

Augusto Guarino

*Las huellas del asno. Presencia de Apuleyo en la narrativa española del siglo XVI*, in *Modelli, Memorie, Riscritture* (Atti del Convegno Internazionale, Napoli-Cassino, 10-12 maggio 2000), a cura di G. Grilli, Napoli, IUO, 2001, pp. 43-59

# Las huellas del asno. Presencia de Apuleyo en la narrativa española del siglo XVI

Augusto Guarino – Istituto Universitario Orientale (Napoli)

## 1. *Un ejercicio de relectura*

Quisiera empezar esta pequeña reflexión sobre la definición, o mejor *transformación*, de los géneros narrativos en la España del siglo XVI con un ejercicio de relectura. Me gustaría conseguir imaginar, aunque solo en parte, el impacto que pudo tener en los lectores españoles de la época la traducción de un libro tan fascinante y complejo como *El asno de oro* de Apuleyo<sup>1</sup>. La versión de Diego López de Cortegana, cuyo prólogo está fechado 1513 y fue publicada en Sevilla por Jacobo Cromberger, probablemente en 1525, es la segunda traducción a un idioma moderno tras la italiana, llevada a cabo por Matteo Boiardo y publicada en 1508<sup>2</sup>. Son precisamente las traducciones a las lenguas románicas las que, literalmente, hacen del *Asno de oro* una “novela” -un *roman* o *romanzo*-, asimilable de alguna manera a las narraciones ya aparecidas en castellano y catalán, en francés o italiano. Hay que subrayar, además, que a pesar de las *excusaciones* del traductor<sup>3</sup>, *El asno de oro* se presenta al lector de principios del XVI en un castellano ágil y fluyente, una lengua ya sorprendentemente moderna, digna de codearse con la de textos como el *Lazarillo* o el *Abencerraje*.

No se trata sólo de la *romanización* del texto de Apuleyo; traducir al castellano la hermosa historia de las peripecias de Lucio transformado en burro significaba sobre todo entregarla a la curiosidad ávida de lectores poco dados a los estudios clásicos y, por otra parte, ya acostumbrados a libros de ficción como el *Amadís* y su larga secuela de imitaciones caballerescas<sup>4</sup>. Se verifica, en España como en otros países, la

---

<sup>1</sup>Quiero agradecerle al amigo Giuseppe Grilli el estímulo a retomar mi precedente y apresurada lectura del *Asno de oro* en ocasión de este coloquio en que participa también la Universidad de Cassino, cuya sede se encuentra a escasa distancia de la abadía donde Boccaccio en 1355 encontró el manuscrito, hasta entonces desconocido, de la obra de Apuleyo.

<sup>2</sup>López de Cortegana había sido inquisidor, y había publicado también el *Tractado de miseria de los cortesanos que scribió el papa Pío [...] y otro tractado de cómo se queja la paz [la Querella Pacis] compuesto por Erasmo, varón doctísimo*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520. Remito, para Cortegana, al clásico de Marcel Bataillon, *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986<sup>3</sup> (Segunda ed. en español corregida y aumentada, 1966).

<sup>3</sup>Véase el *Prohemio* de Cortegana: “este asno, aunque ha poco era de oro, a nadie agrada, porque desnudo de las chapas de oro, que es la excelencia de su estilo e polido hablar en latín, queda profanado y desfavorecido por ser traducido e tornado en romance e habla comun”; utilizo la edición Alianza, que reproduce la traducción de Cortegana: Apuleyo, *El asno de oro*, Introducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Alianza, 1988 (para el *Prohemio*, véanse las páginas 332-334).

<sup>4</sup>Los *libros de caballerías* presentaban algunas analogías con la novela de Apuleyo, por lo menos en el carácter itinerante de las aventuras y la presencia de elementos prodigiosos y mágicos. Un lector mínimamente avisado, sin embargo, se daba cuenta de la enorme diferencia de perspectivas que existía entre la novela antigua y los libros de caballerías con respecto a la significación de las aventuras de los personajes y sobre todo ante el elemento sobrenatural. Véase, para estos aspectos, el trabajo de Anna Bognolo, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997: “Il meraviglioso dell’avventura e il meraviglioso dei prodigi, le ‘venture’ e gli ‘incanti’, nei *libros de caballerías* studiati, tendono ad acquisire un carattere artificiale [...] Non troviamo il meraviglioso come incertezza sulla natura delle cose, né l’avventura come disposizione aperta all’incontro con ignote alterità”, p. 211. Y sin embargo, aún coincidiendo completamente con las conclusiones del valioso estudio de Anna Bognolo, quedo con la impresión de que por lo menos en un sector de los lectores de *libros de caballerías* quedó fuerte la tentación de una posible lectura (o reescritura) en términos simbólico-iniciáticos, así como está documentada, al otro extremo, una simétrica tendencia a una interpretación *quijotesca* literal y “realística”.

culminación de una primera fase de la difusión de la obra de Apuleyo en las literaturas modernas, a partir del descubrimiento de su manuscrito por parte de Boccaccio en 1355 en la biblioteca de la abadía de Montecassino, una etapa de “latencia” en que la obra del madaurense llega a hacerse presente en un grupo reducido pero influyente de literatos y de obras fundamentales, empezando por el mismo *Decameron*, donde Boccaccio llega a verter tan sólo con una leve reelaboración dos episodios del Libro IX en las novelas de Pietro de Vinciolo (V, 10) y de Peronella (VII, 2). En este sentido, con la traducción de Cortegana se cierra el círculo, porque el lector del *Asno de Oro* romanceado lo lee probablemente a la luz y al lado de las traducciones del *Decameron*, que siguen en España una trayectoria distinta pero paralela a la del texto de Apuleyo<sup>5</sup>, hasta la común prohibición de la novela latina y de las “novelle” italianas en el Índice inquisitorial de 1559<sup>6</sup>. Un testimonio de la relativa madurez del público de lectores nos lo da el mismo Cortegana en el prólogo a su traducción:

“Leyendo en estos dias passados en Lucio Apuleyo del Asno de Oro, me pareció traduzirlo en nuestra lengua quotidiana, por que los que no auian sabido su hystoria tuuiesen facil camino para lo conocer. [...] Assi este asno de oro que pocos conoscian y muchos desseauan, antes andaua fiero y brauo, agora manso como un cordero, muy claro e llano en su hablar, salta y bayla en presencia de todos”<sup>7</sup>

Cortegana, es evidente, traduce *El Asno de Oro* para los que no pueden leerlo en latín pero que al mismo tiempo ya *desean* conocerlo, en la estela de una fama consolidada pero también gracias a un hábito ya adquirido de lectura de textos ficcionales. Además, haciendo del protagonista metáfora del libro mismo, Cortegana presenta al lector su traducción como un proceso de *domesticación*, de adaptación a un nuevo contexto. En este sentido, él hace todo los esfuerzos posibles para acercar el lector a los objetos, a las costumbres, a los ambientes de la época clásica, adoptando por ejemplo un léxico modernizador que trasforma “polentae caseatae” en *quesadilla*, “nectar” en *alfajor*, “aedilis” en *almotacén*, “gladiatores” en *jugadores de esgrima*. En algunos casos Cortegana acude a formaciones originales y expresionistas, como cuando no se limita a identificar como “echacuervos” a los sacerdotes de la diosa Siria, sino que los describe urdiendo una “echacorvería” (p. 239), y hasta –en sentido

<sup>5</sup>La traducción del *Asno de oro* de Diego López de Cortegana se imprimió por primera vez en Sevilla, por Jacobo Cromberger, en 1525, con reimpresiones en los años 1536 y 1539 (Zamora, Pedro Tovaus), 1543 (Medina del Campo, impr. por Pedro de Castro a costa de Juan de Espinosa), 1551 (Amberes, Iuan Steelsio, por Iuan Lacio). Tras la inclusión en el índice de 1559 se realizó una edición expurgada que conoció por lo menos tres reimpressiones (Alcalá, 1584; Valladolid, 1601; Sevilla, 1613), para no volverse a editar hasta el siglo XIX.

<sup>6</sup>A partir de la *princeps* (*Las cient novelas de micer Juan Bocacio*, Sevilla, Meynardo Ungut & Stanislao Polono, 1496) el *Decameron* en castellano conoció cuatro reediciones (Toledo, 1524; Valladolid, 1539; Medina del Campo, 1543; Valladolid, 1550) hasta su inclusión en el índice inquisitorial de Quiroga de 1559. Puede ser significativo que el mismo impresor de Medina publica el mismo año dos ediciones de las dos obras: *Lucio Apuleyo del Asno de oro en el qual se tracta muchas hystorias y fabulas alegres*, Medina del Campo : impr. por Pedro de Castro a costa de Juan de Espinosa, 1543 y *Las cient nouellas de micer Juan Bocacio... En las quales se hallaran notables exemplos y muy elegante / Agora nueuamente impressas: corregidas y enmendadas*: (Al fin: Median (sic) del campo : Por Pedro de Castro : a costa de Juz de espinosa, 1543). Por otra parte, el probable editor de la *princeps*, Jacobo Cromberger, también editó algunas obras de Boccaccio: *Libro llamado Fiameta...* Seuilla : Por Jacobo Cromberger, 1523; *Libro de Juan Bocacio que tracta de las illustres Mugerres*, Sevilla: por industria y expensas de Jacobo Cromberger aleman, 1528.

<sup>7</sup>Apuleyo, *El asno de oro*, Introducción de Carlos García Gual, op. cit., pp. 332-3. A la traducción del XVI también remite la edición Muntaner: Apuleyo, *El asno de oro*, Barcelona, Muntaner, 1973.

más general- “echacorveando” (p. 246). Desde el punto de vista literario, es significativo que al momento de comentar la fábula de Amor y Psiquis Cortegana traduzca la “bella fabella” del original como *bella novela*. Es cierto que la palabra “novela” venía utilizándose en castellano al menos desde el *Siervo libre de amor* (“Aquí acaba la novella”, se titula su capítulo final<sup>8</sup>) pero también hay que recordar que a lo largo de todo el siglo XVI queda envuelta en un halo de sospecha y que habrá que esperar al 1613 de las *Novelas cervantinas* (en todo caso *Ejemplares*) para que el término pueda encabezar una obra original española<sup>9</sup>.

Y sin embargo, aun teniendo en cuenta todo el contexto expuesto, que de alguna manera hace *necesario* y *familiar* el libro de Apuleyo, me parece imprescindible y al mismo tiempo imposible intentar siquiera imaginar como pudo reaccionar el lector romance (no ya el humanista vezado a los escabrosos epigramas de Marcial, a las malicias de Catulo, a la homofilia ostentada de los filósofos griegos) ante un libro tan sorprendente. Una narración que se atrevía a hablar de los aspectos más escandalosos de la sociedad, que hermanaba lo escatológico y lo hórrido, que era contemporáneamente –para utilizar la terminología anglosajona- “romance” y “novel”, expresión de una fantasía aparentemente desafortada y al mismo tiempo de la observación más atenta de la realidad.

Todavía más asombrosa es la sustancial fidelidad de la versión al texto original, aun con la suavización de algunos aspectos eróticos. ¿Cuánto tiempo habría de esperar el ideal lector español para que en una obra legalmente impresa se volviera a hablar tan abiertamente de homosexualidad como en el episodio de los sacerdotes de la diosa Siria, se volvieran a describir con tantos detalles las realidades del amor físico, a utilizar con tanta eficacia los recursos del miedo y del horror? Pero la fidelidad de Cortegana al intento de Apuleyo no se limita a los aspectos individuales, aislados, sino que llega a incorporar su visión e interpretación global de la historia de Lucio, reproduciendo al pie de la letra toda la serie de rituales de iniciación al culto de la diosa Isis del Libro XI, sin intentar siquiera una “cristianización” del itinerario espiritual (¿por considerarla implícita o por temor a las posibles consecuencias heterodoxas de una explicitación?). Angelo Firenzuola, por ejemplo, que en su “volgarizzazione” adopta a menudo una postura de modernización análoga a la de Cortegana, y en muchos casos más atrevida, omite todo el capítulo<sup>10</sup>.

El libro de las *Metamorfosis* en castellano, en otros términos, lanza un desafío a los creadores de ficción en español del siglo XVI, un reto que la literatura de la época aceptará en amplia medida y a su manera, dando vida a la primera etapa de la historia de la grande narrativa en prosa de Occidente, desde el *Lazarillo de Tormes* hasta *El Criticón* de Gracián, pasando por el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, sin

---

<sup>8</sup>Véase Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de Amor*, edición de Antonio Prieto, Madrid, Cátedra, 1976, p. 107. Sin embargo, el hecho de que el autor defina siempre su texto como “tratado” o “estoria” y el que el mismo manuscrito misceláneo que contiene el *Siervo libre* se abre con la *Novela que Diego de Cañizares de latyn en rromance declaro y traslado de un libro llamado Scala Celi* deja suponer que el término “novela” es ajeno a Rodríguez del Padrón y más bien derivado de la anotación de uno de los copistas o compiladores del códice.

<sup>9</sup> Cf. Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Perpignan, Éditions du Castillet, 1987.

<sup>10</sup> Agnolo Firenzuola (Florencia, 1493 – 1543) llevó a cabo su volgarización alrededor del año 1525, pero salió póstuma en Venecia: *Apuleio, dell’asino d’oro*, in Vinegia, Gabriel Giolito, 1550. Véase *L’asino d’Oro di Apuleio tradotto*, en Agnolo Firenzuola, *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1993 [1a. ed. 1958], pp. 185-437.

olvidar libros como *El Abencerraje*, *El Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*, todos ellos tan fascinantes en su unicidad y su “ejemplaridad”. Y sin embargo la cultura y la literatura española de los siglos XVI-XVII no estaban en condición de poder aceptar *todos* los elementos estéticos que venían del *Asno de Oro*, y creo que esta limitación (que fue más bien una auto-limitación, bastante consciente) explica en parte la crisis a finales del siglo XVII de una tan brillante trayectoria creativa, como intentaré apuntar en las páginas que siguen.

## 2. Un nivel elemental de reescritura: un calco revelador

Se podría intentar seguir el rastro de Apuleyo en las obras narrativas del Siglo de Oro, como ya se ha hecho en ámbito crítico en muchas ocasiones, pero nunca -que yo sepa- de manera sistemática y orgánica<sup>11</sup>. *El asno de oro*, por ejemplo, aparece citado por lo menos cuatro veces en *La lozana andaluza*, y en un sentido más amplio no es improbable que su influencia haya sido importante en la conformación de la obra de Delicado<sup>12</sup>. Se ha analizado la presencia de Apuleyo en el *Lazarillo de Tormes*<sup>13</sup>, en Cervantes<sup>14</sup>, en Mateo Alemán y en Quevedo<sup>15</sup>. En esta ocasión propondré una reflexión mucho más modesta, limitándome a seguir los hilos de esta línea narrativa desde su punto de arranque, a partir de dos textos menores del siglo XVI de los que ya he tenido ocasión de ocuparme, dos intentos de aclimatar modelos de derivación apuleyana al nuevo momento literario, significativos, entonces, no tanto por los eventuales logros (en todo caso relativos al objetivo más bien modesto que sendos autores se proponían) sino por la mentalidad y sobre todo por los problemas que revelan.

En el primer caso que propondré, en orden no cronológico sino de complejidad literaria, el del *Patrañuelo* (Valencia, 1567) de Joan Timoneda, el proceso de relaboración que el autor adopta frente al modelo apuleyano parece reducirse al simple plagio. Y con esto el problema está aparentemente liquidado, ya que quedan pocas dudas sobre la utilización directa en la *Patraña XX* de Timoneda del texto de Apuleyo (el famoso episodio inicial del *Libro X*), y más precisamente en la

<sup>11</sup>Cf. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905-1915, I, pp. XIX-XV.

<sup>12</sup>Véase, a este propósito, José A. Hernández Ortiz, *La génesis literaria de La lozana andaluza. El realismo literario de Francisco Delicado*, Ricardo Aguilera, 1974 y Juan Gil, *Apuleio y Delicado. El influjo de El asno de oro en la Lozana andaluza*, "Habis" 17 (1986), pp. 209-219.

<sup>13</sup>J. Molino, "Lazarillo de Tormes" et les "Metamorphoses" de Apulée, en "Bulletin Hispanique", LXVII (1965), pp. 322-333; A. Vilanova, L'"Âne d'or" de Apulée, source et modèle du "Lazarillo de Tormes", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. A. Redondo, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, pp. 269-270; Kenneth Brown, *Transformaciones o metamorfosis en el Lazarillo*, "Revista de Literatura", XLVII, 1985, n. 94, pp. 51-63.

<sup>14</sup>V. C. López, *Apuleyo y Cervantes*, en: *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso español de estudios clásicos* (Sevilla, 6-11 de abril de 1981), Madrid, Ed. Gredos 1983, pp. 492, pp. 199-204. A. Scobie, *El Curioso Impertinente and Apuleius*, "Roman. Forsch." 88 (1976), pp. 75-76; Wilson D. de Armas, *Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche*, en J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore/London, 1994, pp. 88-100. E. C. Riley, *The antecedents of the 'Coloquio de los perros'*, en *Negotiating past and present: studies in Spanish literature for Javier Herrero*, David Thatcher Gies (ed.), Charlottesville, Rockwood Press, 1997.

<sup>15</sup>J. V. Ricapito, *The "Golden Ass" of Apuleius and the spanish picaresque novel*, "Revista Hispánica Moderna", XL, 3-4, 1978-79, pp. 77-75.

traducción de Cortegana, de la cual llega a reproducir o parafrasear períodos enteros<sup>16</sup>. Pero esta misma pasividad en recalcar al pie de la letra la versión castellana atribuye una particular importancia a los momentos en que Timoneda se aleja de su fuente, añadiendo y quitando elementos que le parecen inoportunos o peligrosos. Timoneda, por ejemplo, añade una ambientación contemporánea (Nápoles), da un nombre a los personajes, especifica que el joven protagonista es estudiante de medicina. Intenta, en otros términos, dotar al relato de una mayor verosimilitud, a veces incluso en la articulación de los acontecimientos. Añade, por ejemplo, el intento del joven de disculparse de la acusación ante el tribunal, frente a su total pasividad en el relato apuleyano.

A Timoneda, sobre todo, se le escapa totalmente el posible significado alegórico y extra-textual de la historia relacionado por una parte, con los rituales de iniciación al culto de Isis que volverán a aparecer en el *Libro XI*, y por otra con acontecimientos reales de la vida de Apuleyo (quien, como el protagonista de la novela, fue acusado de provocar la muerte de su hijastro Pontiano)<sup>17</sup>. Pero algo de esto debió intuir el agudo librero valenciano, porque en su Patraña borra cuidadosamente todas las huellas de una posible dimensión ritual o prodigiosa del episodio, y significativamente toda la escena de la “resurrección” del niño y su salida del sepulcro, evidentemente demasiado evocativa para el lector de imágenes tópicas del relato evangélico, como la resurrección de Lázaro y hasta la de Cristo.

Timoneda está interesado en el carácter “técnico” del relato apuleyano, de este embrión de “court thriller” ante litteram, la capacidad -que permanecerá como algo bastante raro en toda la narrativa del Siglo de Oro- de producir en el lector un efecto de sorpresa valiéndose hábilmente algunos refinados recursos narrativos: una *elipsis* (la omisión de algunos acontecimientos) y dos sucesivos relatos retrospectivos, el primero de los cuales revela elementos de la historia ignotos sólo a los personajes mientras que los del segundo son nuevos también para el lector. En este caso, como en general en su colección, Timoneda reduce el modelo de la fuente a un molde narrativo bastante típico y recurrente, remitiendo a una dimensión sólo vaga y ambiguamente moralizadora, como creo haber demostrado en otra ocasión<sup>18</sup>. La actitud de Timoneda ante el modelo de Apuleyo, al igual que otros autores, es significativa de una narrativa que siente la fascinación de temas fuertes e impresionantes que vienen de la antigüedad clásica o del patrimonio medieval -en su colección, por ejemplo, aparecen la leyenda de Ciro de Persia al lado de la del Papa Gregorio y de la *Griselda* de Boccaccio - pero que retrocede ante el valor implícito en esos motivos y temas, ante la posibilidad de una conexión directa con la experiencia psicológica, social y espiritual del lector.

---

<sup>16</sup> Como ha aclarado José Romera Castillo, la patraña de Timoneda “es un calco *ad pedem litterae* aunque abreviada, del relato latino traducido por Cortegana”; Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986 [2a. ed.], p. 284.

<sup>17</sup> Véase los capítulos I y II del *Pro se de magia liber*; me refiero a la edición bilingüe, Apuleio, *Sulla magia*, edizione con testo a fronte, a cura di Costanzo Viareggi, Milano, Mondadori, 1994.

<sup>18</sup> Cf. A. Guarino, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, sobre todo el capítulo final, *L'ideologia* (pp. 213-217) en que creo haber evidenciado que la narrativa de Timoneda, más que por un afán de moralización o de propagación ideológica, está animada por una preocupación de complacer al lector, también en aspectos oficialmente inmorales pero admitidos y tolerados en la realidad de la época, como el incesto y el adulterio.

### 3. La metamorfosis del pícaro

Otra obra en que se evidencia la huella de Apuleyo, algo anterior a la de Timoneda pero un poco más ambiciosa en términos de elaboración literaria, es la anónima *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* aparecida en Amberes en dos ediciones de 1555<sup>19</sup>. En este caso sí es legítima por lo menos la duda sobre una posible lectura de segundo nivel de la historia relatada. La metamorfosis del pregonero en un atún, consiguiente al naufragio de la nave donde se había embarcado, sus aventuras en la sociedad submarina y su nueva transformación en hombre parecen aludir a una dimensión alegórica cuyo significado, sin embargo, nos queda poco claro. En otra ocasión<sup>20</sup> he declarado poco satisfactorios los intentos de lectura “en clave” propuestos por Charles V. Aubrun<sup>21</sup>, Marcel Bataillon<sup>22</sup>, Máximo Saludo<sup>23</sup>, Richard E. Zwez<sup>24</sup> y no me parece que añadan mucho, por lo menos en este sentido, los trabajos más recientes de Francisco López Blanco<sup>25</sup> y Pierina E. Beckman<sup>26</sup>. Sigo siendo bastante escéptico frente a la eventual identificación de una intención alegórica en la *Segunda parte*, no sólo por los motivos aducidos en mi estudio citado (débil y contradictoria consistencia de los indicios analizados por la crítica, escasa o nula coherencia de la narración, etc.), sino también por otro, más bien obvio, pero no considerado hasta ahora en los estudios. En todas las ediciones antiguas la *Segunda parte* se presenta no sólo como continuación sino *a continuación* del texto original. Si hubiera existido una intención alegórica en la aventura submarina de Lázaro ésta se hubiera propagado de manera inevitable a toda la historia del protagonista. Quiero decir que el continuador, en el momento de emprender su prosecución, tenía que entrever la legitimidad o por lo menos la posibilidad de una lectura alegórica del *Lazarillo* de 1554, y al mismo tiempo la capacidad de su lector ideal de detectar y descifrar esta dimensión en el “libro” de Lázaro que se le estaba proponiendo. Subrayaría, además, que el continuador con la improbable participación del pregonero toledano en el intento de conquista de Argel

---

<sup>19</sup>*La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en Anvers, en casa de Martin Nucio, 1555 y *La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, en Anvers, en casa de Guillermo Simon, 1555. En ambas ediciones la Segunda Parte va encuadernada al final de la primera. Para los problemas filológicos planteados por la *Segunda parte* véase el artículo de Manuel Ferrer Chivite, *Un provisional ‘stemma’ para las ediciones de ‘La segunda parte de Lazarillo de Tormes’ (1555)*, en Pablo Jauralde Pou et. alii (eds.), *La edición de texto (Actas del I Congreso internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 195-201. Utilizo el texto contenido en Anónimo y Juan de Luna, *Segunda parte del Lazarillo*, edición de Pedro M. Piñero, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 121-259.

<sup>20</sup>A. Guarino, *Narrativa di trasformazione e trasformazioni narrative: “La segunda parte de Lazarillo de Tormes”*, in “Quaderni del Dipartimento di Linguistica” - Università della Calabria, 9, Serie Letteratura 5, 1993, pp. 65-86.

<sup>21</sup>Charles V. Aubrun, *La disparte de l’eau et du vin*, “Bulletin Hispanique”. LVIII, 1956, pp. 453-456

<sup>22</sup>Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del “Lazarillo de Tormes”*, Salamanca, Anaya, 1968.

<sup>23</sup>Máximo Saludo Stephan, *Misteriosas andanzas atunescas*, San Sebastián, Izarra, 1969.

<sup>24</sup>Richard E. Zwez, *Hacia la revalorización de la segunda parte de Lazarillo (1555)*, Madrid-Valencia, Albatros, 1970.

<sup>25</sup>Francisco López Blanco, *Compromiso genérico u ocultamiento en el “Lazarillo” anónimo de 1555*, Donostia, Gazteleku, 1987

<sup>26</sup>Pierina E. Beckman, *De Lazarillo a Lazarillo: una revalorización literaria de la continuación de 1555*, Ann Arbor, UMI, 1990 y Pierina E. Beckman, *El valor literario del ‘Lázaro’ de 1555: género, evolución y metamorfosis*, New York, Peter Lang, 1991.

parece retomar y amplificar (probablemente equivocándose, al considerar realísticamente una circunstancia ficticia<sup>27</sup>) el motivo de la expedición a Los Gelves que aparece en el *Tratado primero*. Todo esto hace más problemática y, creo, más improbable la hipótesis de una alegorismo de la historia submarina de Lázaro.

Todos los estudios, en cualquier caso, parecen coincidir en identificar en *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* una influencia conjunta de Apuleyo y de Luciano, en particular de su *Historia verdadera* y de varios diálogos en que se vale del recurso de la transformación, como *El gallo*, o donde cuenta viajes fantásticos, como el *Icaromenipo*. Creo que no se ha subrayado bastante que esta doble influencia, que bien pudo ser concomitante, ponía sin embargo al anónimo autor frente a dos modelos de actitud hacia la significación de la *fabula* que en origen eran distintos y alternativos, porque si por una parte es evidente (aunque problemática) la intención simbólica de Apuleyo, en ninguna obra de Luciano, al contrario, se logra identificar una clara intención alegórica ni una abierta adhesión a creencias religiosas o filosóficas, sino más bien una actitud escéptica y satírica.

Dejando de lado la cuestión de la probable influencia de Luciano en la anónima *Segunda parte*, limitándome al *Asno de oro* diría que en la continuación de Amberes queda probablemente alguna huella del modelo apuleyano, pero la estrategia global es completamente distinta. Lo que queda es, sin duda, el recurso de la transformación, no como producto de la metempsychosis (como en el *Gallo* de Luciano y en las imitaciones castellanicas del *Crotalon* y el *Diálogo de las transformaciones*) sino de un *prodigio*, que se identifica como obra de magia en Apuleyo y como una especie de ambiguo milagro en la *Segunda parte*. En los dos casos es el *cuerpo* del protagonista lo que se transforma, dejando intacto su intelecto y sin implicar una alteración de la cronología, un viaje a través del tiempo. No deja de ser significativo que la metamorfosis, en los dos textos, se describe con términos análogos: “Yo, como quiera que estaba hecho un perfecto asno y por licencia Lucio era bestia, sin embargo, todavía retuve el sentido de hombre”, declara el protagonista del *Asno de oro* (p. 119), mientras que Lázaro confiesa que “aunque yo era pece, tenía el ser y entendimiento de hombre” (p. 227). Y sin embargo la transformación de Lázaro implica el ingreso en una dimensión ajena tanto al *Asno de oro* como a los diálogos de Luciano.

En Apuleyo y Luciano la metamorfosis permite un mayor acercamiento del personaje al mundo de los hombres, mientras que en la *Segunda parte* Lázaro es admitido en una sociedad animal que se parece más bien a los reinos fantásticos o alegóricos de los cuentos infantiles, que podía guardar alguna remota similitud con los ambientes representados en la *Historia verdadera*. En otros términos, en Apuleyo (y en diálogos de Luciano como *El gallo*) es precisamente la metamorfosis la que propicia el enfoque *realista* del relato, donde el anónimo continuador del *Lazarillo* se apresura a trasladar al protagonista a una irreal sociedad submarina, apenas vetada de una sátira genérica y sustancialmente inocua. Paradójicamente, el autor del primer

<sup>27</sup> Me refiero a la interpretación de este pasaje proporcionada por Francisco Rico, quien identifica en la motivación aducida por la madre de Lázaro una superchería, un intento (irónicamente captado por el lector) de atribuir a una ocasión noble la muerte del marido, más probablemente debida al destierro o una condena a las galeras. Cf. F. Rico, *Introducción a Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, pp. 18-19.

*Lazarillo* se encuentra mucho más cercano al espíritu crítico y al compromiso literario de Apuleyo. Esto es cierto también respecto a otros temas, como el del erotismo, que en la *Segunda parte* está poco desarrollado, frente a la explícita insistencia del *Asno de oro* y las frecuentes alusiones del primer *Lazarillo*. El autor de la segunda parte, además, no se muestra más realista en los capítulos “externos” a la narración submarina, en los que son muy escasos los elementos de sátira social, y donde el autor se limita a retomar un tema ya ampliamente desarrollado en el texto original, el de la vida disoluta y holgada del clero<sup>28</sup>.

#### 4. Una relectura desde el barroco: transposición y deformación

En definitiva, el autor de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* se acerca seguramente al modelo propuesto por Apuleyo pero no llega ni mínimamente a intuir las posibilidades implícitas en el recurso narrativo de la metamorfosis. Como Timoneda en el ejemplo precedente, el anónimo continuador juega con símbolos y motivos narrativos de los que desconoce o rechaza el contexto y el significado. Una utilización consciente del modelo de la metamorfosis tenía que ser más discreta, como la del *Lazarillo* de 1544, o destinada a la circulación clandestina, como el *Crotalon* o el *Diálogo de las transformaciones*. Timoneda y el anónimo continuador de Amberes, paradójicamente, se atreven a adoptar el modelo de Apuleyo (y de Luciano) precisamente porque no son completamente conscientes de sus implicaciones, y porque en todo caso tienden a neutralizar sus consecuencias heterodoxas o inconvenientes. Ambos autores son testimonios, en cierto sentido, de la sustancial inmadurez de la literatura y de la cultura española frente a las propuestas de Apuleyo, ya en parte metabolizadas en Italia por autores como Boccaccio, Masuccio, Bandello, etc<sup>29</sup>. Recordemos, en este sentido, el largo intervalo que media entre el *Lazarillo* y las primeras obras de la llamada *picaresca*, que en cierta medida harán evolucionar el modelo de la transformación en el de la *deformación*, en clave barroca, de la trayectoria vital del personaje ficticio. El nivel “fantástico” de la novela de Apuleyo queda en buena medida latente, destinado a fecundar siglos más tarde el nacimiento en Europa de una narrativa que trasciende del nivel de la representación de la realidad. La literatura española, en cambio, recibe de Apuleyo su visión grotesca como una enorme lupa para mirar al contexto de su tiempo y de su sociedad (en autores, claro está, más ambiciosos y avisados que Timoneda y el anónimo continuador de Amberes).

---

<sup>28</sup> Una excepción, por parte del anónimo continuador, en el sentido de un mayor espesor realístico, es la atribución de nombres a personajes que en la primera parte se identificaban sólo por su estatus, como la mujer, que llama Elvira, y el Arcipreste de San Salvador, que recibe el nombre de Rodrigo de Yepes.

<sup>29</sup> Una señal ulterior de la inmadurez de la cultura española en la recepción del tema de la metamorfosis es su tratamiento en otras obras de la época, de derivación ovidiana, como la novela *Tragedia de Mirra* de Cristóbal de Villalón y la comedia *La Filomena* de Joan Timoneda. Me he ocupado de ambos textos en A. Guarino, *Contro natura? Motivi dell'incesto in alcuni scrittori del Cinquecento spagnolo*, in *Scrittori "contro": modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del convegno dell'Associazione Italiana Ispanisti (Roma, 15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 53-63.

Mi impresión, y no puede ser otra cosa que una impresión si consideramos la amplitud y variedad del corpus de referencia, es que la narrativa española de los siglos XVI-XVII fue sutil e inventiva en recoger y reelaborar las sugerencias realísticas que le venían de Apuleyo, bastante receptiva pero no muy hábil en elaborar textos narrativos de lectura didáctico-alegórica, pero sobre todo muy reluctante (y probablemente por razones extraliterarias) ante las posibilidades de una apertura hacia lo irracional, que apuntara a una dimensión incognoscible y misteriosa de la existencia humana, y por lo tanto no explicable con leyes de la realidad física y social ni con la *transformación* del lenguaje alegórico. Que yo sepa, el único autor de la narrativa española del Siglo de Oro que llega a aceptar y reelaborar creativamente todos estos aspectos es Cervantes, particularmente en la novela *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*, obra que por otra parte cita de manera explícita a Apuleyo.

El ejemplo de las *Metamorfosis* nos ayuda a individuar en la trayectoria de florecimiento y luego de estancamiento de la narrativa española del Siglo de Oro la historia del sustancial rechazo de la opción simbólico-alegórica y, paralelamente, de la progresiva restricción e deformación de la perspectiva “realista” adoptada. Se trata, por supuesto, de un nivel de interpretación quizá demasiado abstracto y generalizador, donde serían necesarias una serie de matizaciones y sobre todo de específicos análisis del contexto histórico y estético al que pertenece cada obra, autor o momento de esta larga y diversificada evolución. En esta ocasión me limitaré a aducir un testimonio autorizado de una confrontación con el modelo narrativo de las *Metamorfosis* que nos llega desde el otro extremo de la parábola de reelaboración creativa de Apuleyo, un juicio crítico de Baltasar Gracián.

Escribe Gracián en el *Discurso XVII* de su *Arte de Ingenio*:

Las *Metamorfosis* tuvieron su tiempo y discurso, aunque estén oy tan arimadas. Todo lo dificultoso es violento, y todo lo violento no dura. Assí que el no estar oy en uso más es por obra de dificultad que por falta de artificio. Grande humildad o floxedad de nuestros modernos, darse a traducir, o cuando más, a parafrasear ajenas antiguallas, pudiendo aspirar a inventarlas con ventaja.

Consiste su artificio en la semejanza de lo natural con lo moral, explicada por la transformación, de donde es que cualquier Geroglífico pudiera fácilmente convertirse en *Metamorfosis*. Sea exemplo *El asno de oro*, si bien por no entendida su recóndita moral, lo relaxaron muchos a los cuentos que van heredando los niños de las viejas. Describe en ella el ingenioso Africano la semejanza de un hombre vicioso, y por el consiguiente necio, con el más vil de los irracionales, y que si los apetitos y pasiones le transforman en bruto, la sabiduría y el silencio, simbolizado en la rosa, le buelven a rehazer hombre.

A lo extraordinario de la transformación se añade lo entretenido de la narración fabulosa, y cuanto esta se va empeñando más, hace más deliciosa la invención; pero siempre ha de atender el arte al fruto de la moralidad, al blanco de un desengaño”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Cito por la reciente edición *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998, (p. 400-1), que reproduce la primera versión (Madrid, Juan Sánchez, 1642).

Salta a la vista que Gracián está dando una interpretación del *Asno de oro* y en general de la llamada “literatura de transformación” sin duda coherente con su estética literaria pero sin duda reductiva. Todo su significado parece remitir, según Gracián, a una interpretación alegórica, a una “ semejanza de lo natural con lo moral” que apunta hacia el “fruto de la moralidad”, con la ayuda del deleite de la invención narrativa.

Gracián parece no entender, o no *querer* entender, que *El asno de oro* es mucho más que esto. Parece no darse cuenta, sobre todo, de que su nivel literal, referencial, o si preferimos *realístico*, posee un margen de autonomía estética y ética que prescinde de cualquier dimensión instrumental, alegórica o ideológica que sea. Al lado de esto, Gracián soslaya completamente el problema del autobiografismo. *El asno de oro*, por supuesto, es una historia ejemplar, pero no de un ser abstracto e indeterminado, un *everyman* como por ejemplo el Andrenio del *Criticón*<sup>31</sup>, sino de un ser humano concreto e identificado, que llega a coincidir (no se sabe hasta que punto, y esta misma incertidumbre es significativa y hasta funcional) con el mismo autor<sup>32</sup>. Y aún más, el hecho de que el relato esté filtrado casi completamente por la voz narrante y el punto de vista de Lucio hace posible que *El asno de oro*, que se presenta como uno de los paradigmas del realismo europeo<sup>33</sup>, se proponga al mismo tiempo al lector como una obra cumplidamente *fantástica*, donde la turbación, el azoramiento, el horror experimentado por el protagonista pasan directamente al lector<sup>34</sup>. Para Gracián, en cambio, el *Asno de oro* se reduce a una entretenida “narración fabulosa”, cuyo significado es en todo caso “difícil” y “violento”, o sea *artificial*, mecánico e innatural en su articulación simbólica.

Creo que no deja de ser significativo que, a mediados del siglo XVII, un literato tan fino e inventivo como Gracián parece que da un paso atrás, haciendo retroceder el modelo de Apuleyo hacia un estéril alegorismo moralizador. Evidentemente estamos al final de una larga parábola creativa, en la etapa crepuscular de la grande tradición narrativa renacentista y barroca, que en sus momentos mejores

<sup>31</sup> Quiero subrayar que no quiero absolutamente dar por zanjada la cuestión de la dimensión alegórica o “realística” del *Criticón*. Respecto a nuestro tema, por ejemplo, la única vez que se menciona en el *Criticón* la obra de Apuleyo se hace de una manera ambigua, que plantea –creo yo– más problemas de los que parecería solucionar:

“Y dime, Eugenio amigo, cuando le hallásemos hecho un bruto, ¿Cómo le podríamos restituir a su primer ser de hombre?

–Ya que le topásemos –respondió–, que eso no sería muy dificultoso. Muchos han vuelto en sí perfectamente, aunque a otros siempre les queda algún resabio de lo que fueron. Apuleyo estuvo peor que todos y con la rosa del silencio curó: gran remedio de necios, si ya no es que rumiados los materiales gustos y considerada su vileza, desengañan mucho al que los masca”; Baltasar Gracián, *El Criticón*, edición de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 259-260. Para la relación de Gracián con el alegorismo y con el mismo Apuleyo remito a la preciosa colección de estudios de Aurora Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996.

<sup>32</sup> En este sentido quizá sea posible identificar en *El asno de oro* el primer *bildungsroman* de la historia de la narrativa occidental, con todo lo que esto conlleva para la identificación de este género o sub-género. Para una reconstrucción del debate en ámbito crítico germánico remito al volumen colectivo R. Ascarelli - U. Bavaj - R. Venuti (eds.), *L'avventura della conoscenza. Momenti del 'Bildungsroman' dal 'Parzival' a Thomas Mann*, Napoli, Guida Editori, 1992.

<sup>33</sup> Sin embargo ya Eric Auerbach en su *Mimesis* [1942-45] se daba cuenta de la complejidad de la escritura apuleyana, poniendo de relieve en las *Metamorfosis* no sólo una “mezcla de retórica y realismo” sino también una “igual tendencia a la deformación espectral y horrible de la realidad”, que llega a recordar la perspectiva de ciertos escritores del siglo XX como Kafka. Utilizo la traducción italiana, Eric Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, véase las pp. 69-70.

<sup>34</sup> Nos referimos, por supuesto, al concepto de “fantástico” formalizado por Todorov; cf. Tzvetan Todorov, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

–también gracias al ejemplo creativo de obras de la clasicidad- había llegado a replantear radicalmente algunas de las cuestiones fundamentales del arte narrativo, por ejemplo el juego de perspectivas personaje-narrador-autor, la relación entre acontecimientos reales y ficción realística, el equilibrio entre entretenimiento y moralización.

La cosa curiosa es que López de Cortegana, al presentar su labor de adaptación del texto latino, parece que ya había individuado con lucidez algunas de las futuras líneas de desarrollo, explicitando las posibilidades de lectura múltiple del *Asno de Oro*. Al explicar las motivaciones de su tarea en un primer momento da una explicación tradicional en clave pedagógico-alegórica, similar a la interpretación de Gracián que hemos visto:

“en este embolamiento y escuridad de transformacion parece que quiso como de passo notar y señalar la natura de los mortales e costumbres humanas, por que seamos amonestados que nos tornamos de hombres en asnos cuando como brutos animales seguimos tras los deleytes e vicios carnales con una asnal necesidad, y que no reluze en nosotros una centella de razon ni virtud”<sup>35</sup>

Se trata de una justificación en parte obvia, y en buena medida autorizada por el mismo texto. Pero a renglón seguido Cortegana añade algo más insólito, un elemento probablemente relacionado con su adhesión al ideal erasmista y sobre todo más importante para ese desarrollo del arte narrativo en España que hemos intentado evocar (y que a finales de la trayectoria barroca Gracián, significativamente, no sabe o no quiere reconocer):

“También se puede referir esta materia de transmutación a los muchos trabajos y muchas variedades de la vida humana, en los cuales el hombre cada día se transmuda”<sup>36</sup>

El desarrollo de la moderna narrativa española, y por consiguiente europea, irá precisamente en este sentido de los “muchos trabajos y muchas variedades, en los cuales el hombre cada día se trasmuda”, es decir de la identificación –realística o simbólica- de una ejemplaridad inmanente en la dimensión cotidiana del ser humano.

---

<sup>35</sup> Apuleyo, *El asno de oro*, Introducción de Carlos García Gual, op. cit., p. 334.

<sup>36</sup> *Idem*.