

TRATAMIENTO DEL MITO EN LAS NOVELLE DE LAS METAMORFOSIS DE APULEYO

I. INTRODUCCIÓN

1. En el conjunto de los estudios sobre las *Metamorfosis* de Apuleyo, son una gran mayoría las obras que se ocupan únicamente de un problema fundamental: la cuestión de sus relaciones con el *Asno* de Luciano y con la obra perdida de Lucio de Patras, de igual tema y título a juzgar por las indicaciones de Focio. Pero, puesto que parece que los estudiosos del tema han llegado a ponerse de acuerdo sobre tal aspecto y a fijar el esquema de la dependencia de estas tres obras, siguiendo la tesis de Bürger, toca ya profundizar en otros aspectos menos estudiados dentro de la novela del madaurense. Tal es el caso de las *novelle* y, más aún, dentro de las *novelle*, del tratamiento del mito que se hace evidente en muchas ocasiones. De ello principalmente me ocupo aquí.

2. Desde Bürger (*De Lucio Patrensi sive de ratione inter asinum q. f. Lucianeum Apuleique Metamorphoses intercedente*, Diss., Berlín, 1887) se viene considerando a las *Metamorfosis* latinas como una reelaboración del original griego de Lucio de Patras, que Focio (*Bibl.* 129, 96 b) dice haber leído, y sin la mediación del *Asno* de Luciano, fiel epítome del original. Pero todos están de acuerdo en que el libro XI es, por su temática profundamente mística, ajeno a la obra del patrense y, según Perry (*The Ancient Romances*, University of California Press, 1967, p. 244), su propósito en la obra de Apuleyo sería el de redimir a la novela de una apariencia de

completa frivolidad. Los estudios de Bianco (capítulo primero de *La fonte greca delle metamorfosi di Apuleio*, Brescia, 1971) concluyen también en que todas las *novelle* del *Asno de oro* son extrañas a la fuente griega. Así pues, en las *Metamorfosis* hay un conflicto latente entre dos fuerzas opuestas: una activa y agresiva —la nueva materia apuleyana— y otra estática —el viaje de Lucio convertido en asno, tema de la obra griega que inspiró a Apuleyo—. La incongruencia que frecuentemente los críticos reprochan al autor resulta de la yuxtaposición de las nuevas narraciones (*at ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram* —Apul. *Met.* I, 1, 1—) en medio de la monocromática materia de Lucio de Patras (*Fabulam Graecanicam incipimus* —Apul. *Met.* I, 1, 6—). Todo lo cual constituye uno de los motivos por los que resultan interesantes y dignas de estudio dichas *novelle*.

3. Queden claras previamente las peculiaridades y delimitaciones del género, según Ruiz de Elvira (*Mito y Novella*, CFC, vol. V, Madrid, 1973, pp. 16-29), a saber: que tanto novela como *novella* pertenecen, por oposición al mito y a la historia, al reino de la ficción; que carecen de tradicionalidad; que, aunque su ámbito sea fundamentalmente realista, pueden contener elementos milagrosos; que pueden aparecer también elementos que son imitación de leyendas. Problemática hasta cierto punto resulta la distinción entre *novella* y otros tipos de excursos que aparecen en la novela (éfrasis, anécdota). De la éfrasis difiere por el carácter descriptivo de ésta. De la anécdota, con la que mantiene afinidad por su carácter narrativo, se distingue por su conflictividad, en sentido hegeliano, que debe estar ausente en aquélla y que determina su mayor brevedad.

En el *Asno de oro* nos encontramos éfrasis (descripción del palacio de Birrena —II, 4—; sobre el pelo de Fotis —II, 8-9—; descripción de la cueva de los ladrones —IV, 6—; descripción de una representación del juicio de Paris —X, 30-34—; sobre el aspecto de Isis en su aparición a Lucio —XI, 3-4—; descripción de una procesión —XI, 8-10—), ejercicios de sofistas con elementos encomiásticos, que, por su formulación descriptiva, excluyo del dominio de la *novella*. También considero fuera de tal género a otros excursos narrativos, pero sin conflicto (*prodigio que Lucio vio ocurrir en Atenas* —I, 4—; sobre el caldeo Diófanes —II, 12-14—; relato de

un ladrón acerca de lo que se piensa en Hípata del robo en casa de Milón —VII, 1-2—), que defino como anécdotas.

La remota lejanía temporal que es concomitante de la mitología la encontramos en Apuleyo en la narración de Cupido y Psique, de gran amplitud en el conjunto de la novela (IV, 28 - VI, 24). El principio, con indeterminación local y nominal de personajes accidentales (el rey y la reina) y el final feliz, con boda, banquete y noticia del nacimiento de un hijo, son elementos típicamente cuentísticos. La constante intervención de Venus y demás divinidades en la trama del relato apoyan su encuadramiento mítico. Los sucesos inverosímiles que ocurren no son debidos a la intervención de brujas o de magia, como pasa en otras narraciones de la novela, sino que, como es propio de la mitología, obedecen a intervención de los dioses. Y, si bien es verdad que en la novela como en la *novella* pueden aparecer temas propios del mito, sin embargo aquí sucede no darse prácticamente ningún elemento que no tenga correspondencia con otros relatos míticos:

- Belleza sobrehumana de una muchacha que suscita la envidia de una diosa: como Quíone, muerta por Artemis; Letea y Side, muertas por Hera; y en los cuentos populares, como Blancanieves, odiada por su madrastra a causa de su belleza.
- Tabú de no poder mirar al cónyuge (como Orfeo y Eurídice) en conexión con el tema de la oscuridad (igual que Mirra y Cíniras, Hércules y las Tespiades, Procris y Céfalo, Pulgarcito y las hijas del ogro).
- Pruebas, con captura de lana de oro y catábasis final: como Jasón y Hércules, respectivamente.
- Idealización del más pequeño de los hermanos (hermanas): como en el caso de Zeus (aunque no en Homero, donde no es el más pequeño sino el mayor de sus hermanos) y en los cuentos como *Los tres hijos del rey*, *Los siete cabritos y el lobo*, *Elección de novia*, etc. (todos en la colección de Grimm).
- Búsqueda del ausente: igual que Deméter a Prosérpina, Venus a Adonis, Hércules a Hilas y a Pirene, Isis a Osiris, etc.
- Exposición en los montes a merced de un monstruo: como Hesíone y Andrómeda.
- Muchacha llevada por el viento: como Oritía.

- La casa del bosque y la mesa servida: como en *Blancanieves*.
- Consejo de dar muerte al marido: como las Danaides.
- Prohibición incumplida de abrir una cajita: como Pandora.
- Envidia de las dos hermanas: como en la *Cenicienta*.
- Apoteosis y matrimonio con la divinidad: como Hércules con Hebe.

Por lo cual, concluyo en que se trata de un cuento popular, tal y como venía entendiéndose por la mayoría, aunque sin descartar cierta utilización filosófica a la manera del mito platónico y, por tanto, una mera posibilidad de alegoría. Lo margino, pues, del ámbito de las *novelle* y de ellas doy la siguiente lista en las *Metamorfosis*:

- Sócrates y las brujas (I, 5-19).
- Brujerías de Méroe (I, 8-10).
- Aventura de Telifrón (II, 21-30).
- Muerte de tres ladrones (IV, 9-21).
- Hemo de Tracia (VII, 5-8).
- Muerte de Tlepólemo y Cáríte (VIII, 1-14) con una anticipación en IV, 26-27.
- Castigo de un esclavo (VIII, 22).
- El marido burlado y el amante en el tonel (IX, 5-7).
- Adulterio de la mujer del molinero (IX, 14-31).
- El adúltero Filesítero (IX, 17-21).
- Adulterio de la mujer del batanero (IX, 24).
- Muerte de tres hermanos (IX, 35-38).
- Amores de una madrastra (X, 2-13).
- Historia de la mujer condenada (X, 23-28).

4. En la elaboración del argumento —así lo sostengo en este trabajo, en consonancia con la noticia de Focio sobre las obras de Lucio y Luciano que presentan igualmente tal particularidad (Γέμει δὲ ὁ ἑκατέρου λόγος πλασμάτων μὲν μυθικῶν)— se da una amplia utilización del mito como modelo para la creación del argumento. En ocasiones, incluso, es fácil individualizar las fuentes mitográficas, por ejemplo: la *novella* de la madrastra está inspirada en la *Fedra* de Séneca. Síntoma, sobre todo, de dicha utilización son los sucesos

prodigiosos (metamorfosis, resurrecciones, sueños proféticos) ajenos al ámbito fundamentalmente realista en que se desarrolla la ficción. No obstante, siempre que se imita un episodio mítico se tiende a ambientarlo en un marco real, por ejemplo: en la *novella* de la madrastra, el castigo del hijastro se remite a un tribunal de justicia, mientras que en la leyenda, Hipólito resultaba muerto por acción de Posidón.

Pero esta peculiaridad no es sólo privativa de la *novella*, sino que existe también en la novela. Así en las *Metamorfosis*:

- Metamorfosis de Lucio y Pánfila, con antecedente en las metamorfosis de la mitología.
- Tlepólemo dando de beber vino a los ladrones para poder escapar de su guarida con la doncella: como Ulises con respecto a Polifemo.
- Prodigio que tiene lugar a fines del libro IX de la novela: una gallina, en vez de poner un huevo, da a luz un pollo totalmente formado. Podría ser una deliberada antítesis del mito del nacimiento de Helena.
- Amores de una mujer con Lucio en su forma asnal, con precedente en Pasífae, aunque tratándose de un toro en este caso.

Además, las alusiones son constantes, tanto en novela como en *novelle*, a personajes del mito, comparándolos con los personajes de la ficción.

De ahí que, si en los géneros poéticos creados por los griegos se daba una total invasión por parte de la mitología, si en los géneros prosaicos la presencia de material mitográfico es más minoritaria —salvo, claro está, en las obras estrictamente mitográficas—, hayamos de concluir que la ficción ocupa un lugar intermedio entre ambos grupos genéricos, porque, a pesar de su prosa, se refiere como la poesía y como la mitología a lo que pudo, puede o podrá ocurrir (cf. Ruiz de Elvira: *El valor de la novela antigua*, Emerita, vol. XXI, Madrid, 1953, pp. 74-75, comentando el dicho aristotélico: οἶα ἔν γένοιτο; también en *CFC* IV 100-104, V 16-22, y en *Mitología clásica* 11 s.) y como los géneros poéticos utiliza el mito, ya sea en alusiones como paradigma, ya como ingrediente de la narración

(p. ej.: cuento de Cupido y Psique), ya como acervo de temas para la elaboración del argumento.

5. Trataré ahora del aspecto formal de las *novelle*. La formulación de la novela como viaje es una oportunísima ocasión para la introducción de historias anejas y a la vez ajenas al argumento, que no es otra cosa precisamente que el viaje mismo. En este sentido, Apuleyo supo aprovechar bien la materia que le ofrecía su fuente griega. El viaje es un tema profundamente arraigado en la literatura clásica y, sobre todo, en la épica: la *Odisea*, las *Argonáuticas* y la *Eneida* obedecen a un esquema lineal en el que, perpendicularmente al itinerario, se injertan episodios, aventuras y relatos diversos que forman un variopinto conglomerado narrativo o descriptivo a veces y dan así colorido a la epopeya. Este modo de estructurar la obra literaria tendrá continuidad en la novela. Lucio jalona las estaciones de su ruta con sucesos, contados por él mismo o puestos en boca de los personajes que secundaron la historia de su viaje. Las *novelle* necesitan tener un soporte o presupuesto inmediato dentro de la novela, ya sea un personaje —que es lo más frecuente—, ya sea un lugar en el que ocurre el caso contado. Las narraciones pueden revestir la forma de relato de mensajero, de relato simposíaco y otras diversas modalidades. Gusta Apuleyo de agruparlas por temas y de la estructuración en tríptico. Las fórmulas introductorias marcan la transición con la novela y un breve comentario al acabar cada *novella* conecta de nuevo con la trama.

Así como la *novella*, por su temática, es hija del mito, por su forma de inmiscuirse en unos relatos más amplios deriva de una arraigada costumbre en la literatura clásica, tanto en géneros poéticos como prosaicos. En la épica, el recurso se emplea de varias maneras: en los relatos que hacen los advenedizos en medio del banquete, en las canciones que cantan los aedos y que suelen tratar de temas míticos, en las comparaciones que llegan a autonomizarse, en las éfrasis como la descripción del escudo de Aquiles y de Eneas y en las alusiones al pasado de un personaje de la obra al estilo de la de Glauco en la *Iliada*. En la tragedia, la misma forma revisten las escenas de mensajero. En la oda pindárica, el mismo procedimiento vale para introducir el mito como centro del poema. En la poesía bucólica se nos pone en primer plano a unos pastores, fre-

cuentemente dos, que contienden en canciones de variado tema, situadas ya en segundo plano. Igual ocurre en prosa: en los diálogos filosóficos de Platón se intercala el llamado «mito platónico» del mismo modo que en los ejemplos anteriores.

II. TRES «NOVELLE» DE BRUJERÍA

Fillet of a fenny snake
 In the cauldron boil and bake;
 Eye of newt, and toe of frog,
 Wool of bat, and tongue of dog,
 Adder's fork, and blind-worm's sting,
 Lizard's leg and howlet's wing,
 For a charm of powerful trouble,
 Like a hell-broth, boil and bubble.

(Shak. *Macbeth*, IV, 1, 12-19)

Con intención de introducirnos en el ambiente mágico que es predominante en toda la novela, el autor nos presenta ya al comienzo de su obra tres relatos de brujas y hechicerías: *Sócrates y las brujas* (*Met.* I, 5-19), *Brujerías de Méroe* (*Met.* I, 8-10) y *Aventuras de Telifrón* (*Met.* II, 21-30).

La presencia de elementos sobrenaturales (metamorfosis, resurrecciones, etc.) es algo que acerca estas *novelle* a la mitología. Tal circunstancia choca con la definición de *novella* que da Lesky (*Hist. de la Lit. gr.*, Madrid, 1968, p. 346) —definición que, por otra parte, no parece tener intención rigorizante, por el contexto en que se emite—: «La novella difiere de la fábula y de la leyenda por desarrollarse lo singular en el ámbito humano y sin interferencia de elementos milagrosos» (cf. *Mito y Novella*, p. 22).

Además del motivo mágico, las tres presentes narraciones tocan también el tema del adulterio: se mencionan, aparte de Sócrates, otros dos amantes de Méroe; el cadáver resucitado de la tercera *novella* descubre el adulterio de su mujer. El tema será tratado ampliamente en cuatro *novelle* del libro IX que más adelante estudio. La magia y el adulterio se mezclan con los crímenes (motivo incluido

en otras varias *novelle* de las *Metamorfosis*: en la del adulterio de la molinera, en la de la mujer condenada, etc.): asesinato de Sócrates por las brujas; envenenamiento de un hombre por su mujer.

A) *Sócrates y las brujas* (Apul. *Met.* I, 5-19)

Marchando a Tesalia para investigar sobre la brujería, nuestro Lucio se encuentra con dos compañeros de camino que van precisamente hablando sobre el tema. Uno de ellos, Aristómenes, cuenta la presente historieta, vivida por él mismo, que pone en evidencia la eficacia de la magia tesalia.

Esta *novella* es, a la vez, una ejemplificación en torno a la magia y una profundización en la biografía de un personaje de la novela.

Argumento de esta primera *novella*:

Aristómenes es un mercader ambulante que un día llega a la tesalia ciudad de Hípata. Allí encuentra a su antiguo camarada, Sócrates, convertido en un pobre mendigo y le pregunta la causa de su triste situación. Ya en la posada, Sócrates cuenta a su amigo las aventuras que le ocurrieron: cómo cayó en manos de unos ladrones primero y fue despojado luego por una bruja llamada Méroe. Explica Sócrates la personalidad de Méroe con toda suerte de detalles —*novella* siguiente—. Después de haber tenido un rato de confidencias se entregan al sueño. Y por la noche comienzan a ocurrir cosas extrañas: caen arrancadas las puertas de la habitación y aparecen dos brujas, Méroe y Pantia, que, enteradas de la conversación anterior de ambos compañeros, vienen a tomar venganza por sentirse difamadas. Las brujas degüellan a Sócrates ante la atónita mirada de Aristómenes, recogen su sangre y tapan la herida con una esponja, lanzando el siguiente conjuro: 'Esponja, ten cuidado, puesto que has nacido en el mar, de pasar por un río'. Después, se orinan sobre el asustado Aristómenes y se marchan. Quédase éste compungido por la muerte de su amigo y trata de huir para que no le culpen de su asesinato, pero el posadero no le permite salir, a media noche, de la posada. Entonces vuelve a su habitación y, tras despedirse de

su lecho, decide ahorcarse, pero fracasa en su intento. Mientras tanto amanece y el posadero entra a llamar. En este instante resucita milagrosamente Sócrates, y Aristómenes, alegrándose, piensa que todo ha sido un sueño. Salen de la posada y emprenden su camino. Se paran a desayunar a la sombra de un plátano y en las márgenes de un arroyo. De pronto, una mortal palidez regresa al rostro de Sócrates que se ve atormentado al mismo tiempo por una sed terrible. Se acerca a beber al riachuelo, y, al tocar el agua, se vuelve a abrir la herida de su garganta, cae la esponja con algo de sangre y su cadáver inerte está a punto de precipitarse en la corriente. Aristómenes, tras enterrar a su amigo, se marcha de aquella comarca.

Paratore (*La novella in Apuleio*, Messina, 1942, p. 155) sostiene que de todas las *novelle* del *Asno de oro*, la de Aristómenes contiene indudablemente elementos que la acercan más a las características atribuidas por Focio a la obra de Lucio de Patras. No se trata por cierto de una *fabula metamorfica*, pero sí que hay frecuentes alusiones a metamorfosis (se refiere más bien Paratore a lo que yo he delimitado como *novella* siguiente, pero incluso en ésta hay alusiones a metamorfosis). Por otra parte, Mazzarino —*La Milesia e Apuleio*, Turín, 1950, p. 132— ve en la transformación de Sócrates un ejemplo de metamorfosis y concluye, a partir de aquí, su atribución al patrense. Sin embargo, el argumento decisivo de su apuleyanidad lo había dado ya Bürger (*op. cit.*, pp. 27 ss.) en polémica con Goldbacher. Porque el epítome de Luciano y la obra de Apuleyo difieren al indicar la función de los compañeros de viaje de Lucio. En el epítome, los compañeros, en número indeterminado, proporcionan a Lucio información sobre Hiparco (en Apuleyo, Milón) en cuya casa debía hospedarse, puesto que son de la misma ciudad de Hípata. En el *Asno de oro*, sin embargo, los dos acompañantes no son de Hípata, aunque son tesalios, y por ello no pueden informar a Lucio sobre Milón, sino que le cuentan una aventura de magia —la *novella* en cuestión—. Más adelante (*Met.* I, 21) Apuleyo se verá precisado a introducir el personaje de una vieja para indicar a Lucio dónde vive Milón. Así que esta *novella* puede considerarse como original suya (cf. Bianco, *op. cit.*, pp. 23-38).

Interesa destacar asimismo el escenario en que se celebra el trágico desayuno, como eco de un paisaje descrito en el *Fedro* de

Platón, y la despedida del lecho que hace Aristómenes, como contaminación de un tópico típico de la tragedia clásica. El paisaje que Apuleyo pinta es así:

...haud ita longe radices platani lenis fluvius in speciem placidae paludis ignavus ibat argento vel vitro aemulus in colorem.

(*Met.* I, 19, 7)

Y Platón sitúa la conversación de Sócrates y Fedro sobre las diversas vicisitudes del alma enamorada en un ambiente natural casi idéntico. Recordemos a este propósito el profundo platonismo de Apuleyo, expreso en sus obras restantes. Aquí el pasaje platónico:

ΣΩ. — Πρόαγε δὴ, καὶ σκόπει ἄμα ὅπου καθιζησόμεθα.

ΦΑΙ. — Ὅρᾳς οὖν ἐκείνην τὴν ὕψηλοτάτην πλάτανον;

ΣΩ. — Τί μὴν;

ΦΑΙ. — Ἐκεῖ σκία τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, καὶ πόα καθιζεσθαι ἢ ἂν βουλώμεθα κατακλινηναί.

ΣΩ. — Πρόαγοις ἄν.

ΦΑΙ. — Εἰπέ μοι, ὦ Σώκρατες, οὐκ ἐνθένδε μέντοι ποθὲν ἀπὸ τοῦ Ἰλισσοῦ λέγεται ὁ Βορέας τὴν Ὠρείθυιαν ἀρπάσαι;

ΣΩ. — Λέγεται γάρ.

ΦΑΙ. — Ἐὰρ οὖν ἐνθένδε; χαρίεντα γοῦν καὶ καθαρὰ καὶ διαφανῆ τὰ ὕδάτια φαίνεται, καὶ ἐπιτήδεια κόραις παίζειν παρ' αὐτά...

(*Plat. Phaedr.* 229, a-b)

El apóstrofe prosopopéyico que Aristómenes dedica a su lecho como despedida fue un tema recurrente en la tragedia. Por ejemplo, en la *Alceste* de Eurípides (177-182), la heroína exclama así antes de partir al Hades:

᾽Ω λέκτρον, ἔνθα παρθένοι' ἔλυσ' ἐγὼ
κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὔθνησκω πέρι,
χαῖρ' ὃ γὰρ ἐχθαίρω σ' ὀκνοῦσα καὶ πόσιν
θνήσκω. σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται,
σώφρων μὲν οὐκ ἂν μάλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως.

El texto de Apuleyo, con las palabras de Aristómenes, es el siguiente:

'Iam, iam grabattule' inquam 'animo meo carissime, qui mecum tot aerumnas exanclasti conscius et arbiter quae nocte gesta sunt, quem solum in meo reatu testem innocentiae citare possum, tu mihi ad inferos festinanti sumministra telum salutare' (*Met.* I, 16, 2-3).

B) *Brujerías de Méroe* (*Met.* I, 8-10)

Dentro de la *novella* anterior, dependiente de ella y no directamente de la novela, aparece este segundo relato que tiene por tema las brujerías de la hechicera Méroe.

En su argumento se combinan la magia y el adulterio:

Los poderes de Méroe en cuestiones mágicas son enormes, según cuenta Sócrates: puede hacer que el cielo descienda, que la tierra quede suspendida, secar fuentes, derruir montes, sacar a los manes del infierno, apagar estrellas e iluminar el Tártaro. Y, por si todo esto fuera poco, sabe hacerse amar por los hombres que ella quiere. A este respecto le ocurrieron varios casos curiosos: a un amante, que le era infiel, lo convirtió en castor, para que, como hacen estos animales cuando el cazador los persigue, se arrancara los genitales; a un tabernero vecino suyo, que le hacía competencia en el oficio —pues Méroe también era tabernera—, lo metamorfosó en rana; un abogado, que habló en contra suya, quedó cambiado en carnero por los hechizos de la bruja; la mujer de uno de sus amantes, que estaba encinta, se había burlado de ella, y Méroe la dejó perpetuamente embarazada. Al aumentar el número de víctimas, aumentó también la indignación pública, y se decidió apedrearla. Pero ella mantuvo encerrados por dos días a todos los habitantes en sus casas, y les obligó a arrepentirse de su decisión, y, al autor de semejante idea, lo trasladó de allí, con su misma casa, a una ciudad lejana.

C) *Telifrón vigilante de un muerto* (*Met.* II, 21-30)

Lucio, invitado a un banquete por su tía Birrena, escucha de labios de Telifrón la *novella* cuyo argumento expongo a continuación:

Telifrón se llega a la ciudad de Larisa y, falto de medios, buscaba cómo remediar su pobreza. Encuentra en la plaza a un hombre que pregonaba la manera de ganar dinero con sólo vigilar a un difunto. Intrigado Telifrón, pregunta por qué allí los muertos tienen que ser vigilados, y el hombre le cuenta que las brujas, tomando formas diversas, se introducen en los aposentos mortuorios y despedazan los cadáveres para hacer operaciones mágicas. Telifrón se compromete a vigilarlo, y es llevado a la presencia de la esposa del muerto, que, llorosa, lo deja a su cuidado. En medio de la noche, apareció una comadreja en la habitación, y, al cabo de un momento, un profundo sueño cayó sobre el vigilante del difunto. Al amanecer, despertó Telifrón sobresaltado, y corrió a examinar el cadáver, encontrándolo completo. Recibe el pago convenido por su trabajo y le arrojan de la casa los criados, debido a sus inoportunas palabras con la viuda. Poco después ve pasar el entierro por la plaza. En ese momento, llega un viejo dando voces, y pidiendo públicamente venganza para el que iba a ser enterrado, ya que había sido asesinado por su mujer, para complacer al amante. La viuda se defiende con juramentos de tal acusación, y el viejo, que era tío del muerto, pide a un sacerdote egipcio que resucite al muerto para que pueda saberse la verdad. El sacerdote le devuelve la vida por unos momentos, valiéndose de unas hierbas y de unas plegarias. El cadáver, tomando aliento, protesta de que le hayan sacado de su reposo y contesta a la pregunta del que le resucita, diciendo que ha sido envenenado por su mujer. Pero la maléfica viuda se atreve incluso a contradecirle, por lo que el cortejo fúnebre queda dudoso de lo que en realidad ha ocurrido. Y el difunto, para demostrar que dice la verdad, señala a Telifrón, presente allí, y afirma que las brujas le habían cortado las narices y orejas sin él notarlo, mientras velaba por su cadáver, y que, para disimularlo, le habían pegado otras de cera. Telifrón, al ir a tocárselas, se queda con ellas en la mano. Siendo la burla de los circunstantes y avergonzado por ello, se ve obligado a dejarse crecer el pelo para cubrir su falta, y a ponerse un pañuelo en la cara.

Los comentaristas de Apuleyo han notado que la historia de Telifrón se compone en realidad de dos acciones distintas, contradictoriamente enlazadas: la vigilia sobre el cadáver por una parte, y su envenamiento y resurrección por otra, para delatar a la esposa

como culpable. Como prueba de la independencia de los dos temas alega Perry (*The story of Theliphron in Apuleius*, Classical Philology, 1929, pp. 231 ss.) la sinceridad del dolor de la viuda en el momento de confiar el muerto a la vigilancia de Telifrón, que no tendría sentido en el supuesto de que ella misma lo hubiera envenenado, como efectivamente ocurre. P. Vallette (en la introducción a su edición de las *Metamorfosis*, p. XXVII) sostiene que esta mezcla de temas resulta de una contaminación de fuentes: los elementos estarían poco fundidos entre ellos, hasta el punto que, con frecuencia, dejarían aparecer contradicciones. Al menos parece ser, según Bianco (*op. cit.*, p. 59) que esta *novella* no estaría en la novela de Lucio de Patras, puesto que su tono trágico-cómico dista mucho de las características que Focio le atribuye.

D) *Temas genuinamente mitológicos de estas «novelle»*

1. *La metamorfosis*. — En estas *novelle* tienen lugar las siguientes metamorfosis: de un amante en castor; de un tabernero en rana; de un abogado en carnero; de una bruja en comadreja. Éstas, junto con las de Pánfila en búho y de Lucio en asno, justifican sobradamente el empleo del plural en el título de la novela (como apunta Vallette en su introducción, pp. XXIV-XXV), asunto un tanto debatido y con frecuencia resuelto como simple contradicción del autor (cf. C. Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1968, pp. 93-94).

La metamorfosis es el elemento extranatural que, en el caso de la obra de Apuleyo, más choca con el ambiente fundamentalmente realista del género novela y *novella*. Tema de total raigambre mitológica que ha quedado casi enteramente patentizado en la monumental obra de Ovidio, del mismo título que la novela del madaurense. Sin embargo, si las metamorfosis de la mitología eran atribuidas al poder de la divinidad, las de la novela y *novelle* se atribuyen explícitamente a brujas o a indefinidos poderes misteriosos. El motivo aparece también en el *Satiricón* como licantropía. La mutación en comadreja de una bruja que deja entreverse en el *Asno de oro* tiene como antecedente mítico la conversión en comadreja de

Galántide, la vieja criada de Alcmena que engañó a Ilitía en el nacimiento de Hércules (cf. Ovid. *Met.* IX, 316-323).

En los cuentos populares la metamorfosis es asimismo relativamente frecuente. Animales prodigiosos resultan ser a menudo princesas, príncipes o genios encantados en aquella forma (cf., p. ej., en la colección de Grimm, *El pescador y su mujer*, *El amadísimo Rolando*). Según Propp, la metamorfosis en los cuentos sirve al héroe como medio de traslado al reino lejano: «Cuando va al otro reino y regresa de él, el héroe se transforma a veces en animal como representación de la muerte» (*Raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos, p. 296). En uno de los más deliciosos cuentos literarios, *Pinocho* de C. Collodi, reaparece la metamorfosis en asno, como la de Lucio en la novela. Y como Lucio, Pinocho vuelve a su primitiva forma por intercesión de su hada madrina, nueva Isis del cuento.

2. *Las brujas*.—Las brujas que aparecen en la novela y *novelle* alterando la trama, regularmente hilada con retazos de cotidianas realidades, y provocando sucesos extraños, siguen en toda su caracterización el modelo de bruja mítica a lo Medea o a lo Circe, pero pintadas por los autores con más inquina. Porque Medea y Circe resultaban ser normalmente unas magas benévolas, ayudantes de los héroes en sus penalidades (salvo la venganza de Medea y la metamorfosis de los compañeros de Ulises obrada por Circe) y heroínas también ellas. Las brujas de Apuleyo y Petronio, ya totalmente maléficas y desprovistas de la heroicidad de una Medea, son entes sociales mirados con recelo.

Como Medea y Circe, las brujas del *Asno de oro*, Méroe y Pánfila, tienen grandes poderes mágicos y metamórficos y potestad sobre los muertos. Como aquéllas, son de tendencia enamoradiza y sufren frecuentes frustraciones amorosas: Méroe asesina a Sócrates no sólo por haberla difamado, sino también porque se preparaba para huir de su lado y Pánfila se metamorfosea en búho para volar hasta su amante, que no parece ponerle atención.

El carácter de la bruja clásica incidirá en la prosopografía de la alcahueta, de nuestra Celestina que entre otros oficios era hechicera. Y permanecerá su figura en los cuentos populares.

3. *Resurrección momentánea.* — La momentánea resurrección de un cadáver es otro de los hechos prodigiosos, foráneos al ámbito estrictamente humano, que tienen lugar en estas *novelle*, y en los que el género se endeuda con la mitología. En la primera, Sócrates es asesinado por las brujas, resucita por un poco de tiempo y muere definitivamente, cuando se disponía a beber agua. En el relato de Telifrón resucita un cadáver, obedeciendo a los conjuros de un sacerdote egipcio, que se vale, además, de unos ramilletes de cierta hierba.

En la mitología hay una larga serie de ejemplos:

Asclepio operó un gran número de resurrecciones. Había aprendido la medicina con Quirón y llegó así al extremo de descubrir el modo de resucitar muertos. De Atenea recibió la sangre vertida de las venas de la Gorgona, de las cuales las del lado izquierdo derramaban un veneno mortífero y las del lado derecho vertían sangre salutar. Asclepio sabía utilizar esta última para dar vida a los muertos. Entre sus resurrecciones se cuentan la de Capaneo, Licurgo, Glauco —hijo de Minos, que en otras versiones es resucitado por Poliido— y, sobre todo, Hipólito, hijo de Teseo. Zeus, ante tal desorden en la sucesión en la vida y la muerte, lo fulminó (cf., por ejemplo, *schol. Eur. Alc.* 1, y v. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, 447 s.).

La resurrección mediante hierbas que tiene lugar en la *novella* de Telifrón, tiene otro paralelo, poco atestiguado en la mitología: se trata de Tilo por su hermana Moria. Un día en que Tilo se paseaba por las orillas del Hemo, pisó una serpiente sin darse cuenta, y fue mordido en la cara, muriendo inmediatamente. Moria llamó al gigante Damasén, que arrancó de cuajo un árbol y aplastó con él a la serpiente. Entonces pudieron ver cómo la hembra del reptil corría a un bosque vecino y volvía trayendo en la boca una hierba que aplicó a la nariz del cadáver, e inmediatamente se reanimó la serpiente muerta. Moria, siguiendo el ejemplo de la serpiente, restituyó con aquella hierba la vida a su hermano (cf. Nonn. *Dionys.* XXV, 451 ss. y Plin. *N. H.* XXV, 14; es un paralelo de la resurrección de Glauco por Poliido en Apolodoro III 3, 1, Higino *fab.* 136, y fragmentos de los *Poliidos* de Sófocles y de Eurípides, y tipo de resurrección que se encuentra en muchos cuentos populares, seña-

ladamente en el número 16, *Las tres hojas de la serpiente*, de los hermanos Grimm, paralelos que me ha indicado el Dr. Ruiz de Elvira).

Otra resurrección momentánea está descrita en la *Farsalia* (VI, 750-762). A petición de Sexto Pompeyo, la maga hemonia Ericto resucita un cadáver para interrogarle sobre el futuro resultado de la guerra. Lo mismo que en la *novella* que tratamos, el motivo de la resurrección es el testimonio que va a dar el muerto. El tema en Lucano es también deudor de la mitología. Si la catábasis (la de Ulises, la de Eneas) por mediación de la hechicera (Circe, la Sibila de Cumas), era, antes de Lucano, el medio del que se valían los héroes épicos para conocer lo porvenir, la profecía de un cadáver resucitado es una innovación del arte de Lucano, que mantiene la misma finalidad. El prodigio —debido a la bruja como en la *novellística*— resulta singular, inmerso, como está, en la poco milagrosa epopeya del cordobés. La paulatina descripción de la reanimación del cadáver es más amplia en Lucano que en Apuleyo.

III. DOS «NOVELLE» DE LADRONES

En los libros IV y VII respectivamente, teniendo como atmósfera la cueva de los bandidos en donde Lucio se encuentra esclavizado, y separadas por el dilatado cuento de Cupido y Psique, tienen lugar las relaciones de estas dos *novelle* de que ahora nos ocupamos, que tratan asimismo el tema de los ladrones: ejemplificación de un asunto que se está debatiendo en la novela. Apuleyo para insertar la fábula de Cupido y Psique ha alterado el curso de los hechos según la fuente original (cf. Bianco, *op. cit.*, p. 69; Vallette, *op. cit.*, introd. p. XX).

El tema es plenamente clásico en la novelística griega. La banda de ladrones es un ingrediente indispensable en la novela como motivador de las más hábiles intrigas, resultantes siempre de la separación entre los amantes, que caen por lo general en manos de salteadores. Así sucede en las novelas griegas, desde *Quereas* y *Calirroo* —siglo I a. C. o I d. C.— hasta *Teágenes* y *Cariclea* —siglo III o IV d. C.

Lo novedoso de este tema en las *Metamorfosis* de Apuleyo consiste en que no sólo actúa en la novela misma, sino que también es el escenario de dos *novelle*.

A) *Muerte de tres ladrones (Met. IV, 9-21)*

a) *Comentario y argumento.*—Al igual que la *novella* de Telifrón, la presente tiene lugar, a modo de relato simposiaco, en la sobremesa de un convite (cf. Paratore, *op. cit.*, pp. 132 ss.).

Se trata de las aventuras trágicas de unos ladrones. La narración está dividida en tres partes, cada una de las cuales expone las peripecias y muerte de uno de ellos: Lámaco, Alcimo y Trasileón. Mas, a pesar de la triple división y relativa independiencia de las tres aventuras, las considero como una sola *novella*, ya que el narrador no hace interrupción alguna en su relato.

Argumento:

Un grupo de ladrones llegados a Tebas va a robar en casa de un cambista muy rico, llamado Crísero, que vivía solo por su avaricia. El capitán, Lámaco, mete la mano por el agujero de la cerradura para intentar abrirla, pero el astuto Crísero le clava la mano en la tabla de la puerta y se pone a llamar a los vecinos pidiendo auxilio. En vistas de la situación y a instancia del mismo Lámaco, los ladrones le cortan el brazo y salen huyendo. Poco después se suicida Lámaco con su propio puñal, al ver que no podría sobrevivir mucho tiempo. Sus compañeros arrojan el cuerpo al mar, elogiando su valentía. Tras esta aventura, otro de los ladrones, Alcimo, se propone robar a una vieja. Una vez entrado en la casa, empieza a arrojar por la ventana todo su ajuar. Pero la vieja le pide que no tire sus pertenencias a las casas de los vecinos a las que daba aquella ventana. Engañado Alcimo, va a asomarse para comprobarlo, y entonces la vieja, dándole un empujón, lo tira por la ventana y le ocasiona la muerte. Los ladrones lo echan también al mar como a su camarada. Entristecidos por tales desgracias, los bandidos se marchan de la región de Tebas y llegan a Platea. Allí se fijan en Demócares, uno de los principales de la ciudad, que proporcionaba diversiones al pueblo y espectáculos de fieras. Llamaban la aten-

ción, sobre todo, las osas que criaba en su casa. Pero una peste había matado a la mayoría de ellas, circunstancia que aprovechan dos de los ladrones para tramar un artero procedimiento de robar en su casa. Ponen a secar una piel de una osa muerta, para encerrar dentro a uno de sus compañeros. Entre todos es elegido Trasileón, que se introduce en el cuero y comienza a andar a cuatro patas como si en realidad fuese una osa. Fingen los ladrones que el animal le es enviado a Demócares por un amigo suyo de Tracia y la llevan ante él junto con unas falsas cartas. Muchos acudían a ver aquella fiera maravillosa. Uno de los ladrones, el que está contando la historia, aconseja a Demócares que la introduzca en su casa y no la deje suelta con las demás para que no se contagie. Así hace el dueño. Cuando llega la noche, Trasileón, en su disfraz de osa, abre las puertas de la casa y entran sus compañeros para robar. Pero un esclavo se da cuenta de que la osa se ha escapado de la jaula y avisa a los demás, que poco a poco aparecen armados contra ella y azuzando a una jauría de perros. Trasileón, acorralado, ve con valor llegar sus momentos últimos. Le clavan unas lanzas y lo despedazan los perros, encontrándose con admiración su cuerpo dentro de la piel. Los ladrones, asustados, emigran de Platea. Así termina el relato.

Cada aventura es paralela en la trama a las otras dos. Para mayor claridad, distinguimos cuatro fases en cada una:

1. Intento de robo:

- en la primera aventura: a un tal Crísero;
- en la segunda aventura: a una vieja;
- en la tercera aventura: a Demócares.

2. Se destaca uno de los ladrones:

- en la primera aventura: Lámaco;
- en la segunda aventura: Alcimo;
- en la tercera aventura: Trasileón.

3. Sobrevienen complicaciones:

- en la primera aventura: Crísero clava a Lámaco la mano en la puerta;

- en la segunda aventura: Alcimo es engañado por la vieja;
- en la tercera aventura: es descubierto Trasileón.

4. Trágica muerte de los tres:

- en la primera aventura: suicidio de Lámaco, tras amputársele un brazo;
- en la segunda aventura: Alcimo cae de una ventana y muere;
- en la tercera aventura: a Trasileón lo matan los perros, creyéndolo una osa.

Este es el triple esquema de la *novella*, en sus cuatro fases. Es innegable la calculada búsqueda de correspondencia. Ciertas contradicciones en el argumento revelan una deficiente reelaboración. He aquí la primera:

Si las anteriores *novelle* de brujería se localizaban como sucesos ocurridos en Tesalia, esta *novelle* tiene por escenario a Beocia: la primera y segunda parte, con la muerte de Lámaco y Alcimo, en Tebas «la de las siete puertas» (*Met.* IV, 9, 4) y la tercera parte, cuando muere Trasileón, en Platea (*Met.* IV, 13, 1). Ahora bien, Perry observa aquí (*The ancient romances*, California, 1967, pp. 255-256) una contradicción que podría ser testimonio de una contaminación de la fuente de donde tomó la historia. En efecto, los ladrones no pudieron arrojar al mar el cuerpo de sus compañeros, si es verdad que operaban en Tebas, porque Tebas está lejos del mar. Seguramente Apuleyo trasladó el lugar en que, según su fuente, ocurrieron estos sucesos —pues los ladrones actuaban frecuentemente a orillas de la costa— a Tebas «la de las siete puertas» para lograr un efecto más patético, conservando, sin embargo, por una inadvertencia, ese detalle de la fuente primitiva de que los ladrones arrojaron al mar los cadáveres de sus capitanes.

Segunda contradicción: esta *novella* trata de ser en la novela una ejemplificación de algo que se ha dicho, a saber: que las casas grandes son más fáciles de robar que las modestas, porque, habiendo más servidores en aquéllas, cada uno se preocupa más de su propia salvación que de la mansión en la que viven. Es lo que dice un ladrón a otro (*Met.* IV, 9, 1-3). Sin embargo, en la *novella*, contra-

dictoriamente, queda patente que tan difíciles de robar resultan la casa de la pobre vieja y la del solitario Crísero (*frugi autem et solitarii homines*) como la augusta morada de Demócades, llena de esclavos, que —nueva contradicción— acuden a salvar la hacienda de su amo contra los peligros que la acechan. Porque, en realidad, la triple expedición resulta un tremendo fracaso —según les reprocha otro de los ladrones— a causa de la muerte de los tres jefes, y a pesar del botín traído, que era de cierta consideración, según se desprende del siguiente texto:

Nam et ipsi praedas aureorum argentariorumque nummorum ac vasculorum vestisque sericae et intextae filis aureis invehebant.

(*Met.* IV, 8, 2)

La escueta noticia de la llegada de un grupo de ladrones que ha realizado una afortunada campaña se encuentra también en el *Asno* de Luciano:

ἦκον νεανίσκοι πολλοὶ κομίζοντες πλείστα ὄσα χρυσᾶ καὶ ἄργυρᾶ καὶ ἱμάτια καὶ κόσμον γυναικείον καὶ ἀνδρείον πολόν.

(*Asin.*, 21)

Este detalle, pues, parece atribuible al original de Lucio de Patras. La transformación en tragedia de la aventura sería originalidad de Apuleyo, lograda mediante la inserción de la *novella* de la muerte de los tres bandoleros. En efecto (como señala Bianco, *op. cit.*, p. 70), los episodios están compuestos según la característica técnica *desultoria* de Apuleyo, en una variada trama de elementos cómicos y trágicos, magnánimos y mezquinos, y con ello insistimos en la originalidad de la *novella*. Sin embargo, la presencia del relato de Trasileón en las *Metamorfosis* de Lucio de Patras es algo sostenido por Lesky (*Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai*, «Hermes», 1941, pp. 50 ss.) basándose en que el travestismo que tiene lugar aquí es algo cercano a la metamorfosis, rasgo típico de la fuente original, si creemos a Focio. Paratore (*op. cit.*, pp. 120 ss.) rechaza tal opinión.

Una nota más a destacar es el alegorismo de los nombres de los personajes de esta *novella*, que es frecuente en Apuleyo, y que

conlleva ya un modo de obrar y toda una caracterización del individuo. La valentía y audacia es lo que distingue a los ladrones que, respectivamente, llevan los nombres de: Lámaco (el que quiere luchar), Alcimo (robusto) y Trasileón (león audaz). El cambista rico, a quien roban en Tebas, en primer lugar, se llama Crisero (el que tiene oro). Apuleyo lo caracteriza así:

...nec nos denique latuit Chryseros quidam nummularius copiosae pecuniae dominus, qui metu officiorum ac munerum publicorum magnis artibus magnam dissimulabat opulentiam (*Met.* IV, 9, 5).
 ...aureos folles incubabat (*Met.* IV, 9, 6).

El tercer individuo, habitante de Platea, cuya casa se propone saquear con la astucia de Trasileón, tiene por nombre Demócares (favorecedor del pueblo) y el significado de su nombre va nuevamente en consonancia con su actividad. De él dice Apuleyo:

Nam vir et genere primarius et opibus plurimus et liberalitate praecipuus, digno fortunae suae splendore publicas voluptates instruebat (*Met.* IV, 13, 2).

Y al ladrón al que se le ocurre, junto con el que cuenta la historia, la brillante idea de que uno de ellos se introduzca en el cuero de una osa muerta, para mejor llevar a cabo el robo, se le dice Eubulo (buen consejero):

Tunc e re nata suptile consilium ego et iste Eubulus tale commiscimus (*Met.* IV, 14, 4).

b) *Utilización del mito.* — También en esta *novella*, como en las otras, se utilizan ciertos elementos del mito y se hace evidente incluso la inspiración en fuentes literarias conocidas por nosotros.

Así, por ejemplo, el suceso ocurrido a Lámaco es paralelo al mitológico caso de la cabeza cortada de Agamedes (fuentes principales de la leyenda: Paus. VIII, 4, 8; 10, 2; IX, 11, 1; 37, 3-7; 39, 6; Strab. IX, 11, 1, p. 421; *schol. Aristoph. Nub.* 500). Agamedes y Trofonio, famosos arquitectos, construyeron un tesoro para el rey Hirieo en Beocia y al construirlo dispusieron una piedra de tal forma que pudieran quitarla con facilidad y, por la noche, robaban los tesoros del rey. Pero éste, dándose cuenta de cómo menguaban

sus riquezas, se hizo aconsejar por Dédalo para ver en qué forma podía sorprender a los culpables. Dédalo preparó una trampa en la que fue cogido Agamedes, y Trofonio le cortó la cabeza para que no pudiese revelar el nombre de su cómplice.

Tanto la aventura de Lámaco como la leyenda de Agamedes y Trofonio tienen similitud con otra narración, ajena ya al ámbito mitológico o al menos fronteriza entre la mitología y la historia (cf. *Mito y Novella*, p. 20). Es el episodio del tesoro de Rampsinito, expuesto por Heródoto (II, 121) en su obra. Un arquitecto construye al faraón Rampsinito una cámara en la que depositar sus tesoros, pero deja una piedra movediza, y, al morir, se lo revela a sus hijos. Éstos comenzaron a robar y el faraón se dio cuenta. Mandó poner una trampa en la que cayó uno de los hermanos, quien, a petición suya, fue decapitado por su propio hermano, para no ser reconocidos. El relato sigue con algunos episodios más, que escapan a nuestro propósito.

Puede verse un paralelismo, aunque remoto, entre el engaño de Alcimo por una vieja y un episodio conocido en la mitología de Hércules: el engaño de Ilitía, diosa de los alumbramientos, por Galántide, criada de Alcmena (constatada la semejanza en *Mito y Novella*, p. 23). Ilitía se había apostado ante la casa de Alcmena, con los brazos cruzados sobre las piernas, sentada, con el fin de que Alcmena no diera a luz a Hércules, antes de que naciera Euristeo, todo lo cual cumpliendo órdenes de Hera. Estando en tal postura, Galántide, con mucha astucia, le comunica la falsa noticia de que ha tenido lugar el alumbramiento de Hércules. Ilitía, admirada, alza los brazos en señal de sorpresa, y, en ese momento, se verifica el parto. Así en Ovidio (*Met.* IX, 306-323) y en Antonino Liberal (*Met.* XXIX), con el nombre de Galintíade (v. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, 167 s.).

En último término también en el episodio de Trasileón se utiliza la mitología. Todo el planteamiento de la aventura es *mutatis mutandis* una trasposición del episodio del caballo de Troya, narrado en el libro II de la *Eneida*, puesto por Virgilio en labios de Eneas y referido —como la presente *novella*— en el banquete que ofrece Dido a los náufragos troyanos. Analizo puntualmente las similitudes de ambos relatos:

1. Objetivo: se trata de introducirse en un recinto y saquearlo: Troya, la ciudad de Príamo, o la casa de Demócarea.
2. Para ello se valen de una ingeniosa argucia, el cuero de la osa o el caballo de madera:

pelle illa conectus ursae (*Met.* IV, 14, 8).

instar montis equum divina Palladis arte
aedificant... (*Aen.* II, 15-16).

3. Fingimiento:

votum pro reditu simulant; ea fama vagatur (*Aen.* II, 17).

Sciscitati nomen cuiusdam Nicanoris, qui genere Thracio proditus
ius amicitiae summum cum illo Demochare colebat, litteras adfingimus,
ut venationis suae primitias bonus amicus videretur ornando muneri
dedicasse (*Met.* IV, 16, 1).

4. Alguien se mete dentro de la concavidad, elegido o elegidos por sus compañeros. En el relato de Apuleyo es Trasileón:

Quorum prae ceteris Thrasyleon factionis optione delectus...
(*Met.* IV, 15, 1)

En Virgilio son varios los héroes que se esconden en el caballo de madera:

Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Ulixes,
..... Acamasque Thoasque
Pelidesque Neoptolemus primusque Machaon
et Menelaus et ipse doli fabricator Epeos (*Aen.* II, 261-264).

Y también son elegidos por suerte entre los demás:

huc delecta virum sortiti corpora furtim
includunt... (*Aen.* II, 18-19).

5. El resto del contingente a entrar en el recinto se marcha a esconder a un lugar determinado: a Ténedos —los griegos— o a un cementerio —los ladrones de Apuleyo—. Así en Virgilio:

est in conspectu Tenedos, notissima fama
 insula, dives opum Priami dum regna manebant,
 nunc tantum sinus et statio male fida carinis:
 huc se provecti deserto in litore conduit (*Aen.* II, 21-24).

Y en Apuleyo:

...portam civitatis egressi monumentum quoddam conspicamur procul a via remoto et abdito loco positum (*Met.* IV, 18, 1).

6. Alguien se encarga de persuadir a los del interior para meter dentro de la ciudad o de la casa el caballo de madera o la osa. En un caso, se trata del traidor Sinón (las variantes al relato virgiliano expuestas en *Helena. Mito y etopeya*, de A. Ruiz de Elvira, CFC, vol. VI, Madrid, 1974, p. 126) y en otro, del mismo ladrón que está contando la *novella*.

Dice así Sinón para convencer a Príamo:

Sin manibus vestris vestram ascendisset in urbem,
 ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello
 venturam, et nostros ea fata manere nepotes (*Aen.* II, 192-194).

Dice el ladrón a Demócares:

Quin potius domus tuae patulum ac perflabilem locum immo et lacu aliquoi conterminum refrigerantemque prospicis? (*Met.* IV, 17, 2).

7. La gente se aglomera para ver el espectáculo de la osa o del caballo:

multi numero mirabundi bestiam confluebant (*Met.* IV, 16, 4).

undique visendi studio Troiana iuventus
 circumfusa ruit (*Aen.* II, 63-64).

8. Trasileón sale de la jaula dispuesto a comenzar el robo. Los héroes que estaban dentro del caballo de madera saltan fuera de él:

..... illos patefactus ad auras
 reddit equus laetique cavo se robore promunt (*Aen.* II, 259-260).

Nec setius Trasyleon examussim capto noctis latrociniali momento proreperit cavea... (*Met.* IV, 18, 4).

9. Son degollados los centinelas y quedan abiertas las puertas:

Caeduntur vigiles, portisque patentibus... (*Aen.* II, 266-267).

...statim custodes, qui propter sopiti quiescebant, omnes ad unum, mox etiam ianitorem ipsum gladio conficit clavique subtracta fores ianuae repandit... (*Met.* IV, 18, 4-5).

10. Despierta alguien de los del interior y, juntando un grupo, se defiende de los saqueadores. En Troya es Eneas quien, ante la profética aparición en sueños de Héctor que le comunica el estado desesperado de la ciudad, organiza la débil resistencia. En la *novella* es un esclavo el que, al oír el ruido, se levanta y pone en aviso a los demás.

Según Apuleyo:

quidam servulus strepitu scilicet vel certe divinitus inquietus proserpit leniter visaque bestia, quae libere discurrens totis aedibus comaeabat, premens obnixum silentium vestigium suum replicat et utcumque cunctis in domo visa pronuntiat. Nec mora, cum numerosae familiae frequentia domus tota completur (*Met.* IV, 19, 1-3).

En Virgilio, Eneas cuenta a Dido lo que pasó entonces:

in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector
visus adesse mihi... (*Aen.* II, 270-271)

excitior somno... (*Aen.* II, 302)

addunt se socios Rhipeus et maximus armis
Epytus, oblatis per lunam, Hypanisque Dymasque
et lateri adglomerant nostro, iuvenisque Coroebus
Mygdonides... (*Aen.* II, 339-342).

11. En ambos casos la acción se produce a aquella hora de la noche en que los mortales gozan del primer sueño:

Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris
incipit et dono divum gratissima serpit (*Aen.* II, 268-269)

servato noctis inlunio tempore, quo somnus obvius impetu primo
corda mortalium validius invadit se premit... (*Met.* IV, 7, 3).

12. Coincidencia incluso de algunas pinceladas escénicas:

Taedis, lucernis, cereis, sebaciis et ceteris nocturni luminis instrumentis clarescunt tenebrae (*Met.* IV, 19, 3).

..... Sigea igni freta lata relucet (*Aen.* II, 312).

13. El final en ambos casos es, sin embargo, diferente: en el episodio de la destrucción de Troya, resultan vencedores los griegos, artífices del caballo, mientras que Trasileón es derrotado a pesar del ingenio de la piel de osa.

Expuestas las coincidencias de ambos relatos, hay que decir del episodio algo más sobre sus relaciones con el mito.

La luctuosa muerte de Trasileón dentro de la piel de osa, devorado por los perros, recuerda la muerte de Acteón, convertido en ciervo por Artemis y devorado por sus propios mastines de caza (cf., p. ej., Ovid. *Met.* III, 138-252).

El introducirse dentro de una forma animal con un determinado objetivo tiene otro paralelo mitológico en la leyenda de la cretense Pasífae que, enamorada de un toro, pretendía unirse con él metida en una vaca de madera que Dédalo le había construido a tal efecto. (Tanto el paralelismo con Acteón como con Pasífae, apuntados en *Mito y Novella*, p. 23.)

Por último aduzco la interpretación de Propp sobre la introducción del héroe en un saco de piel animal para realizar el viaje al reino lejano, es decir, al reino de ultratumba: «En el cuento se halla muy difundida la siguiente forma de traslado: el héroe no se transforma en un animal, sino que se somete dentro de su piel o se introduce dentro de su cadáver...». Y señala el siguiente ejemplo: «el mercader se procuró un cuchillo, mató un caballejo asmático, lo abrió, puso al joven en el estómago del caballo y lo cosió, luego se ocultó entre los matorrales. De pronto llegaron unos cuervos negros, con las garras de hierro; cogen la carroña, se la llevan a la montaña y se ponen a picotearla. Se comieron al caballo y ya iban a llegar adonde el hijo del mercader...». A partir de materiales de este tipo, Propp conjetura que «el revestimiento con la piel de un animal se encuentra en los ritos de iniciación y simboliza la identidad con el animal. Los iniciandos bailaban, revestidos con pieles de bueyes, osos, búfalos, imitando sus movimientos y representando a un animal totémico» (*op. cit.*, pp. 297-298).

Recordemos que en la novela de Apuleyo los ladrones deciden dar muerte a Cáríte y a Lucio, que habían sido sorprendidos huyendo, precisamente del modo que estamos comentando: matando a Lucio-burro, abriéndole y, luego de meter a Cáríte dentro de su piel, abandonarlos a la intemperie (*Met.* VI, 31, 5).

B) *El relato de Hemo de Tracia* (*Met.* VII, 5, 6-8)

Otra *novella* en el libro VII de las *Metamorfosis* con tema de bandoleros. Su conexión es estrecha con el relato precedente de la muerte de los tres ladrones, porque el acoplamiento en la banda del valeroso Hemo, que será la consecuencia de sus mentidas aventuras, tiene como presupuesto necesario la desaparición de los tres capitanes Lámaco, Alcimo y Trasileón. El pretendido ladrón Hemo llega a la cueva de los bandidos, llevado hasta allí por uno de ellos, aquel que fue enviado a Hípata para enterarse de las consecuencias del robo en casa de Milón. Pide que le admitan en su grupo y, para hacerse valer, cuenta algo de sus aventuras. Pero todo es fingimiento, porque luego se revelará como esposo de la muchacha cautiva, Cáríte, y quedará al descubierto que su fin no es otro que el de liberarla y que su nombre no es Hemo, sino Tlepólemo. La historia doblemente ficticia es ésta:

Hemo de Tracia, hijo de Terón, fue capitán de una numerosa banda de ladrones que acabó siendo destruida del modo siguiente: en la corte del César había un caballero noble que fue desterrado por una falsa y envidiosa acusación. Su mujer, Plotina —*rarae fidei atque singularis pudicitiae femina*—, abnegada y valiente, le siguió a todas partes, vestida con atuendo varonil y compartiendo así el destierro de su marido. Cuando todo el cortejo pasaba una noche en cierta posada de un lugar de Macedonia, se vieron asaltados por Hemo y su grupo. Entonces Plotina se puso a gritar y a llamar a los criados, poniendo en fuga a los bandidos. A ruegos de Plotina, el emperador concedió el regreso a su marido y mandó perseguir y destruir la banda de Hemo. Sólo su capitán consiguió escapar disfrazándose de mujer.

Bianco (*op. cit.*, pp. 72-76) debate el problema de la apuleyanidad del relato o su pertenencia al original griego de Lucio de Patras. Concluye en que es encuadrable exclusivamente en el ámbito de la reelaboración latina en base a las siguientes consideraciones: el sostén narrativo para la historia de Hemo, es decir, el relato de la muerte de los tres capitanes de los ladrones es, como mucho, hipotetizable en el original; el arte del rápido paso de un motivo a otro, diverso y opuesto, es típico de Apuleyo; la alusión a la envidia de palacio, que arruina al marido de Plotina, la *laudatio mulieris* y la discreta ironía sobre el César, son, en suma, elementos que interesan, en particular, a escritores y lectores latinos.

Destacable es el personaje de Plotina, precisamente porque su virtud, como la de Cárite, destaca entre tanta malvada mujer pintada por Apuleyo.

Finalmente, en esta breve *novella* no es posible sostener una utilización extensa del mito. Únicamente el tema del travestismo —que aparece dos veces en el presente relato— cuenta con ejemplos en las leyendas heroicas. Los dos casos de travestismo son el de Plotina, disfrazada de hombre, y el de Hemo que se ve forzado, para escapar, a vestirse de mujer. En la mitología, citemos como ejemplos de mujeres que se disfrazan de varón a Procris y a Ónfale, reina de Lidia. Procris, mujer de Céfalo, se disfrazó de varón para seducir, homosexualmente, a su marido (cf. *Céfalo y Procris: Elegía y Épica*, de A. Ruiz de Elvira, CFC, vol. II, Madrid, 1971, con indicación de fuentes). Ónfale, reina de Lidia, que había comprado a Hércules como esclavo, se puso el atuendo del Alcida como diversión (cf. Apollod. *Bibl.* II, 6, 3; 7, 8), mientras que Hércules hacía la operación contraria. Este último caso y el de Aquiles en Esciro, vestido de doncella por su madre para evitar que fuese a la guerra, son los dos más representativos de travestismos míticos de hombres con ropas de mujeres (como fuente para Aquiles, v. p. ej., la *Aquileida* de Estacio; y todos los detalles en Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, 244 s. y 344 s.).

IV. MUERTE DE TLEPÓLEMO Y CÁRITE. CASTIGO DE UN ESCLAVO

Agrupo aquí dos trágicas *novelle* contenidas en el libro VIII: la historia de la muerte de Tlepólemo y Cárite y la narración del castigo del esclavo adúltero. En ambas el amor matrimonial y las complicaciones de fidelidad conyugal que trae consigo son ingrediente importante.

Coincide que la muerte de Tlepólemo y Cárite es la más amplia de todas las *novelle* de la novela, mientras que el castigo del esclavo viene a ser de las más breves.

A) *Muerte de Tlepólemo y Cárite (Met. VIII, 1-14)*

...Here, here will I remain
with worms that are thy chambermaids.
(Shak. *Romeo and Juliet*, V, 3, 108-109)

a) *Argumento, comentario y etopeya.* — Una parte de la historia de Tlepólemo y Cárite se desarrolla, a la par que las peripecias de Lucio, dentro de la novela (cautiverio de Cárite por los ladrones, liberación por Tlepólemo y regreso al hogar). Pero otra gran parte (su boda y desgraciada muerte) está relatada por personajes de la novela: es la *novella*. El núcleo más considerable de ésta lo constituye la narración de las causas de su muerte (*Met. VIII, 1-14*), aunque anteriormente Cárite misma había referido a la vieja que cuidaba de los ladrones cómo fue raptada el preciso día de su boda (*Met. IV, 26-27*) siendo su relato también un retazo de la *novella*. Uno de los criados de Cárite es quien cuenta a los pastores, compañeros de servidumbre, la trágica muerte de sus amos:

Noctis gallicinio venit quidam iuvenis e proxima civitate, ut quidem mihi videbatur, unus ex famulis Charites, puellae illius, quae mecum aput latrones pares aerumnas exanclaverat. Is de eius exitio et domus totius infortunio mira ac nefanda, ignem propter adsidens, inter conservorum frequentiam sic annuntiabat... (*Met. VIII, 1, 1-2*).

La fórmula introductoria recuerda las escenas de mensajero en la tragedia. Como en aquélla, los sucesos cruentos e inmoderados son contados por alguien que los ha visto, pero nunca aparecen directamente, por un precepto inviolable entre los clásicos. Como el fin de Tlepólemo y de Cárite, la muerte de Penteo y ceguera de Edipo tienen lugar fuera de escena y es alguien quien lo cuenta posteriormente dejando así enterados a los demás personajes y al auditorio.

Argumento:

Había en una ciudad un joven de noble familia llamado Trasilo, que destacaba por sus viciosas costumbres. Pidió la mano de Cárite y se la negaron, dada la mala fama que tenía. Cárite entonces celebra su boda con Tlepólemo, un noble varón. Pero, a pesar de su fracaso, Trasilo no desiste de sus pretensiones. Cuando Tlepólemo libera de los ladrones a la muchacha, es él quien primero la felicita, se muestra alegre y, a raíz de aquello, se convierte en un gran amigo de ambos esposos. Un día, Tlepólemo y Trasilo junto con otros criados deciden salir al monte de cacería. Repentinamente sale de entre la maleza un fiero jabalí que asusta a los cazadores. Trasilo, maquinando con astucia el modo de librarse de Tlepólemo y de poder así acceder a Cárite, propone perseguir al animal para darle muerte. Ambos amigos, montados a caballo, tratan de capturar tan formidable presa. Pero Trasilo arroja su lanza contra el caballo de Tlepólemo y le corta las corvas traseras. Cae a tierra el jinete, siendo atacado por el jabalí. Para rematar el crimen, Trasilo clava su lanza a Tlepólemo y mata al jabalí. Tlepólemo muere a consecuencia de las heridas. Entonces acuden corriendo los sirvientes que le acompañaban y encuentran muerto a su señor y a Trasilo lamentándose dolosamente de la desgracia ocurrida, fingiendo que ha sido un accidente y que la fiera lo ha matado. Llega la noticia a la ciudad, dejando a Cárite profundamente afligida. Para consolarse se fabrica una imagen de su marido. A los pocos días de haber sido sepultado Tlepólemo, Trasilo propone a la reciente viuda que se case con él. Cárite se sorprende de tan inoportuna proposición y aquella misma noche, en sueños, se le aparece su esposo que le revela de qué manera ha sido traicionado por Trasilo, pidiéndole que se aparte de él. Cárite, aun más dolorida, prepara un medio de vengar a Tlepólemo. Una noche llama a Trasilo a su cámara y lo

engaña con la promesa de unirse a él en secreto y éste acude gustosísimamente a la cita. Pero antes de entrevistarse con la viuda, la nodriza lo emborracha y con el vino le mezcla un somnífero, y luego Cáríte lo deja ciego clavándole en los ojos un alfiler. Inmediatamente después, la angustiada esposa se dirige con una espada en la mano a la tumba de su marido y allí se suicida, siendo con él enterrada. Y Trasilo, finalmente arrepentido, se hace conducir también hasta allí y se lanza al sepulcro dispuesto a morir de hambre para expiar su culpa.

Prácticamente se reducen a tres los personajes de esta historia: Cáríte, Tlepólemo y Trasilo. Cuál sea su calidad, el propio nombre lo indica: Cáríte = agraciada; Tlepólemo = valeroso; Trasilo = temerario, según queda indicado en el mismo texto:

Sed Thrasillus, praeceps alioquin et de ipso nomine temerarius...

(*Met.* VIII, 8, 1)

Hay un notorio maniqueísmo en la caracterización de los personajes de esta *novella*. El conflicto sobreviene al encontrarse la virtuosa fidelidad de Cáríte y la culpable pasión de Trasilo. El personaje de Tlepólemo y su muerte sirven para que el choque se produzca. Apuleyo delata en Trasilo toda una pléyade de vicios: lascivo, bebedor, ladrón, criminal... (*Met.* VIII, 1, 5). Pero Trasilo se arrepiente en el último momento —algo así como Fedra en Eurípides y en Séneca—, rasgo infrecuente en los personajes a quienes Apuleyo destinó a representar el desagradable oficio de malvados (por ej.: la mala madrastra que permanece en su culpa hasta que los jueces la castigan).

Si en las últimas *novelle* Apuleyo se complace en destacar la lubricidad de las esposas, presentándolas como adúlteras, aquí, por el contrario, nos presenta en Cáríte a una mujer heroicamente fiel a su marido. Refleja lo que debían ser las virtudes de una esposa según la ética romana.

Según G. Bianco (*op. cit.*, p. 80), resulta palmaria la originalidad de Apuleyo en esta *novella* con respecto a su fuente griega. Efectivamente, Luciano parece resumir lo que Apuleyo amplía:

ἐπεὶ δὲ ἦν νύξ βαθεῖα, ἄγγελός τις ἀπὸ τῆς κόμης ἤκεν εἰς τὸν ἄγρον καὶ τὴν ἔπαυλιν, ταύτην λέγων τῇ

νεόνυμφον κόρην τὴν ὑπὸ τοῖς λησταῖς γενομένην καὶ τὸν ταῦτης νυμφίον, περὶ δεῖλην ὄψιαν ἀμφοτέρους αὐτοὺς ἐν τῷ αἰγιαλῷ περιπατοῦντας, ἐπιπολάσασαν ἄφνω τὴν θάλασσαν ἀρπάξει αὐτοὺς καὶ ἀφανεῖς ποιῆσαι, καὶ τέλος αὐτοῖς τοῦτο τῆς συμφορᾶς καὶ θανάτου γενέσθαι.

(*Asin.*, 34)

La originalidad del madaurenses estaría en la elaboración de un relato a base de elementos folklórico-mitológicos.

b) *Tratamiento de temas míticos.* — Oportuno es, pues, hacer un análisis detallado de los elementos *novellescós* que tienen antecedentes mitológicos y tradicionales:

1. *Cacería de un jabalí.* — La cacería es un tema muy habitual en la leyenda heroica. El héroe es, entre otras muchas actividades, cazador. Y la presa más corriente de la cacería es el jabalí. Casi todos los *aethla* impuestos a Hércules por Euristeo tienen como fin el dar caza a alguna fiera: un león, un toro, una cierva, unas aves, un jabalí, etc. La captura del jabalí del Erimanto, en concreto, puede servirnos como muestra. En los cuentos populares —p. ej.: *El Sastrecillo valiente*— la caza del jabalí es también una de las pruebas que el héroe tiene que sufrir antes de casarse con la princesa. Dos leyendas de cacería están especialmente vinculadas con la que se describe en la *novella* presente. Son: la cacería del jabalí de Calidón y la del jabalí de Misia, empresas ambas colectivas (sin embargo, en los cuentos populares y en la mitología de Hércules la caza del jabalí es algo estrictamente individual).

Siempre ocurre que, involuntariamente, uno de los cazadores mata a otro, que es allegado suyo por consanguinidad u hospitalidad. Así sucede en Calidón: Peleo, que lanzaba una jabalina al animal, mata sin querer a su suegro Euritión:

Εὐρυτίωνα δὲ Πηλεὺς ἄκων κατηκόντισε.

(*Apoll. Bibl.* I, 8,2)

También en la cacería del jabalí de Misia, que Heródoto refiere en el libro I de sus *Historias*, sucede algo parecido. Adrasto mata

contra su voluntad a Atis, el hijo de Creso, y se cumple así el sueño profético de su padre, en el que se le daba por seguro que Atis iba a morir herido por un arma de hierro (cf. *Mito y Novella*, pp. 48-49). Adrasto había sido purificado por Creso de un asesinato que había cometido y estaba unido a él por vínculos de hospitalidad:

Ἔνθα δὴ ὁ ξεῖνος οἶτος δὴ ὁ καθαρὸς τὸν φόνον,
καλεόμενος δὲ Ἄδρηστος ἀκοντίζων τὸν ὄν τοῦ μὲν ἀμαρ-
τάνει, τυγχάνει δὲ τοῦ Κροίσου παιδός.

(Herod. *Hist.* I, 43)

Incluso en el cuarto trabajo de Hércules, que tenía por objeto la muerte del jabalí del Erimanto, se da un accidente de este tipo en el πάρεργον de esta aventura. Antes de comenzar la búsqueda del jabalí, Hércules se hospeda en la morada del centauro Folo y en una reyerta contra los demás centauros hiere involuntariamente a Quirón con una de las flechas impregnadas en el veneno de la hidra de Lerna, que tenían la propiedad de causar en los inmortales heridas incurables y en los hombres heridas mortales. Quirón, a pesar de ser inmortal, pide a Zeus que le deje morir, pues no puede resistir el dolor de la herida, y Zeus se lo concede haciendo inmortal en su lugar a Prometeo, que, según esta versión, era mortal (con las reservas estudiadas en *La tragedia como mitografía* de Ruiz de Elvira, Rev. de la Univ. de Madrid, n.º 51, 1964, II, 2, pp. 530-532).

En la *novella* de Apuleyo vemos repetido este tema. Pero la muerte de Tlepólemo no se debe a ningún accidente, sino que es el resultado de la traición que su fingido amigo Trasilo le hace (*Met.* VIII, 5, 7-9).

2. *Una efigie del esposo.*—Una vez enterrado Tlepólemo, se cuenta de Cáríte, que, para consolarse, se había hecho una efigie de su marido, caracterizándolo al modo de Baco y que lo veneraba como a un dios:

...diesque totosque noctes insumebat luctuoso desiderio, et imagines defuncti, quas ad habitum dei Liberi formaverat, adfixo servitio divinis percolens honoribus ipso se solacio cruciabat.

(*Met.* VIII, 7, 7)

Según la leyenda, Laodamía, cuando su esposo Protesilao marcha a la guerra de Troya, hace lo mismo que Cáríte:

Itaque fecit simulacrum aereum simile Protesilai coniugis et in thalamis posuit sub simulatione sacrorum, et eum colere coepit.

(Hyg. *Fab.* CIV, 1)

(*Simulacrum aereum.* — Scheffer en su edición de las Fábulas corrige *aereum* por *cereum*, basándose en el siguiente razonamiento: «cum praesertim sequatur *iussit signum comburi*, quod in *aereum* non potest convenire». Pero Staveren argumenta en contra y añade algunos textos referentes a la combustión de estatuas de metal. En la corrección innecesaria de Scheffer radica la confusión de Grimal, que, en su diccionario de mitología, al tratar de Laodamía, habla erróneamente de una efigie de cera).

Vladimir Propp cita abundantes ejemplos de cuentos rusos en donde se ve que la muñeca desempeña un papel primordial, como reflejo del más allá. Por ejemplo, en *Vasilissa la bella*, a quien dice su madre moribunda: «Voy a morir y junto con mi bendición te dejo esta muñeca. Tenla siempre contigo, no se la dejes ver a nadie, y cuando tengas alguna dificultad, dale de comer y pídele consejo». Añade Propp los testimonios de Zelenin (*El culto de los ongonos*, p. 137): «Es sabido que los ostiacos, los godos, los gviliacos, los orocos, los chinos y en Europa los maros, los chusvacos y otros muchos pueblos fabricaban en memoria de un miembro difunto de la familia un fantoche de madera, o sea, un muñeco que consideraban como receptáculo del alma del difunto. A esta efigie le daban de comer todo lo que comían ellos y, en general, la rodeaban de cuidados como si fuese un hombre vivo»; de C. Meinhof (*Die Religion der Afrikaner in ihrem Zusammenhang mit dem Wirtschaftsleben*, Oslo, 1926, p. 63): en África, entre los eime, cuando muere la esposa y su viudo se vuelve a casar, tiene en su cabaña una muñeca «que representa a la esposa del mundo de allí. Le son rendidos honores de todo tipo para que la mujer del otro mundo no esté celosa de la mujer de este mundo». En Egipto existían ritos similares y en esta línea se sitúa la costumbre romana de las *imagines maiorum*. Y concluye finalmente: «Todos estos materiales muestran a qué representaciones y costumbres se remonta esta muñeca. Ella es el muerto, hay que darle de comer, y el muerto, encarnado en esta

muñeca, ayudará a los vivos» (Propp. *op. cit.*, 290-292). Si seguimos a Propp, las prácticas de Laodamia y Cáríte serían el eco de antiguos rituales, ampliamente extendidos geográficamente y proyectados en el folklore. Importante es también el paralelo que se encuentra en la leyenda medieval de Tristán e Iseo, a saber, las imágenes de Iseo la Rubia y de Brangania con las que se pasaba las horas Tristán, ya casado con Iseo la de las Manos Blancas, como indica Ruiz de Elvira en *De Paris y Enone a Tristán e Iseo*, CFC IV 129, y que constituye otro tema clásico más de 'Tristán e Iseo', a añadir a los diecisiete temas, más el de la vela blanca y vela negra señalado en *Jano* 97, p. 120, que se enumeran en CFC IV 131-135 y en *Mitología Clásica* 371.

3. *Aparición en sueños.* — La aparición en sueños de un difunto es otro de los temas de raigambre mitológica que aparece en esta *novella*.

En la *Iliada*, por ejemplo, Patroclo muerto interrumpe el sueño de Aquiles para pedirle que no retrase sus honras fúnebres, prediciéndole al mismo tiempo que su destino es morir al pie de las murallas de Troya (XXIII, 66-92).

En la *Eneida* la sombra de Héctor, con el mismo aspecto que tenía cuando murió a manos de Aquiles, se le presenta a Eneas en sueños y le avisa que Troya ha caído en poder de los aqueos. Le aconseja la huida: *heu, fuge, nate dea* (II, 268 ss.).

Como variante de la aparición en sueños puede presentarse a veces el fantasma del muerto, con plena lucidez del que lo está viendo: por ejemplo, la sombra de Tiestes se muestra a Egisto, en el prólogo del *Agamenón* de Séneca, para animarle al asesinato de Agamenón; la sombra de Creúsa se aparece a Eneas (*Aen.* II, 772 ss.) —aunque no queda claro si ha muerto o no— para pedirle que no la busque más (en *Hamlet* ocurre igual: aparece la sombra del padre para revelar la identidad del asesino). La aparición en sueños y la aparición del fantasma son, junto con la catábasis y la resurrección momentánea, los medios de comunicarse con el mundo de los muertos, según la mitología.

En casi todos los casos a cuyos ejemplos he aludido el difunto viene a pedir algo (que no se retrasen sus honras fúnebres; la huida; que se cometa un asesinato, para dejarle vengado) y a des-

cubrir algo oculto del pasado o del futuro (que va a morir junto a los muros de Troya; que Troya acaba de caer).

El episodio mítico que mayor similitud muestra con la narración de Tlepólemo y Cáríte es el pasaje de la *Eneida* en el que Venus cuenta a Eneas cómo Siqueo muerto se había mostrado a su esposa mientras dormía, le había revelado que Pigmalión era su asesino y le había mandado huir de Fenicia:

ipsa sed in somnis inhumati venit imago
coniugis ora modis attollens pallida miris;
crudelis aras traiectaque pectora ferro
nudavit, caecumque domus scelus omne retextit.
Tum celerare fugam patriaque excedere suadet
auxiliumque viae veteres tellure recludit
thesauros, ignotum argenti pondus et auri.

(*Aen.* I, 353-359)

En Apuleyo la nocturna aparición de Tlepólemo ocurre así:

Tunc inter moras umbra illa misere trucidati Tlepolemi sanie
cruenta et pallore deformem attollens faciem quietem pudicam inter-
pellat uxoris: «Mi coniunx, quod tibi prorsus alio dici iam licebit:
etsi in pectore tuo non permanet nostri memoria vel acerbae mortis
meae casus foedus caritatis intercidit, quovis alio felicius maritare,
modo ne in Thrasylli manum sacrilegam convenias neve sermonem
conferas nec mensam accumbas nec toro adquiescas. Fuge mei per-
cussoris cruentam dexteram. Noli parricidio nuptias auspicari. Vul-
nera illa, quorum sanguine tuae lacrimae perluerunt, non sunt tota
dentium vulnera: lancea mali Thrasylli me tibi fecit alienum». Et
addidit cetera omnemque scaenam scleris inluminavit.

(*Met.* VIII, 8, 6-9)

Los elementos componentes de ambas apariciones, la de Siqueo y la de Tlepólemo, son los mismos:

- Su rostro presenta una mortal palidez (*pallore deformem attollens* —Apul.—; *ora modis attollens pallida miris* —Verg.).
- La sombra del marido descubre a la esposa la identidad de su asesino y cómo ha ocurrido el asesinato (*lancea mali Thrasylli me tibi fecit alienum* —Apul.—; *traiectaque pectora ferro nudavit* —Verg.—).

— Le hace una serie de advertencias, entre las que se cuenta la de que huya del asesino (*Fuge mei percussoris cruentam dexteram* —Apul.—; *tum celerare fugam patriaque excedere suadet* —Verg.—).

4. *Emborrachamiento y ceguera.* — Una vez que Tlepólemo descubre a Cáríte que Trasilo es su asesino, la fiel esposa maquina una horrible venganza: llama a Trasilo a su cámara con la promesa de unirse a él y Trasilo acude rápidamente a la hora citada. La nodriza de Cáríte, de acuerdo con ella, le ofrece vino mezclado con un somnífero y, después que lo ha dejado adormecido y borracho, Cáríte lo ciega clavándole en los ojos un alfiler (*Met.* VIII, 11, 3; 13, 1).

La ceguera de Trasilo, obrada por Cáríte, es paralela a la venganza de Hécuba, que, con ayuda de sus criadas, deja ciego también a Poliméstor, asesino de su hijo Polidoro, clavándole en los ojos una fíbula. Así lo cuenta el propio Poliméstor en la *Hécuba* de Eurípides:

τὸ λοίσθιον δὲ, πῆμα πήματος πλέον,
ἔχειργάσαντο δεινὸν ἔμῶν γὰρ ὀμμάτων,
πόρπας λαβοῦσαι, τὰς ταλαιπώρους κόρας
κεντοῦσιν, αἰμάσσουσιν...

(Eur. *Hec.* 1168-1171)

Todo el episodio en conjunto —emborrachamiento y ceguera— se nos presenta en el pasaje de la *Odisea* en que Ulises y sus compañeros embriagan al Cíclope y le taladran el único ojo que tenía con una vara de oliva endurecida al fuego (*Odys.* IX, 356-385).

5. *Suicidio de la esposa sobre la tumba del marido.* — Cuando Cáríte ha cumplido su venganza en Trasilo se dirige a la tumba de Tlepólemo y sobre ella se suicida clavándose la misma espada de su esposo (*Met.* VIII, 13, 2; 14, 1-2).

Reacción parecida es la de la viuda de Éfeso, en una *novella* del *Satiricón* (cap. CXI) que, en un primer momento, se obstina en morir de hambre en la tumba del esposo.

Y en la mitología el suicidio de Cáríte es similar al de Enone al ver muerto a Paris —según Conón, Partenio, Apolodoro, Quinto y

Malalas y no según Dictis, cuya versión dice que se muere de pena sobre el cadáver de Paris y no se suicida (cf. Ruiz de Elvira, *De Paris y Enone a Tristán e Iseo*, CFC, vol. IV, Madrid, 1972, especialmente p. 124); como Tisbe sobre el cadáver de Píramo —que se reproduce en *Romeo y Julieta*—; como Evadne sobre la pira funeraria de su esposo Capaneo; como Hero sobre Leandro; como Laodamia cuando muere su esposo Protesilao; etc.

Según puede verse, es un hecho repetidísimo en la mitología. Podría ser la transposición de una institución antigua según la cual las esposas, que eran consideradas como algo perteneciente únicamente al marido, debían morir con él, costumbre que, por otra parte, hasta hace poco se mantenía vigente en algunos países asiáticos. Julio Verne en *La vuelta al mundo en ochenta días* se hace eco de ello.

6. *Suicidio del cazador asesino sobre la tumba del asesinado.* — Trasilo, después de morir Cáríte, se da cuenta de la gran catástrofe que por su culpa se ha generado, y, no encontrando otra salida más que el suicidio, se arroja a la sepultura de Tlepólemo, dispuesto a morir de hambre (*Met.* VIII, 14, 4-5).

Sucede igual en Heródoto con Adrasto, quien se lanza voluntariamente a la tumba del hijo de Cresos, Atis, a quien él involuntariamente mató en la cacería del jabalí de Misia (Herod. *Hist.* I, 45).

B) *Castigo de un esclavo* (*Met.* VIII, 22)

Tras la desgracia ocurrida a Tlepólemo y Cáríte, los pastores que estaban a su servicio huyen de aquellos parajes, llevándose al asno. En el camino les suceden algunas aventuras y se enteran de un patético suceso que, contado por Lucio, es objeto de esta *novella* que ahora comento. Se injerta en la novela mediante la siguiente fórmula, típica de Apuleyo (cf. Bianco, *op. cit.*, p. 82):

Celerrime denique longo itinere confecto pagum quendam accedimus ibique totam perquiescemus noctem. Ibi coeptum facinus oppido memorabile narrare cupio (*Met.* VIII, 22, 1).

El nexa no es un personaje, como de ordinario, sino un lugar.

Como tema aparece el adulterio de un esclavo y su posterior castigo. Otra vez amores ilegítimos, pero en el caso presente la atención del lector recae en el feroz castigo y en la venganza de la mujer del esclavo más que en el adulterio mismo, que sólo es un presupuesto del relato.

Lo traduzco a continuación:

‘Un esclavo, a quien su dueño había confiado la vigilancia de toda su servidumbre y que administraba aquella enorme finca en donde nos habíamos alojado, ardía en amores por una mujer libre que no era de la casa, aunque estaba casado con una esclava del mismo dueño. La mujer, enojada por el adulterio de su marido, quemó todos sus libros de cuentas y prendió fuego a cuanto había almacenado en el granero. Pero, no contenta con haber vengado así la injuria infringida a su tálamo y encarnizándose contra sus propias entrañas, se ata una cuerda a sí misma y al niño, aún pequeño, que había tenido de su marido hacía poco, y se tira a un pozo muy hondo arrastrando con ella al pequeño. El dueño, muy afectado por aquella muerte, cogió al esclavo que por su lujuria había sido la causa de un desastre tan enorme, y lo ató firmemente, desnudo y cubierto de miel por completo, a una higuera en cuyo carcomido tronco vivían hormigas que bulliciosamente se estaban haciendo el nido, y que iban de un lado a otro brotando por doquier. Tan pronto como percibieron el dulce aroma de miel de aquel cuerpo, se adhirieron estrechamente a él con sus mordiscos, pequeños sí, pero numerosos y continuos, y atormentándolo así durante mucho tiempo, le royeron la carne y las entrañas hasta acabar con él y dejaron desnudos sus miembros, de forma que sólo sus huesos, sin carne, completamente blancos, quedaron allí sujetos al siniestro árbol’.

La descripción del castigo del esclavo parece haberse inspirado en la *Ornitogonia* de Beo, en un episodio que reproduce Antonino Liberal (X, 8):

...καὶ αὐτὸν οἱ θεράποντες οἱ τοῦ Πανδάρου συνέλαβον καὶ ἔδησαν ἀφύκτῳ δεσμῶ, ὅτι ἐνελωβᾶτο εἰς τὸν οἶκον τοῦ Πανδάρου, καὶ τὸ σῶμα ἐναλείψαντες μέλιτι κατέλαβον εἰς τὰ ποίμνια. καὶ Πολύτεχνον μὲν αἱ μῦται προσίζου-

σαι ἐλομαίνοντο...; v. la historia completa en Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, 363 s.

Este motivo está catalogado por Thompon en el *Motif-Index* (V, 176) como propio de cuento popular.

Si el castigo parece inspirarse en la *Ornitogonia*, la venganza de la esposa es coincidente con la leyenda de Medea y Jasón, según Eurípides y Séneca. Según Apuleyo, la mujer del esclavo se vengaba de la siguiente manera: con un incendio (quema los libros de cuentas de su marido y lo que había en el granero), con la muerte de su hijo y con el propio suicidio. En la leyenda de Medea, se incendia el palacio de Creonte por el manto que Medea envía a la princesa Creúsa o Glauce. Después, mata a los dos hijos que había tenido de Jasón y ella se eleva al cielo en un carro de fuego que le envía su abuelo el Sol. Este último detalle sería una modificación introducida por el autor de la novela para adaptar el tema a una atmósfera realista: la esclava no tiene abuelos que puedan enviarle carros de fuego con que escapar de las desgracias y subir al cielo, y se suicida con su hijo. Por último, en ambos casos la causa de la venganza es el adulterio del esposo.

Es de destacar la brevedad de la *novella*. Su conflictividad habría dado tema para un desarrollo más extenso.

V. CUATRO «NOVELLE» DE ADULTERIO

El libro IX de las *Metamorfosis* es todo él un conglomerado de *novelle* y casi prescindible, por tanto, para la trama novelesca. Se contienen en él cinco narraciones, cuatro de las cuales tienen como tema el adulterio, siendo muy similares entre sí y diferenciándose en pequeños detalles tan sólo.

El molinero que compra a Lucio-burro es el nexo entre las tres últimas *novelle* y la trama principal. A propósito de un personaje de la novela, se nos traslada a otros ámbitos, a otros acontecimientos.

Las *novelle* de adulterio del libro IX y los relatos de crímenes del libro X crean un fuerte contraste con la atmósfera mística y religiosa del libro XI. Como si Apuleyo quisiera pintar la suma maldad al lado del Bien supremo.

Al mismo tiempo, en los relatos que en el presente capítulo estudiamos, se da un clímax que evoluciona gradualmente desde lo cómico —el amante oculto en el tonel, el engaño de Filesítero— hasta lo trágico —muerte misteriosa del molinero—.

A este tipo de historias conviene, sobre todo, el nombre de *Milesias*, puesto que su temática picante coincide con la información que de los antiguos tenemos sobre tales narraciones.

A) *El marido burlado y el amante en el tonel (Met. IX, 5-7)*

...cognoscimus lepidam de adulterio cuiusdam pauperis fabulam, quam vos etiam cognoscatis volo (*Met. IX, 4, 4*).

G. Bianco afirma que la fórmula introductoria de esta picante historieta constituye, de por sí, una prueba de apuleyanidad frente a su fuente griega. Cita los siguientes pasajes paralelos: *Met. VIII, 22; X, 2; X, 23 (op. cit., p. 85)*.

El adjetivo *lepidam* con que Apuleyo califica a la breve narración que nos va a contar nos advierte que se trata de algo gracioso. En efecto, la presente *novella* destaca por su comicidad: es un relato de adulterio que presenta a un marido burlado y a su lasciva mujer que consigue engañarle con el amante. En escena, el triángulo amoroso.

El argumento es como sigue:

Érase un hombre pobre que mantenía miserablemente a su casa con el menguado salario que le pagaban. Su esposa, compañera en la misma pobreza, daba mucho que hablar por lo libertina que era. Un día, cuando nuestro hombre había salido a trabajar, llega el amante de la mujer y ambos despreocupadamente se dedican al mutuo placer. Pero, en éstas, vuelve el marido y la ingeniosa fémina oculta al enamorado debajo de un viejo tonel como si nada ocurriera. No habiendo podido encontrar trabajo, el engañado esposo

quiere vender el tonel vacío (donde se escondía el autor de su deshonra). La mujerzuela le dice que ya lo ha vendido ella y que en aquel momento mismo el comprador lo estaba examinando para ver si estaba podrido o no. El pobre hombre lo cree todo y lleva el tonel a cuestas hasta la casa del amante de su mujer.

Esta *novella* fue casi literalmente copiada por Boccaccio en la narración segunda de la séptima jornada del *Decamerón*. Sitúa la acción en Nápoles y pone nombres a los anónimos personajes de Apuleyo, describiendo con más morosidad la pornografía del relato.

B) *Adulterio de la mujer del molinero (Met. IX, 14-31)*

Lucio nos cuenta otra historia de amores adúlteros que incumben al molinero que le había comprado y que sucede contemporáneamente a los hechos de la novela:

Fabulam denique bonam prae ceteris, suave comptam, ad auris vestras adferre decrevi, et en occipio (*Met. IX, 14, 1*).

En esta *novella* se ensamblan otras dos historias: la de Filesítero, contada por la vieja alcahueta, y la del adulterio de la mujer del vecino, que el molinero mismo cuenta a su mujer. La narración central está así dividida en tres partes por la doble interrupción de las historias interpoladas en ella (*Met. IX, 14-17; 22124; 26-31*).

Resumen argumental:

El molinero dueño de Lucio-burro tenía una mujer plagada de vicios. Una vieja alcahueta que era la mensajera entre ella y su amante le pinta las virtudes de un tal Filesítero proponiéndoselo como nuevo visitante. Para convencerla le cuenta una de las hazañas —tema de la siguiente *novella*—. Con el consentimiento de la indecente esposa, la vieja le trae una noche al joven Filesítero y se disponen a cenar. Pero he aquí que, no bien comenzaban a dar los primeros bocados, cuando llega el molinero. La mujer —*uxor egregia*— esconde debajo de un cajón de madera a su reciente enamorado. El marido viene escandalizado de la liviandad de la mujer de un batanero, vecino suyo, a cuya casa había sido invitado a cenar.

Y cuenta lo que pasó —otra *novella*—: cómo la sorprendieron cenando con el amante y el enfado consiguiente del esposo. Al escuchar el relato, la cínica mujer reprendía duramente la adúltera conducta de su vecina. Pero quiso la suerte que se delatara su propio engaño porque Lucio, al que sacaban a beber en aquel momento, vio que la mano del amante quedaba fuera del cajón y se la pisó fuertemente hasta hacerle gritar de dolor, quedando así puesto en evidencia. El marido reacciona en principio serenamente, pero cuando amanece manda azotar al adúltero y repudia a su mujer. La malvada pécora, resentida, acude a una hechicera y le pide que logre reconciliarla con su esposo o que, si eso no es posible, mande algún fantasma para dar muerte al que la había repudiado. Y la hechicera, no pudiendo conseguir lo primero, hace lo segundo. Al día siguiente, el molinero amanece ahorcado. En sueños se aparece a su hija y le dice la traición de que ha sido objeto.

Si Cáríte resultaba ser en la *novella* de Apuleyo el ideal de esposa, la mujer del molinero está contrariamente caracterizada con todos los atributos e imperfecciones propios de la mala mujer. El autor hace una prolija enumeración de sus vicios, adornada con todos los recursos de la retórica (paralelismos, homoteleuton, juegos de palabras):

Nec enim vel unum vitium nequissimae illi feminae deerat, sed omnia prorsus ut in quadam caenosam latrinam in eius animum flagitia confluxerat: saeva, scaeva, perversa, pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae. Tunc spretis atque calcatis divinis numinibus in vicem certae religionis mentita sacrilega praesumptione dei, quem praedicaret unicum, confictis observationibus vacuis fallens omnes homines et miserum maritum decipiens matutino mero et continuo stupro corpus manciparat (*Met.* IX, 14, 3-5).

Como novedad frente a la anterior *novella* se introduce el personaje de la alcahueta que presenta la caracterización completa de uno de los tipos literarios más universales de todos los tiempos y que es una precursora de nuestra *Celestina*:

Sed anus quaedam stuprorum sequestra et adulterorum internuntia de die cotidie inseparabilis aderat (*Met.* IX, 15, 4).

Se le atribuye además una afición desmesurada al vino (*vino mero... velitata*) y una gran charlatanería (*illa sermocinatrix inmodica*). Sobre tal personaje, cf. T. González Rolán: *Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina*. Actas del primer Congreso Internacional de la Celestina (en prensa).

El personaje de la mujer del molinero es un añadido apuleyano, si lo confrontamos con Luciano, en cuya obra no aparece. La introducción de un nuevo personaje sobre la trama originaria no es insólito en Apuleyo y en este caso le sirve como presupuesto para una nueva *novella*.

Boccaccio toma de Apuleyo esta *novella* con leves añadidos: pone nombres a los personajes; localiza en Perusa los acontecimientos; matiza con irónicos rasgos el carácter del marido; y, en aras de la comicidad, suprime el trágico desenlace.

El tema de la aparición en sueños queda ya analizado y señalados sus precedentes mitológicos al estudiar la *novella* de Tlepólemo y Cáríte. El molinero se muestra en sueños a su hija, aún con la soga al cuello, y le denuncia cómo ha sido asesinado por su mala mujer, igual que Tlepólemo a Cáríte y Siqueo a Dido:

Sed ei per quietem obtulit sese flebilis patris sui facies adhuc nodo revincta cervice, eique totum novercae scelus aperuit de adulterio, de maleficio, et quem ad modum larvatus ad inferos demeasset.

(*Met.* IX, 21, 1)

C) *El adúltero Filesítero* (*Met.* IX, 17-21)

La cobertera elogia desmesuradamente a Filesítero y se lo propone como amante a la molinera. A este fin le cuenta una de sus astucias que constituye una *novella*.

Quanto melior Philesiterus adulescens et formosus et liberalis et strenuus et contra maritorum inefficaces diligentias constantissimus!... Audi denique et amatorum diversum ingenium compara.

(*Met.* IX, 16, 2-3)

Esta *novella* conecta indirectamente con la novela a través de otro relato. Se trata de profundizar en un personaje que interviene en la historia del adulterio de la molinera.

Argumento:

Un decurión llamado Bárbaro tenía una mujer muy hermosa —*eximia formositate praeditam*— a la que constantemente vigilaba. Teniendo que ausentarse, no lo hizo sin antes haber encomendado la custodia de su esposa a un esclavo eunuco llamado Mírmex, de fidelidad probada, al que hace serias advertencias para que nadie se acerque a ella. Sin embargo, Filesítero se fija en la belleza de la dama y procura acceder a ella por todos los medios. Un día se acerca a Mírmex y le confiesa su amor, mostrándole además treinta monedas de oro. Esto último doblega el ánimo del eunuco que se aviene a secundar al amante y lleva el mensaje a su señora. Y la señora consiente. Inmediatamente Mírmex vuelve a avisar a Filesítero de que sus deseos se han cumplido y, por la noche, lo lleva a la casa. Y cuando ofrecían su primer tributo a Venus, el marido se presenta de improviso ante la puerta de la casa, se enfurece al ver que tardan en abrirle y amenaza al esclavo, sospechando lo que en verdad ocurría. Por fin le abre y Bárbaro se dirige rápidamente a la habitación de su mujer, con el tiempo justo para que Filesítero pueda escapar por la ventana. Cuando el decurión ve que todo está en su normalidad, se tranquiliza y se entrega al sueño. Pero a la mañana siguiente descubre debajo de la cama unas sandalias —las de Filesítero, que se las había dejado—, que no eran de nadie de la casa y comienza a sospechar otra vez. Queriendo averiguar quién era el amante se dirige a la plaza con las sandalias y manda que le traigan atado a Mírmex. Cuando Filesítero lo ve por la calle, comprendiéndolo todo, lo increpa fingidamente acusándolo de haberle robado sus sandalias en el baño público. Al oír tales palabras, el decurión cae en el engaño y perdona al eunuco dándole las sandalias y ordenándole que las devuelva a quien las robó. De esta sabia treta se sirvió Filesítero para engañar al marido de la mujer que amaba.

Como diferencia con la anterior *novella* ha de constatarse aquí el personaje intermediario, que no es una vieja, sino un esclavo, alcahuete y no alcahueta.

Según Propp, en los cuentos populares, la separación de uno de los miembros de la familia es lo que hace prever las complicaciones y cita ejemplos como éste: «El príncipe debió marcharse lejos y confiar su mujer a manos extrañas». Relacionada con la separación

suele haber una determinada prohibición: «El príncipe le exhortó cálidamente, le recomendó que no abandonase nunca la habitación del piso superior», «y el molinero, cuando sale a cazar, le ordena: tú, hija mía, no vayas a ningún sitio». La prohibición, claro está, es desoída y eso provoca alguna desgracia (Propp. *op. cit.*, pp. 46-47). En el relato de Filesitero se dan los mismos elementos: 1) ausencia del esposo; 2) prohibición; 3) incumplimiento de la prohibición. Sin embargo, Apuleyo hace finalizar cómicamente esta aventura.

D) *Adulterio de la mujer del batanero (Met. IX, 24-25)*

El molinero llega a su casa escandalizado de la liviandad de la mujer del vecino, con quien aquella noche cenaba. Cuenta a su mujer lo que durante la cena había ocurrido:

La esposa del batanero estaba cenando con su amante cuando llegaron inesperadamente su marido y el molinero, que estaba invitado a cenar. La mujer oculta al enamorado debajo de una caja de madera y sale a recibirlos. El amante se pone a estornudar en medio de la cena y lo descubren. El marido, enfadado, está a punto de matarle, pero al fin lo expulsa a la calle y la mujer escapa a casa de una vecina.

El tema es idéntico al de la *novella* del adulterio de la mujer de la mujer del molinero, en la cual se inserta: resulta cómico ver cómo el molinero cuenta lo que le ha pasado al vecino sin saber que le va a ocurrir otro tanto a él.

Reproducida también en Boccaccio (*Decamerón* V, 10).

E) *El adulterio como motivo mitológico y su pervivencia*

a) *Como motivo mitológico.*—El adulterio es un motivo bien representado en la mitología clásica. Tres casos —un mito y dos leyendas— son particularmente famosos: el adulterio de Ares y Afrodita, el de Paris y Helena y el de Egisto y Clitemnestra.

1. Los amores de Ares y Afrodita están narrados en la *Odisea* (VIII, 266-366) y son el tema de una canción que entona el aedo Demódoco. Ares, enamorado de Afrodita, frecuentaba su lecho aprovechando las ausencias de Hefesto. Pero el Sol omnividente descubre al marido burlado el adulterio de su esposa. Una vez que Hefesto se entera de ello, fabrica una fina malla metálica que coloca como trampa en la cama y finge marcharse de la casa. Poco después acude Ares a gozar de su amada. Pero inesperadamente se presenta Hefesto y los encuentra aprisionados en la malla, siendo ambos el hazmerreír de los olímpicos que allí acudieron.

2. El adulterio de Helena y Paris es importantísimo en la mitología por ser la causa de la guerra de Troya que constituye, con toda una larga serie de leyendas marginales, el último ciclo heroico y el más ampliamente tratado por los poetas. El triángulo amoroso —Paris, Helena, Menelao— es paralelo perfecto del de las *novelle* que estoy comentando y, como en ellas, la visita del amante —en el caso de Paris, el rapto— se produce cuando el marido está ausente, detalle típico también de los cuentos populares según Propp, como vimos antes (cf. Ruiz de Elvira, *Helena. Mito y etopeya*, CFC, vol. V, Madrid, 1974, con indicación de fuentes).

3. Las aventuras de Ulises y la muerte de Agamenón son quizá las leyendas más divulgadas de las posteriores a la guerra de Troya. El asesinato de Agamenón es la trágica consecuencia de los amores adúlteros entre Clitemnestra, su esposa, y Egisto, su primo. Nuevamente el amante se aprovecha de la ausencia del marido, que estaba en Troya como jefe de las tropas griegas, y seduce a la esposa. Agamenón, que era testigo del adulterio de la mujer de su hermano y había luchado por devolverle el honor, regresa a su casa y se encuentra allí el adulterio de su propia esposa: lo mismo que le ocurre al molinero de la *novella* de Apuleyo. Y, como el molinero, Agamenón muere asesinado por las insidias de su mujer (cf., por ejemplo, Aesch. *Agam.*).

b) *Su pervivencia.* — Es digna de notarse la influencia posterior que, sobre todo a través de Boccaccio, han ejercido estos relatos de adulterio del *Asno de oro*.

1. Ya hemos visto que Boccaccio hace una fidelísima imitación de tres de estas *novelle* en *Decamerón* V, 10 y VII, 2.

2. *La Celestina*, además de tener un perfecto y precioso antecedente de alcahueta en la *novella* del molinero, reproduce situaciones idénticas a las que antes vimos. Por ejemplo, la escena aquella en que Sempronio llega a casa de Celestina y una de las meretrices, Elicia, amante suya, se ve obligada a esconder en el cuarto de las escobas al cliente de turno:

CELESTINA. — ¡Albricias! ¡Albricias! ¡Elicia! ¡Sempronio! ¡Sempronio!

ELICIA. — ¡Ce! ¡Ce! ¡Ce!

CELESTINA. — ¿Por qué?

ELICIA. — Porque está aquí Crito.

CELESTINA. — ¡Mételo en la camarilla de las escobas! ¡Presto! Dile que viene tu primo y mi familiar.

ELICIA. — Crito, retráete ahí. Mi primo viene. ¡Perdida soy!

CELESTINA. — Pláceme, no te congojes.

3. En uno de los cuentos de Andersen, *Colás el chico* y *Colás el grande*, se repite el tema: ausencia del esposo, cena de la mujer con un sacristán, llegada imprevista del esposo, ocultación del sacristán en un arcón y posterior descubrimiento:

El marido era un hombre excelente y todo el mundo lo apreciaba; sólo tenía un defecto: no podía ver a los sacristanes; en cuanto se le ponía uno ante los ojos, entrábale una rabia loca. Por eso el sacristán de la aldea había esperado a que el marido saliera de viaje para visitar a su mujer, y ella le había obsequiado con lo mejor que tenía. Al oír al hombre que volvía, asustáronse los dos y ella pidió al sacristán que se ocultase en un gran arcón vacío, pues sabía muy bien la inquina de su esposo por los sacristanes. Apresuróse a esconder en el horno las sabrosas viandas y el vino, no fuera que el marido le observara y le pidiera cuentas.

(Andersen, *Cuentos Completos*, Ed. Labor, 1974, p. 8)

Sin duda, ha sido a través de Boccaccio como este tema ha llegado hasta Andersen, sin descartar la posibilidad de que se trate de algo popular. Por su carácter de literatura infantil se omiten los motivos de la visita del sacristán.

4. Pedro Antonio de Alarcón en el *Sombrero de tres picos* coincide en el asunto del adulterio, tratándose además, como en la *novella* de Apuleyo, de la mujer de un molinero. El profesor López-Casanova en la introducción a su edición del *Sombrero de tres picos* (ed. Cátedra, Madrid, 1974, pp. 33-34) dice lo siguiente a propósito de los antecedentes temáticos del asunto de la obra: «Los antecedentes de... fueron rastreados por numerosos investigadores, aunque en algunos casos haya que lamentar... un resultado de tanta noticia impertinente... Como más remota en el tiempo, la narración VIII, jornada octava del *Decamerón*. Que, a su vez, esta historia del escritor italiano muestre relación con uno de los veintiséis ejemplos del *Sendebär. Libro de los engaños et los asayamientos de las mujeres*, mandado traducir por el infante don Fadrique en 1253, ...obliga a suponer unas muy antiguas raíces de este tema, con diversas y variadas ramificaciones aquí y allá, tras haberse convertido, sin duda, en elemento panfolklórico». Efectivamente, este tema se remontaría a Apuleyo al menos.

VI. TRES «NOVELLE» DE CRÍMENES

La *novella* de la muerte de tres hermanos (*Met.* IX, 35-38), la de la mala madrastra (*Met.* X, 2-13) y la historia de la mujer condenada (*Met.* X, 23-28) forman un triple conjunto de carácter luctuoso que, por su temática, contrasta con la religiosa atmósfera del libro XI. Se trata de crímenes, intento de incesto y adulterios pretendidos.

A) «*Novella*» de la muerte de los tres hermanos (*Met.* IX, 35-38)

Lucio-asno, propiedad ahora de un pobre hortelano, acude con su amo a la finca de un pobre labrador que, en agradecimiento por la amable hospitalidad que un día recibiera del hortelano, le había invitado a comer. Durante la comida tienen lugar una serie de suce-

sos prodigiosos que preludian desgracias: una gallina da a luz un pollo, una grieta abierta en el suelo hace manar un surtidor de sangre, el vino empieza a hervir en la bodega, una comadreja mata a una serpiente, etc. Efectivamente, poco después, viene corriendo un esclavo que empieza a contar los presagiados infortunios, tema de esta *novella*:

El propietario de aquella heredad tenía tres hijos que vivían lejos, en amistosas relaciones con un pobre hombre que cuanto poseía era una modesta cabaña. Este pobre tenía a su vez por vecino a un individuo rico y soberbio que, no contento con lo que tenía, quería quitarle su pedazo de tierra. En vistas de tal atropello, nuestro hombre convocó a sus amigos, entre los cuales se contaban los tres hermanos. El ricachón habló con insolencia y amenazó a los mediadores. Enfurecido por la recriminación que le hizo uno de los tres hermanos, soltó sus perros y los azuzó contra la multitud. El más pequeño de los hermanos murió devorado por ellos, no sin antes pedir venganza a los suyos. El segundo cayó atravesado por una jabalina. Pero el tercero, simulando haber sido herido, pudo acabar con el malvado avaro y, para no caer en manos de sus criados, se suicidó con la espada misma de su adversario. El padre de los tres hermanos, oídas tales desgracias, se da muerte sobre la mesa del banquete.

La forma de insertar un relato en una trama por medio de un mensajero es plenamente típico de la tragedia. Y más tratándose, como en el presente caso, de truculencias no representables en escena. Por último, la reacción del padre es también frecuente en el drama, después de oída la terrible noticia del mensajero: el suicidio (cf. Soph. *Oed. R.* 1235: Yocasta cuando, en virtud de lo anunciado por el enviado de Corinto, se da cuenta de que se ha casado con su hijo, se suicida ahorcándose).

Nadie duda de la originalidad de Apuleyo en esta *novella* con respecto a su fuente. Entre otros motivos, porque la visita que el amo de Lucio hace al padre de los tres hermanos y los prodigios que ocurren en su casa —presupuesto inmediato para la *novella*— faltan en el epítome. Así opinan Bianco (*op. cit.*, p. 89) y Bürger (*op. cit.*, pp. 21 ss.). Por otra parte, la triple muerte de los hermanos, confirmando por paralelismo la apuleyanidad de la *novella*,

evoca la triple muerte de los ladrones en la *novella* cuarta de las *Metamorfosis* (IV, 9-21).

No puede sostenerse en esta *novella* una amplia utilización del mito. El tema de los tres hijos es, sin embargo, frecuente en el cuento popular, acompañado a menudo de la idealización del más pequeño (aquí el más pequeño es el primero en morir). En *Cupido y Psique*, por ejemplo, se repite claramente el motivo:

Hi tres numero filias forma conspicuas habuere, sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat (*Met.* IV, 28, 1-2).

En la colección de los hermanos Grimm hay abundantísimos ejemplos de tres hermanos cuyo menor resulta vencedor de las pruebas, así en *Los tres haraganes*, donde ocurre lo siguiente: «Un rey tenía tres hijos, a los que quería por igual, por lo que no sabía a quién de ellos legar el trono a su muerte. Al darse cuenta de que se acercaba su última hora, llamólos junto a su lecho y les dijo: 'Hijos míos muy queridos, he pensado una cosa y os la voy a decir. Heredará el trono aquel que sea más perezoso'... Cada uno pretende ser el más perezoso, pero el tercero dice: 'Padre, yo digo que el trono es para mí, pues mi pereza es tal que, si fuesen a ahorcarme y, teniendo ya el nudo en torno al cuello, alguien me pusiese en la mano un cuchillo afilado para cortar la cuerda, antes dejaría que me colgasen que levantar la mano hasta la cuerda'. Y el rey confió el trono al menor de sus hijos» (Grimm, *Cuentos completos*, traducidos al castellano por E. Valentí, Ed. Labor, Barcelona, 1967, pp. 459-460).

La muerte del más pequeño de los hermanos de la *novella*, devorado por perros, recordaría muy vagamente la de Acteón.

B) *Amores de una madrastra (Met. X, 2-13)*

O quam blandus es, Ammiane, matri!
 quam blanda es tibi mater, Ammiane!
 fratrem te vocat et soror vocatur.
 Cur vos nomina nequiora tangunt?
 Quare non iuvat hoc quod estis esse?
 Lusum creditis hoc iocumque? Non est:
 matrem, quae cupit esse se sororem,
 nec matrem iuvat esse nec sororem.

(Mart. *Epigram.* II, 4)

a) *Contenido y comentario.* — Desde el capítulo segundo del libro X hasta el capítulo decimotercero se desarrolla una nueva *novella*, una de las más independientes dentro de la trama novelesca, de las más conflictivas y ricas en contenido argumental y de las más extensas. Está puesta en boca de Lucio:

Post dies plusculos ibidem designatum scelestem ac nefarium
 facinus memini, sed ut vos etiam legatis, ad librum profero.

(*Met. X, 2, 1*)

Esta *novella* y la que le antecede (*Castigo del esclavo adúltero*) están conectadas a la novela por el lugar en el que ocurrieron.

El tema es el amor de una madrastra por el hijo que su marido había tenido del matrimonio anterior. Se trata, pues, de amores ilegítimos, motivo que, a partir de Apuleyo, se usa preferentemente para las *novelle* y que Apuleyo mismo frecuenta. El asunto es el siguiente:

Un capitán, en cuya casa se hospeda el amo de Lucio-burro, se había casado por segunda vez, tras morir su primera esposa que le había dejado ya un hijo. Pero quiso la suerte, o la ligereza de costumbres, que la madrastra, que había dado otro hijo a su marido, se enamorara del muchacho, hijo del primer matrimonio. Comenzó por reprimir su deseo, pero pronto sucumbió al fuego del amor. Fingió enfermedad, y mandó llamarle, haciéndole su declaración

un poco avergonzada. El joven, asustado de tal crimen, empieza dando largas a sus peticiones y dice a la madrastra que es preciso esperar hasta que su padre se marche fuera. Luego, va a pedir consejo a su viejo ayo, quien le dice que se marche lo más rápidamente posible. Pero la impaciente mujer convence a su marido para que vaya a unas alquerías muy distantes de allí, y encuentra así ocasión de consumar su propósito. Entonces el joven comienza a excusarse y a aplazar lo que había prometido. Y la madrastra se da cuenta de que no quiere consentir, cambiando su amor en odio. Así las cosas, llama a un esclavo suyo —*dotali servolo*— y trama con él la manera de vengarse. Primeramente quiere envenenarlo, pero equivocadamente bebe el veneno su propio hijo, y cae instantáneamente. En vista de lo cual, la mujer acusa del envenenamiento a su hijastro, añadiendo que había querido violarla. Manda mensajeros al marido con tales noticias, quedando éste angustiado y perplejo con el pensamiento de que había perdido a sus dos hijos. Después de enterrar a uno, marcha al foro a pedir castigo para el otro y lo acusa de fratricidio e incesto. Un gran alboroto se origina entonces, y el pueblo está a punto de lapidar al mancebo sin previo juicio. Mas los jueces se proponen averiguar la verdad según los hechos, y no por sospechas. Mandan traer al esclavo, cómplice de la madrastra, quien testimonia en contra del acusado. Y ya estaba a punto de decidirse la pena, cuando habla uno de los jueces, que era médico además, y dice que aquel bellaco había ido a su tienda a comprar un veneno mortal, con el pretexto de dárselo a un enfermo para que muriera sin dolor, pero que, inspirándole desconfianza, le pidió que sellara las monedas con su anillo. Cuando esto oye el esclavo, empieza a desmentir al médico, y a tartamudear, con lo que se pone en evidencia. Pero, quitándole de la mano el anillo que llevaba, vieron todos que era el mismo sello que el de las monedas y quedaron convencidos de su maldad. Sin embargo, el esclavo no dejaba de mentir en su obstinación y el médico entonces da la prueba definitiva explicando que el medicamento que le dio no era mortal, sino sólo un somnífero, y que, para ver que decía verdad, fueran a la tumba del muchacho y comprobarían que sólo estaba dormido. Así lo hacen y encuentran al joven levantándose de su sueño. Una vez que quedaron patentes las calumnias contra el hijastro, la justicia mandó crucificar al esclavo y la madrastra

fue desterrada para siempre. El padre, que había estado en peligro de perder a sus dos hijos, los recuperó de nuevo.

b) *El tema Putifar en la mitología y en la «novella»*.— La base argumental del relato es el conocido tema *Putifar* de procedencia mitológica. Consiste en lo siguiente: una mujer se enamora de un joven y, al no ser correspondida, lo calumnia de intento de violación; es creída e inmediatamente se castiga al calumniado (cf. de Elvira, *Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares*, Jano, n.º 39, 1972, pp. 49-51). El prototipo, que da nombre al tema, es el bíblico caso de José (*Gén.* 39-41): la mujer de Putifar se enamora de José, que era un esclavo, y al no ser correspondida, le acusa ante su marido que, prestando oídos, lo encarcela. En la mitología clásica cito los siguientes ejemplos: Belerofontes y Estenebea o Antea, Peleo y Astidamía, Fénix y la concubina de su padre, Mieno y su madrastra, Hipólito y Fedra. Ahora bien, se dan dos tipos dentro del mismo motivo: en unos casos, la mujer es la esposa del huésped que acoge al joven; en otros, se trata de la madrastra del muchacho. Al primer tipo pertenecen las leyendas de Belerofontes y de Peleo. Al segundo tipo, la de Mieno y la de Fedra. Y en un lugar intermedio —pues se trata de la concubina de su padre—, está el caso de Fénix. La saga más conocida de este tipo es la de Hipólito y Fedra, contada por Apolodoro de la siguiente manera:

Φαίδρα δὲ γεννήσασα Θησεῖ δύο παιδία Ἀκάμαντα καὶ Δημοφῶντα ἔρᾳ τοῦ ἐκ τῆς Ἀμαζόνος παιδὸς [ἦγουν τοῦ Ἴππολύτου] καὶ δεῖται συνελθεῖν αὐτῇ. ὁ δὲ μισῶν πάσας γυναῖκας τὴν συνουσίαν ἔφυγεν. ἡ δὲ Φαίδρα, δεισασα μὴ τῷ πατρὶ διαβάλλῃ, κατασχίσασα τὰς τοῦ θαλάμου θύρας καὶ τὰς ἐσθῆτας σπαράξασα κατεψεύσατο Ἴππολύτου βίαν. Θησεὺς δὲ πιστεύσας ἤϋξατο Ποσειδῶνι Ἴππόλυτον διαφθαρῆναι· ὁ δὲ, θέοντος αὐτοῦ ἐπὶ τοῦ ἄρματος καὶ παρὰ τῇ θαλάσῃ ὄχουμένου, ταῦρον ἀνήκεν ἐκ τοῦ κλύδωνος. Πτοηθέντων δὲ τῶν ἵππων κατηράχθη τὸ ἄρμα. Ἐμπλακεῖς δὲ ταῖς ἡνίαις Ἴππόλυτος συρόμενος ἀπέθανε. Γενομένου δὲ τοῦ ἔρωτος περιφανοῦς ἑαυτὴν ἀνήρτησε Φαίδρα.

(Apoll. Epit. *Bibl.* I, 18-19)

El tema fue tratado en varias tragedias: una de Sófocles titulada *Fedra*; dos de Eurípides: *Hipólito velado* e *Hipólito coronado*; y otra *Fedra* de Séneca. Pero, de entre ellas, sólo la de Séneca y el *Hipólito coronado* de Eurípides han llegado a nosotros. De la *Fedra* de Sófocles y del primer *Hipólito de Eurípides* se conservan algunos fragmentos.

Entre las dos tragedias conservadas sobre el tema, hay algunos detalles diferentes en la versión mítica (v. la exposición del conjunto del mito en Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, 377-381):

1. Diferente escenario: en Eurípides, Trecén; en Séneca, Atenas y sus inmediaciones.
2. Declaración directa en Séneca; en Eurípides, por medio de la nodriza.
3. En Eurípides, Fedra tiene dos hijos de su matrimonio con Teseo; en Séneca no se menciona ninguno.
4. En el *Hipólito*, Fedra ha dejado escrita la acusación antes de suicidarse; en la *Fedra*, la acusación es directa.
5. Suicidio de Fedra: en Eurípides, se ahorca; en Séneca, se clava la espada de Hipólito. Distinta motivación del suicidio: en Eurípides, porque no puede lograr el amor de Hipólito; en Séneca, porque se siente culpable.
6. Hipólito muere inmediatamente en Séneca a consecuencia del accidente de carro; en Eurípides, aparece al final de la pieza dialogando con Teseo en su agonía.

Expuesto lo anterior, vuelvo sobre Apuleyo. El tema *Putifar* que aparece en esta *novella de las Metamorfosis* sigue de cerca el episodio de Fedra e Hipólito. Es más, puede afirmarse que Apuleyo se sirvió, como fuente principal, de la *Fedra* de Séneca. Llegamos a esta conclusión por un detenido análisis comparativo del relato de Apuleyo y del drama de Séneca:

1. La primera diferencia entre el *Hipólito* y la *Fedra* es el distinto escenario de ambas piezas. En Séneca, la escena es *Athenis vel prope Athenas*. Apuleyo no nos dice el nombre de la ciudad en que tiene lugar su *novella*, pero, sin embargo, alude a instituciones atenienses y, por el itinerario de Lucio, lo más probable es que se refiera a Atenas: tras haber experimentado la magia de Tesalia,

haber vivido en Beocia las aventuras con los ladrones, Lucio llega al lugar en que ocurre el caso de la madrastra; inmediatamente después arriba a Corinto con su nuevo amo. De allí se fuga hasta Cencreas, en el litoral del mar Egeo, donde recibe la revelación de Isis. Así que el lugar de paso casi forzoso entre Beocia y Corinto es Atenas:

SÉNECA

Ubi per graciles levis Ilisos (13).

Vos qua Marathon tramite laevo (17).

Alius rupem dulcis Hymetti
parvas alius calcet Aphidnas (23-24).

Labore niveum corpus Iliso foveat:
nunc ille ripam celeris Alpehi legit
[504-5).

Non colere donis templa votivis libet,
non inter aras, Atthidum mixtam cho-
[ris,

iactare tacitis conscias sacris faces
[(105-7).

Adeste, Athenae! (725).

An missa praeceps arce Palladia ca-
[dam (260).

(Referencias a Atenas o a parajes cercanos: el Iliso, Maratón, el Hime-to, Afidnas, el Alfeo, Eleusis —*iactare tacitis conscias sacris faces*—, la Acrópolis.)

APULEYO

Et exemplo legis Atticae Martique
iudicii causae patronis denuntiat prae-
co neque principia dicere neque mi-
serationem commovere (X, 7, 2).

(Referencia al Areópago y a lo ateniense.)

2. Estado enfermizo de la madrastra a consecuencia de su pasión insatisfecha. Fedra y la madrastra de Apuleyo presentan los mismos síntomas que son fruto de ese amor corrosivo como el fuego: palidez en el rostro, ojos cansados y llorosos, desasosiego y fatiga:

SÉNECA

Torretur aestu tacito et inclusus quo-
 [que
 quamvis tegatur, proditur vultu fu-
 [ror;
 erumpit oculis ignis et lassae genae
 lucem recusant; nil idem dubiae pla-
 [cet
 artusque varie iactat incertus dolor.
 Nunc ut soluto labitur moriens gradu
 et vix labante sustinet collo caput,
 nunc se quieti reddit et, somni in-
 [memor,
 noctem querelis ducit; atollit iubet
 iterumque ponit corpus et solvi comas
 rursusque fingi; semper impatiens sui
 mutatur habitus. Nulla iam cereris
 [subit
 cura aut salutis; vadit incerto pede,
 iam viribus defecta: non idem vigor,
 non ora tinguens nitida purpureus ru-
 [bor;
 populatur artus cura, iam gressus tre-
 [munt
 tenerque nitidi corporis cecidit decor.
 Et qui ferebant signa Phoebeae facis
 oculi nihil gentile nec patrium micant.
 Lacrimae cadunt per ora et assiduo
 [genae
 rore irrigantur, qualiter Tauri iugis
 tepido madescunt imbre percussae ni-
 [ves (362-383).

APULEYO

At ubi completis igne vaesano totis
 praecordiis inmodice bacchatus Amor
 exaestuabat, saevienti deo iam succu-
 buit, et languore simulato vulnus ani-
 mi mentitur in corporis valetudinem.
 Iam cetera salutis vultusque detri-
 menta et aegris et amantibus examus-
 sim convenire nemo qui nesciat: pal-
 lor deformis, marcentes oculi, lassa
 genua, quies turbida et suspiritus cru-
 ciatus tarditate vehementior. Crederes
 et illam fluctuare tantum vaporis fe-
 brium, nisi quod et flebat. Heu me-
 dicorum ignarae mentes, quid venae
 pulsus, quid coloris intemperantia,
 quid fatigatus anhelitus et utrimsecus
 iactatae crebriter laterum mutuae vi-
 cissitudines? Dii boni, quam facilis
 licet non artifici medico cuivis tamen
 docto Veneriae cupidinis comprehen-
 sio, cum videas aliquem sine corporis
 calore flagrantem (X, 2, 5-8).

3. Al producirse el encuentro con la madrastra, el joven le pre-
 gunta por su dolencia:

SÉNECA

Ph.—Quis me dolori reddit atque aes-
 [tus graves
 reponit animo? Quam bene excideram
 [mih!
 Hip.—Cur dulce munus redditae lucis
 [fugis? (589-591).

APULEYO

At iuvenis nihil etiam tunc sequius
 suspicatus summisso vultu rogat ultro
 praesentis causas aegritudinis (X, 3, 3).

4. La pregunta del hijo es una incitación para que la madrastra le descubra sus sentimientos, pero vacila a la hora de hablar y una vergonzosa duda detiene sus palabras:

SÉNECA

Sed ora coeptis transitum verbis ne-
[gant;
vis magna vocem mittit et maior tenet
[(602-603).

Curae leves loquuntur, ingentes stu-
[pent (607).

APULEYO

Sed illa cruciabili silentio diutissime
fatigata et ut in quodam vado dubi-
tationis haerens omne verbum, quod
praesenti sermoni putabat aptissimum,
rursum improbens nutante etiam nunc
pudore, unde potissimum caperet exor-
dium, decunctatur (X, 3, 2).

5. La madrastra trata de olvidar su condición de madre de aquel de quien se ha enamorado. Detesta el título de tal maternidad:

SÉNECA

Matris superbum est nomen et ni-
[mium potens:
nostros humilium nomen adfectus de-
[cet;
me vel sororem, Hippolyte, vel famu-
[lam voca,
famulamque potius, omne servitium
[feram (609-612).

APULEYO

Et ad se vocari praecipit filium
—quod nomen in eo, si posset, ne ru-
boris admoneretur, libenter eraderet
(X, 3, 1).

6. Declaración directa de la madrastra. En Apuleyo, clara y explícita; en Séneca, velada y oscura. Obsérvese la casi idéntica *súplica final*:

SÉNECA

Te, te, soror, quacumque siderei poli
in parte fulges, invoco ad causam pa-
[rem:
domus sorores una corripuit duas,
te genitor, at me gnatus. En supplex
[iacet
adlapsa genibus regiae proles domus.
Respersa nulla labe et intacta inno-
[cens
tibi mutor uni. Certa descendi ad pre-
[ces:
finem hic dolori faciet aut vitae dies.
Miserere amantis (663-671).

APULEYO

Causa omnis et origo praesentis do-
loris set etiam medela ipsa et salus
unica mihi tute ipse es. Isti enim tui
oculi per meos oculos ad intima de-
lapsi praecordia meis medullis acerrimum commovent incendium. Ergo miserere tua causa pereuntis (X, 3, 5-6).

7. Pretexto del enamoramiento: el parecido con el padre. Es tal pretexto un argumento sofístico, con el que se trata de paliar la falta y convertirla, hasta cierto punto, en un acto de amor conyugal:

SÉNECA

Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo
illos priores quos tulit quondam puer,
cum prima puras barba signaret genas
monstrique caecam Gnosii vidit do-

[mum

et longa curva fila collegit via.

Quis tum ille fulsit! Presserant vittae

[comam

et ora flavus tinguebat pudor;

inerant lacertis mollibus fortes tori;

tuaeque Phoebes vultus aut Phoebi

[mei,

tuusque potius —talis, en talis fuit

cum placuit hosti, sic tulit celsum ca-

[put:

in te magis refulget incomptus decor:

est genitor in te totus et torvae ta-

[men

pars aliqua matris miscet ex aequo

[decus:

in ore Graio Scythicus apparet rigor.

Si cum parente Creticum fretrum,

tibi fila potius nostra nevisset soror

[(646-662).

APULEYO

nec te religio patris omnino deterreat,
cui morituram prorsus servabis uxorem.
Illius enim recognoscens imaginem
in tua facie merito te diligo
(X, 3, 6).

8. Negativa del hijo a las incestuosas proposiciones de la mujer de su padre, en una y otra obra. Pero la reacción inmediata del joven es diferente en Séneca que en Apuleyo. Hipólito, cuando ha escuchado las impuras palabras de Fedra, invoca a los dioses maldiciéndola y se marcha, profundamente airado (671 ss.). Sin embargo, Apuleyo nos muestra a un muchacho, prudente al principio, que, no queriendo exasperar a su madrastra con una pronta negativa, intenta aplazar sus deseos. La mujer confía en sus promesas, pero comprende en seguida que su actitud comporta una negativa y muda en odio su amor (X, 4, 1-5).

9. Ausencia del padre: en la tragedia senequiana, Teseo está ausente durante toda la primera parte de la obra porque ha bajado al Hades con su inseparable Pirítoo, para raptar a Prosérpina. Durante ese tiempo tiene lugar el enamoramiento y la declaración de Fedra. En la *novella* de Apuleyo, el hijo trata de convencer a la madrastra de que su entrevista sea retrasada hasta que su padre se marcha fuera. La madrastra, impaciente, persuade a su marido para que se vaya *ad longissime dissitas... villulas* (X, 4, 4). Así deja el sitio libre al hijo.

Recordemos aquí también que la ausencia de un familiar como origen de desgracias es rasgo de los cuentos populares.

10. Tanto en Séneca como en Apuleyo, la falsa acusación con que la madrastra calumnia al hijastro se hace directamente ante el marido: otra prueba más de que Apuleyo está más cerca de Séneca que de Eurípides:

SÉNECA	APULEYO
Th.— Quis, ede, nostri decoris eversor [fuit?	sed fratrem iuniorem fingebat ideo privigni scelere peremptum, quod eius
Ph.— Quem rere minime.	probrosae libidini, qua se comprimere
Th.— Quis sit audire expeto.	temptaverat, nolisset succumbere.
Ph.— Hic dicet ensis...	(X, 5, 4-5)
(895-898)	

11. El detalle de la espada está también en Séneca:

SÉNECA	APULEYO
...en praeceps abit ensemque trepida liquit attonitus fuga. Pignus tenemus sceleris... (728-730).	...addebat sibi quoque ob detectum flagitium eumdem illum gladium com- minari (X, 5, 5).

12. La figura de la nodriza de Fedra viene a ser, por su complicidad con la amante, más o menos paralela al esclavo que aparece en las *Metamorfosis* y que trama la venganza junto con su señora.

13. El padre pide castigo para el hijo al que cree culpable: Teseo pide a Posidón que le conceda, como tercer don de los tres

que le había prometido, la muerte de Hipólito; el padre de la *novella* apuleyana, tras el entierro del hijo envenenado, acude a los jueces a pedirles un castigo para su otro hijo:

SÉNECA

..Genitor aequoreus dedit
ut vota prono terna concipiam deo
et invocata munus hoc sanxit Styge.
En perage donum triste, regnator freti!
Non cernat ultra lucidum Hippolytus
[diem
adeatque manes iuvenis iratos patri.
(942-947)

APULEYO

Atque ibi tum fletu tum precibus
genua etiam decurionum contingens
nescius fraudium pessimae mulieris
in exitium reliqui filii operabatur
affectibus: illum incestum paterno
thalamo, illum parricidam fraterno
exitio et in comminata novercae cae-
de sicarium (X, 6, 2).

Si en la tragedia la atmósfera mítica permitía a Teseo suplicar a Posidón el castigo para su hijo, el ambiente realista de la ficción *novellesca* requiere que ese castigo emane de las instituciones judiciales encargadas de administrar justicia.

14. Desenlace: se descubre la culpa de la madrastra y la inocencia del joven. La mutación que Apuleyo introduce con el juicio ante los tribunales, como medio para castigar al hijastro, es lo que determina que el desenlace, consecuencia del juicio, sea también diferente del relato senequiano: la inocencia del acusado queda patente ahí. En Séneca, el castigo de Hipólito era obra de un dios y ha de pasar por la muerte antes de que quede clara su inocencia. Por lo que respecta a la madrastra, en Apuleyo, una vez descubierta su falsedad y su crimen, es castigada por los jueces con el destierro perpetuo. Fedra, en Séneca, se confiesa culpable y se suicida.

15. Etopeya de hijo y madrastra: la personalidad del hijastro en la *novella* está esbozada en las siguientes palabras:

Pietate modestia praecipuum (X, 2, 1),

rasgos que, llevados al heroísmo, corresponden también a Hipólito, tanto en Séneca como en Eurípides.

El carácter de Fedra se debate en una doble posibilidad: su innata desvergüenza o el ser un instrumento de los hados:

Vos testor omnis, caelites, hoc quod volo
me nolle... (604-605).

Es la eterna cuestión del determinismo o el libre albedrío en la actuación humana, presente también en la madrastra de Apuleyo:

seu naturaliter impudica seu fato ad extremum impulsa flagitium...

(X, 2, 3)

Sin embargo, en la caracterización moral de los personajes hay notables diferencias entre uno y otro autor, fruto de su distinto temperamento artístico y del distinto género que cultivan. Los personajes del drama de Séneca son culpables e inocentes al mismo tiempo. Fedra prefiere la muerte antes que una vida criminal y sólo cede a su amor a ruegos de la nodriza; vacila enormemente al declararse a Hipólito y lo hace precisamente cuando cree que Teseo no volverá ya de su viaje al Hades; lo calumnia únicamente cuando Teseo manda torturar a la nodriza que, como comenta Grimal (*Sénèque. Phèdre*, París, 1965, Intr. pp. 15-16), es la única persona que la separa de una soledad completa (la idea de la calumnia fue de la nodriza, no suya). Por último, sabe castigarse a sí misma sin necesidad de jueces: todas estas circunstancias atenúan la culpabilidad de la heroína. Al mismo tiempo, la misoginia y crueldad de Hipólito ponen una nota de dureza en su inocencia fundamental. «Pèche par un point: il y a place dans son âme pour une passion toute négative, mais qui, finalement, causera sa perte, la haine de l'amour et, en particulier, de la femme... Ce manque d'humanité empêche Hippolyte d'être un sage, et même, tout simplement, un être digne d'une estime totale» (Grimal, *op. cit.*, p. 14). Porque Fedra e Hipólito, como seres humanos, tienen conjuntamente el bien y el mal dentro de ellos y, como héroes trágicos, el conflicto es parte integrante de su esencia.

Apuleyo, en cambio, ha sido menos equitativo porque ha puesto toda la inocencia en el hijastro y ha cargado a la madrastra y a su esclavillo con la dosis completa de maldad de que disponía para este relato. Y el conflicto nace de su enfrentamiento. Ello es producto de un primitivismo de ideas que resalta en una psicología totalmente falta de análisis y matizaciones, basada sólo en fuertes contrastes de bien y de mal, como en los cuentos populares.

16. Es posible que Apuleyo haya querido aludir a su inspiración en la tragedia cuando, al principio de la *novella*, advierte al lector:

Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere (X, 2, 4).

El tema Putifar se da también en dos novelas griegas: en las *Efesíacas* (II, 3-10) y en las *Etiópicas* (I, 9-17). En el primer caso se trata de un episodio con paralelismo en todo caso con las sagas de Peleo y Belerofonte más que con la de Fedra, puesto que la amante no es una madrastra. Sin embargo, el relato incluido en las *Etiópicas*, que constituye una *novella*, muestra cierta traza de inspiración en Apuleyo y sigue, por tanto, el paradigma de Fedra e Hipólito.

C) *Historia de la mujer condenada* (Met. X, 23-28)

Una rica mujer se enamora de Lucio en su forma asnal y tiene amores con él. El dueño, asombrado del ingenio del burro, decide exhibirlo en un espectáculo público, dándole por esposa a una mujer condenada a las fieras. La *novella* explica los delitos que había cometido tal mujer para ser condenada a ese suplicio. Dice Lucio:

Eius poenae talem cognoveram fabulam (Met. X, 23, 2).

Y a continuación cuenta la historia:

Había estado casada con un individuo honrado y honesto. El padre de su marido, al partir de viaje y dejando a su mujer embarazada, le pidió que, si daba a luz una niña, la hiciera morir en seguida. Y nació una niña, pero la mujer, compadeciéndose de ella, se la dio a criar a unos vecinos. Cuando llegó la muchacha a edad de casarse, la madre, que tenía otro hijo —el marido de la condenada— le hizo saber que aquélla era su hermana y le pidió que se ocupara de su boda. Así lo hizo él sin revelar a nadie su parentesco con la doncella, pero su mujer, la condenada a las fieras, imaginando que la joven era una rival suya, usurpadora de su tálamo,

la mató, tras engañarla, con un horrible suplicio y siendo ayudada en el crimen por un esclavo. El hermano de la doncella se puso enfermo al enterarse de un crimen tan vil, pero la malvada esposa lo envenenó con la complicidad de un médico, y, no contenta con ello, para deshacerse del testigo de su asesinato hizo que el médico se envenenara también: '¡Oh, tú!, el más insigne de los médicos, no darás esa poción a mi querido marido antes de beber tú mismo una buena parte de ella, pues ¿cómo sé yo que no se esconde aquí un veneno mortífero?'. El médico, mal de su grado y puesto que estaba delante de más personas, hubo de envenenarse. Sin embargo, le dio tiempo para revelar a su mujer los crímenes de aquella harpía. La viuda del médico acudió a pedir la recompensa que debía darse por el doble asesinato, pero, colmada de promesas por la criminal, consintió en prepararle venenos para prolongar sus fechorías. Y, como culminación, la infame mujer envenenó a su propia hija, con el fin de recibir su herencia, y a la viuda del médico. Pero esta última, antes de morir, acudió a declarar ante los jueces, que decidieron como castigo para la quintuple asesina el ser pasto de las fieras.

Apuleyo profundiza en uno de los personajes que aparecen en la novela griega —la mujer condenada a las fieras y destinada a unirse con el mismo Lucio— y alarga su reelaboración novelesca con el relato de la causa de esta condena. Que esta *novella* no estaba en el original, se hace bastante evidente a partir de los rasgos siguientes que denuncian su apuleyanidad:

1. En primer lugar, la fórmula introductoria es paralela a otras muchas (cf. Bianco, *op. cit.*, p. 85).

2. Apuleyo, con su gusto por los contrastes, ha incluido una historia de bastante similitud con la anterior, pero diferenciándose de ella por su final desgraciado.

3. En la línea de esta técnica contrastiva, típica del madaurense, hay que resaltar la figura del médico de esta *novella* y compararlo con el de la anterior: todo lo que el primero tiene de sabio y justo, el segundo lo tiene de avaro, malvado y necio (cf. Bianco, *op. cit.*, p. 90).

Y, volviendo a la similitud entre esta *novella* y la anterior, existen los siguientes contactos:

1. La figura central es una mujer, diseñada con negras tintas y caracterizada fríamente como detestable.
2. En ambas existe el personaje del esclavo, ayudante de su señora y malvado como ella.
3. En ambas aparece un médico con el contraste ya dicho anteriormente.
4. En las dos se alude a la pócima venenosa.
5. La justicia decide finalmente el castigo de los malhechores.

Esta narración es una combinación de motivos muy usados por Apuleyo: el adulterio y el crimen. Tiene acentos de exagerada y perversa crueldad. Los delitos, cometidos con una determinación rigurosa, son señal de ello. El adulterio desempeña aquí un papel muy secundario como motivo, pues sólo es una sospecha.

La *novella* parece, en su comienzo, el esbozado argumento de una comedia nueva: un padre que se marcha y encarga a su mujer embarazada que, si da a luz una niña, la mate; la madre la confía a los vecinos; el hermano la reconoce por indicación de su madre y la dota para que se case; hay malentendidos y celos...; sin embargo, las cosas se complican luego y el final feliz que exigiría este principio formalmente cómico, se transforma en una larga serie de desgracias.

Por lo demás, no encontramos aquí utilización literaria del mito, salvo una venganza amorosa del tipo de la de Medea, pero con mayores complicaciones.

VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ