeris, sed magis rubri, aes combustum, sandaraca, minium Sinopicum”.

³¹ GALLEGO (2001), *Diccionario Akal del color*. Cf. s. v., “Sinopis”.

ello procedieron al rojo tierra y al *sinopis*, de los que hablaré en sus respectivos lugares) y lo explica en el capítulo 31 mostrando qué tipos de *Sinopis* existen y la proveniencia del mismo:

Sinopis inventa primum in Ponto est; inde nomen a Sinope urbe. nascitur et in Aegypto, Baliaribus, Africa, sed optima in Lemno et in Cappadocia, effossa e speluncis. Pars, quae saxis adhaesit, excellit. glaebis suis colos, extra maculosus. hac usi sunt veteres ad splendorem. species Sinopidis tres: rubra et minus rubens atque inter has media.

Sinopis se encontró por primera vez en el Ponto; de ahí que el nombre venga de la ciudad de Sínope³². Se puede encontrar también en Egipto, en las islas Baleares³³, en África, pero la mejor se da en Lemnos³⁴ y en Capadocia³⁵, extraída excavando de las cavernas; la parte que se adhiere a las piedras es muy valorada. Su color se encuentra entre los terrones y está moteado por fuera. Los antiguos se valieron de ella para dar brillo. Son tres los tipos de *Sinopis*: el rojo, el menos rojizo y el que se encuentra entre estos dos.

Aunque parezca todo confuso respecto a las tonalidades, Ralph Nicholson³⁶ afirma refiriéndose a la tonalidad del rojo entre los romanos: “all were, however, red iron oxides, of which the best were the Lemnian, from the isle of Lemnos, and the Cappadocian, called by the Romans rubrica Sinopica, by the Greeks Σινωπίς, from Sinope in Paphlagonia, whence it was first brought.” Es decir, todos provenían del óxido de hierro, aunque eso no nos esclarece de manera gráfica la saturación de cada color. Dentro de la denominación *Sinopis*, podemos, al menos, proponer una escala en donde el más saturado es la *species rubra*; un segundo que no tiene nombre y llamamos *species media*; y un último, cuya saturación sería baja y es *minus rubens*. Con los siguientes pasajes, podemos servirnos de vestigios arqueológicos para saber qué pigmento servía para cada cosa:

³² Ciudad que conserva el mismo nombre, Sínope, y se encuentra actualmente en Turquía.

³³ Pertenecientes actualmente a España y situadas en el mar Mediterráneo.

³⁴ Isla situada en el mar Egeo.

³⁵ Se encuentra actualmente en Turquía y conserva el mismo nombre.

³⁶ Consultado en http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Colores.html el 10/08/18.

Pretium optimae X II, usus ad penicillum aut si lignum colorare libeat; eius, quae ex Africa venit, octoni asses – cicerulum appellant –; magis ceteris rubet, utilior abacis. Idem pretium et eius, quae pressior vocatur, et est maxime fusca. usus ad bases abacorum

El precio de la mejor era de dos denarios por libra, es empleado para pintar con pincel o si se desea colorear la madera; el precio de aquél venido de África es de ocho ases y le llaman *cicerulum*³⁷. Pinta de rojo más que los demás y es más útil para los paneles. Es el mismo precio de aquél al que llaman “más bajo”, y es sobre todo oscuro. Se usa en las bases de los paneles.

Las categorías que ofrece Plinio en este momento ya no están enfocadas en la tonalidad o en la saturación del pigmento, sino en el precio del mismo, en sus usos y su proveniencia. Puede resultar oscuro leer estos fragmentos sin tener las referencias que Plinio tuvo a la mano, pero al menos podemos saber cómo llamar al pigmento que se encuentre en algún edificio y podemos concluir que dentro del pigmento *Sinopis* se hallaba una gran variedad de tonalidades y de precios y que servía para los interiores de la casa así como para pintar madera, por ejemplo en motivos fúnebres.

Ocre de Lemnos. Este es el siguiente pigmento que Plinio describe y su nombre se debe, de nuevo, a su lugar de origen. Se puede pensar que la tonalidad y la saturación es la misma; lo único diferente es su extracción y su aplicación y Plinio parece defenderla (*NH.*, 35, 33 y ss.):

Rubrica<e> genus in ea voluere intellegi quidam secundae auctoritatis, palmam enim Lemniae dabant. Minio³⁸ proxima haec est, multum antiquis celebrata cum insula, in qua nascitur. nec nisi signata venumdabatur, unde et sphragidem appellavere. Hac minium sublinunt adulterantque.

³⁷ El diccionario Lewis and Short (cf. s. v., “cicerulum”) lo define como “*an African species of the pigment sinopis*” y remite a este pasaje de Plinio; es decir, tampoco da mucha luz al tema.

³⁸ Cuando Plinio escribe “minium” se refiere casi en su totalidad al cinabrio, salvo cuando le llama “minium secundarium”. Cf. RACKHAM (1961) p. 284

Algunos quisieron que *Sinopsis* consistiera de un tipo de rojo de una calidad inferior, e incluso le daban la palma al rojo ocre de Lemnos; éste es muy cercano al cinabrio, cuando la isla en la que se daba era muy reconocida entre los antiguos. Y no se vendía si no estaba sellada, por lo que lo llamaron “sphragides”³⁹. Con él rebajan el cinabrio y lo adulteran.

Además de dar detalles sobre este pigmento, Plinio ofrece explicaciones en otros aspectos, como el de la medicina, que sirve como antídoto contra el veneno de serpiente y es útil durante el periodo menstrual.

Si notamos la manera de proceder de Plinio, vemos un método basado, como ya se dijo antes, en la particularidad de las cosas y de sus funciones fundamentales dentro del universo que él considera como Naturaleza.

Siguiendo con el pigmento *Sinopsis*, que parece contener en sí muchísimas acepciones encontramos información de otros tipos de rojo que caben dentro de él (*NH.*, 35, 35, 1 y ss.):

E reliquis rubricae generibus fabris utilissima Aegyptia et Africana, quoniam maxime sorbentur tectoriis. rubrica autem nascitur et in ferrariis metallis. ea et fit ochra exusta in ollis novis luto circumlitis. quo magis arsit in caminis, hoc melior.

De los restantes tipos de color rojo los que son más útiles para los constructores son los que provienen de África y de Egipto, ya que eran los que más se absorbían en los yesos. El rojo ocre también se da en las minas de metal. Este tipo se fabrica también quemando ocre en ollas nuevas rodeadas de barro. Mientras más se haya quemado en la chimenea, es mejor.

Es decir, los pigmentos se cocían de una manera especial para que dieran un enlucido y luminosidad diferentes; tal vez con estas técnicas se puedan obtener las gradaciones a las que Plinio se refería cuando ofrecía los tres tipos de rojo.

Y, para cerrar el apartado de *Sinopsis*, menciona un nuevo pigmento usado para pintar la madera llamado “leucophorum” (*NH.*, 35, 36, 1):

³⁹ Es decir, “sellado”.

Sinopidis Ponticae selibrae silis lucidi libris X et Melini Graecensis II mixtis tritisque una per dies duodenos leucophorum fit. hoc est glutinum auri, cum inducitur ligno.

Media libra de *Sinopsis* del Ponto, diez libras de amarillo luminoso y dos libras de Melino de Grecia mezcladas y molidas todas a la vez durante doce días dan lugar a que surja el “leucophorum”; éste es un aglutinante del oro cuando se pinta sobre madera.

Este último pigmento sirve para otro fin y no es pintar; es decir, dentro del grupo de *Sinopsis* hay varias funciones, entre ellas medicinales, artísticas y curativas. Esto quiere decir que el objetivo de Plinio era demostrar casi por completo la naturaleza del pigmento, en este caso de un grupo que aglomera varios tipos de colores.

Enseguida comienza a hablar sobre los pigmentos blancos y hallaremos los mismos problemas para traducir los términos, ya que no existen en la actualidad y no sabemos con precisión cómo se encuentran en la naturaleza porque no tenemos vestigios arqueológicos que lo constaten.

Paraetonium. Es el primer pigmento dentro de los blancos y se refiere también a un lugar de proveniencia (*NH.*, 35, 36, 5):

Paraetonium loci nomen habet ex Aegypto. spumam maris esse dicunt solidatam cum limo, et ideo conchae minutae inveniuntur in eo. fit et in Creta insula atque Cyrenis. adulteratur Romae creta Cimolia decocta conspissataque. pretium optimo in pondo VI X L. e candidis coloribus pinguisimum et tectorii tenacissimum propter levorem.

El *paraetonium* recibe el nombre de un lugar en Egipto.⁴⁰ Dicen que es espuma de mar solidificada con barro, y por ello se pueden encontrar diminutas conchas en él. Se encuentra también en la isla de Creta⁴¹ y en la de Cirene.⁴² En Roma se adultera con arcilla cimolia⁴³ una vez cocida y cuajada. El precio del de máxima calidad es de 50

⁴⁰ Actualmente es una ciudad egipcia llamada Marsa Matruh, situada al noroeste del país africano con puertos al Mediterráneo.

⁴¹ Hoy Creta, hallada en el mar Mediterráneo.

⁴² En nuestros días pertenece a Libia; también es bañada por el mar Mediterráneo.

⁴³ Cimolus (ahora Kimolo) es una isla de las Cícladas especial por su suelo calcáreo (cf. Lewis and Short, s. v., “Cimolus”).

denarios por 6 libras. Es el más grasoso de los pigmentos claros y el más útil para la mampostería por su fluidez.

A diferencia del grupo descrito anteriormente, sí encontramos testimonios de *Paraetonium* antes de su aparición en Plinio; lo hallamos mencionado en Lucano⁴⁴ y Ovidio,⁴⁵ ninguno de gran ayuda para el esclarecimiento de las propiedades de la playa de tal lugar. Por otro lado, ya vimos en los pasajes anteriores el uso del barro para la cocción y mezcla de los pigmentos; lo único que resta en incógnita es la presencia de las “minutae conchae” en el barro. Se podría suponer que es una concha común en todo el mar Mediterráneo, que es lo que tienen en común los tres lugares que menciona Plinio.

Melinum. Es el segundo de los pigmentos “candidi”; contrario a lo que se pensaría en relación a la temática del libro 35, este color no sirve para la pintura (*NH.*, 35, 37, 1):

Melinum candidum et ipsum est, optimum in Melo insula. in Samo quod⁴⁶ nascitur, eo non utuntur pictores propter nimiam pinguitudinem; accubantes effodiunt ibi inter saxa venam scrutantes. in medicina eundem usum habet quem Eretria creta; praeterea linguam tactu siccat, pilos detrahit smectica vi. pretium in libras sestertii singuli.

El *melinum* es también un color brillante, el mejor en la isla de Melos.⁴⁷ También se origina en Samos. Los pintores no la usan debido a su excesivo nivel de fluidez; personas recostadas extraen la vena buscando entre las rocas. En medicina tiene el mismo uso que la tierra de Eretria⁴⁸; además, seca la lengua por contacto y arranca los pelos por una propiedad limpiadora. El precio en libras es de un sestercio cada una.

Sobre este color, el diccionario de pigmentos,⁴⁹ en la entrada dedicada al *paraetonium*, sugiere que tanto el *paraetonium* como el *melinum* pueden ser depósitos de carbonato de

⁴⁴ Luc., *BC.*, 10, 9: “inde Paraetoniā fertur securus in urbem”

⁴⁵ Ov., *Am.*, 2, 13, 7: “Isi, Paraetonium genaliaque arva Canopi...”; *Met.*, 9, 773: “Isi, Paraetonium Mareoticaque arva Pharonque/quaē colis...”. Curiosamente, cuando aparece “Paraetonium” suele ir acompañado de Isis.

⁴⁶ Mayhoff propone la lectura “quod” y Rackham, “quoque”; me guiaré por la última, pues me parece más adecuada para darle sentido al conjunto de oraciones.

⁴⁷ Isla volcánica situada en el mar Egeo.

⁴⁸ Ciudad principal de la isla de Eubea, ubicada en la costa oriental del mar Egeo.

⁴⁹ *Pigment compendium*, s.v., “paraetonium” y “melinum”

plomo (o también llamado *cerussite*), lo cual nos pone en problemas dado que el siguiente pigmento que expone Plinio es precisamente *cerussa*. Sin embargo, en la misma entrada, más adelante, los autores dicen que: “(*Melinum*) is probably a mixture of kaolinite, silica and alunite from deposits on Melos formed through acid sulfate alteration of volcanic tuffs”.⁵⁰

Esta última propuesta nos sacaría de aprietos ya que, como podemos apreciar, la caolinita es un mineral de color blanco, así como el óxido de silicio y la alunita.

La ocurrencia del *melinum* en autores anteriores a Plinio hace posible el entendimiento de los diferentes ámbitos a los que pertenecía. Su uso como maquillaje atestiguado por Plauto⁵¹ y las múltiples apariciones en el tratado de medicina de Celso⁵² dan cuenta de una relación muy familiar y acostumbrada entre romanos y la policromía aplicada a la vida cotidiana.

Cerussa. El siguiente pigmento ofrecido por Plinio es el *cerussa*. Como ⁵³ya se apuntó anteriormente, resulta un problema clasificar los tipos de pigmentos blancos, ya que son muy cercanas sus tonalidades y sus compuestos. Pero podemos ver en este fragmento la especificidad de la extracción descrita por Plinio (*NH.*, 35, 37, 8):

Tertius e candidis colos est cerussa, cuius rationem in plumbi metallis diximus. fuit et terra per se in Theodoti fundo inventa Zmyrnae, qua veteres ad navium picturas utebantur. nunc omnis ex plumbo et aceto fit, ut diximus.

El tercer color de los brillantes es el *cerussa*, de cuya naturaleza hablamos en los pasajes respecto a los minerales del plomo.⁵⁴ Hubo también un tipo de tierra *cerussa*⁵⁵ encontrada en el terreno de Teodoto, en Esmirna,⁵⁶ que usaban los antiguos para pintar las naves. Ahora todo se conforma de plomo y de vinagre, como ya hemos mencionado.

⁵⁰ Ídem

⁵¹ *Mostellaria*, 264: “non istanc aetatem oportet pigmentum ullum attingere/neque cerussam neque melinum, neque aliam ullam offuciam.”

⁵² *De medicina*, 2, 33, 3, 5: “melinum, murteum, rosa, acerbum oleum; uerbenarum contusa cum teneris colibus folia”

⁵³ Ver lámina 6.

⁵⁴ Menciona el componente *cerussa* como ingrediente para crear otras mezclas en 34, 168, 3; 24, 170, 8.

⁵⁵ Se puede tratar del color que también trata Vitruvio (*De Arch.*, 7, 7, 4) y se verá más adelante. (vid. siguiente capítulo).

⁵⁶ Actualmente se encuentra en Turquía; es un puerto localizado junto a la costa egea.

La pista que da Plinio al decir que es un mineral que viene del plomo puede confirmar que, en este caso, se trata del carbonato de plomo; también su utilidad para pintar, a diferencia del pigmento anterior, puede darnos una pista de su composición. Nicolas Eastaugh y los colaboradores del diccionario de pigmentos⁵⁷ dan la posibilidad de que el *paraetionium* y el *melinum* estén conformados de depósitos de carbonato de plomo, o el mineral conocido como *cerussite*. Eso explicaría la luminosidad de los pigmentos, tal como se afirma en la sección “striking features” de las clasificaciones del mineral⁵⁸: “Luster and heaviness associated with the light color”; y en la categoría de “uses”, se afirma: “Cerussite was once used as a white pigment”, sin otorgar más información. Todo esto suena asequible, a no ser porque Plinio especifica que se extrae del plomo.⁵⁹

Cerussa usta. El siguiente pigmento fue descubierto por accidente durante un incendio; el uso que tiene se ve explicado de la siguiente manera (*NH.*, 35, 38):

usta casu reperta est in incendio Piraei cerussa in urceis cremata. hac primum usus est Nicias supra dictus. optima nunc Asiatica habetur, quae et purpurea appellatur. pretium eius in libras X VI. fit et Romae cremato sile marmoroso et restincto aceto. sine usta non fiunt umbrae.

La *cerussa* quemada se descubrió por casualidad cuando fue quemada en jarrones durante un incendio en el Pireo. Primero lo usó Nicias⁶⁰, mencionado anteriormente. Ahora la mejor se considera la asiática, que también es llamada [*cerussa*] purpúrea. Su precio por libra es de seis denarios. También se produce en Roma incinerando el ocre amarillo de consistencia mármorea y templándolo con vinagre. Sin la *cerussa* quemada no es posible hacer las sombras.

⁵⁷ Eastaugh et al., *Pigment compendium: A dictionary and an optical microscopy of historical pigments*, s. v., “paraetionium white”.

⁵⁸ Consultado en <http://www.minerals.net/mineral/cerussite.aspx> el 05/07/18

⁵⁹ Ver lámina 7.

⁶⁰ Lo menciona más adelante cuando da la historia de los pintores: *NH.*, 35, 131, 1: “ipse diligentior quam numerosior et in coloribus severus maxime inclaruit discipulo Nicia Atheniense, qui diligentissime mulieres pinxit.”.

El testimonio que da en el pasaje recién traducido es muestra de la técnica que tenían los pintores para producir la sombra. Esta información desvela la presencia de sombras en la pintura de su época y la anterior, con eso podemos constatar que la pintura - al menos en época republicana y en la que vivió Plinio - era concebida como una representación de cuerpos tridimensionales y no sólo de motivos planos o de dos dimensiones.

Eretria. Siguiendo con los pigmentos que reciben su nombre según el lugar de origen, encontramos el siguiente color, donde se comienza a ver la injerencia de la pintura en la manipulación del material artístico (*NH.*, 35, 38, 7):

Eretria terrae suae habet nomen. hac Nicomachus et Parrhasius usi. refrigerat, emollit, explet volnera; si coquatur, ad siccanda praecipitur, utilis et capitis doloribus et ad deprehendenda pura...

*Eretria*⁶¹ toma el nombre de su lugar de origen. La usaron Nicómaco y Parrasio. Relaja, suaviza y rellena las heridas; si es cocida, se puede aplicar para secar; es útil para los dolores de cabeza y para heridas abiertas...

Encontramos en dos libros anteriores otro uso del mismo pigmento y podemos deducir que se empleaba para el teñido y no precisamente para la pintura; aunque Parrasio y Nicómaco sean dos pintores muy famosos, no podemos corroborar físicamente la presencia de la *Eretria*. Plinio no da noticia del origen natural de este pigmento; sabemos que es un color que se extrae directamente de la tierra y que pertenece a la clasificación que él denomina “austerus”; así que podemos inferir que se encontraba en la costa o en algún suelo específico dentro de la ciudad ya mencionada.

Sandaraca. El pigmento encontrado en Plinio como *sandaraca* (también hallado en la literatura latina como *sandaracha* y, en griego, *σανδαράχη*), según el diccionario de pigmentos, es un término un poco complicado, dada la confusión que puede existir al emplearlo. Se encuentra en dicho diccionario en la entrada de “sandarach” y se afirma que

⁶¹ Situada en la costa occidental de la isla de Eubea.

“Sandarach is described by Pliny as a synonyme for realgar”.⁶² El realgar es sulfuro de arsénico y tiene un color que va del rojo al anaranjado y uno de sus usos actuales es en la pirotecnia. Plinio lo describe de la siguiente forma (*NH.*, 35, 39, 1):

Sandaracam et ochram Iuba tradidit in insula Rubri maris Topazo nasci, sed inde non pervehuntur ad nos. sandaraca quomodo fieret diximus. fit et adulterina ex cerussa in fornace cocta. color esse debet flammeus. pretium in libras asses quini.

Juba⁶³ dice que la *sandaraca* y el ocre nacen en la isla de Topazo en el mar Rojo, pero de ahí no nos llega a nosotros. Ya dijimos de qué manera se forma la *sandaraca*.⁶⁴ También se hace un tipo de *sandaraca* a partir de la *cerussa* cocida en el horno. El color debe ser parecido a una llama. Su precio es de 5 ases por libra.

Confirma Plinio al poner el adjetivo “flammeus” que debe ser un color en la gama de los rojos. Uno de los aspectos más importantes de este pigmento es la brillantez. El diccionario de pigmentos, bajo la misma entrada de “*sandarach*” propone que podrían equipararse la *sandaraca* y el oropimente (*auripigmentum*), aunque en Plinio sean dos diferentes.

Podemos notar que en este caso no se trata de un color blanco, sino de uno rojo que Plinio pudo haber puesto en la sección anterior donde describió el *Sinopsis*. Sin embargo, como la clasificación misma lo dice, se trata de colores *candidi*, es decir, brillantes o que aportan brillo.⁶⁵

Sandyx. Al igual que la *cerussa usta*, este pigmento se trata de una variación del anterior, es decir, la *sandaraca*. El proceso, al parecer, es simple y no abunda mucho en él (*NH.*, 35, 40):

⁶² “Pigment compendium” s. v. “sandarach”., p. 319.

⁶³ Se trata de una de las fuentes perdidas consultadas por Plinio, Juba II, rey de Numidia e historiador por las menciones que hace Plinio de él: *NH.*, 6, 139, 4: “quem Iuba satrapen Antiochi fuisse falso tradit”; 6, 149, 2: “ultra navigationem inconpertam ab eo latere propter scopulos tradit Iuba”. Además, escribió un libro sobre la pintura.

⁶⁴ Menciona anteriormente su similitud con otros pigmentos. *NH.*, 34, 176, 3: “quod derasum est, teritur et cribratur et coquitur in patinis misceturque rudiculis, donec rufescat et simile sandaracae fiat.”; 34, 177, 1: “postea cerussa ipsa, si coquatur, rufescit. Sandaracae quoque propemodum dicta natura est.”

⁶⁵ Ver lámina 8.

haec si torreatur aequa parte rubrica admixta, sandycem facit, quamquam animadverto Vergilium existimasse herbam id esse illo versu:

“Sponte sua sandyx pascentis vestiat agnos.”⁶⁶

pretium in libras dimidium eius quod sandaracae. nec sunt alii colores maioris ponderis.

Si ésta [*sandaraca*] es quemada y mezclada con ocre rojo en una cantidad igual, se crea el *sandyx*, aunque me doy cuenta de que Virgilio consideraba que era una hierba en el siguiente verso:

“Sin esfuerzo el *sandyx*⁶⁷ vestirá a los borregos que están pastando”

El precio por libras es la mitad de lo que vale la *sandaraca*. No hay otros colores de mayor peso.

No existe mayor información del pigmento; más adelante (35, 45), Plinio menciona que se utiliza para dar lustre al minio.

Syricum. Este es un pigmento auxiliar, que debe su nombre a su lugar de origen, al igual que los que hemos visto más arriba. Por testimonios en otras partes de la obra de Plinio, podemos pensar que se trata de un color amarillo o rojo. En 15, 48, dice que existen dos especies de un árbol (duo genera tuburum) que el traductor de Gredos⁶⁸ ha colocado como acerola⁶⁹; de esos dos tipos, uno se llama “candidum” y el otro “Syricum”, llamado así por su color (a colore “syricum” dictum). Un poco más adelante (15, 51), cuando habla de los nuevos frutos llegados a Roma, nombra unos que son llamados “syrica” por su color. Se puede suponer que es un fruto similar al descrito más arriba. Como sea, menciona las propiedades de este pigmento y explica su uso respecto a los otros (*NH.*, 35, 40):

⁶⁶ Virgilio, *Ecl.*, 4, 45.

⁶⁷ Al igual que esta escena que propone Virgilio sobre teñir la lana, encontramos en Propertio (*Elegiae*, 2, 25, 45) la misma propiedad de teñido, en este caso con la ropa: “illaque plebeio vel sit sandycis amictu”.

⁶⁸ ARRIBAS HERNÁNDEZ (2010), *Historia natural: libros XII - XVI*, p. 294.

⁶⁹ Cf. DRAE., s. v., “acerola”: Fruto del acerolo, pequeño, redondo, encarnado o amarillo, carnoso y agrídulce.

Inter facticios est et Syricum, quo minium sublini diximus. fit autem Sinopide et sandyce mixtis.

Entre los pigmentos artificiales se encuentra también el *syricum*, sobre el cual, dijimos, se apoya el cinabrio. Se crea por la mezcla del *sinopis* y el *sandyx*.

Uno de los datos interesantes que aporta Plinio en este pasaje es el uso del adjetivo “facticius”, que no es nada recurrente en la literatura latina y que significa “artificial”, “hecho con un propósito”, y, de hecho, el diccionario Lewis and Short⁷⁰ atestigua que el significado es “formed to imitate the natural sound”; es decir, es algo “formado para imitar el sonido original”, es decir, una cosa intencionalmente hecha para dar una reproducción fiel. Esto refuerza la idea de que el pintor es un reproductor lo más fiel posible de la Naturaleza y debe hallar los medios para lograr su objetivo.

Atramentum. Con este pigmento comienza la sección de los pigmentos negros. Aquí podremos confirmar la técnica de los artistas y el cuidado que tenían con los colores; en especial veremos la diligencia con la que Plinio trata esos pigmentos. Abre la explicación diciendo, al igual que en el anterior, que se trata de un color “facticius”; esto mismo, como ya se mencionó, deja ver un cuidado especial en la elaboración del pigmento (*NH.*, 35, 41):⁷¹

Atramentum quoque inter facticios erit, quamquam est et terrae, geminae originis. aut enim salsuginis modo emanat, aut terra ipsa sulphurei coloris ad hoc probatur. inventi sunt pictores, qui carbones infestatis sepulchris effoderent. inportuna haec omnia ac novicia.

El *atrumentum* también forma parte de los colores artificiales, a pesar de que se encuentre en la tierra, tiene una doble naturaleza: o emana como sal, o la tierra misma de color del azufre es probada para este color. Se ha sabido de pintores que extraían carbones que se encontraban en los lugares de sepulcro. Todas estas cosas son molestas y novedosas.

⁷⁰ Cf. s. v., “facticius”.

⁷¹ Ver lámina 9.

En primer lugar, a pesar de que el *atramentum* sea un color que se dé de manera espontánea en la naturaleza, Plinio lo considera como “facticius”; se puede ver su interés por el pigmento por lo siguiente (*NH.*, 35, 41):

fit enim e fuligine pluribus modis, resina vel pice exustis, propter quod etiam officinas aedificavere fumum eum non emittentes. laudatissimum eodem modo fit e taedis. adulteratur fornacium balnearumque fuligine quo ad volumina scribenda utuntur. sunt qui et vini faecem siccata excoquant adfirmentque, si ex bono vino faex ea fuerit, Indici speciem id atramentum praebere.

Surge también del hollín de diversas maneras, ya sea de la resina o de la brea quemadas, por lo que construyeron talleres que no emitían este humo. En el mismo rubro, el hollín más apreciado es el que se origina de las antorchas. Se mezcla con hollín de los hornos y de los baños, de manera que se puede usar para escribir. Hay quienes cuecen por completo el sedimento seco del vino y afirman que, si es que dicho sedimento proviene de un buen vino, dicho pigmento sirve como algo parecido al índigo.

Tenemos muchas maneras de conseguir el *atramentum*, por eso es que Plinio lo considera como “facticius”; lo llama también así debido al uso que se dio entre los pintores (*NH.*, 35, 42):

Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes. Apelles commentus est ex ebore combusto facere, quod elephantinum vocatur. adportatur et Indicum ex India inexploratae adhuc inventionis mihi.

Polignoto⁷² y Micon⁷³, pintores famosísimos, hicieron un pigmento llamado “tryginon” de viñedos atenienses. Se dice que Apeles⁷⁴ hizo uno de marfil quemado, llamado *elephantinum*. También existe un índigo proveniente de la India, descubrimiento no explorado aún para mí.

⁷² Véase *Apéndice 2*

⁷³ ídem

⁷⁴ ídem

Cierra la sección de *atramentum* mencionando algunos otros tipos de pigmentos, sobre los cuales no abunda (*NH.*, 35, 43):

fit etiam aput infectores ex flore nigro, qui adhaerescit aereis cortinis. fit et ligno e taedis combusto tritisque in mortario carbonibus. mira in hoc saepiarum natura, sed ex iis non fit. omne autem atramentum sole perficitur, librarium cumme, tectorium glutino admixto. quod aceto liquefactum est, aegre eluitur.

También surge uno entre sustancias teñidoras de una flor negra, que se adhiere a vasijas de bronce. Hay también un pigmento que se forma de madera quemada extraída de antorchas y triturada en un mortero con pedazos de carbón. Es admirable la naturaleza de los calamares respecto al pigmento negro, pero no existe ninguno que venga de ellos. Todo pigmento negro (*atramentum*) debe finalizar su proceso con el sol, el que se usa para escribir con goma y el que se emplea en la construcción con un aglutinante mezclado; el que fue hecho líquido con vinagre, es difícil de lavar.

Así finaliza Plinio su apartado sobre los pigmentos negros. Es importante porque ayuda en la pintura y en el entendimiento de la técnica; el *atramentum* empleado por Apeles se volvió famoso y menciona más adelante (35, 50, 3) que lo utilizó en sus propias obras.

Púrpura. El siguiente pigmento o gama de colores que expone Plinio es la de los púrpuras. Sobre este color se puede abundar no sólo por su elaboración como Plinio lo explicará, sino por su significado dentro de la sociedad romana. Podemos recordar, aunque sea posterior, la actitud que toma Teodora, esposa de Justiniano, respecto a la púrpura y es demasiado afecta a ella: «No, que nunca me vea yo sin esta púrpura, ni esté viva el día en el que quienes se encuentren conmigo no me llamen soberana».⁷⁵

Como vemos, el estatus que otorga dicho color va más allá de su preparación, de su brillo o de su saturación; la púrpura logró imponerse en el ideario romano, sobre todo, como un concepto de superioridad, de rango, de clase social y de algo inalcanzable para los ciudadanos comunes. Notaremos también diferencias en la manera de describir estos pigmentos a partir

⁷⁵ Procopio, *De bellis*, 1, 24, 36, 1. Trad. de García Romero (2000)

de ahora; no se refiere a ellos como simplemente utilitarios o auxiliares, sino que se cuelean juicios de valor respecto a ellos. Tampoco está de más advertir que dentro de esta clasificación existen muchos tipos de púrpura y su nombre no se debe sólo a su lugar de origen, como lo vimos en el *Sinopsis*, sino también al modo de elaboración, la materia prima de la que la obtienen y su saturación. Así inaugura esta sección (*NH.*, 35, 44):

E reliquis coloribus, quos a dominis dari diximus propter magnitudinem pretii, ante omnes est purpurissum. creta argentaria cum purpuris pariter tingitur bibitque eum colorem celerius lanis. praecipuum est primum, fervente ahenis rudibus medicamentis inebriatum, proximum egesto eo addita creta in ius idem et, quotiens id factum est, elevatur bonitas pro numero dilutiore sanie. quare Puteolanum potius laudetur quam Tyrium aut Gaetulicum vel Laconicum, unde pretiosissimae purpurae; causa est quod hysgino maxime inficitur rubiaque, quae cogitur sorbere. vilissimum a Canusio. pretium a singulis denariis in libras ad XXX. pingentes sandyce sublita, mox ex ovo inducentes purpurissum, fulgorem minii faciunt. si purpurae facere malunt, caeruleum sublinunt, mox purpurissum ex ovo inducunt.

De los demás colores, que antes dijimos que son dados por los patrones dado su alto precio, se encuentra ante todos el púrpura. Cuando la harina fósil es teñida con materiales de púrpura en cantidad igual, toma el color más rápido que la lana. El más importante es el que se vuelve saturado en una olla de bronce hirviendo con tinturas sin tratar, el siguiente es cuando se agrega tierra blanca al concentrado púrpura; cada vez que se hace esto, disminuye la calidad y se vuelve cada vez más diluido. Por ello el *Puteolanum*⁷⁶ es más alabado que el *Tyrium* o el *Gaetelicum* o el *Laconicum*, de donde vienen las púrpuras más preciadas; la causa es que se combina fácilmente con el *hysginum*⁷⁷ y con rubia, que obliga a que se absorba. El más barato proviene de Canusio.⁷⁸ El precio de cada uno por libra es cerca de 30 denarios. Los pintores ponen *sandyx* debajo y después revuelven *purpurissum* con huevo y crean el brillo del

⁷⁶ Puteoli (actualmente Pozzuoli) es una ciudad en la costa de Campania, conocida entre los romanos por ser afable para descansar. Es mencionado con anterioridad por Plinio en 33, 13, 57 y es un tipo de arena de donde se extrae el pigmento azul.

⁷⁷ Definida por Lewis and Short (cf. s. v., “hysginum) como “*the dark red color obtained from the plant ὕσγιη*”.

⁷⁸ Actualmente Canosa di Puglia, en Italia.

cinabrio. Si prefieren resaltar el brillo del púrpura, ponen debajo una capa de azul y luego ponen una mezcla de *purpurissum* y huevo.

Como vemos, Plinio aquí da consejos para dar realce a uno u otro color; es decir, para que el cinabrio (*minium*) tenga un brillo especial se debe poner *sandyx* debajo y, por su parte, para que exista el realce del púrpura se debe poner el color *caeruleus*. La combinación de colores que ofrece Plinio también deja ver la técnica y el dominio que poseían; la idea de la armonía, como ya se vió anteriormente, es seguramente lo que nombrarían mucho después como “círculos cromáticos”, pero en el caso de Plinio se usa solamente de manera práctica y concisa, es decir, en el caso de la pintura y en libros antes con la escultura.

Recordemos que el *purpurissum* aún forma parte de los colores “floridi”; esto quiere decir que era un color dado por el patrón para que el pintor lo utilizara como aquél mandara. Cabe señalar que dicho color no aparece más que 14 veces en el corpus latino, siendo 6 pertenecientes a Plinio y ninguna a Vitruvio. Aparece anteriormente a Plinio acompañando a sustantivos como “*buccae*”⁷⁹, que significa “mejillas”; esto quiere decir que este pigmento, en primer lugar, tenía la capacidad de pintar la piel y, por otro lado, era endeble; es decir, si las personas podían maquillarse con eso, significaba que se podía remover y poner de nuevo. Esto daba notoriedad a la persona que lo usaba.

Otra cosa que podemos notar de este pigmento es que, a diferencia de los demás, no aparece en libros precedentes de la *Historia Natural*. Su primera aparición ocurre en la lista de los números “floridi”; esto prueba que no es un color que se dé en la Naturaleza, ya que no cabe en ningún otro lugar de la concepción que tiene Plinio del universo. No podemos dar una aproximación gráfica ya que no conocemos la planta a la que se refiere Plinio como fuente primaria del color.

Índigo. El siguiente pigmento dentro de la clasificación es el *Indicum*. Se trata de un pigmento que proviene de la India - como lo indica el nombre - y es muypreciado. (*NH.*, 35, 46):

⁷⁹ Plauto, *Truculentus*, 290: “istas buccas tam belle purpurissatas habes”; Cicerón, *In Pisonem*, 25, 3: “Erant illi compti capilli et madentes cincinnorum fimbriae et fluentes purpurissataeque buccae”.

Ab hoc maxima auctoritas Indico. ex India venit harundinum spumae adhaerente limo. cum cernatur, nigrum, at in diluendo mixturam purpurae caeruleique mirabilem reddit. alterum genus eius est in purpurariis officinis innatans cortinis, et est purpurae spuma. qui adulterant, vero Indico tingunt stercora columbina aut cretam Selinusiam vel anulariam vitro inficiunt. probatur carbone; reddit enim quod sincerum est flammam excellentis purpurae et, dum fumat, odorem maris. ob id quidam e scopulis id colligi putant. pretium Indico X XX in libras. in medicina Indicum rigores et impetus sedat siccatque ulcera.

Después de éste, la máxima reputación le pertenece al índigo; es una caña proveniente de la India con un lodo que se pega a la espuma. Cuando se tamiza es negro, pero mientras se diluye, se transforma en una admirable mezcla de azul profundo y de púrpura. Existe otro tipo de éste que surge en las vasijas donde se produce la púrpura y es la espuma de la misma. Quienes la adulteran mezclan índigo genuino con heces de paloma⁸⁰ o mezclan tierra selinusa⁸¹ o blanca con glasto.⁸² Se prueba con carbón; el que es genuino se transforma en una flama de una púrpura de muy buena calidad y, mientras lanza humo, comienza a oler a mar. Por esto último, algunos piensan que es recolectado de los escollos. El precio por el índigo es de 20 denarios por libra. En medicina, el índigo calma los calambres, los ataques y seca las úlceras.

Este tipo de colores, como vemos, se pueden ir haciendo de manera cada vez más económica hasta llegar a la imitación más barata; esto se debe a la alta demanda de los pigmentos que existía entre la sociedad; el método de teñido y el tiempo de su preparación eran lo que definían, además de su duración en las telas, su renombre y calidad entre las personas que sabían de ello. Parece, además, que Plinio va procediendo en su narración, al menos en este grupo, según la importancia y precio de cada pigmento.

⁸⁰ No hay otros testimonios que verifiquen este uso de las heces de paloma. Una de sus propiedades principales es la de fertilizar la tierra y dar buenas vides. (Cf. Catón, *De agri cultura*, 35, 2, 6: “stercus columbinum spargere oportet in pratium uel in hortum uel in segetem”; Varrón, *Res Rusticae*, 1, 38, 1, 5: “stercus optimum scribit esse Cassius volucrium praeter palustrium ac nantium. de hisce praestare columbinum, quod sit calidissimum ac fermentare possit terram”).

⁸¹ Este lugar está descrito por Virgilio como “palmosa Selinus” (*A.*, 3, 705) y su comentador, Servio, da su ubicación en su explicación al mismo verso del mantuano: “PALMOSA SELINVS civitas est iuxta Lilybaeum, abundans palmis quibus vescuntur, et apio.”

⁸² Esta forma de preparar índigo también la atestigua Vitruvio y se verá más adelante (*De Arch.*, 7, 14, 2, 7).

Armenium. El próximo en aparecer en el listado de Plinio debe su nombre a la tierra de la que viene (*NH.*, 35, 47):

Armenia mittit quod eius nomine appellatur. lapis est, hic quoque chrysocollae modo infectus, optimumque est quod maxime vicinum et communicato colore cum caeruleo. solebant librae eius trecenis nummis taxari. inventa per Hispanias harena est similem curam recipiens; itaque ad denarios senos vilitas rediit. distat a caeruleo candore modico, qui teneriorem hunc efficit colorem. usus in medicina ad pilos tantum alendos habet maximeque in palpebris.

Armenia produce el pigmento que es llamado como ella. Es un mineral que es teñido del mismo modo que la crisocola⁸³; el mejor es el que más se asemeja al color azul profundo. Solían valuar su precio en 300 sestercios por libra. A través de toda Hispania se ha encontrado una arena que tiene una preparación similar; es por eso que su bajo precio es de sólo 6 denarios. Es diferente del azul profundo por un leve brillo, que provoca que el color sea más tenue. Su uso en la medicina es sólo para fortalecer el cabello, sobre todo las pestañas.

Es interesante saber los otros usos, además de los pictóricos. En el caso del *armenium*, nos revela también su uso medicinal, como en algunos otros pigmentos. Actualmente existe un pigmento llamado “Armenian purple ochre”;⁸⁴ su precio hoy está alrededor de los 14 dólares por 4 onzas, y se extrae en la localidad de Lori, en Armenia.⁸⁵

Novicii colores. Después del pigmento *armenium*, da la noticia de dos colores. La peculiaridad primordial de estos pigmentos es que son “novicii”; esto quiere decir que son de una llegada reciente a Roma. Como se mencionó en el apartado sobre la decadencia de las artes, muchos de los productos provenían del lejano oriente o de lugares hasta entonces inexplorados por el Imperio. El adjetivo “novicius” puede aplicarse solamente a algo recién hecho; Plinio, por ejemplo, lo usa para referirse a su propia obra, *Historia Natural*,

⁸³ Lo había mencionado en el libro 33 (89, 9; 90, 2; 33, 91).

⁸⁴ <https://www.etsy.com/listing/627898810/armenian-purple-ochre-handmade> consultado el 15/07/18

⁸⁵ Ver lámina 10.

llamándola “opus novicium”. Estos pigmentos se describen de la siguiente manera (*NH.*, 35, 48):

Sunt etiamnum novicii duo colores e vilissimis: viride est quod Appianum⁸⁶ vocatur et chrysocollam mentitur, ceu parum multa dicta sint mendacia eius; fit e creta viridi, aestimatum sestertiis in libras. anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae inluminantur; fit et ipsum e creta admixtis vitreis gemmis e volgi anulis, inde et anulare dictum.

Además, hay dos colores novedosos de entre los más baratos: uno es un verde llamado “apiano” y falsifica la criscola, como si no hubiera ya muchas falacias de ella; surge de una tierra verde y su valor es de un sestercio por libra. Al que llaman *anular* es brillante, con él se colorean pinturas con temas mujeriles; está hecho de tierra con piedras vidriosas de bajo coste, de ahí que se llame *anular*.

En este fragmento podemos ver cierto descontento por las novedades respecto a los pigmentos. Esto se puede deber, en primera instancia, al repudio que se siente por las nuevas modas que imperaban entre los contemporáneos de Plinio y, en segundo lugar, por la mala calidad que otorgaban en la práctica. Vemos, en general, un vocabulario tendiente a lo agresivo en el fragmento: los colores pertenecen a una clase que es de los “vilissimi”, es decir, de los más baratos, los de menos clase; por otra parte, menciona que es un tipo de engaño (*mendacium*) y eso por falsificar otro color que él ya había mencionado (la crisocola).

Del otro pigmento, el *anular*, podemos ver dos puntos muy importantes con los que podemos notar su incomodidad respecto a él. El primero, y creo que más evidente, es el tema del que se constituyen las obras pictóricas que se pintan con el pigmento: se trata de *muliebres picturae*, que Rackham propone traducir como “is used to give brilliance of

⁸⁶ Rackham propone, en vez de la lectura de Mayhoff, que puede ser “apianum” o “apiacum” (nota 4, p. 296), lo cual correspondería a “referente a las abejas” y “perejil”, respectivamente. Las tres tienen sentido: la de Mayhoff porque se refiere a Apia, un lugar de Anatolia y se relacionaría con el rechazo que siente Plinio por lo oriental y novedoso; la primera lectura de Rackham, “apianum”, es también asequible en tanto que el amarillo y el verde no se encontraban en una escala muy distante entre los romanos y “apiacum”, evidentemente, porque el perejil es verde y es del color más cercano al que describe nuestro autor.

complexion in paintings of women”,⁸⁷ y dando otra posibilidad: “Or 'which shines on the painted faces of women'”; con ninguna de las dos opciones me siento conforme. Pienso que por el tono hostil que mantiene Plinio respecto a estos dos colores, la acepción del adjetivo “muliebris” que se debería aplicar es más bien el de “débil”, “afeminado”, que, en la escala de valores de la Antigüedad, era algo mal visto; Plinio utiliza a lo largo de su obra este adjetivo de manera equilibrada, es decir, lo usa para describir características exclusivamente femeninas como la menstruación o la lactancia, pero también para referirse, en este caso, a temas que son “típicamente” pertenecientes a las mujeres de manera despectiva. No podemos atrevernos a decir cuál es el tema “mujeril” por excelencia para la teoría pictórica latina, pero podemos notar en la literatura general que se suele relacionar a la mujer con el llanto o al ingenio malévolo.⁸⁸ Por último, Plinio menciona que los materiales que conforman el pigmento provienen del pueblo, o sea, “volgi”; esto, de nuevo, en la escala de valores de un romano de clase acomodada intelectual y militar, es mal visto y menospreciado y es “volgus” al cual se le suele llamar “inperitum” (inexperto, desconocedor) o “ignorans” (ignorante). Por todo ello, creo que las traducciones que propone Rackham no atienden al significado que creo que es el adecuado.

Es el último grupo que Plinio da sobre los pigmentos que se aplican a la pintura. Lo último que hace al respecto es dar una conclusión al respecto (*NH.*, 35, 49):

Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque inlini recusant purpurissum, Indicum, caeruleum, Melinum, auripigmentum, Appianum, cerussa. cerae tinguntur isdem his coloribus ad eas picturas, quae inuruntur, alieno parietibus genere, sed classibus familiari, iam vero et onerariis navibus, quoniam et pericula expingimus, ne quis miretur et rogos pingi.

De todos los colores mencionados los que toleran la aplicación en arcilla y rechazan ser aplicados en mampostería húmeda son el *purpurissum*, el índigo, el azul profundo, el *melinum*, el oropimente, el *appianum* y la cerussa. Las tablillas de cera son teñidas

⁸⁷ H. Rackham, pp. 296-7.

⁸⁸ Cf. Pacuvio, *tragoediae*, 269: fletus muliebri ingenio additus; Plauto, *Epidicus*, 546: Muliebris adhibenda mihi malitia nunc est.

con estos colores en esas pinturas que van a ser pasadas por fuego,⁸⁹ con un tipo de pintura ajeno al fresco pero familiar para los barcos de guerra, e incluso para los barcos de carga porque pintamos los peligros para que ninguno se admire de que la pila funeral sea pintada.

A partir de este momento, Plinio comienza a dar pormenores del uso de los pigmento en cada pintor en particular. Como podemos fijarnos, es poco espacio el que Plinio dedica concienzudamente a los colores y a los pigmentos; sin embargo, encontramos esparcidos a lo largo de toda la obra otros colores que no aparecen en la lista elemental que él ofreció cuando inauguró esta sección del libro 35. Así es como concluye el apartado que Plinio da como antecedente de la pintura y como parte fundamental de ella. Podemos afirmar que, a pesar de que se diga que es una escritura revuelta y difícil, se puede formar una idea general de lo que eran los colores para los pintores romanos y, sobre todo para un ciudadano de clase social alta.

Podemos nombrar los demás pigmentos o colores que no menciona en este apartado haciendo una breve lista:

- ***Auripigmentum***. El oropimente aparece en el libro 33, 79 a propósito de los metales y tiene una calidad buena y útil para los pintores: “Aurum faciendi est etiamnum una ratio ex auripigmento, quod in Syria foditur pictoribus in summa tellure, auri colore, sed fragile lapidum specularium modo.” (Existe otra manera de hacer oro a partir del oropimente, que se encuentra en Siria para uso de los pintores. Se encuentra en la superficie de la tierra, con el color del oro, pero es frágil como los minerales reflectantes). Ahora se sabe que el oropimente es trisulfuro de arsénico y se encuentra en el norte de Europa.⁹⁰
- **Verde**. Plinio menciona a lo largo de su obra colores que se pueden identificar con la gama de los verdes; podemos encontrar, por ejemplo, la *chrysocola*, que se ubica con el color que actualmente se llama “malaquita”, que es un verde obtenido del

⁸⁹ La encáustica es una técnica que consta de grabar con fuego los pigmentos para aglutinarlos gracias a la cera que se aplica luego de realizar el dibujo. Era la manera más eficiente de preservar por más tiempo las obras.

⁹⁰ Ver lámina 11.

dihidroxido de carbonato de cobre. Entre otros colores verdes, podemos encontrar el “aerugo”, cuyas propiedades eran de vestimenta para guerra y medicinal⁹¹, de éste existen variantes como “cypria aerugo”.⁹² No se abunda en ellos porque su uso se enfoca principalmente en estatuaria y son derivados y tonalidades de un mismo color.

93

- **Azul.** Sobre la gama de los azules, menciona al “caeruleus” y su peculiaridad de ser muy concentrado y profundo a la vista. Sin embargo, podemos encontrar el “lomentum”, que viene del “caeruleus” puro y se obtiene mediante el lavado y la trituración (Ex caeruleo fit quod vocatur lomentum, perficitur id lavando terendoque); de él se desprende uno mucho más barato llamado “tritum”, cuyo nombre es el participio perfecto del verbo “tero” (triturar). (Est et vilissimum genus lomenti, quod tritum vocant, quinis assibus aestimatum).⁹⁴

Consideraciones sobre el método de Plinio

El método que Plinio utiliza para exponer los colores se basa no solamente en la mera descripción de estos y su uso, sino que se nota en su argumentación la agudeza de un curioso que indaga las peculiaridades de los objetos. Su procedimiento no es muy complicado: toma un color, lo describe, da información sobre su reputación económica y de ésta se derivan la preparación y la proveniencia del mismo. La importancia que tiene un pigmento dentro del ideario de Plinio radica en su presencia en el arte, y por consiguiente, en la Naturaleza; es decir, cuanto más se encuentre el color en la Naturaleza, más será representado por los pintores que proyectan a la misma en sus cuadros. Los colores más importantes provienen de la tierra misma y, cuando es el caso, Plinio señala qué artistas pintaron qué con esos pigmentos; lo que ocupa al autor de la *Historia Natural* después de los colores es lo que han llamado “la historia del arte”, que es un recuento de los artistas más famosos hasta sus

⁹¹ *NH.*, 25, 42, 3: “alii primum aeruginem invenisse utilissimam emplastris – ideoque pingitur ex cuspidate decutiens eam gladio in volnus Telephi –, alii utroque usum medicamento volunt”.

⁹² *NH.*, 33, 93, 9: temperatur autem Cypria aerugine et pueri in pubis urina addito nitro teriturque Cyprio aere in Cypriis mortariis; 34, 114, 3: “temperatur autem id hammoniacci unciis IIII, aeruginis Cypriae II, atramenti sutorii, quod chalcantum vocant, totidem, misyos una, croci VI”.

⁹³ Ver lámina 12.

⁹⁴ Ver lámina 13.

tiempos y la lista que ofreció de los pigmentos le sirve para dar pie a explicar la maestría de cada uno de ellos.

Su forma de proceder, pues, se guía por un sentido de completamiento; en el caso del libro 35, comienza con la materia prima del siguiente tema que es la pintura, que a su vez es la esencia de la historia general del arte hasta sus días. Es un sistema que funciona de menor a mayor, al menos al interior del libro 35, y coloca al color como el principio fundamental de la pintura.⁹⁵

La gran guía de Plinio es la *Natura* y su preocupación se orienta a dibujar en gran medida la forma y el fondo de la Naturaleza, entendida como un todo; los colores sirven, precisamente, para rellenar los huecos que puedan dejar todos los saberes expuestos en los treinta y cuatro libros anteriores. La exposición de los colores y de los pigmentos puede parecer únicamente un listado y una recopilación de lo que Plinio encontró acerca de ellos en los tratadistas griegos, pero creo que es más una introducción para proyectar una ideología completa, que es la predilección por la Naturaleza como ente activo. Los colores son la apertura para hablar de la historia del arte, que constituye en gran parte la identidad de Grecia y de Roma; sirven también para recalcar aspectos sociales que no se justifican de otra forma que explicando la falta de criterio por parte de los compradores; dan crédito de las técnicas usadas por los grandes pintores en su época (y hasta ahora) y su manera de emplearlos: en general, los colores son una piedra angular en el libro 35 de Plinio para abrir la ventana del panorama sobre el arte, son una gran herramienta para recrear la Antigüedad con todos sus matices, dejando de lado la concepción errónea de blancura y perfección en el imaginario antiguo.

A continuación, se presenta una tabla con los colores que aparecen en la *Historia Natural* de Plinio; la primera gran división se da cuando Plinio explica la diferencia entre “austero” y “florido”. Están los pigmentos segmentados por la gama tonal a la que pertenecen y, dentro de esa sección, por orden alfabético. La información que aporta Plinio, en general, de los colores es su uso dentro de las artes, sus propiedades físicas (brillo y opacidad) y el costo que tienen en su tiempo en Roma; al autor le interesa también la valoración moral y social que posee el color dentro de su entorno y de qué dependen dichos atributos.

⁹⁵ Este tema preocupó a Hegel y hubo controversias respecto a si era primero el color o el dibujo en la pintura. Véase “La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot”, WERLE y RESTREPO, 2011.

	Color	Florido	Austero	Brillante	Opaco	Compuesto	Simple	Valoración
Blancos/brillantes (candidi)	Cerussa		-	-		-		Positiva: se usaba para pintar los barcos.
	Eretria		-	-			-	Positiva: se usaba para el teñido.
	Leucophorum		-	-		-		Positiva: es aglutinante de otros pigmentos.
	Melinum		-	-			-	Negativa para la pintura; era muy líquido.
	Paraetonium		-	-			-	Positiva: su fluidez servía para fijar la pintura.
Rojos	Auripigmentum		-	-		-		Positiva: su capacidad reflectante era valioso para la pintura.
	Cerussa usta		-	-		-		Positiva: era especialmente brillante para la pintura.
	Cicerculum		-	-		-		Negativa: se consideraba una alternativa muy barata.
	Cinnabaris	-		-				Positiva: no se explica su elaboración.
	Lemnia		-	-		-		Positiva: gozaba de reputación por su elaboración.
	Minium	-		-		-		Positiva: se aplicaba principalmente a estatuaria y era resistente.
	Ochra		-	-		-		Positiva: era económico y duradero.
	Sandaraca		-	-		-		Positiva: su tonalidad se asemejaba al

								fuego.
	Sandyx		-	-		-		Positiva: se utilizaba para darle brillo al minium y era económico.
	Sinopis		-	-			-	Positiva: a pesar de ser barato (2 denarios por libra), su brillo era valioso.
	Syricum		-	-		-		Positiva: su uso es auxiliar y aporta brillo.
Verdes	Anular		-	-		-		Negativa: se usaba para pintar temas "mujeriles" y viles; además, era muy barato.
	Appianum		-	-		-		Negativa: Era muy barato (1 sestercio por libra), se usaba para falsificar la chrysocolla.
	Chrysocolla	-		-		-		Positiva: es el verde más socorrido.
Azules	Armenium	-			-	-		Positiva: su brillo era tenue y se asemeja al azul profundo.
	Caeruleus	-		-		-		Positiva: es brillante y era penetrante.
	Indicum	-		-		-		Positiva: muy preciado (20 denarios por libra); usos medicinales.
Púrpura	Canusio	-		-		-		Positiva: púrpura más económica (30 denarios por libra)
	Gaetulicum	-		-		-		Positiva: púrpura costosa y brillante.

	Laconicum	-		-		-		Positiva: era de los más costosos.
	Purpurissum	-		-		-		Positiva: la más valorada y costosa, su preparación era ardua y era útil para la pintura.
	Puteolanum	-		-		-		Positiva: de costo medio y brillante.
	Tyrium	-		-		-		Positiva: de costo alto, útil para teñir.
Negros	Atramentum		-		-	-		Positiva: fue el pigmento que dio fama a Apeles.

Vemos una gran variedad de pigmentos ofrecidos por Plinio; dentro de ellos, la característica fundamental y que ayuda a separarlos en dos grandes grupos es su costo; la principal preocupación del autor es saber si el pigmento es costeable por un pintor o si un patrón o mecenas se lo debe ofrecer para poder utilizarlo.

En suma, Plinio dibuja la esencia del color de distintas maneras: podemos llegar a suponer cómo eran los pigmentos a partir de investigaciones científicas (analizando los pigmentos minerales) o aproximándonos a las descripciones del autor, que van desde la historia del pigmento y su uso, hasta las consideraciones morales-sociales que se tenían de ellos. Ésto último nos ayuda a entender que la nominalización del color es sólo un constructo que se erige a partir de codificaciones aprendidas en el entorno en que nos rodeamos; Plinio lo refuerza llamando a los colores, en primera instancia, “floridos” o “austeros” y después explicando su proveniencia. Con ello, traza una idea completa del color, completando también su propia idea de enciclopedia y de totalidad.

Marco Vitruvio Polión

La vida de Vitruvio (también encontrado en español como “Vitrubio”) se sitúa en el primer siglo a. C. No hay muchos testimonios en la Antigüedad de la personalidad de este escritor; Plinio lo menciona dentro de los autores fuente para los libros 35 y 36. En Frontino⁹⁶ aparece citado como “Vitruvius architectus”. Posteriormente, Servio⁹⁷ se refiere a él para decir que escribió sobre arquitectura (Vitruvius qui de architectura scripsit). Más allá de eso, no podemos trazar claramente una biografía de Vitruvio sin ser imprecisos. Louis Callerat⁹⁸ afirma que se puede asegurar que su única obra fue escrita durante el periodo de 35 - 25 a. C. En el prefacio menciona al *imperator Caesar*,⁹⁹ pero por la fecha de conclusión podríamos pensar que se entregó a Augusto y no a César. Sin duda, ocupó un lugar administrativo en el gobierno y su obra publicada fue un encargo. Callerat¹⁰⁰ propone la definición de su obra como “enciclopedia razonada de técnicas”, puesto que se trata de un escrito enfocado en una sola materia de manera sistemática.

La forma de proceder de Vitruvio en su trabajo es especializada y, como apunta Callerat en el mismo lugar, se trata de una contestación a las personas que pensaban que la ingeniería y la arquitectura no eran dignas de ser consideradas nobles sólo por el hecho de que involucraban trabajo manual en el proceso.¹⁰¹

La razón por la que he decidido incluir a Vitruvio después de Plinio es porque las referencias al color que hace Vitruvio son más escuetas y escasas. Por ello, creo que es más fácil regresar y acudir a Plinio para constatar la información que se da respecto al color o al pigmento. Habrá diferencias que haremos notar oportunamente, ya sea respecto a su uso, origen o extracción. Tengamos en cuenta que los dos autores atienden a intereses diferentes; en el caso de Vitruvio tenemos a un especialista hablando sobre lo que sabe y situando a los colores dentro de un contexto específico, mientras que Plinio, como ya se explicó, se encarga de ellos como un subgrupo de un grupo mayor que es la pintura. El gran proyecto de Vitruvio

⁹⁶ *De Aquis Urbis Romae*, 25, 1, 4: postea modulus nec ab uncia nec ab alterutro digitorum originem accipiens, inductus, ut quidam putant, ab Agrippa, ut alii, a plumbariis per Vitruvium architectum, in usum urbis exclusis prioribus venit, adpellatus quinariae nomine.

⁹⁷ *In Vergilii Aeneidos Libros*, 6, 43, 2.

⁹⁸ Codoñer et al. (2007), p. 769.

⁹⁹ *De Architectura*, 1, 1, 1: Cum divina tua mens et numen, imperator Caesar, imperio potiretur orbis terrarum...

¹⁰⁰ ídem

¹⁰¹ Dicho pensamiento se repetirá en la Modernidad y estará a cargo de los pintores defender la nobleza de la pintura

es explicar la totalidad de la arquitectura y todos sus componentes en particular, es por ello que su tratamiento de los colores es menor que el de Plinio.

La pintura en Vitruvio

El libro séptimo de la obra *Diez libros de la arquitectura* de Marco Vitruvio Polión se titula *Acabados y colores*. Dentro de él, el autor describe las maneras de hacer pavimentos, cómo reforzarlos y los recursos que se deben usar para que sean duraderos y no se desgasten fácilmente por la lluvia o el invierno.

Si revisamos el índice y ponemos atención en los temas que toca cada libro antes del libro VII, notaremos en el primero de ellos la construcción de torres y muros; en el segundo, ladrillos, cal, canteras, madera; en el tercero, la simetría de los templos; en el cuarto, las columnas y las puertas de los templos; en el quinto, el foro, el teatro, el pórtico de éste, los baños, las palestras, los puertos; en el sexto, las proporciones naturales de los lugares, los atrios, los triclinios, las galerías, las casas de campo; y, finalmente, el libro séptimo habla sobre el suelo, bóvedas y color. Que no se considere en vano esta enumeración de temas, pues el objetivo es demostrar que, para Vitruvio, la presencia del color en un edificio es indispensable para su construcción. Que el color sea considerado un acabado inherente a la edificación no es poca cosa, pues no se puede concebir como terminado el edificio a menos que haya pintura y todos los demás elementos mencionados y, además, es el tema final, como si se tratara del último detalle para dotar de perfección a la obra.

Los tópicos de Vitruvio se verán marcados por preocupaciones diferentes a las de Plinio; si bien Vitruvio es un arquitecto/ingeniero preocupado por la pertinente factura de la obra - el edificio -, encontramos una profunda preocupación por el uso de los colores y podríamos casi decir que compone un manual sobre cómo utilizar los colores más allá de su pertinencia en la edificación y que busca dar una explicación moral de cómo proceder respecto a los pigmentos.

Así como definimos la *Natura* de la *Naturalis Historia*, es pertinente analizar el concepto de *architectura* que tiene Vitruvio, el hilo conductor de la obra y la injerencia de los colores en ella. Este extracto de Teofrasto, además de hablar sobre los colores, da luz sobre lo que

significa la arquitectura para Vitruvio y el pasaje sirve, además, para inaugurar el tema del color (*De sens.*, 89, 4, 5):

Οὐδὲ γὰρ χρῶμα ἀπλοῦν ἀπλοῦ χρώματος ποσότητι διαφέρει· ἴσαι γὰρ ἂν εἶεν αἱ ποσότητες· ὥσπερ εἰ συμμιγείη ἢ μέλαν λευκῷ ἴσον ἴσῳ, οὐκ ἂν οἱ τοῦ λευκοῦ ἀριθμοὶ τῶν τοῦ μέλανος πλείους λέγοιντο οὐδ' ἂν οἱ τοῦ μέλανος τῶν τοῦ λευκοῦ. Οὕτως οὐδὲ τὸ γλυκύπικρον· ἕκαστον γὰρ καθὸ ἐπιτέτακται ἴσον·

Ningún color natural se distingue de otro color natural por su cantidad: pues son iguales sus cantidades, de modo que, si se mezclara el negro con el blanco o un (color) igual con otro igual, la cantidad del blanco no se diría que es mayor que el negro, ni que la del negro es mayor que el del blanco. De este modo, nada es “dulcemente amargo”: cada uno se impone igual, sino que la mayoría está ordenado de acuerdo con lo que le es propio

El paralelismo con Vitruvio lo encontramos en la palabra ποσότης, que usa para mencionar que la “ordinatio” está compuesta de “quantitas”, y a su vez la arquitectura se compone de “ordinatio” (*De Arch.*,1.2.2: haec componitur ex quantitate, quae graece ποσοτης dicitur: “ésta [la arquitectura] se compone de “quantitas”, que en griego se dice ‘ποσοτης’”); es decir, que la arquitectura tiene como elemento fundamental la “quantitas” a la que se refiere Teofrasto cuando está hablando del color, que tiene diversos componentes. Para Teofrasto un color no es igual a otro porque lo que más importa de él es la cualidad.

La propiedad, el decoro y los colores

La cuestión técnica de la obra se ve superada a partir del capítulo cuarto, donde Vitruvio habla sobre los revoques en los lugares húmedos; en este punto, el autor de los *Diez libros* señala que las decoraciones de las superficies pulidas de las paredes deben hacerse con propiedad, de manera que se adapten a sus situaciones y a las diferencias de estilo:

7.4.4.1 Ipsi autem * * * politionibus eorum ornatus proprios debent habere ad decoris rationes, uti et ex locis aptas et generum discriminibus non alienas habeant dignitates.

Sin embargo, en los enlucidos debe haber adornos adecuados a los dictámenes del decoro¹⁰², de tal manera que mantengan una dignidad propia y no una alejada de los temas que separan los géneros.

Esta cita plantea, a grandes rasgos, dos aspectos: uno, por una parte, es el del *estilo*, que para Vitruvio se debe ceñir a las *rationes decoris*, que en la traducción propuse como los “dictámenes del decoro”; el uso de *ratio* tiene que ver con la distribución de algo y con lo que toca a cada quien de esa repartición.¹⁰³

El decoro se ve también ejemplificado cuando el autor cuenta cuando el matemático Licinio fue a Tralles y vio lo que el pintor Apaturio de Alabanda pintó en las escenas correspondientes al foro en el gimnasio y viceversa. El matemático reprendió esto al alabadense y éste, afrontando su error, decidió cambiar la disposición de sus pinturas:

7.5.7.1 itaque Apaturius contra respondere non est ausus, sed sustulit scaenam et ad rationem veritatis commutatam postea correctam adprobavit.

De esta manera, Apaturio no se atrevió a responder algo contra ello, sino que quitó la escena y, cambiada y corregida, la adecuó al dictamen de la verdad.

El otro aspecto, en cambio, atañe al problema de la ubicación de la pintura en el edificio y sirve únicamente de ornamentación.

En el capítulo siguiente, habla y se lamenta sobre el estado de la pintura en sus días; dice que los antiguos, en una buena disposición mental, querían para sus habitaciones de invierno, otoño o verano, pinturas que representaran cosas reales: una barca, un hombre o una casa, pueden servir de modelo para imitación y muestra en las obras pictóricas. En este punto, hay un encuentro explícito entre la manera de concebir el tema de la pintura por parte de Vitruvio y la de Plinio¹⁰⁴ (*De Arch.*, 7.5.1.5):

¹⁰² Para dicho tema, cf. CAMARERO, *Teoría ético-estética del decoro en la Antigüedad*; y para el concepto de decoro en Renacimiento, cf. GOMBRICH, *Arte e ilusión*.

¹⁰³ El diccionario Lewis and Short ofrece como significados inmediatos *a reckoning, account, calculation, computation*; respecto a un tema se da la entrada *Subject., course, conduct, procedure, mode, manner, method, fashion, plan*, etc. La forma, pues, de entender *rationes* en Vitruvio, se debe tomar como una manera de hacer algo que corresponde a otra cosa.

¹⁰⁴ *NH.*, 34, 61

namque pictura imago fit eius, quod est seu potest esse, uti homines, aedificia, naves, reliquarumque rerum, e quibus finitis certisque corporibus figurata similitudine sumuntur exempla.

Y ya que la pintura es la representación figurada de aquello que existe o que puede existir, así como hombres, edificios, barcos, y de otras cosas, se toman los ejemplares de algunos contornos y de cuerpos precisos con una semejanza figurada.

Bajo este postulado, caben las batallas de Troya, sucesos mitológicos, pastores, animales, pero se llega a la perversión del ornamento cuando se ponen cañas en vez de columnas, frontispicios tocados por temas irreales, etc.¹⁰⁵ Los temas que antes solían tocarse para decorar un lugar son desplazados en su tiempo por cosas imposibles para su concepción de pintura.

Existe una opinión similar en Séneca el Joven: vemos, por ejemplo, en el siguiente pasaje cómo este autor se lamenta de la condición de los baños a los que asiste y cómo la ornamentación llega a ser incómoda para él.¹⁰⁶ La ornamentación y el arte para Lucio tenían ya un lugar y un canon establecido; no es posible para él transgredir esas leyes y hacer de ellas algo que las lleve a la decadencia. Para el hispano son de elogiarse la sobriedad y la austeridad que existían en época de Escipión, en cuya villa está pasando el verano; se lamenta ahora del exceso de adornos y de estatuas, piensa que entre más pobres sean los baños, más ornamentación han de tener (*Epístolas*, 86, 6 et ss.):

Pauper sibi videtur ac sordidus nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserunt, nisi Alexandrina marmora Numidicis crustis distincta sunt, nisi illis undique operosa et in picturae modum variata circumlito praetexitur, nisi vitro absconditur camera, nisi Thasius lapis, quondam rarum in aliquo spectaculum templo, piscinas nostras circumdedit, in quas multa sudatione corpora exsaniata demittimus, nisi aquam argentea epitonia fuderunt. Et adhuc plebeias fistulas loquor: quid cum ad balnea libertinorum pervenero? Quantum statuarum, quantum columnarum est nihil sustinentium sed in ornamentum positarum impensae causa!

¹⁰⁵ *A.*, 1, 454 - 493

¹⁰⁶ Esta idea está relacionada con la de Plinio respecto a la muerte del arte o el *ars moriens* (*Nat.*, 35, 28, 10: *hactenus dictum sit de dignitate artis morientis*).

Uno se considera pobre y sucio si es que las paredes no brillan con grandes y valiosos espejos; si los mármoles alejandrinos no están adornados con incrustaciones numídicas; si por todos lados sus orillas no está adornada como si fuera un pintura; si la bóveda no está cubierta por vidrio; si el mármol de Tasos, que antes era algo raro de ver en algún templo, no rodea nuestras piscinas, en las que sumergimos nuestros cuerpos sucios de tanta sudoración; si los grifos de plata no esparcen agua. Y todavía estoy hablando de las tuberías plebeyas; ¿qué pasaría si fuera a los baños de los libertos? ¡Cuántas estatuas, cuántas columnas hay que no sostienen nada, sino que están puestas como adorno con la intención de gastar!

Por lo tanto, Séneca y Vitruvio comparten la opinión de que en el arte deben existir las cosas que se representan; de no ser de esta manera, se pervierte el espacio utilizado y se corrompe el arte en sí misma. Por las premisas dadas, Vitruvio piensa que cuando la pintura excede su lugar de ornamentación y rompe con el espacio de la arquitectura, es cuando se pervierte. El tema de la pintura le atañe en tanto que ésta cambie la forma o la dirección de la edificación del lugar en que se encuentre. Su opinión se ve manifiesta, como ya se apuntó, en la manera de representar y en qué se representa, está molesto porque se imprimen en las paredes cosas que no existen, la discusión va más allá de la técnica, pues para él no es verosímil si no existe.

Una vez dada la definición de la pintura para Vitruvio, se mostrará la importancia de los colores para él en los decorados y cuáles son sus implicaciones tanto técnicas como ideas que hayan de servir para la concepción general de la pintura, si ésta es el resultado de un proceso imaginativo o es una cuestión técnica.

La primera mención que hace sobre el color es también para lamentarse del estado actual de la pintura; en esta queja ataca a la nueva manera de representación que, al contrario de los antiguos que pintaban con maestría e imitaban la realidad, se vale de un excesivo color para llamar la atención del que la ve. El uso del color es, en el momento en el que escribe Vitruvio, para crear fantasía, cuando en épocas antiguas el uso era el contrario: crear realidad. Se nota su disgusto de esta manera (*De Arch.*, 7.5.7.7 – 7.5.8.3):

quod enim antiqui insumentes laborem et industriam probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consecuntur, et quam subtilitas artificis

adiciebat operibus auctoritatem, nunc dominicus sumptus efficit, ne desideretur. quis enim antiquorum non uti medicamento minio parce videtur usus esse? at nunc passim plerumque toti parietes inducuntur. accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium. haec vero cum inducuntur, etsi non ab arte sunt posita, fulgentes colorum reddunt visus, et ideo quod pretiosa sunt, legibus excipiuntur, ut ab domino, non a redemptore repraesententur.

Aquello que otrora los antiguos se esforzaban en probar con técnica demostrando esfuerzo y dedicación, ahora lo consiguen mediante los colores y su aspecto vivaz. Y la minuciosidad que le otorgaba habilidad a las obras del creador, ahora un patrón la compra a como él desee. ¿Quién entre los antiguos parece que no se valió parcamente del minio como de un medicamento? Ahora, en cambio, vemos que por todos lados las paredes en su totalidad se llenan de él. Se aplican ahora la crisocola, la púrpura, el armenio. Porque cuando estos se aplican, aunque no sean puestos por una técnica, dan una vista brillante de los colores y hasta tal punto son costosos que no son representados por el contratado, sino por el patrón.

El pasaje anterior demuestra, en gran medida, el papel del color en la época de Vitruvio. Es decir, cuando apunta que un *dominicus* debe sustentar los gastos de los colores¹⁰⁷ y que el *redemptor* no debe sino pintar, notamos que el color, como objeto material en el adorno de los edificios, era un signo de poder y prestigio. Se aplicaban cuantos colores como quisiera la persona que lo fuera a pagar, no existía una mediación del *artifex* para la medida o el decoro del que tanto habla el autor. Todo lo que Vitruvio dice que se hacía en favor de la pintura, señala que era según las leyes (“legibus”); es decir, que existía una regulación bajo la que se regían los artistas. Dicha “norma” pudo ser incluso tácita y no ser una regla que se siguiera con ahínco, sino un conocimiento común que existiera entre los artistas; la transgresión a esta ley supondría una ruptura del esquema, que significaría caer en “el mal gusto” que señalan y critican Séneca y Vitruvio. Lo que sale de este conocimiento se considera algo exacerbado y, más allá de que fuera algo bajo artísticamente, demostraba una falta de pericia para manejar los materiales de los que se servían los artistas y los arquitectos para producir sus obras. Como lo mencionó anteriormente, era el patrón quien daba los recursos para que se hicieran

¹⁰⁷ Son los colores a los que Plinio se refiere como “floridi”, que son costosos y por eso el patrón los debe procurar.

los acabados a su gusto, dejando de lado el conocimiento del arquitecto y llegando a estropear las cosas con tal de demostrar poder económico. A propósito del cuidado del cinabrio y su uso en lugares exteriores, narra Vitruvio en el capítulo IX un caso, el del escriba Faberio, que quiso engalanar su casa con dicho color (*De Arch.*, 7.9.2.7 – 7.9.3.1):

itaque cum et alii multi tum etiam Faberius scriba, cum in Aventino voluisset habere domum eleganter expolitam, peristylliis parietes omnes induxit minio, qui post dies XXX facti sunt invenusto varioque colore. itaque primo locavit inducendos alios colores.

Y así, como muchos otros, especialmente el escriba Faberio, cuando quiso tener su casa adornada elegantemente en el Aventino, llenó de cinabrio todas las paredes del peristilo que luego de treinta días se volvió de un color poco agradable y disparejo, de manera que sobrepuso otros colores al primero.

El exceso por parte de los patrones se ve ejemplificado en el fragmento anterior y a pesar de que un *architectus* supiera que no se podía utilizar de esa manera el pigmento, si el patrón ordenaba ponerlo, no había nada para contradecirlo.

La extracción de colores y su uso

Vitruvio hace una distinción de los colores (7.6.1.12): unos son minerales, dados de manera natural y los otros son compuestos, con un proceso específico. Comienza con el ocre (*sil*, en latín; *οχρα*, en griego), color mineral, usado para el enlucido de las paredes. El almagre (*rubrica*), color grato para los atenienses y el senado romano. El paretonio (*paraetonium*) tiene el nombre de su lugar de origen, así como el melino (*melinum*) que proviene de Melo, una isla de las Cícladas. La tierra verde (*creta viridis*) se encuentra en varios lugares; el oropimente (*auripigmentum*, en latín; *ἄρσενικόν*, en griego) se da principalmente en el Ponto. La sandáraca (*sandaraca*) se encuentra en muchos lugares, como en Hipan, Magnesia y Éfeso.

Minium y argentum vivum: cinabrio y azogue

El siguiente proemio que da Vitruvio sirve simplemente para clasificar los colores, en adelante hablará de los colores en particular. Se ocupará del cinabrio (*minium*) de 7.8.1.1 a

7.9.6.4, es decir, en dos capítulos enteros. En ellos narra, como ya se señaló, de la importancia del cinabrio en la ornamentación arquitectónica, de la elaboración del mismo y consejos para mantenerlo preservado, y cómo reconocer el cinabrio sin mezclar con cal

Ingrediar nunc minii rationes explicare. id autem agris Ephesiorum Cilbianis primum esse memoratur inventum. cuius et res et ratio satis magnas habet admirationes. foditur enim glaeba quae dicitur, antequam tractationibus ad minium perveniant, vena uti ferrum, magis subrufo colore, habens circa se rubrum pulverem. cum id foditur, ex plagis ferramentorum crebras emittit lacrimas argenti vivi, quae a fossoribus statim colliguntur.

Procederé ahora a explicar las aplicaciones del cinabrio. Según se recuerda, fue encontrado en los campos cilbianos de Éfeso.¹⁰⁸ Su aplicación y su configuración causan gran admiración. Se extrae de un terrón antes de convertirse en cinabrio mediante algunos procedimientos, una vena parecida al hierro con un color más rojo porque tiene alrededor de sí un polvo rojo. Cuando se extrae, debido a los golpes de las herramientas metálicas, saca lágrimas de azogue, que son recolectadas por quienes lo desentierran.

El primer color del que da noticia en forma es del cinabrio; como ya vimos, también en Plinio tiene una importancia fundamental para la concepción cromática entre los romanos. Los dos autores coinciden en el valor que tiene el pigmento entre la sociedad; sin embargo, Vitruvio menciona que fue encontrado por primera vez en Éfeso, dato que no es recordado por Plinio. Abunda mucho más que Plinio respecto a la extracción y al uso de este pigmento; continúa narrando las especificidades de la extracción de la piedra antes mencionada:

hae glaebae, cum collectae sunt, in officina propter umoris plenitatem coiciuntur in fornacem, ut interarescant, et is qui ex his ab ignis vapore fumus suscitatur, cum resedit in solum furni, invenitur esse argentum vivum. exemptis glaebis guttae eae, quae residebunt, propter brevitates non possunt colligi, sed in vas aquae converruntur et ibi inter se congruunt et una confunduntur. id autem cum sint quattuor sextariorum mensurae, cum expenduntur, invenientur esse pondo centum.

¹⁰⁸ Región situada a orillas del mar Egeo.

Cuando estos terrones son recolectados se ponen juntos en un horno en el taller para que se sequen debido a su gran humedad y el humo que surge de estos fuegos con vapor, cuando se asiente al fondo del horno, se descubre que se forma el azogue vivo. Esas gotas que se encontraban al fondo provenientes de los terrones ya secados no pueden recogerse debido a su pequeño tamaño, y se barren en conjunto en una vasija de agua, de esa manera se juntan todas y forman un sólo grupo. Si las vasijas son de cuatro medidas de sextano, se comprobará cuando se pesen que su peso es de 100 libras.

Como podemos atestiguar con más detalle en Vitruvio, se trata de un pigmento muy pesado. Y sabemos ahora por la composición del azogue (mercurio) que efectivamente es un componente muy denso y algo patente Vitruvio es la noción del concepto de densidad del cuerpo como se conoce en la física moderna; cuando dice que “*Ita non amplitudine ponderis sed genere singularum rerum gravitatem esse non est negandum*” (Entonces no debe negarse que la gravedad de las cosas no se debe a la cantidad del peso, sino al género de cada una). Esta percepción que tiene sobre el comportamiento de los elementos es admirable debido a su precisión.

Los usos que describe Vitruvio que se dan a tal elemento son los siguientes (7, 8, 4, 1):

id autem multis rebus est ad usum expeditum. neque enim argentum neque aes sine eo potest recte inaurari. cumque in veste intextum est aurum eaque vestis contrita propter vetustatem usum non habeat honestum, panni in fictilibus vasis inpositi supra ignem comburuntur. is cinis coicitur in aquam, et additur eo argentum vivum. id autem omnes micas auri corripit in se et cogit secum coire. aqua defusa cum id in pannum infunditur et ibi manibus premitur, argentum per panni raritates propter liquorem extrahitur compressione coactum, aurum intra purum invenitur.

Este elemento se presta para el uso en muchos aspectos. En efecto, ni la plata ni el bronce se pueden dorar correctamente sin él. Cuando el oro está entretejido en alguna prenda y ésta, desgastada por su vejez, no es digna de usarse, se ponen los vestidos a quemar sobre el fuego en vasijas de arcilla; esta ceniza debe ser echada al agua y se agrega después el azogue. Éste junta los pedazos de oro que hay y los obliga a ir consigo. Una vez esparcida el agua, el azogue se pone en el vestido y se oprime con

las manos; el azogue se resbala debido a su consistencia resbalosa a través de los hoyos del vestido y el oro puro queda dentro.

Esta técnica muestra un desarrollo importante en la industria textil, así como en el conocimiento de las propiedades de los metales. Saber que el oro cedería frente al mercurio debido a sus respectivas densidades es un conocimiento avanzado y que, además, para que Vitruvio lo escribiera en un tratado, ya estaba sistematizado y aprendido por generaciones.

En el siguiente capítulo retoma la explicación del cinabrio de la que se desvió anteriormente y también aporta sus propiedades y usos en los saberes que él practica (7, 9, 1, 1):

Revertar nunc ad minii temperaturam. ipsae enim glaebae, cum sunt aridae, contunduntur pilis ferreis, et lotionibus et cocturis crebris relictis stercoribus efficiuntur, ut adveniant, colores. cum ergo emissae sint ex minio per argenti vivi relictionem quas in se naturales habuerat virtutes, efficitur tenera natura et viribus inbecillis. itaque cum est in expolitionibus conclavium tectis inductum, permanet sine vitiis suo colore;

Regresaré ahora a la preparación del cinabrio. Estos mismos terrones, cuando están secos, se trituran junto con pilas de hierro, y con limpiezas y constantes métodos de cocimiento se apartan de las impurezas restantes para que así surjan los colores. Cuando se han removido las cualidades naturales que tenía debido a la separación del azogue, el cinabrio se vuelve de una naturaleza moldeable y muy suave. Así cuando se aplica en enlucidos de interiores, su color permanece sin daño alguno.

A diferencia de la obra de Plinio, Vitruvio no menciona antes de este apartado la presencia o la existencia del cinabrio y tampoco lo hace después de ésta; sin duda, se puede deber a la extensión de cada uno de los trabajos y a la planeación de los mismos. Vitruvio hace de cada tema un apartado conciso y lleno de precisión, mientras Plinio retoma varios tópicos para explicar uno solo. La parte que sigue a la anteriormente traducida es la ya citada donde Faberio se empeña en pintar los exteriores con el pigmento cinabrio. Sobre el cinabrio podemos encontrar al menos dos cosas importantes aparte de su uso: ellas son su conservación y la localización de yacimientos para la extracción. Para que quede fija en los enlucidos sin estropearse se debe aplicar sobre el pigmento una capa de cera púnica (“cera

punica”)¹⁰⁹ que es de color blanco sobre la pared limpia y seca (cum paries expolitus et aridus est: “cuando el muro está limpio y seco”). El proceso consiste en hacer que la superficie quede recubierta con una capa de cera derretida que empareje el color y a la vez lo proteja. Es una técnica como el encáustico en la pintura; su palabra equivalente en griego es “γάωσις”, atestigua Vitruvio y su aparición en griego no es recurrente. La segunda noticia relevante sobre el cinabrio es su proveniencia: dice que existen vetas ubicadas en Hispania (“quod id genus venae postea est inventum Hispaniae regionibus”); además de su proveniencia, Vitruvio ofrece la ubicación de los talleres donde manejan este material y que se encuentran entre el templo de Flora y de Quirino (“eae autem officinae sunt inter aedem Florae et Quirini”).

Como es también la manera de proceder de Plinio, Vitruvio da la opción más barata del pigmento que acaba de ofrecer. En este caso da el procedimiento para saber cuando no está mezclado con algo (7, 9, 5, 1):

Vitiatur minium admixta calce. itaque si qui velit experiri id sine vitio esse, sic erit faciendum. ferrea lamna sumatur, eo minium inponatur, ad ignem conlocetur, donec lamna candescat. cum e candore color mutatus fuerit eritque ater, tollatur lamna ab igni, et sic refrigeratum si restitatur in pristinum colorem, sine vitio esse probabitur; sin autem permanserit nigro colore, significabit se esse vitiatum.

El cinabrio se adultera con cal mezclada. Si alguien quiere comprobar si el cinabrio no está adulterado, esto es lo que debe hacer: se toma una lámina de fierro y se pone el cinabrio ahí; se coloca al fuego hasta que la lámina esté incandescente. Cuando el color haya cambiado por el calor y esté oscuro, retírese la lámina del fuego y si regresa a su color original una vez enfriado, se trata de cinabrio sin adulterar; por el contrario, si se queda de color negro, significa que ha sido adulterado.

El siguiente bloque de colores que Vitruvio explica no es preciso y parece que da por sentado que las personas que leen su manual lo conocen; además de que obvia su procedencia y su uso (7, 9, 6, 1):

¹⁰⁹ Hay una diferencia entre las publicaciones de Harvard y de Teubner al respecto: la primera usa la lectura “cera Pontica” y la segunda, “cera Punica”, sin ofrecer ninguna de las dos una explicación. La única nota que dan Valentinus Rose y Herman Müller es que encontraron la palabra “punicam” y la cambiaron por “punicam”. Krohn usa la lectura “pontica”.

Quae succurrere potuerunt mihi de minio, dixi. chrysocolla adportatur a Macedonia; foditur autem ex is locis, qui sunt proximi aerariis metallis. armenium et indicum nominibus ipsis indicatur, quibus in locis procreatur.

Estas son las cosas que llegaron a mi mente respecto al cinabrio. La crisocola es importada de Macedonia; incluso se extrae de esos lugares, que están cerca de las minas de bronce. El *armenium* y el índigo deben su nombre a los lugares donde son producidos.

Como vemos, da por tocados los temas de los dos últimos colores. Ya vimos en Plinio su lugar de procedencia y el uso que se les da; lo que resulta curioso, como se vio antes, es que no vuelve a mencionar abundantemente ninguno de los dos. Solamente retoma enseguida algunos aspectos del índigo, pero el azul proveniente de Armenia es ignorado.

Atramentum. El siguiente pigmento que menciona Vitruvio es el atramentum; se trata de un color muy importante debido a la multiplicidad de usos que tiene. Da una introducción de los colores que expondrá a continuación y la peculiaridad de este grupo es fundamentalmente el tratamiento de los materiales; la maleabilidad de varios elementos puede llegar a producir un color específico (7, 10, 1, 1):

Ingrediatur nunc ad ea, quae ex aliis generibus tractationum temperaturis commutata recipiunt colorum proprietates. et primum exponam de atramento, cuius usus in operibus magnas habet necessitates...

Trataré ahora aquellas sustancias que, cambiadas a partir de otros tipos de tratamientos y preparaciones, reciben las propiedades de los colores. En primer lugar hablaré del *atrumentum*, cuyos usos y necesidades son grandes en las obras.

Este pequeño antecedente nos da cuenta del uso de los pigmentos y de los materiales; algo interesante sobre este bloque es que no llama, por ejemplo, al *atrumentum* color, sino que los agrupa dentro del pronombre *ea* (neutro plural), es decir, un concepto indeterminado. Sin embargo, una propiedad que deja patente en su descripción es que “recipiunt proprietates colorum”; es decir, que no son colores pero que forman parte del proceso necesario para que

el color llegue a su preparación final. El *atramentum* es un pigmento negro que Plinio¹¹⁰ dice que es creado artificialmente, contrario a los colores que “nascuntur”. La idea de separación entre un tipo de colores y otros se puede deber al tipo de extracción y al uso que se les da; el *atramentum* tiene los siguientes usos y su extracción es esta:

namque aedificatur locus uti laconicum et expolitur marmore subtiliter et levigatur. ante id fit fornacula habens in laconicum nares, et eius praefurnium magna diligentia comprimitur, ne flamma extra dissipetur. in fornace resina conlocatur. hanc autem ignis potestas urendo cogit emittere per nares intra laconicum fuliginem, quae circa parietem et camerae curvaturam adhaerescit.

Se debe construir un lugar como un lacónico y se limpia suavemente con mármol y se pule. Frente a él se hace un horno que tenga fosas que den al lacónico y se ajusta con mucho cuidado la puerta del horno para que la llama no se disperse más allá de la entrada. Se coloca la resina en el hornillo. La potencia del fuego quemándose obliga que el hollín entre a través de las fosas al lacónico y se adhiere a la pared y a la bóveda de la estancia.

Este fragmento está lleno de referencias muy técnicas que sirven para desvelar la preparación del atramento. En primer lugar, vemos, evidentemente, que la obtención del *atramentum* no es un proceso natural; se necesita de la construcción de un lugar específico y con características muy especiales. Un lacónico es un espacio pequeño con un horno que se utilizaba a modo de las termas. Su construcción debe ser precisa y las medidas a las que está sujeto también deben tener una norma. Asimismo, las paredes de esta pequeña estancia deben estar pulidas y lisas para que el hollín se adhiera de manera óptima.

Como es costumbre, da otras opciones para obtener este color y menciona los procedimientos. La variedad de obtención del producto denota también un establecimiento de la técnica; es decir, no existe sólo una manera de llegar a ese color como en el caso de los pigmentos dados de manera natural, sino que existe el auxilio del ingenio para usarlo. Su uso y sus variaciones son explicados por Vitruvio a continuación (7, 10, 2):

¹¹⁰ *NH.*, 35, 30, 9: ceteri finguntur, primumque quos in metallis diximus, praeterea e vilioribus ochra, cerussa usta, sandaraca, sandyx, Syricum, atramentum.

inde collecta partim componitur ex gummi subacta ad usum atramenti librarii, reliquum tectores glutinum admiscentes in parietibus utuntur. si autem hae copiae non fuerint paratae, ita necessitatibus erit administrandum, ne expectatione morae res retineatur. sarmenta aut taedae schidiae comburantur; cum erunt carbones, extinguantur, deinde in mortario cum glutino terantur: ita erit atramentum tectoribus non invenustum. non minus si faex vini arefacta et cocta in fornace fuerit et ea contrita cum glutino in opere inducetur, atramenti suavitatis superque efficiet colorem; et quo magis ex meliore vino parabitur, non modo atramenti, sed etiam indici colorem dabit imitari.

Una vez recolectado el hollín se junta con goma y es útil para los libreros, lo que queda lo usan en las paredes los enlucidores mezclándolo con cola. Incluso si estas condiciones no estuvieran preparadas, así tendrá que ser aplicado según las necesidades para que la obra no sufra algún retraso: se deben quemar sarmientos o espinas de pino; cuando éstos sean brasas, apáguese; entonces se deben triturar con cola en el mortero y así surgirá un atramento nada despreciable. No será de menor calidad si los sedimentos del vino se cuecen y se secan en el horno y se aplican en la obra trituradas con cola, pues provoca un color negro suave. Y mientras de mejor vino se prepare, no sólo parecerá atramento genuino, sino que incluso podrá llegar a asemejarse al color índigo.

Como podemos observar, las técnicas eran ya muy conocidas y la obra de Vitruvio muestra solamente una compilación de esos conocimientos.

Podemos, entonces, saber que la función principal del *atramentum* era cubrir enlucidos o decorados pintados sobre las paredes;¹¹¹ también se usaba para proteger otros colores recubriéndolos con una fina capa. El atramento no es mencionado ni anteriormente ni después de este capítulo que Vitruvio le dedica.

Caerulum, usta. El siguiente apartado de colores que Vitruvio expone consta de dos colores muy importantes para la discusión de los estudiosos de los colores en la Antigüedad:

¹¹¹ Ver lámina 14.

se trata del azul, cuya existencia se ha puesto en duda y del ocre. Estos dos colores son “caerulum”¹¹² y “usta”, respectivamente (7, 11, 1, 1):

Caeruli temperationes Alexandriae primum sunt inventae, postea item Vestorius Puteolis instituit faciendum. ratio autem eius, e quibus est inventa, satis habet admirationis. harena enim cum nitri flore conteritur adeo subtiliter, ut efficiatur quemadmodum farina; ea aes cyprum limis crassis uti scobis facta mixta conspargitur, ut conglomeretur; deinde pilae manibus versando efficiuntur et ita conligantur, ut inarescant; aridae componuntur in urceo fictili, urcei in fornace: ita aes et ea harena ab ignis vehementia confervescendo cum coaluerint, inter se dando et accipiendo sudores a proprietatibus discedunt suisque viribus per ignis vehementiam confectis caeruleo rediguntur colore.

Las formas de preparación el azul fueron descubiertas por primera vez en Alejandría; después, Vestorio estableció su manera de hacerlo en Puzzuoli.¹¹³ Su preparación es lo suficientemente extraña por las sustancias de las que está hecha: se tritura arena con la sal mineral y debe quedar suave a tal punto que sea parecida a la harina. Se agrega bronce de Chipre pulverizado por grandes láminas a la mezcla hecha para que se revuelvan; después, se hacen unas pelotitas girándolas con las manos y se apelmazan bien para ponerse a secar. Una vez que están secas, se ponen en una olla de barro, y después las ollas en el horno. Así el bronce y la arena por la fuerza del fuego a elevada temperatura, y dando y recibiendo vapores entre sí, dejan sus propiedades debido a la fuerza del fuego y resultan en un color azul.

El párrafo es de gran ayuda para saber por qué es tanpreciado este color. La preparación es muy precisa y hay varias maneras de hacerlo. Plinio no menciona Alejandría como la primera proveniencia del “caeruleum”. Por otra parte, tampoco es transparente cómo se mezcla el color con la flor que menciona. Existen dos posibilidades para el análisis de esta palabra: se puede tratar del sustantivo “nitron, -ii”, que es una flor también llamada “daphnoides”¹¹⁴. Actualmente se conoce una familia de plantas con ese nombre, pero no resulta de ayuda pues provienen de regiones subtropicales (en el Pacífico, principalmente). La otra opción es que

¹¹² Vitruvio usa la forma alternativa de “caeruleus”.

¹¹³ vid. parte de Plinio; menciona las características de dicho azul en *NH.*, 35, 44.

¹¹⁴ Cf. LS, s. v., “nitron”

sea el sustantivo “nitruum” (a su vez, del griego “νίτρον”) que es una sal y es definido por el diccionario Lewis and Short como “*native mineral alkali, native soda, natron; found chiefly in Media, Egypt, Thrace, and Macedonia*” y es más asequible por la propiedad soluble y triturable de la sal. Vitruvio no da una aplicación del color en este pasaje, como lo ha hecho con los otros, sino que se conforma con explicar la preparación del mismo; sin embargo, este color sí aparece con anterioridad en su obra y sabemos por él que una cera de color “caeruleus” (“cera caerulea”) se aplicaba para no dañar la vista de quienes observaban.¹¹⁵

Junto con la exposición del “caerulum” da el procedimiento para obtener un color que pertenece a la gama de los amarillos y se trata del ocre quemado. Este pigmento es útil también para los enlucidos (7, 11, 2):

usta vero, quae satis habet utilitatis in operibus tectoriis, sic temperatur. glæba silis¹¹⁶ boni coquitur, ut sit in igni candens; ea autem aceto extinguitur et efficitur purpureo colore.

Así se prepara el ocre quemado, cuya utilidad es buena en las obras de construcción: un terrón de mineral amarillo se pone a cocer para que se caliente en el fuego; se debe apagar con vinagre y así se vuelve de un color púrpura.

Así es como termina esa sección y, como vemos, no es abundante respecto al último pigmento. El mineral sílex es de una gran dureza y su color tiende al amarillo.¹¹⁷

Cerussa, aerugo, sandaraca. Los tres pigmentos que expone a continuación Vitruvio dan una pista de lo que podríamos llamar una gama de colores. Al principio del párrafo, menciona que la “cerussa” y el “aerugo” se llamaban de una sola manera entre los romanos. (7, 12, 1):

De cerussa aerugineque, quam nostri aerucam vocitant, non est alienum, quemadmodum comparetur, dicere. Rhodo enim doliis sarmenta conlocantes aceto suffuso supra sarmenta conlocant plumbeas massas, deinde ea operculis obturant, ne spiramento obturatum emittatur. post certum tempus aperientes inveniunt e massis

¹¹⁵ De Arch. 4, 2, 2, 14: “contra tignorum praecisiones in fronte fixerunt et eas cera caerulea depinxerunt, ut praecisiones tignorum tectae non offenderent visum”

¹¹⁶ Los editores de Teubner atestiguan también la palabra “silix”, que es más coherente con la semántica de los minerales.

¹¹⁷ Ver lámina 15.

plumbeis cerussam. eadem ratione lamellas aereas conlocantes efficiunt aeruginem, quae aeruca appellatur

No es extraño hablar ahora, a modo de comparación, acerca de la *cerussa* y del *aerugo*, que entre nosotros se llaman también *aeruca*. En Rodas ponen sarmientos con vinagre esparcidos en jarras y colocan piezas de plomo sobre los sarmientos; luego las sellan con unas tapas para que lo que está encerrado no salga por evaporación. Después de un determinado tiempo abren las jarras y de las piezas de plomo encuentran la *cerussa*. Mediante la misma preparación obtienen el *aerugo* (también llamado *aeruca*) poniendo láminas de bronce.

Podemos traer algunas preguntas a colación con este párrafo. ¿Quiénes eran los que no llamaban “aeruca” a estos dos colores? Para referirse a quienes sí lo hacían, dice “*nostrum*”, pronombre utilizado comúnmente para referirse a familiares, amigos, o, en casos más generales, a poblaciones; es decir, “*nostrum*” puede significar, si habla un romano, todos los romanos. Dado que ambas palabras, “*cerussa*” y “*aerugo*”, tienen su raíz en el propio latín, es extraño que Vitruvio se excluya de llamarlos así; podríamos pensar que se refiere a una parte específica del gremio o sencillamente a él mismo, puesto que no existe testimonio que algún otro autor de época clásica haya utilizado el término “aeruca”, cuyo significado y raíz es “*aes*”. El hecho de que dos colores distintos se llamen de la misma manera puede deberse a su cercanía en cuanto a la tonalidad o a su similitud en la preparación, ya que sólo se cambia el plomo por el bronce. Vitruvio, en ninguno de los dos pigmentos, expone la manera en que se usan o en qué lugares se aplican.

El siguiente de este grupo es la *sandaraca*, de la que no da información tan importante y tampoco ofrece detalles de su aplicación (7, 12, 2):

cerussa vero, cum in fornace coquitur, mutato colore ad ignem [incendi] efficitur sandaraca – id autem incendio facto ex casu didicerunt homines – et ea multo meliorem usum praestat, quam quae de metallis per se nata foditur.

Cuando la *cerussa* es cocida en un horno, cambia su color por el fuego y se vuelve *sandaraca*. La descubrieron por casualidad en un incendio ocurrido. Esta es de un uso mejor que la que se extrae naturalmente de las minas.

Como vemos, la noticia que da es que existen dos tipos de sandaraca. De una ya habló anteriormente y dijo que la de mejor calidad se extraía del Ponto; esta preparación de la sandaraca también la atestigua Plinio en 35, 39.

Ostrum (purpura). Esta parte dedicada a la púrpura es importante porque desde que menciona su existencia, se refiere a ella como “ostrum”; esto quiere decir que Vitruvio piensa en un color específico. Se da mucho detalle sobre éste y, como ya se mencionó en la parte de Plinio, el púrpura guarda en sí categoría, estatus y poder. (7, 12, 2, 7):

Incipiam nunc de ostro dicere, quod et carissimam et excellentissimam habet praeter hos colores aspectus suavitatem. id autem excipitur e conchylio marino, e quo purpura efficitur, cuius non minores sunt quam ceterarum <rerum> naturae considerantibus admirationes, quod habet non in omnibus locis, quibus nascitur, unius generis colorem, sed solis cursu naturaliter temperatur.

Comenzaré ahora a hablar sobre la púrpura, que tiene la afabilidad más querida y más grande sobre todos los demás colores vistos; éste se extrae de una concha marina, de la cual se produce el púrpura, que no termina de sorprender a los que estudian la naturaleza más que otras cosas; la púrpura no tiene sólo un sólo tipo de color en todos los lugares en los que se da, sino que se prepara con el curso natural del sol.

Aquí da una de las razones por las que la púrpura es tan valorada, y se debe a la preparación: en primer lugar, los productores están a merced de la abundancia de los moluscos en la playa y de la calidad de la tinta que producen cuando se tratan; por otro lado, también dependen del clima, pues es con el sol que se seca la tinta y de ahí que se puede obtener.

Después comienza a dar las tonalidades de la púrpura según se vaya avanzando en las regiones conocidas por él; la procedencia de cada tipo de púrpura también da cuenta del material que existía en cada lugar, aunque Vitruvio no ahonde en ello (7, 13, 2):

itaque quod legitur Ponto et Gallia, quod hae regiones sunt proximae ad septentrionem, est atrum; progredientibus inter septentrionem et occidentem invenitur lividum; quod autem legitur ad aequinoctialem orientem et occidentem, invenitur violaceo colore; quod vero meridianis regionibus excipitur, rubra procreatur potestate,

et ideo hoc Rhodo etiam insula creatur ceterisque eiusmodi regionibus, quae proximae sunt solis cursui. ea conchylii, cum sunt lecta, ferramentis circa scinduntur, e quibus plagiis purpurea sanies, uti lacrima profluens, excussa in mortariis terendo comparatur. et quod ex concharum marinarum testis eximitur, ideo ostrum est vocitatum. id autem propter salsuginem cito fit siticulosum, nisi mel habeat circa fusum.

[La púrpura] que se recoge en el Ponto y Galia es oscura, ya que estas regiones están cercanas al norte; la que se encuentra entre el norte y el occidente es azulada; la que se recoge cerca del equinoccio oriental y occidental, es de un color violáceo; la que se extrae en las regiones meridionales, se hace de un tono rojizo y así también se hace en Rodas y en las demás regiones que están próximas al curso del sol. Cuando estas conchas son recolectadas, las abren alrededor con herramientas de fierro; de estas heridas, emerge un líquido púrpura, como si escurriera una lágrima, y una vez obtenido el líquido es preparado moliéndolo en un mortero. Y se llama *ostrum* porque es extraído de las piezas de las conchas marinas. El púrpura, a causa de su densidad de sal, se seca muy rápido, a no ser que tenga miel esparcida alrededor.

Podemos notar que la intensidad y el tono del color dependen de cuánto el sol los toque; es por ello que la púrpura que se da en las zonas septentrionales es tan oscura, pues el sol da con menos intensidad en esas regiones. Su precio también es elevado debido al número de conchas que se deben recolectar para hacer una cierta cantidad de pigmento. De nuevo, Vitruvio omite el uso que se le da a este color y abunda más bien en su preparación; es importante señalar que en los pigmentos que poseen un alto coste, Vitruvio pone más importancia a su composición natural y a su proveniencia, más que a su aplicación. Esto nos hace pensar que son más bien artículos de lujo que no cualquiera podía poseer, y que su uso debía estar supervisado y cuidado por personas expertas en el tema.

Colores obtenidos por otros métodos. El último apartado donde Vitruvio habla acerca del color es un instructivo para conseguir colores de manera más sencilla y barata. Se trata de una serie de ingredientes y métodos para que los constructores lleguen a tener un pigmento lo más parecido posible a los “genuinos” que son los que ya describió anteriormente (7, 14, 1):

Fiunt etiam purpurei colores infecta creta rubiae radice et hygino, non minus et ex floribus alii colores. itaque tectores, cum volunt sil atticum imitari, violam aridam

coicientes in vas cum aqua, confervefaciunt ad ignem, deinde, cum est temperatum, coiciunt <in> linteum, et inde manibus exprimentes recipiunt in mortarium aquam ex violis coloratam, et eo cretam infundentes et eam terentes efficiunt silis attici colorem. eadem ratione vaccinium temperantes et lacte miscentes purpuram faciunt elegantem.

Se pueden hacer también colores púrpura a partir de tierra con la raíz de la rubia e hisgino, y así se pueden hacer otros colores a partir de flores. De esta forma los estucadores, cuando quieren imitar el ocre ático, deben poner una violeta seca en un vaso con agua y la hierven en el fuego; después, cuando está preparado, ponen la mezcla en un pedazo de lino y, exprimiéndolo con las manos, reciben en un mortero el agua coloreada por las violetas y agregándole la tierra y triturándola, logran obtener un color como el ocre ático. Con esa misma preparación, se produce también un púrpura elegante mezclando arándano con leche.

La ventaja de estos colores es su bajo coste y su preparación que parece ser sencilla. Como vemos, son colores que buscan imitar a otro color de rango superior; la consideración del método como factor determinante de su costo es algo notorio en los escritos de Vitruvio. Estos colores obtenidos con un procedimiento sencillo son baratos, tal vez no así de perecederos pero no están tan altamente considerados como la púrpura u otros colores cuya preparación requiere de más tiempo. También nos ofrece una ruta que podemos seguir sobre las plantas que se usan como tintura; aunque no podemos precisar exactamente cuáles son, sí que nos damos una idea de sus propiedades y de su uso entre los romanos. El uso del arándano como pigmento está atestiguado en pocos autores: en un contexto poético, Virgilio menciona los “vaccinia” dándoles como adjetivo dos colores: “nigra” y “luteola”.¹¹⁸ Servio, el comentador de las obras de Virgilio, explica de manera más transparente las propiedades cromáticas de los arándanos: “vaccinia' vero sunt violae, quas purpurei coloris esse manifestum est”.¹¹⁹ Ovidio, por su parte, también atribuye a los “vaccinia” un color oscuro (nec te purpureo velent vaccinia fucus), además de darle también una cualidad brillante (fucus).

¹¹⁸ Verg., *Eclogae*, 2, 18: uaccinia nigra leguntur; 2, 50: mollia luteola pingit uaccinia calta; et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra.

¹¹⁹ Serv., *In Vergilii Bucolicon Librum*, 2, 18, 3.

En el siguiente párrafo habla sobre la crisocola (“chrysocolla”) de la que dice que es costosa; no da noticia en su obra del precio estimado para ella, pero por esto podemos saber que su coste era elevado; además, menciona la manera más efectiva de aproximarse a la tonalidad del índigo (7, 14, 2, 3):

item qui non possunt chrysocolla propter caritatem uti, herba, quae luteum appellatur, caeruleum inficiunt, et utuntur viridissimum colorem; haec autem infectiva appellatur. item propter inopiam coloris indici cretam selinusiam aut anulariam vitro, quod Graeci ἰσατιν appellant, inficientes imitationem faciunt indici coloris.

Así, quienes no puedan valerse de la crisocola dado su alto precio, pueden juntar azul con una hierba que se llama “gualda” y se obtiene un color de verde muy vivo; este se llama incluso tintura de verde. A causa de la escasez del color índigo se hace un imitación de este color mezclando tierra de Selinunte o anularia con glasto (que los griegos llaman “ἰσατιν”).

Este párrafo nos pone a cuestionar algunas cosas que Vitruvio mencionó anteriormente. Párrafos arriba, él mismo alabó la preparación del azul y con ella, nos dio a entender que su coste era alto debido a la dificultad del método. Sin embargo, en este párrafo, recomienda usar el “caeruleum” como alternativo para crear una “chrysocolla” más barata; no tiene coherencia si pensamos en abatir costos de producción, sobre todo si él mismo dio las cualidades del “caeruleum”. Existe la opción que no se refiera al pigmento que definió más arriba, sino que piense en algún color azul o en el extracto de alguna planta de la que no da noticia; otra opción sería que el “caeruleum” sea más barato que la “chrysocolla” y por ello se vea más barato acudir al primero para solventar el segundo. No podemos comprobarlo dentro de la misma obra de Vitruvio ya que menciona en estos lugares específicamente esos pigmentos y su preparación y no los anticipa en libros anteriores ni los retoma en los siguientes. Sí podemos atestiguar el uso de la gualda (“lutum”) como una planta utilizada para realizar productos para teñir: su definición en el diccionario¹²⁰ es “*a plant used in dyeing yellow, yellow-weed. dyer's-weed, weld*”. En la actualidad, la gualda (científicamente “reseda luteola”) es también conocida como “gaulda”, “hierba lanaria”, o “cetro de Ceres”. Se sigue

¹²⁰ Cf. Lewis and Short, s. v., “lutum (1)”

usando para teñir telas de manera artesanal y el líquido que desprende se conoce como “luteolina”, que pinta de amarillo.¹²¹

Por otro lado, menciona el uso de otra planta llamada “vitrum”, definida por el diccionario como “*Woad*, a plant used for dyeing blue”. Su nombre científico conserva el nombre griego que menciona Vitruvio y es conocida como “*isatis tinctoria*”; en español el colorante que produce la planta recibe los nombres de “glasto”, “añil” o “isatide” y sus cualidades de tinta sigue siendo apreciada.

El último párrafo dedicado a los colores en la arquitectura, da un resumen de lo que explicó y una justificación de lo mismo; su conclusión es una manera de argumentar por qué los colores deben estar presentes en un edificio (7, 13, 2):

Quibus rationibus et rebus ad dispositionem firmitates quibusque decoras oporteat fieri picturas, item quas habeant omnes colores in se potestates, ut mihi succurrere potuit, in hoc libro perscripsi. Itaque omnes aedificationum perfectiones, quam habere debeant opportunitatem ratiocinationis, septem voluminibus sunt finitae; insequenti autem de aqua, si quibus locis non fuerit, quemadmodum inveniatur et qua ratione ducatur quibusque rebus, si erit salubris et idonea, probetur, explicabo.

En este libro expliqué con qué preparaciones y materias es pertinente que se hagan las pinturas de manera precisa y decorosa; también expliqué qué propiedades posee cada color -tanto cuanto pude recordar-. En estos siete libros se terminan las explicaciones de todos los acabados de las edificaciones y la disposición que deben tener según la teoría. En el siguiente libro trataré el tema del agua, de qué manera se encuentra y con qué método conducirla y con qué motivos; explicaré si es salubre e idónea para su consumo.

Consideraciones finales sobre los pasajes de Vitruvio

A lo largo de los testimonios y los pasajes traducidos de Vitruvio podemos observar que siempre se ciñe a una norma, demostrando que su propio manual sirve de guía para que las

¹²¹ Ver lámina 16.

personas no se equivoquen al construir un edificio; su finalidad, al igual que la de casi todos los manuales, es de instruir a los aprendices.

Vitruvio, además, es un compilador que reúne los saberes griegos presentes antes de él y que trabajó bajo encargo en el Imperio; es decir, su obra está completamente planificada, pensada y expuesta de manera que se entienda y que cumpla con las órdenes de su mecenas. Esto último no quita de ninguna manera que Vitruvio no creyera en las cosas que escribió; sin embargo, la obra completa está sujeta, como lo demostramos al principio, por un sentido de cumplimiento de la norma, o la atención a las reglas, es por eso que Vitruvio menciona con asiduidad lo que el *decoro* o las *leyes* de la Naturaleza o del arte dictan. Sus opiniones sobre las personas que rebasan esas normas o que las transgreden dejan ver, en primer lugar, la naturaleza misma de su escrito, que es aleccionadora; por otra parte, nos da luces sobre la opinión de un artista severo de la época imperial que se acotaba a los saberes anteriores y que tenía una planificación perfecta para la obra de arte.

A continuación, se muestra una tabla que sintetiza los colores que trata Vitruvio en su obra. La gradación de los colores es la misma que se utilizó en las conclusiones de Plinio; sin embargo, el foco de Vitruvio es la naturaleza de los colores y no si son “floridi” o “austeri”, es decir, la importancia monetaria no es primordial para él.

	Color	Natural	Artificial	Valoración	Uso (si lo menciona)	Proveniencia (si la menciona)
Blancos	Cerussa		-	Positiva.	Si es quemada, se vuelve sandaraca	Rodas.
	Melinum	-		No menciona.		Melino, en las islas Cícladas.
	Paraetonium	-		No menciona.	Sirve para dar brillo.	
Rojos	Auripigmentum	-		No menciona.		El Ponto.
	Minium	-		Positiva dados sus múltiples usos.	Uso medicinal y textil. No resiste expuesto al sol.	Éfeso.
	Rubrica	-		Positiva: alabada por el		

				Senado romano y por los griegos.		
	Sandaraca	-		Positiva.	Aporta brillo.	Magnesia y Éfeso.
	Sandaraca (2)		-	Positiva: es más económica.	Aporta brillo.	Sale de la cerussa cuando se quema.
	Sil	-		Positiva.	Da enlucido en las paredes.	
	Usta		-	Positiva: su preparación es muy complicada y es casi púrpura en su apariencia.	Se usa principalmente en las paredes.	
Verdes	Aerugo		-	Positiva: su preparación es tardada.		
	Chrysocolla	-		Positiva: su preparación es difícil.		
	Chrysocolla (imitación)		-	Es una aproximación a la genuina y es más económica.	Se usa como tintura.	Mezcla de plantas.
	Creta viridis	-			Aporta brillo.	
Azules	Armenium	-		Positiva: es costoso.	Aporta brillo y saturación.	Armenia.
	Caerulum		-	Positiva: su rareza lo hace preciado.	Aporta brillo.	
	Indicum	-		Positiva.		India.
Ostrum (purpura)	De Galia		-	Positiva: costosa, preparación complicada.	Aporta profundidad y brillo; es oscuro.	Galia.
	Del Ponto		-	Positiva: costosa, preparación complicada.	Aporta profundidad y brillo, es oscuro.	Ponto.
	De Rodas		-	Positiva: costosa, preparación	Aporta profundidad y brillo; es	Rodas.

				complicada.	rojiza.	
	Meridional		-	Positiva: costosa, preparación complicada.	Aporta profundidad y brillo; es rojizo.	
	Noroccidental		-	Positiva: costosa, preparación complicada.	Aporta profundidad y brillo; es azulado y claro.	
	Purpureus		-	Media: es más económica, una imitación del genuino.	Mismo uso de la púrpura genuina	Mezcla de plantas y tierra.
Negro	Atramentum		-	Positiva: es muy útil y de factura complicada.	Proteger otros pigmentos y dar brillo a enlucidos.	Procedimiento a base de fuego y hollín,

Como vemos, el problema que se planteaba Vitruvio consistía en saber si el color era natural o creado por el hombre. Los pigmentos que él concibe como naturales son aquellos elementos que provienen de la tierra y que no necesitan mayor maleabilidad para ser utilizados; los artificiales, en cambio, tienen un proceso que requiere la intervención del humano y que no implica una valoración necesariamente positiva por ello. El atramentum, por ejemplo, es económico y el procedimiento para obtenerlo es tardado y muy específico.

Es curioso que Vitruvio, que es quien se preocupa por los costos de la edificación, sea quien ponga la atención sobre su naturaleza y no en el costo. El método de Vitruvio es preciso, conciso y ofrece la información necesaria para saber qué conviene más en precio y aplicación sobre los edificios.

Consideraciones finales sobre los pasajes sobre el color en Plinio y en Vitruvio

El final del libro siete de la obra de Vitruvio da pie a varias cuestiones: podemos notar, al contrario de la conclusión en Plinio, que los colores son la conclusión y la perfección (en sentido etimológico) de la obra de arte; mientras Plinio considera el color como la apertura y la parte mínima de la pintura, Vitruvio concluye con el tema como la última y más alta de la obra, es decir, del edificio. Para el arquitecto y sistematizador del conocimiento, el color es

un adorno final de toda la obra y todo el proceso que debió haber antes (la ingeniería, los soportes, las técnicas, la construcción, la ubicación, la orientación) es el pilar de su producción: se comienza con los pavimentos y se termina con la ornamentación del edificio.

Es algo lógico si consideramos el oficio de Vitruvio y si contrastamos, por otra parte, la labor investigadora de Plinio; llegado a este punto, podemos definir el color para cada uno, diciendo que para Plinio el Viejo es el vehículo ideal para transmitir lo que es la Naturaleza en el mundo y representar de manera más fiel lo que se ve físicamente, mientras que para Vitruvio el color es una cualidad moral empleada en el edificio para dotarlo de coherencia respecto a todos los pasos realizados anteriormente; para Plinio debe estar primero la materia prima de la pintura, que en sentido estricto y como él lo dice, es la representación, pero el recurso ideal para llegar a la proyección de la Naturaleza es el color. Para Vitruvio, en cambio, el color es un estimulante visual que da perfección a la obra, mas no un elemento definitivo que sostenga por completo su estructura.

En ambos autores encontramos tanto opiniones personales como consideraciones generales que se tenían en la época en la que escribieron, así como en los tiempos de los respectivos autores de los que obtuvieron la información. Detallar con precisión qué opinión pertenece a cada periodo sería una tarea monumental, teniendo en cuenta que, en el caso de Plinio, son innumerables los manuscritos que consultó y la mayoría de ellos está perdida; en el caso de Vitruvio, las referencias en varios lugares son muy veladas y no menciona específicamente quién es el autor original. En suma, lo que podemos obtener con estos dos escritos fundamentales para la historia del arte posterior es el testimonio y la fijación de un saber muy general (el arte y la pintura) para entender un elemento muy particular (el color) que logran conectar coherentemente la evolución de las consideraciones estéticas por los siglos y que dan fuerza y entendimiento a las interpretaciones venideras de los mismos textos.

No podemos pensar de ninguna manera - como lo hacían ellos y algunos aún lo hacen - que cada color tenía una carga (positiva o negativa) por naturaleza propia; la reflexión tiene que ser lo suficientemente profunda para darnos cuenta de que la construcción del significado de los colores se hizo a partir de diversos factores que ayudaron a elevar y disminuir su coste y su reputación en el ideario en la Antigüedad.

Láminas



Lámina 1. Cinabrio obtenido del árbol llamado *Dracaena cinnabaris*, subido por <https://know-supplement.com/dragons-blood/>

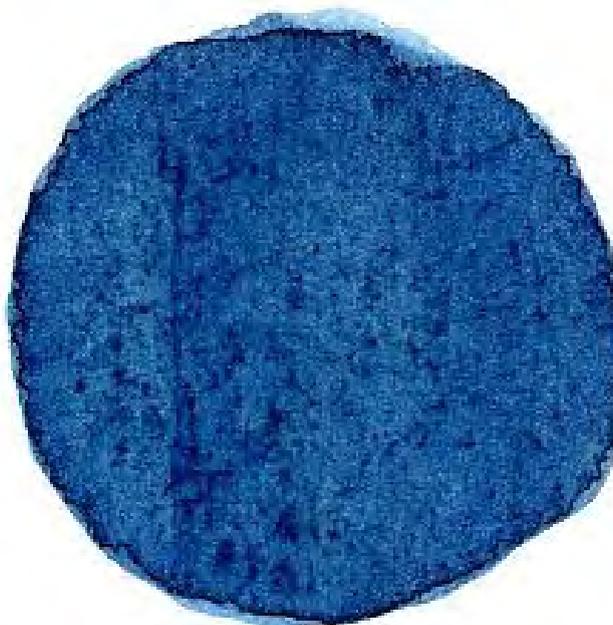


Lámina 2. Indigo plant extract sample, dominio público, uploaded by <https://en.wikipedia.org/wiki/User:Palladian>



Lámina 3. Conchas de moluscos tirios. Subido a <http://www.webexhibits.org/causesofcolor/7.html>

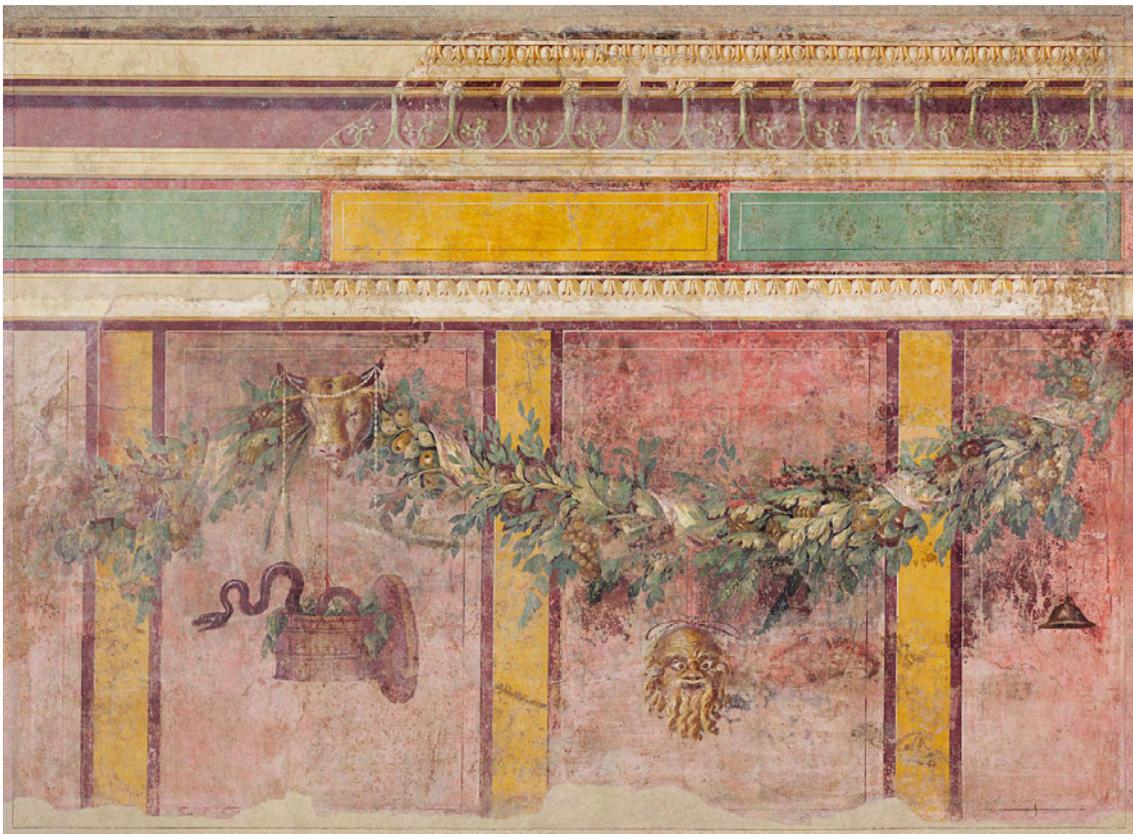


Lámina 4. Fresco romano del período tardío de la República (ca. 50 - 40 a. C.), 195.6 x 271.8cm, Rogers Fund, 1903, consultado en http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/03_14_4/ el 08/09/18.

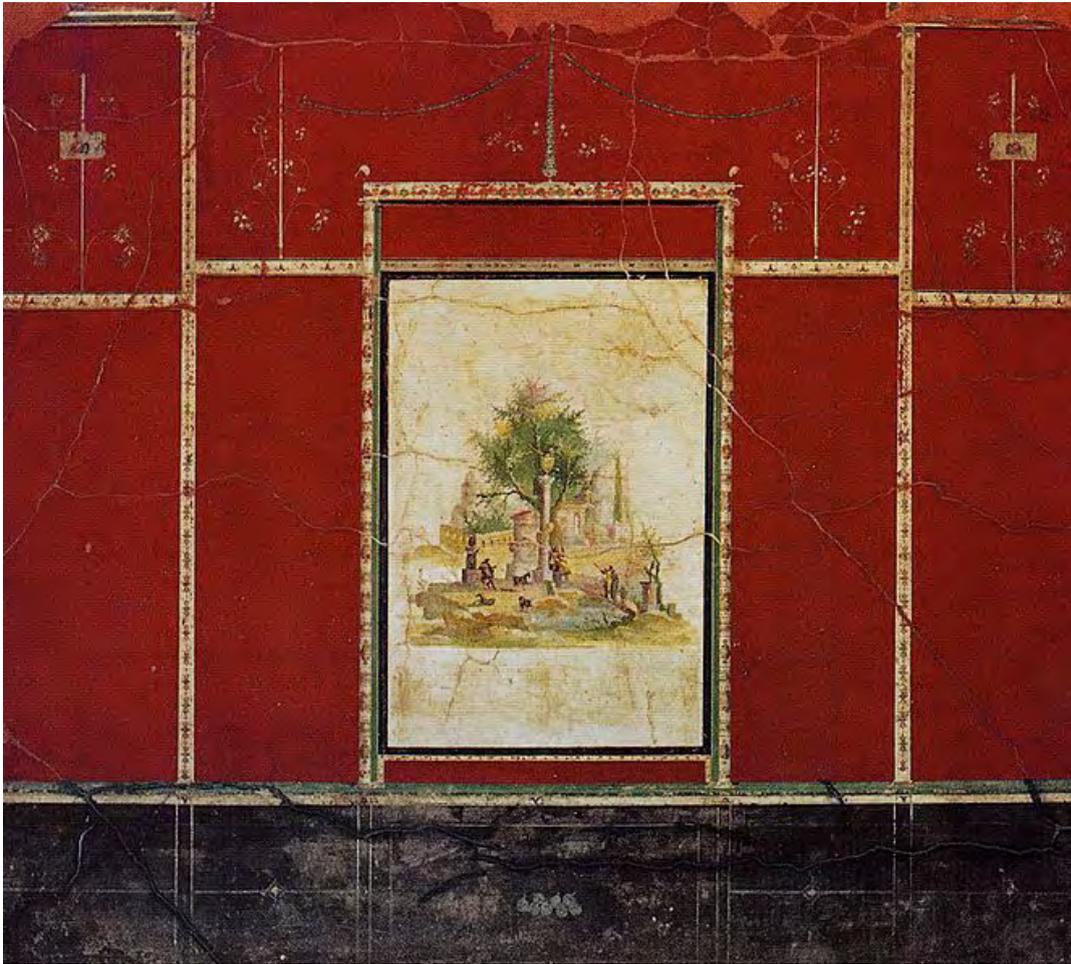


Lámina 5. Villa de Agrippa Póstumo. Muro en III estilo pompeyano con paisaje idílico, siglo I, Fuente: Harald Mielsch: Römische Wandmalerei, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001.



Lámina 6. Arcilla obtenida de la caolinita, también conocida como “arcilla blanca” o “arcilla caolin”. Subido por <https://justasoap.co.uk/white-kaolin-clay.html>



Lámina 7. Carbonato de plomo, subido por <https://www.etsy.com/listing/243805206/painting-ceramic-glass-supplies>



Lámina 8. Rejalgar, foto: MdC. Subido por <https://www.mineral-s.com/rejalgar.html>



Lámina 9. Black carbon pigment. Uploaded by

<https://www.cornelissen.com/pigments-gums-and-resins/artists-quality-pigments-blacks.html>



Lámina 10. Armenian purple ocher pigment. Uploaded by

<https://www.naturalpigments.com/armenian-purple-ocher-pigment.html>



Lámina 11. Sample of orpiment ground and processed as a pigment, painted on paper, uploaded by Palladian

<https://en.wikipedia.org/wiki/User:Palladian>



Lámina 12. Malaquita estándar.



Lámina 13. Ceruleum blue pigment PB35, hallado en De Stephzz - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=13259864>.



Lámina 14. Roman fresco wall decorations of the Triclinium C, Villa Farnesia, Rome. Museo Nazionale Romano (National Roman Museum), Rome, Italy. Consultado en: <http://www.alamy.com/stock-photo-roman-fresco-wall-decorations-of-the-triclinium-c-villa-farnesia-rome-137342557.html>



Lámina 15. Siliceo, de Luis Miguel Bugallo Sánchez (Lmbuga Commons)(Lmbuga Galipedia)Publicada por/Publish by: Luis Miguel Bugallo Sánchez - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=340286>



Lámina 16. Reseda luteola <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/resedaceae/reseda-luteola/fichas/ficha.htm>
consultado el 25/07/18



Lámina 17. Isatis tinctoria. En De Amédée Masclef - Atlas des plantes de France. 1891, Dominio público,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5814198> consultado el 25/07/18

Apéndice 1: pasajes sobre el color en el corpus griego delimitado

Anaxágoras (500 - 428 a. C.)

- οὐ μόνον δὲ τῶν σωμάτων ἀλλὰ καὶ τῶν χρωμάτων ταῦτα κατηγορεῖ. καὶ γὰρ ἐνεῖναι τῷ λευκῷ τὸ μέλαν καὶ τὸ λευκὸν τῷ μέλανι. τὸ αὐτὸ δὲ ἐπὶ τῶν ῥοπῶν ἐτίθει [...]
122

No sólo habla así de los cuerpos, sino también de los colores; pues añade el color negro al blanco y el blanco al negro. Esto mismo propone acerca de los pesos [...]

- εἰ γὰρ δύο λάβοιμεν χρώματα, μέλαν καὶ λευκόν, εἶτα ἐκ θατέρου εἰς θάτερον κατὰ σταγόνα παρεκχέοιμεν, οὐ δυνήσεται ἡ ὄψις διακρίνειν τὰς παρὰ μικρὸν μεταβολάς, καίπερ πρὸς τὴν φύσιν ὑποκειμένης.¹²³

Si ponemos dos colores, blanco y negro, entonces obtendremos diferentes grados, uno distinto de otro, según se agregue una gota; la vista no podrá discernir los cambios si son por poco, incluso los que yacen debajo de la naturaleza.

Demócrito (c. 460 a. C.-c. 370 a. C.)

- τούτων δὲ τῶν πρὸς τὴν φαντασίαν χρωμάτων τέτταρες αἱ διαφοραί, λευκοῦ μέλανος ἐρυθροῦ ὠχροῦ.¹²⁴

Hay cuatro diferentes de entre los colores para la vista: blanco, negro, rojo y marrón.

- ἐὰν δὲ προστεθῆι τούτοις τὸ χλωρόν, γίνεσθαι τὸ κάλλιστον χρωμα, δεῖν δὲ μικρὰς τοῦ χλωροῦ τὰς συγκρίσεις εἶναι· μεγάλας γὰρ οὐχ οἷόν τε συγκειμένων οὕτω τοῦ λευκοῦ καὶ τοῦ ἐρυθροῦ.¹²⁵

¹²² Fr. 58, 1 Diels. (SCHOL. IN GREGOR. XXXVI 911 Migne) (Frag. 10, 9)

¹²³ Fr. 21, 6 Diels.

¹²⁴ Fr. 125, 5.

¹²⁵ Fr. 135, 227 Diels.

Si el verde pálido se agrega a estos (colores), entonces surgirá el color más bello; necesita haber una pequeña cantidad de el verde, pues si es una dosis excesiva, no concordaría con la unión de blanco y rojo.

Platón (427-347 a. C.)

República

- 429 d5 - e5:

Οὐκοῦν οἴσθα, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι οἱ βαφῆς, ἐπειδὴν βουληθῶσι βάψαι ἔρια ὥστ' εἶναι ἄλουργά, πρῶτον μὲν ἐκλέγοντα ἐκ τοσοῦτων χρωμάτων μίαν φύσιν τὴν τῶν λευκῶν, ἔπειτα προπαρασκευάζουσιν, οὐκ ὀλίγη παρασκευῆ θεραπεύσαντες ὅπως δέξεται ὅτι μάλιστα τὸ ἄνθος, καὶ οὕτω δὴ βάπτουσι. καὶ ὁ μὲν ἂν τοῦτω τῷ τρόπῳ βαφῆ, δευσοποιὸν γίγνεται τὸ βαφέν, καὶ ἡ πλύσις οὔτ' ἄνευ ῥυμμάτων οὔτε μετὰ ῥυμμάτων δύναται αὐτῶν τὸ ἄνθος ἀφαιρεῖσθαι· ἅ δ' ἂν μή, οἴσθα οἷα δὴ γίγνεται, ἐάντε τις ἄλλα χρώματα βάπτῃ ἐάντε καὶ ταῦτα μὴ προθεραπεύσας¹²⁶.

Pues bien, sabes, digo, que los teñidores, cuando quieren teñir la lana para hacer púrpura, comienzan eligiendo su color blanco primero, lo preparan con cuidados y sufrimientos, de manera que la base blanca pueda tomar el matiz púrpura con total perfección. Entonces el teñidor procede, y lo que sea que esté teñido de esta manera se convierte en un color profundamente teñido, y no lavar lo ya sea con jabones o sin ellos puede quitar el lustre del color. Pero si el fondo no ha sido debidamente preparado, te podrás dar cuenta qué tan pobre está preparado el púrpura o cualquier otro color.

- 602c

¹²⁶ Cf. *NH.*, 35, 198

Καὶ ταῦτὰ καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατι τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοῖλά τε δὴ καὶ ἐξέχοντα διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὐτῶν πλάνην τῆς ὀψεως, καὶ πᾶσά τις ταραχὴ δὴλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ¹²⁷

Y los mismos objetos aparecen claros cuando están fuera del agua y distorsionados cuando están dentro del agua; y lo cóncavo se vuelve convexo, debido a la ilusión de los colores, de la que la vista es responsable.

Timeo

- 67d - 68d

τὰ μὲν οὖν ἴσα ἀναίσθητα, ἃ δὴ καὶ διαφανῆ λέγομεν, τὰ δὲ μείζω καὶ ἐλάττω, τὰ μὲν συγκρίνοντα, τὰ δὲ διακρίνοντα αὐτήν, τοῖς περὶ τὴν σάρκα θερμοῖς καὶ ψυχροῖς καὶ τοῖς περὶ τὴν γλῶτταν στρυφνοῖς, καὶ ὅσα θερμαντικᾶ ὄντα δριμύα ἐκαλέσαμεν, ἀδελφὰ εἶναι

Las que son iguales, son imperceptibles y las llamamos transparentes; pero las más grandes y las más pequeñas, unas por juntar y las otras por separar, producen efectos similares a la carne que los del frío y el calor y los sabores amargos a la lengua y esas calientes sensaciones que llamamos punzantes.

El rojo (ἐρυθρός) para Platón se da cuando una especie de fuego (γένος πυρός) es intermedio y alcanza la humedad de los ojos (ὕγρός) y se mezcla con ella, creando algo que es del color de la sangre (ἔναιμος) y a eso se le llama color rojo. Como vemos en esta primera descripción de la composición del color, la presencia del órgano receptor es fundamental para que el color exista; la relación es indisoluble.

El siguiente color que describe Platón es el amarillo (ξανθός)¹²⁸:

λαμπρόν τε ἐρυθρῶ λευκῶ τε μειγνύμενον ξανθὸν γέγονεν

¹²⁷ *Rep.* 602 c.

¹²⁸ Este color se usa, la mayoría de las veces, para describir atributos físicos: para referirse al cabello de Aquiles (*Il.*, 1.197, 23.141); también al cabello de Odiseo (*Od.*, 13, 399, 431).

surge el amarillo cuando lo brillante es mezclado con rojo y blanco.

El púrpura marino o púrpura teñido (άλουργός) se da de la siguiente manera ¹²⁹:

ἐρυθρὸν δὲ δὴ μέλανι λευκῷ τε κραθὲν άλουργόν·

El rojo mezclado con blanco y negro es el púrpura.

El color sucesivo es un marrón que tiende a gris ¹³⁰:

ὄρφνινον δέ, ὅταν τούτοις μμειγμένοις καυθεῖσιν τε μᾶλλον συγκραθῆ μέλαν.

Pero es marrón [el púrpura] cuando es mezclado el negro en su mayor parte con los colores anteriores quemados [el blanco, rojo y negro].

Subsecuentemente, describe un color rojo ¹³¹, que imita el color de una flama; pertenece a la gama de los rojos, tendiendo a ser un color carmín o granate. Expone también la proveniencia del color gris: ¹³²

πυρρὸν δὲ ξανθοῦ τε καὶ φαιοῦ κράσει γίγνεται, φαιὸν δὲ λευκοῦ τε καὶ μέλανος

El rojo oscuro se origina de la mezcla de gris y amarillo, y el gris del blanco y el negro

Después enseña cómo crear un color que no se sabe con certeza cómo sería gráficamente; es, por la descripción de Platón, un amarillo muy pálido: ¹³³

τὸ δὲ ὠχρὸν λευκοῦ ξανθῷ μμειγνυμένου.

Y el pálido se origina de la mezcla de blanco con amarillo.

El azul intenso para Platón (κυάνεος) ¹³⁴ se da de la siguiente manera:

¹²⁹ Este color se usa únicamente para las telas teñidas o para decoraciones: el lecho (στρωμνή), una faja (μίτρα), lana (ἔριον), la vestimenta (στολή).

¹³⁰ Jenofonte (*Cir.*, 8, 3, 3) menciona que es un color entre πορφύρεος y φοινίκινος.

¹³¹ Se usa para las personas pelirrojas (Jenófanes., 16, 2; Teoc., 15, 130); para referirse a bestias como leones, cabras, perros y bueyes.

¹³² Este color tiene cargas negativas: es un sonido molesto (Arist., *Top.*, 106b7); puede ser también la hiel (Gal., 15, 35).

¹³³ Es, por ejemplo, el color de la bilis (Hp. *Int.*37; Gal., 15, 554; Arist., *De anima*, 425b); de la yema de un huevo (Arist. *HA*560a21); de las ranas (*Batr.*, 81).

¹³⁴ Es discutido si los griegos podían o no percibir el color azul; respecto al tema, *vid.* W. E. Gladstone, "The colour-sense" (1877).

λαμπρῶ δὲ λευκὸν συνελθὸν καὶ εἰς μέλαν κατακορῆς ἐμπεσὸν κυανοῦν¹³⁵ χρῶμα
ἀποτελεῖται

Cuando el blanco se encuentra con lo brillante y se satura de color negro, resulta un color azul intenso.

Prosigue con el azul pálido (γλαυκός),¹³⁶ del que dice:

κυανοῦ δὲ λευκῶ κεραννυμένου γλαυκόν

Del azul intenso mezclado con el blanco, surge el azul pálido.

Finalmente da la consistencia del color πράσιος,¹³⁷ también difícil de definir:

πυρροῦ δὲ μέλανι πράσιον.

Del rojo oscuro con negro surge el verde.

Teeteto

- 153 d, 9: Ὑπόλαβε τοίνυν, ὦ ἄριστε, οὕτωςί· κατὰ τὰ ὄμματα πρῶτον, ὃ δὴ καλεῖς χρῶμα λευκόν, μὴ εἶναι αὐτὸ ἕτερόν τι ἔξω τῶν σῶν ὀμμάτων μηδ' ἐν τοῖς ὀμμασι μηδέ τιν' αὐτῶ χώραν ἀποτάξις·

Entiéndelo, pues, compañero, de esta manera. En primer lugar, respecto a los ojos, lo que llamas color blanco no es algo en sí y no es algo fuera de los ojos, tampoco dentro de los ojos y puedes darle un lugar.

- 153e, 4: Ἐπόμεθα τῷ ἄρτι λόγῳ, μηδὲν αὐτὸ καθ' αὐτὸ ἐν ὄν τιθέντες· καὶ ἡμῖν οὕτω μέλαν τε καὶ λευκὸν καὶ ὀτιοῦν ἄλλο χρῶμα ἐκ τῆς προσβολῆς τῶν ὀμμάτων πρὸς τὴν προσήκουσαν φορὰν φανεῖται γεγεννημένον, καὶ ὃ δὴ ἕκαστον εἶναι φαμεν χρῶμα οὔτε τὸ προσβάλλον οὔτε τὸ προσβαλλόμενον ἔσται, ἀλλὰ μεταξύ τι ἐκάστῳ

¹³⁵ Se usa para describir el color de la piel de la marsopa (Arist., *HA.*, 566b12); el mar profundo (κυανέαν ἄλα, Eur., *Ifigenia T.*, 7); y, en otro sentido, acompaña cosas siniestras: el velo de luto de Tetis (*Il.*, 24, 94), el lecho de la recámara de Perséfone (Safo, 119).

¹³⁶ Encontramos una diferencia entre lo que Platón ofrece y el color que parece ser respecto a otros pasajes: pueden ser los olivos (Sof., *Oed C.*, 701), es decir, verde, también como la esmeralda (μάραγδος, Nono, *Dion.*, 5, 178); también se usa para referirse al mar (γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα *Il.*, 16, 34) que es de tonos azules, pero también es el alba (ἠώς Teoc., 16, 5).

¹³⁷ Es difícil llamarlo secamente “verde”, pues es usado por Aristóteles para definir una planta de mar (*HA.*, 591a16) y a su vez, está definido como “vomitus” por el diccionario. A su vez, Plinio en *NH.*, 37, 113, denomina “prasius” a una piedra preciosa de color verde (cf. Lewis and Short s. v. prasius).

ἴδιον γεγονός· ἢ σὺν δισχυρίσαιο ἂν ὡς οἶόν σοι φαίνεται ἕκαστον χρῶμα, τοιοῦτον καὶ κυνὶ καὶ ὄψουσιν ζῳῶ;

Continuemos exactamente con este discurso, estableciendo que nada es ser por sí mismo. Así, el negro, el blanco y cualquier otro color parece surgir a partir del encuentro de los ojos con la acción precisa; y lo que decimos es que cada color no será aquello que se dirige ni lo que es encontrado, sino algo intermedio propio surgido para cada uno. ¿O afirmarías que cada color aparece para ti tal como a un perro o a cualquier otro animal?

- 182d, 1: Ἐπειδὴ δὲ οὐδὲ τοῦτο μένει, τὸ λευκὸν ῥεῖν τὸ ῥέον, ἀλλὰ μεταβάλλει, ὥστε καὶ αὐτοῦ τούτου εἶναι ῥοήν, τῆς λευκότητος, καὶ μεταβολὴν εἰς ἄλλην χροάν, ἵνα μὴ ἀλῶ ταύτη μένον, ἄρα ποτε οἶόν τέ τι προσειπεῖν χρῶμα, ὥστε καὶ ὀρθῶς προσαγορεύειν;

Pero tampoco esto permanece, lo blanco no fluye en lo mismo, sino que cambia, en tanto que es el flujo de este mismo, de la blancura y hacia un cambio de color, para que no permanezca igual a este, ¿acaso se podría asignarle algún color determinado, llamándolo de una manera correcta?

Filebo

- 12e, 3: Καὶ γὰρ χρῶμα, ὃ δαιμόνιε, χρώματι· κατὰ γε αὐτὸ τοῦτο οὐδὲν διοίσει τὸ χρῶμα εἶναι πᾶν, τὸ γε μὴν μέλαν τῷ λευκῷ πάντες γινώσκομεν ὡς πρὸς τῷ διάφορον εἶναι καὶ ἐναντιώτατον ὃν τυγχάνει.
- Y un color, amigo, pertenece a un color; respecto a esto no hay diferencia de todo color con otro; todos sabemos, pues, que el negro es diferente al blanco y que es totalmente opuesto.

Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.)

- *Acerca del alma*

- 421a, 14: εὐλογον δ' οὕτω καὶ τὰ σκληρόφθαλμα τῶν χρωμάτων αἰσθάνεσθαι, καὶ μὴ διαδήλους αὐτοῖς εἶναι τὰς διαφορὰς τῶν χρωμάτων πλὴν τῷ **φοβερῷ** καὶ **ἀφόβῳ**.

Es probable que de esta manera los seres con los ojos duros y secos se comporten respecto a la percepción de los colores, no distinguiendo cuáles son las diferencias entre los colores salvo por el miedo y la confianza.

- 422b, 11: τὰ δ' εἶδη τῶν χυμῶν, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν χρωμάτων, ἀπλᾶ μὲν τὰναντία, τὸ **γλυκὺ** καὶ τὸ **πικρὸν**, ἐχόμενα δὲ τοῦ μὲν τὸ **λιπαρὸν**, τοῦ δὲ τὸ **ἀλμυρὸν**.

Por lo que respecta a los sabores, tal como sucede en los colores, los opuestos son simples, lo dulce y lo amargo, mientras que lo aceitoso tiene del uno y lo salado del otro)

- 426b, 1: καὶ διὰ τοῦτο καὶ φθείρει ἕκαστον ὑπερβάλλον, καὶ τὸ ὄξύ καὶ τὸ βαρὺ, τὴν ἀκοήν· ὁμοίως δὲ καὶ ἐν χυμοῖς τὴν γεῦσιν, καὶ ἐν χρώμασι τὴν ὄψιν τὸ σφόδρα **λαμπρὸν** ἢ **ζοφερὸν**.

Y por eso cualquier exceso, ya sea lo agudo o lo grave a la audición, de igual manera también en los sabores destruye el gusto y en los colores la vista, ya sea lo demasiado brillante u oscuro.

- 418a, 13: λέγω δ' ἴδιον μὲν ὃ μὴ ἐνδέχεται ἑτέρα αἰσθήσει αἰσθάνεσθαι, καὶ περὶ ὃ μὴ ἐνδέχεται ἀπατηθῆναι, οἷον ὄψις χρώματος...

Nombro «propio» a lo que no puede ser percibido por ninguna otra sensación y sobre el cual no es posible equivocarse, por ejemplo, la visión del color...

- 418a, 29: τὸ γὰρ ὄρατόν ἐστι χρῶμα, τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ ἐπὶ τοῦ καθ' αὐτὸ ὄρατοῦ·

Lo visible es el color, esto es lo que es visible a través de él

- 418a, 31: πᾶν δὲ χρῶμα κινητικόν ἐστὶ τοῦ κατ' ἐνέργειαν διαφανοῦς, καὶ τοῦτ' ἐστὶν αὐτοῦ ἢ φύσις· διόπερ οὐχ ὄρατόν ἄνευ φωτός, ἀλλὰ πᾶν τὸ ἐκάστου χρῶμα ἐν φωτὶ ὁρᾶται.

Todo color es el que provoca el movimiento de lo transparente debido a su función, y esta es su naturaleza; por ello, no es visible sin la luz, pero todo color de cualquier cosa se puede ver en la luz.

- 418b, 11: τὸ δὲ φῶς οἷον χρῶμά ἐστὶ τοῦ διαφανοῦς, ὅταν ἦ ἐντελεχθεὶς διαφανὲς ὑπὸ πυρὸς ἢ τοιοῦτου οἷον τὸ ἄνω σῶμα·

La luz es, pues, como el color de lo transparente, cuando lo transparente está bajo el fuego o de algo similar al cuerpo en la parte de arriba

Meteorologica, 372a, 8

ἔστι δὲ τὰ χρώματα ταῦτα ἄπερ μόνα σχεδὸν οὐ δύνανται ποιεῖν οἱ γραφεῖς· ἕνια γὰρ αὐτοὶ κεραυνόουσι, τὸ δὲ φοινικοῦν καὶ πράσινον καὶ ἄλουργόν οὐ γίγνεται κεραυνόμενον· ἢ δὲ ἴρις ταῦτ' ἔχει τὰ χρώματα.

Estos colores son casi los únicos que los pintores no pueden producir; pues ellos producen los colores a partir de la mezcla de otros, pero el rojo, el verde y el azul no pueden ser producidos de esa manera. Estos son los colores que tiene el arcoíris.

De sensu et de sensibilibus

- 442a,12: ὥσπερ δὲ τὰ χρώματα ἐκ λευκοῦ καὶ μέλανος μίξεώς ἐστίν, οὕτως οἱ χυμοὶ ἐκ γλυκέος καὶ πικροῦ

De tal manera que los colores vienen de la mezcla del blanco y del negro, así como los sabores vienen de lo dulce y de lo amargo

Teofrasto (siglo IV. a. C)

De sensu et de sensibilibus., 89, 4, 5

Οὐδὲ γὰρ χρῶμα ἀπλοῦν ἀπλοῦ χρώματος ποσότητι διαφέρει· ἴσαι γὰρ ἂν εἶεν αἱ ποσότητες· ὥσπερ εἰ συμμιγείη ἢ μέλαν λευκῷ ἴσον ἴσῳ, οὐκ ἂν οἱ τοῦ λευκοῦ ἀριθμοὶ τῶν τοῦ μέλανος πλείους λέγοιντο οὐδ' ἂν οἱ τοῦ μέλανος τῶν τοῦ λευκοῦ. Οὕτως οὐδὲ τὸ γλυκύπικρον· ἕκαστον γὰρ καθὸ ἐπιτέτακται ἴσον·

Ningún color natural se distingue de otro color natural por su cantidad: pues son iguales sus cantidades, de modo que, si se mezclara el negro con el blanco o un (color) igual con otro igual, la cantidad del blanco no se diría que es mayor que el negro, ni que la del negro es mayor que el del blanco. De este modo, nada es “dulcemente amargo”: cada uno se impone igual, sino que la mayoría está ordenado de acuerdo con lo que le es propio.

- ἄτοπον δὲ καὶ τὸ τοῦ χλωροῦ μὴ ἀποδοῦναι μορφήν, ἀλλὰ μόνον ἐκ τοῦ στερεοῦ καὶ τοῦ κενοῦ ποιεῖν. κοινὰ γὰρ ταῦτά γε πάντων καὶ ἐξ ὁποίων οὖν ἔσται σχημάτων. χρῆν δ' ὥσπερ κὰν τοῖς ἄλλοις ἰδιόν τι ποιῆσαι, καὶ εἰ μὲν ἐναντίον τῷ ἐρυθρῷ, καθάπερ τὸ μέλαν τῷ λευκῷ, τὴν ἐναντίαν ἔχειν μορφήν· εἰ δὲ μὴ ἐναντίον, αὐτὸ τοῦτ' ἂν τις θαυμάσειεν, ὅτι τὰς ἀρχὰς οὐκ ἐναντίας ποιεῖ· δοκεῖ γὰρ ἐν πᾶσιν οὕτω. μάλιστα δ' ἐχρήν τοῦτο διακριβοῦν, ποῖα τῶν χρωμάτων ἀπλᾶ καὶ διὰ τί τὰ μὲν

σύνθετα, τὰ δὲ ἀσύνθετα· πλείστη γὰρ ἀπορία περὶ τῶν ἀρχῶν. ἀλλὰ τοῦτο μὲν ἴσως χαλεπὸν. ἐπεὶ καὶ τῶν χυμῶν εἴ τις δύναται...

Es inusual no asignar la forma del color verde sino hacer uno solo a partir de lo sólido y lo vacío. Estos serán los comunes de todas las cosas y de los componentes de su tipo. Debió ser necesario – así como hizo con los demás – darle algo distintivo [al verde]. Y si dice que [el verde] tiene la forma opuesta del rojo, así como el negro del blanco; y si no es el opuesto, entonces quién se sorprendería de que los primarios no puedan formar sus contrarios; así parece en todas las cosas. Sobre todo, debió haber determinado con cuidado qué colores son los primarios, y por qué algunos colores son compuestos y otros no; de allí la gran dificultad respecto a los primarios. Esto es igualmente difícil. Si se dijera de los sabores, por ejemplo, cuáles son simples...

Apéndice 2: pasajes sobre el color en el corpus latino delimitado

Cicerón

Tusculanae Disputationes

- 1, 4, 2: an censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset, quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polyclitos et Parrhasios fuisse?¹³⁸

¿A caso no pensamos que, si a Fabio, hombre del más alto orden, se le alabó, habría entre nosotros muchos Políclitos y Parrasios?

- 4, 31: et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo¹³⁹

Y cuando alguna figura adecuada de los miembros del cuerpo se une con una cierta suavidad del color, a eso se le llama belleza.

Brutus

- 70: similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus;

Es una proporción similar en la pintura; en la que alabamos a Zeuxis, Polignoto, Timante – que no usaron más de cuatro colores – y a sus figuras y diseños.

Lucrecio

De rerum natura

¹³⁸ Plinio también retoma la historia de la familia Pictor para hablar de la nobleza de la pintura (*NH.*, 35, 19, 3)

¹³⁹ Es un término importante para la teoría de la belleza de Plinio (*NH.*, 34, 65, 5), así como para Vitruvio respecto a su definición de arquitectura (*De Arch.*, 1, 2, 1, 3).

- 2, 501: iam tibi barbaricae vestes Meliboeaque fulgens/ purpura Thessalico concharum tacta colore

Y tendrás la reluciente vestimenta de Melibea,¹⁴⁰ ciudad bárbara, púrpura teñida con el color tesálico¹⁴¹ de las conchas

- 2, 35: nec calidae citius decedunt corpore febres, / textilibus si in picturis ostroque rubenti / iacteris, quam si in plebeia veste cubandum est.

Y las elevadas fiebres no abandonarán más rápido el cuerpo, si te envuelves en telas pintadas¹⁴² y de un rojo púrpura que si se ha de recostar en una vestimenta plebeya.

Séneca el Joven

- *Edipo Rey.*, 316: {MA.} Non una facies mobilis flammae fuit:/imbrifera qualis implicat uarios sibi/Iris colores, parte quae magna poli/curvata picto nuntiat nimbos sinu/(quis desit illi quive sit dubites color),/caerulea fulvis mixta oberravit notis,/sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.

No ha sido una sola la apariencia de esta llama cambiante: tal cual Iris, la arqueada que trae lluvias, trae consigo varios colores, la que en gran parte del cielo con su seno pintado anuncia las tormentas (es dudoso cuál es su color y cuál no lo es), cambió mientras era azul mezclada con manchas amarillas, luego fue como la sangre y al final se marchó a las tinieblas.

Cuestiones naturales

¹⁴⁰ Actual Kastri.

¹⁴¹ La fama y la calidad de los moluscos tesálicos se ven atestiguadas también en Plinio: *NH.*, 35, 196, 4 (hablando de la tierra (*creta*) dada en Tesalia): laudatur maxime Thessalica. nascitur et in Lycia circa Bubonem.

¹⁴² Cic., *Ver.*, 2, 4, 1, 12: *nego ullam picturam neque in tabula neque in textili quin conquiserit*; SHA., *AntHeliog.*, 27, 5, 1: *ita ut de acu aut de textili pictura exhiberentur.*

- 1, 3, 12, 2: Varietas autem non ob aliam causam fit quam quia pars coloris <a> sole est, pars a nube illa; umor modo caeruleas lineas, modo uirides, modo purpurae similes et luteas aut igneas ducit, duobus coloribus hanc uarietatem efficientibus, remisso et intento.

Sin embargo, la variedad no se da por otra causa sino por la de que una parte del color proviene del sol y otra de la nube. El fluido produce ya sea líneas azules, verdes, similares al color púrpura, amarillas o ígneas, con estos dos colores se crea la multiplicidad, retraído y extendido.

- 1, 3, 13, 3: Non est ergo mirum si, cum duae res sint, sol et nubes, id est corpus et speculum, tam multa genera colorum exprimuntur quam multis generibus possunt ista incitari aut relanguescere; alius est enim color ex igneo lumine, alius ex obtunso et leniore.

No es, pues, de admirarse si, cuando existen estas dos cosas, el sol y las nubes, es decir, cuerpo y espejo, se cree tan grande cantidad de colores que con muchos tipos puede moverse o relajarse. Es otro color el que viene del rayo ígneo y otro el que viene del rayo más débil y suave.

- 1, 4, 4, 4: Idem, inquit, euenit, cum rotundam et cauam nubem intuemur a latere, ut solis imago a nube discedat propiorque nobis sit et in nos magis conuersa. Color illi igneus a sole est, caeruleus a nube, ceteri utriusque mixturae.

De esta manera, dijo, sucede, cuando vemos desde un lado una nube redonda y cóncava, de tal manera que la imagen del sol se separe, esté más cerca de nosotros y esté más volteada hacia nosotros. El color ígneo proviene del sol, el azul de la nube y los demás de la mezcla de ambos.

- 1, 5, 12, 5: Sunt etiam quidam colores qui ex interuallo uim suam ostendunt: purpuram Tyriam, quo melior est saturiorque, eo altius oportet teneas ut fulgorem suum teneat.

Hay incluso algunos colores que muestran su intensidad a partir de su distancia: es oportuno que mantengas la púrpura tiria¹⁴³ lo más saturada que se pueda para que mantenga su brillo.

- 1, 6, 3, 8: Denique inter me teque conuenit colores illos quibus caeli regio depingitur a sole esse; illud unum inter nos non conuenit: tu dicis illum colorem esse, ego uideri. Finalmente, entre tú y yo es acuerdo que aquellos colores con los que la región del cielo se pinta por el sol *son*; esto es lo único en lo que no estamos de acuerdo: tú dices que aquel color *es*, yo digo que parece.

Epístolas

- 94, 19, 4: Non opus est exhortatione, ne consilio quidem, ut colorum proprietates oculus intellegat; a nigro album etiam nullo monente distinguet.

No es necesario con una exhortación, ni siquiera con un consejo, que el ojo entienda las propiedades de los colores: puede distinguir el negro del blanco incluso si no hay nada que lo advierta.

Diálogos

- 4, 19, 5, 6: Neque ulla alia causa est cur iracundissimi sint flauis rubentesque, quibus talis natura color est qualis fieri ceteris inter iram solet; mobilis enim illis agitatusque sanguis est.

Y no hay ninguna otra causa de por qué los más iracundos sean los rubios y los rubicundos, a los que la Naturaleza dio tal color, que suele surgir en los demás cuando están en plena ira; pues su sangre está agitada e inquieta.

¹⁴³ Púrpura de alto coste, cf. Cic., *Ver.*, 2, 5, 146, 12: Ili ad deprecandum periculum proferebant alii purpuram Tyriam; *Flac.* 70, 10: *adfers facie novam, nomen vetus, purpuram Tyriam.*

Quintiliano

Institutiones oratorias

- 5, 10, 81, 2: Alia sunt, ut dixi, non necessaria, uel utrimque uel ex altera parte: 'sol colorat: non utique qui est coloratus a sole est'

Otras cosas no son necesarias de decir, como ya mencioné, ya sea para ambas partes o para una de ellas: “El sol broncea: no todo aquél que esté bronceado, lo está a causa del sol”.

- 6, 2, 28, 2: Fieri non potest: nec incendit nisi ignis nec madescimus nisi umore 'nec res ulla dat alteri colorem quem non ipsa habet'.

No puede acontecer lo siguiente: no puede encender algo a no ser por el fuego y no nos podemos mojar si no es por la humedad, “y no puede dar una cosas color a otra si ella misma no lo tiene”.

Bibliografía

- Arias Abellán, Carmen, *Estructura semántica de los adjetivos de color en los tratadistas latinos de agricultura y parte de la enciclopedia de Plinio*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1994
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000
- Beagon, Mary, *Roman nature: the thought of Pliny the Elder*, Oxford, Clarendon Press, 1992
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2009
- Bradley, Mark, *Colour and meaning in ancient Rome*, Cambridge, University Press, 2009
- Butcher, S. H. (tr.), *The Poetics of Aristotle*, Londres, McMillan and Co., 1922
- Calvo Martínez, Tomás (tr.), *Aristóteles: Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2010
- Camarero, Antonio, *Estética del color en la lengua latina*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1960
- _____, *Teoría ético-estética del decoro en la Antigüedad*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2000
- Codoñer, Carmen, *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, 1997
- Fatás, Guillermo y Borrás, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza, 2012
- Ferguson, John, *Chemical writings of Democritus and Synesius*, Glasgow, Robert Anderson, 1894
- Fuhrmann, Manfred, *Literatura romana*, Madrid, Gredos, 1985
- Gallego, Rosa y Sanz, Juan Carlos, *Diccionario Akal del color*, Madrid, Akal, 2001
- Gandy, John P. y Gell, William, *Pompeiana: The topography, edifices and ornaments of Pompeii*, Londres, Henry G. Bohn, 1852
- Gombrich, Ernst Hans, *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza 1982
- _____, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili

- Henig, Martin, *A handbook of Roman art: a survey of the visual arts of the Roman world*, Londres, Phaidon, 1983
- Hett, W. S. (tr.) y Rackham H., (tr.), *Aristotle: Problems II: Books XXII - XXXVIII; Rhetorica ad Alexandrum*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1958
- Hicks, R. D. (tr.), *Aristotle: De anima*, Cambridge, University Press, 1907
- Hicky Morgan, Morris, *The ten books on architecture*, Cambridge, Harvard University Press, 1914
- Hittroff, J. J., *Restitution du temple d'Empédocle a Sélinonte ou l'architecture polychrome chez les grecs*, París, Librairie de Firmin Didot Frères, 1851
- Ilg, Albert (tr.), *Heraclius, von der Farben und Künsten der Römer*, Viena, Wilhelm Braumüller, 1873
- Isager, Jacob, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on history art*, Londres, Routledge, 1991
- Jex-Blake, K., *The Elder Pliny's chapters of art*, Londres, Macmillan and Co., 1896
- Lee, H. D. P. (tr.), *Aristotle: Meteorologica*, Cambridge, Harvard University Press, 1952
- McHam, Sarah Blake. "Pliny's Influence on Vasari's First Edition of the "Lives"" *Artibus Et Historiae* 32.64 (2011): 9-23. Web.
- Peck, A. L. (tr.), *Generation of animals*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1963
- Ross, G. R. T. (tr.), *Aristotle: De sensu et de memoria*, Cambridge, University Press, 1906
- Santa Cruz, María Isabel et al. (tr.), *Platón: Diálogos (Teeteto, Sofista, Político)*, Madrid, Gredos, 1988
- Stratton, *Theophrastus and the Greek physiological psychology before Aristotle*, California, University of California, 1911
- Torrego, María Esperanza (ed.), *Textos de historia del arte: Plinio el Viejo*, Madrid, Visor, 1988
- Tredennick, Hugh (tr.), *The metaphysics: books X - XIV*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1935
- _____, *Aristotle: Posterior analytics*, Cambridge, Loeb Classical Library, 1960
- Werle, Marco Aurélio y Restrepo, Carlos Enrique, *La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot*, Antioquía, 2011

Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza, 1992

Recursos electrónicos:

De Angelis, Francesco, *Pliny the Elder and the identity of Roman art*, consultado en www.jstor.com/stable/25608810 el día 25-03-16, 06:27 UTC.

James O'Hara, True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay (23/08/17, 15:51):

https://books.google.com.mx/books?id=rJmRDOAAOBAJ&pg=PA138&lpg=PA138&dq=caeruleus+alexandria&source=bl&ots=6_cw4nDhAi&sig=_3hq274AVIKBvlqaTRZg-EkUULk&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjLqryU8vDWAhVI5IMKHcy5AGkO6AEINTAF#v=onepage&q=caeruleus%20alexandria&f=false

Sorcha Carey, Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History (Consultado 11/01/18, 15:45):

<https://books.google.com.mx/books?hl=es&lr=&id=mrYSDAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=carey+2003+pliny&ots=HktgxFr1OY&sig=vfirD0eiWXYVYraTioIwSsG9XhA#v=onepage&q=carey%202003%20pliny&f=false>

Smith William: Colores (Consultado 12/08/17, 13:45):
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Colores.html

Pigment Compendium. Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin, Ruth Siddall (Consultado el 17/08/17, 12:36):

https://books.google.com.mx/books?id=P7vbXHR2mTYC&pg=PA436&lpg=PA436&dq=wallert+1995&source=bl&ots=K_feC6VBcO&sig=6fv6Xmw-kaIy-CtjdWBpRCME5Bw&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj8tfK3n6jWAhVnxVQKHSAeDn0Q6AEILzAB#v=onepage&q=melinum&f=false

Pliny the Elder: Themes and Contexts. Edited by Roy Gibson, Ruth Morello (Consultado el 18/09/17, 18:39):

https://books.google.com.mx/books?id=6DIps3FQgrUC&pg=PA232&lpg=PA232&dq=labhardt+pline+l%27ancien&source=bl&ots=oN5tiVFNnt&sig=gMz_yz92ECsFy-_IHQ7fbi1ggAA&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiExbnQ5vDTAhVCSSYKHYcmB9MQ6AEINzAD#v=onepage&q=labhardt%20pline%20l'ancien&f=false

Púrpura: del Mercado al poder. Pilar Fernández Uriel (consultado el 20/03/18, 14:58):

https://books.google.com.mx/books?id=DGfS0C28lUkC&pg=PT146&lpg=PT146&dq=plinio+te%C3%B1ido+lana&source=bl&ots=F4sejjLTXq&sig=4Rk6jp52IchEkgdxyE2_8sMcLYw&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj1eDxpI_WAhUN9mMKHasHD94Q6AEINjAF#v=onepage&q=plinio%20te%C3%B1ido%20lana&f=false

Ediciones de textos clásicos.

- Aristóteles

De anima. ed. W. D. Ross, 1956, Oxford Classical Texts.

Topica, (*Aristotle posterior analytics*, ed. Hugh Tredennick; *Topica*, ed. E. S. Forster, 1960).

Meteorologica. Translated by H. D. P. Lee. Loeb Classical Library 397. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.

De sensu et sensibilibus. ed. Immanuel Bekker. 1831.

- Cicerón:

Brutus (*M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*. Fasc. 4, ed. E. Malcovati, 1970).

Tusculanae Disputationes (*M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia*. Fasc. 44, ed. M. Pohlenz, 1918).

- Lucrecio:

De Rerum Natura (*De Rerum Natura Libri Sex*, ed. J. Martin, 1969).

- Plinio el Viejo

Naturalis Historia (*C. Plinii Secundi Naturalis Historia Libri XXXVII*. Vols 1 – 5, ed. C. Mayhoff, 1892 – 1909).

Naturalis Historia (*Pliny Natural History with an English translation in ten volumes*, ed. H. Rackham, 1961).

- Séneca el Joven:

Oedipus (*L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum Auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, ed. O. Zwierlein, 1987).

Naturales Quaestiones (*Sénèque, Questions Naturelles*. Vols. 1–2, ed. P. Oltramare, 1929).

Dialogi (*L. Annaei Senecae Dialogorum Libri Duodecim*, ed. L. D. Reynolds, 1977).

Epistulae Morales ad Lucilium (*L. Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae Morales*. Vols. 1–2, ed. L. D. Reynolds, 1965).

- Quintiliano:

Institutio Oratoria (*M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Vols. 1–2, ed. M. Winterbottom, 1970).

- Suetonio

De Vita Caesarum (C. Suetoni Tranquilli Opera, Vol. 1, ed. M. Ihm, 1908).

De Historicis (C. Suetoni Tranquilli praeter Caesarum Libros Reliquiae, ed. A. Reifferscheid, 1860).

- **Tácito:**

Annales (Cornelii Taciti Annalium Ab Excessu Divi Augusti Libri, ed. C. D. Fisher, 1906).

Historiae (Cornelii Taciti Historiarum Libri, ed. C. D. Fisher, 1911).

- **Teofrasto:**

De sensu et sensibilibus. Theophrasti Eresii opera quae supersunt omnia. ed. Friedrich Wimmer. 1854.

- **Maurus Servius Honoratus:**

In Vergilii Aeneidos Libros (Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii. Vols. 1 – 2, ed. G. Thilo, 1878 – 1884).

_____, *In Vergilii Bucolicon Librum* (Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii. Vol. 3:1, ed. G. Thilo, 1887).

_____, *Commentarius in Artem Donati* (Grammatici Latini ex Recensione Henrici Keilii. Vol 4, ed H. Keil, 1864).

- **Platón:**

República: The Republic of Plato. James Adam. 1902. Cambridge. Cambridge University Press.

Crátilo, Teeteto, Sofista, Fedón, Timeo, Filebo, Fedro: Plato. Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

- **Virgilio**

Aeneis (P. Vergili Maronis Opera, ed. R. A. B. Mynors, 1972).

- **Vitruvio:**

De Architectura (Vitruvii de Architectura, ed. F. Krohn, 1912).

De Architectura. (Vitruvii de Architectura libri decem, ed. Valentinus Rose, Herman Müller-Strübing, 1877).