

Folklore y literatura: *El asno de oro* de Apuleyo

Patricia Cañizares Ferriz

Universidad Complutense de Madrid

El asno de oro, o *Las metamorfosis*, como seguramente se debió llamar esta obra si hacemos caso al título que transmite su tradición manuscrita¹, es el único testimonio completo de la literatura latina que responde a lo que nosotros, actualmente, denominamos novela, es decir, ficción en prosa².

Pero, paradójicamente, una forma que para nosotros resulta tan cercana, tan reconocible, como es la prosa de ficción, en la literatura clásica no se contaba entre los géneros tradicionales, sino que surgió en el horizonte literario de época imperial como una forma nueva y original, resultado de la fusión y evolución de varios modelos genéricos ya existentes³.

¹ El códice Laurenciano 68, 2, del siglo XI, que es el testimonio del que deriva el resto de la tradición del texto, transmite exclusivamente el título de *Metamorfosis*, aunque, probablemente, ya desde antiguo el libro fue conocido vulgarmente como *Asinus Aureus*. El primero en denominarlo de este modo es San Agustín, *Ciudad de Dios* 18.18.

² El otro referente del género en la literatura latina, aunque presenta una tipología distinta, es el *Satiricón* de Petronio, que no se nos ha conservado completo. En cuanto a los textos de Dicitis y Dares, a pesar de tener numerosos ingredientes novelescos, se inscriben en un modelo alejado de la prosa de ficción. Por su parte, el *Libro de Apolonio, rey de Tiro*, que responde a los cánones del género y tiene a sus espaldas un original griego, surge ya en época más tardía, en el tránsito entre la Antigüedad y la Edad Media.

³ Intentar abordar de forma coherente y sucinta el origen de la novela latina y su relación con otros géneros y sus modelos griegos resultaría una tarea infinita, entre otras cosas porque, como bien señala Fernández Corte (1997: 680) «*hay casi tantos nacimientos de la novela como circunstancias personales de sus autores*», por lo que cada texto presenta unas características específicas, y

La peculiaridad de este texto, además, reside no sólo en su originalidad genérica, sino también en su carácter periférico y cosmopolita. Es obra de un escritor procedente de una de las zonas emergentes del imperio. Apuleyo nació en África, en Madaura, localidad situada en la actual Argelia, y compuso este texto a finales del siglo II de nuestra era, en un periodo clave en el desarrollo de la cultura romana, que supuso, a la vez, el último destello de plenitud antes de su decadencia, de su transformación.

En el contexto de la prolífica producción literaria de Apuleyo, esta composición constituye, además, un punto de llegada. Se trata de un texto de madurez, escrito al final de su vida, de una vida intensa en la que tuvo ocasión de recorrer y formarse en diferentes rincones de lo que por aquel entonces era el imperio romano.

Viene al caso repasar, aunque sea brevemente, algunas de estas facetas de su vida por el interés que tienen para entender mejor la génesis del texto que nos ocupa. Dos fueron los lugares que, además de su África natal, conformaron espiritual, filosófica y literariamente su persona. En primer lugar, Grecia y Oriente, donde entró en contacto con la filosofía platónica y tuvo ocasión de iniciarse en los misterios de Isis, un culto que por aquel entonces contaba con gran difusión en el mundo grecorromano. Ambas disciplinas dejaron, como se verá, una huella importantísima en su novela. Además, su buen conocimiento del griego le capacitó no sólo para trasladar al latín textos filosóficos, sino también para entrar en contacto con toda una tradición, literaria y folklórica, sin la cual no se podría entender en toda su dimensión la obra que nos ocupa⁴.

conviene analizarlo en su especificidad. Sobre la novela latina, destacan los trabajos ya clásicos de Perry (1967), Walsh (1970), García Gual (2008) o Hägg (1983).

⁴ Es el propio Apuleyo quien hace alarde de su perfecto dominio de la lengua griega (*Flórida* 9.29): «(Y redacto) todas estas obras y otras semejantes, tanto en griego como en latín, con la misma esperanza, igual entusiasmo e idéntico estilo» (*haec et alia et eiusdem modi tam graecae quam latine, gemino uoto, pari studio, simili stilo*; traducción de Santiago Segura Munguía en la colección de clásicos grecolatinos de la editorial Gredos). Esta formación y su profundo conocimiento no sólo de la lengua sino también de la cultura griega lo convierten en una suerte de versión romana de los sofistas griegos de la época, como bien ha analizado Harrison (2000).

Apuleyo completó su formación en la capital del imperio, en Roma; allí culminó su formación como rétor y orador, una formación que, a su regreso a África, le cubrió de prestigio y le ayudó, entre otras cosas, a defenderse de la grave acusación de la que fue víctima, pues se le acusó de haber practicado la magia para conseguir casarse con la que era su mujer, Pudentila, una viuda rica. Su discurso de autodefensa, la *Apología*, que ha llegado hasta nosotros, es una excelente muestra de su dominio del arte de la oratoria y también de su particular relación con las artes mágicas.

Las metamorfosis constituyen, por tanto, el espacio literario donde se sintetizan todas estas facetas que acabamos de reseñar: por un lado, la filosofía de inspiración platónica que tanta huella dejó en su obra, especialmente en el famoso relato central de Cupido y Psique, que, a pesar de su manifiesto trasfondo folklórico, puede ser leído, por su poder simbólico, como un mito filosófico, un mito en el que Psique, el alma humana, busca trascender el mundo material a través del amor; también recorre la novela la magia, que es el detonante de la narración, la causante de la metamorfosis en asno del protagonista; ocupan igualmente un lugar importante en el texto los misterios de Isis, clave en el desenlace de la historia, pues coronan el último de los once libros que la componen; y, por último, su buen conocimiento del griego le permitió reescribir en latín el relato en el que se basa la trama central de la novela.

El propio Apuleyo confiesa su deuda con un texto griego al arrancar la novela de este modo (*Met.* 1.1): «*Empieza una fábula de origen griego*» (*Fabulam Graecanicam incipimus*)⁵. Efectivamente, el relato que cuenta Lucio, el protagonista, sobre sus aventuras y desventuras transformado en asno por arte de magia lo tomó Apuleyo de una obra griega perdida del mismo nombre, *Las metamorfosis* de Lucio de Patras; se trataba de una novelita escrita a finales del siglo I, de la que sólo se conserva la información que ofrece de ella el patriarca Focio de Alejandría en el siglo IX, y que cuenta con otra adaptación, más abreviada, el texto *Lucio o el Asno* atribuido a Luciano de Samosata, que sí conservamos.

⁵ Todas las traducciones que ofrecemos de la novela proceden de la traducción de Lisardo Rubio en la colección de clásicos grecolatinos de la editorial Gredos.

Aunque el relato atribuido a Luciano y el de Apuleyo coinciden en gran medida, hay diferencias sustanciales que hacen de la obra de Apuleyo un texto completamente original. No me puedo detener en todas ellas, pero sí en la más significativa, pues Apuleyo, a diferencia de lo que sucede en el relato pseudoluciano, inserta dentro de la trama central numerosos relatos breves y episodios que no estaban en el original. La otra gran diferencia que separa la reelaboración de Apuleyo de su fuente griega es ese final misterioso del undécimo libro en el que el protagonista recobra su forma humana y se inicia en el culto a Isis⁶.

Apuleyo, por tanto, en un verdadero ejercicio de reescritura, hace suyo el texto original, amplificándolo e insertando en él una serie de relatos. Además, le confiere un doble giro interpretativo que no tenía en su origen: un giro filosófico-simbólico, con la introducción de la fábula de Cupido y Psique, y una conclusión mística, espiritual, con la conversión a los misterios de Isis del libro undécimo.

Para nuestra lectura me interesa centrarme en ese conjunto de historias que se engarzan al relato marco de Lucio y que, como acabo de señalar, constituyen una de las innovaciones de la obra. La más famosa y singular de ellas, como se ha señalado, es el cuento de Amor y Psique, que, además de ser la historia más larga, ocupa una posición estratégica en la novela, justo en su centro (4.28 – 6.24). En torno a ella se hilan otras catorce narraciones, más breves, de diferente tono, que cuentan historias de muy diverso tipo: son historias de brujería, magia, bandidos y adulterio; la finalidad de todas ellas es amenizar la lectura, tal como manifiesta el propio autor varias veces a lo largo del texto y en su propio inicio, cuando dice (*Met.* 1.1): «*Quiero hilvanar para ti (...) una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo*»⁷.

Esta declaración de intenciones con la que Apuleyo inicia su texto parece más propia de una sesión de cuentacuentos que de una novela, al menos tal y como entendemos actualmente el género; se diría que Apuleyo remite con

⁶ Mucho se ha escrito también sobre la deuda de Apuleyo con su original griego. Entre otros, destacan los trabajos de Bianco (1971) o Perry (1920).

⁷ *At ego tibi (...) uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepidio susurro permulceam.*

este comienzo al trasfondo popular de las narraciones interiores y a su carácter oral. Es precisamente este punto, en el que se cruza la literatura con la tradición folklórica, en el que me gustaría detenerme en el presente análisis.

Si tuviéramos que asociar cada uno de los términos del binomio «folklore y literatura» con el que he titulado este trabajo con una palabra que lo evocara, creo que no habría duda en vincular el folklore con la oralidad y la memoria, y la literatura con lo escrito, con la lectura. A pesar de lo clara que resulta esta diferenciación para nosotros, lectores del siglo XXI, en la Antigüedad la dicotomía entre lo oral y lo escrito no tenía la misma naturaleza. En la Antigüedad, y más allá de ella, el acceso a la literatura (o lo que ahora llamamos «literatura») se realizaba en gran medida de manera oral y auditiva. La práctica de la lectura individual y en silencio es una realidad tardía, y no se extiende plenamente hasta finales de la Edad Media⁸. Sabemos que los antiguos no leían como lo hacemos nosotros, no sólo porque el índice de alfabetización era muy inferior al actual, sino porque el acercamiento a los textos tenía una naturaleza diversa, se apoyaba más en lo auditivo y en la palabra hablada. Algo parecido sucedía con el aprendizaje en las escuelas, cuya base era también la voz y la memoria. Conocemos el caso de renombrados intelectuales, como Cicerón, que hacían uso de profesionales a sueldo para que les leyeran en voz alta, a pesar de saber leer perfectamente. Es famosa también la anécdota, que transmite Suetonio (*Augusto* 79), sobre cómo el mismísimo Augusto contrataba a estos *anagnostae* o lectores a sueldo para ayudarle a dormir en sus noches de insomnio.

Era tal el peso de la oralidad que no extraña que la literatura se viera también impregnada de materiales propios de la cultura popular desde época primitiva. El caso más conocido por su afinidad con la oralidad es la *Odisea*, en la que abundan motivos propios del cuento popular, además de constituir en sí mismo un precioso testimonio de la práctica de contar; en el ámbito de la literatura latina más cercana a Apuleyo, leemos narraciones que también remiten a las prácticas orales en las historias sobre fantasmas que

⁸ Sobre la historia de la lectura en Occidente resulta iluminador el recorrido que propone el volumen colectivo ya clásico dirigido por Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (1998).

transmite Plinio el Joven en una de sus cartas (*Cartas* 7.27), historias que el propio autor confiesa haber conocido de forma oral; más cerca todavía del modelo apuleyano está el famoso episodio de la cena de Trimalción del *Satiricón* 62-63, en el que el liberto Nicerote y el propio Trimalción amenizan la velada contando cuentos de hombres lobo y de brujas. Este episodio, además de proponer unos relatos que por su contenido y naturaleza narrativa son cercanos a los que leemos en *El asno de oro*, nos ofrece un cuadro muy preciso de la importancia social que tenía la práctica de contar cuentos en la cultura antigua.

Era tal el espacio que este tipo de prácticas tenían en la Antigüedad que existía una amplia gama de cuentacuentos, de *fabulatores* itinerantes que recorrían los caminos para ofrecer entretenimiento a la gente en las calles, unos especializados en anécdotas ingeniosas, otros en historias maravillosas. No en vano el propio Plinio hace un guiño al comienzo de otra de sus cartas (2.20.1) cuando alude a la fórmula «*paga un as y escucha un bello cuento*» (*Assem para et accipe auream fabulam*)⁹, fórmula que, seguramente, utilizaban estos cuentacuentos para pedir dinero por sus servicios.

Además de los cuentacuentos profesionales especializados en contar historias de diverso tipo, o los contadores de historias informales y espontáneos que amenizaban las veladas, en el mundo grecorromano el gran peso de la tradición oral recaía sobre todo en las mujeres, en las nodrizas que, además de cantar canciones de cuna, contaban relatos a los niños para calmarles, para invitarles al sueño o para infundirles miedo, según fuera el caso. Aunque estas historias, que se conocen precisamente como «cuentos de vieja» (*aniles fabulae*) no hayan sobrevivido por su carácter oral y por su especial contexto de transmisión, ligado a la crianza y al mundo femenino, sabemos que debieron tener mucha difusión y, por ello, también se infiltraron en obras literarias, como sucede precisamente con el cuento de Amor y Psique, que cuenta una vieja para consolar los ánimos de la pobre Cáríte, secuestrada por unos ladrones. Las palabras con las que esta narradora ini-

⁹ Traducción de Julián González Fernández en la colección de clásicos grecolatinos de la editorial Gredos.

cia su historia ponen de manifiesto la naturaleza del relato que va a contar y su finalidad consolatoria (*Met.*4.27): «*Ahora voy a distraerte ya con una de las bonitas historias que cuentan las viejas*» (*Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo*). El problema es que no tenemos evidencias de que estos relatos, cuya naturaleza es plenamente oral, hubieran sido compendiados por escrito. Lo que sí sabemos es que la mayoría de las nodrizas eran esclavas extranjeras, especialmente griegas procedentes del Mediterráneo oriental, una zona muy fecunda en material folklórico, que viajaría así, de boca en boca y de cuna en cuna por las diferentes zonas del imperio¹⁰.

De origen similar son, de hecho, las historias milesias con las que Apuleyo identifica su novela nada más empezar (*Met.*1.1): «*esta charla milesia*» (*sermone isto Milesio*), definición con la que no sólo hace referencia a la naturaleza oral de estas historias, mediante el término «*sermo*», sino también a su procedencia oriental. Estos relatos eran muy conocidos y tenían una tipología particular, pues se caracterizaban por su contenido erótico y picante. Aunque su naturaleza era oral, fueron recopilados por escrito por Arístides de Mileto –de ahí su nombre– en el siglo II antes de nuestra era, y fue tal el éxito que tuvieron, tanto en el Oriente griego como en Roma, que un siglo después las tradujo del griego al latín Cornelio Sisenna.

Lamentablemente, ni una ni otra colección han sobrevivido más que de manera fragmentaria o indirecta, pero, por lo que sabemos, estas historias eran narraciones contadas en primera persona por el propio Arístides, en un contexto probablemente simposíaco, con lo que su texto daría cuerpo literario a esa práctica de amenizar veladas y banquetes de la que antes hablaba.

Apuleyo, por tanto, no sólo tomó de la tradición milesia unos contenidos, unos temas y un tono, sino también una estructura, la del relato

¹⁰ Alex Scobie (1983: 11-28), en su estudio sobre la relación entre la obra de Apuleyo y el folklore, repasa las distintas modalidades y figuras de oralidad en la Antigüedad que aquí simplemente hemos apuntado. Más recientemente y como resultado de un fructífero encuentro sobre las huellas de la oralidad en la literatura de época imperial, destaca el volumen colectivo editado por C. Ruiz Montero (2019).

marco contado en primera persona dentro del que se insertan diferentes historias, puestas en boca del protagonista o de otros personajes de la narración¹¹.

Antes de analizar el contenido de estas historias, me gustaría detenerme sobre un aspecto en el que se ha hecho menos hincapié, y es la naturaleza de este tipo de relatos enmarcados, unos relatos en los que alguien pone voz a historias y personajes de diverso tipo. En este punto resulta interesante reflexionar sobre el efecto teatral, performativo, que causa en el lector el hecho de que un autor inserte los relatos dentro de la historia y los presente como lo que originalmente eran, como narraciones orales. Aunque es evidente que Apuleyo no pretendió componer una pieza teatral, no podemos olvidar la importancia que géneros teatrales como la comedia o el mimo tuvieron en la configuración de la novela antigua y en especial en la de Apuleyo¹². A lo que queremos referirnos más bien es que sus estrategias de composición, de escritura, se pueden entender en muchos casos como teatrales o, mejor dicho, como teatralizantes¹³. El autor crea, dispone y ordena las distintas voces narrativas en una especie de representación textual, en la que él, Apuleyo, al tratarse de un relato en primera persona, se convierte en actor y protagonista a través de la figura de Lucio, con la que se confunde y fusiona hasta tal punto que parece ser una especie de *alter ego* suyo, de segunda voz. El efecto de este juego de espejos entre el protagonista y el autor fue tal que

¹¹ Tenemos noticia de que, además de relatos «milesios», también existían relatos «sibaríticos», procedentes, en este caso, de la ciudad de Síbaris, que seguramente tenían una naturaleza similar. Sobre la deuda de Apuleyo con la tradición milesia y la vinculación de ésta con el género novelístico, Moreschini (1990), Harrison (1998), Benz (2001), Bowie (2013) y, más recientemente, Ruiz Montero (2019: 139-144).

¹² De hecho, a lo largo de la novela hay varios episodios explícitamente «teatrales» en los que Lucio participa, además, como actor involuntario. Uno de ellos es el episodio del libro tercero de la fiesta del dios de la Risa que comentaremos ahora. Otra es la descripción de la escenificación en un anfiteatro del juicio de Paris del libro décimo, que precede a la abominable exhibición sexual que se pretendía llevar a cabo entre Lucio-asno y una mujer condenada, escena probablemente inspirada en el mimo. Sobre la deuda de Apuleyo con los géneros teatrales, *cf.* May 2006.

¹³ Utilizo el término que emplea Rebeca Sanmartín Bastida (2021²) en su precioso análisis sobre la performatividad en el *Arcipreste de Talavera*, un estudio que ha inspirado metodológicamente nuestro análisis sobre la novela de Apuleyo.

provocó que desde muy temprano se considerara el texto de Apuleyo, en gran medida, como una obra autobiográfica¹⁴. Y no sin razón, porque precisamente en el último libro, que es el más personal de la novela, Apuleyo autor se identifica completamente con Lucio actor, en una suerte de metamorfosis final, en la que el personaje se funde con la persona de Apuleyo a través de la iniciación en los misterios de Isis.

La estratificación de la representación narrativa que construye Apuleyo con la superposición de diferentes voces se manifiesta textualmente en una serie de recursos, de marcas narrativas, como, por ejemplo, el uso insistente de comillas dentro de comillas, creando el efecto de un juego de cajas chinas, de voces y ecos narrativos. Otro indicador de esta teatralidad es la insistencia con la que describe la gestualidad de los personajes, que colocan al lector de la novela en espectador de una escena. Como sucede en el teatro, los personajes lo dicen todo a través de su voz, de su gestualidad. Esta insistencia en la gestualidad va en detrimento de las valoraciones psicológicas por parte del narrador, que prácticamente son inexistentes en estos contextos narrativos, pues son los personajes los que hablan por sí mismos, actuando y moviéndose dentro de la escena textual. Son numerosos los ejemplos que se podrían traer para ilustrar esta forma de escenificar la narración. Me detendré en uno de ellos, en el que la teatralización de la narración se articula, además, por partida doble. En el libro tercero, dentro del relato marco de la historia de Lucio, antes de que éste adquiera la apariencia de asno, el lector asiste a una verdadera representación por medio de la narración del suceso del que fue víctima durante la festividad del dios de la Risa. Este episodio constituye una innovación de Apuleyo y es uno de los episodios más memorables de la novela, precisamente por su naturaleza teatralizante y, en este caso, también teatral, como veremos ahora.

Lucio nos cuenta cómo, tras regresar bastante borracho de un banquete, en la oscuridad de la noche, es asaltado por tres maleantes, a los que acaba matando. A la mañana siguiente, nada más despertar, es apresado y acusado

¹⁴ El propio San Agustín cae en esa confusión (*La ciudad de Dios* 18.18), una confusión que se perpetúa hasta el punto de rebautizar al autor con el nombre de Lucio. Cf. Smith (1999).

de homicidio. Sin más dilación se le somete a un juicio público, que se celebra con total solemnidad en el teatro de la ciudad. Al juicio asiste toda la ciudad, que, ante la extrañeza del pobre Lucio, no para de reírse a carcajadas de sus miserias. Y es que lo que, en un principio, parecía ser un juicio por una grave acusación por el homicidio de tres hombres, se convierte en una representación paródica y carnavalesca, en una broma pesada, en la que las víctimas de Lucio no eran, en realidad, tres hombres, sino tres odres de vino que él había tomado por ladrones, por culpa de la oscuridad de la noche y de los vapores del alcohol. Lo que sucedía era que toda la ciudad se había puesto de acuerdo para celebrar la fiesta del dios de la Risa a costa del pobre Lucio, que de narrador del suceso se convierte así, en un giro completamente teatral, en verdadero actor protagonista de este espectáculo representado, por lo demás, en el teatro de la ciudad.

La narración de todo este episodio está planteada, como he apuntado, de forma teatralizante: el lector se convierte en un espectador más dentro de ese teatro donde se representa la parodia de juicio. Y Lucio no sólo pone voz a los personajes que protagonizan este falso juicio del que es víctima, reproduciendo sus intervenciones en estilo directo, sino que, además, también les dota de una gestualidad, de un movimiento escénico, mediante descripciones como ésta, en la que se describe a sí mismo completamente desesperado (*Met.* 3.7): «*Después de estas palabras volvieron a saltarme las lágrimas y, con los brazos extendidos en actitud de súplica, imploraba tristemente a unos y a otros en nombre de la pública clemencia y de sus seres más queridos*»¹⁵. Al leer este pasaje, que funciona como una acotación escénica teatral, parece que estamos viendo ante nuestros ojos al pobre Lucio gesticulando en medio de la escena en ademán de súplica.

La performatividad del texto de Apuleyo también despunta en las interpelaciones al lector, en las que utiliza los recursos propios de la oralidad. Pero, como he comentado antes, el libro, aunque tiene una naturaleza teatral, no deja de ser un libro, un texto que se manifiesta a través de su propia

¹⁵ *Haec profatus rursus lacrimis obortis porrectisque in preces manibus per publicam misericordiam, per pignorum caritatem maestus tunc bos, tunc illos deprecabar.*

condición de texto escrito. Por eso, *El asno de oro* está a medio camino entre la palabra hablada y la escrita, entre el acto de escribir y de decir, de leer y de escuchar, dos esferas que, a menudo, aparecen juntas, confundidas. Esto sucede, otra vez, al comienzo de la novela, donde el autor se dirige al público alternando referencias al carácter oral pero también escrito de su obra (*Met.*1.1). Comienza, como hemos visto, aludiendo al carácter oral y auditivo de la obra: «*quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo*», para luego pasar al plano visual de la lectura del texto: «*dígnate tan sólo recorrer con tu mirada este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo y podrás admirar a criaturas humanas que cambian de forma y condición, y, viceversa, que posteriormente recobran su primitivo estado*», aludiendo a la materialidad del texto, para acabar colocando de nuevo al lector frente a un espectáculo visual, con ese «*podrás admirar*»¹⁶.

Esta convivencia de lo oral con lo escrito es constante en toda la obra y, especialmente, en las interpelaciones al lector. Es como si Apuleyo quisiera mantener, a pesar del carácter literario y escrito de su novela, la vitalidad oral del relato y de sus fuentes.

Volviendo a la cuestión de los relatos interiores de la narración, apuntaba al comienzo que éstos son contados siempre por algún personaje de la novela, ya sea el propio protagonista, Lucio, u otros intervinientes de la narración. Además, en algunos casos, en un alarde de verdadero barroquismo literario, Apuleyo introduce no uno, sino varios niveles narrativos. Por ejemplo, el relato de las brujerías de Méroe en el libro primero (1.8-10) es contado por uno de los protagonistas de otro relato (el de Sócrates y las brujas, 1.5-19) que, a su vez, cuenta Aristómenes, un compañero de viaje de Lucio. La estratificación de la narración es tal que la trama central se diluye completamente en la narración, algo parecido a lo que sucede con el cuento de Cupido y Psique, que, por su extensión y naturaleza, deja en pausa el discu-

¹⁶ *At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepidi surro permulceam -modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere- figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursus mutuo nexu reflectas ut mireris.*

rir de las aventuras de Lucio y hace que nos olvidemos completamente de él y de su desgracia. A ello contribuye también el hecho de que se trate de una verdadera fábula, es decir, de una *narratio ficta*, «una de esas bonitas historias que cuentan las viejas», como dice su narradora. Esto no sucede con el resto de relatos, en los que las historias narradas son presentados como sucesos verídicos, bien porque las presencia el propio Lucio o porque las cuentan como tales otros personajes de la narración.

En los relatos enmarcados conviven, por tanto, dos naturalezas narrativas de trasfondo popular, esas narraciones de tradición milesia que son presentados como verídicas, junto con los cuentos de vieja, las *fabulae aniles*, narraciones ficticias que, como sucede aquí, desarrollan contenidos maravillosos y entroncan con el mito¹⁷.

Apuleyo también recurre a un variado surtido de escenarios para ambientar el acto de narrar, escenarios que apuntan a esas prácticas orales de las que hablaba antes. Por ejemplo, hay varias narraciones contadas para amenizar un banquete, como la aventura de Telifrón (2.21-30) o el relato de la muerte de los tres ladrones (4.9-21); otros son relatos de viaje, es decir, historias narradas a lo largo del camino, del camino que realiza Lucio en su periplo de amo en amo; a veces, Apuleyo se detiene en describir la ambientación en la que se enuncia la narración. Así sucede en el relato de la trágica muerte de Cáritye y de su marido, que cuenta un servidor de la joven al resto de esclavos, y que Apuleyo introduce con esta escenificación tan propia de la narración oral, como es el acto de narrar en torno a un fuego (*Met.* 8.1): «Sentán-

¹⁷ Aunque Apuleyo se refiere casi siempre a sus narraciones como *fabulae*, la retórica clásica diferenciaba las distintas formas de la *narratio* precisamente en función de la naturaleza de su contenido. El sistema tripartito de los *genera narrationum* que encontramos en la *Retórica a Herenio* 1.8.13 diferencia la *fabula*, cuyo contenido no es verdadero ni verosímil, de la *historia*, que refiere *res gestae* del pasado, y del *argumentum*, cuyo objeto son *res fictae*, pero verosímiles, una tripartición que aparece también en otros manuales (Cicerón, *Sobre la invención retórica* 1.27; Quint., *Institución Oratoria* 2.4.2). Es indudable que Apuleyo conocía muy bien la preceptiva retórica como para confundir estos conceptos; más bien nos parece que, en su novela, insiste en usar el término *fabula* precisamente por el carácter performativo del término, tomándolo en su sentido etimológico, como un acto enunciativo (*fabula* < *fari*, «hablar»). De hecho, en su novela, el término *fabula* sólo compite con *sermo* (*Met.* 2.20), que como hemos visto también remite a la naturaleza oral de la narración y a su aspecto performativo.

dose al amor de la lumbre, entre la numerosa cuadrilla de sus compañeros de esclavitud, refirió el siguiente relato»¹⁸.

De especial interés es la forma en que Apuleyo reescribe las fuentes de algunas de las narraciones, pues, como veremos, no se limita a trasladar un material folklórico sin más. Por el contrario, estas narraciones le sirven para establecer un diálogo muy creativo con la tradición tanto oral como literaria, como veremos ahora a través del relato de la madrastra malvada que cuenta el propio Lucio en el libro décimo.

La historia en cuestión se nos presenta, de nuevo, como un suceso verídico dentro de la trama marco, y narra la historia ocurrida al decurión donde se hospedaba el amo de Lucio-asno de entonces. A pesar de su pretendida veracidad, el tema del relato remite a modelos folklóricos y literarios muy conocidos: cuenta el amor de una madrastra por el hijo de su marido, nacido de un matrimonio anterior. La madrastra, como la Fedra del mito, intenta reprimir su deseo, pero no tarda en sucumbir y le declara su amor. El joven, asustado, responde con evasivas, aunque tras pedir consejo a su viejo ayo, huye lejos de su madrastra. La insistente mujer, sin embargo, no cesa en su empeño y le persigue, pero cuando se da cuenta de que el joven le está dando largas, trama una cruel venganza con ayuda de un esclavo: prepara unos venenos para acabar con la vida de su hijastro, con la fatalidad de que quien toma el veneno por error no es él, sino el hijo que ella había tenido con su marido. Ante tal situación, acusa al hijastro de haber querido envenenar a su medio hermano, y por si fuera poco, a esta acusación añade la de violación. El joven es acusado así de un doble crimen, fratricidio e incesto, y en el momento en el que el pueblo está a punto de acabar con él a pedradas, los magistrados defienden la necesidad de celebrar un juicio para esclarecer los hechos. Así, se celebra un juicio en el que intervienen como testigos el esclavo de la madrastra y el médico al que adquirió el veneno el esclavo, quien destapa a los verdaderos culpables del crimen. Para rematar, el médico confiesa que el veneno no era tal, sino sólo un somnífero que había proporcionado sospechando de las intenciones del esclavo. Finalmente, el hijo es desente-

¹⁸ *ignem propter adsidens, inter conseruorum frequentiam sic annuntiabat.*

rrado y despierta de su letargo. Aclarado todo, los jueces condenan al esclavo con la crucifixión y a la madrastra con el destierro perpetuo. Con este sorprendente final feliz termina la narración.

La primera parte del relato, donde se cuenta la historia de la madrastra enamorada de su hijastro y rechazada por él que toma venganza, reproduce un tema muy difundido cuyas primeras variantes surgen en Oriente Próximo entre el II milenio y el siglo V antes de nuestra era. De estas primeras versiones, la más famosa es la conocida historia de José y la mujer de Putifar que leemos en el *Génesis* 39, aunque también hay otras realizaciones primitivas del tema en las literaturas próximo-orientales¹⁹.

Siguiendo un recorrido similar al de otras tradiciones, este material se expandió muy pronto desde Oriente Próximo hacia Grecia cristalizando en las diferentes variantes que transmite el mito clásico, entre ellas, la más conocida, la de Hipólito y Fedra²⁰. A estas versiones, en el mundo grecolatino, se añadirían posteriormente las novelescas de Apuleyo y de Heliodoro, como veremos ahora.

El motivo, a su vez, también se expandió desde época temprana hacia el este y entró en contacto con la tradición indo-persa, tradición que igualmente nos ha dejado muchas variantes. Entre ellas destaca, por su trascendencia posterior y por las numerosas versiones que comprende, la conocida como Sendebar, que además comparte con la de Apuleyo, como vamos a ver ahora, algunos ingredientes temáticos que no contienen las versiones grie-

¹⁹ Como la historia egipcia de Anubis y Bata conservada en el papiro de Orbiney, del siglo XIII a.C., o las variantes que leemos en las versiones ninivita e hitita del poema de Gilgamesh; en la mitología hitita también aparece este tema en el mito de Baal, Aserty y Elkunirsa. Cf. López Salvá (1994).

²⁰ La variante de Hipólito y Fedra ha sobrevivido de forma más extensa en el *Hipólito* de Eurípides, la *Heróida* 4 de Ovidio y la *Fedra* de Séneca, si bien contó con bastantes más versiones. Aunque esta variante es la más conocida por la proyección que tuvo en la tragedia, el tema aparece también en muchos otros mitos desde época primitiva, como el mito de Belerofontes y Antea (o Estenebea); el de Peleo e Hipólita (o Astidamía); el de Fénix, Amíntor y Ptía; el de Frixo, Atamante y Demódica (o Ino); el de Tenes, Cicno y Filónoma; y el de Ocna y Eunosto. Cf. de nuevo el completo estudio de López Salvá (1994) y el análisis específico del desarrollo del tema en la tragedia, de Lucas (1992).

gas ni tampoco las próximo-orientales²¹. Resumimos brevemente los trazos esenciales de la variante de Sendebār por el interés que va a tener para nuestro análisis posterior: el hijo de un rey es seducido por su madrastra quien, ante la negativa del joven a acceder a sus deseos, le acusa ante el rey de haber querido violarla. El rey determina encerrar a su hijo en la cárcel y éste, en cumplimiento de un voto de silencio, no pronuncia ninguna palabra en su defensa, sino que es su maestro, el sabio filósofo Sendebār, quien lo salvará de una sentencia condenatoria, contándole una serie de cuentos al rey que ejemplifican la inocencia del joven y la culpabilidad de la madrastra. Finalmente, y tras este debate, la mujer es condenada y sometida a distinto tipo de suplicios, dependiendo de las versiones.

La historia que cuenta Apuleyo se puede dividir, como se ha apuntado, en dos partes diferenciadas: la primera parte, que narra el enamoramiento de la madrastra, sus intentos de seducción, el rechazo de su hijastro y la consiguiente falsa acusación y castigo del que es víctima, constituyen el embrión narrativo del motivo; estos ingredientes temáticos los comparten todas las variantes, tanto occidentales como orientales, con ligeras diferencias. Apuleyo, por ejemplo, introduce la figura del medio hermano, que no aparece en otras versiones y, por tanto, añade a la acusación de intento de violación la de fratricidio.

Me voy a detener primero en el tratamiento que hace Apuleyo de esta primera parte. A pesar del origen folklórico de su versión, Apuleyo es muy consciente de la tradición literaria que la historia tiene a sus espaldas, y por ello remite intencionadamente al tratamiento trágico del tema, haciendo una alusión velada, pero desde luego muy clara para sus potenciales lectores, a la tragedia de Fedra e Hipólito, cuando dice (*Met.* 10.2): «*Ahora, querido lector, ten presente que estás leyendo una tragedia, no un cuento; dejemos*

²¹ Del gran grupo de versiones orientales destacan la variante de Somadeva que leemos en el *Kathāsaritsāgara*; la variante del príncipe Paduma, del *Mahāpaduma Jātaka*; la variante del *Jātaka* 120; o la variante de Kunāla, hijo del rey Asoka, que leemos en el *Divyāvadāna*. En cuanto a la versión que transmite la colección Sendebār, se trata de una colección de cuentos posiblemente persa en su configuración primigenia (hoy perdida) que debió configurarse en torno al s. VI y de la que derivan innumerables versiones tanto orientales como occidentales, pues el relato aterrizó en el Occidente europeo a partir del siglo XII. Cf. Cañizares Ferriz (2011: 21-34).

las sandalias y calcemos el coturno»²², es decir, avanza al lector la seriedad del tema y la necesidad de cambiar de tono y adoptar el calzado propio de la tragedia. Este golpe teatralizante con el que avisa a sus lectores tiene su razón de ser; efectivamente, en toda esta primera parte del relato el autor sigue muy de cerca las versiones trágicas, más en concreto, como supo ver hace ya unos años Vicente Cristóbal (1970: 363-370), la de la *Fedra* de Séneca²³. De hecho, muchos de los detalles de la narración coinciden con la versión del cordobés: la ambientación ateniense, y no en Trezén como en Eurípides; la *aegritudo amoris* de la madrastra; la declaración directa y no mediante la no-drizza, como en el trágico griego, y otros detalles más²⁴.

En esta primera parte, por tanto, Apuleyo reelabora conscientemente el cuento tradicional siguiendo el patrón literario de la tragedia, tanto en su contenido como también en su tono. Sin embargo, lo que comienza como una tragedia va a terminar de forma mucho más novelesca, con la salvación del joven y el castigo de los culpables. Esta segunda parte, que no aparece en las versiones más primitivas, tampoco en la de Fedra e Hipólito, sí que se encuentra en otras variantes más recientes, sobre todo orientales, que añaden, como hace Apuleyo, la resolución del conflicto.

Es más, resulta significativo destacar cómo algunas de estas versiones, posteriores a la de Apuleyo pero que seguramente remontan a modelos más antiguos, transmiten motivos que aparecen también en la novela latina²⁵. Uno de ellos es la introducción de la figura del preceptor del joven, a quien acude para recibir consejo, en el siguiente pasaje (*Met.* 10.4): «*Tan grave desastre familiar exige, a su parecer, una consideración más detenida; sin perder tiempo, consulta el caso con un anciano de acreditada solvencia que había sido preceptor suyo. Tras larga deliberación pareció que lo*

²² *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere.*

²³ Que, a su vez, seguía más de cerca la tragedia perdida de Eurípides, *Hipólito velado*.

²⁴ Cuestión que luego desarrolló en un trabajo aparte Cristóbal (1990). Sobre la reelaboración apuleyana del tema, cf. el trabajo más reciente de Pociña (2008).

²⁵ Aunque las primeras versiones orientales aparecen en época posterior a la novela de Apuleyo, el motivo habría llegado a la zona indo-persa desde Mesopotamia en época muy anterior, probablemente en los siglos VI-V a.C., cf. B.E. Perry (1959-60).

más acertado sería huir rápidamente para evitar la tormenta de un destino implacable»²⁶.

Este *senex* apuleyano recuerda mucho a la figura del sabio filósofo Sendebar, quien tiene un protagonismo central en esta variante oriental, como hemos apuntado más arriba, pues es el preceptor del hijo y como tal le aconseja sobre cómo actuar ante la amenaza de incesto, no alejándose, como sucede en Apuleyo, sino imponiéndole que guarde silencio durante un tiempo, una solución, que, aunque distinta, es equiparable a la de la novela latina, pues ambas suponen un corte, un distanciamiento, uno espacial, el otro verbal.

Además, en esta segunda mitad del relato, el autor abandona ese coturno trágico con el que nos había invitado a calzarnos para retomar el tono novelesco mediante el enredo del envenenamiento y del posterior juicio, algo muy parecido a lo que sucede en otra novela, ésta griega, que también transmite el mismo motivo. Me refiero a la historia de Cnemón que introduce Heliodoro en sus *Etiópicas*, que parece haberse inspirado en la versión del propio Apuleyo. Pero así como en la novela de Heliodoro el conflicto se soluciona con un complejísimo enredo, en la de Apuleyo la trama se resuelve a través de un juicio, un tipo de solución que vuelve a recordar de manera insistente a las variantes orientales, en especial otra vez a Sendebar, donde la trama se cierra también a través de una suerte de juicio.

La salvación del joven llega finalmente gracias a la intervención inesperada, justo cuando estaban a punto de ajusticiarlo salvajemente, de un personaje clave, el médico que había proporcionado los venenos al esclavo de la madrastra. Esa repentina aparición final, tan teatral por otra parte, nos acerca otra vez el relato de Apuleyo a las versiones orientales, más en concreto a la aparición del sabio filósofo Sendebar, quien también llega al estrado justo antes de que se dicte sentencia para salvar con sus palabras finales al joven hijo del rey. La diferencia entre las versiones de Sendebar y la de Apuleyo es que las primeras introducen no argumentos judiciales para probar la ino-

²⁶ *Et tam magnam domus cladem ratus indigere consilio pleniore ad quendam compertae gravitatis educatorem senem protinus refert. Nec quicquam diutina deliberatione tam salubre uisum quam fuga celeri procellam fortunae sacipientis euadere.*

cencia o culpabilidad del joven, como sucede en Apuleyo, sino que cuentan historias que pretenden ejemplificar la maldad de la mujer y así convencer al padre del error que supone matar a su hijo, por lo que se inscriben en el género deliberativo más que en el judicial²⁷. El marco sapiencial de las versiones orientales, que se ambientan en una corte real, se traslada plenamente al ámbito judicial en la de Apuleyo, en un verdadero juego literario con las formas y los ecos de este género.

Apuleyo, en esta segunda parte del relato, nos transporta a otros escenarios literarios, reescribiendo esta vieja historia en una nueva clave genérica, ya no trágica, como en la primera parte, sino declamatoria. El tema de la madrastra malvada era un tópico bastante común en los ejercicios de las escuelas de retórica, que tanta difusión tuvieron en época imperial; de hecho, sabemos que estos juicios ficticios se convirtieron en verdaderos espectáculos muy del gusto del nuevo público²⁸. El tema, por lo demás, también aparece en el mimo, otro de los géneros tradicionalmente vinculados con la novela apuleyana. A pesar de ello, me parece arriesgado leer esta segunda parte del relato exclusivamente en esta clave genérica, más bien me inclino a considerar que los juegos intertextuales y los cruces de géneros son variados y se superponen, no se excluyen²⁹.

De este modo, como si se tratara de la escenificación de una causa judicial, en la que la palabra y la representación se dan de la mano, Apuleyo reproduce con gran desarrollo (el juicio ocupa los capítulos 7 a 11) los pormenores del proceso, poniendo voz a las partes, mediante la introducción de testimonios en estilo directo, en un nuevo ejercicio de teatralización de la narración, con la grandilocuencia y el efectismo propios del estilo declamatorio y la espectacularidad escénica del teatro. Buena muestra de ello es el pasaje en el que irrumpe de forma espectacular el médico para salvar al joven justo en el momento en que se iba a dictar sentencia de muerte contra él.

²⁷ Cf. Cañizares Ferriz (2011: 58-75).

²⁸ Cf. Séneca, *Controversias*, 6.7.14.

²⁹ Es también la opinión de Zimmerman (2000: 425). La trama aparece en un mimo conservado en un papiro de Oxirrinco (P.Oxy.III.413) y sabemos que Laberio lo desarrolló en una pieza perdida, cf. Panayotakis 2010: 145-146; May 2006: 270-275.

Apuleyo vuelve a insistir en la gestualidad del personaje, describiendo por menorizadamente la escena y el movimiento del médico en ella, cuando impide con un gesto muy teatral que se cometa una injusticia contra el joven (*Met.*10.8):

«Ya las papeletas, todas iguales –pues todos habían coincidido en escribir la misma fórmula–, iban a recogerse, según costumbre inmemorial, en una urna de bronce; y, una vez depositados dentro los votos, ya era irrevocable la suerte del acusado, sin que ningún recurso posterior pudiera cambiar nada: su cabeza pasaba a manos del verdugo. En ese instante, uno de los senadores, un anciano del mayor prestigio y reconocida honorabilidad, que, además, merecía especial solvencia como médico, tapó con su mano el orificio de la urna para que nadie votara con precipitación y habló en estos términos a la asamblea: ‘A mis años, es para mí gran satisfacción haber conservado siempre vuestra estima a lo largo de mi vida; y no puedo tolerar que se consuma un homicidio manifiesto en la persona de un acusado, víctima de falsas imputaciones’»³⁰.

Apuleyo, como vemos, reelabora un material de indudable color folklórico como es el cuento de la madrastra malvada y lo modela de forma original, jugando con la tradición literaria que tanto él como sus lectores conocían bien; por medio de su reescritura nos transporta a diferentes escenarios y registros, de la fábula a la tragedia pasando por la oratoria o el mimo, para devolver la historia finalmente a lo que en origen era, un cuento con final feliz.

Como creo que se habrá podido comprobar a través del análisis de este relato, la novela de Apuleyo se nos revela como un original ejercicio de rees-

³⁰ *Cum iam sententiae pares, cunctorum stilis ad unum sermonem congruentibus, ex more perpetuo in urnam aeream deberent coici, quo semel conditis calculis, iam cum rei fortuna transacto, nihil postea commutari licebat, sed mancipabatur potestas capitis in manum carnificis, unus e curia senior prae ceteris compertae fidi atque auctoritatis praecipuae medicus orificium urnae manu contegens, ne quis mitteret calculum temere, haec ad ordinem pertulit: «Quod aetatis sum, uobis adprobatum me uixisse gaudeo, nec patiar falsis criminibus petito reo manifestum homicidium perpetrari».*

critura. Una reescritura que tiene como telón de fondo la tradición literaria precedente, en la que están presentes no sólo los géneros literarios tradicionales, sino también las formas y los temas propios de la tradición oral.

Con todo ello, Apuleyo conforma, hilvana, como él mismo dice al principio, un cuadro único. Único porque no conocemos un ejemplo similar en la literatura latina de la época, pero también y, por eso mismo, resulta ser muy representativo de su tiempo. Apuleyo supo modelar su ingenio y su estilo africano con la solidez de la cultura romana, e iluminar todas esas cualidades con la espiritualidad y el exotismo de la tradición griega. Su novela, en este sentido, es el original resultado de este mestizaje.

Bibliografía

- Apuleyo, *El Asno de Oro*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio, Madrid, 1978.
- Apuleyo, *Apología. Flórida*. Introducción, traducción y notas de Santiago Segura Munguía, Madrid, 1980.
- Benz, L., *Die Fabula Milesia und die griechisch-römische Literatur*, en L. Benz (ed.), *ScriptOralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen, 2001.
- Bianco, G., *La fonte greca delle Metamorfosi di Apulei*, Brescia, 1971.
- Bowie, E. L., *Milesian Tales*, en T.J.G. Whitmarsh – S. Thomson (eds.), *The Romance between Greece and the East*, Cambridge, 2013.
- Cañizares Ferriz, P., Traducción y reescritura, *Las versiones latinas del ciclo Siete sabios de Roma y sus traducciones castellanas*, Valencia, 2011.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, 1998.
- Cristóbal, V., «Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines», *Cuadernos de Filología Clásica*, 29, 1990, 111-125.
- , «Tratamiento del mito en las 'novellé' de las *Metamorfosis de Apuleyo*», *Cuadernos de Filología Clásica* 10, 1970, 309-373.
- Fernández Corte, J. C., *Las Metamorfosis*, en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid, 1997, 679-692.

- García Gual, C., *Las primeras novelas. Desde las griegas y latinas hasta la Edad Media*, Madrid, 2008.
- Hägg, T., *The novel in Antiquity*, Oxford, 1983.
- Harrison, S. J., *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford – Nueva York, 2000.
- , *The Milesian Tales and the Roman Novel*, Groningen Colloquia on the Novel 9, 1998, 61-73.
- López Salvá, M., «*El tema de Putifar en la literatura arcaica y clásica griega en su relación con la del Próximo Oriente*», Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos, 4, 1994, 77-112.
- Lucas, J. M., *El motivo de Putifar en la tragedia griega*, Epos, 8, 1992, 37-56.
- May, R., *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*, Oxford - New York, 2006.
- Moreschini, C., *Le Metamorfosi di Apuleio, la 'fabula Milesia' e il romanzo*, Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 25, 1990, 115-127.
- Panayotakis, C., *Decimus Laberius: The Fragments*, edited with introduction, translation, and commentary by C. P., Cambridge, 2010.
- Perry, B. E., *The Ancient Romances*, Berkeley, 1967.
- , *The Origin of the Book of Sindbad*, Fabula 3, 1959-1960, 1-95.
- , *The Metamorphoses ascribed to Lucius od Patrae, its content, nature and autorship*, Princeton, 1920.
- Plinio el Joven, *Cartas*. Introducción, traducción y notas de Julián González Fernández, Madrid, 2005.
- Pociña, A., *De la tragedia al cuento: la madrastra enamorada en El Asno de Oro (Apul., Met.10, 2-12)*, en A. Pociña – A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy*. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico, Granada, 2008, 269-285.
- Ruiz Montero, C. (ed.), *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Cambridge, 2019.
- , *Oral Tales and Greek Fictional Narrative in Roman Imperial Prose*, en C. Ruiz Montero (ed.), *Aspects of Orality and Greek Literature in the Roman Empire*, Cambridge, 2019.
- Sanmartín Bastida, R., *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Londres, 2021².
- Scobie, A., *Apuleius and folklore*, London, 1983.

- Smith, W. S., *The Narrative Voice in Apuleius' Metamorphoses*, en S. J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in The Roman Novel*, Oxford – New York, 1999.
- Walsh, P. G., *The Roman Novel. The 'Satyricon' of Petronius and the 'Metamorphoses' of Apuleius*, Cambridge, 1970.
- Zimmerman, M. (ed., comm.), *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses: Book X*, Groningen Commentaries on Apuleius, Groningen, 2000.