


EL CONCEPTO DE COLOR (ΧΡΩΜΑ). UNA CONTRIBUCIÓN GRIEGA A LA CULTURA UNIVERSAL

Miguel Ángel Unanua Garmendia 
Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco
San Sebastián, España

RESUMEN

La sensibilidad al color y su empleo con fines expresivos es un universal antropológico. Lo peculiar de la civilización griega, dentro de ese panorama general, y, más específicamente, dentro de su propio desarrollo cultural, consiste en el esfuerzo invertido en desentrañar teóricamente su naturaleza. Formando parte de este proyecto, la adopción de determinados términos resulta en primer lugar insoslayable, a lo que sigue su paulatina decantación conceptual, emprendida tras una larga trayectoria que da inicio con la epopeya homérica, se afianza desde los albores de la filosofía y concluye con la obra sistematizadora de Aristóteles. Dar con las claves de este recorrido es el propósito que anima la redacción de este artículo.

PALABRAS CLAVE: concepto de color, policromía, epopeya homérica, filosofía griega, *De coloribus*.

THE CONCEPT OF COLOR (ΧΡΩΜΑ). A GREEK CONTRIBUTION TO UNIVERSAL CULTURE

ABSTRACT

Sensitivity to color and its use for expressive purposes is an anthropological universal. The peculiarity of Greek civilization within that general panorama, and more specifically within its own cultural development, consists in the effort invested in theoretically unraveling its nature. As part of this project, considering the adoption of certain terms in the first place is unavoidable, followed by exploring the gradual conceptual prioritization undertaken after a long trajectory that begins with the Homeric epic, has been consolidated since the dawn of philosophy, and concludes with the systematizing work of Aristotle. Finding the keys to this development is the purpose that prompts the writing of this article.

KEYWORDS: concept of color, polychromy, Homeric epic poem, Greek philosophy, *De coloribus*.



1. INTRODUCCIÓN

Partamos de una evidencia: percibimos colores, no percibimos el color; este es un constructo mental, un concepto, pergeñado para poder contar con una definición genérica del conjunto de los colores. Esta evidencia empírica tiene su trasunto directo en la evidencia lingüística, dado que los idiomas carecen por lo general de términos que designen dicho concepto (Wierzbicka, 1996, p. 287), tanto más claramente cuanto más primitivos sean, es decir, menos condicionados se encuentren por la cultura occidental (Wierzbicka, 2006, 2008). La existencia de un término expreso para designar el color es cuestionable, pues numerosas lenguas lo nombran careciendo de una palabra que signifique ‘color’ (Carastro, 2009, p. 301). Lo habitual, cuando menos en los pueblos de cultura avanzada, es que se valgan de la asimilación del término latino *color*, que es a su vez el trasunto del término griego *χρῶμα*, helenismo que se reserva para la formación de neologismos de carácter más técnico.

Esta carencia originaria del término correspondiente al concepto de color se ve acompañada, en cambio, de una disposición idiomática no menos originaria a aludir al conjunto de los colores mediante un término que ocupa de facto el lugar del referido, que deriva de un esfuerzo de elucidación de índole teórica y que es adoptado tras familiarizarse con sus resultados. Lo común en los diversos lenguajes es nombrar los colores particulares, nomenclatura que resulta variable culturalmente, posibilitando derivaciones etimológicas más o menos elocuentes, acompañada de la percepción de su mutua afinidad, que es lo que a lo sumo, en calidad de fenómeno distintivo, alcanza a designar el término específico que, de haberlo, pueda eventualmente reconocerse como tal. A ello contribuye la tendencia idiomática señalada a denominar los colores en su conjunto, misceláneamente, sin determinación tonal precisa y en alusión directa a su variedad y a los efectos visuales que se deprenden de esta. Esto resulta especialmente significativo en el caso de la lengua griega, en cuyo seno se produce el proceso de refinamiento especulativo aludido, del cual dependen en última instancia las nociones más básicas de las que dispone nuestra cultura general en relación al color. En ella encontramos los vestigios más claros de ese desarrollo lexicológico atinente a dicho fenómeno, que se puede pautar a partir de los términos conservados gracias a la literatura disponible, que no deja de ser comparativamente profusa, lo suficiente al menos para servir como prueba de la tesis que me propongo desarrollar en este artículo, a saber, que la asunción del concepto de color es tardía dentro de la propia lengua griega, contando entretanto con una idea del color difícilmente reductible a los parámetros arbitrados a tal efecto posteriormente, que tienden a incidir en la preponderancia del criterio tonal. Huelga decir que dicha decantación conceptual corre paralela a la trayectoria cultural que abarca desde la epopeya homérica hasta la filosofía clásica.



2. ΧΡΩΣ Υ ΠΟΙΚΙΛΟΣ, DOS VOCES ARCAICAS RELACIONADAS CON EL COLOR

Lo que nos interesa examinar aquí es el vínculo entre estos dos términos, *χρῶς* y *ποικίλος*, presentes ambos en la epopeya homérica, en relación al modo en que vienen a significar el color, cuya noción se encuentra implícita en ellos, contribuyendo a la configuración de un campo semántico compartido. Tanto *χρῶς* como *ποικίλος* revisten significación cromática, como demuestran de manera paladina sus correspondientes etimologías, fácilmente rastreables, dada la frecuencia con la que aparecen, en virtud de la polisemia que avía tanto a un término como al otro.

Como acredita Chantraine (1984, s. v. *χρῶς*), la voz *χρῶς* remonta hasta Homero, pudiendo referir desde la piel humana, la superficie corporal y sus miembros, hasta la carnalidad misma y, finalmente, la coloración de la tez, acabando por significar el color, sobre todo en las formas derivadas: *χροίή*, *χροιά*, *χρόα* y, especialmente, *χρῶμα*. Tanto el modismo *ἐν χροῖ* (jon.), *ἐν χρῶ* (at.) como varias formas verbales derivadas (*χροῖζω*, *χρῶζω*) remiten a una cualidad táctil, a la acción de tocar, unirse o entrar en contacto. Abunda en formas compuestas que dan fe de la frecuencia con la que este término estuvo en uso desde los primeros tiempos, atestiguado tal vez en el micénico *akorowe*, que significa ‘sin mancha’.

Es un término polisémico cuya última acepción, la menos extendida dentro del corpus homérico, irá no obstante incorporándose paulatinamente y ganando terreno a medida que otros términos vengán a apropiarse de sus sentidos principales, verbigracia *σῶμα* ‘cuerpo’ o *δέρμα* ‘piel’. *Χρῶμα* es la forma que se adhiere a dicha acepción, a partir del s. v a. C. (Grand-Clément, 2016, p. 5), una forma que no se registra en el vocabulario de la poesía épica, y comienza a tener difusión recién comenzado el período clásico, incorporando el sufijo *-ma*, que produce esas formaciones tan comunes a las que Bernabé (2013, p. 73) denominó «abstractos de resultado», contando con las formas verbales susodichas (que significan ‘teñir, colorear’, además de ‘rozar’ o ‘tocar’) a guisa de mediadoras, acabando de este modo incorporada la palabra al vocabulario filosófico, denotando formalmente el concepto de color, sin que sea óbice para que denote a veces también el cuerpo. En qué circunstancias fue acuñado este término, y cuál fue anteriormente la referencia del término del que provino, es lo que necesita una aclaración, y para obtenerla conviene atender antes al otro término en cuestión: *ποικίλος*.

Se trata de un término también habitual en la poesía homérica, como el propio Chantraine (1984, s. v. *ποικίλος*) se encarga de señalar. Se dice de tejidos, telas o bordados, así como de armas y aderezos llamativos por su elaboración, dando a entender la profusión de colores que los adorna, o la excelencia de su acabado. Se dice también de determinados animales, como las serpientes o los cervatos, cuya piel coloreada se desea resaltar. Abunda en nombres compuestos, lo mismo que *χρῶς*, pero, a diferencia de este, cuenta con una serie de acepciones de carácter metafórico que, partiendo semánticamente de un sentido genérico que remite a la complejidad y la complicación, la variedad y el cambio, o la sutileza y la destreza, significa asimismo cualidades mentales de determinados personajes (Prometeo, Ulises, Hermes, Afrodita, etc.), en quien se aúna la agudeza con cierta pericia de orden práctico o productivo.



Su procedencia remonta también hasta el micénico *pokirogo* (antropónimo), *pokironuka* (adjetivo neutro), relacionado sin ambages con el color, que es en definitiva la acepción que confiere al término entidad semántica. Denota abigarramiento, diversidad y movilidad, también refinamiento. Su forma verbal, *ποικίλλω*, significa ‘representar en colores’, particularmente en trabajos de bordado y ataujía (Homero desconoce el arte de la pintura, a la que se hará alusión posteriormente, de la mano de Empédocles). Significa también, por ende, ‘adornar, trabajar con arte, embellecer’, así como, en concordancia con todo ello, ‘muñir’, ‘hablar de manera ambigua o engañosa’. Podría derivar de un sustantivo **ποικίος* más el sufijo *-ίλος* (como en *ναυτ-ίλος*), pero esa forma no se atestigua en griego.

Grand-Clément (2015, p. 406) advierte de la incorporación tardía de la forma sustantivada *ποικιλία*, que no se encuentra en Homero, aceptando como procedencia más plausible la raíz sugerida por Chantraine **peikl/pik*, alusiva a la incisión (reconocible según él en la voz *πικρός* ‘cortante, picante, agudo’ etc., pero también en las formas latinas *pictura*, *pigmentum*, según Grand-Clément). La etimología propuesta por Chantraine remite, pues, al acto de picar, marcar, y viene luego a referir el efecto producido por el ensamblaje de diferentes colores y materiales en un objeto, y consiguientemente la pigmentación y el ornamento. La incumbencia del término desde el punto de vista estético destaca desde el período arcaico, siendo muy temprana su vinculación a las prácticas artesanales y las artes, sea del grabado, sea del bordado, sea de la ataujía. Es en este contexto donde adquiere tono y relevancia, al enfatizarse su imbricación con la obra de arte, con la técnica aplicada al ornato, *τὸ δαίδαλον*. Pero, más allá del deslizamiento semántico sugerido, repleto de connotaciones, cabe subrayar finalmente el que lo lleva a significar los propios fenómenos naturales en su aspecto más aparente, desplazando a la naturaleza buena parte de esas nociones implicadas traslaticiamente: la apariencia multicolor del mundo encandila y despierta admiración, hasta el punto de poner en alerta a la conciencia ante el riesgo de ofuscación que la amenaza, precavida contra el embeleso. Un tópico doxográfico como el que Cicerón (*De fin.* V 29, 87) refiere de Demócrito, quien habría optado por la ceguera con el fin de escapar al encantamiento, asegurándose por ese medio una dedicación imperturbable a la filosofía, compendia en una imagen sugerente una conducta que pudo influir en más de un filósofo de la antigüedad, dadas las implicaciones que dichas circunstancias podían forzar a admitir, además de la posibilidad, obvia por lo demás, de ofuscar el juicio, cayendo en el embeleco. Toda una visión del mundo, primitiva y volcada a las apariencias, pudo llegar a configurarse a partir de vivencias de ese estilo.

Disponemos de un fragmento de Safo de Lesbos (s. VII a.C.), poeta no muy alejada en el tiempo de la época en que se gesta la epopeya homérica, muy revelador en este contexto: señala el momento en que un término acuñado en el ámbito de la producción artística (*τέχνη*) pasa a significar un aspecto de la propia naturaleza (*φύσις*), pues tal es el camino que recorre la palabra *ποικίλος*. En sus versos exhibe esta en parte la ambivalencia a que da pie con su polisemia, tanta que dificulta la propia traducción, que no alcanza a sugerir la intrincación semántica que vela originariamente: el trono de Afrodita es *ποικίλος*; lo es también el calzado de una muchacha, lo es asimismo un tocado, objetos todos ellos que admiten tantas interpretaciones



cuanta es la ambigüedad que, en definitiva, transmite el adjetivo que les conviene en la evocación poética, funcionando no tanto como reclamos puramente cromáticos, sino preferiblemente emocionales, por sus efectos subyugantes y seductores (Giorgianni, 2020, pp. 450-451). La oda a Afrodita es la que proporciona mayor cantidad de asideros a la interpretación, dada su cerrada estructura, excepcional debido a que, supuesto el estado fragmentario en que se conserva su obra, esta permite dar cuenta de una composición tan acabadamente construida que, sin que ello justifique la tentación de generalizar el caso, permite contemplar la multitud de facetas que pudo congregar, tanto formales como de contenido, al proceder a su composición. De ellas dio cuenta exhaustiva el helenista Privitera (1967).

Para lo que aquí nos concierne —al hilo de su análisis del poema—, en el nombre *ποικιλόθρονος*, de cuño sáfico, cabe reconocer determinadas connotaciones, pródigas en el ámbito de la poesía griega, que oscilan entre las que solicitan la admiración debida a un objeto tratado con arte y las que, por su misma factura, evocan la inteligencia supuesta en quien lo ingenia. El objeto dotado de esa propiedad (*ποικιλία*) reenvía de suyo al don que faculta a su artífice, y a esto segundo refiere Safo la correspondiente caracterización de la diosa mediante el epíteto que le sigue: *δολόπλοκος*, también de cuño sáfico. Entre ambas caracterizaciones se yergue la personalidad de la propia diosa, la agridulce urdidora, como la retrata a su turno Eurípides, en el fr. 26 de su *Αἰόλος* (*τῇ δ' Ἀφροδίτῃ πόλλ' ἔνεσσι ποικίλα· τέρπει τε γὰρ μάλιστα καὶ λυπεῖ βροτούς*). «A diferencia de *δαιδάλεος*, que indica solamente el producto artísticamente elaborado —escribe Privitera (1967, p. 13)— *ποικίλος* implica ora el efecto ora el agente: el objeto *ποικίλος* reclama la *ποικιλία* del artífice, también él *ποικίλος*». Objeto, artista (también la propia poeta) y diosa comparten esa caracterización, sustanciada en su capacidad de urdir añagazas, pudiendo además derivar de una raíz común el engaño (*δόλος*) y el artificio (*δαιδάλεος*).

La fuerza coercitiva característica del dolo amoroso que se resume en esa *ποικιλία* hace acto de presencia ya en la *Iliada* (XIV 214-217), como apunta sagazmente Privitera (1967, pp. 34-35), en relación al episodio del engaño de la diosa Hera, quien ruega a Afrodita que la engalane con un don suyo de modo que vuelva irresistibles sus encantos aun para el más prudente (*νόον [...] φρονεόντων*). En este contexto desgrana Homero una serie de designaciones que aciertan a expresar lo esencial de la urdimbre emocional que provocan dichos dones: *θελεκτήρια* 'encanto, hechizo', *φιλότης* 'afecto, sensualidad', *ἕμερος* 'deseo, pasión', *δαριστός* 'intimidad, confianza', *πάρφασις* 'persuasión'. Todas estas calificaciones concurren en esos objetos que, como el trono de Afrodita, ostentan esa cualidad coextendida al artificio y al ingenio del artífice, destacando su capacidad de obnubilar la sensatez misma. Y a ella recurre asimismo Safo a la hora de destacar la trama multicolor de un paisaje: «se adorna de colores variopintos (*ποικίλλεται μὲν*) / la tierra que rebosa de coronas (*γαῖα πολυστέφανος*)», traduce Luque (2020, p. 119). Idéntica circunstancia reclama la breve anotación que Platón le dedicó en el *Cratilo* (409 a): entre las posibles etimologías que suscita el nombre del sol, la tercera subraya su consistencia luminosa y la acción que esta ejerce sobre las cosas, en la medida en que las colorea de manera diversa, «porque en su marcha adorna con colores variados (*ποικίλλει ἰὼν*) los productos de la tierra (*τὰ γιγνόμενα ἐκ τῆς γῆς*), pues *ποικίλλειν* y *αἰολεῖν* vienen a ser lo mismo».



Es en este contexto donde mejor se vislumbra lo que entendemos por colores, tanto más cuanto que otro fragmento de Safo registra el otro término en cuestión (χρoιά) recordándonoslos literalmente, de tal manera que resulta difícil no tender a pensar en su complementariedad. «De combinados colores de todas clases» (παντοδάπαισι μεμειχμένα χρoίαισιν), así reza, y aun cuando sus traductores tienden a referirlo a una vestimenta (Luque, 2020, p. 110; Macías, 2017, p. 165), nada impide imaginar que Safo lo mismo pudo inspirarse contemplando un paisaje, pues la referencia no está explícita en lo que queda de ese verso. En cualquier caso, esa mezcla de colores a la que se refiere evoca inmediatamente la policromía: tanto χρoιά como ποικίλος se mencionan en los versos de Safo denotando sin ambages el color en su pluralidad, y lo hacen igualmente por referencia a objetos manufacturados y a elementos de la naturaleza. Conviene reseñarlo porque augura en cierta medida el sentido que esos términos adquirirán en manos de los filósofos, cuando emprendan su estudio, empeñados en diferenciar el tratamiento artístico de los colores del tratamiento que intentarán darle los propios filósofos, problema que de entrada no queda nada claro, ni por lo que concierne a las palabras, ni por lo que concierne a los hechos.

Ποικίλος es una «mezcla» (μείξις) de «colores» (χρoίαι), esto resulta evidente lingüísticamente a partir de este momento. El verbo que utiliza Safo (μείγνυμι, μειγνύω) designa una conjunción de elementos, no su fusión; evoca una mezcla de colores a la manera de un mosaico (valga el anacronismo), no la mezcolanza típica del agua y el vino, a la que quizás alude mejor el término κρᾶσις, al menos en el contexto de la obra de Safo. En el canto que celebra las nupcias de Andrómaca y Héctor, llenas de esplendor ritual, se les otorga una generosa mención a los aromas: «y se mezclaban (ὄνεμείχλυτο) la mirra y la casia y el incienso» (Macías, 2017, p. 69); se trataba, pues, de una mezcla, una unión, en la que era factible distinguirlos unos de otros, por mucho que embriegasen el sentido conjuntamente. Por el contrario, puede que al tratar de la virtud y la riqueza, al decir de Safo, sí que se debieran dar confundidos, sin conformarse con su mutua vecindad: «riqueza sin virtud, vecino poco cándido. / Pero, mezcladas ambas (ἀμφοτέρων κρᾶσις), traen la más alta dicha» (Macías, 2017, p. 171).

Sea como fuere, aun traídas por los pelos, esas disparidades semánticas resultarán a la larga operativas, y la precisión no deja por ello de ser procedente para mejor entenderlas en otros contextos. Así ocurre con la lectura que Ierodiakonou (2016) propone de aquel fragmento de Empédocles (DK 31 B 23) en el cual este agasaja con sus hexámetros la labor del pintor, nítidamente identificado, detentando un saber y una pericia (ἀνέρες ἀμφι τέχνης ὑπὸ μήτιος εὐ δεδαώτε) en los que se asocian estrechamente esos tres términos entre los que se juega la dilucidación de la noción arcaica del color, cuando aún no llegaba a constituir un concepto propiamente dicho: los colores, las mezclas y la policromía. Su labor consiste en colorear (ποικίλωσιν) tablas votivas mezclando armoniosamente (ἀρμονίη μείξαντε), de unos más de otros menos (τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ' ἔλασσω), pigmentos de variados colores (πολύχροα φάρμακα).

Llama con acierto Ierodiakonou la atención sobre el hecho de que la mezcla de pigmentos que tenía en mente Empédocles para hacer viable el símil, tomando ejemplo del arte de la pintura que pudo estar en boga por su época, no pudo consistir en combinaciones de tintes de diferentes colores que dieran lugar a nuevos



tonos (*blending pigments*), como será usual posteriormente, sino en superposiciones de colores (*superposing*), organizándolos lado a lado (*arranging pigments*) a partir de una gama limitada de tonalidades. El aspecto cuantitativo debe referirse correspondientemente a las superficies abarcadas por ellos. Es una manera de entender el arte de la pintura que todavía colea en período clásico; Aristóteles, explícitamente, le profesa admiración (*Pol.* V, 1340 a 37), y puede que sea ese estilo el evocado cuando rememora la tarea del pintor como ejemplo de la formación de las partes homeómeras del cuerpo (*Rep. anim.* II, 6, 743 a 1). Los testimonios de Plinio el Viejo (*Nat. hist.* XXX, 32) y de Cicerón (*Brutus*, XVIII, 70) discuerdan a la hora de establecer la cronología del estilo pictórico en juego, que o bien remonta hasta los contemporáneos de Empédocles (Polignoto, Zeuxis y Timantes), siguiendo a Cicerón, o bien a una generación inmediatamente posterior (Apeles, Aecio, Melantio y Nicómaco), según Plinio, de modo que poco afecta a aquello que nos concierne.

El efecto artístico, por consiguiente, depende en todo caso de esa armonía aplicada a los colores básicos empleados, que, aunque deban responder al sistema de cuatro colores mejor documentado entre escritores antiguos, solo forzosamente deben ser comparados a los cuatro elementos que componen el universo físico de Empédocles: el prefijo *πολυ-*, en su uso homérico, como dejó sentado Snell (2017 [1946], pp. 48-49), es en este caso intensivo y cualifica los colores en vez de referir su abundancia; se trata de pigmentos de mucho color, no de muchos colores, y ese colorido se enfatiza mediante sus contrastes. La pintura cerámica da buena idea del estilo pictórico que está en juego en todas estas comparaciones, por oposición a la pintura de gran formato que se normalizará a partir del s. V a. C., tendiendo al realismo representativo (Grand-Clément, 2009, p. 70). «Representar en colores» (*ποικίλλω*), desde este punto de vista, significa ‘organizar, conferir orden a un elemento lábil y mudable’, e implica admitir idéntica subsunción en el elemento del que se vuelve imagen, esto es, en la propia naturaleza, a cuya exuberancia remiten los versos que Empédocles compone a continuación, cayendo ya allende el ámbito en el que la analogía con la actividad del artista pintor se volvía pertinente, puesto que requería una actividad mucho más trascendente, la que comprometía la intervención de la divinidad, extensiva a cualquier ser.

La adopción de un principio demiúrgico subyace a todas aquellas ideaciones en que la formación del mundo es ilustrada mediante un trabajo de *ποικιλία* en manos de un dios, por medio de un acto creador análogo al que se efectúa combinando colores. Es el caso de Empédocles y es también el caso de Ferécides (Colli 9 A 2). Como tal principio, será reclamado explícitamente por Platón en el *Sofista* (265 a-c), donde la relación que funda la comparación sale del ámbito de la técnica para ser traspuesta paradigmáticamente al ámbito de los fenómenos naturales, como resultará manifiesto en el relato que se desarrolla en el *Timeo*.

Tal vez resida ahí la razón de la disimilitud que cabe inferir entre los dos términos, *ποικίλος* y *αἰόλος*, que Platón consideraba sinónimos en el *Cratilo* (409 a). El segundo aparece con menor frecuencia en la épica, y en todos los casos denotando movilidad, esté o no ligada a la percepción de un fenómeno cromático concomitante, sentido que acentúa la forma verbal *αἰόλλω*, ‘agitar en todos los sentidos, volver rápidamente a un lado y a otro, menear’, que en un segundo paso viene a sig-



nificar el acto de ornar con colores variados o, incluso, teñirse de ellos. A una acepción primaria alusiva a todo lo relativo a la movilidad se añade una segunda que por analogía incumbe a todo lo relacionado con la luz y el color, tocante a reflejos cambiantes, resplandecientes y abigarrados, y además una tercera que figuradamente hace alusión a cualidades morales o mentales (Bailly, 1950, s. v. *αἰόλος*). La primera de ellas es la predominante en Homero: el galope veloz de un caballo, la serpiente que se retuerce con viveza, el vuelo de una avispa o de un tábano, son calificados mediante ese adjetivo, también el fulgor de las armas y del metal, siendo los poetas posteriores quienes emplean el término vinculado con los efectos susodichos, añadiendo al relumbre y al resplandor, efectos afines como el tornasolado, el veteadado, el jaspeado o la irisación, pudiendo finalmente connotar también un lenguaje ambiguo y enigmático. De modo que a la larga se convierte en un término «prácticamente equivalente a *ποικίλος*» (Chantraine, 1984, s. v. *αἰόλος*). Dale (2021), más recientemente, corrobora la evolución semántica supuesta, que transita de la viveza cinética a la viveza lumínica, hasta abarcar finalmente la viveza cromática: se propone un paralelismo con la voz *ἀργός*, que también pasa de ser un adjetivo que significa algo relativo al movimiento, a significar algo relativo a la apariencia. La acción de virar, serpentear, puede conducir a la idea de presteza, rapidez, y esta a la idea de destello, centelleo, brillantez (Dale, 2021, pp. 74-75). A la decantación semántica de *αἰόλος* pudo contribuir su inicial sinonimia con *εἰλιξ*, dada su común derivación de la raíz **mel-*, voz más conservadora que retiene su significado inicial, cediendo a la voz *αἰόλος* los sentidos más evolucionados, hasta derivar en los de más clara connotación visual, próxima a *ποικίλος* (Dale, 2021, p. 78).

Contra estos supuestos se había pronunciado resueltamente Méndez Dosuna (2012, 2015), que Dale desconoce (ni menciona ni discute sus artículos), quien denuncia el carácter extremadamente conjetural de parte de las derivaciones semánticas aventuradas. A su modo de ver, se debe sospechar acerca de la conveniencia etimológica de los sentidos recogidos en la voz *αἰόλος*, cuya acumulación y orden debiera entenderse como un efecto de «polisemia irracional». Podría entenderse por tal, por analogía con la «etimología popular», la creación de sesgos semánticos que carecen de un fundamento lingüístico propiamente dicho (los denomina también «resemantizaciones»), con la salvedad de que, a diferencia de la etimología popular, que arraiga en el acervo imaginario colectivo, surge y se transmite como un equívoco erudito y estrictamente textual, debido a la intervención de glosógrafos y lexicógrafos, por mucho que remonten estos hasta la propia antigüedad.

Él considera errada una evolución semántica del término griego como la comúnmente aceptada, cuyo detalle es recogido en un cuadro (Méndez Dosuna, 2015, p. 361), según el cual acepciones que sugieren inicialmente ideas de movimiento pasarían a significar también ideas relacionadas con el brillo y la luminosidad, acabando por asumir sentidos relacionados con el color en su variedad. Esta representa a su parecer una *enarratio* ilusoria, espuria, que se debe corregir, procediendo a ello ciñéndose a detallar sus acepciones, sin aventurar ninguna secuencia diacrónica. La propia revisión del autor tiende a dar preferencia a una derivación inversa, concediéndole prioridad a la acepción de origen visual, ligada con el color y su variabilidad, negando la pertinencia de entender ninguna propiedad asociada al



brillo y la luminosidad, y finalmente relativizando sus posibles afinidades con propiedades cinéticas de uno u otro tipo, tanto más descartables cuanto más se pretenden asociadas a los rasgos del segundo tipo, ya eliminados.

Con todo y lo dicho, nada de ello desdice su relación de sinonimia con *ποικίλος*, supuesto ese sentido restringido, señalada correctamente por Platón. Tampoco interfiere la crítica en la diferencia mayor anteriormente sugerida, esto es, aquella que reside en el hecho de que *ποικίλος* acentúa la arriba apuntada relación a la artificiosidad técnica de la que derivan gran parte de sus connotaciones, incluidas las estéticas, generalizadas después a los fenómenos cromáticos naturales. En vista de esta evolución semántica, lo seguro es que la tradición griega se decanta por este último vocablo a la hora de convenir una terminología específica referente al color. Esta constatación es la que puede a la postre sembrar alguna duda, de haberla, acerca de las limitaciones que se imponen a partir de la crítica vertida por Méndez Dosuna. Por lo demás, aun dando por buenas las insinuaciones críticas de Kádas (2017), que van en su misma línea, tendentes a considerar un caso más de resemantización la padecida por el término *ποικίλος*, que se haría señaladamente sensible por lo que respecta a las acepciones que lo ligan con actividades productivas, mientras que los que se presentan como «significados concretos» y como «significados figurados» (Kádas, 2017, p. 12) serían más admisibles, se debe tener en cuenta que, aun pesando en favor de esa consideración la evidencia de que el término en cuestión se aplica también a seres vivos y a elementos de la naturaleza (caballos y piedras), sin intervención técnica, con la contraprueba añadida de las vestimentas, a las que no adjetivaría precisamente por referencia a su confección, todos los testimonios epigráficos aducidos remontan como máximo hasta el siglo IV a. C., dejando atrás y fuera del análisis la copiosa documentación que, no por ser literaria, carece de pertinencia. Dicho lo cual, valgan sus conclusiones para contemplar una fase terminal de la evolución semántica del término *ποικίλος*, a saber, cuando tiende a desvincularse de las acepciones ligadas con lo fabril, y a vincularse con aquellas que la ligan con los propios procesos naturales, enfatizando, por cierto, la derivación de los significados figurados ('diverso', 'múltiple', 'variado') a partir de sus significados más concretos ('multicolor', 'variopinto').

3. PARALELISMOS ENTRE CULTURAS CERCANAS A LA GRIEGA

Las fronteras culturales entre varias civilizaciones del Creciente Fértil y la del Egeo estuvieron expuestas al influjo recíproco. La documentación literaria disponible proporciona pruebas suficientes de ese intercambio (West, 2003; Lazcano Vázquez, 2020). Sin embargo, ello no es óbice para que, desde otro punto de vista, convenga cuestionar el supuesto predominio de las culturas del Oriente Próximo sobre la que se desarrolló en torno al Egeo, dependiente de una precedencia que los datos actualmente disponibles invitan a reconsiderar (Olalla, 2022), más si cabe tratándose de injerencias de orden lingüístico, que bien pueden, por lo demás, filtrarse aun a pesar de dicho constreñimiento temporal. Por ello convendrá tratar como paralelismos las evidencias idiomáticas que nos conciernen: también la lengua egipcia y la sume-



ria disponen de términos alusivos al color tanto en un sentido como en el otro, es decir, sea como designativos de la bruta variedad cromática, sea como designativos concretos que denotan la carencia de una noción formada del concepto de color. La lengua latina, en cambio, sin duda influenciada culturalmente por la griega, se deja examinar desde una perspectiva diferente, buscando en ella un reflejo de los resultados alcanzados en el estudio del léxico griego.

Por conveniencia expositiva, comenzaremos por la lengua egipcia. Entre los aspectos más destacables del color dentro de ella está su inherencia a la piel, a la superficie corporal, sin distinción de género (pelambre, escamas, plumaje). De los tres términos que «generalmente son considerados como referidos a la noción de color, comúnmente traducidos por “color”, *ioun* e *inem*, denotan también el pelaje o la superficie del cuerpo» (Donnat, 2009, p. 197). El primero parece ser el que transmite la idea de tonalidad con mayor aproximación, aunque no logre zafarse de ese sentido genérico que en el segundo de ellos se reconoce con mayor facilidad, recordando su paralelo con la voz griega *χρόα*, si bien esta remite única y exclusivamente a la piel humana en el marco de la epopeya homérica, mientras que las voces egipcias remiten al pellejo animal. *Ioun* significa ‘apariencia, textura, complexión, naturaleza, carácter’; *inem* ‘piel, abrigo, superficie, aspecto’ (Donnat, 2009, p. 203).

Baines certifica el empleo del término *ioun* para designar el color, aunque de manera imprecisa en cuanto a su significación abstracta (Baines, 1985, p. 248): la raíz *jwn* o *jnm* significa, de hecho, ‘piel’ y ‘carácter’, en alusión a algo indisoluble de cualquier cosa (*an indissociable part of anything*). Esto mostraría a lo sumo que el color era percibido como un dominio separado, aunque carente de una determinación exacta. Ello lleva a pensar a Baines que, en términos generales, tanto más prominente es el valor simbólico y clasificatorio de los colores cuanto menos efectiva sea la complejidad de la terminología cromática y el recurso a abstracciones para la clasificación de los fenómenos, lo cual significa que tanto más expreso y amplio es el empleo de los colores con fines simbólicos cuanto menor es su número, a costa, pues, de su fidelidad denotativa. La idea de color, *ioun*, viene a emerger en este contexto.

Su afirmación de que pueden hallarse suficientes ejemplos de su empleo como término alusivo al color obtiene ratificación en Schenkel (2007). Según este, la procedencia de los nombres de los cuatro colores básicos es verbal, mientras que la del resto se irá constituyendo a partir principalmente del nombre de determinados minerales y de cosas, mediante el recurso de hacer referencia a ellas, siendo el nombre genérico del color, *ioun*, el que permite reconocerlos en tal sentido (Schenkel, 2007, pp. 215-116). Las determinaciones gramaticales de los términos de color permiten avanzar un análisis de sus denominaciones y una primera y básica clasificación, circunscrita además al contexto recurrente de los *Basic Color Terms* de Berlin y Kay (1969). Una distinción se impone entre colores abstractos y colores concretos, más ligados a determinadas categorías de objetos y de materiales. Esta distinción de base tiene correspondencia con condicionantes gramaticales. Así pues, los cuatro colores básicos del egipcio antiguo serían verbos, de donde pueden resultar denominaciones derivadas, como resultado de su nominalización a partir de participios y adjetivos verbales, proporcionándoles cierta flexibilidad formal, ya que pueden de este modo aparecer en diferentes contextos sintácticos, algo que estaría lejos de ser acci-



dental. Junto con los verbos, los adjetivos proveen a la lengua egipcia de otros tantos términos de color, otorgándoles a los primeros una flexibilidad de la que carecen los segundos, que cabe usar atributivamente y como predicados (Schenkel, 2007, pp. 211-214). Esta condicionalidad gramatical debe, cuando menos, ponernos en la pista de bajo qué supuestos comienza a tener entidad una noción aproximada del color cuando aún se carece de un concepto preciso del mismo.

El tercer término en cuestión es *sab*, cuyo ideograma aparece como signo determinativo de *ioun*; una piel de animal, otorgándole por tanto cierta prioridad respecto a su significación, que se reconoce relacionada con el color, mas comprendido en su pluralidad: ‘multicolor, abigarrado, variopinto’ es el significado cromático que le concierne, siendo el que propiamente denota la noción misma de color. De tal guisa es el plumaje del halcón, símbolo del dios solar, cuya luz divina dispensa vida y protección sin distinción de lugares ni de reinos naturales, siendo el color manifestación y reflejo constitutivo de aquélla: la luminosa brillantez solar se expande abigarradamente irradiando color sobre las cosas, «como un halcón de plumaje resplandeciente» (Donnat, 2009, pp. 193-194). En los pájaros, en las serpientes, en el ganado se reconoce lo que en griego se denomina *ποικίλος*, convirtiéndose en el designativo genérico del color. La función del determinativo es únicamente escritural, es un signo que, en el sistema gráfico egipcio, se añade a la palabra sin pronunciarse, funcionando como un clasificador semántico (Donnat, 2009, p. 198); tal es el papel que incumbe a *sab* como signo determinativo.

Remitiendo a las conclusiones de Schenkel expuestas en un estudio previo (Schenkel, 1963), en donde habría procedido a una primera revisión del egipcio antiguo a partir del modelo evolutivo propuesto por Berlin y Kay (1969), Baines (1985, p. 283) contempla la viabilidad de añadir a la lista de cuatro colores básicos, dilucidada dentro de dicho marco teórico, esta última denominación (*sab*) para denotar algo multicolor, abigarrado, como ocurre específicamente en referencia a la piel de los cuadrúpedos, el plumaje de los pájaros o la piel de las serpientes, y «aparentemente a nada más». El dato llama la atención: durante un estadio aún no avanzado, aunque perdurable, de la evolución de la terminología cromática egipcia el término *sab* aparece, repito, acompañando a los cuatro colores reconocibles como básicos, el blanco, el negro, el rojo y el verde, correspondiendo al estadio III de la secuencia de Berlin y Kay. Tanto más elocuente resulta, por ello, su empleo como determinativo para designar la idea general de color. Esta particularidad se atestigua asimismo en las lenguas sumeria y acadia, que exhiben cuatro colores básicos más el correspondiente término para aludir al abigarramiento.

Warburton (2000, p. 5) coincide en esta apreciación del término en cuestión, aunque aconseja cautela en su interpretación. El empleo ideográfico del determinativo implica ya un grado de abstracción, representado en función de un símbolo concreto, de ahí su denominación como «determinativo abstracto». El color no aparece, empero, entre las categorías preservadas en las listas de nombres organizadas por categorías, pero sí se señala mediante un determinativo, que, en principio, indica un rasgo distintivo abstraído del elemento que el nombre al que se añade designa, lo que resulta chocante porque sugiere un menoscabo conceptual allí donde la sensibilidad al color está de sobra atestiguada. Warburton reconoce esa duplicidad terminoló-



gica (que él translitera así: *iwn* para ‘color’, que puede derivar del árabe *lawn*, y *sāb* para ‘multicolor’), y reconoce en ella un conato hacia la expresión de lo abstracto, de acuerdo con su tesis general de que, por un lado, conviene sustituir la idea de la evolución léxica relativa a los términos de color por la idea de su difusión, en la que se haría reconocible no tanto una tendencia general hacia el empleo paulatino de una serie de tonos, de acuerdo con la tesis de Berlin y Kay (1969), sino un desarrollo lingüístico conducente desde lo concreto hacia lo abstracto, un proceso en el que las redes de intercambio comercial tendidas por doquier hubieron de jugar un papel determinante para la adquisición de la conciencia abstracta de los colores. Los términos de color serían de hecho un paradigma de la manera en que se llega a designar nociones abstractas por medio de nombres concretos (Warburton, 2012). El éxito de las propuestas de Berlin y Kay puede cifrarse en la asiduidad con la que los estudiosos de las lenguas antiguas han tendido a cotejar sus búsquedas con los resultados expuestos por aquéllos. Entre ellos, la posición de Warburton (2012, 2014) tiende a ser reticente en torno a la teoría estandarizada, aun mostrando una actitud anuente en lo fundamental, como reconoce Schenkel (2006, p. 213) por su parte, que sale al paso de sus afirmaciones: el proyecto de Warburton (2007) queda enmarcado en este contexto, con todo lo reservado que pueda mostrarse a aceptar la teoría estandarizada, a cuya crítica parece proceder.

Un grado aún mayor de abstracción, y, por ende, cierta posterioridad temporal, deben ser presupuestos tratándose del concepto alusivo a la generalidad de los colores, que en un primer paso guarda noticia de su pluralidad (*sāb*) –valiéndose de dicho signo como determinativo–, y en un segundo paso, prescindiendo de dicha pluralidad, la abstrae en una noción enteramente nominal, sin correlato perceptivo preciso. A esto último es a lo que no alcanza la lengua egipcia. Tanto es así que, por muy propensa que sea a la abstracción de sus términos de color, contando con expresiones tan explícitas como «color del oro» (*iwn nj nbw*) (Warburton, 2000, p. 7), pueden finalmente ser traducidas por expresiones como «piel del oro», a semejanza de expresiones como «piel del cielo» o «piel de las gemas» (Donnat, 2009, p. 197). El concepto, en cualquier caso, no está aún en curso, por muy aproximativamente que pueda parecer que es así.

Quede con ello sentado que una noción plural de los colores precede a una noción abstracta del color, antesala del concepto. Esta anterioridad, en ese orden, se observa también en la lengua sumeria, que, careciendo de término alguno para designar el color en sí, conviene en nombrar su conjunto variopinto. A tal efecto cuenta con la forma *gun*₃, que asimismo puede aparecer reduplicada, *gun*₃-*gun*₃, o limitada por una partícula, *gun*₃-*a*. Estas tres formas gramaticalmente diferenciadas puede adoptar dicha voz, que es la que la lengua sumeria asocia a la noción de color, cuya significación se encuentra condicionada por las determinaciones gramaticales que le pueden afectar, pues, repito, tanto puede aparecer aisladamente, como redoblada, como sufijada, pudiendo su significación fluctuar en función de dichas determinaciones, ejemplificadas en las tres siguientes acepciones (Jiménez Zamudio, 2003, s. v. *gùn*): primera ‘estar coloreado / pintado’, ‘ser multicolor’ (frecuentemente reduplicado); segunda ‘resplandecer, relucir, centellear’; y tercera ‘multicolor’. A estas acepciones cabe añadir las siguientes (Foxvog, 2008, s. v. *gùn*): ‘to be dappled, spotted,



mottled, (multi)colored, colorful, decorated with colorful materials', o bien, con la entrada marcada morfológicamente en el propio glosario, «*gùn, gùn-na, gùn-gùn*: (multi)colored, dappled, variegated, speckled». De modo que tanto puede adquirir valor adjetival como verbal, algo usual en la lengua sumeria.

Entre las características gramaticales del sumerio está el hecho de que haya «indistinción formal entre adjetivos y verbos [...] Los adjetivos podían emplearse como verbos, al punto que podían ser traducidos como verbos de estado y como sus correspondientes causativos» (Jiménez Zamudio, 2017, p. 62). Así pues, la noción de color se confunde con las nociones «estar / ser coloreado» y «colorear». Cabría, en consecuencia, dudar de que hubiese de hecho alguna denominación abstracta asociada a dicha noción (un hipotético **nam-gun₃*). En su forma reduplicada, tanto puede tener valor adjetival, en cuyo caso referiría su superlativo, o bien sugeriría énfasis o intensidad, cuando no la idea de totalidad, y tanto puede adoptar forma conjugada, en cuyo caso, en calidad de reduplicación libre, o indica la pluralidad del actante, o señala la pluralidad de la acción en sí. En su forma sufijada, finalmente, añadiendo al adjetivo una *-a*, se precisa y determina su significado, nominalizándolo, pudiendo equivaler a las formas participiales del verbo.

En la leyenda de *Enmerkar y el señor de Aratta* podemos hallar un ejemplo en su forma simple, que con valor prioritariamente verbal aparece en la línea 590 (*mu-un-gun₃*), repetida como escena típica en las líneas 58 (*mi-ni-gun₃*) y 94 (*mu-un-gun₃*) de la leyenda de *Lugalbanda y el pájaro Anzud*, referidas a la acción de pintar los ojos con kohl. Su forma reduplicada la tenemos en las líneas 132 (*ha-ma-ab-gun₃-gun₃*) y 459 (*na-an-gun₃-gun₃*) de la primera de las leyendas mencionadas, significando la acción de adornar, colorear abigarradamente (en la segunda de ellas la mención culmina una ristra de frases coordinadas en las que una serie de colores concretos aparecen conjugados de idéntica manera). En su forma sufijada merece mención la línea 4 de la leyenda de *Enmerkar y En-sugbir-ana*, debido a que alude al arcoíris, de quien se dice ser como un cuerno de brillo multicolor (*si-muš₃ gun₃-a*), ingeniendo un símil apropiado para la ciudad de Uruk, cuya fama se le asemeja por encumbrarse hasta el cielo. Con no menor merecimiento cabe sacar a colación la línea 577 de la leyenda de *Enmerkar y el señor de Aratta*, porque replica uno de los versos de Safo ya recordados (fr. 98 L-P, 10-11: *μυτράναν [...] ποικίλαν*): el guerrero se cubre la cabeza con un turbante de vivos colores (*tug₂zag₃su gun₃-a*), donde se ve que el uso de los determinativos no es exclusivo de la escritura egipcia; en este caso la vocal sufijada cumple la función de locativo de instrumento.

Varias peculiaridades aproximan al sumerio y al egipcio, además de esta ya evidenciada, a saber, la manera en que los términos de color se pliegan a condicionantes gramaticales que matizan su valor semántico en función de su acomodo sintáctico, variando entre su uso verbal y su uso adjetival. Además de ello, y a falta de un término específico para la denominación del concepto de color, las lenguas antiguas consideradas pueden hacer uso de medios indirectos para referir su análogo, y ello se acompaña de términos alusivos a la pluralidad de los colores. Tanto el sumerio como el acadio (Thavapalan, 2020, pp. 195-196) discriminan una secuencia de cuatro colores, con denominativos abstractos (el blanco, el negro, el rojo y el amarillo / verde claros), a la que añaden en las listas el vocablo correspondiente a su aparien-



cia plural (GÛN, *barmu* o *barramu* respectivamente), que comparece junto con los considerados colores básicos según el modelo de Berlin y Kay (Thavapalan, 2021, pp. 27-28). En general, para expresar la idea de abigarramiento es reconocible la existencia de un término diferenciado en los lenguajes del antiguo Oriente Próximo y el entorno del Mediterráneo, sin que les subyazga una relación etimológica precisa, siendo constatable, además de en sumerio y acadio, en griego, en egipcio, en lineal B, en árabe, en siríaco, etc. (Thavapalan, 2021, p. 79). El acadio se sirve del logograma sumerio GÛN.A, y se considera un término que significa algo intermedio entre el término de color y la palabra para la idea abstracta de color (Thavapalan, 2021, pp. 80-81). Guarda, finalmente, un doble sentido, que la asirióloga refleja en lengua inglesa de la siguiente manera: *multihued* indica una variedad cromática en yuxtaposición y aun en mezclanza, mientras que *versicolored* indica que es de color variable y cambiante (Thavapalan, 2021, pp. 82-84); ambos sentidos parecen aglutinarse en uno y el mismo vocablo.

Thavapalan (2020) somete estas particularidades a escrutinio sobre todo en lo concerniente a la lengua acadia, que en tanto lengua literaria estuvo sujeta a la influencia directa de la lengua sumeria, y de sus estudios se colige que, en primer lugar, de ningún modo resulta extravagante el procedimiento morfológico descrito para el egipcio con objeto de nombrar los colores, recurriendo a formas verbales a fin de nombrar colores abstractos, por oposición a los nombres de color concretos que derivaban del nombre de sustancias minerales mayormente, coincidiendo en ello con el sumerio (Thavapalan, 2020, p. 196). La particularidad de esta categorización residiría en que los primeros eran potencialmente predicables de cualquier objeto, y podían ser investidos de sentidos traslaticios (emociones, estados mentales y otras cualidades simbólicas), mientras que los segundos se limitaban a referir colores de materias afines, pudiendo a lo sumo denotar superficies pintadas del color respectivo.

Para finalizar, la lengua latina puede valernos de contraste, pues en ella la relación semántica expuesta se invierte: el término correspondiente al griego ποικίλος, alusivo al conjunto variable de los colores, *versicolor*, se compone a partir del término que nombra palmariamente el concepto de color, *color*, correspondiente al griego χρώμα, mediando el rumbo semántico que adoptan en lengua griega, del que en buena parte dependen. De esta dependencia genérica del latín hacia el griego dejó constancia fehaciente Varrón en su *De lingua latina*. Meillet (1972 [1966], p. 124) llamó «prestamos de sentido» a aquellos casos en los que una voz latina adopta las acepciones acostumbradas de una voz griega, un procedimiento consistente en «cargar una palabra latina con el valor de una palabra griega de sentido aproximado».

Atento seguramente a una dependencia aún más directa aventuró De Miguel (1914, s. v. *color / colos*) una posible derivación etimológica a partir del griego χρωνώω ‘colorar’, con metátesis y cambio de *n* en *l*. Santiago Segura (1985, s. v. *color*) opta por ponerlo en relación con el verbo *celo*, que puede significar ‘celar, velar, mantener secreto, disimular, encubrir’, denotando, por tanto, ‘ocultamiento’. Suscribiendo esta misma propuesta etimológica, destacan Ernøut y Meillet (1985, v. s. *color*) las acepciones de la palabra ligadas a la disimulación, representando a su vez lo más distintivo y aparente de los cuerpos, y subrayando de paso la proveniencia griega de varias de esas acepciones, entre ellas las extensivas al ámbito de la retórica, con la voz



griega *χρῶμα* como inspiración probable. De Vaan (2008, s. v. *color*) propone finalmente como étimo de origen del protoitálico **kelōs* ‘exterior’, ‘aspecto’, procedente a su vez del protoindoeuropeo **kel-ōs* ‘cubrir, cubierta’, del que se deslizaría semánticamente para significar ‘color’.

Destacan entre sus acepciones las de ‘apariencia, recubrimiento, aspecto exterior, fingimiento, hermosura, excusa, pretexto, estilo, brillantez de estilo’, etc., haciendo acopio de un número de connotaciones bastante más cuantioso que el correspondiente al término griego. Esta relación se invierte respecto al término *versicolor*, que carece de las connotaciones asociadas al término griego correspondiente. Esto no deja de ser significativo, pues parece consecuencia de la posterioridad de su formación: VERSUS + COLOR. Hay unanimidad acerca de su composición. *Versus* es el participio plural del verbo *verto*: vuelto, orientado, cambiado, mudado, revuelto; remite, pues, al movimiento, la rotación, el retorno, significando, así, en relación al color, tenerlo variable, tornasolado, que muda de un momento a otro, o según sea el ángulo desde el que se mire (Glare, 1982 s. v. *uersicolor*).

Puede acaso incidir en la diferencia señalada sobre la potencia connotativa de esos términos en las dos lenguas el hecho de que la voz griega *ποικίλος* esté emparentada directamente con las latinas *pingere* y *pictura*, las cuales parecen apropiarse justamente de sus acepciones, en parte al menos, dado que dejan de denotar algo que en griego se asociaba a la escritura (*γράφω*) y el latín deslinda (*scribere*), perdiendo pues parte de su polisemia (Pierre, 2009, p. 181). *Pigmentum* nombra cualquier materia colorante, droga, ingrediente o condimento de ungüentos y lociones, significando asimismo, figuradamente, ‘ornato, figura retórica, afectación’, así como ‘afeite, colorante o falsa apariencia’. Se compone de PINGO+MENTUM (Glare, 1982, s. v. *pigmentum*), donde el verbo refiere la acción de adornar con colores, pintar, tinter, colorear el estilo, etc. *Pictura*, por su parte, refiere la acción y el arte de pintar, y la obra misma resultante, sea una pintura, un bordado, un mosaico o un tatuaje, ítem más la imagen mental que puedan suscitar, más o menos engañosa (cf. también Ernout y Meillet, 1985, s. v. *pingō*). De Vaan (2008, s. v. *pingō*) da *pictor*, *pictura*, *pigmentum* como derivados de *pingō*, *-ere* ‘colorear, pintar’, del protoitálico **ping-elo* ‘pintar’, **pikto* ‘pintado’. Se añade su procedencia de una raíz común protoindoeuropea **pi-n-k*, común también al griego *ποικίλος*. Retiene, no obstante, su posible relación a la raíz **peig-* **peik*.

De todas maneras, parece más arraigada en la lengua latina la voz *varius*, *-a*, *-um*, cuyo homólogo verbal, *vario*, condensa esos sentidos procedentes del griego en una sola palabra, significando ‘pintar de varios colores, colorear, dar variedad’, así como ‘mudar, cambiar, ser diferente, colorearse’, y, en sentido figurado, ‘variar de opinión, dar variedad a un estilo o a un tema’ (Segura, 1985, s. v. *vario*). De Vaan (2008, s. v. *varius*) coincide en la significación del término (*‘having two or more colors, variegated’*), así como en sus sentidos derivados, alusivos a la variedad, la diversidad y el cambio, certificando además la incerteza de su etimología, difícil de conjeturar con seguridad, detalle que corroboran Ernout y Meillet (1985, s. v. *uarius*), aun negando relación con el grupo gr. *ποικίλος*, remitiéndolo a lat. *pingō*; se dice, sobre todo, añaden, de la piel del hombre y del animal. Cicerón parafrasea del siguiente modo (*De divinatione* I, 47, 106, verso 4.º) la imagen de la fiera y desfa-



luciente «variopinta culebra» (αἰόλον ὄφιν) de Homero (*Il.* XII, 208): *semianimum et varia graviter cervice micantem*. Item más, en su traducción del *Timeo* platónico, vierte Cicerón (*Timaeus* IX, 35) con la palabra *varietate* el πεποικιλμένον del original griego (*Tim.* 40 a 7), para caracterizar la visibilidad del propio cosmos, distinguible en su belleza por su riqueza cromática, contemplando el recurso explícito a una paráfrasis, «mundo luciente», a fin de captar al completo el sentido del texto de Platón: *ut hunc varietate distinctum bene Graeci κόσμον, nos lucentem mundum*. Quedan bien verificadas, con todo ello, las equivalencias entre las voces griegas y las latinas.

En el mismo campo semántico debe también situarse el adjetivo *variegatus*, -a, -um, participio del correspondiente verbo *variego*, dado que derivan del precedente: *varius ago* sería su procedencia etimológica (De Miguel, 1914, s. v. *variego*), de forma análoga a *litigo* < *lis ago*, *navigo* < *navis ago*, *fumigo* < *fumis ago* o *remigo* < *remus ago*, para cuya composición, no obstante, Glare (1982, s. v. *uariego*) remite al sufijo de formas denominativas -igo, resultado a su vez del alargamiento de -o, contra la remisión de De Miguel al verbo griego ἄγω. La difusión de este vocablo latino es posterior a la época clásica, y de él proviene el francés *bigarré*, dando pie al galicismo *abigarrado*.

El orden en que se registran las acepciones del término *color*, finalmente, deja en evidencia la evolución que padece por influjo de su vecindad y su sujeción cultural a la lengua griega: propiedad física de los objetos, materia colorante, tonalidad de la piel como indicio de estados internos, cualidad indicativa de procesos naturales, apariencia (Glare, 1982, s. v. *color*).

4. LA DECANTACIÓN DEL CONCEPTO DE COLOR

La terminología griega relativa al color cuenta con otros nombres aparte de los ya citados; estos son βαφή, φάρμακος y ἄνθος, igualmente polisémicos (Carastro, 2009, p. 301). Sin embargo, la lengua se decanta con el tiempo en favor de χρώς y sus derivados (Grand-Clément, 2016, p. 5), concluyendo así un proceso fruto del cual se afianza el propio concepto de color.

Βαφή y φάρμακος delatan inmediatamente su procedencia, que está relacionada con la tintura y la pigmentación. El primero de ellos remite al verbo βάπτω (Liddell y Scott, 1996, s. v. βαφή), significando la acción de templar metales como el hierro o el acero, y la acción de sumergir en tintes, empapar, evocando respectivamente las industrias de la metalurgia y de la tintura, y dando por extensión en la noción de color. El segundo de ellos procede del mundo de la botánica, designando plantas de uso medicinal y mágico, y, por extensión, drogas, remedios o venenos; queda asociada también a la acción de templar el hierro; dícese a su vez de las tierras utilizadas para el maquillaje y el teñido (Chantraine, 1984, s. v. φάρμακος). Ambos términos evocan el campo semántico que cubre el término ποικίλος, reservado en un principio para esas actividades ligadas a la producción de objetos manufacturados.

La tercera opción, ἄνθος, ἀνθέω, está relacionada con la vegetación y nombra genéricamente a los brotes y las flores. Su extensión metafórica inmediata vale para expresar florecimiento, lozanía, plenitud y abundancia, pero también brillan-



tez y resplandor, así como la ornamentación de bordados, joyas, vasijas, etc.; se nos advierte de que el sentido derivado que nos incumbe es tardío (Chantraine, 1984, s. v. ἄνθος); no cabe descartar, de hecho, que dicha derivación dependa de una transposición relacionada asimismo con la tintura, pues se denomina ἄνθος a la glándula del *Murex*, de la que se extrae el color púrpura (Olalla, 2022, p. 136). En tal caso, cabe agruparlo con los dos anteriores. El pasaje de la *República* (429 d-e) de Platón en el que se evoca la labor de los tintoreros (οἱ βαφῆς) muestra bien a las claras ese enlace: es el elemento que decide de la calidad del teñido en color púrpura de la lana (ὥστ' εἶναι ἀλουργά), sacándole el mejor partido a la sustancia colorante (τὸ ἄνθος), aplicada sobre el color natural apropiado para ella, el blancor de la lana (ἐκ τοσοῦτων χρωμάτων μίαν φύσιν τὴν τῶν λευκῶν), pues de otro modo se perdería su nitidez o el agarre del tinte, sea por mezclarse con otro color, sea por descuidar los preparativos.

Frente a todas estas opciones, que derivan más o menos directamente de las tecnologías aplicadas a la obtención artificial de los colores, χρώς y sus derivados parecen acuñados justamente cuando lo que interesa es nombrar el color en la naturaleza, el color natural frente al artificial (reléase el pasaje recién comentado de Platón), en un proceso paralelo al que hemos contemplado en el caso del otro término en disputa, ποικίλος, sin que deba tampoco sorprender la transposición metafórica de la que se desprende, dentro de una lengua, ya filosófica, que pone en curso denominaciones como la de sustancia (οὐσία), o la de causa (αἰτία), a partir del vocabulario de la economía y del derecho, respectivamente; poco debe sorprender, pues, que para nombrar el color natural se valga del vocabulario de la anatomía. La metáfora resulta, además, poéticamente instructiva, y no se debe ignorar la connotación que contiene: el color es la piel del mundo. Es justamente la idea que se tiene en mente como más sustantiva desde el momento en que urge concebir su definición y dar con el concepto que se sigue de ella. El cromatismo es una especie de epidermis que cubre el conjunto ordenado de las cosas. El tránsito del sentido arcaico de χρώς (ya en Homero dicho término hace referencia, por más que indirecta, a la coloración, cf. *Il.* XIII 278-280, 284; XVII 733; *Od.* XI 528-529), su tránsito, pues, a la envoltura coloreada del mundo de la época clásica se produce sin gran violencia semántica, aunque de una manera asaz determinante.

La definición de que el color se acepta con relativa unanimidad denota esa derivación perspicua etimológicamente, congruente con el sentido que tenía el vocablo en la antigüedad, aludiendo a aquello que envuelve a las cosas, a semejanza de aquello que envuelve al cuerpo humano. Platón da de ella la primera noticia en el *Menón* (75 a-b), constituyendo su obra una de las primeras fuentes directas donde se registra la voz χρώμα en el sentido genérico ya especificado. La otra proviene del *Banquete de los sabios*, de Ateneo (s. II d. C.), donde se recoge una anécdota relatada por el poeta trágico Ión de Quíos acerca de la estancia de Sófocles en su ciudad durante el año 440 a. C., y su disputa con un «maestro de escuela», un gramático, a propósito del empleo poético y pictórico del color. La voz χρώμα aparece también en este contexto, y lo hace sugiriendo una idea aún más abstracta de dicha noción, tratada ya como si se comprendiera bajo ella una noción genérica. Esta escena atestigüa una conciencia clara acerca del propio concepto, puesto en boca de un gramático, capaz de identificar y aislar la categoría de color, sobre la que se puede versar



desde varios puntos de vista, sea como parte del léxico, sea como elemento sustancial de diversas prácticas, como la tintura y la pintura, sea como objeto de disputa dentro de un debate de orden estético (Grand-Clément, 2009, p. 78). Aquí emerge de lleno una noción manejable categorialmente, independizada de su relación etimológica a una u otra significación, asignable ya a los propios colores, verbigracia, el «color púrpura» (χρῶματι πορφύρεω). Este último paso es el que se reconoce inconfundiblemente en la obra de Aristóteles, que propone las claves formales de su definición (*Met.* X, 7, 1057 b 7-19).

Aristóteles retoma la noción que se gesta entre los filósofos adjudicándosela a los pitagóricos, a quienes correspondería, por lo tanto, la prioridad temporal. Por boca de Sócrates oíamos, en una primera definición, relativa a la «figura», que es aquello a lo que siempre acompaña el color; este, junto a ella, contribuye a la definición de las cosas en general (τὰ ὄντα). Tras esta que se considera ingenua (εὐθεες), vendrá la definición directa del color que se considerará teatral (τραγική), imitando el modelo sensitivo propuesto por Empédocles (Platón: *Men.* 76 d). En ambos casos el color (χρῶμα) remite a la superficie de las cosas. Aristóteles (*De sen.* 439 a 30), como digo, atribuye esta definición al grupo de los pitagóricos. Por él sabemos que «los pitagóricos llamaban color a la superficie (ἐπιφάνεια)», pasando a corregir a su manera la aserción, especificando que el color es el límite exterior de las cosas. Todavía Zenón de Citio (Radice, A 91 [1-2]) se ciñe a esta primera intuición, suscribiendo esa noción del color por relación a la figura: «los colores son los primeros esquematismos de la materia» (πρώτους [...] σχηματισμούς τῆς ὕλης), o su «coloración superficial» (ἐπιχρωσιν τῆς ὕλης). Todas ellas son definiciones ostensivas que se sostienen supuesto ese fondo arcaico que la lengua griega provee semánticamente.

La aportación propiamente aristotélica consiste en dar con la fórmula enunciativa merced a la cual puedan a la postre ser clasificados los colores por referencia a su género, determinado conceptualmente bajo la categoría de cualidad, en virtud de las diferencias específicas que puedan corresponderles. Lo más característico del abordaje de Aristóteles está en la variedad de perspectivas desde las que se dio a contemplar el problema. Desde este punto de vista, ningún filósofo griego anterior o posterior a él resiste la comparación. Las facetas desde las que lo aborda convierten su examen, dada su variedad, en un caleidoscopio de posibilidades que quedaron proyectadas sin llegar a una revisión sistemática definitiva. La que se propone en el tratado apócrifo *Sobre los colores* (*De coloribus*), escrito probablemente por alguien cercano a la escuela peripatética, concuerda parcialmente con los presupuestos que se desprenden del abordaje aristotélico. Con todo, las dificultades que presenta el texto no derivan solo, ni principalmente, del tema abordado en él monográficamente, sino de la propia transmisión del texto, cuya fijación entraña problemas difíciles de resolver, aunque puedan llegarse a proponer lecturas satisfactorias comparando las fuentes (Gottschalk, 1964). Lo más reseñable de dicha revisión, a los efectos del análisis aquí emprendido, puede resumirse en unos pocos pasos.

Conviene destacar, en primer lugar, que la tendencia a diferenciar mediante oposiciones mutuas los términos a disposición opera ya en el tratado apócrifo *De coloribus*. Anteriormente la terminología al uso es bastante fluctuante, pero paulatinamente se propende a su uniformización, con un rendimiento expositivo nada



desdeñable; cuenta ello a favor del rigor del texto, a pesar de las reticencias que despierta a ese respecto. El término *χρῶμα*, que denotaría una concepción naturalista del color, se reserva para lo que tradicionalmente se consideran elementos naturales, de cuya composición y acción mutua se formarán los cuerpos restantes. En este tratado se lleva a cabo la reducción explícita de los colores a los cuatro elementos naturales: fuego, aire, agua y tierra. Pero colores y elementos no se reparten uno a uno, como sugiere el tópico divulgado posteriormente por Aecio (DK 31 A 92): al contrario, se proponen dos colores elementales, el blanco (*λευκός*) correspondiente por naturaleza al agua, al aire y a la tierra, y el amarillo (*ξανθός*), o color de la luz, para el fuego. El negro (*μέλας*) no es propiamente un color sino, en oposición a la luz, su carencia o privación, aunque se detectan en el texto contraindicaciones puntuales que desmienten la rotundidad de esa definición: *negro* será el color resultante de procesos de combustión, humedecimiento, desecación, etc. La tierra, por su parte, adquiere tintes diversos cuya producción le proporciona su aspecto multicolor. Es a este respecto cómo pasa a adquirir valor funcional el término *βαφή*, que nombra esta versatilidad cromática de la materia terrestre, por analogía con la que pueda obtenerse artificialmente. Frente a ese término, *χρῶμα* conserva un valor no marcado, y en calidad de término marcado viene a asociarse a *βαφή* el término asimismo marcado *ἄνθος*, que nombra las sustancias vegetales utilizadas para el tinte, confundándose con él. La mezcla de colores de que es susceptible la naturaleza se figura mediante aquella que resulta observable en la técnica del tintado, valiéndose de símiles que se vuelven modélicos y a los que se recurre una y otra vez.

De nuevo el arte sirve como modelo para explicar lo que ocurre en la naturaleza. El tintado en los cuerpos inorgánicos se ofrece como modelo para imaginar lo que ocurre en los cuerpos orgánicos, confundiendo la pigmentación artificial con el cambio de color por la acción química (Gottschalk, 1964, p. 69). El procedimiento retórico es indisimulado y recurrente (*De col.* 5, 795 a 26-27, 795 b 11-20, 797 a 4-7), bien se trate de explicar la coloración de piedras y metales, bien de aquella que resulta de los procesos de maduración y floración de los vegetales, sin que en ningún caso desdiga las distinciones conceptuales a las que se conforman los términos en juego: *χρῶμα* nombra los colores de la naturaleza en su generalidad, *βαφή* y *ἄνθος* nombran sus homónimos artificiales (*φάρμακος* no se registra en este texto), y le valen al tratadista para tratar de explicar los procesos internos que se desarrollan en uno u otro ámbito físico. *Ποικίλος*, por su parte, conserva el sentido afinado que tiene desde Aristóteles, tras habérsele contrapuesto una serie de términos de cuya acuñación es responsable, con la finalidad de consignar diferencias efectivas en las formas naturales.

Aristóteles (*Gen. anim.* V, 6, 785 b 16 ss.) conviene en una terminología suplementaria para referirse a las maneras en que el color se organiza en la naturaleza, sea en el reino animal, sea en el reino vegetal, distinguiendo especies de un solo color (*μονόχροα*), cuando se conserva invariable para todo el género, otras de diversos colores (*πολύχροα*), sea porque el color varía de individuo a individuo, siendo uniforme en cada caso (*δλόχροα*), sea porque se compone de varios (*ποικίλα*), en cuyo caso puede ocurrir que tanto caracterice a un espécimen, como que ocurra solo en ejemplares concretos. Por relación a dicha terminología, *ποικίλος* significa a su vez el colorido



sometido al movimiento tornadizo, sentido originario inferido de todo aquello que indistintamente podía connotar inicialmente y que Aristóteles remacha al introducirlo en esa red de denominaciones de nuevo cuño convenidas *ex profeso* por él. El *De coloribus* (2, 792 a 5 ss.) parece valerse implícitamente de dichas estipulaciones.

Esas disquisiciones aristotélicas resultan provechosas teóricamente desde el momento en que, a tenor de las mismas, es factible sentar diferenciaciones efectivas, como la de que el color del ojo humano sea variable y el del resto de los animales, a excepción del caballo, único. Otro tanto cabe señalar en relación a la piel, cuyo color puede presentarse estable o variable según las especies, conviniendo a la humana lo primero y a la animal lo segundo, sentando una polaridad que tiene su reflejo en la de los propios términos en litigio, *χρῶς* y *ποικίλος* (Grand-Clément, 2015, p. 407). Anticipa con ello Aristóteles una manera de abordar el fenómeno del color en la naturaleza, como elemento de contraste y como indicio de propiedades cuya observación resulta empíricamente contrastable y teóricamente consistente. Su gran aportación consiste en contemplar las concomitancias entre los procesos cromáticos y los fenómenos biológicos, que está a la base del método al que se atiende el tratado pseudo aristotélico.

5. CONCLUSIONES

Antes de que el genio lingüístico griego hallase un nombre genérico para los colores, lo cierto es que no contaba con otro título con el cual referirlos en conjunto más que con uno que evoca su desconcertante y polimorfa diversidad: *ποικίλος*, que es asimismo un vocablo alusivo a la maña, manual o mental. El término *χρῶμα* vino más tarde, cuando hubo de designarse una idea que los agrupase genéricamente, echando mano, no por azar, de la palabra que, en el marco de la epopeya, designaba a la piel humana y, por excelencia, al cuerpo de dioses y héroes. Comienza a poder hablarse de la naturaleza de los colores justamente cuando se vuelve operativa convencionalmente esa reducción conceptual que, restringida en principio nominalmente, dejará de referir algo plural, etéreo e inconcreto, para mejor servir a la objetividad analítica y al orden (cosmos) que con la misma se instaura. Entretanto, transcurren siglos que, desde los hexámetros de Homero a la prosa más o menos desencantada de los filósofos, dan curso a un giro decisivo en la acuñación de una serie de vocablos que adquirirán, no obstante, un lustre insospechado en el nuevo contexto. Tal es el caso del *color*. Señalar abreviadamente los jalones de su recorrido ha sido el propósito de este estudio, desde el momento en que el concepto se desprende de sus connotaciones tradicionales, hasta el momento en que dicho desprendimiento se vuelve teóricamente operativo.

La deriva de todo este proceso alcanza su culminación cuando se llega a conceder al color vigencia empírica, es decir, cuando contribuye a pergeñar un medio, mejor o peor articulado, para poder acceder al conocimiento y sistematización de los propios fenómenos naturales, incluyendo en su haber así el cuerpo humano, como el mundo en toda la variedad de sus manifestaciones. La medicina hipocrática y los diversos tratados, clasificados mayormente como de proveniencia peripatética, dedi-



cados al estudio de áreas concretas de las ciencias naturales como son la botánica, la mineralogía, la fisiognomía o la zoología, le deben mucho a la deriva apuntada, hallando en los colores el instrumento apropiado para un examen suficientemente fundado de los fenómenos observables.

RECIBIDO: 14.5.2023; ACEPTADO: 18.6.2024.



BIBLIOGRAFÍA

- BAILLY, Anatole (1950). *Dictionnaire Grec-Français*. Librairie Hachette.
- BAINES, John (1985). Color Terminology and Color Classification: Ancient Egyptian Color Terminology and Polychromy. *American Anthropologist*, 87, 282-297. <https://doi.org/10.1525/aa.1985.87.2.02a00030>.
- BERLIN, Brent y KAY, Paul (1969). *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Facts on File.
- BERNABÉ, Alberto (2013). *Los filósofos presocráticos. Literatura, lengua y visión del mundo*. Ediciones EVOHÉ.
- CARASTRO, Marcello (2009). La notion de χρώς chez Homère. Éléments pour un anthropologie de la couleur en Grèce ancienne. En Marcello Carastro (Ed.), *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (pp. 301-303). Jérôme Millon.
- CHANTRAINE, Pierre (1984). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Klincksieck.
- COLLI, Giorgio (Ed.). (2008) [1978]. *La sabiduría griega II*. Editorial Trotta.
- DALE, Alexander (2021). αἰόλος. *Glotta*, 97 (1), 73-82.
- DE MIGUEL, Raimundo (1914). *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Sáenz de Jubera Hermanos.
- DE VAAN, Michiel (2008). *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*. Brill.
- DONNAT, Sylvie (2009). Lumière, couleurs et peaux dans l'Égypte Ancienne. En Marcello Carastro (Ed.), *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (pp. 189-206). Jérôme Millon.
- ERNOUT, Alfred y MEILLET, Alfred (1985) [1932]. *Dictionnaire Étymologique De La Langue Latine. Histoire des Mots*. Klincksieck.
- FOXVOG, Daniel (2008). *Elementary Sumerian Glossary*. University of California. http://www.bulgari-istoria-2010.com/rechnici/foxxvog_sumerian_glosary.
- GIORGIANNI, Franco (2020). Colori dell'Eros nella Grecia antica. *Medicina nei Secoli*, 32, 443-476.
- GLARE, P. G. W. (1982). *Oxford Latin Dictionary*. Clarendon Press.
- GOTTSCHALK, H. B. (1964). The *De Coloribus* and its Author. *Hermes*, 92 (1), 59-85.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline (2009). Sofocle, le maître d'école et les «langages de la couleur»: à propos du fragment 6 de Ion de Chios. En Marcello Carastro (Ed.), *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (pp. 63-81). Jérôme Millon.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline (2015). *Poikilia*. En Pierre Destrée y Penelope Murray (Eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (pp. 406-421). Wiley Blackwell.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline (2016). L'épiderme des statues grecques: quand le marbre se fait chair. *Images Revues*, 13, 1-24. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3932>.
- IERODIAKONOU, Katerina (2016). Empedocles and the Ancient Painters. En Liza Cleland, Klaren Stears y Glenys Davies (Eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World* (pp. 91-98). BAR Publishing.
- JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2003). *Antología de textos sumerios. I Textos trasliterados y anotados. II Glosario y Signario. III Copias cuneiformes*. UAM Ediciones.
- JIMÉNEZ ZAMUDIO, Rafael (2017). *Nueva gramática de Sumerio*. Universidad de Alcalá-Servicio de Publicaciones.
- KÁDAS, Gréta (2017). El significado de ποικίλος en las inscripciones griegas. *Studia Philologica Valentina*, Anejo 1, 11-20.



- LAZCANO, Roque (2020). Sobre las posibles referencias egipcias del Mito de las Edades de Hesíodo. Algunos documentos para el estudio de su génesis y estructura. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 20, 65-94. <https://doi.org/10.5209/cfcg.68476>.
- LIDDELL, Henry George y SCOTT, Robert (1996) [1940]. *A Greek-English Lexicon*. Clarendon Press.
- LUQUE, Aurora (Ed.). (2020). Safo, *Poemas y testimonios*. Acanalado.
- MACÍAS, Juan Manuel (Ed.). (2017). Safo, *Poesías*. La Oficina.
- MEILLET, Alfred (1972) [1966]. *Historia de la Lengua Latina*. Ediciones Avesta.
- MÉNDEZ DOSUNA, Julián (2012). La polisemia del griego ἀργός ('blanco', 'veloz'). *Nova Tellus*, 30, 11-37.
- MÉNDEZ DOSUNA, Julián (2015). Glosografía griega y polisemia irracional: la verdadera historia de αἰδώς. *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, 1, 357-394.
- OLALLA, Pedro (2022). *Palabras del Egeo. El mar, la lengua griega y los albores de la civilización*. Acanalado.
- PIERRE, Maxime (2009). Couler, mensonge et rhétorique: la cosmétique de l'orateur chez Ciceron et Quintilian. En Marcello Carastro (Ed.), *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations* (pp.179-187). Jérôme Millon.
- PRIVITERA, G. Aurelio (1967). La rete di Afrodita. Ricerche sulla prima ode di Saffo. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 4, 5-78. <https://www.jstor.org/stable/20537552>.
- RADICE, Roberto (Ed.). (2002). *Stoici antichi. Tutti I frammenti*. Bompiani.
- SCHENKEL, Wolfgang (1963). Die Farben in ägyptischer Kunst und Sprache. *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 88, 131-147.
- SCHENKEL, Wolfgang (2007). Color terms in ancient Egyptian and Coptic. En Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei y Don Dedrick (Eds.), *Anthropology of Color: Interdisciplinary multilevel modeling* (pp. 211-228). John Benjamins. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/volltexte/2013/1577>.
- SEGURA, Santiago (1985). *Diccionario etimológico latino-español*. Ediciones Generales Anaya.
- SNELL, Bruno (2017) [1946]. *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Acanalado.
- THAVAPALAN, Shiyintha (2020). Speaking of colours. En Astrid Nunn y Heinrich Piening (Eds.), *Mesopotamian Sculpture in Colour* (pp. 194-199). PeWe-Verlag.
- THAVAPALAN, Shiyintha (2021). *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia*. Brill.
- WARBURTON, David (CA. 2000). *Colors in Ancient Egypt*. Texto inédito accesible en línea. <https://www.academia.edu/Warburton/WarburtonColoursEgyptBorg>.
- WARBURTON, David A. (2007). Basic color term evolution in light of ancient evidence from the Near East. En Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei y Don Dedrick (Eds.), *Anthropology of Color: Interdisciplinary multilevel modeling* (pp. 231-248). John Benjamins.
- WARBURTON, David (2012). Colourful Meaning: Terminology, abstraction and the Near Eastern Bronze Age. En Niels N. Johannsen, Mads D. Jessen y Hele Juel Jensen (Eds.), *Excavating the Mind: Cross-Sections through Culture, Cognition and Materiality* (pp. 183-208). Aarhus University Press. https://www.academia.edu/2768626/Colourful_Meaning.
- WARBURTON, David (2014). Ancient Color Categories. *Encyclopedia of Color Science and Technology*. Springer Science + Business Media, 1-9.
- WEST, Martin (2003). *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Clarendon Press.



- WIERZBICKA, Anna (1996). *Semantics. Primes and Universals*. Oxford University Press.
- WIERZBICKA, Anna (2006). The semantics of colour. A new paradigm. En Carole P. Biggam, Christian J. Kay y Nicola Pitchford (Eds.), *Progress in Colour Studies. Volumen I. Language and culture* (pp. 1-24). John Benjamins Publishing Company.
- WIERZBICKA, Anna (2008). Why there are not 'color universals' in language and thought. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14, 407-425. <https://www.researchgate.net/publication/229861753>.

