



El cruce de la fisiognomía y la tradición literaria en la palidez de Sócrates y otros personajes de *Metamorfosis* de Apuleyo

Celina Ugrin*

En este trabajo analizaremos, a través de una lectura intratextual, el uso que hace Apuleyo de los preceptos fisiognómicos en relación con la tradición literaria. Para ello, nos centraremos específicamente en la palidez, su designación terminológica (*pallor/luror*) y sus implicancias fisiognómicas y literarias. Nuestro objetivo es comparar y definir los distintos sentidos que este rasgo adquiere en cada ocasión. Nos centraremos principalmente en la palidez atribuida a Sócrates (*Met.* 1.6 y 1.19) y del espectro que aparece en el molino (*Met.* 9.30), ya que además la relación entre dichos pasajes está reforzada por otras coincidencias lingüísticas y contextuales. Si bien no se trata de alusiones directas¹, las semejanzas entre el aspecto de los personajes han sido advertidas por los comentaristas (May, 2013; Keulen, 2007; Hijmans et al., 1995).

La escritura novelesca y la fisiognomía

Metamorfosis de Apuleyo es una obra inclasificable según el sistema de géneros literarios antiguo². Sin embargo, actualmente se considera una novela latina³ y, más específicamente, puede comprenderse como una no-

1 Retomamos las consideraciones de Conte (1986, p. 35) al hablar de lenguaje alusivo: “Reference should be made to a poetic setting rather than to individual lines. A single word in the new poem will often be enough to condense a whole poetic situation and to revive its mood. On the other hand, a lengthy periphrastic expansion may be needed to sound the resonances contained in a single word or phrase in the original – resonances the new poet wishes to make explicit”.

2 Respecto de la noción de género literario, tenemos presentes las apreciaciones de Rossi (1971).

3 Sobre la definición y las características de la novela latina, asimismo el diálogo intertextual que esta involucra y la clasificación de *Metamorfosis* como tal, son clave para nuestro estudio los aportes de Walsh (1970), Finkelpearl (1998, pp. 24-31), Graverini, Keulen y Barchiesi (2006) y Carmignani (2011, pp. 114-183).

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | celinaugrin@gmail.com

vela epidíctica⁴, si contemplamos su contexto de producción y circulación, la Segunda Sofística. En este sentido, *Metamorfosis* constituye un espacio donde el autor puede exhibir sus conocimientos literarios aunque, al tratarse de una obra de ficción, su autopromoción esté mediada por la figura de su narrador y la escritura en sí. De este modo, la novela apuleyana comprende una compleja *textura* literaria⁵ y un continuo diálogo genérico, que implica la inclusión, transformación y conjunción de diversos lenguajes y saberes, entre los que se encuentra la fisiognomía.

La fisiognomía es la disciplina que se dedica a inferir el carácter, el comportamiento, los vicios o las virtudes de las personas a partir de la observación sus rasgos físicos⁶. Ello da por sentado una conexión intrínseca entre el carácter o temperamento y el cuerpo, como se declara al comienzo del tratado peripatético: πολλὸν γὰρ ἐξαλλάττουσαι φαίνονται αἱ διάνοιαι ὑπὸ τῶν τοῦ σώματος παθημάτων. καὶ τοῦναντίον δὴ τοῖς τῆς ψυχῆς παθήμασι τὸ σῶμα συμπάσχον φανερόν γίνεται περὶ τε τοὺς ἔρωτας καὶ τοὺς φόβους τε καὶ τὰς λύπας καὶ τὰς ἡδονάς, “Pues es manifiesto que las facultades psíquicas se transforman sobremanera a causa de los padecimientos corporales. E igual de obvio es lo contrario, que el cuerpo comparte con las afecciones anímicas los sufrimientos que comportan los amores, miedos, dolores y placeres” (Ps.-Arist. *Physiogn.* 805a 4-8)⁷.

De este modo, determinadas características físicas estaban ligadas a ciertas conductas, y leer a alguien en estos términos era una práctica habitual en la Antigüedad⁸. Incluso antes de su constitución en manuales y

4 Seguimos a Winkler (1985, p. 6) en su concepción de *Metamorfosis* como novela epidíctica.

5 Con ello nos referimos al concepto de “literary texture” desarrollado por Walsh (1970).

6 Sobre la práctica y los métodos de la fisiognomía en la Antigüedad grecolatina, cf. Evans (1969), Barton (1994, pp. 95-131), Hartsock (2008, pp. 7-51) y Sassi (2001, 2021, 2023).

7 En el presente trabajo, usamos la traducción de Martínez Manzano (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999) y el texto latino de Ferrini (2010 [2007]) para todas las citas del tratado pseudoaristotélico.

8 Entre otros, Apuleyo mismo escribe en *Sobre Platón y su doctrina* 1.1 que Sócrates aceptó a Platón entre sus discípulos luego de verlo: “Cuando lo vio, y adivinó por su apariencia exterior lo más íntimo de su alma, dijo: ‘Amigos, este era aquel cisne del Cupido de la Academia’” (Macías Villalobos, p. 93).

tratados⁹, la conciencia fisiognómica impregna toda la cultura grecolatina de diversas formas, ya desde los poemas homéricos¹⁰. Asimismo, dentro de *Metamorfosis*, los propios personajes dominan este saber y sacan sus propias deducciones respecto de otros¹¹.

Por lo tanto, los preceptos fisiognómicos también tienen un rol clave en la literatura a la hora de la caracterización, aun para autores no muy familiarizados con la disciplina¹². Particularmente, Apuleyo tuvo gran dominio del tema, más aún si consideramos su carácter de filósofo platónico. En efecto, el problema de las apariencias y la visión como forma de acceso a la realidad fue un asunto de relevancia para la tradición platónica¹³. Por

9 Los tratados que han llegado a nuestros días son el peripatético *Physiognomica* (=Ps.-Arist. *Physiogn.*) del siglo III a. C.; *De Physiognomonica* (Leiden Pol.) de Polemón (88-144 d.C.); un epitome griego del sofista Adamantio, la *Physiognomia* del siglo IV d. C.; y el Anónimo Latino *De physiognomoniam liber* (Anon. Lat.), de la misma época, atribuido erróneamente a Apuleyo. Sobre la presunta autoría de Apuleyo y los argumentos que la desestiman, cf. Repath (2007b, pp. 549-550), Förster (1893, pp. cxxxvii ss.), Evans (1941, p. 103; 1969, pp. 17 y 72) y Opeku (1979). Es preciso notar que un antecedente importante para el desarrollo de la fisiognomía como disciplina es la *Historia animalium* de Aristóteles, como así también un posible tratado perdido de Loxo (el siglo IV-III a. C.).

10 Uno de los ejemplos más memorables es el caso de Tersites, cuya bajeza moral se refleja en su fealdad física en *Il.* 2.212ss.; y en *Il.* 13.275-287, donde Idomeneo describe las características del cobarde. Sin embargo, como observa Sassi (2023, p. 2), no debemos pasar por alto que ya en *Odisea* también hay evidencia de que esta correlación no siempre ocurre, por ejemplo, cuando Ulises dice que se puede ser feo y tener el don de la elocuencia o viceversa (*Od.* 8.167-177).

11 Aristómenes trata de interpretar los síntomas de Sócrates (*Met.* 1.6 y 1.19); el compañero de Aristómenes hace conjeturas sobre Lucio (*Met.* 1.20.2); Milón y Birrena infieren la “nobleza” de Lucio al verlo (*Met.* 1.23.3-4 y 2.2.8-9, respectivamente); Pan adivina el sufrimiento de Psique solo por su aspecto (*Met.* 5.25.5); incluso el mismo Lucio analiza a Cáríte (*Met.* 4.24.2-4) o los síntomas de la madrastra (*Met.* 10.2.4-8).

12 Evans (1969) hace un recorrido del desarrollo de la fisiognomía en la Antigüedad clásica y cómo repercutió en diversos géneros discursivos. De Temmerman (2014, pp. 30-39) reconoce la descripción de la apariencia de los personajes, ya sean sus rasgos fijos o variables, como una técnica de caracterización indirecta común en la novela griega, a través de la cual obtenemos información sobre su *ethos*. En este sentido, la fisiognomía habría tenido un papel decisivo.

13 Así también para la época: “Moreover the concern with how to make reliable inferences from things’ surface to things’ depths, a theme which is ultimately rooted in the Platonic tradition, is a distinctive feature also of the 2nd century sophistic culture to which Apuleius belongs” (Moretti, 2018, p. 137).

lo tanto, muchas de estas inquietudes se evidencian en toda su obra y *Metamorfosis* no es la excepción¹⁴.

Por otra parte, debemos considerar que Apuleyo fue un diestro conocedor de su tradición literaria y pretende dar cuenta de ello en su escritura. Esto se hace evidente en la construcción de sus personajes, ya que el autor sofista pone en juego, además de implicancias fisiognómicas, estereotipos y modelos literarios. Por ello, las descripciones corporales, gestuales y posturales están atravesadas por un lenguaje alusivo e impregnadas de reminiscencias a otros personajes dentro y fuera de la novela.

Como varios autores señalan, la reiteración de motivos y escenas es un procedimiento habitual en *Metamorfosis*. Apuleyo “structures his complicated plot and manipulates his readers by the use of mirror scenes and repetitions of motifs (May 2006, pp.182ss., Frangoulidis 2008). This allows him to have seemingly innocuous motifs foreshadow events later in the novel and to bind the main narrative and the inset tales more closely together” (May 2013, p. 9). Consideramos que la palidez es uno de esos elementos y que, a través de la repetición y variación de su uso, Apuleyo explota su polivalencia fisiognómica y literaria de un caso a otro.

En particular, como Lateiner (1998, p. 163) observa, la novela antigua presenta un variado registro del sonrojo y la palidez, que refleja problemas de géneros y poder, y la manipulación literaria del color facial. Además, como él mismo advierte, “unless a novel has an omniscient narrator or a first-person narrator describing himself, a character’s internal signs of embarrassment cannot be observed and therefore mentioned. The external indicia offer a window into the soul: certain feelings of the subject appear on his or her sleeve” (Lateiner, 1998, p. 165). Sin embargo, “somatic displays are always susceptible to multiple interpretations. They also invite, in the absence of candid words, serious misinterpretation” (Lateiner, 1998, p. 167). Justamente esto –sostenemos– es lo que ocurre en *Metamorfosis*, de modo que los personajes y los lectores deben estar actualizando continuamente el sentido de lo que ven/leen. Por otro lado, el uso de los términos de color por parte de Apuleyo lejos está de ser unívoco e invariable. Como señala Moretti:

14 Evans (1941, p. 103; 1969, pp. 17 y 72) señala algunos pasajes de su obra con implicancias fisiognómicas: *Apol.* 24 y *Met.* 1.6; 1.19; 1.20; 1.23; 5.22; 9.30; 10.2; 10.10. Destacamos que en seis de los ocho pasajes de *Met.*, se menciona la palidez.

Furthermore, I am well aware that Apuleius' testimony is definitely literary: in his novel we should not expect to meet with a consistent and exact – i.e. denotative, and somewhat technical – usage of color terms. Rather, we will be confronted with what I dare call a 'poetic' use of them. By 'poetic use' (ποιητικός) I mean a use 'which creates meaning', and suggests an interpretation of the text. (Moretti, 2018, p. 135)

Asimismo, consideramos que lo mismo ocurre con los rasgos físicos y lo que estos implican en cada ocasión. De hecho, nos proponemos demostrar que el autor hace un uso inconsistente o, retomando a Moretti, un *uso poético* de la palidez como signo fisiognómico con el fin de generar expectativas y sorpresa.

Los significados de la palidez según los tratados fisiognómicos y la tradición literaria

El color de la piel y del rostro es un factor de gran relevancia y ambigüedad según se atestigua en los tratados. Justamente en el tratado peripatético [Ps.-Arist. *Physiogn.*], la palidez es ejemplo de un signo que puede deberse a muchas causas pero tiene el mismo nombre, por lo que se invita al fisiognomista a tener en cuenta el aspecto completo y ponerlo en relación con otras causas:

ἔστι τε τούτων ἕνια τῶν ἐπιφαινομένων ἐπὶ τε τοῖς σώμασι μικραῖς διαφοραῖς κεκηρημένα καὶ τῷ αὐτῷ ὀνόματι προσαγορευόμενα, οἷον αἱ τε ἀπὸ φόβων ὠχρότητες καὶ αἱ ἀπὸ πόνων (αὗται γὰρ ὀνόματί τε τῷ αὐτῷ κέχρηται καὶ διαφορὰν μικρὰν ἔχουσι πρὸς ἀλλήλας), μικρὰς δὲ οὐσης τῆς διαφορᾶς οὐ ῥᾶδιον γινώσκειν ἀλλὰ ἢ ἐκ τῆς συνηθείας τῆς μορφῆς τὴν ἐπιπρέπειαν εἰληφότα ἔστι μὲν οὖν καὶ τάχιστος καὶ ἄριστος <τρόπος> ὁ ἀπὸ τῆς ἐπιπρεπείας, καὶ ἔστι γε οὕτως τούτῳ χρώμενον πολλὰ διαγινώσκειν (Ps.-Arist. *Physiogn.* 809a 7-14)

de los rasgos que se manifiestan en el cuerpo algunos presentan leves diferencias pero reciben el mismo nombre –como por ejemplo la *palidez* provocada por el *temor* o la ocasionada por el *esfuerzo*, que tienen efectivamente el mismo nombre aunque una es ligeramente diferente de la otra–, y al ser pequeña la diferencia no es sencillo reconocerlos, salvo que gracias

a la familiaridad con la forma en cuestión se tenga presente su aspecto completo; por todo esto en definitiva el método más rápido y mejor es precisamente este último, el de la idoneidad de su aspecto: mediante su empleo podrán establecerse numerosas distinciones¹⁵

Además de la ambigüedad del signo, nos interesa aquí rescatar el énfasis en la ἐπιπρεπεία, es decir, el conjunto de rasgos en su totalidad, y no cada uno por separado, como método de discernimiento. Sassi advierte:

epiprepeia acquires an important role in the second part of *Physiognomics*, where it is often presented as decisive in cases where it is necessary to choose between various possible interpretations of a given bodily state (in the end it is esteemed no less crucial a criterion of judgment than the male/female distinction). (Sassi, 2001, p. 53)

Con todo, entre todos los rasgos, el color corporal/facial es uno de los factores clave en la primera impresión, como advierte Bradley (2009, p. 128): “Personality (or persona) was most clearly signalled by one’s external appearance, and Latin color (like Greek *chroma*) was the primary category by which one would classify this external appearance”¹⁶.

Ahora bien, en cuanto a la polivalencia de la palidez, advertida ya en el tratado peripatético, se hace más evidente en el tratado de Polemón, donde se añaden más motivos y también más especificaciones respecto al tono:

Color pulcer albus ad rubedinem vergens audaciam et vehementem iracundiam designat; perfecta autem albedo debilitatem notât. Faciei et corporis rubedo dolum et multam cogitationem indicat. Color cui aliquid flavi permixtum est malum studium et pavorem et timiditatem indicat, nisi flavum e morbo oriatur. Si flavum ad nigredinem vergens vides sine morbo, id timiditatem voracitatem

15 Todas las cursivas en el presente trabajo son nuestras.

16 A su vez, “colour (as well as other perceptual categories) was certainly significant in the development of ancient medicine and physiognomy science, but these branches of thought were in turn important to the development of ancient concepts of color”. (Bradley, 2009, p. 128).

loquelaē multitudinem iracundiam et diuturnam linguam designat (ed. latina de Hoffmann en Förster [1893, p. 244])

El hermoso color blanco que tiende al rojo señala osadía e intensa ira. La blancura que extrema denota debilidad. El rubor del cuerpo y el rostro indica engaño y mucho pensamiento. El color en el que hay algo mixto de amarillo es una indicación de *malicia, temor y cobardía*, excepto cuando el amarillo se debe a una *enfermedad*. Si ves que el amarillo [38a] tiende al negro, y no por una enfermedad, indica cobardía, voracidad, charlatanería, ira y verbosidad.¹⁷

Con el tiempo, este proceso se acentúa aún más, como puede verse en los tratados posteriores que llegaron a nuestros días, como el de Adamantio y el Anónimo Latino¹⁸:

χροιά δὲ ἀνακεκραμένη ὑπόχλωρος δειλιάς ἄμα καὶ κακομηχανίας σημεῖον, εἰ μὴ ὑπὸ νόσου γεγένηται. τὸ δὲ μελάγχλωρον καλούμενον χρῶμα δειλόν, γαστρίμαργον, λάλον, ὀργίλον, γλώσσαλον, τὸ δὲ φλογοειδὲς χρῶμα ἐμμαθέας, τὸ δὲ πράως ἐρυθρόν εὐφύεας, εὐμαθέας, ὄξυκίτητον. (Adamantio B33)¹⁹

17 Ante la falta de la versión en griego del tratado de Polemón, contemplamos la versión en latín de Hoffman (Förster, 1893) y la traducción al inglés de la edición árabe de Hoyland (2007, p. 427): “The beautiful white colour that turns towards red indicates boldness and great anger. Whiteness of surpassing whiteness indicates weakness. Redness of the face and redness of the body indicate cunning and much thought. The colour in which some yellow is mixed is an indication of *bad intent, fear, and cowardice*, except when the yellow is from an *illness*. If you see that the yellow [38a] turns towards black, without illness, it is an indication of cowardice, gluttony, little speech, anger, and prolixity” (Leiden Pol. B33, cap. 36).

18 Si bien estos corresponden al siglo IV y exceden el periodo temporal en el que se escribió *Metamorfosis*, al ser casi epítomes o traducciones adaptadas de los tratados de Loxo, Pseudo-Aristóteles y Polemón, recurrimos a ellos como respaldo terminológico. Además, en este caso dan cuenta de que la polivalencia de la palidez no fue menor ni pasó inadvertida a los fisiognomistas de la Antigüedad.

19 El texto griego de Adamantio es de Repath (2007a, p. 534). Las ediciones de Repath (2007a) y Förster (1893) siguen la sugerencia de Rose en el caso de Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a19 de leer μελάγχλωρον, en vez de μελίχλωρος.

Un color pálido mixto es signo de cobardía y a la vez malicia, a menos que sea producto de una enfermedad. El color que se dice cetrino es propio de cobardes, glotones, habladores, irascibles, charlatanes; el color amarillo intenso significa enojo; un leve rubor, buena disposición, facilidad de aprendizaje y reacción arrebatada²⁰.

color qui pallore deformatus est, imbellem, timidum eundemque tergiversatorem significat, si non aegritudo sit causa palloris. cum fuscior color pallori permixtus est, quod Graeci μελάγχλωρον vocant, voracem, loquacem, intemperatum irae atque linguae denuntiat. (Anon. Lat. 79)

Un color alterado por la palidez significa un hombre pusilánime y cobarde que al mismo tiempo es reticente, si la causa de la palidez no es la enfermedad. Cuando la palidez tiene un tinte más oscuro, lo que los griegos llaman μελάγχλωρος, denota un hombre voraz, charlatán y desmedido en su ira y su lengua²¹.

Respecto de los diferentes tipos de palidez que se advierten según la mezcla de tonos, dejaremos de lado en nuestro análisis las implicancias de aquella que tiende al negro (μελάγχλωρον). Ahora bien, entre las causas más comunes y repetidas, vemos que la palidez está vinculada al miedo y la cobardía²², como se enfatiza en otras secciones del tratado peripatético:

20 Repath (2007a, p. 535) traduce: “A mixed pale colour is a sign of cowardice and mischief, unless it occurs as a result of disease. The colour known as sallow is cowardly, gluttonous, loquacious, irascible, prattling; a colour like flame is mad; that which is gently blushing is talented, good at learning and quickly moving”.

21 El texto latino del Anónimo Latino es la edición de Repath (2007b, p. 605), quien traduce el pasaje al inglés de la siguiente manera: “A colour which is deformed by pallor signifies a pusillanimous, timid man who is at the same time an equivocator, if illness is not the cause of the pallor, when a darker colour is mixed with the pallor, which the Greeks call μελάγχλωρος (‘sallow’), it denounces a greedy and garrulous man who is intemperate in anger and tongue” (p. 606).

22 A excepción del Anónimo Latino, donde no se relaciona la palidez con la cobardía y el temor sino de una forma más sutil, como timidez, pusilanimidad y comportamiento evasivo.

δειλοῦ σημεῖα τριχωμάτιον μαλακόν, τὸ σῶμα συγκεκαθικός, οὐκ ἐπισπεπχής αἱ δὲ γαστροκνημιαί ἄνω ἀνεσπασμένοι περὶ τὸ πρόσωπον ὑπαυχρος ὄμματα ἀσθενῆ, καὶ σκαρδαμύττοντα, καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἀσθενῆ, καὶ μικρὰ σκέλη, καὶ χεῖρες λεπτὰ καὶ μακρὰ ὄσφυς δὲ μικρὰ καὶ ἀσθενής (Ps.-Arist. *Physiogn.* 807b 4-9)

Los rasgos del cobarde son: la cabellera lacia, el cuerpo aplanado, sin capacidad de actividad, las pantorrillas levantadas por arriba, palidez en el rostro, los ojos mortecinos y pestañeantes, débiles las extremidades del cuerpo, las piernas pequeñas y las manos finas y grandes, la cadera pequeña y débil, la actitud rígida en los movimientos, no viva sino indolente y suspensa, y la expresión del rostro mudable y abatida.

ὅτι οἱ φοβηθέντες ἔνωχροι γίνονται χρώματι οὐχ ὁμαλῶ (Ps.-Arist. *Physiogn.* 812b, 10-11)

los que son presa del miedo empalidecen pero con un color que no es uniforme

οἱ δὲ ἔνωχροι καὶ τεταραγμένοι τὸ χρῶμα δειλοὶ ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ πάθος τὸ ἐκ τοῦ φόβου γινόμενον (Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a17-18)

Por su parte, los de color ligeramente pálido y enturbiado son cobardes, como se comprueba por el estado anímico que resulta del miedo

Destacamos, además, que en este último pasaje, como advierten las traductoras (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999, p. 70, n. 77), τεταραγμένοι también podría referirse a 'alternante'²³. Esto no es menor para nuestro análisis, ya que en varias ocasiones en *Metamorfosis* el *pallor* no se presenta como un rasgo fijo sino variable²⁴.

²³ “ya que la expresión griega, *tetaragménoi to chroma* alude a la alternancia repentina de palidez y rubor que produce en el rostro una reacción emotiva” (Martínez Manzano y Calvo Delcán, 1999, p. 70, n.77).

²⁴ Además, muchas veces el *pallor* está relacionado con el cambio de color o la alternancia con el *rubor*: “*Mutatio coloris* was how Cicero described the guilty look of a criminal under trial. *Rubor* only made sense as a coloration which contrasted or stood out against the color it superseded. A further contrast could be provided by the phenomenon *pallor*. *Pallor* and *rubor* were often described side by side. Cicero,

Otro motivo de la palidez que se menciona en el tratado peripatético y se repite en los posteriores es el *πόνος*. Dicho término, en su acepción general, es definido como “toil, labour” (LSJ, s.v. I), al igual que su equivalente latino²⁵. Sin embargo, en un sentido particular, ambos significan el resultado o la consecuencia del esfuerzo o trabajo, aflicción, angustia, sufrimiento físico o mental, o de las enfermedades (LSJ, s.v., *πόνος*, II y L&S, s.v., *labor*, II). Podemos decir, entonces, que el término mencionado en el tratado peripatético abarcaría la noción de enfermedad en tanto padecimiento físico, que se ve de forma más explícita en los tratados posteriores (*aegritudo*, *νόσος*).

En este punto, si atendemos a la tradición literaria, el *pallor amantium* es un topos frecuente en la literatura grecolatina (Bradley, 2009, pp. 146-147), derivado de la concepción del amor como enfermedad. A su vez, el aspecto demacrado o pálido es propio del estereotipo de los intelectuales y cínicos que desprecian los cuidados corporales (Keulen, 2003; Sassi, 2001, pp. 16-18)²⁶. Así también, Bradley (2009, p. 156) da algunos ejemplos del *pallor* vinculado al miedo²⁷ y como atributo femenino²⁸ de debilidad emocional. Por último, es preciso destacar que la palidez no es un atributo positivo, como tampoco lo es su opuesto (el *rubor*²⁹), ya que el ideal fisiológico siempre es el *mesotes*³⁰.

speculating on the visible symptoms of a criminal after his crime, nominates alternating blushing and blanching (*pallor rubor titubatio*)” (Bradley, 2009, p. 154). Un ejemplo de este tipo de *pallor* podría encontrarse en *Met.* 10.10, cuando el esclavo de la matrona es descubierto en el juicio.

25 “labor, toil, exertion” (L&S, s.v., *labor*, I).

26 Asimismo, Apuleyo en *Apología* 4 describe su aspecto como descuidado y consumido por su dedicación a la filosofía.

27 Keulen (2007, p. 184) también señala que la palidez es síntoma del miedo por superstición.

28 Ferrini (2010 [2007], p. 83) señala: “Nel sistema greco delle opposizioni binarie, il principio femminile è solitamente simbolo di negatività insieme con altre categorie che vi sono strettamente connesse: il freddo, l’umido, la sinistra, il piccolo e debole, il basso, il pallido”. Por su parte, Sassi (2001, pp. 1-8) aporta un interesante estudio sobre los colores adjudicados a las mujeres en la Antigüedad clásica.

29 Excepto en ocasiones puntuales vinculadas al *pudor*. Sobre el sonrojo y la palidez en la Antigua Roma y en la ficción antigua, ver Bradley (2009, pp. 150-159) y Lateiner (1998), respectivamente.

30 Ps.-Arist. *Physiogn.* 812a 12: τὸ δὲ πρὸς ἀνδρείααν συντελοῦν χρῶμα μέσον δὲ τούτων εἶναι, “El color que conforme la virilidad debe estar a mitad de camino entre estos extremos”.

Diferentes tipos de palidez en *Metamorfosis*

A lo largo de la novela, la palidez aparece en reiteradas instancias, denominada como *pallor*³¹ (8 veces)³² y como *luror*³³ (4 veces)³⁴. En primera instancia tomamos ambos términos como sinónimos³⁵, ya que ambos implican una noción de color amarillento opaco sin brillo³⁶. Sin embargo, guardan algunas diferencias: el segundo (*luror*) es más cercano al gris o negro³⁷, y es mucho menos usado. André (1949, p. 138) advierte que su uso representa una impresión de horror, por lo que generalmente aparece reforzado por *foedata/deformis*³⁸, ya que es el color relacionado con la muerte o los cadáveres. Respecto de *pallor*, el investigador agrega que implica más bien una pérdida de color con una idea de cambio y es el propio de las mujeres, la expresión de un sentimiento (amor/miedo), el efecto de las enfermedades y también de la muerte (André, 1949, pp. 145-146).

31 Definido por Lewis (1895, s.v., *pallor*): “pale color, paleness, wanness, pallor; the paleness of death; alarm, terror; a disagreeable color, unsightliness; the god of fear”.

32 *Met.* 1.19; 5.22; 5.25; 8.8; 8.21; 9.27; 10.2; 10.10.

33 Definido por L&S (s.v., *luror*) como “a yellowish color, sallowness, paleness”.

34 *Met.* 1.6; 8.7; 9.12 y 9.30.

35 Sus equivalentes griegos serían *χλοερός/χλωρός* y *ὠχρός*, que tienen tanto el valor acromático de pálido/decolorado como otro cromático en la gama del amarillo verdoso/negruzco (André 1949, pp. 141-142). Más específicamente, “*oochros* describes imprecisely a range of shades across yellow and green (*ochre*), with connotations of ‘sallow’, ‘pale’, and ‘wan’ in brightness. In later, Byzantine times *‘oochros’* carries the sense of ‘fear’, ‘weakness’, ‘sickness’ and ‘change’” (Elsner, 2007, p. 221).

36 Dejaremos de lado la problemática de la definición de tonalidades de *luror* y *pallor* y sus equivalentes modernos. Más bien nos centraremos en las connotaciones que estos tienen en su uso. Para un recorrido sobre los estudios del color en la Antigüedad clásica, cf. Bradley (2009, p. 12-30). Sobre las implicancias del color en la cultura grecolatina, ver Sassi (2001, pp. 1-33).

37 Según las categorías de André (1949), retomada y adaptada también por Morretti (2018).

38 “Le jaune n’était beau, aux yeux des Romains, qu’à la condition d’être brillant et nuancé de rouge. *Luridus* fut dès lors usité pour rendre une impression d’horreur. Apulée, décrivant des esclaves misérables (*Met.* 9.12.4, *luror*) et une hideuse vieille (*Met.* 9.29.3, *luror*), en souligne l’impression par *deformes* et *foedata*” (André, 1949, p. 138). En efecto, además de los ejemplos brindados por el investigador, advertimos que *pallor* también aparece junto a *deformis* en *Met.* 8.8 y 10.2.

En *Metamorfosis* podemos distinguir fácilmente ejemplos para cada uno de los sentidos atribuidos a la palidez conforme a los tratados fisiognómicos. Algunos de ellos son claramente identificables³⁹ y otros se presentan con cierta ambigüedad, como ocurre en la representación de Sócrates. Ahora bien, analicemos el caso en detalle.

La palidez de Sócrates

Al comienzo del libro, en el camino a Tesalia, Lucio-hombre se cruza con dos caminantes a quienes se une. Uno de ellos, Aristómenes, le cuenta su encuentro con su amigo Sócrates, a quien describe en dos ocasiones: una cuando a duras penas lo reconoce deformado por su estado deplorable y otra cuando está a punto de morir. En los dos casos, se describe su aspecto demacrado, entre los que destaca la palidez:

ergo igitur inefficaci celeritate fatigatus commodum vespera oriente ad balneas processeram: ecce Socraten contubernalem meum conspicio. humi sedebat scissili palliastro semiamictus, paene alius lurore, ad miseram maciem deformatus, qualia solent fortunae deterrima stipes in triviis erogare. hunc talem, quamquam necessarium et summe cognitum, tamen dubia mente propius accessi. 'hem,' inquam 'mi Socrates, quid istud? quae facies? quod flagitium? At vero domituae iam defletus et conclamatus es, liberis tuis tutores iuridici provincialis decreto dati, uxor persolutis feralibus officiis luctu et maerore diuturno deformata, diffletis paene ad extremam captivitatem oculis suis, domus infortunium novarum nuptiarum gaudiis a suis sibi parentibus hilarare compellitur. at tu hic larvale simulacrum cum summo dedecore nostro viseris.'

'Aristomene', inquit 'ne tu fortunarum lubricas ambages et instabiles incursiones et reciprocas vicissitudines ignoras.' et cum dicto sutili centunculo faciem suam iam dudum punicantem prae pudore obtexit ita, ut ab umbilico pube tenus cetera corporis renudaret. (Met. 1.6)

39 Los más evidentes son el *pallor amantium* de Psique (*Met.* 5.25) y la *noverca* (*Met.* 10.2). Así también tenemos el aspecto demacrado de los trabajadores del molino a causa de sus labores extremas en *Met.* 9.12. En *Met.* 5.18 Psique está pálida por el terror ante las mentiras de sus hermanas, al igual que en *Met.* 8.21 uno de los campesinos empalidece del miedo cuando su compañero no regresa.

Entonces, cansado por tan inútiles prisas, me había dirigido a los baños justo al caer la tarde cuando resulta que veo a mi camarada Sócrates: estaba sentado en el suelo, medio vestido, con una especie de manto raído, era casi otra persona de pálido que estaba, desfigurado por una delgadez penosa, tal como suelen ponerse a pedir limosna en las esquinas los desechos de la Fortuna. Aunque era amigo mío y conocido de sobra, me acerqué, sin embargo, con dudas y le dije:

–Pero, Sócrates, amigo mío, ¿qué es esto?, ¿cómo es que tienes esta pinta?, ¡qué vergüenza! Pero si en tu casa ya te han llorado y han gritado tu nombre: a tus hijos les ha decretado tutores el jurídico de la provincia; a tu mujer, después de cumplir sus deberes fúnebres, desfigurada por el largo luto y la tristeza, con los ojos agotados casi hasta la ceguera de tanto llorar, la empujan sus propios padres a alegrar las desgracias de su casa con la nueva satisfacción de una boda. Mientras, tú apareces aquí como un espectral fantasma para nuestra más completa deshonra.

–Aristómenes –me respondió–, está claro que desconoces las insidiosas trampas de la fortuna y sus variables embates y sus alternantes mudanzas.

Y mientras hablaba se cubrió la cara, que ya hacía tiempo se estaba sonrojando de vergüenza, con sus andrajos remendados, de forma que dejó al descubierto el resto del cuerpo desde el ombligo hasta el pubis⁴⁰.

Este es el primer episodio en el que se menciona la palidez y presenta una especial ambigüedad, reforzada por una compleja trama alusiva⁴¹. En efecto, la construcción de Sócrates contiene múltiples y sutiles reminiscencias internas, a otros personajes dentro de la novela, y externas, a estereotipos de la tradición literaria o las diversas imágenes del filósofo histórico⁴². En este sentido, no nos parece menor que el personaje, ya por

40 Tanto el texto latino como las traducciones de *Metamorfosis* utilizadas a lo largo de este trabajo son de Martos (2003).

41 Respecto de las reminiscencias y modelos de la figura de Sócrates, cf. Keulen (2003 y 2007, pp. 38-41, 160-174), May (2013) y Graverini y Nicolini (2018, pp. 162ss.).

42 Acerca de las diferentes representaciones del filósofo que han llegado a nosotros tanto literarias como pictóricas, y los problemas que conllevan, cf. Sassi

su nombre, remita al Sócrates histórico⁴³, cuyas representaciones tanto pictóricas como literarias han sido polémicas y emblemáticas por su contradicción, dado que su figura misma pone en conflicto el ideal del *kallokagathos* y los preceptos fisiognómicos, al contrastar su “fealdad” física con su sabiduría.

Veamos entonces cómo el aspecto del personaje novelesco es leído y resignificado a lo largo del episodio. Primero, Aristómenes encuentra a Sócrates deformado por su palidez y delgadez, a tal punto que casi no lo reconoce, y lo describe como un mendigo, lo que nos remite a la imagen de los intelectuales del Pensadero de *Nubes* (Keulen, 2007, pp. 42-43) o bien la de los cínicos⁴⁴. Entonces, en primera instancia podríamos pensar que su estado demacrado se debe al descuido de sí mismo por un afán filosófico. Sin embargo, Aristómenes, sorprendido de encontrarlo, le comenta que en su casa lo daban por muerto y termina diciéndole que parece un *simulacrum larvale* (*Met.* 1.6.3). Así, se abre la posibilidad de que sea un espectro, lo que sería consecuente con el tipo de historia inverosímil que se cuenta (*Met.* 1.2.5: *tam absurda tamque immania* y *Met.* 1.3.1 *istud mendacium*). En ese caso, sería el *luror* propio de los cadáveres o muertos señalados por André (1949, p. 138). Esto se descarta cuando Sócrates le responde que es presa de los embates de la fortuna (*Met.* 1.6.4): solo se encuentra en una condición deplorable cercana a la muerte, de la que Aristómenes a continuación logra rescatarlo con comida, baño, ungüentos y ropa (*Met.* 1.7.2-4). Una vez recuperado, Sócrates le detalla a su amigo que su perdición se debe a una mujer, Méroe (*Met.* 1.7). Con ello, su palidez anterior podría resignificarse como aquella propia de los amantes, aunque rápidamente cobra otro sentido cuando nos enteramos quién es su *domina*. Sócrates, al instante (*Met.* 8), declara que Méroe no es una mujer cualquiera sino una bruja y procede temeroso a contarle sus maleficios acaecidos *in conspectum plurium* (*Met.* 1.8-1.10). A partir de aquí y tenien-

(2015) y Zanker (1995). Sobre el aspecto de los intelectuales, cf. Sassi (2001, pp. 16-19)

43 May (2013, p. 31-32) señala algunas semejanzas y diferencias entre los dos Sócrates.

44 Su imagen presenta algunas semejanzas con la representación de Sócrates en Platón, Jenofonte y Aristófanes, como así también con la imagen del filósofo cínico (*Flórida* 14) y del supersticioso (Plut., *Sobre la superstición* 7).

do en cuenta que la historia se presenta como inverosímil, se restituye la posibilidad de que Sócrates sea un espectro.

Finalmente, Sócrates vuelve a palidecer cuando, tras irse de la posada en la que fue asesinado durante la noche por las brujas, se apartan del camino para comer. Aristómenes describe:

quo facto et ipse aliquid indidem sumo eumque avide essitantem aspiciens aliquanto intentiore macie atque pallore buxeo deficientem video. Sic denique eum vitalis color turbaverat... (Met. 1.19)

hecho esto, tomo yo también algo de lo mismo y mientras lo observo comer con ganas, lo veo desfalleciente, aún más acusadamente demacrado y con una palidez de madera de boj. Por último, estaba de tal forma alterado por el color de la muerte...

En esta ocasión, su aspecto adquiere una gran literalidad y efectivamente anticipa su muerte. Como señala Keulen (2007, p. 341), tanto su palidez como su estado desfalleciente o su delgadez extrema son signos de su moribundez, no causas. El investigador señala además que su *macies*, al ser repentina, podría insinuar una presencia sobrenatural o bien que el cambio en su aspecto se deba a la magia. A su vez, el adjetivo *buxeo*, como advierte May (2013, p. 184), es comúnmente asociado a la muerte y los fantasmas⁴⁵, lo que refuerza tanto la fatalidad del suceso como la ambigüedad de los síntomas.

Hasta aquí la palidez de Sócrates se muestra con una gran polivalencia. Al principio podría ser la propia de los filósofos (Keulen, 2007, p. 42), luego la de los fantasmas/espectros, después un síntoma de agonía amoratoria y, al final, de agonía física, en este último caso denota su cercanía a la muerte. Por último, no nos parece menor que esta sea la primera ocasión en la que se intenta descifrar el aspecto de un personaje y ello ocurra dentro del primer relato inserto. Esto podría darle a la situación un valor inaugural y anticipatorio de los equívocos a los que el lector y algunos personajes se enfrentarán a lo largo del libro. De este modo, el valor pro-

45 Justamente en *Metamorfosis*, *buxeus* vuelve a usarse para describir la palidez del fantasma que se aparece en el molino (*Met.* 9.30).

gramático de la figura de Sócrates, ya señalado por Keulen (2003), tendría un rol clave a la hora de interpretar los signos físicos de los personajes⁴⁶.

El aspecto del espectro en el molino

Como los comentaristas (Keulen, 2007, p. 163 y 341; May, 2013, p. 184) han advertido, ambos pasajes de Sócrates demacrado presentan conexiones lingüísticas y similitudes con la descripción del espectro de la mujer que se le aparece al molinero en el libro 9, como venganza de su infiel esposa:

Diem ferme circa mediam repente intra pistrinum mulier reatu miraque tristitie deformis apparuit flebili centunculo semiamicta, nudis et intectis pedibus, lurore buxio macieque foedata, et discerptae comae semicanae sordentes inspersu cineris pleramque eius anteventulae contegebant faciem. haec talis... (Met. 9.30)

Cerca del mediodía, apareció de repente en el molino una mujer *desfigurada* por una prodigiosa tristeza con apariencia de condenada, mal cubierta por unos *harapos penosos*, con los pies desnudos y descalzos, *deteriorada* por una *palidez mayor que la del boj y escuálida*; le tapaban la cara unos mechones de pelo desgreñados que le caían por delante, medio encanecidos y manchados de ceniza esparcida. *Así, con este aspecto...*

Los lectores sabemos desde el primer momento que se trata de un espectro, ya que se la denomina *larua* en dos ocasiones⁴⁷ –lo que refuerza

46 Keulen (2003) sugiere que Sócrates puede considerarse como una figura programática que refleja tanto la ambigüedad cómica de la novela como la identidad paradójica de su protagonista y narrador.

47 *uel rursum mitigato conciliari marito uel, si id nequiverit, certe larua uel aliquo diro numine immiso violenter eius expugnari spiritum*, “o que lograra que su marido, ya tranquilizado, se reconciliara con ella o, si no lo conseguía, por lo menos que asaltara violentamente su espíritu enviándole un fantasma o algún espantoso demonio” (Met. 9.29); *sed ei per quietem obtulit sese flebilis patris sui facies adhuc nodo revincta cervice eique totum novercae scelus aperuit de adulterio, de maleficio, et quem ad modum larvatus ad inferos demeasset*, “se había enterado de todo porque, durante el sueño, se le había aparecido la imagen desgarradora de su padre todavía con el nudo atado al cuello y le había revelado todo el crimen de su madrastra: el adul-

también la relación con el *simulacrum larvale* de Sócrates-. Sin embargo, los personajes se dan cuenta de ello cuando ya es demasiado tarde. Es llamativo que, pese al aspecto fantasmal de la mujer, no se describa ninguna reacción de espanto o alerta en el molinero, como comúnmente suelen provocar las *larvae* (Winkler 1980, p. 159) y como le ocurrió a Aristómenes al ver a Sócrates (*hem...*). Esto tal vez pueda explicarse si tenemos en cuenta que la imagen de la *larva* es especialmente reminiscente (Keulen, 2007, 162; May 2013, p. 260) de la descripción de los trabajadores del molino realizada unos párrafos antes por Lucio:

Dii boni, quales illic homunculi vibicibus lividis totam cutem depicti dorsumque plagosum scissili centunculo magis inumbrati quam obtecti, nonnulli exiguo tegili tantum modo pubem iniecti, cuncti tamen sic tunicati, ut essent per pannulos manifesti, frontes litterati et capillum semirasi et pedes annulati, tum lurore deformes et fumosis tenebris vaporosae caliginis palpebras adesi atque adeo male luminati et in modum pugilum, qui pulvisculo perspersi dimicant, farinulenta cinere sordide candidati (Met. 9.12)

¡Dioses misericordiosos! ¡Cómo estaban los pobres hombres que había allí! tenían toda la piel pintada de verdugones amoratados y la espalda apaleada más disimulada que cubierta con unos *harapos raídos*, varios traían tapadas solamente las vergüenzas con una tela; pero todos iban vestidos de tal manera que se podían ver sus cuerpos a través de la ropilla. Llevaban la frente marcada con una inscripción, el pelo medio rapado y argollas en los pies; además, estaban *desfigurados por la palidez* y tenían los párpados destrozados por el humo denso de aquella oscuridad abrasadora y, por eso, apenas podían ver e, igual que los luchadores, que combaten cubiertos de un polvo fino, andaban revestidos del blanco sucio de la harina triturada.

Los pasajes, como advierten los comentaristas (Hijmans et al. 1995, p. 260), guardan varias coincidencias lingüísticas (*hunc talem*, 1.6 / *haec talis*, 9.30 / *talis familiae funestum*, 9.13; *deformatu*, 1.6 / *deformes*, 9.12 / *deformis*, 9.30; *macies*, 1.6; 1.19; 9.30; *pallore buxio*, 1.19 / *lurora buxio*, 9.30). La semejanza entre los personajes es clara: aparecen deformados por su

terio, el maleficio y cómo había bajado a los infiernos poseído por un fantasma” (*Met.* 9.31.1).

palidez y delgadez extrema, vestidos con ropajos⁴⁸ (*scissili palliastro*, 1.6 / *scissili*⁴⁹ *centunculo*, 9.12 / *flebili centunculo*, 9.30), en una condición humana degradante, cercana a la muerte o incluso muertos. Sin embargo, las causas de su estado o palidez son diferentes: en el caso de Sócrates no queda del todo clara en ninguna de las dos ocasiones; en el caso de los trabajadores se debe a sus esfuerzos físicos, y en el de la *larua*, a que se trata del espectro de un cadáver. Además, Prontera (2015, p. 106, n. 294) señala que sus canas no se deben a la vejez sino a la descomposición producto de la muerte.

A su vez, el aspecto fantasmagórico de los trabajadores, reforzado por el revestimiento del polvo de la harina (Prontera, 2015)⁵⁰, similar al de la *larua*, quizá es uno de los motivos que llevó a que los personajes no advirtieran que se trataba de un fantasma, pues la mujer podía parecer cualquiera de los que allí habitaba. La confusión aumenta si tenemos en cuenta otras particularidades de la aparición. El momento en que se presenta el espectro es cerca del mediodía, cuando lo típico es que ocurran durante la noche (Felton, 1999, cap. 1)⁵¹ o, en todo caso, en lugares cerrados o bosques muy tupidos donde la luz diurna no entra. En efecto, el momento

48 Prontera (2015) destaca: “Da notare è poi l'utilizzo del neologismo *semiamictus* in associazione ad un'altra invenzione linguistica apuleiana *palliastrium* in 1.6.1, e a *flebilis centunculus* in 9.30.1: la frequente associazione dell'aggettivo *semiamictus* ai diminutivi (o dispregiativi) di termini che indicano capi di indumento di pessima qualità pare una caratteristica tipica della lingua apuleiana per suggerire una condizione degradata come nel caso di Aristomene o in quello dello spettro della donna morta, istigata dalla moglie del pistore contro il marito” (p. 52, n. 122).

49 Los comentaristas (Hijmans, 1995, p.121) advierten que no hay testimonio del uso de este adjetivo antes de Apuleyo en estas dos instancias y luego en Celso, lo que refuerza la conexión entre los pasajes.

50 La investigadora (Prontera, 2015, p. 92) señala: “I corpi degli uomini sono ricoperti da una sorta di polvere che li rende simili a fantasmi: anche in questo passo il colore bianco prevale e sembra obliterare tutti gli altri, esasperato dalla gamma sinonimica con cui si sottolinea l'onnipresenza della farina (9.12.4: *vaporosa caligo, pulvisculus, farinulenta cinus*)”. Así también: “in questo caso gli abiti non hanno la finalità di fornire una connotazione socioeconomica bassa o comunque una situazione ai limiti dello status umano e la chioma bianca non è simbolo di ingannevole vecchiaia: all'apparire della figura femminile solo il lettore è in grado di comprendere che si tratta di una larva evocata dalla vecchia strega e aizzata contro il marito” (p. 106).

51 El ejemplo de *Met.* 9.29-30 es una de las excepciones mencionadas por Felton (1999, cap. 1): “Another traditional belief found today that also existed in antiquity

de terror en *Metamorfosis* es casi siempre la noche (Winkler, 1980, p.159, n.13), como vemos en el episodio de Sócrates (*Met.* 1.11-14).

Por otra parte, en cuanto a la imagen de espectros o *larvas/lemures*⁵², Winkler (1980) señala que su representación en la literatura clásica no consistía en un sistema rígido porque dependía de la reacción de terror o compasión que buscara generar el autor y distingue tres tipos de representaciones: uno con un aspecto y atuendo oscuro; otro claro, blanco y pálido; y un tercer tipo medio nebuloso⁵³. Como advierte Felton (1999), si bien el estereotipo blanco es menos común en la literatura clásica, su palidez es más fácil de explicar: su decoloración refleja la falta de sangre propia de los cadáveres⁵⁴. Sin embargo, sabemos con base en los tratados fisiognómicos que la palidez también es producto de los esfuerzos y labores, como vemos en el caso de los trabajadores⁵⁵. De este modo, podríamos pensar que Apuleyo, al usar la variante blanca para describir el espectro

holds that ghosts usually appear at midnight, but rarely appear during the day [...] A few ghosts other than warning apparitions also appear at midday.”

52 Como destaca Felton (1999, cap. 2) Apuleyo no usa una clara distinción entre *larua* y *lemures*: “A late attempt to specify terms and classify different types of spirit was made by Apuleius in *De deo Socratis* 15: the *manes* are good spirits, not to be feared so long as their rites are duly performed; *lemures* are disembodied wandering spirits of the dead, thought of as mischievous and potentially dangerous to the living; and *larvae* are the ghosts that haunt houses. The phrase *larvis infestus* specifically applied to haunted houses; interestingly, we do not find this phrase in any of the surviving haunted-house stories. Apuleius is uncritical, the distinction between *larvae* and *lemures* is unclear, and *manes* are not always benevolent”.

53 Este puede coincidir ya sea con el tipo de las apariciones espectrales que no son ni oscuras ni claras descritas por Winkler (1980, pp. 160-161): “Evidently the common denominator of pure black and pure white appearances is that both are unnatural, unhealthy, even death-like conditions for olive-skinned Mediterraneans” (p. 163). Luego, añade que en los textos latinos la distinción pareció vincular la blancura a las *larvae* y la oscuridad a los *lemures*, de lo cual el caso que nos atañe es un ejemplo.

54 La autora relaciona dicho color con el de los esqueletos, dado que en ocasiones *larua* designa también “esqueleto”: “White ghosts, though less common in classical literature than in modern folklore, are perhaps more easily explained: their pure whiteness reflects the bloodless pallor of corpses. It might even suggest the whiteness of skeletons; the word *larva*, which generally means ‘ghost,’ has also been used to mean ‘skeleton,’ as in Petronius (*Sat.* 34.8)”.

55 Como advierte Winkler (1980, p. 164, n. 41): “Not only are the living dead so described, but the nearly dead, persons emaciated or anaemically white, are said to look like ghosts”.

de la mujer, potencia aún más la ambigüedad de la palidez ya advertida en el tratado peripatético e insta al lector y los personajes a no limitarse a un único signo ni una primera impresión.

A su vez, estas particularidades en la aparición de la *larua* en *Met.* 9.30 podrían reforzar la posibilidad de que Sócrates fuera también una *larva* que aparece durante el día o que su aspecto fuera el resultado de alguna brujería. Además, el uso de *luror* y su combinación con *buxeus* y *deformatus* podrían reafirmar esta posibilidad. No es menor que, de las veces que se menciona la palidez en *Metamorfosis*, aquellos casos en los que aparece junto a la idea de *deformis/deformatus*⁵⁶, excepto en *Met.* 9.12, involucran espectros: el de Tlepólemo en *Met.* 8.8; el de la mujer en el molino (*Met.* 9.30) y, si así lo consideramos, el de Sócrates.

Conclusión

En resumen, podemos decir que Apuleyo advierte la polisemia de ciertos rasgos, como la palidez, y la aprovecha para generar una tensión entre lo que se ve/lee y aquello que se infiere. La figura de Sócrates, en su carácter programático, condensa la variabilidad de interpretaciones a los que el lector y los personajes se enfrentarán a lo largo del libro, no solo porque sus características se presentan confusas y cambiantes para Aristómenes sino porque incluso para el lector no quedan del todo definidas. Además, a través de las similitudes con otros personajes como la mujer en el molino, el carácter *larvalis* de Sócrates se resignifica o refuerza, incluso varios libros después. El uso reiterado y variado de la palidez en diversos contextos resalta su polivalencia y se utiliza para anclar eventos futuros en la narrativa. Así, Apuleyo, al intercalar y combinar sentidos literales, fisiológicos y literarios, genera un juego entre las expectativas del lector y las sorpresas de la trama.

Referencias

André, Jacques (1949). *Étude sur les terms de couleur dans la langue latine*. París: Klincksieck.

56 Más aún si tenemos en cuenta que Apuleyo muchas veces en la novela utiliza *deformare* en contextos de transformación por magia (Keulen, 2007, pp. 163, 214, 216).

- Barton, Tamsyn S. (1994). *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomies, and Medicine under the Roman Empire*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bradley, Mark (2009). *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carmignani, Marcos (2011). *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Conte, Gian Biagio (1986). *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca: Cornell University Press.
- De Temmerman, Koen (2014). *Crafting Characters Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Elsner, Jas (2007). Physiognomics: Art and Text. En Simon Swain (Ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 203-224). Oxford: Oxford University Press.
- Evans, Elizabeth (1941). The Study of Physiognomy in the Second Century A. D. *Transactions of the American Philosophical Society* 72, 96-108.
- Evans, Elizabeth (1969). Physiognomics in the Ancient World. *Transactions of the American Philosophical Society* 59, 73-83.
- Felton, Debbie (1999) *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*. Austin: University of Texas Press.
- Ferrini, Maria Fernanda (2010 [2007]). *Aristotele. Fisiognomica. Testo greco a fronte. Introduzione, traduzione note e apparati di Maria Fernanda Ferrini*. Milano: Bompiani Testi a fronte.

- Finkelpearl, Ellen (1998). *Metamorphosis of Language in Apuleius: A Study of Allusion in the Novel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Förster, Richard (1893). *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, 2 vol. Leipzig: Teubner.
- Frangoulidis, Stavros (2008). *Witches, Isis and Narrative. Approaches to Magic in Apuleius' Metamorphoses*. Berlin: De Gruyter.
- Graverini, Luca y Nicolini, Lara (2018). *Apuleio. Metamorfosi, volume I, libri I-III*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla.
- Graverini, Luca; Keulen, Wytse y Barchiesi, Alessandro (Ed.) (2006). *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma: Carocci.
- Hartsock, Chad (2008). *Sight and Blindness in Luke Acts. The Use of Physical Features in Characterization*. Leiden-Boston: Brill.
- Hijmans, Ben L. Jr. et al. (1995). *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses, Book IX*. Groningen: Egbert Forsten.
- Hoyland, R (2007). A New Edition and Translation of the Leiden Pol-emon. En Simon Swain (Ed.), *Seeing the Face, Seeing the Soul: Pol-emon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 329-464). Oxford: Oxford University Press.
- Keulen, Wytse (2003). Comic Invention and Superstitious Frenzy in Apuleius' *Metamorphoses*: The Figure of Socrates as an Icon of Satirical Self-Exposure. *The American Journal of Philology* 124, 107-135.
- Keulen, Wytse (2007). *Apuleius Madaurensis: Metamorphoses, Book I*, Groningen: Egbert Forsten.
- L&S = Lewis, Charlton T. y Short, Charles (1891 [1879]). *A New Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.

- Lateiner, Donald (1998). Blushes and Pallor in Ancient Fictions. *Helios* 25, 167-189.
- Lewis, Charlton T. (1895). *An Elementary Latin Dictionary*. New York: Harper & Brothers.
- LSJ = Liddell, Henry George; Scott, Robert y Jones, Henry Stuart (1940 [1901]). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Macías Villalobos, Cristóbal (2011). *Apuleyo. Obra filosófica*. Madrid: Gredos.
- Martínez Manzano, Teresa y Calvo Delcán, Carmen (1999). *Pseudo-Aristóteles. Fisiognomía. Anónimo. Fisiólogo*. Madrid: Gredos.
- Martos, Juan (2003). *Apuleyo de Madauros. Las Metamorfosis o El asno de oro. 2 vol.* Madrid: CSIC.
- Mason, Hugh J. (1984). Physiognomy in Apuleius 'Metamorphoses' 2.2. *Classical Philology* 79, 307-309.
- Mattiacci, Silvia (ed.) (1996). *Le novelle delle Metamorfosi, con testo a fronte*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- May, Regine (2006). *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- May, Regine (2013). *Metamorphoses or The Golden Ass. Book 1*. Oxford: Oxbow Books.
- Moretti, Francesca (2018). 'Seeing the Truth': Some Remarks on Color(s) and Meaning in Apuleius. En Edmund Cueva et al. (Ed.), *Re-Wiring The Ancient Novel, Volume 2: Roman Novels and Other Important Texts, ANS 24* (pp. 135-155). Groningen: Barkhuis.

- Opeku, Fabian (1979). Physiognomy in Apuleius. En Carl Deroux (Ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. I (pp. 467-474). Brujas: Peeters Publishers.
- Prontera, Alessia (2015). *La funzione degli oggetti nelle Metamorfosi di Apuleio: uno studio narratologico*. Venecia: Università Ca'Foscari.
- Repath, Ian (2007a). The Physiognomy of Adamantius the Sophist. En Simon Swain (Ed.) *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 487-548). Oxford: Oxford University Press.
- Repath, Ian (2007b). Anonymus Latinus, *Book of Physiognomy*. En Simon Swain (Ed.) *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam* (pp. 549-636). Oxford: Oxford University Press.
- Rossi, Luigi Enrico (1971). I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 18, 69-94.
- Sassi, Maria Michela (2001). *The Science of Man in Ancient Greece*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Sassi, Maria Michela (2015). *Indagine su Socrate: Persona filosofo cittadino*. Torino: Einaudi.
- Sassi, Maria Michela (2021). The Beginnings of Physiognomy in Ancient Greece. En Lisa Devriese (Ed.) *Body as a Mirror* (pp. 9-24), Leuven: Leuven University Press.
- Sassi, Maria Michela (2023). Physiognomy. *Oxford Classical Dictionary*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.5071>
- Swain, Simon (2007). *Seeing the Face, Seeing the Soul: Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*. Oxford: Oxford University Press.

Walsh, Patrick Gerard (1970). *The Roman Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winkler, Jack (1980). Lollianos and the Desperadoes. *Journal of Hellenic Studies* 100, 155-181.

Winkler, John J. (1985). *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*. Berkeley: University of California Press.

Zanker, Paul (1995). *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. Berkeley: University of California Press.



Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres.
Estudios intertextuales en la literatura latina

(1a ed.)

Marcos Carmignani y Julia Burghini (Eds.)

Marcos Carmignani [et al.]

Publicado por el Área de Publicaciones

de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Junio/julio 2026 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)