5500

APULEYO

EL ASNO DE ORO

INTRODUCCIÓN GENERAL DE
FRANCISCO PEJENAUTE RUBIO

TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
LISARDO RUBIO FERNÁNDEZ

877
A655m. E
2001
C.1

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

BIBLIOTECA BÁSICA GREDOS

Devuelto por Tesorería. 3 tgo. 10-05-04.

BIBLIOTECA BÁSICA GREDOS

© EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 85, Madrid, 2001

Quedan rigurosamente prohibidas, bajo las sanciones establecidas por la ley, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como su distribución mediante alquiler o préstamo público sin la autorización escrita de los titulares del copyright.

Diseño: Brugalla

ISBN 84-249-2575-0.
Depósito Legal: B. 40433-2001.

Impresión y encuadernación:
CAYFOSA-QUEBECOR, Industria Gráfica
Santa Perpètua de la Mogoda (Barcelona).

Impreso en España – Printed in Spain.

INTRODUCCIÓN GENERAL

VIDA DE APULEYO

De Apuleyo, a pesar de tratarse del escritor latino más sobresaliente, en muchos aspectos, de todo el siglo II del Imperio (época de florecimiento de lo que se conoce por «Segunda Sofística», con cuyos representantes nuestro autor comparte muchas de sus características más peculiares), la Antigüedad no nos ha legado prácticamente ninguna noticia directa. Sin embargo, conocemos muchos de los datos de su biografía, todos ellos sacados de las obras del propio escritor, muy especialmente del discurso *(Apología)* pronunciado con ocasión de la acusación de magia sufrida por Apuleyo.

Nació en Madaura *(Madaurensis* es la suscripción que aparece en los manuscritos de algunas de sus obras) —la moderna Henchir Mdaurush, en Argelia—, en los confines de las antiguas Numidia y Getulia, pequeña ciudad de la provincia romana de África. Su fecha de nacimiento (fijada a partir de las diversas circunstancias que acompañaron el ya mencionado proceso sufrido por Apuleyo, así como de sus relaciones con algunos de los personajes ligados a la acusación) puede establecerse en torno al año 125.

Aunque a veces se ofrece, como *praenomen* del escritor, el de *Lucio,* es muy probable que no se trate más que de la transposición al escritor del nombre del protagonista de su novela *El asno de oro* (diversos rasgos de tal pro-

tagonista parece que pertenecen al propio autor de la obra; por ejemplo, en XI 27, 9 Lucio cuenta cómo el dios Osiris, en aparición nocturna al «pastóforo» Asinio Marcelo, se refiere a él mismo con la designación de «habitante de Madaura»).

La posición económica de su familia debió de ser más que desahogada; su padre, tras desempeñar diversos cargos públicos, consiguió la máxima magistratura municipal, el *duunvirato*. Siendo de corta edad fue enviado a Cartago, donde realizaría sus primeros estudios de Gramática y Retórica. La inquietud intelectual, tal vez la característica más destacada de Apuleyo, le empujó, terminados sus estudios en Cartago, a viajar a Atenas, foco todavía de arte y de cultura, promovido por diversos componentes de la mencionada «Segunda Sofística» y favorecida por la actitud filohelénica de diversos emperadores, desde Nerón (54-68), en el siglo anterior, a Adriano (117-138). En Atenas se dedicó al estudio de muy diversas disciplinas, y se entregó con fervor, como él mismo nos confiesa, al cultivo de las nueve Musas y al de la filosofía (como «filósofo platónico» le gustará presentarse al mismo Apuleyo, aunque su platonismo consiste, esencialmente, en un amalgamamiento del misticismo de Platón con el interés del propio Apuleyo por lo irracional, en una interpretación mistérica del mundo), completando su formación con viajes y estancias por diversas zonas de Oriente. Su conocimiento del griego llegó a ser tan profundo que se convirtió en escritor bilingüe, redactando en griego algunas de sus obras.

Al lado de su faceta como intelectual hay que destacar en la biografía de Apuleyo su gran interés por todo cuanto tuviera relación con el mundo de las religiones mistéricas, en muchos de cuyos cultos él mismo confiesa haberse iniciado, lo que le llevó a preocuparse profundamente por el campo de la magia: su proceso y su novela (no serán pocos —entre ellos, el mismo san Agustín— los que

piensen que Apuleyo cuenta en ella lo que le ocurrió a él mismo, identificando al protagonista con el escritor) harán que la posteridad, especialmente en la Edad Media, acabara considerando mago al autor de la novela.

En un determinado momento de su vida, Apuleyo, viajero incansable, como los sofistas de la época, viajó a Roma, donde permaneció cierto tiempo, aunque los autores no se ponen de acuerdo si tal viaje y estancia los llevó a cabo antes o después de su permanencia en Atenas y Oriente. En cualquier caso, después de unos diez años ausente de su patria, Apuleyo, ya en la treintena de su vida, vuelve a ella, pletórico de cultura, así como de ensueños y de inquietudes espirituales, dedicándose (otro rasgo que lo une a los sofistas del momento) a dar conferencias, tanto en griego como en latín, especialmente en la gran urbe de Cartago, actividad en la que consigue un éxito extraordinario.

Pero su vida de orador brillante y celebrado se ve frenada por un acontecimiento que va a dar un rumbo espectacular a su vida: yendo camino de Alejandría, cae enfermo y hace un alto en Oea (Trípoli), hospedándose en casa de los Apios, donde recibe la visita de Sicinio Ponciano, compañero de estudios en Atenas, quien se lo lleva consigo a su propia casa, compartiendo la misma con la madre de aquél, Pudentila, y su hermano, Pudente. Pudentila es viuda y rica y, aunque mayor que Apuleyo, no deja de ser, todavía, atractiva; Apuleyo, orador ya famoso y, al parecer, bien agraciado, cautiva el corazón de la viuda, casándose con ella. Los familiares de ésta, viendo frustradas sus esperanzas de heredarla, promueven un juicio contra el orador, acusándolo de haber conseguido el matrimonio sirviéndose de artes mágicas.

El juicio fue celebrado en Sábrata, en el invierno del 158-59, ante el procónsul Claudio Máximo, y de las peripecias del mismo nos ha dejado amplia información el propio autor en su *Apología*, discurso que, debidamente

retocado para su publicación, refleja, sin duda, el pronunciado ante el tribunal. No hay ninguna duda de que Apuleyo salió absuelto (en la obra, tal como ha llegado a nosotros, se vislumbra, no pocas veces, una manifiesta actitud del procesado de autosuficiencia y hasta de desinterés por las acusaciones). De lo que no hay duda es de que el proceso se llevó a cabo antes de que Apuleyo publicara su novela (con el tema de un joven que, por arte de magia, se convierte en asno), pues en el mismo no hubo la menor alusión a ella, cuando, de haberse publicado con anterioridad, hubiera constituido un argumento poderoso en manos de los acusadores.

En Oea, donde tras el proceso de magia y hechicería se vio sumido en un ambiente poco amistoso y tuvo que soportar, él, todo un intelectual, el ambiente un poco mezquino y estrecho de la pequeña ciudad, debió de permanecer nuestro autor tres años, antes de regresar a su querida Cartago, distribuyendo su tiempo en su actividad de orador y conferenciante y en la composición de sus obras. El éxito no dejó de acompañarlo, hasta el punto de que no solamente recibió honores oficiales (incluso el cargo de sacerdote de la provincia, encargado del culto imperial), sino que se le erigieron estatuas, tanto en Cartago como, según él mismo dice, «en otros pueblos y otras ciudades».

Los últimos datos fechables con seguridad en su vida lo constituyen los discurso-panegíricos pronunciados, por un lado, en honor del procónsul Severiano Honorino, que tuvo que tener lugar el año 162 ó 163, y, por otro, el pronunciado en honor del procónsul Escipión Orfito, que tuvo que serlo en el 164, perdiéndose el rastro de su vida a partir de esa fecha. No sabemos, pues, cuándo murió. Los que se inclinan por una composición del *Asinus* en corto espacio de tiempo, y partiendo, como queda dicho, de que esta composición tuvo que ser posterior al proceso de magia (año 159), piensan que la novela pudo estar compuesta en los últimos años del reinado de Antonino Pío (138-161) y que Apuleyo pudo morir en una fecha no muy posterior a la de su último discurso (año 164), mientras que los que piensan en una composición lenta y prolongada de la novela son partidarios de una fecha, para su muerte, que estaría comprendida entre el 180 y el 192.

Obra de Apuleyo

Apuleyo puede ser considerado como uno de los grandes polígrafos de la Antigüedad; entre los escritores latinos, está a la altura de un Catón el Censor, un Varrón de Reate o un Suetonio. El catálogo de sus obras (los títulos de la mayor parte de las mismas nos son conocidos a través de referencias de gramáticos de época tardía) no sólo es amplio y bien surtido sino que abarca los géneros más dispares, tanto en prosa como en verso, y lo mismo de carácter literario que científico.

De todas ellas sólo nos han llegado las siguientes: una novela *(Asinus aureus)*, un discurso *(Apologia)*, una antología con fragmentos de 23 discursos o conferencias *(Florida)* y tres tratados de carácter filosófico *(De Platone et eius dogmate, De deo Socratis* y *De mundo)*. De entre las numerosas obras perdidas, citemos otra novela *(Hermagoras)*, de la que el gramático Prisciano (de cuyo testimonio se desprende que la obra tenía, por lo menos, dos libros) ha recogido media docena de fragmentos (uno de ellos en verso, lo que es motivo para que algún investigador haya sacado la conclusión de que la obra tal vez fuera un prosímetro —en prosa y verso—, como el *Satiricón* de Petronio).

«ASINUS AUREUS», «ONOS», «METAMORFOSIS»

La historia de un joven curioso, enamorado de la magia, que, convertido en asno debido a un desventurado infortunio, conoce mil peripecias sirviendo a distintos amos, hasta recuperar su forma humana, nos ha llegado en dos relatos de la Antigüedad clásica: uno en griego *(Lucio o el asno,* también conocido con el título griego de *Onos)* y otro en latín, en once libros, obra de Apuleyo (conocido con el título de *Metamorfosis* —título registrado por los manuscritos— o el de *El asno de oro).*

En ambas obras la peripecia central (metamorfosis del protagonista, Lucio, en asno, viajes y desventuras de Lucio-asno y recuperación, por parte del protagonista, de su forma humana) es la misma; incluso se repiten, en ambas, muchas de las desventuras de Lucio-asno, aunque Apuleyo ha enriquecido la suya con una serie de pequeñas historias, en la línea de las «fábulas Milesias» (se pueden contar hasta una veintena de tales historias insertadas en la trama central), siendo la más extensa y la más hermosa la conocida como «cuento de Amor y Psique», que, colocada en el centro de la obra, abarca los ocho últimos capítulos del libro IV (28-35), todo el libro V (31 capítulos) y los 24 primeros del libro VI.

Ahora bien, la obra en griego se termina con el final, lógico, de la recuperación por parte de Lucio de su forma humana, final al que su autor ha añadido el estrambote picante de la pretensión de Lucio, tras recuperar su forma primitiva, de gozar de los favores eróticos de una dama encopetada, favores que con anterioridad la dama en cuestión se los había otorgado cuando él era asno, siendo despedido con cajas destempladas porque a la dama le gustaba más Lucio-asno que Lucio a secas. Bien distinto

es el final de la historia en Apuleyo, quien dedica todo un libro (el XI) a contarnos cómo Lucio-asno recupera su forma humana gracias a la intervención de la diosa Isis, por lo que el protagonista, en agradecimiento, se consagra al culto de la diosa y es puesto a prueba en diversas iniciaciones, pasando a formar parte de los sacerdotes de la diosa egipcia.

Ante dos obras con el mismo tema la consecuencia que se impone es pensar que una de ellas deriva o se inspira en la otra (o ambas en una tercera, conocida o no). Si las obras pertenecieran a épocas incuestionablemente distintas, la primera en el tiempo tendría que ser considerada como la fuente y el modelo de la otra, pero en el caso que nos ocupa es bien arriesgado decir cuál de las dos es la primera en el tiempo. Partiendo de lo más seguro y admitido, si es verdad, como parece incuestionable, que el *Asinus* es obra de Apuleyo (como tendremos ocasión de señalar más adelante, hay algún arriesgado y osado autor que ha negado tal paternidad), y sabemos con relativa seguridad que éste nació en torno al año 125 d. C. y que debió de morir (aquí la fecha es más imprecisa) en torno a los años 180-192, hay, sin embargo, disparidad de criterios entre los investigadores en relación con la fecha de composición de la novela, como ya queda dicho.

Todo ello por lo que respecta al *Asinus*. ¿Y el *Onos?* A veces se ha adjudicado la obra a Luciano de Samósata, pero tal adjudicación no pasa de ser mera conjetura, habiendo argumentos tanto a favor como en contra de tal adjudicación, por lo que una elemental prudencia ha aconsejado a la mayoría de los autores atribuir la composición de la obra a un autor anónimo, por más que la novela haya llegado hasta nosotros en los manuscritos entre las obras del Samosatense, por lo que el autor es designado con el apelativo de «Pseudo-Luciano». Sea cual sea su autor (sea Luciano o el Pseudo-Luciano), lo cierto es que en ambos casos estamos sin poder decidir si el *Onos* pre-

cede en el tiempo al *Asinus* o al revés. Si el autor fuera Luciano, la casualidad quiere que la fecha de su nacimiento venga a coincidir, casi matemáticamente, con la de Apuleyo (entre el 120 y el 130) y, en cuanto a su muerte, hay que hacer la misma consideración que en el caso del novelista latino: se estima que Luciano moriría en torno al año 192. Por todo ello el dato externo de la época en que vivieron ambos escritores no ayuda para nada a la hora de dictaminar qué obra es primera en el tiempo, si el *Onos* o el *Asinus*. Por supuesto que menos ayuda a decidirlo si el *Onos* (como quiere la mayoría de los investigadores) pertenece a un autor anónimo. Si la prioridad en el tiempo estuviera de parte del *Onos*, el *Asinus* sería una ampliación de la novela griega, ampliación conseguida a base de la proliferación de historias y cuentos insertos en la trama central; si el precedente fuera el *Asinus*, el *Onos* debería ser considerado como un resumen de aquél, toda vez que todas las historias del *Onos* tienen su correlato en el *Asinus*, lo que no ocurre al revés (hagamos notar que, frente a los once libros de la novela latina, la griega sólo tiene 56 capítulos).

Pero es que la cuestión se complica extraordinariamente desde el momento en que nos encontramos con una tercera obra que entra en discordia en el debate sobre la fuente y origen de la novela del asno. En el siglo IX, Focio, Patriarca de Constantinopla entre los años 878 y 886, nos informa, en su *Biblioteca*, de que ha leído unas *Metamorfosis* (en griego) de Lucio de Patras en varios libros (obra que no ha llegado hasta nosotros), pero que no se atreve a asegurar si los dos primeros libros de dicha obra son una transcripción hecha por Lucio (de Patras) del *Onos* de Luciano o al revés. Focio, que para nada hace mención de la novela latina, deja entender que Lucio de Patras es el autor de las mencionadas *Metamorfosis*, aunque diversos autores coinciden en señalar que Lucio de Patras sería no el autor de la obra sino el protagonista,

AUTOR-PERSONAJE

como Lucio se llama el protagonista tanto del *Onos* (y, además, se nos dice que es de Patras) como el del *Asinus*.

Así las cosas, las posibilidades acerca de la fuente de la novela del asno, así como las interrelaciones que se pueden establecer entre las tres novelas (las dos griegas y la latina), se multiplican y podemos asegurar que no hay posible interrelación entre las mismas que no haya sido defendida por alguno o varios investigadores: comenzando, como cuestión previa, por los que, siguiendo la indicación de Focio, opinan que Lucio de Patras es el autor y no el protagonista de las *Metamorfosis* perdidas, algunos han tratado de descubrir qué personaje real se esconde bajo la denominación «Lucio de Patras»: para unos (así, P. G. Walsh) se trataría de un griego que, bien él o bien ya su padre, habría adquirido la ciudadanía romana; para otros (así, B. E. Perry), se trataría del mismo Luciano de Samósata, mientras que el *Onos* sería un resumen de la obra perdida, hecho por un autor anónimo; para otros (así, L. Herrmann, bien arriesgadamente) el autor de las *Metamorfosis* perdidas sería el mismo que el del *Asinus* y no sería, en ningún caso, Apuleyo, sino Lucio Ampelio, autor del *Liber Memorialis*, llegado a Roma en época de Trajano; para otros (así, H. von Thiel), el autor de la obra perdida sería un tal Flavius Phoenix o su hermano Flavius Phylax, hijos de Tito Flavio Alejandro, de Hipata, y Luciano no tendría nada que ver ni con tal obra ni con su (presunto) resumen, el *Onos*; para otros (por ejemplo, E. Cocchia) —y en ello coincidiría, en parte, con la tesis de Herrmann—, un mismo novelista sería el autor de las *Metamorfosis* perdidas y del *Asinus*, pero en este caso tal autor no sería otro que Apuleyo, autor bilingüe (en latín y griego), como sabemos; otros (así Vitali) piensan que Apuleyo sería el autor de las tres novelas, las dos griegas y la latina; finalmente, para otros (así, G. Bianco) el *Onos* del Pseudo-Luciano sería la fuente y el modelo tanto del *Asinus* como de las *Metamorfosis* perdidas (y «Lucio de Patras» no sería el autor sino el protagonista de la obra).

Como se ve, opiniones para todos los gustos, por lo que parece que una decisión razonable tal vez sea acogerse a la que ha venido siendo considerada la tesis tradicional en torno a tan debatida cuestión: hubo una obra en griego que trataba de metamorfosis y cuyos dos primeros libros versaban sobre la metamorfosis de un joven, llamado Lucio, en asno; su existencia la conocemos únicamente por el testimonio de Focio, y de tal obra (perdida con posterioridad al Patriarca de Constantinopla) derivarían, por un lado, el *Onos* del Pseudo-Luciano y, por otro, el *Asinus* de Apuleyo. Por eso, cuando Apuleyo, en el prólogo de su relato, se refiere a su obra con la expresión *fabula graecanica*, los investigadores (así, H. J. Mason) interpretan que lo que quiere decir es que su obra consiste en una adaptación de un original griego (en este caso, el de Lucio de Patras).

LA NOVELA GRECO-LATINA Y SU ORIGEN

Al comenzar el tema de la novela en la Antigüedad habría que preguntarse previamente, con Th. Hägg, si la expresión «novela en la Antigüedad» no será una *contradictio in terminis*. Indudablemente lo es para muchos autores; para todos aquellos que consideran que el género novela no nace hasta mediados del s. XII, con los relatos narrativos amorosos, en verso en un principio y fijados, después, en prosa; y con más razón para aquellos que consideran al *Quijote* como primera novela o para aquellos que opinan que hay que esperar al s. XVIII inglés para encontrar los primeros especímenes del género.

Todos ellos parecen basarse en la idea de que las cosas (en este caso, una forma literaria como la novela) no existen hasta que no tienen un nombre que las identifique: *roman, romanzo* fueron los términos con los que se

roman / nouvelle

denominaron los mencionados relatos narrativos de mediados del s. XII, así como *novella, nouvelle* designaron las pequeñas historias del tipo de las que aparecen en el *Decamerón* de Boccaccio (en español, donde el término *romance* designaba un género en verso bien definido, la diferencia entre relato narrativo largo y corto quedó plasmada a través del adjetivo *corta* añadido a *novela: novela/novela corta*).

Ahora bien, que no existiera el nombre no quiere decir que no existiera la forma literaria. Si dejamos a un lado las definiciones que de la novela como género literario nos han venido dando los críticos literarios (y, en opinión de E. Alarcos, «parece que científicamente no existe una definición de la novela»), y atendemos a la cualidad esencial e imprescindible que debe tener tal forma literaria, esto es, la de entretener al lector, difícilmente se podrá poner en entredicho la idea de que los relatos narrativos griegos del tipo de *Quéroas y Calírroe* de Caritón de Afrodisias o *Etiópicas* de Heliodoro de Émesa, o los latinos *Satiricón* de Petronio o *Asinus aureus* de Apuleyo son novelas (en contrapartida, el citado E. Alarcos llegará a decir: «me permito afirmar tranquilamente que ni el *Ulises* [de Joyce] ni la *Recherche* [de Proust] son novelas».

(?) ENTRETENER

Bien es verdad que tal tipo de relatos no tuvo en la Antigüedad un nombre con el que ser identificados; cuando surgieron (en época helenística), e incluso en su período más floreciente (primeros siglos de la época imperial), hacía ya tiempo que el cuadro de los tiránicos géneros literarios estaba cerrado, por lo que los autores que a tales relatos se referían lo hacían aplicándoles denominaciones entresacadas de la nomenclatura de otros géneros literarios o relacionadas con éstos: así, el emperador Juliano (a. 363), en carta al Gran Sacerdote de Asia, y al referirse a un tipo de lectura inapropiada para el clero, alude a tales relatos diciendo de ellos que son ficciones difundidas por los de antaño en forma de relato histórico

y de argumento amoroso; así, Macrobio, quien en el s. V, y refiriéndose a los mismos, menciona los nombres de Árbitro [= Petronio] y de Apuleyo como autores representativos de tal tipo de obras, a las que califica de «fábulas ficticias, repletas de peripecias de amantes», y relaciona tales relatos con las obras escritas para la escena, como las compuestas por Menandro (y la Comedia Nueva), dedicadas, unas y otras, a entretener, otorgándole placer al lector; y así, finalmente, el Patríarca de Constantinopla Focio, quien, en el s. IX, denominará a tales formas literarias *drama, comodía*.

Pero lo cierto es que los antiguos (griegos y latinos) conocieron y gustaron de unos relatos a los que nosotros, con toda justicia, podemos aplicar el denominador de «novelas».

En cuanto al origen de tales relatos, constitutivos de todo un género literario, hay que comenzar diciendo que, cuando se trata de explicar el origen de una forma literaria, lo que suele hacerse es entroncarla con formas literarias anteriores con las que se supone que se encuentra vinculada, analizando sus componentes y tratando de emparentarlos con otros de formas ya suministradas por la tradición. En el caso de la novela (griega), muchas y diversas son las formas y géneros literarios que se aducen como sus precedentes, comenzando, dado que en la mayor parte de las novelas antiguas conservadas predominan elementos como viajes, aventuras fantásticas, reencuentros y relaciones amorosas, por la *Odisea* en particular y, en general, por la *épica*, con la que comparte motivos y aspectos de técnica narrativa, y siguiendo con la *historiografía helenística*, entendiendo la historia como relato de cuanto acontece en el mundo, sea verídico o sólo puramente creíble, y en el que el autor puede introducir cuanto llegue a su conocimiento por el medio que sea. Es más, como ponen de relieve los investigadores, los antiguos no hacían la misma distinción que nosotros hacemos entre

historia y *mito:* un tema mítico, como puede ser cualquiera de los que aparecen en las grandes epopeyas griegas, tenía para los antiguos las mismas dosis de credibilidad que los que podemos encontrar en historiadores como Heródoto. Como señala Hägg, el límite se sitúa en la frontera de lo creíble, pero lo creíble es relativo y varía con la distancia en el tiempo y en el espacio. Un relato así entendido no podía menos que agradar al lector, como lo testimonia Plinio el Joven quien, en carta a Titinio Capitón (V 8, 4), dice que la historia, en contraposición al discurso o al poema, que no agradan más que si la forma es perfecta, proporciona placer al lector sea cualquiera la manera en que esté escrita, porque los hombres son, por naturaleza, curiosos y se dejan cautivar por el simple relato de los hechos, por sencillo que él sea, como se dejan cautivar por las fábulas y los cuentos más vanos.

Cercana a la *historiografía* se suele colocar a la *biografía*, otro género que no deja de ser invocado a la hora de buscar precedentes a la novela. Obras como la denominada *Novela de Alejandro*, del Pseudo-Calístenes (catalogada, entre las novelas griegas, como representante de las novelas de viajes y fabulosas), podría ser considerada como puente entre la novela, la historiografía y la biografía. Tal obra no tendría otra finalidad que la de entretener, pero otros relatos, más puramente biográficos pero no desprovistos de la capacidad de entretener, contenían, al mismo tiempo, una tendencia ejemplarizante (como lo tenían las novelas griegas): éste sería el caso de obras como la *Ciropedia* de Jenofonte; en otras ocasiones, la biografía iba ligada íntimamente a formas populares (formas que también encontramos en la novela griega), como es el caso de las vidas de filósofos o personajes taumatúrgicos (así, la *Vida de Pitágoras* o la de *Apolonio de Tiana*).

Tampoco se suele olvidar, al mencionar los precedentes de la novela, especialmente en su vertiente amorosa e idealizante, la misma *poesía erótica* de época helenística

(con Calímaco a la cabeza), que toma muchos de sus temas de las leyendas y cuentos locales, desembarazándose del puro mito, así como de sus formas, característica de la poesía arcaica y clásica. Ahora lo que prima es el tema local y el interés por lo personal y lo individual, una vez que han quedado obsoletos los grandes temas panheléni-cos, carácter personal e individual que se plasma perfectamente en los temas de la novela griega, centrados, esencialmente, en las peripecias de unos jóvenes amantes desde su separación hasta su reencuentro, o en los avatares fantásticos de un personaje concreto.

El mismo *drama*, en sus distintas variantes, ha sido visto como posible precedente de la novela, especialmente la Comedia Nueva (con Menandro como autor más característico), con sus conflictos puramente personales (jóvenes que en su amor encuentran la oposición de los familiares más cercanos, muchachas que, raptadas por bandoleros y piratas y vendidas como esclavas, recuperan su primitivo estado, etc.). Recordemos que, como ya queda indicado más arriba, ya Macrobio *(Commentarium in «Somnium Scipionis»*, I 2, 7-8), a la hora de hablar de las obras que buscan el entretenimiento del lector y el placer del oído del oyente, enlaza los «relatos ficticios repletos de peripecias amorosas con las obras dramáticas de Menandro y de la Comedia».

Muchas, pues, y diversas son las formas literarias que suelen invocarse a la hora de buscar precedentes de la novela griega, que pueden sintetizarse en la conocida y jovial (pero no por ello menos acertada) descripción que de la misma hizo en su momento Weinreich y que después ha sido seguida, más o menos explícitamente, por la mayor parte de los investigadores: a propósito de la novela griega, se trataría de un hijo bastardo, fruto de una historia de amor entre la vieja Épica y el relato caprichoso de la Historiografía helenística; este hijo bastardo sería, por su parte, encantador y habría sido bautizado por

las Musas del Drama y de la Poesía Erótica. Como a todo niño, le gustarían los viajes por países lejanos y aprendería sus lecciones en las Escuelas de Retórica. El baldón de su ilegitimidad sería tan manifiesto que la selecta sociedad de la nobleza literaria se negaría a darle un nombre propio y ni la antigua Filología le otorgaría su «carnet» de identidad.

Ahora bien, frente a la tendencia, generalizada, de buscar precedentes de la novela griega en distintas formas literarias, B. E. Perry (y tras él no pocos investigadores) ha defendido con ardor que ni cada una de tales formas por separado ni todas ellas en su conjunto explican el origen de la novela; ésta, como los demás géneros literarios, y a pesar de nacer, como queda dicho, en un momento en que el elenco de los géneros está ya cerrado, surge y se desarrolla porque la sociedad en la que lo hace no sólo está dispuesta y preparada para aceptar tal forma literaria sino que ofrece las circunstancias socio-culturales propicias que favorecen tal nacimiento y desarrollo. Es decir, la novela es hija de su tiempo; no pudo nacer antes ni en una sociedad distinta de la sociedad helenística. Para el mencionado autor Épica y Novela vienen a ser el mismo género literario (que el uno esté redactado en verso y el otro en prosa no puede aducirse como elemento definitorio de diferenciación, pues ya Aristóteles dejó establecido que tal circunstancia no caracteriza a un género); serían un mismo género pero perteneciente a épocas bien distintas y, sobre todo, dirigido a sociedades bien distintas: la Épica (homérica) es reflejo de una sociedad homogeneizada que permite que un individuo, encarnando de una manera excelsa en su persona las virtudes y excelencias de la comunidad, se pueda convertir en héroe, protagonista de una maravillosa aventura; un héroe que es el representante de una sociedad que mantiene una comunidad de intereses, de costumbres, de tradiciones y de ideales. A esa sociedad, que podría ser calificada de tri-

bal, y en la que la Épica es la glorificación de un héroe que personifica el ideal de lo comunitario y colectivo, sucede otra que, constitutiva de la ciudad-estado, se torna más compleja y sofisticada y exige manifestaciones culturales nuevas más diversificadas y más dirigidas a distintas parcelas de la vida cultural: es la época clásica, en la que surgen los distintos géneros literarios: la Poesía Lírica y el Drama, la Prosa filosófica, la histórica, la científica. Pero todavía en esa ciudad-estado y en su sociedad se dan lazos que mantienen la cohesión y que dejan ver la comunidad cultural de sus miembros, manifestada, sobre todo, en un campo como el de la Tragedia. Pero cuando los límites estrechos de la comunidad urbana saltan hechos pedazos ante la fuerza centrífuga que está en la base de la expansión imperialista de una campaña como la de Alejandro Magno y la homogeneidad de la ciudad-estado desaparece, dejando paso a la diversidad multiforme de la ciudad helenística, la solidaridad cultural se resquebraja y vuelve a aparecer otra vez la Épica, pero ahora bajo una forma nueva: la Novela, la forma literaria menos definida, la más laxa, la más abordable por un público, culto en cierta medida, pero de espaldas ya a los grandes temas y a las grandes motivaciones que en otro tiempo servían de lazo entre los conciudadanos (sin olvidar la aparición, entre ese público relativamente culto, de un elemento nuevo y al que en gran medida va dedicada esa nueva forma literaria, es decir, la mujer); se trata, en definitiva, de una forma abierta a una sociedad abierta, forma que, en frase lapidaria, ha sido calificada como la «épica del último día».

La tesis de B. E. Perry, que busca, como vemos, el origen de la novela en las circunstancias socio-culturales del tiempo y de la sociedad en que aquélla nace, ha sido completada por algunos (así, B. P. Reardon) con una llamada al sentimiento religioso del individuo de esa sociedad: ante la progresiva disminución del papel del individuo en la vida de la comunidad, mermada en su transcendencia ante el poder del Estado, que sobrepasa ya los límites de la ciudad, por un lado el ciudadano, aquejado y, en cierta manera, enfermo ya de soledad, busca su particular camino hacia una felicidad ilusoria pero personal e individual, que se manifestará en una fiebre insaciable por los viajes (el hombre helenístico y, sobre todo, el hombre de los primeros siglos del Imperio y, más en particular, el del s. II —la época más floreciente, no lo olvidemos, de la novela griega— será un incansable viajero, camino, siempre, de nuevos horizontes) y, por otro, esa misma soledad, que le afecta como individuo y como persona, le empuja a buscar una respuesta a su aislamiento en la religión y en todas sus manifestaciones: la magia, la adivinación, el sortilegio, el contacto con lo sobrenatural, en una palabra, la superstición (circunstancias que se darán tanto en Apuleyo, autor, como en el protagonista de su novela). En definitiva, se trata, en el fondo, de una búsqueda de seguridad personal en medio de una inestabilidad como es la característica propia de las monarquías helenísticas, sometida a continuos cambios

Llegados aquí, estamos a dos pasos de un Kerény y, sobre todo, de un Merkelbach, para quienes (en especial, para el segundo) la novela antigua, en general, no solamente hunde sus raíces en el terreno de la religión (especialmente las religiones mistéricas helenísticas) sino que todas sus manifestaciones literarias vienen a ser, en resumidas cuentas, textos mistéricos.

EL TÍTULO DE LA NOVELA APULEYANA

El manuscrito *Laurentianus F*, así como la edición «princeps» de la novela, ofrecen el título de *Metamorfosis*, pero el testimonio más antiguo en relación con el título es

el de san Agustín (*La ciudad de Dios* XVIII 18, 1), quien se refiere a ella con la denominación de *Asinus aureus*, título que acabó imponiéndose, sobre todo entre los traductores de la misma.

La novela del Pseudo-Luciano se titula, como queda dicho, *Lucio o el asno* (también conocida como *Onos*), mientras que Focio se refiere a la novela griega, con la que compara la del Pseudo-Luciano, con el título genérico de *Metamorfosis* (puede ser que, como queda dicho, la obra en cuestión tuviera como tema el de mutaciones o metamorfosis de todo tipo y que sólo los dos primeros libros —a los que se refiere el Patriarca poniéndolos en relación con el *Onos*— trataran de la conversión de un joven (Lucio) en asno.

Si, a propósito de la novela apuleyana, el título de *Metamorfosis* no ha planteado nunca problemas, por inocuo, no ha ocurrido así con el de *El asno de oro*, que ha provocado arduas investigaciones. ¿Qué quiere significar el calificativo «de oro» aplicado a un asno que, bajo su piel coriácea, esconde los pensamientos y los sentimientos de un hombre? Conociendo a Apuleyo no cabe pensar que con tal calificativo se conformara con ponderar la maravilla de un asno que piensa y siente como un hombre, ni (mucho menos) que con tal encomio no pretendiera más que incrementar, en aras de la propaganda, el interés del lector por la obra. ¿Qué intención puede subyacer en título tan enigmático? Expongamos, brevemente, la argumentación de aquellos que (como, especialmente, R. Martin) piensan que es un título en clave que esconde un mensaje, críptico para el profano, pero patente y palmario para un tipo de iniciado.

Por mucho que el propio Apuleyo, en el arranque mismo de la novela, haga saber al lector que lo que le agradaría es ofrecerle, en una charla milesia, materia que le sirva de distracción, y termine el capítulo primero (ahora, abiertamente por boca del protagonista de la obra) asegurando al lector que con la lectura va a estar entretenido, lo cierto es que ese lector, al acabar de leer el libro XI, último de la obra, dedicado a contar cómo, recuperada su forma humana por intercesión de la diosa Isis, Lucio se entrega a una serie de iniciaciones pasando a formar parte de los sacerdotes de la diosa, no puede menos que pensar (sobre todo si compara la versión apuleyana de la novela del asno con la ofrecida por el Pseudo-Luciano, que termina, sin más, con la recuperación por el protagonista de su forma humana) que en la obra de Apuleyo (en la que, como quieren muchos autores, el libro isíaco que cierra la obra hay que ponerlo en relación con el cuento de *Amor y Psique*, también en exclusiva de Apuleyo, colocado en el centro mismo de la novela), hay un trasfondo serio, por debajo de la comicidad, manifiesta, de la trama central y de las historias insertadas en ella.

Por lo que respecta al cuento citado, una interpretación alegórica del mismo ya la había ofrecido, en el s. V, Fabio Plancíades Fulgencio, en sus *Mitologías*, y lo mismo, en el s. XIV, Boccaccio en sus *Genealogías de los dioses gentiles*. Por lo demás, la propia novela de Apuleyo, si se parte de la idea de que contiene un mensaje oculto (se trataría de una novela iniciática), se prestaba bien a una alegorización semejante, y así, el primer traductor de la obra al español, Diego López de Cortegana, al comienzo del s. XVI, nos dice en el «Prohemio» a su versión: «[el *Asno*] a todos conviene e arma justamente. Porque no se puede dudar sino que todos traemos a cuestas un asno e no de oro, mas de piedra (y aun lo peor es, de lodo). Del qual ninguno se puede despojar, sino gustadas las rosas de razón y prudencia. Conviene saber hollando los vicios y deleytes, con los quales quasi todos los mortales se ciegan. E assi menospreciando los tales engaños del mundo podamos ir a la vida qua dura para siempre». Lucio, convertido en asno, representaría al hombre sometido al pecado y a la más baja materialidad,

que no encuentra su salvación hasta su encuentro con la divinidad.

El fulcro sobre el que se apoya la palanca de la interpretación iniciática de la novela lo constituye, esencialmente, el libro XI, dedicado, como queda dicho, a narrar la entrega de Lucio, recuperada su forma humana, al culto y servicio de la diosa egipcia Isis. Pues bien, ya en el mismo comienzo de la obra el autor hace una nítida referencia al mundo egipcio: el relato va a ser escrito sobre un papiro egipcio y sirviéndose de una fina caña crecida junto al Nilo. Ahora bien, ¿qué relación cabe establecer entre Isis y el título *(Asinus aureus)* de la obra? En el culto isíaco, Tifón/Seth, enemigo implacable de Osiris, esposo de Isis, está representado por un asno de color rojizo (la animadversión de los antiguos egipcios por el color rojizo, plasmada, especialmente, en las personas pelirrojas, pasará al mundo clásico y se intensificará, de manera notable, en la Edad Media), que pasa a ser considerado como representante del mal y del pecado. *Asinus byrrus/birrus/burrus* (las tres maneras del adjetivo son registradas por los Glosarios, aunque los autores —Paulo Festo, Servio— sólo registran *burrus)* sería la adaptación latina del *onos pyrrós* griego; *burrus*, por su parte, aparece identificado con *rufus* (= «rojizo», «royo», lo que provocó, en los debates y disputas medievales, la interpretación de los nombres propios *Rufus* y *Rufinus* como insultos beligerantes). El adjetivo *pyrrós* cubre un campo semántico que va desde el «rojo» hasta el «amarillo» (se aplica, incluso, a la yema del huevo), pasando por «rojizo» y «royo». Aplicado a Tifón, designaría «el de cabello rojizo» o «pelirrojo». ¿Cubre el latino *aureus* el mismo campo semántico? Numerosos son los autores latinos que emplean *aureus* para designar un campo cromático próximo al rojo o rojizo (por ejemplo, calificando al fuego, a una antorcha, etc.), pero es el propio Apuleyo quien ofrece el ejemplo más definitivo: al describir el cuello del papagayo (que, sabido

es, parece llevar un collar rojo/rojizo), emplea la expresión: «ceruicula eius minio uelut *aurea* torque cingitur», que S. Segura Munguía traduce por «su cuello está ceñido y coronado por un anillo de color minio, una especie de collar rojizo», y P. Vallette, en su versión francesa: «entourant son cou, une bande écarlate, tel un cercle d'or resplendissant, luis fait (...) un collier». Es más, *aureus*, calificando el pelaje lo encontramos, por ejemplo, en Marcial, en referencia al león, y en san Isidoro, a ciertos caballos.

Es decir, si, como hemos dicho, en el culto iniciático de Isis/Osiris, Seth/Tifón, encarnación del mal, está representado por un asno rojizo, y, por otro lado, sabemos que los iniciados en tal culto, en determinadas circunstancias, no debían tocar ni un asno ni nada que tuviera oro, la fórmula *asinus aureus* en la pluma de un autor como Apuleyo podía servir muy bien de clave para una novela en la que lo cómico queda transcendido al mundo de lo religioso.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

La obra consiste en el relato que un joven, llamado «Lucio», hace de las peripecias que ha sufrido desde que, al llegar a Hipata (en Tesalia), y por un desventurado accidente mágico, se transforma en asno, hasta recuperar su forma humana gracias a la intercesión de la diosa Isis. Es lógico que, en una novela de aventuras tan extraordinarias (y que gravita, en última instancia, en una circunstancia tan asombrosa como la de la metamorfosis del protagonista), la forma autobiográfica (que encontramos igualmente en el *Onos*, y que hay que pensar que se encontraba ya en las *Metamorfosis* perdidas) sea no sólo la más apropiada sino la más convincente: si el lector no cree al

propio protagonista, ¿a quién va a creer? De hecho suele ser el procedimiento empleado, en la novelística en general, en todos aquellos casos en que se relatan viajes fantásticos, aventuras desmesuradas o apariciones fantasmales. Éste es, igualmente, el procedimiento empleado en la novela picaresca, con la que, como haremos notar más adelante, tantos puntos en contacto tiene la novela apuleyana.

La obra presenta tres partes bien diferenciadas: una primera en la que Lucio cuenta las peripecias anteriores a su metamorfosis (I 1-III 23); una segunda, la más extensa, en que asistimos al deambular de Lucio-asno en manos de diversos amos (III 24-XI 12); y una tercera con los acontecimientos posteriores a la recuperación, por parte del protagonista, de su primitiva forma humana. Pero esa esquemática estructura se encuentra enriquecida por una serie interminable de relatos, de historias y acontecimientos que unas veces afectan al propio narrador-protagonista; otras, éste narra algún suceso notable ocurrido en la localidad a la que acaba de llegar; otras, se refiere a acontecimientos ocurridos a los diversos personajes con los que el protagonista entra en algún tipo de relación; en ocasiones, son los personajes que aparecen en escena los que cuentan tales historias como ocurridas, igualmente, a ellos mismos o a otros personajes distintos, y en este entramado de historias que se cuentan, de personajes que entran en escena y salen para no volver a aparecer (una excepción notable lo constituye el relato de la infausta historia de amor entre Cárite y Tlepólemo: VII 12-13, por un lado, y VIII 1-14, por otro), Apuleyo tiene buena cuenta de, en aras de salvar la mala conciencia del narrador que cuenta cosas de las que él no ha sido testigo, apuntar, en todos los casos, la posible fuente de información, lo que lleva consigo imponer al relato un obligado —y diverso— punto de vista.

El *Asinus*, en cuanto a su estructura, participa del doble carácter de novela *cerrada* y novela *abierta;* en cuanto novela *cerrada*, la obra parte de una situación inicial (pérdida de la forma humana por parte de Lucio) y, a través de una serie de peripecias intermedias, desemboca en una situación final (recuperación de dicha forma humana), que es complementaria de la inicial. Pero, al mismo tiempo, es un claro ejemplo de novela *abierta*, en cuya trama central se van incrustando múltiples historias que se insertan en ella tanto mediante el sistema de *enhebramiento* (por el que se anudan historias y peripecias ocurridas al propio protagonista o a alguno de los personajes) como de *encuadramiento* (introducción de episodios narrados por alguno de los personajes del relato). Como ejemplos característicos de relatos insertados por *encuadramiento* tenemos el *Cuento de Amor y Psique* (IV 28-VI 24), la historia del esclavo condenado a ser comido por las hormigas (VIII 22), el cuento del marido cornudo que encuentra al amante de su mujer escondido en un tonel (IX 5-7), etc. El sistema de *enhebramiento* (el más usado, dado que la mayor parte de las aventuras se refieren directamente a Lucio o a alguno de los personajes que aparecen en la obra) lo encontramos, por ejemplo, en la aventura de los odres (II 32), las historietas de la molinera (IX 14-15, 22-23 y 26-28) y de la tintorera (IX 24-25), el episodio del soldado (IX 39-42), etc.

Uno de los procedimientos más activos y prolíficos a la hora de insertar las diversas historias en la trama central del *Asinus* es el representado por lo que los narratólogos (así, T. Todorov) han denominado *hombres-relato* (un personaje que aparece por primera vez y cuenta una historia que es como su presentación en la narración). En nuestra novela es muy frecuente el que Lucio/Lucio-asno ceda la palabra a distintos personajes para que éstos cuenten una historia (a veces, este segundo narrador se la cede a un tercero); así, en I 5-19, Aristómenes cuenta la histo-

ria de su amigo Sócrates. A su vez Aristómenes cede la palabra a Sócrates para que cuente su aventura con Meroe (I 7-11); en II 13-14 Milón prosigue la historia de Diófanes (comenzada a contar por Lucio). Milón, a su vez, cede la palabra a Diófanes para que cuente las peripecias de su vida (II 14, 1-3); en II 21-30 Telifrón cuenta su aventura como vigilante nocturno de un cadáver y, por su parte, cede la palabra al difunto quien, vuelto a la vida mágicamente, explica cómo fue asesinado por su esposa (II 29-30); en III 3, 2-9, durante el juicio contra Lucio, el *nocturnae custodiae praefectus* narra los hechos y circunstancias que rodearon el «asesinato» de los bandidos-odres; en III 15-18 Fótide cuenta a Lucio qué pasó, en realidad, con los odres; en IV 9-21 un bandolero cuenta las desventuras de tres de sus compañeros; en IV 26-27 la joven Cárite, cautiva, cuenta su desgracia; en IV 28-VI 24 la vieja narra a Cárite el *Cuento de Amor y Psique;* en VII 1-2 un nuevo bandido cuenta cómo se han desarrollado los acontecimientos en casa de Milón después del atraco; en VII 6-8 el prometido de Cárite cuenta sus andanzas; en VIII 1-14 un sirviente de Cárite cuenta el triste final de la muchacha; en IX 17-21 la vieja «celestina» cuenta a la molinera la historia de Filesítero; finalmente, en IX 24-25 el molinero narra las peripecias de la historia de la tintorera y su amante.

Ahora bien, la inserción de un relato, en no pocas ocasiones, es una inserción múltiple, en el sentido de que una segunda historia se inserta en una primera, una tercera en la segunda, etc. El procedimiento ha sido profusamente empleado en la novelística; el caso más notable que nosotros conocemos es el de *El manuscrito encontrado en Zaragoza,* de Jan Potocki, donde Alfonso cuenta que Dja'far cuenta que el sastre cuenta que el barbero cuenta que su hermano cuenta... En el *Asinus* tal procedimiento lo encontramos, patente, en el libro I, donde:

a) Lucio cuenta (2-5) cómo, de viaje hacia Tesalia en compañía de Aristómenes y otro viandante, y puestos a contar historias entretenidas,
  b) Aristómenes cuenta un hecho histórico (5-19): cómo encontró a su amigo Sócrates,
    c) el cual le contó (7-10) cómo había tenido relaciones amorosas con la maga Meroe; de ella cuenta grandes prodigios;
      d) el último y más renombrado dice que se lo contó Meroe (10: narración en estilo indirecto);
  b') sigue la narración de Aristómenes (11-19) sobre su encuentro con Sócrates;
a') termina el libro (20-26) con la narración de Lucio

LA *CURIOSITAS* EN LA NOVELA

La curiosidad es una característica que encontramos en muchos de los personajes del *Asinus,* especialmente en los protagonistas, de la novela (Lucio) y del cuento de *Amor y Psique* (Psique), hasta poderse afirmar que la curiosidad es el auténtico motor del relato en ambos casos: las desventuras de Lucio tienen como arranque su insaciable curiosidad por tomar conocimiento directo del mundo de la magia; y lo mismo podemos decir de la curiosidad de Psique por descubrir la identidad de su misterioso esposo. Y al final de la obra, Lucio, que tantas desventuras ha corrido a causa de su curiosidad, cuando por fin, de la mano del sumo sacerdote, es introducido en el santuario de Isis, en el que no se admite la presencia de los profanos y no iniciados, conmina al curioso lector a no preguntar sobre qué es lo que allí dentro se dijo y qué lo que allí se hizo; quien lo dijera y quien lo oyera serían reos de la misma pena: el ciclo de la curiosidad se ha cerrado.

La curiosidad por conocer todo tipo de cosas y, en especial, todo lo relacionado con el mundo de la magia, que aguijonea al protagonista, es un reflejo de la curiosidad del propio Apuleyo, como ya queda dicho (una característica más de la época y, en especial, de los autores inscritos en la «Segunda Sofística»).

El sustantivo *curiositas* no aparece en la literatura latina, antes de Apuleyo, más que en un solo pasaje de una carta de Cicerón a su amigo Ático *(Epistulae ad Atticum* II 12, 2). En Apuleyo sólo aparece en su novela, pero en once ocasiones (I 12, 8; III 14, 1; V 6, 6; 19, 3; VI 20, 5; 21, 4; IX 13, 3; 15, 3; XI 15, 1; 22, 8; 23, 5). El adjetivo *curiosus* queda registrado en la misma obra en doce ocasiones y otras doce el adverbio *curiose/curiosius*. En diversos pasajes Lucio/Lucio-asno alude a su propia curiosidad; así, en I 2, 6; II 6, 1; III 14, 1; VII 13, 5; IX 13, 3-4; 15, 3; 42, 2; X 29, 3. Particularmente sugestivo es el pasaje de IX 13, 3-4, donde Lucio-asno se consuela de sus trabajos y penalidades con la idea de que su innata curiosidad le ha permitido conocer muchas cosas (con alusión al peregrinaje de Ulises, peregrinaje que fue, también, fuente de conocimiento), toda vez que al no preocuparse nadie de su presencia, todos en su entorno hacían y hablaban lo que querían, llegando a confesar: «Yo, por mi parte, guardo un recuerdo agradecido a mi asno que me permitió, oculto bajo su disfraz y puesto a dar prueba con todo tipo de fortunas, hacerme si no sabio, al menos conocedor de muchas cosas»; y en IX 15, 6: «Y yo, aunque estaba francamente irritado con Fótide, que, en su equivocación, al intentar convertirme en pájaro, había hecho de mí un perfecto asno, disfrutaba de un único consuelo en medio de mi deformidad digna de lástima, a saber, que, dotado como estaba de unas orejas grandísimas, podía enterarme muy fácilmente de todo cuanto hablaban (incluso cuanto susurraban) a larga distancia».

Ya los antiguos distinguieron bien los dos tipos de curiosidad: la positiva (deseo de aumentar los propios conocimientos, lo que conduce a un afán por aprender, con lo que se logra un mejoramiento de la personalidad) y la negativa o malsana (deseo de aprender cosas superfluas o incluso peligrosas). Los filósofos estoicos censuraron acremente esta última y Apuleyo se comporta de igual manera en no pocos pasajes de su novela. En efecto, al propio Lucio/Lucio-asno y a otros personajes de las distintas historias, la curiosidad les puede acarrear graves perjuicios, por lo que es calificada como «sacrílega», «temeraria», «desdichada» (I 12, 8; V 6, 6; VI 20, 5; 21, 4; XI 15, 1).

EL *ASINUS*, NOVELA DE LA CRUELDAD

A todo lo largo y ancho de la obra se enseñorea una ola de crueldad y violencia física. Es natural y esperable que, una vez convertido Lucio en asno y en poder de todo tipo de amos, el protagonista, como todo asno (y más, en su propio caso que, al rebelarse ante su fatídica condición y al tratar de salir de ella, está en continua confrontación con aquellos a quienes sirve), se pase la vida recibiendo palos, pero hay situaciones tan violentas que Lucio-asno está a punto de perder la vida como consecuencia de las palizas recibidas: así, las recibe de sus compañeros de establo (III 26, 8); del criado, al querer comer la corona de rosas ofrecida a la diosa Epona (III 27, 7); de los bandidos, al rebuznar en el mercado (III 29, 4); de los campesinos, por haber pisoteado sus cultivos (IV 3, 3); de los bandidos, para que se dé prisa (VI 25, 3-5); de los mismos bandidos cuando sorprenden su fuga (VI 30, 3 y 6); de unos caballos, al ver éstos que quería solazarse con una de las yeguas (VI 16, 4-5); del mozalbete encargado de acarrear

leña (VII 17, 3-4); de la madre del pilluelo (VII 28, 2); de los sacerdotes de la diosa Siria (VIII 30, 2); de los obreros del molino (IX 11, 6).

Pero se puede decir que la crueldad y la violencia se manifiestan tanto en el relato central como en las historias que en él se entrecruzan, y en no pocas ocasiones con un realismo brutal: fechorías llevadas a cabo por la maga Meroe (I 9-10); muertes violentas: de Sócrates, por la espada, a manos de la maga Meroe, que lo acuchilla y le arranca el corazón (I 14, 4-6); de los ladrones-odres de piel de cabra (II 32, 4-6); muertes, contadas en tono burlonamente épico, de los tres bandidos: Lámaco (IV 10, 2-11, 6), Alcimo (IV 12, 6-8) y Trasileón (IV 20, 5-21, 1); por despeñamiento, de las dos envidiosas hermanas de Psique (V 27, 3 y 27, 4); de los bandidos (VII 13, 6); del pilluelo, destrozado por un oso (VII 26, 1-2); del joven devorado por un dragón (VIII 21, 3); del esclavo que, desnudado y untado de miel, es atado a una higuera para que se lo coman las hormigas (VIII 28, 2-3); de dos de los hijos del propietario que hospeda al hortelano y de un joven soberbio (IX 37, 1-38, 6); por envenenamiento (al final, muerte sólo aparente) del hijo de la madrastra (X 5, 1-2), del mal médico que se presta a los planes criminales de la mujer condenada a las fieras (X 25, 2-26, 7), del propio esposo de dicha mujer (X 27, 1), de su propia hija (X 28, 1-2) y, finalmente, de la esposa del médico (X 28, 1-4); mediante crucifixión, del esclavo ejecutor de los criminales planes de la madrastra (X 4, 5-12, 4); de una joven, a la que la criminal condenada a ser arrojada a las fieras clava un tizón entre los muslos (X 24, 5); ataques de perros rabiosos y enfurecidos (IV 3, 6-9; 20, 1-4; VIII 17, 1-3; IX 2, 1-3; 36, 4-37, 3); terribles amenazas: de muerte, mediante la hoguera, a Cárite (IV 25, 6); a Lucio-asno, de castración (VII 23, 2), de extirpación de sus testículos y decapitación (VII 26, 4); sueños con muerte por medio (IV 27, 4); palizas infligidas: a Psique (VI 9, 3-4 y 10, 4), al caminante que se

ha apoderado del asno tras la aparición del oso (VII 25, 7), al joven «mignon», amante de la molinera (IX 28, 2-4); al soldado, por parte del hortelano, por pretender arrebatarle el asno (IX 40, 1-3); pruebas infligidas a Psique por Venus y que comportan un peligro mortal (VI 12, 3; 14, 4; 18-19); planes terribles, a veces de muerte, que diversos personajes proyectan contra Lucio-asno y otros personajes (VI 26, 2; 31-32, 2; VIII 31, 4; X 4, 5; 23, 3; 24, 2); suicidios: de la vieja que está al cuidado de los bandidos (VI 30, 6), de Cárite (VIII 14, 1-2), de Trasilo (VIII 14, 4), de una esclava que con una soga al cuello se arroja a un pozo junto con su pequeño (VIII 22, 4), del molinero (IX 29, 4-30, 7), de un hijo del propietario que ha hospedado al hortelano (IX 38, 7); ataques violentos (VII 16, 3-4; 17, 2-18, 4; VIII 17, 1-5); cegamiento de Trasilo mediante punción, con un alfiler, de sus ojos (VIII 13, 1).

Un mundo de violencia y de crueldad sin límites; mundo de desasosiego, de temor, y de incertidumbre. A lo largo de él camina, aunque afligido, adelante, siempre adelante, en busca de unas rosas esquivas, el malhadado de Lucio-asno, retrato y estampa, tal vez, del hombre que, herido en su condición humana, busca su cura en un ansiado y huidizo encuentro con la divinidad.

EL *ASINUS* Y EL CRISTIANISMO

A partir de diversos puntos de vista se ha planteado la cuestión de unas hipotéticas relaciones con el cristianismo. ¿Era Apuleyo cristiano? Una vez más, arriesgadamente, L. Herrmann, en diversos trabajos, ha defendido la tesis de que Apuleyo lo era y de que el proceso a que fue sometido no fue por ser mago, sino por ser cristiano (pero, recordemos que Herrmann defiende que Apuleyo no es el autor de la novela). ¿Intentó Apuleyo, con su obra,

en la que se corona el poder y la bondad de Isis, contrarrestar los efectos de la propaganda del cristianismo en el norte de África en el s. II? Sabemos, por ejemplo por Tertuliano, nacido en Cartago, que en su tiempo —es ligeramente posterior a Apuleyo, pues nace entre el 150 y 170 y muere hacia el 230— se tenía la creencia de que los cristianos adoraban una cabeza de asno, por lo que se les denominaba *asinarii* (en un *graffito* conservado en el Museo Nacional Romano se nos representa la escena de un cristiano arrodillado ante un crucificado con cabeza de asno y con la inscripción: «Alessamenos adora a su dios»). Isis, al liberar a Lucio de su forma de asno (el asno, recordemos, es la personificación del mal y del pecado en el culto de Isis/Osiris), estaría triunfando sobre el propio cristianismo. ¿Es cristiana la mujer del molinero, a la que Apuleyo atribuye más o menos los mismos tópicos que los que solían atribuirse a los cristianos y a los judíos, y de la que se dice en la novela que, «despreciando todas las divinidades, en vez de profesar una religión determinada, se inventaba la sacrílega creencia en un dios único»?

LOS NOMBRES PROPIOS EN EL *ASINUS*

En todas las culturas se ha entendido que el nombre va ligado íntimamente a la personalidad de quien lo ostenta, y no pocas veces ejerce una influencia determinada en quien lo lleva, como quiera que es como su carta de presentación; pero es en las obras literarias (especialmente las de ficción) donde la imposición del nombre se manifiesta como más importante, dado que es el propio autor el que decide en cada caso y elige el nombre que le parece más adecuado para cada personaje. La historia de la literatura ofrece numerosos testimonios de obras en las que los autores (o, a veces, los propios protagonistas de

los relatos) se esfuerzan por encontrar nombres apropiados (recuérdese las cavilaciones de Don Quijote en el primer capítulo de la novela cervantina).

Los romanos dejaron patente su convicción de que el nombre va ligado a la vida más íntima de quien lo lleva cuando nos dejaron sentencias como: *nomen est omen* (= «el nombre es un presagio») o *habent sua fata nomina* (= «los nombres tienen cada uno su propio destino») o cuando, por ejemplo en un género como el de la comedia (en especial, en Plauto), los personajes suelen llevar un nombre parlante y descriptivo de su personalidad.

En el caso de nuestra novela muchos de los nombres propios son invención de Apuleyo y no debían de aparecer en el original, dado que en ocasiones son distintos a los que ofrece el *Onos*. Los investigadores han estudiado minuciosamente las distintas razones que tal vez hayan movido al autor a imponer un determinado nombre en cada caso. En alguna ocasión, Apuleyo parece haberse movido, a la hora de inventar un nombre, por razones que abonan la idea de que su novela encierra un mensaje de contenido religioso: es el caso de la sirviente de la maga Pánfila, muchacha que desvela al protagonista las actividades de su dueña y le pone en contacto con el mundo de la magia. En el *Onos* se llama *Palestra* (lo que invita a pensar que tal era el nombre que la joven tenía en el original perdido), nombre bien apropiado para quien, como se ve en las escenas amorosas de la novela, mantiene con Lucio unas contiendas lúbricas bien atléticas (II 16-17); Apuleyo, sin embargo, le ha impuesto el nombre de *Fótide* (= «la luminosa»): la joven, con su actitud tentadora, enciende los deseos carnales del joven e ilumina el mundo tenebroso de la magia, en contraposición a la lámpara que revela a Psique la identidad, divina, de su esposo (VI 22), o a Isis, que, a la hora de otorgar a Lucio-asno la libertad, se le presenta radiante de luz y en todo el esplendor de su luminosidad (XI 3-4).

Pero lo que más llama la atención a la hora de pasar revista a los nombres adjudicados a los personajes por el novelista es el carácter burlesco de dichos nombres, carácter bien apropiado en una novela que ha sido catalogada como «novela cómica»; así, un adivino que, al describir el porvenir que le aguarda a un consultante, no se percata de que el cliente se larga sin pagarle la consulta, es llamado *Diófanes* (= «el que revela lo divino»); un pobre hombre, que vive maniatado y a merced de los caprichos de una maga, lleva por nombre *Sócrates;* unos bandidos, pobres diablos que se dejan la vida en empresas descabelladas y cuyas ridículas y funestas hazañas son contadas en un grandilocuente estilo épico, se llaman *Lámaco* (= «el que lucha por el pueblo»), *Alcimo* (= «el valeroso»), *Eubulo* (= «el buen consejero»), *Trasileón* (= «audaz como un león»); una esposa que le pone lindamente los cuernos al marido, lleva por nombre *Areté* (= «la virtuosa»); un cocinero, el de *Hefaistos* (dios del fuego y de los volcanes); etc.

NOMBRES EN BURLA

EL *ASINUS* EN LA POSTERIDAD

Apuleyo gozó de una gran popularidad, tanto en vida (según queda dicho) como después de su muerte. Sabemos que el emperador Clodio Albino (muerto en 197) gozaba con las Milesias y, según su biógrafo, con las de Apuleyo en particular. San Agustín, nacido en Sagasta (a unos 30 Km. de Madaura, patria de Apuleyo), sintió siempre gran simpatía por nuestro autor, con el que compartía la vena de la filosofía platónica. A comienzos del s. V, Marciano Capela (otro autor africano), en los dos primeros libros de su *De nuptiis Philologiae et Mercurii,* reelabora el contenido del *Cuento de Amor y Psique* y en muchas ocasiones cita en su obra a Apuleyo. A finales del

mismo siglo, y como ya ha quedado dicho, Fabio Plancíades Fulgencio glosa el citado cuento, presentándolo como una alegoría.

Si nos centramos en el influjo ejercido concretamente por la novela, tenemos que mencionar las grandes figuras pre-renacentistas, Dante, Petrarca y Boccaccio. Este último descubrió, en 1355, un manuscrito del *Asinus* en la biblioteca de la abadía de Monte Casino, del que sacó personalmente una copia e incluso tomó para su *Decamerón* tres de las cuatro historias de maridos burlados que leemos en el libro IX de la novela de Apuleyo, ofreciendo, además, en su *Sobre las genealogías de los dioses gentiles,* como también queda dicho, una alegorización del *Cuento de Amor y Psique.*

A partir del Renacimiento, como hacen notar los investigadores (así, P. G. Walsh), la influencia de la novela se manifiesta en tres direcciones: la profusión de relatos con historias de asnos, la diversa alegorización del *Cuento de Amor y Psique* y la proliferación, con diversas variantes, de las historias de maridos burlados.

Por lo que respecta a la edición de la novela, es digno de notarse que gozó del favor de los primeros editores modernos de textos clásicos, y así, en los cinco primeros años en que se imprimieron textos latinos (1465-1469), fue editada junto con las obras de los autores clásicos Cicerón, César, Plinio el Viejo y Aulo Gelio.

La aceptación de la obra en época renacentista se echa de ver, por otro lado, en el interés por traducirla a las lenguas vernáculas ya en el s. XVI (al italiano, al francés, al alemán y al inglés).

Por lo que respecta a España, aparte de las influencias seguras sobre algunos, en concreto, de los más grandes autores de nuestras letras, el campo sobre el que tal influencia es más claramente manifiesta y donde se encuentran los ejemplos más palpables es el de la novela picaresca: Lucio-asno, hostigado por la mala fortuna, servidor

de muchos y diversos amos, que recorre regiones y pueblos distintos observando las acciones de gentes de todo tipo y criticando, en su interior, su comportamiento, es un precedente del pícaro zarandeado por el destino, de amo en amo, de desventura en desventura, crítico implacable de la sociedad del momento.

Mención especial merece el apartado de las traducciones del *Asinus* en nuestra patria. A España tal vez le corresponda el honor de haber conocido la primera edición de una traducción del *Asinus* a una lengua vernácula, si, como parece, la del arcediano de Sevilla, Diego López de Cortegana, apareció, en dicha ciudad, en 1513 (ésa es, al menos, la fecha que el traductor consigna en el prólogo latino con el que encabeza su versión). Si ésa fuera la fecha de la edición, se habría adelantado cinco años a la edición de la versión de Boiardo al italiano, aparecida en 1518 (aunque su traducción parece que estaba hecha bastantes años antes, entre 1478 y 1479). Sea como sea, lo que es seguro es que la versión de López de Cortegana apareció en torno a 1525 y que supera en gran manera, en calidad y fidelidad, a cuantas versiones fueron apareciendo en los distintos países europeos. No arredrándose ante los pasajes más escabrosos del original (tras cuatro ediciones, la versión sería incluida, en 1559, por la Inquisición de Sevilla, en el *Índice de libros prohibidos*) y dando palpables muestras de una jugosa galanura de estilo, el traductor consiguió una versión tan apreciada en todas las épocas que ha permanecido en las manos de los lectores de Apuleyo hasta nuestros días: se puede afirmar que hasta el s. XX prácticamente es la única traducción en habla hispana, siendo numerosísimas las ediciones que de la misma se han ido ofreciendo: incluso en 1988 (y con diversas reediciones posteriores) apareció dicha versión con una Introducción de Carlos García Gual, en una época en que ya habían salido al mercado diversas versiones de la novela; porque es el caso que, mientras que en casi

cuatrocientos años, en España no se conoció otra versión del *Asinus* que la de López de Cortegana, entre 1964 y 1996 han aparecido nada menos que nueve versiones distintas (en 1905 había aparecido otra, en Valencia, de la mano de Jacinto de la Vega y Marco).

FRANCISCO PEJENAUTE RUBIO