

*Color, luz y belleza en Marciano Capela **

Juan LORENZO

RESUMEN

Tradicionalmente, desde el período clásico del mundo latino, el «color» aparece asociado a la belleza. En la baja Edad Media adquieren también un papel relevante la «luz» y el «brillo». Pero un estudio de este aspecto en la obra de Marciano Capela pone de manifiesto que ya en este escritor, cuya influencia había de ser muy grande en la Edad Media, se encuentra un claro precedente de lo que más tarde iba a ser norma: «luz» y «resplandor» se asocian constantemente al color para la expresión de la belleza.

SUMMARY

It is a well known fact that in the classic period of the Latin world terms for colour are often used in association with beauty. In the late Middle Ages terms referring to «light» and «radiance» are also used for the same purpose. However, the study of Martianus Capella's work shows that he was a real pioneer in the early Middle Ages since he set a precedent for what was to become a rule later: terms for «light» and «radiance» are used in his work constantly in association with those for colour in order to express beauty.

1. La concepción de la belleza: de la antigüedad romana a la Edad Media

En la definición de la belleza física que da Cicerón y que se repite, sin experimentar apenas cambios en los siglos posteriores, se mencionan dos elementos creadores de belleza, perceptibles ambos por la vista: la proporción de las partes y el color.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Universidad Complutense.

En las *Tusculanas* define Cicerón la belleza física y la moral. Por lo que se refiere a la física centra la atención en los dos aspectos antes mencionados: proporción y color. La belleza corporal nace de la disposición adecuada de los miembros y del color:

Cic. *Tusc.* IV, 13, 31: *Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo, sic in animo opinio-num iudiciorumque aequabilitas et constantia cum firmitate quadam et stabilitate...pulchritudo vocatur.*

La misma idea, aunque restringida a uno solo de estos elementos —la *apta compositio membrorum*— vuelve a aparecer en otra obra filosófica suya en la que, además, señala el sentido de la vista como el único capaz de percibir la belleza física, y menciona el placer que produce la contemplación de la proporción de las partes en un todo; la belleza atrae y agrada por el hecho mismo de que todas las partes concuerdan entre sí con una cierta gracia:

Cic. *off.* I, 28, 98: *ut enim pulchritudo corporis apta compositione membrorum movet oculos et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes cum quodam lepore consentiunt, sic hoc decorum, quod...*

Más tarde recoge Agustín en varios pasajes de su obra *La Ciudad de Dios* la definición ciceroniana de la belleza física, aunque con una intención distinta a la de Cicerón y sin mencionar su fuente. En unos casos le interesa también a él poner de relieve únicamente la idea de la proporción. No es la cantidad, sino la simetría y la proporción de las partes lo que hace que un cuerpo o un objeto sean bellos, y, con una clara finalidad didáctica, acude a un ejemplo para demostrarlo:

Aug. *civ.* XI, 22: *sicut in specie visibilis hominis, si unum radatur supercilium, quam propemodum nihil corpori, et quam multum detrahitur pulchritudini, quoniam (pulchritudo) non mole constat, sed parilitate ac dimensione membrorum.*

Pero en otros lugares de la misma obra menciona los mismos dos elementos que aparecen en la definición de Cicerón, y la coincidencia, casi total, se extiende incluso al léxico empleado, principalmente en lo que se refiere a la presencia del color:

Aug. *civ.* XXII, 19: *Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate. Vbi autem non est partium congruentia, aut ideo quid offendit quia pravam est, aut ideo quia parum, aut ideo quia nimium.*

Esta definición de la belleza, centrada sobre todo en el justo medio de las partes, se ha venido repitiendo durante toda la Edad Media, con la particula-

ridad de que sucesivos escritores tomaron como punto de referencia a Agustín y no a Cicerón, a pesar de haber sido éste el primero en definir la belleza en los términos señalados. La *compositio membrorum* de Cicerón y la *membrorum dispositio* de Agustín encuentran eco en la *membrorum commensuratio* de Boecio ¹ y en la *elegans et idonea membrorum coaptatio* de Mateo de Vendôme que, en su *Ars versificatoria*, se pronuncia acerca de la belleza en unos términos que no difieren mucho de los utilizados por sus predecesores en lo que se refiere a los dos aspectos de la belleza: *Est forma elegans et idonea membrorum congruentia cum suavitate coloris* ². «Esta definición —dice De Bruyne ³— subyace en todas las descripciones y alusiones de los autores, escritores y poetas profanos tanto como en los místicos y comentaristas del *Cantar de los Cantares*». Se refiere a ella Alejandro de Hales, aunque hace notar las limitaciones que tiene una definición de la belleza basada únicamente en la elegante proporción de las partes, porque vale tan sólo para la belleza física, pero no para la interior. La noción de «armonía» de los miembros vuelve a aparecer, un poco más tarde, en Alberto Magno ⁴.

A esta cualidad de la belleza va unida otra, no menos relevante y perceptible, igual que la anterior, exclusivamente por la vista, requisito que aparece como recurrente a lo largo de la historia: el *color*. Este componente de la belleza está presente, explícita o implícitamente, en las varias definiciones de la *pulchritudo* recogidas en los escritos de autores pertenecientes a épocas distintas. Todos ellos se limitan, por lo general, a repetir las palabras con las que Cicerón había aludido, varios siglos antes, a este aspecto cromático de la belleza física: *cum suavitate coloris*.

De las dos cualidades que ha reunir un ser o un objeto para que puedan ser considerados «bellos» (*congruentia partium* y *suavitas coloris*) sin que se pueda decir que un requisito predomina sobre el otro, sino que se hallan en un plano de igualdad, a nosotros ahora nos interesa más el *color*, que es bello por sí mismo: «la belleza constituye su propia esencia, puesto que le es esencial manifestarse a la vista y producir el placer de la visión» ⁵, la *delectatio*.

Se ha dicho en más de una ocasión que sería difícil, si no imposible, concebir un mundo en el que faltara el color. Es un elemento necesario e indis-

¹ Top. 116b22: «*decor autem membrorum commensuratio videtur esse*». «τὸ δὲ κάλλος τῶν μελῶν τις συμμετρία δοκεῖ εἶναι».

Este pasaje aparece recogido, con la misma intención, en el libro de W. Tatarkiewicz (1962): *Historia Estetyki*, Warszawa. (trad. de D. Kurcyka: *Historia de la Estética*, II: La estética medieval, Madrid, Akal, 1989, 90).

En los otros dos pasajes en que Boecio utiliza, en la misma obra, el vocablo *commensuratio* (139b21 y 139b22) funciona también como el equivalente latino del griego *συμμετρία*.

² *Ars versificatoria*, ed. Faral, 134, apud E. De Bruyne (1959), *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, II, 183 (trad. del título original: *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge, 1946).

³ E. De Bruyne, *loc. cit.*

⁴ Alb. Mag. *Sum. Theol.* I, q. 26, m. 1, a. 2.

⁵ E. De Bruyne, *op. cit.*, III, 95.

pensable, y de ahí la mucha atención que siempre se le ha prestado. Los seres humanos, sin excepción, se deleitan con los colores, tanto con los considerados simples y básicos ⁶ como con los que resultan de la mezcla de éstos. De unos y de otros nace la belleza. Y esta importancia que el color tiene para el ser humano explica posiblemente que se le hayan dedicado múltiples trabajos concebidos desde puntos de vista diferentes y sobre aspectos concretos. Son escasos, por el contrario, los estudios de carácter general sobre el color en la lengua latina ⁷.

En la mayor parte de estos trabajos se llama la atención sobre el hecho de que, bajo el significante o los significantes de un color, se ocultan más de una acepción. Un color determinado tiene capacidad denotativa, pero puede también connotar. Los colores denotan y connotan. En su acepción propia y material los colores son portadores de un significado concreto (blanco, negro, rojo...), pero esta acepción originaria de los colores no impide que, en contextos especiales y en combinación con otras claves de selección significativa, pasen de designar un color a connotar un concepto o una cualidad; del sentido concreto y específico pasan al simbólico ⁸ y metafórico (la alegría, la pena, la pasión...). Referidos a seres o a objetos materiales, pueden presentar al mismo tiempo las dos acepciones —la propia y la figurada—: un vestido blanco, sin dejar de ser blanco o precisamente por serlo, es susceptible de simbolizar en nuestra civilización la inocencia, mientras que uno negro se asocia al duelo, a la pena. Es sobre todo en esta segunda acepción (la metafórica y la simbólica) en la que se puede hablar de la capacidad del léxico cromático para la expresión de la belleza.

Cuando se trata de describir la belleza de un ser humano, de un héroe o de una divinidad (lo mismo ocurre si lo que se pretende calificar como bello es un objeto material), hay dos posibilidades de hacerlo, desde el punto de vista de la selección del léxico. Una, tal vez la más subjetiva, consiste en echar mano de un léxico directo y específico de la belleza, capaz de lograr por sí solo una caracterización positiva y de definir a alguien o algo como «hermoso». Al proceder así, el escritor emite su opinión particular y hace una valoración estética por medio de determinantes directos: *pulcher*, *formosus*, *venustus*, *speciosus*... Aparte de la valoración global como «bello», se puede especificar en qué consiste la belleza y si afecta al conjunto o a alguna de las partes. De una persona podemos decir que tiene la nariz o el cuello bonitos; en este caso se valora preferentemente la proporción y la fi-

⁶ P. Kay-Ch. K. McDaniel (1987), «The linguistic significance of the meanings of basic color terms», *Language*, 54, 612.

⁷ Al fundamental y básico trabajo de J. André (1949) (*Études sur les termes de couleur dans la langue latine*, París) hay que añadir el más reciente y más completo de Neculai V. Baran (1983): «Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin», *ANRW*, II, 29.1, 321-411, que dedica un apartado al estado de los estudios cromáticos en la antigüedad y en la actualidad, con una relación bibliográfica. Tiene el inconveniente de que, a pesar de haber sido publicado en 1983, no recoge estudios aparecidos después de 1970.

⁸ E. Portal (1989), *El simbolismo de los colores* (trad. de F. Gutiérrez), Barcelona.

*gura*⁹. Si, por el contrario, lo que el escritor latino describía como «bello» era el cabello, estaba pensando sobre todo en el color (*flavus*). Y si el objeto de la descripción eran los ojos, probablemente tenía en cuenta los dos elementos: forma o tamaño / color (*glaucus*). Pero en cualquiera de estos dos casos la valoración se hacía por medio de un vocabulario propio del campo semántico de la belleza y que, aún sin especificar en qué consistía lo bello, lo calificaba de «hermoso». De una persona se puede decir que es «guapa» o que tiene «bonitas» determinadas partes de su cuerpo, sin explicitar qué es lo que, a nuestros ojos, la hace «hermosa», mediante el empleo de adjetivos que la califiquen como tal, procedimiento habitual tanto por parte de prosistas como de poetas: Cic. *off.* I, 144: *Bene Pericles, cum haberet collegam in praetura Sophoclem poetam... et casu formosus puer praeteriret dixissetque Sophocles: «O puerum pulchrum, Pericle»*. Como *pulcher* califica Virgilio a Iulo (*Aen.* VII, 107: *Aeneas primique duces et pulcher Iulus*), a Dido (*Aen.* IV, 60: *ipsa tenens patetram pulcherrima Dido*); y a Apolo le aplica este mismo poeta unas veces el adjetivo *pulcher* (*Aen.* III, 119: *...mactavit.../taurum Neptuno, taurum tibi, pulcher Apollo*) y otras lo califica como *formosus* (*ecl.* IV, 57: *...adsit, Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo*). No faltan casos en la literatura latina, más abundantes en la poesía, en los que la belleza de un personaje es recogida por *venustus* (Catul. 89,2: *Gellius..., cui tam bona mater...tamque venusta soror*).

La otra posibilidad consiste en sustituir la calificación global de «hermoso», expresada mediante términos denotativos del campo de la belleza, por la descripción del conjunto o de cada una de las partes en términos específicos de la proporción de los miembros o del cromatismo. El escritor, al optar por esta segunda posibilidad, no se pronuncia directamente sobre si un objeto o un ser divino, humano o mitológico poseen la cualidad de la belleza, sino que se limita a describirlos sin hacer juicios de valor explícitos, aunque en la mayor parte de los casos es fácil detectar claves de naturaleza diversa que inclinan al lector a hacer una valoración positiva o negativa: de belleza o de fealdad. Nuestro interés se va a centrar en el aspecto positivo, en el de la belleza, pues en la literatura latina —y muy especialmente en la medieval—, aunque no faltan las descripciones negativas, son mucho más frecuentes las que resaltan el aspecto favorable, la belleza que adorna a un ser, divino o humano.

2. Marciano Capela

2.1. *El color*

De los dos elementos creadores de belleza (armonía y color) voy a fijarme únicamente en algunos aspectos del léxico cromático de que se sirve Marciano Capela (en adelante: M.C.) en su obra *De nuptiis Philologiae et Mer-*

⁹ No está excluida la determinación poética del cuello por medio del color, como hace Garcilaso, Soneto 23: «... por el hermoso cuello blanco enhiesto».

curii para describir, de un modo colorista y vistoso, a determinadas divinidades que, a su vez, simbolizan distintas regiones y zonas del universo. El haber prescindido de la consideración de la *congruentia membrorum* me vino impuesto por el hecho de que M. C., en sus descripciones, no tiene en cuenta este aspecto como criterio definidor de lo bello. Es lógico. Al no centrarse en la descripción del «cuerpo» de las divinidades (sólo en una descripción corporal se podría tomar en consideración la «proporción de partes»), necesariamente ha de prescindir de la consideración de este elemento. El color, por el contrario, desempeña un papel fundamental en las descripciones que, como las que hace M. C., se limitan a la indumentaria, al vestido con que se engalanan los dioses ante el solemne acontecimiento.

De las dos posibilidades antes señaladas de las que dispone un escritor para referirse a la belleza de un objeto o de un ser, sólo en muy pocas ocasiones en toda su obra se pronuncia M. C. sobre la belleza de una divinidad o de un personaje mitológico por medio de un léxico denotativo (*pulcher, speciosus*):

I, 6: *Sophiam...quod prudens sanctaque sit intemeratiorque cunctis pulchriorque virginibus*; II, 192: *Attis pulcher* ...; II, 218: *quae tam pulchrae cunctis quam ornatissimae refulsere*.

I, 7: *voluit saltem Entelechia ac Solis filiam postulare, quod speciosa quam maxime magnaue deorum sit educata cura*.

La norma es que se limite a la consideración de las características generales de cada una de las divinidades o a la descripción de los vestidos que las adornan, y en esta clase de retratos sí que adquieren un relieve fundamental y una importancia decisiva los colores, capaces de crear belleza por sí solos, tanto si se los considera a cada uno por separado como en sus varias combinaciones posibles. «La expresión de todos los colores simples es bella por sí misma, pero cuando se les mezcla, se vuelven aún más bellos unos respecto de otros según la variedad que engendran. La belleza de los colores compuestos deriva, por una parte, de la naturaleza propia de los componentes; por otra, de la interacción de estos componentes. En la mezcla, como también en la manera de poner los colores uno sobre otro y uno al lado de otro, se manifiesta toda la finura del arte. Así es como nacen los más variados matices, los más bellos y más deleitables» ¹⁰.

En la mayor parte de las descripciones que encontramos en la obra de M.C. la belleza surge tanto de la presencia de un solo color como de la combinación de varios, de la manera de colocar un color al lado de otro. La variedad de colores es el rasgo más sobresaliente en la mayoría de las descripciones de la indumentaria de divinidades, sobre todo de las que están más desarrolladas literariamente, como son las de Juno y Filología. En todas se percibe la sensación de policromía, se descubren en el conjunto del cuadro

¹⁰ Son palabras sacadas del libro III de Heraclio, apud E. De Bruyne, *op. cit.*, I, 316.

colores diversos distribuidos, por lo general, de acuerdo con las distintas prendas de vestir y adornos con que se engalanan las divinidades. A veces, aunque no es esta la norma, la variedad cromática se manifiesta, desde el punto de vista del léxico, por medio de una terminología directa que, por sí sola, nos sitúa ante un cuadro multicolor (*multicolor*, *discolor*¹¹, *discolorus* y las creaciones *diversicolor* y *diversicolorus*). Juno destaca por sus adornos de variados colores: *Iuno autem diversicoloris illustris ornatibus* (I, 74); *nam eiusdem* —Iunonis— *genua zona quidem diversicolor ambiebat* (I, 67). La aplicación de *illustris* a Juno, tocada con «adornos de colores diversos», contribuye a resaltar la distinguida belleza de su aspecto, del mismo modo que la belleza de un vestido de variados colores destaca aún más por la presencia, junto a *discolorus*, del adjetivo *floridus* que a la idea de variedad añade la de viveza cromática: *floridam discoloramque vestem cotexerat* (I, 71), y el cuadro adquiere un colorido especial en I, 68, en donde la acumulación de términos léxicos específicos refuerza la idea de policromía y variedad, cualidades creadoras conjuntamente de belleza: *ex qua* —palla— *multicoloribus notulis variegata pictura vernabat*.

Ahora bien, he dicho ya que son pocos los casos en los que la variedad cromática aparece explícitamente expresada por una forma adjetival compuesta, cuyo segundo elemento sea el sustantivo *color*, del tipo de las que acabo de mencionar. Con mayor frecuencia M. C., para la expresión de la belleza, echa mano del léxico cromático de los distintos colores. La combinación de colores —en el sentido de colocación de unos *al lado de* los otros— hace que poco a poco vaya configurándose un cuadro que, contemplado en su conjunto, aparece como extraordinariamente bello. Este procedimiento no excluye, sin embargo, que la presencia de otros recursos contribuya a destacar la policromía.

De los considerados actualmente colores básicos¹², expresados por M. C. mediante una terminología muy variada, predominan el «blanco» y el «negro» y las nociones afines de claridad y oscuridad, los dos colores a los que voy a prestar más atención y para los que todas las lenguas tienen términos específicos¹³, seguidos por el «verde», el «amarillo» («dorado») y, en menor medida, por el «rojo» y sus variedades. Sorprende, por el contrario, la ausencia del «azul» en las descripciones de los vestidos de divinidades que, a su vez, simbolizan regiones celestes; únicamente en I, 15 utiliza el adjetivo *caeruleus* para designar el color «azul oscuro» de una corriente de agua, símbolo de uno de los anillos planetarios¹⁴.

¹¹ De las dos acepciones en que puede estar tomado este adjetivo («de un color diferente»/«de variados colores», cf. J. André, *op. cit.*, 126), Marciano Capela selecciona la segunda: «de colores variados». Cf. también E. Fernández Vallina (1993), «Del uso poético del léxico del "color" en Cipriano poeta», *Helmantica*, 44, 402.

¹² Sobre las características de estos colores, véase P. Kay-Ch. K. McDaniel, *op. cit.*, 610.

¹³ Conclusión a la que llegan Berlin & Kay (1969) (*Basic color terms: their universality and evolution*, Berkeley/Los Angeles, 3-4) como resultado del examen de 78 lenguas.

¹⁴ En toda la obra sólo vuelve a utilizar la forma *caerulea* en II, 190: *nam tenebras prohibens regis quod caerulea lucet*.

2.2. La luminosidad

Antes de pasar a la consideración de la terminología que utiliza M. C. para la expresión de los colores «blanco» y «negro» preferentemente, conviene advertir que del color, como elemento generador de belleza, no puede desvincularse su mayor o menor grado de *intensidad luminosa*. En la obra de M. C. el resplandor de los colores, su brillo, aparece como una característica fundamental desde el punto de vista de su capacidad para crear belleza. La belleza surge del color, es cierto, pero también —y en no menor medida— del brillo, de la luz, de la *resplendentia*. Al referirse a la teoría de Alberto Magno sobre la belleza, dice De Bruyne: «Lo más notable en la definición de la belleza corporal es el reemplazo de la *suavitas coloris* por la *resplendentia*¹⁵»; y en alusión a Hugo de San Víctor se expresa en unos términos cuya lectura bastará para valorar en su justa medida la importancia que en la Edad Media se concedía a la luz en el campo de la estética: «no es necesario disertar largamente sobre la belleza del color, porque la vista misma lo atestigua. ¿Qué hay más bello que la luz que, sin tener en sí color alguno, colorea todo esclareciéndolo?...Rutila el sol como una esfera de oro, brilla la luna como piedra preciosa entre las estrellas, unas emitiendo rayos de fuego, otras brillando con dorada luz, otras, en fin, esparciendo claridades tan pronto rosas, como verdes o blancas. Y ¿qué decir de la belleza de las gemas, las perlas y piedras que no sólo poseen utilidad, sino un aspecto cuya sola visión nos maravilla?»¹⁶.

En relación con estas afirmaciones hay que decir que la asociación de color, luz, brillo y resplandor para crear un conjunto bello no se ha de considerar nueva y sin precedentes en los escritores medievales de los siglos XII-XIII. M. C. constituye un punto de referencia obligado. Su obra, compuesta pensando en la educación y formación de su hijo, iba a ser un libro fundamental para todos los escolares de la Edad Media¹⁷, y en ella, como veremos, los colores están bañados por el brillo y el resplandor, resultando, de este modo, más bellos. De ahí que no se deba separar el léxico cromático de la terminología perteneciente al campo de la luz y del resplandor, porque ambos elementos se complementan en la expresión de la belleza: *quae tam pulchrae cunctis quam ornatisimae refulsere* (II, 218).

3. Descripción de Júpiter

Me detendré, en primer lugar, en la consideración de la descripción de Júpiter, dios que aparece caracterizado, desde el punto de vista del color, por el «blanco» casi exclusivamente, salvo algunas pinceladas, pocas, de «verde».

¹⁵ E. De Bruyne, *op. cit.*, III, 186.

¹⁶ E. De Bruyne, *op. cit.*, II, 259.

¹⁷ P. Riché (1962), *Education et Culture dans l'occident barbare. VI-VII siècles*, París, 76.

Son varios los pasajes en los que M. C. se refiere a Júpiter, y en todos el color «blanco» es el rasgo más característico; no importa que se trate del *sidus Iovis*, de la *Iovialis domus* o de los *Iovis indumenta*.

Cuando, en el libro primero, alude M. C. al distinto color de cada uno de las esferas planetarias, simbolizadas por otros tantos ríos, describe el anillo de Júpiter en los siguientes términos: *interius alius* (el anillo de Júpiter) *lactis instar candidaeque lucis mitis omnia quietusque motu undasolvebat argenteas* (I, 14); *plerumque illius lactei prae nitens unda repente correptas eminentis tractus vertice subvehebat* (I, 15).

La belleza resultante de la combinación de los distintos colores de las esferas (negro, blanco, rojo, amarillo y ámbar principalmente), de ahí las expresiones *diversicolor unda* (I, 14) y *cursus discoloris...* (I, 15), se manifiesta también por separado en el caso del anillo de Júpiter. La naturaleza del léxico específico que utiliza M. C. para designar el color «blanco», unida a la presencia de términos afines que refuerzan la intensidad del «blanco», ponen delante de nosotros un planeta hermoso, considerada su belleza tanto en sentido propio como en el figurado.

Para la expresión del color característico del círculo de Júpiter, selecciona M. C., en los dos pasajes citados, los adjetivos *candidus* (I, 14), *lacteus* (I, 15) y el sintagma comparativo *lactis instar* (I, 14), variante estilística de *lacteus*. Únicamente se podría señalar, como peculiaridad, que se trata de términos de naturaleza poética, en el sentido de que el mayor número de empleos se registra en textos poéticos. De los dos adjetivos con que cuenta la lengua latina para designar el color «blanco» (*albus/candidus*) escoge el término marcado de la oposición, el que va dotado del sema específico de «luminosidad», de «brillo»¹⁸. Frente a *albus*, que designa el «blanco mate», *candidus* y los términos con él emparentados tienen, como rasgo característico, un brillo particular que hace bello el objeto al que se aplica. De acuerdo con el canon tradicional de la belleza física vigente a lo largo de los siglos, unos dientes bonitos han de ser *candidi*, y con este color blanco brillante los encontramos mencionados en textos paganos, poéticos sobre todo, y también en pasajes bíblicos. Catulo (39, 1) critica a *Egnatius* porque *quod candidos habet dentes renidet*. Y en el *Génesis* (49, 12) leemos: *et dentes eius lacte candidiores...* Por el contrario, cuando un escritor aplica a los dientes el adjetivo *albus* (*albi*), no busca poner de manifiesto la belleza, sino que se trata más bien de expresiones formularias. Cuando Plauto en *Epidicus* (429-30) pone en boca de Epífanos la fórmula *albis dentibus deridere* «reírse a mandíbula batiente» (*itaque me albis dentibus/meu' derideret filius meritissimo*) no pretende llamar la atención sobre la belleza de la dentadura del hijo de Epífanos, sino expresar, por medio de una fórmula acuñada, la risa que provocaría en el hijo la burla de la que hubiera podido ser objeto Epífanos.

Tampoco Virgilio, con la alusión al pintoresco atuendo de Aventino que

¹⁸ Ch. Nicolas (1989), «Contribution a l'étude de l'opposition blanc/noir en latin d'après un passage de *Métamorphoses* d'Ovide (*Met. XV*, 41-48)», *RPh* 63, 248; J. André, *op. cit.*, 26-37.

«viste piel de león, de revuelta crin; las fauces de albos dientes son el casco que encuadra su cabeza» ¹⁹ (*Aen.* VII, 666-68: ... *regimen torquens immane leonis/terribili impexum saeta cum dentibus albis/indutus capiti...*) busca la creación de un cuadro bello en el que sobresalga, por su brillo, la blancura de los dientes del fiero león.

Por el contrario, el «blanco brillante» designado por *candidus* tiene una belleza especial y, aparte de la mera cualidad de «blanco», *candidus* marca la relación entre el objeto y el lector; suscita en nosotros un sentimiento positivo, incluido el de belleza, particularidad que, como atinadamente subraya André ²⁰, se manifiesta mejor en las descripciones de los humanos, de los héroes y de los dioses.

La predilección de M. C. por los adjetivos de colorido poético se manifiesta, además, en el empleo de *lacteus* y de la variante morfológica *lactis instar* para indicar, al igual que con *candidus* —del que posiblemente sea el sustituto poético ²¹— la blancura extrema del anillo de Júpiter. Concluye esta breve descripción del planeta con el adjetivo *argenteus* (I, 14), que no se caracteriza por su empleo frecuente con valor cromático y al que, por consiguiente, ha de concedérsele menor relieve que a *lacteus* y a *candidus*. En el texto mencionado, aparte de designar el color blanco brillante de la plata, parece llevar implícita sobre todo la idea de brillo y transparencia propios de unas aguas tranquilas y remansadas debido a la lentitud del planeta para completar su órbita (*quietusque motu undas volvebat argenteas*). Si al valor específico de estos adjetivos cromáticos añadimos la «luz» que ayuda a resaltar el brillo del intenso color blanco designado por *candidus* (*candidaeque lucis*), tendremos ante los ojos una bella representación de la esfera de Júpiter caracterizado por un luminoso color blanco brillante. La cualidad de «brillante» es, en efecto, el rasgo en el que más se insiste en los modernos tratados de astronomía. En las referencias a este planeta suele indicarse que el valor mínimo de su «brillo» es ligeramente más débil que el de Sirio (la estrella de mayor «brillo» visual del firmamento) y el máximo es aproximadamente el doble, o que Júpiter posee un sistema de satélites, de los cuales los cuatro más «brillantes» fueron observados ya por Galileo. Como vemos, en estos breves textos se confirma lo que he señalado un poco más arriba a propósito de que la belleza surge, de un modo natural y espontáneo, de los colores, tanto si se consideran por separado como en sus posibles combinaciones, pero también de la luz y del brillo. La mezcla «luz»/«color» encuentra una perfecta realización, desde el punto de vista léxico, en el sintagma *candida lux*, en el que se cumple la acusada tendencia de *candidus*, *lacteus*, y de palabras de sus respectivas familias, a unirse a términos que designen el brillo y la luminosidad, del tipo de *lux*, *fulgor*, *splendor* y similares ²².

¹⁹ Virgilio, *Eneida*, edición y comentario de J. C. Fernández Corte y traducción de A. Espinosa Polit, Madrid, Cátedra, 1989. Los versos latinos citados se corresponden en la traducción con los que llevan la numeración 962-65.

²⁰ J. André, *op. cit.*, 35-36.

²¹ J. André, *op. cit.*, 37.

²² J. André, *op. cit.*, 32.

Es ésta una constante en los diversos pasajes en que M. C. se refiere a Júpiter. La relación color «blanco»/«resplandor» es continua en su obra. Cuando describe el planeta de Júpiter (*Ioviale sidus*: II, 196) hace resaltar su resplandor (*Iovialis sideris...fulgores*), su color «blanco brillante» (*sidus...effulgentibus candoribus*) y el brillo de su luz (*cuius lucis natura...candens rutilabat*). La idea es recurrente. Color «blanco» y «resplandor», expresados por un léxico específico de los mismos campos semánticos que el empleado en la descripción del planeta (*sidus*), son los dos rasgos más llamativos del palacio de Júpiter y de su emplazamiento. A *candens* y a *fulgor* los complementan en su significación *lacteus*, *nivalis* y *albicare*, en el caso del color «blanco», y *splendor* y *renidere* en el del «brillo». El resultado final del cuadro, en donde la relación «belleza»/«brillo» está recogida nitidamente en el sintagma *decore conspicuo* ²³, es una réplica bastante exacta del anterior: *erat autem ibi Iovialis domus, quae...decore conspicuo fulgorem siderum vinceret...; praeterea tanto splendore renidebat, ut argenti crederetur fabricata materia. ibi septa candentia culmenque sectatum limbis nivalibus albicabant, ubi iam Iuppiter...in suggestu maximo ac subselliis lacteis residens sponsales praestolatur adventus* (II, 208).

Cuando en I, 66 describe el atuendo de Júpiter, que simboliza al Universo (*imago mundi*), la belleza no nace exclusivamente de la presencia del color «blanco», sino de su combinación con el «verde», el «dorado», el «ámbar». Aparte de la alusión de M. C. a estos otros colores, la sensación de policromía se desprende de las últimas palabras de la descripción: (palla) *ex qua multicoloribus notulis variegata pictura vernabat*. Pero lo que, en mi opinión, tiene mayor importancia es el hecho de que la belleza de cada una de las prendas y de los demás elementos simbólicos de ornato con los que se engalana Júpiter aparece realzada de un modo constante por la luz, el brillo y el resplandor, independientemente de los colores. La corona que ciñe su cabeza es *flammans*, el velo *rutilans*; sobre su blanco vestido pone *amictus hyalinos*, *quos stellantibus oculis interstinctos crebri vibratus ignium luminabant* ²⁴, en clara alusión al brillo y esplendor de las estrellas ²⁵. Con su mano derecha extendida coge dos esferas redondas (la del sol y la de la luna): *duo globosos orbes, quorum unus auro electro alius praeenitebat*.

La descripción que, de acuerdo con la norma ²⁶, sigue una línea descendente —desde la parte superior (la esfera celeste) hasta la inferior (la tierra)—

²³ «Allí estaba el palacio de Júpiter, que superaba con su *belleza esplendente* el fulgor de las estrellas»; cf. *Mariani Capellae De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Liber secundus. Introduzione, traduzione e commento di L. Lenaz. Padova, 1975.

²⁴ Por medio del verbo *luminare*, ausente en los textos clásicos, designa Marciano Capela el color nacido de la luz natural y que contribuye al ornato. Cf. I, 73 (en referencia al sol): *rosulenti splendoris gratia totam...curiam obstupefactis ceteris ornatibus luminavit*.

²⁵ Sobre la simbología de cada uno de estos elementos, véase C. E. Lutz (edit.) (1962), *Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam. Libri I-II*, Leiden, 121-122.

²⁶ E. De Bruyne, *op. cit.*, II, 190: «En la descripción —dice— hay que seguir un orden metódico...de la cabeza a los pies...»

se cierra con la mención del calzado, de un acentuado color «verde»: *calceos... smaragdinae fluctu viriditatis herbosos vestigiis eius Tellus annexuit*.

Encontramos, en fin, una nueva referencia a Júpiter a propósito de la alusión a las estaciones del año, representadas por cuatro pequeñas urnas que se diferencian entre sí por su aspecto y, sobre todo, por la naturaleza del material de que están hechas: *quattuor (urnulae), quae diversa specie metallisque formatae. nam una ex ferro...; alia ex argenti fulgentiore materie; tertia...; at vero propior deo...*

El estudio de la relación que establece M. C. entre la primavera y el planeta Júpiter sirve para formarse una idea más exacta sobre el aspecto externo del planeta. Desde este punto de vista, resulta interesante el breve desarrollo que dedica a la caracterización de la primavera en I, 17: *alia (urna) etiam, quae fuerat ex argenti materie, praeferebat serena fulgentia et vernantis caeli temperie renidebat; hanc dicebant RISVM IOVIS*. La asociación de la primavera a Júpiter surge espontáneamente de la consideración del léxico utilizado en este pasaje y en aquellos otros en los que se alude a los rasgos más destacados de Júpiter. En virtud de esta asociación, es aplicable a Júpiter lo característico de la primavera. La indicación del metal de la urna que simboliza a la primavera (*ex argenti materie*: II, 16) trae a la memoria el sintagma *undas argenteas* del río que simboliza a Júpiter (I, 14); y en II, 208, al describir la morada de Júpiter, se establece una relación estrecha entre el «brillo» y el «resplandor» de la *Iovialis domus* y el que caracteriza a la plata: *...Iovialis domus...tanto splendore renidebat, ut argenti crederetur fabricata materia*. La sensación de «brillo» y «resplandor», señalados como rasgos recurrentes en las alusiones a Júpiter, tiene correspondencia en la caracterización de la primavera, representada por una urna de plata cuyo «brillo» es semejante al de la morada de Júpiter, aparte de que hay otras referencias explícitas a esta característica de la primavera: *ex argenti fulgentiore materie* (I, 16); *praeferebat serena fulgentia et vernalis caeli temperie renidebat* (I, 17).

4. Simbología del color blanco

Hay en la descripción del anillo de Júpiter (I, 14) un término que, sin pertenecer al campo del cromatismo, tiene relación con el sentido figurado del color «blanco» característico de este planeta ²⁷. Hablo del vocablo *mitis*. Los colores, lo he dicho antes, aparte de designar una realidad cromática concreta perceptible por la vista, pueden tener un valor simbólico y despertar en nosotros sensaciones y sentimientos varios; por medio de los colores podemos exteriorizar pensamientos y emociones. Los colores sirven para comunicar los estados de ánimo, capacidad que les ha sido reconocida por todos los estudiosos del cromatismo. A cada uno de los colores suele asignársele un valor simbólico determinado, una connotación específica.

²⁷ E. Portal, *op. cit.*, 17-19.

Trabajos recientes encuadrados en la corriente de la llamada «lingüística cognitiva»²⁸ se centran en la demostración de que nuestros conceptos están estructurados metafóricamente y recuerdan que es factor determinante el ámbito cultural en el que nos hallamos inmersos, pues no hay ningún universal de este tipo al se atengan todas las lenguas. Una de las clases de metáforas tratadas en la lingüística cognitiva es la de las metáforas orientacionales, porque «la mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera...»²⁹. Estas metáforas dan a un concepto una orientación espacial. Así, «feliz» es «arriba», mientras que el concepto de «tristeza» es «abajo»; «salud» y «vida» se sitúan «arriba», frente a «enfermedad» y «muerte» que están «abajo»; lo «bueno» está «arriba», lo «malo», «abajo». Si del campo de la orientación espacial pasamos al cromático y establecemos una comparación entre ambos —el espacial y el cromático—, comprobamos que hay una estrecha correspondencia, sobre todo en lo que respecta a los dos colores de los que nos estamos ocupando más en detalle: el «blanco» y el «negro». Los conceptos que, dentro de una orientación espacial, se sitúan «arriba» encuentran expresión en el color «blanco», mientras que los espacialmente colocados «abajo» están simbolizados por el «negro». El «blanco» tiene connotaciones positivas; el negro, negativas. El Olimpo, caracterizado por la luz, la claridad, el resplandor, está «arriba»; el Hades, al que le son propias la negrura, la oscuridad, las tinieblas, se halla «abajo». Hay correspondencia entre el color del objeto y el concepto que representa. El «blanco» en nuestra cultura simboliza la belleza, la felicidad, la bondad; lo positivo, en definitiva. El «negro», por su parte, se asocia a la fealdad, a la desgracia, a la maldad, a lo negativo.

Centrémonos en lo particular y apliquemos lo dicho a casos concretos de la literatura latina. Comprenderemos por qué dice Catulo (8, 3) *fulsere quondam candidi tibi soles* («brillaron días felices»), y por qué a Júpiter, dios del «cielo», se le inmola una víctima «blanca» (Ovid. *fast.* I, 56: *Idibus alba Iovi grandior agna cadit*), del mismo color que el de la ofrecida a la Paz, divinidad celeste también (Ovid. *fast.* I, 720: *albaque percussa victima fronte cadat*). Si del mundo mitológico nos trasladamos al de la astronomía y volvemos a considerar las descripciones que, en términos casi exclusivamente cromáticos, hace M. C. del planeta Júpiter, veremos por qué he hablado de relación entre el color «blanco» peculiar de este planeta y la calificación de *mitis* que se le aplica (*mitis omnia*) por su acción benéfica y favorable, como muy bien explica, en términos inequívocos³⁰, Remigio de Auxerre³¹: *mitis ideo dicitur esse quia prosperum et salutare est sidus illius*. Es constante la relación entre el sen-

²⁸ G. Lakoff-M. Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago (trad. de C. González Marín, 1991); *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid.

²⁹ G. Lakoff-M. Johnson, *op. cit.* (cito por la traducción), 50.

³⁰ Bajo la explicación de Remigio de Auxerre parecen estar latentes las palabras de Cicerón respecto de Júpiter: *nat. deor.*, VI, 17: *Deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor qui dicitur Iovis*; *div.*, II, 39, 82: «*prospera Iuppiter his dextris fulguribus edit*».

³¹ C. E. Lutz, *op. cit.*, 89.

tido concreto del color «blanco brillante» característico de Júpiter (y que lo presenta como «bello») y el positivo valor simbólico de este color que, en el pasaje comentado, se halla explícito en el adjetivo *mitis* (y que lo define como «favorable» y «benéfico», debido a la cualidad climatológica de la *temperantia* de este planeta, resultante de la mezcla del calor propio de Marte y de la humedad y frío de Saturno, los dos planetas entre los que se encuentra situado el anillo de Júpiter).

La interrelación de los dos elementos señalados para la descripción física del planeta y de su acción benefactora y positiva es muy clara en II, 196, en donde M. C., por medio de la acumulación de términos ³², procedimiento habitual en él, logra un «espléndido» retrato de Júpiter (resultado de la combinación de varios ingredientes: color blanco, luz, brillo resplandor) y consigue, al mismo tiempo, dejar en la mente del lector la idea de que Júpiter se caracteriza por ejercer una influencia positiva, en consonancia con el valor simbólico de su color dominante: *...illic sidus (Iovis) erat temperamenti vivifici ac salubris effulgentibus blandisque vibratus candoribus...quadam prosperitatis tranquillitate rutilabat*. Y en VIII, 885 Júpiter vuelve a aparecer calificado como un planeta «favorable» por medio de una expresión que recuerda a la utilizada en I, 14 (*mitis omnia*): *stella vero Iovis salutaris ad omnia*.

5. Descripción de Juno

Una vez terminada la descripción de la capa más alta, la más clara y transparente del Universo —la estratosfera— (*aether*), simbolizada por Júpiter, hace M. C., siguiendo también una línea descendente y bajo la figura de Juno, la de la atmósfera (*aer*). Ya desde las primeras palabras se nos advierte de un modo explícito que el reino de Juno, situado por debajo del de Júpiter, posee también un determinado grado de belleza (*Iunonis consessus haud indecenter ornatus*: I, 67). Es ésta una de las pocas valoraciones subjetivas y directas de la belleza de Juno, hecha veladamente por medio de una expresión atenuada negativa, en vez de la afirmativa, más fuerte. Esta descripción resulta interesante porque nos proporciona un buen número de datos relativos a la capacidad embellecedora de los colores, no de uno solo, como veíamos a propósito de Júpiter, sino de varios combinados, colocados unos *al lado* de los otros. El *ornatus* al que se refiere M. C. lo va percibiendo el lector a lo largo de la descripción a medida que va descubriendo distintos colores, desde el «blanco brillante» del velo que cubre la cabeza de Juno y que simboliza la parte superior de la atmósfera (*tecto capite lacteo...galummate*: I, 67) ³³ hasta el «negro»

³² M. M. Gauthier (1981), «*Pulcher et formosus*, l'appréciation du beau en latin Médiéval», *La lexicographie du latin Médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen-Age*, París, 406-407.

³³ C. E. Lutz, *op. cit.*, 123, y D. Shanzer (1986), *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii. Book I*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 148.

del calzado, símbolo de la noche (*huius —Iunonis— calcei admodum furvi, quorum maxime solea atrae noctis nigredine coloratur*)³⁴. Los dos principios, luz y tinieblas, representados uno por el «blanco» y el otro por el «negro», originan todos los demás colores. Entre estos dos extremos, que se corresponden con la zona más alta y con la más baja de la atmósfera (de nuevo se comprueba la relación entre las metáforas orientacionales y el léxico cromático), aparecen otros colores, cuyo mayor exponente se encuentra en las piedras preciosas de la diadema que simboliza al Arco Iris (*gemmis...diadema pretiosis*), en donde no faltan: *neque Scythidis virecta, nec ceraunorum vibrans fulgoransque lumen, nec flucticolor hyacinthi...profunditas*. (I, 67).

A la descripción de la diadema sigue la mención del rostro (*vultus*) que, como era de esperar, no se hace en términos cromáticos, sino de luminosidad (*perlucens*), y, a medida que va descendiendo, hace referencia al vestido (*vestis hyalina*), al peplo (*peplum caligosum*) y, según he dicho ya, al calzado (*calcei...furvi*). La claridad característica de la región más elevada va cediendo ante la oscuridad de la noche y la de la zona en que se forman las nubes y las tormentas sin que, por ello, desaparezca necesariamente la sensación de policromía, dado que algunas nubes, por los reflejos de los rayos del sol, aparecen coloreadas con distintas tonalidades³⁵ (*nam eiusdem genua zona...diversicolor ambiebat*) o pueden desaparecer en un instante empujadas por el viento sin dejar rastro de su anterior colorido (*tanquam nihil habuisset ante discolorum*).

Encontramos una última alusión explícita a un color determinado —el verde— en I, 74, a propósito de la mención de tres de las doce piedras preciosas que adornaban la corona de Juno (*inter quarum —lapidum— virorem coruscatus fronti quaedam interior suavitas resplendebat...qui lapides coloribus suis terras ratis temporum vicibus herbidabant*).

Pero el interés que tiene para nosotros la descripción de Juno no se reduce a la demostración de la capacidad de los colores, considerados por separado o convenientemente combinados, para plasmar la belleza de un objeto o de una zona del Universo simbolizada por una divinidad. Las palabras de M. C., esta vez con una expresión afirmativa, parecen disipar cualquier duda al respecto (*Iuno...diversicoloris illustris ornatibus*: I, 74). Esta descripción sirve, además, para ratificar, ¡y de qué manera!, lo dicho sobre la luz y el brillo a propósito de la descripción de Júpiter y, a juzgar por los datos que nos facilitan los textos referidos a Juno, este elemento creador de belleza se coloca en un plano de igualdad con el color, si no en uno superior. Pero no se trata de factores excluyentes, sino complementarios; es la luminosidad y el resplandor de los colores o, si se prefiere, son los colores brillantes los capaces de conseguir que un personaje, por su atuendo, un paisaje o un lugar resulten agradables a la vista. En este sentido sorprende el elevado número de términos empleados por M. C. para designar la luz, el brillo y el resplandor que

³⁴ C. E. Lutz, *op. cit.*, 125.

³⁵ C. E. Lutz, *ibidem*.

hacen resaltar la belleza de los colores. Entre los verbos merecen especial mención: *fulgurare*, *vibrare*, *ruilare*, *praenitere*, *resplendere*, *renidere*, *enitere*, *perlucere*, *fulgere*, a la categoría nominal pertenecen *lacteus* (que lleva implícito el matiz de «brillante»), *perfulgidus*, *candens*, *coruscatus*, *gemmae*, *flamma*, *lux*, y *lumen*, capaz este último término de convertir en transparente el *peplum caligosum* de Juno y de producir claridad *inter obumbrantes nebulas*. Que la luminosidad (*lumen*) es una fuente de belleza lo reconoce explícitamente M. C. cuando dice que el sol, con su luz, «embellece» el mundo: *ubi sol flammanti mundum lumine convenustat*. De la conjunción de variedad cromática ³⁶ y luz surge bellísima Juno, símbolo de la atmósfera (*Juno autem diversicoloris illustris ornatibus ac varia gemmarum luce resplendens candentibus serenit enituit*: I, 74).

6. Descripción de Filología

La unión a la que acabo de referirme y de la que surge la cualidad de la belleza parece responder a una tendencia general en la obra de M. C., y, tal vez por ello, el léxico suele variar muy poco de unas descripciones a otras; los términos, principalmente aquellos que designan el brillo y la luminosidad, se repiten con extraordinaria frecuencia. Veamos un ejemplo más. El color «blanco brillante» constituye también el rasgo más llamativo del vestido y del peplo de Filología, hecho de hilo de blanco lino (*vestem peplumque lactis instar fulgidum dedit...et ex candentis byssi netibus*: II, 114), y por el brillo destaca asimismo la diadema que ceñía su cabeza (*apponit vertici diadema...quod maxime medialis gemmae lumine praenitebat*: *ibid.*). Las palabras seleccionadas por M. C. para esta breve descripción coinciden con las que utilizó anteriormente en los retratos, ya comentados, de Júpiter y Juno. Y por lo que se refiere, en concreto, a *candens*, vuelve a ser empleada, bajo la forma del adjetivo *candidus*, para designar el color «blanco» de la corona de Neptuno, símbolo de su soberanía sobre el mar, por oposición al «negro» de la de Plutón, el dios de los infiernos (*in capite uterque dominandi sertum pro regni conditione gestabat; nam unus albidis salis instar candidum atque spumarum canitie concolorum, alter ebeneum ac tartareae noctis obscuritate furvenscens*: I, 80).

7. Simbología del color negro

La única excepción a lo que parece una combinación recurrente de color y brillo para la expresión de la belleza se produce con el color «negro» y con las tonalidades grisáceas. Del texto citado en último lugar referente a los colores de las dos coronas, se deduce que, frente al «brillo» del color «blanco»

³⁶ En II, 221 alude Marciano Capela al efecto embellecedor de la variedad cromática: *Ca-mena...paginam venustans/multo inlitam colore*.

de la corona de Neptuno, matiz implícito en el término *candidus*, para designar el «negro» de la corona de Plutón no se vale M. C. de términos que, como *niger*, añaden al color un determinado grado de luminosidad y belleza, sino que, por medio de una acumulación de hasta cinco miembros (*ebeneus, tartareus, nox, obscuritas, furvescens*)³⁷, se limita a marcar el contraste entre los dos colores, contraste que se acentúa por la belleza del «blanco brillante» de la corona de Neptuno frente a la ausencia de connotaciones positivas en el caso del «negro» de la de Plutón. Al prescindir del adjetivo *niger*, que designa el «negro brillante» dotado de la belleza de su resplandor³⁸, y utilizar, entre otros términos, *furvescere*, creación de M. C. sobre el arcaísmo *furvus* —sinónimo de *ater*—³⁹, parece que su intención fue la de marcar la «negra oscuridad» del mundo infernal, al margen de cualquier consideración estética positiva; destacan, al contrario, las connotaciones negativas simbolizadas por el color negro de la corona, muy en consonancia con los tonos oscuros y sombríos de Plutón que aparece caracterizado un poco antes como *lucifuga inumbratione pallescens* (I, 78).

Al estudiar las descripciones de Júpiter, hemos hecho referencia al valor simbólico del color «blanco», en el sentido de que es portador de connotaciones positivas y, en relación con las metáforas orientacionales, he llamado la atención sobre la tendencia a asociarse con lo que está «arriba». El «negro», por el contrario, suele referirse a lo que se encuentra «abajo»⁴⁰. De acuerdo con esta distribución, Plutón, que en la obra de M. C. aparece con una corona de color negro, había sido designado por Séneca como *Iuppiter niger*. Por otra parte, a las divinidades «infernales» se les inmolan víctimas «negras»; así lo aconseja Cirene a Proteo (Verg. *Georg.* IV, 545-46): *post...inferias Orphei Lethaea papavera mittes/et nigram mactabis ovem*.

Si del campo espacial pasamos al de la estética y, más concretamente al del cromatismo, vemos que, mientras que unos dientes «blancos» contribuyen a realzar la belleza de la persona que los luce, uno negro, por el contrario, afea siempre. Esto es lo que se deduce de los versos de Horacio: *dente si nigro fieres vel uno/turpior ungui...* (*carmin.* II, 8, 3-4), y resulta todavía más claro un texto de Ovidio en donde se hace la recomendación de no reírse si se tiene un diente «negro» o demasiado grande o mal colocado: *si niger aut ingens aut non erit ordine natus dens/ridendo maxima damna feres* (*ars* III, 279-80).

³⁷ Una muestra más de la tendencia de Marciano Capela a la acumulación de términos de significado afín la encontramos en la descripción del color blanco de la corona de Neptuno, en donde aparecen también cinco miembros: *albidis salis instar candidum atque spumarum canitie concolorum*.

³⁸ Sobre el valor de *niger*, véase J. André, *op. cit.*, 53.

³⁹ J. André, *op. cit.*, 60.

⁴⁰ E. Portal, *op. cit.*, 83-89.

8. A modo de conclusión

Los datos que nos proporcionan los textos estudiados parecen suficientes para mostrar la tendencia de M. C. a designar la «belleza» por medio de un léxico cromático combinado o reforzado con términos que indican la luz, el brillo y el resplandor. La belleza surge de la combinación de estos dos ingredientes, no de la presencia de uno solo. En mi opinión, no ha de explicarse esta unión constante de luz y color por el hecho de que se trate de descripciones de planetas o de regiones de la esfera celeste simbolizadas por divinidades o abstracciones. Sin negar que esta circunstancia haya podido influir en el caso concreto de M. C., cuya obra —sobre todo los dos primeros libros y los inicios de los siete restantes en donde se hace la presentación de las *artes liberales*— está plagada de términos específicos para la designación de la luz y el brillo ⁴¹, me inclino a creer más bien que el color, antes suficiente, no basta ya para indicar la belleza completa y que a su lado van adquiriendo una importancia cada vez mayor la luminosidad y el brillo. Incluso de un espacio cerrado se destaca su luz y el resplandor. Parece que paulatinamente se ha ido produciendo un cambio en el canon de la estética. Esta modificación parece consumada en la baja Edad Media, pero los antecedentes han de situarse mucho antes. En relación con este cambio M. C. constituye un hito importante, si se tiene en cuenta la decisiva influencia que su obra ejerció en la época medieval ⁴².

La tendencia de M. C. a expresar la belleza por la combinación de color y luz no se cumple en el caso del color «negro». Parece como si de este color sólo le interesara poner de relieve las connotaciones negativas, entre las que se ha de incluir la fealdad. No es que el «negro» resulte inadecuado para la expresión de la belleza; más bien parece que lo que lo caracteriza negativamente es la falta de brillo. Mientras que en las descripciones, para designar el «blanco», se vale de *candidus* y de aquellos otros términos y expresiones que llevan implícita la idea de «brillo» (*candens, lacteus, lactis instar...*) y que, como consecuencia de ese matiz añadido, son susceptibles de indicar la belleza (pero no utiliza *albus*: «blanco mate») ⁴³, para la indicación del «negro», por el contrario, echa mano de *ater* y de términos no específicos para la designación del negro y nociones afines ⁴⁴, pero no utiliza *niger* ⁴⁵, término que

⁴¹ Sirvan únicamente como muestra: *clarus, coruscans, coruscus, emicare, fulgor, fulgurare, fulgere, effulgere, fulgidus, perfulgidus, refulgere, lux, lucidus, lumen, luminare, relucere, perlucere, perlucidus, rutilare, rutilus, nitro, nitidus, nitere, enitere, praeenitere, splendor, splendore, resplendere, flammare, flammeus, stellans, vibrare*.

⁴² C. Leonardi (1955), «Nota introduttiva per un'indagine sulla fortuna di Marziano Capella nel Medioevo», *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo*, 67, 265-88; *Id.* «I codici di Marziano Capella», *Aevum*, 33 (1959), 443-489, y 34 (1960), 1-99; 411-524.

⁴³ Sí se encuentra el verbo *albicare* y el derivado *albidus*, éste en una expresión comparativa para ilustrar el color (*candidus*) de la corona de Neptuno: *albidus salis instar candidum* (*ser-tum*) (I, 80).

⁴⁴ *Ebeneus, furvus, furvescere, piceus, livens, caligatio, caligosus, nebulosus, fumidus...*

⁴⁵ En descripciones solamente aparece una vez el sustantivo *nigredo*, con la particularidad

se corresponde con *candidus* y que designa el «negro brillante», capaz de generar belleza. Las pocas veces que emplea *niger* no lo hace con fines descriptivos, sino con otros muy distintos: para ejemplificar cuestiones gramaticales (III, 244: *convertitur in L et N et S, ut niger nigellus*); para designar un río (VI, 673: *fluvius Niger eius, cuius Nilus est*); y las más de las veces, para marcar la oposición de los colores «blanco»/«negro», aunque se muestra poco sistemático en lo que se refiere a la selección de *verba contraria*:

CANDIDUS/NIGER: (IV, 385): *at vero candidum et nigrum cum sint contraria..., quia non necesse est corpus aliquod candidum esse et nigrum; potest enim ita deesse candidum, ut non insit nigrum.*

ALBUS/NIGER: (IV, 366): *ut lapis, cum idem sit, potest nunc albus esse nunc niger*, (IV, 377): *neque quo tempore albus est, eodem tempore niger esse potest*, (IX, 956): *...quod inter album nigrumque est.*

La renuncia por parte de M. C. al empleo de *niger* en las descripciones me induce a pensar que tal vez, para él, el color negro se caracteriza únicamente por sus connotaciones negativas y por ello utiliza, para expresarlo, términos que designan el negro carente de brillo.

De la consideración del léxico cromático y del perteneciente al campo de la luz, de cuya combinación nace una sensación de belleza en las descripciones estudiadas, parece deducirse que la mayor originalidad de M. C. se manifiesta en lo referente al léxico cromático. Los términos seleccionados para expresar la luminosidad y el resplandor no difieren de los que se habían venido utilizando en los siglos anteriores para designar la misma idea. Palabras como *lux*, *fulgor*, *splendor*, entre otras, y sus correspondientes derivadas, no ofrecen ninguna particularidad digna de mención, salvo que, de acuerdo con una tendencia muy acentuada en M. C. y que afecta también al léxico del color, aparecen juntos, con frecuencia, dos e incluso más términos de significados afines para reforzar una idea o un concepto: *vibratus ignium fulgorabat* (I, 66); *perfulgido resplendebat orbe* (*ibid.*); *fulgens corona, quae duodecim flammis ignitorum lapidum fulgorabat* (I, 74).

Por lo que al léxico cromático se refiere, destacan dos aspectos: a) la tendencia de M. C. a crear algunos neologismos semasiológicos, en el sentido de que determinados vocablos aparecen tomados en una acepción nueva como resultado final de una evolución semántica gradual. Puede servir de muestra *ebeneus* que, de designar, en sentido amplio, aquello que es «de ébano», pasa a denotar específicamente el «negro», «de color negro»; b) otras veces la innovación de M. C. tiene que ver no con el significado de un vocablo determinado, sino con el paradigma de algunos adjetivos, como sucede con *diversicolorus*⁴⁶.

de que, al igual que en el caso de *albidus*, el brillo que podría ir implícito en el término *nigredo* está anulado por la expresión *atra nox* que funciona como complemento del nombre: (*calcei quorum...solea atrae noctis nigredine coloratur* (I, 67).

⁴⁶ Sobre estas y otras cuestiones concretas relacionadas con el léxico del color en la obra de Marciano Capela volveré en un trabajo posterior.