



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea Magistrale

La aventura de *Aristómenes*
en dos traducciones de
El asno de oro

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Correlatore

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

Studentessa

Sara Pettenuzzo

Matricola 864785

Anno Accademico

2020 / 2021

*«Un clásico es un libro que nunca ha cesado de contar lo que tiene que contar»
(Italo Calvino)*

ÍNDICE

ABSTRACT	6
INTRODUCCIÓN	8
PRIMERA PARTE: APULEYO DE MADAURA EN ESPAÑA	
1.1 La recepción y la influencia de Apuleyo en la literatura española....	16
1.2 Las traducciones españolas de <i>El asno de oro</i>	50
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS DOS TRADUCCIONES ELEGIDAS	
2.1 Una mirada al asno apuleyano	67
2.2 Cara a cara: López de Cortegana y Rubio Fernández	69
2.3 Aspectos textuales y semánticos	86
CONCLUSIONES	105
BIBLIOGRAFÍA	112
SÍTOGRAFIA	119

ABSTRACT

Esta tesis tiene como objeto de investigación el estudio y el análisis de *La metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, obra maestra del escritor latino Lucio Apuleyo, compuesta en el siglo II d.C., famosa sobre todo por Amor y Psique, una de las más hermosas fábulas narradas dentro de la citada obra. En particular, se presta atención a la historia del vagabundo Aristómenes, su *lepida fabula* y la función de la magia, componente de considerable importancia en *El asno de oro*. De hecho, a lo largo de la novela estarán presentes las brujas, las pociones de amor, las maldiciones, los hechizos y las supersticiones. En este sentido, este trabajo se centra en dos aspectos: tras una breve introducción, seguirá una primera parte en la que se hará hincapié en el estudio y la influencia de Apuleyo en España, más precisamente en la literatura; mientras que en la segunda parte se realizará un análisis comparativo entre dos traducciones al español de *El asno de oro* -la primera de Diego López de Cortegana (1500) y la segunda de Lisardo Rubio Fernández (1978)- donde se analizarán los aspectos textuales, los aspectos semánticos, las criticidades encontradas y las estrategias adoptadas. La tesis se completará con una conclusión que retomará los puntos clave del trabajo de investigación.

INTRODUCCIÓN

«Apuleyo es el más genuino representante de la literatura latinoafricana», dice Honorio Cortés (1958: 245) y su inmensa producción literaria ha sobrevivido a lo largo del tiempo y ha llegado hasta nuestros días. El brillante escritor latino –que era originario de Madaura, bajo los rayos ardientes del sol africano– almacenó en su admirable ingenio todo el saber de su tiempo. Para ser más específicos, vivió en una época en la que convivían muchas disciplinas como las filosofías, las religiones, las ciencias, y todo eso era de fundamental importancia. Es bueno destacar que el joven Apuleyo recibió una formación ilustre y reconocida en Cartago, «la venerable maestra de toda la provincia» (Rubio Fernández, 1978: 9) donde conoció a numerosos maestros, tutores y escritores. Esta primera experiencia influyó decisivamente en su carrera literaria posterior y fue de notable importancia para que su gran ingenio evolucionara y floreciera con el paso del tiempo.

Es más: sus padres eran nativos de Italia, pero llegaron a África con una expedición de soldados que llevaban un abundante tiempo de servicio para establecerse en la colonia de Madaura donde se instalaron hasta llegar a ser una de las familias más predominante y de resplandeciente posición. Dicho en plata: después de la muerte de sus padres el escritor latino adquirió una gran herencia y propiedad y, en este panorama, decidió aprovechar de su buena situación económica para descubrir nuevas tierras y conocer nuevas culturas y nuevos horizontes. Entre ellos destacan Oriente, Grecia e Italia.

Cortés (1958: 245) explica bien que Apuleyo fue un verdadero polígrafo, un espíritu dotado y siempre en búsqueda de lo nuevo. Una de

las cualidades más relevante era su ambiciosa y singular curiosidad por las cosas. Sin duda, quiso ver todo y leer todo para poderlo contar a toda la gente a su alrededor. Asimismo, el primer rasgo que se conoce del brillante escritor latino es su pasión y atracción por la filosofía porque esta disciplina le enseñó a amar no solamente a los mecenas, sino todo el mundo, hasta sus enemigos y rivales.

Para rizar el rizo, «sus estudios enfocados en la filosofía empezaron en Cartago y llegaron a la madurez en Atenas» (Rubio Fernández, 1978: 9). Así las cosas, después de pasar unos años en Cartago –donde inició una formación que le llevó a estudiar gramática y retórica– decidió mudarse a la capital ateniense para ampliar y completar sus estudios literarios como él mismo afirma en *La Metamorfosis* o *El asno de oro*. Con respecto a esta citación, cabe señalar que la lengua latina era usada por él con gran habilidad y maestría, pese a que el griego fue la lengua que heredó de sus padres y profundizó el aprendizaje durante su estancia en Atenas.

Como es bien sabido, la capital griega –la cual había sido bautizada por su protectora, la diosa Atenea– llegó a ser una de las ciudades más poderosas y prestigiosas de la época, de hecho, era el lugar de encuentro de los intelectuales donde florecieron escritores ilustres como Apiano, Arriano, Dión Cassio y Plutarco. En consonancia con lo anteriormente explicado, resulta claro que es justo aquí donde Apuleyo empezó a relacionarse en toda clase de culto y, al mismo tiempo, familiarizarse con la filosofía griega –el aristotelismo y en particular el platonismo–, el esoterismo y la magia. Efectivamente, los conceptos citados previamente aparecerán asiduamente en todas sus obras literarias, como veremos a lo largo de la investigación.

Después se fue a Roma, donde con mucho trabajo y esfuerzo, sin

que nadie le enseñara, estudió y cultivó la lengua natural de la civilización romana. Así que se sentía de pedir perdón si en algo podía ofender a alguien, siendo que se declaraba áspero y rudo para hablar otra lengua extranjera.

No acaba ahí la cosa, porque como se habrá notado en los varios pasajes, otra etapa igualmente fundamental de su vida fue la de Roma – viaje que realiza alegremente– donde sigue estudiando el arte de la retórica, de la gramática y del derecho. En efecto, es muy significativo el hecho de que era un hábil orador y, por lo tanto, ofrecía extraordinarios y elevados sermones tanto en latín como en griego.

Más interesante fue su viaje de camino a Alejandría donde cayó enfermo y recibió la visita de su amigo Ponciano el cual le ofreció hospedaje en su casa para que Pudentila –tal era el nombre de su madre– cuidara de él y lo ayudara a recuperarse. «La convivencia entre Apuleyo y Pudentila termina con el casamiento» (Rubio Fernández, 1978: 10), aunque la diferencia de edad entre ellos era muy relevante, de hecho, Pudentila tenía veinte años más que Apuleyo y, por lo tanto, a la gente resultaba una mujer excesivamente mayor, además de ser viuda, libre e independiente. No obstante, la familia del esposo difunto –por envidia y temor– lo acusó de haberla hechizado con la finalidad de quedarse con sus patrimonios y posesiones. De modo que, como se puede leer en su *Apología*, Apuleyo tuvo que asumir su propia defensa por haber encantado a la mujer recurriendo a la magia, pero, en este panorama de tensiones, «como hábil abogado y orador se defendió de una manera magistral, anulando todas las acusaciones de sus adversarios y dejándolos en ridículo» (Montemayor Aceves, 2020: 7), y afortunadamente logró un gran triunfo.

Ahora bien, cabe señalar que fue Cartago –ciudad donde pasó los últimos años de su vida– la que le dio una fama extraordinaria sobre todo gracias a la multitud de obras que escribió, tanto en verso como en prosa. Entre ellas destacan *La Metamorfosis* o *El asno de oro*, *De Magia* o más comúnmente *Apología* –ya mencionada previamente–, *Amor y Psique*, *Obra filosófica* y *Tratados filosóficos*.

En este trabajo de investigación he decidido centrarme en *Las Metamorfosis* o *El asno de oro* (*Asinus aureus*), es decir, la obra que dio mayor gloria a Apuleyo. Esta novela debió de ser escrita en el siglo II d.C y «cuenta la aventura de Lucio, el cual, llevado por un ferviente deseo de aprender sobre la magia, acaba convertido en asno. Tras una larga odisea que le llevará a padecer diferentes situaciones y a múltiples amos, sus dolores terminarán de la mano de la diosa Isis, que le permitirá recuperar finalmente su forma original» (Urbano Barranco, 2018: 275).

De entrada, se puede decir que es la única novela grecolatina que ha llegado completa hasta nuestros días, aunque haya sido perdida durante siglos y redescubierta solamente en el Renacimiento gracias a los magníficos humanistas. Asimismo, alcanzó gran popularidad con traducciones al castellano (*El asno de oro*, Diego López de Cortegana, 1525, cuyo prólogo está datado en 1513), al italiano (*Apulegio volgare*, Matteo Maria Boiardo, 1518 y *L'asino d'oro*, Agnolo Firenzuola, 1550), al inglés (*The Golden Ass*, William Adlington, 1566) y al francés (*L'Âne d'or*, 1570), las cuales ejercieron una gran influencia en la literatura de la época.

Pues bien, tras repasar brevemente algunos aspectos ligados a las varias traducciones, es preciso ahora profundizar en el hecho de que *El asno de oro* es la única novela latina completa e íntegra que los filólogos fueron capaces de encontrar. En la antigüedad fue equivocadamente

atribuida al escritor griego Luciano de Samosata, el cual escribió una obra que, salvo algunos aspectos, es exactamente análoga a *El asno de oro*, es decir, *Lucio* o *El asno*.

En consonancia con lo anteriormente señalado, en la obra de Luciano el asunto es el mismo que el de Apuleyo, de hecho, presentaba una relación literaria polifacética. Es más: existía la duda sobre quién era el autor original de la obra, si fue Apuleyo el que imitó la de Luciano e incluyó más ingredientes o incluso si fue Luciano quién editó y divulgó la de Apuleyo sintetizando su contenido. Sin embargo, después de eruditas polémicas sobre su efectiva autoría, los filólogos fueron capaces de llegar a una conclusión gracias a un raro y preciado testimonio de Focio – patriarca de Constantinopla en la segunda mitad del siglo IX– el cual, en un libro intitulado *Biblioteca*, encontró una novela griega en varios libros, es decir, la principal «llevaba el título de *Metamorfosis* y era obra de Lucio de Patras; de ella salieron, contemporáneamente, *El asno* de Luciano y *El asno de oro* de Apuleyo» (Rubio Fernández, 1978: 17), por lo tanto, en dos ramos distintos.

Más interesante es el asunto sobre el título, de hecho, el que originariamente llevó el libro es el de *La Metamorfosis*, con el que se hace referencia tanto a la transformación del protagonista en asno como a otros cambios y hechizos que se encuentran a lo largo de la obra. Por otra parte, ya desde la antigüedad se difundió un segundo título que claramente hizo mayor éxito: *El asno de oro*. En efecto, el título original en lengua latina de la obra es *Asinus aureus* y la traducción del adjetivo «*aureus*» es «*de oro*», más precisamente, «*el asno que vale oro que pesa*» o «*el asno incomparable*». Sin embargo, René Martin (1970: 340) en una reciente publicación nos enseña una nueva interpretación del adjetivo «*aureus*» usado para remitir al asno.

Martin explica bien que *Asinus aureus* no es el «*asno de oro*» como quiere la tradición, sino el *ovoq nuppóq*, es decir, «*el asno pelirrojo*», que, según Plutarco, era para los devotos de Isis el culto y la personificación del pecado, de los ritos paranormales y de las fuerzas del mal, exactamente lo que muestra la historia de Apuleyo.

En este contexto, el presente trabajo de tesis tiene como base dos enfoques: el estudio y la influencia de Apuleyo en España haciendo hincapié en las traducciones españolas de *El asno de oro*. Por lo tanto, en mi investigación he querido acercarme a un tema que siempre ha despertado mi interés y que solamente ahora he podido estudiar más detalladamente: la influencia de los clásicos en la literatura española.

Para ser más específicos, en el primer capítulo me centraré en la figura de Apuleyo de Madaura y su impacto en las letras occidentales, mas concretamente en las letras españolas, sobre todo, a través de *La Metamorfosis* o *El asno de oro* porque, como veremos a lo largo de la investigación, ejerció una influencia notable en una gran cantidad de obras gracias a la habilidad narrativa del escritor latino. Sin duda, constituye un punto de partida para la tradición hispánica de la época. Algunas claras muestras pueden ser *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Coloquio de los perros*, *El Lazarillo de Tormes* y *El Guzmán de Alfarache*. En el segundo capítulo, y ya entrando más en detalle, examinaré las múltiples ediciones y traducciones que se hicieron enfocándome mayormente en la de Diego López de Cortegana de 1525 –clérigo de prestigio y humanista reconocido que tenía una gran habilidad para la traducción de los clásicos latinos– y la de Lisardo Rubio Fernández de 1978 –catedrático de filología latina y apasionado de crítica textual y traducción–.

Finalmente, el tercer y el cuarto capítulos se focalizarán en el análisis

comparativo entre las dos traducciones elegidas, y ya mencionadas previamente, donde se analizarán los aspectos textuales y semánticos, mejor dicho, las diferencias y las similitudes que se encontrarán a lo largo del estudio.

PRIMERA PARTE

APULEYO DE MADAURA EN ESPAÑA

1.1 La recepción y la influencia de Apuleyo en la literatura española

Como es bien sabido, la filología¹ es una ciencia histórica que trata las culturas existentes en su lengua y en su literatura: la principal metodología es a través de los textos escritos. Entre las tareas principales cabe destacar que la filología tiene la tarea de explicitar el sentido de un texto a través de varios métodos hermenéuticos que puedan detectar el significado de las palabras y sus posibles interpretaciones. Además, se encarga de tratar y hacer un seguimiento de los cambios históricos que puede presentar un idioma en cuanto a su construcción gramatical, fonética y fonológica, y a los campos semánticos a los cuales hace referencia.

Es más: aunque la filología se haya convertido en disciplina en el siglo XIX, ya desde los orígenes de las civilizaciones hay la presencia de estudios filológicos como en el caso de las «*exégesis*»², las cuales se realizaban en la prestigiosa Biblioteca de Alejandría en la Grecia Helenística.

¹ Para saber más sobre el origen del término «filología», consultar el Diccionario de la lengua española (RAE) (<https://www.rae.es/>).

² La «exégesis» es una explicación o interpretación filológica, histórica o doctrinal de un texto, en especial de la Biblia.

Para rizar el rizo, el término «*filología*» se compone de dos voces griegas: «*filos*» (φίλο) que significa «*amor*» y de «*lógos*» (λόγος), que, en una de sus más de veinte acepciones, significa «*palabra*». La filología es pues, en su sentido más literal, «*el amor por las palabras*»³.

Sin alguna duda, la tradición clásica ha ejercido una influencia extraordinaria en las literaturas occidentales y en la abrumadora mayoría de las culturas posteriores, de hecho, los autores griegos y latinos siempre se han tomado como modelos a imitar. Entre ellos destacan las figuras de Virgilio, Homero, Ovidio, Eurípides, Cicerón, Platón y en particular Apuleyo, ya que todos imprimieron profundamente sus huellas en el ámbito de las letras.

Para ser más específicos, la figura de Apuleyo ha llamado mucho la atención de numerosos ilustres, sobre todo, por el gran impacto que tuvo *La Metamorfosis* o *El asno de oro*, su fascinante y compleja obra maestra. Cabe destacar que *El asno de oro* es una de las primeras obras de la literatura latina que fue imprimida gracias al gran descubrimiento de Giovanni Boccaccio el cual localizó un documento escrito a mano en la Abadía de Monte Cassino en 1355. Se hace referencia al manuscrito del siglo XI llamado *Mediceus Laurentianus* (68, 2), conservado en la Biblioteca Laurenziana de Florencia y que se conoce en la tradición textual con la sigla F. El *Mediceus Laurentianus* es un código escrito en letra lombarda que incluye, además de Apuleyo, los *Annales* (XI-XVI) y las *Historias* (I-V) de Tácito. Este manuscrito, que según demuestran los estudios, tiene sus raíces en un código perdido de finales de siglo IV, es el arquetipo de la tradición textual para las tres obras de Apuleyo: *La Metamorfosis* o *El asno*

³ La información procede del sitio web de Definiciona.com, definición y etimología (<https://definiciona.com/sitio/>).

de oro, *De Magia* o más comúnmente *Apología y Amor y Psique*⁴.

En consonancia con lo anteriormente señalado, es innegable que una de las inspiraciones para la estructura del *Decameron* de Boccaccio fue sin ninguna duda *La Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo. Ha habido un par de préstamos claros: la relación entre los dos textos está testificada por la importancia de la palabra y del placer de contar historias. Así las cosas, la palabra es la herramienta a través de la cual se manifiesta la inteligencia del hombre y su superioridad en comparación a las demás criaturas. Los autores narran, pero también los personajes cuentan historias por el placer de compartir, mientras que los oyentes escuchan por el placer de escuchar. Por lo tanto, el hecho de narrar tiene el fin de provocar placer, entretener e incluso instruir a las personas.

No acaba ahí la cosa, porque otro elemento fundamental en común entre los dos escritores es la capacidad y la voluntad que tenían para escuchar narrativas populares y luego consagrarlas a la literatura. En pocas palabras, Boccaccio no se inspiró solamente en las afinidades tonales, estructurales, funcionales y estilísticas, sino que también propuso algunas de las historias del propio escritor latino.

«At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepido susurro permulceam -- modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere --, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se	«Eccomi a raccontarti, o lettore, storie d'ogni genere, sul tipo di quelle milesie e a stuzzicarti le orecchie con ammiccanti parole, solo che tu vorrai posare lo sguardo su queste pagine scritte con un'arguzia tutta alessandrina. E avrà di che sbalordire sentendomi
---	---

⁴ Escobar Borrego (2002: 32).

<p>rursus mutuo nexu refectas ut mireris. Exordior. "Quis ille?" Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est; ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeunte aggressus excolui. En ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: Letaberis»</p>	<p>dire di uomini che han preso altre fogge e mutato l'essere loro e poi son ritornati di nuovo come erano prima. Dunque, comincio. Certo che tu ti chiederai io chi sia; ebbene te lo dirò in due parole: le regioni dell'Imetto, nell'Attica, l'Istmo di Corinto e il promontorio del Tenaro nei pressi di Sparta sono terre fortunate celebrate in opere più fortunate ancora. Di là, anticamente, discese la mia famiglia; lì, da fanciullo, appresi i primi rudimenti della lingua attica, poi, emigrato nella città del Lazio, io che ero del tutto digiuno della parlata locale, dovetti impararla senza l'aiuto di alcun maestro, con incredibile fatica. Perciò devi scusarmi se da rozzo parlatore qual sono, mi sfuggirà qualche barbarismo o qualche espressione triviale. Del resto questa varietà del mio linguaggio ben si adatta alle storie bizzarre che ho deciso di raccontarti. Incomincio con una storiella alla greca. Stammi a sentire, lettore, ti divertirai»</p>
---	--

(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i> , Apuleio, Liber I, Prólogo, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)	(<i>Metamorfosi</i> , Apuleio, Trad. N. Marziano, Milano, Garzanti, 2010)
---	--

A partir de estas pistas, se puede afirmar que el prólogo de *El asno de oro* nos expone el tema, el género y el lenguaje que el autor, a través de la voz del protagonista, quiere usar. Todavía más claro es el hecho de que en la *fábula de Miliesia*⁵, por medio de un lenguaje sencillo y transparente, Lucio narra su propia metamorfosis y el regreso a su identidad original. La presencia del narrador es muy fuerte y visible, como testifica ese *ego* inicial que es el sujeto de todos los verbos –incluso en primera persona– para indicar que el escritor y el protagonista están unidos entre ellos mismos. Como de costumbre, el escritor latino emplea una *captatio benevolentiae*⁶ hacia el público y establece el objetivo principal de su obra: el placer de leer y entretenerse con la lectura. En efecto, existen múltiples expresiones que se refieren al acto de hablar respecto a lo de escribir («*sermone*», «*sussurro*», «*exordium*», «*rudis*», «*locutor*», «*vocis immutatio*»).

Es cierto que Apuleyo sabe expresar muy bien la conexión entre el acto de narrar y el de escuchar, donde el papel del público es fundamental y la relación entre las dos partes es de vital importancia. Dicho en plata: una no puede existir sin la otra, son dependientes.

⁵ Miliesia es la matrona de Éfeso en el *Satyricon* de Petronio.

⁶ La *captatio benevolentiae* es una figura retórica que consiste en empezar un discurso halagando para ganarse el interés y la simpatía del público. Véase «Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: topos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades» en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2018).

De la mano de estos rasgos, resulta claro entender como esta manera de escribir impresionó mucho a Boccaccio, quien decidió proponerlo en su extraordinario *Decameron*.

«Umana cosa è l'aver
compassione degli afflitti, e come
che a ciascuna persona stea bene, a
coloro è massimamente richiesto li
quali già hanno di conforto avuto
mestiere ed hannol trovato in
alcuni; tra li quali, se alcuno mai
n'ebbe bisogno o gli fu caro o già
ne ricevette piacere, io sono un di
quegli. Per ciò che, dalla mia prima
giovanezza infino a questo tempo
oltre modo essendo stato acceso
d'altissimo e nobile amore, forse
più assai che alla mia bassa
condizione non parrebbe,
narrandolo io, si richiedesse,
quantunque appo coloro che
discreti erano ed alla cui notizia
pervenne io ne fossi lodato e da
molto più reputato, nondimeno mi
fu egli di grandissima fatica a
sofferire: certo non per crudeltà
della donna amata, ma per
soperchio fuoco nella mente
concetto da poco regolato appetito
[...]

[...] Adunque, acciò che per me in parte s'ammendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno; in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago, il fuso e l'arcolaio; io intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistilenzioso tempo della passata mortalità fatta, ed alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto. Nelle quali novelle, piacevoli ed aspri casi d'amore ed altri fortunosi avvenimenti si vedranno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate ed utile consiglio potranno pigliare, e conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano

intervenire. Il che se avviene, che voglia Iddio che così sia, ad Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso di potere attendere a' loro piaceri»

(*Decameron*, Boccaccio, Proemio, trad. V. Branca, Torino, Utet, 1956)

Si bien se mira, las expresiones en primera persona recurren a lo largo de todo el proemio. Además, la presencia del autor es potente y se insta una relación indisoluble entre el escritor y el público, de hecho, se sitúa en el centro del sistema comunicativo como protagonista, aunque en el *Decameron* la narración de los cuentos está asignada a diez jóvenes. Por esta razón, Boccaccio se presenta como el protagonista absoluto del escenario, el cual interviene personalmente de vez en cuando entre una jornada u otra. Para explicarlo más en profundidad, introduce y concluye, para luego escenificar a los narradores, maestros absolutos del espacio durante las varias jornadas. Efectivamente, el propósito es el mismo que en Apuleyo, es decir, deleitar y entretener a través de sus *novelle*. De la misma forma, en ambos poemas se menciona a un organismo unitario para acoger a todo lo que el autor quiere insertar: por una parte, en el caso de *El asno de oro* es un *papyrus*, por otra parte, en el *Decameron* es un *libro*.

Con respecto a esta tendencia, cabe señalar otros cuentos donde hubo una real y verdadera transposición textual:

- I. En primer lugar, el cuento de Apuleyo (Liber IX, 17) se puede comparar a el de Boccaccio (Giorno V, 10). En efecto, es presente el tema de la mujer infiel que, al regreso del marido Pietro, esconde a su amante bajo un cesto de gallinas. Un burro pasa por allí y golpea la mano del amante agachado y saca a la luz la traición. La historia termina con la esposa que reprocha a su marido que no tiene de él lo que toda mujer espera, dado que Pietro está más interesado en los hombres respecto a las mujeres, y por fin los esposos encuentran la armonía marital compartiendo al joven amante. Dentro de la *novella*, tal como ocurre en Apuleyo, se relata otra historia llamada “del estornudo”. Al regresar a casa, Pietro, antes de descubrir la traición de su esposa, informa que volvió antes porque en la casa donde se encontraba como huésped la esposa acababa de ser descubierta engañando a su esposo. A la llegada de Pietro, su mujer había escondido al amante en un lugar donde había muchas exhalaciones, las cuales le provocaron repetidos estornudos y, “por suerte”, fue descubierto, ya que estaba a punto de morir de asfixia.

- II. En segundo lugar, la extraordinaria *fábula de Amor y Psique* de Apuleyo fue retomada por Boccaccio. Efectivamente, en la última *novella* del escritor italiano, Griselda, una joven cuidadora de ovejas, se casa con el marqués de Saluzzo y, además, la someten a terribles pruebas para comprobar su fidelidad. Al final, al igual que Psique, la joven pasará todas las

pruebas y, por fin, podrá tener la vida feliz que tanto se merece.

Ahora bien, tras un análisis general, resulta evidente que –entre otros autores– Apuleyo ejerció una notable influencia en Dante, Petrarca y, más precisamente, en Boccaccio. Sin duda, la relación que une a Boccaccio con Apuleyo fue de notable importancia por su carrera literaria, ya que a lo largo del tiempo su popularidad no hizo que aumentara en las letras mundiales, además de rescatar en el siglo XIV la obra maestra de Apuleyo en el monasterio de Monte Cassino, la cual estuvo perdida durante siglos. Más interesante es el hecho de que en los años posteriores tendrá un grandísimo éxito entre los humanistas renacentistas.

Como ya mencionado previamente, en *El asno de oro* nos enfrentamos con una de las historias más bellas y románticas en absoluto, es decir, la *fábula de Amor y Psique*. «El mito de Psique y Cupido ha beneficiado de un excelente éxito desde la Antigüedad hasta el Renacimiento gracias a una variada serie de fuentes clásicas, testimonios latino-medievales y versiones humanísticas» (Escobar, 2010: 95).

Ya dando un paso más, uno de los principales testimonios humanísticos ha sido la edición comentada por Filippo Beroaldo (1453-1505) –llamado también Beroaldo el Viejo– un notable humanista y catedrático de retórica y filosofía de la Universidad de Bolonia, perteneciente a una noble familia boloñesa. «La *princeps* del *Asinus aureus* comentado por Beroaldo es un incunable que apareció en Bolonia, en 1499 o 1500. Antes de esta edición, el *Asinus aureus* contaba ya con cierta difusión impresa: la *princeps*, impresa en Roma, en 1469, bajo el cuidado de Johannes Andreas –obispo de Aleria–, por los tipógrafos C. Sweinheym y

A. Pannharz; otras dos impresiones en Roma (1472, 1499), y dos más en Venecia (1488, 1493)» (Escobar, 2002: 32).

No acaba ahí la cosa, porque inmediatamente después apareció una nueva figura muy significativa en el ámbito de las letras: Agnolo Firenzuola, seudónimo de Michelangiolo Giovannini (1493-1543). En 1518 se fue a Roma –cuando apenas tenía veinticinco años– para perfeccionar sus estudios y entrar en la orden monástica de los Vallombrosani, en la que ocupó importantes trabajos. Asimismo, cabe señalar que conoció y estudió a numerosos ilustres. Entre ellos destacan las figuras de Pietro Aretino, Annibale Caro, Giovanni Della Casa y, sobre todo, los autores clásicos como Dante, Petrarca, Boccaccio y ni más ni menos que el gran Apuleyo. En efecto, *El asno de oro* fue uno de los textos más estudiado –si no el más apreciado– por Firenzuola, ya que lo tradujo, editó y comentó magistralmente, aunque las réplicas italianas de la edición beraldiana de 1500 utilizada por Firenzuola, estaban a punto de desaparecer del mercado editorial, testigos que incluso el gusto por la lectura estaba disminuyendo.

En tal sentido, fue solamente gracias al poeta Matteo Maria Boiardo que el apuleismo logró crear un éxito vulgar con la publicación de la vulgarización de *El asno de oro*. Mientras el apuleismo latino se acercaba a una rápida caída, la vulgarización de Boiardo resistió discretamente, como lo demostró su fortuna comercial que se extendió hasta 1544, año de su última edición del siglo XVI, o más concretamente, hasta que fue reemplazado por *El asno de oro* de Firenzuola.

En concreto, el trabajo firenzuolesco empezó a tener una demanda muy específica: ya no solamente por parte de la aristocracia humanista, sino también por un público que buscaba una narración más sencilla y

agradable. Sea como fuere, la obra de Firenzuola no fue una nueva versión, sino una verdadera vulgarización, la cual fue compuesta sin perder la conexión que tiene con el texto apuleyano original.

Si bien se mira, al traducir *El asno de oro*, el modelo fundamental de Firenzuola fue el propio Apuleyo, de hecho, el léxico se ajusta en gran medida al léxico latino. Sin embargo, en su actividad literaria de traducción, sacrifica muy a menudo el componente arcaico y deja espacio a la modernidad y a la suavidad del texto⁷.

Para ilustrar mejor este proceso, véase los ejemplos siguientes propuestos por Romei (1983: 170-182):

«temporali contumelia» (c. XIIIr)	«la temporal contumelia» (p. 289)
«area uiduae» (c. LXXXIr)	«gli altari divenuti vedovi» (p. 312)
«sono penetrabili» (c. LXXXVIIr)	«il penetrabil suono» (p. 323)
«opibus istis [...] exterminada est» (c. XCv)	«egli è da sterminarla di tanto bene» (p. 330)
«septem sauia suauia» (c. CIv)	«sette dolci baci» (p. 348)
«misella illa» (c. XVr)	«quella meschina» (p. 237)

⁷ En este contexto, cabe remitir a Romei (1983), entre los muchos trabajos firenzuolescos.

«lucernam lucidam» (c. XVIIr)	«una lucerna accesa» (p. 239)
«frequenter floribus sertis et solutis» (c. LXXXIr)	«con fiori spicciolati e con ghirlande» (p. 312)
«non humanis minibus» (c. LXXXIIIv)	«non da terrestri mani certamente» (p. 318)
«sed turris prorumpit in uocem subitem» (c. CVIv)	«ma come là vi fu presso, la detta torre mandò fuori per una delle sue finestre queste cotali parole» (p. 354)
«quamquam enim iam in peculio Proserpinae et Orci familia numeratus subito in contrariam faciel obstupefactus hesi» (c. LIIIv)	«e parendomi esser già fra' sergenti di Lucifero per uno della famiglia dell'inferno, in un tratto mi parve ritornare in vita; ma parevami nondimeno non essere quel ch'io era, né dove io era, ma un altro, e in uno altro mondo» (p. 279)
«antecaenía» (c. XXXIr)	«dolce preludio» (p. 261)
«famulae» (c. LXXXVv)	«preste servitrici» (p. 320)

(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i> , Apuleio, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)	(<i>L'asino d'oro</i> , trad. A. Firenzuola [1550], Milano, G. Daelli e Comp. Editori, 1863)
---	---

Indudablemente, el Renacimiento fue una de las corrientes culturales más influyentes y no se puede entender sin el humanismo, en concreto, «el movimiento que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos y el interés por los estudios filológicos y clásicos⁸».

De entrada, se puede decir que esta transformación de los valores culturales empezó principalmente en Italia –la cual estaba más en contacto con las literaturas de la Antigüedad clásica– para luego propagarse hacia Europa, y más precisamente en la Península Ibérica, gracias a la difusión de la imprenta. A este propósito, cabe señalar que en España se realizaron muchísimas traducciones de textos renacentistas italianos –como en el caso de Boccaccio y su *Decameron*, a quien hemos citado anteriormente– y de textos clásicos que antes eran desconocidos –baste con pensar en Apuleyo y *El asno de oro*– y que habían suscitado el interés de los intelectuales de la época atraídos por la lengua latina.

En consonancia con lo anteriormente señalado, «la notable influencia que ejerció *El asno de oro* en España durante los siglos XVI y XVII en autores como Cervantes, Alemán y López de Úbeda, está íntimamente relacionada con la traducción de Diego López de Cortegana» (Carmignani, 2005: 2), ya que –entre otras cosas– gracias a su traducción, la obra maestra del escritor latino llegó a ser uno de los textos clásicos más culminante, hasta el punto de incidir incluso en la evolución de la literatura

⁸ Toda la información procede del Diccionario de la lengua española (RAE) (<https://dle.rae.es/humanismo>).

española de la época. Asimismo, es considerable la importancia de la *fábula de Amor y Psique*, situada en el corazón de *El asno de oro*, porque, gracias a la traducción de Cortegana, los ilustres y todo el pueblo empezaron a conocer esta extraordinaria leyenda, la cual pronto alcanzó gran notoriedad y un inmenso prestigio.

Cortés (1958: 251) explica bien que la influencia y la analogía de la novela apuleyana con los escritores españoles es muy fuerte, ya que en algunos casos se trata de auténticas reproducciones, de hecho, «en *La Metamorfosis* de Apuleyo se encuentran rasgos que pueden ser el origen de las obras de caballería»:

[...] «Sarcinis propriis onustum et prorsum exomatum armatumque militariter producit ad viam. Nam et gerebam galeam nitore praemicantem et scutum aethra longius remlucens sed etiam lanceam longissimo hastili conspicuam, quae scilicet non disciplinae tunc quidem causa, sed propter terrendos miseros viatores in summo atque edito sarcinarum cumulo ad instar exercitus sedulo composuerat» [...]

(*El asno de oro*, Apuleyo, Liber X, 1)

Si bien se mira, en este pasaje apuleyano se describe la carga que tenía que llevar el pobre asno al servicio de un caballero. Lo mismo ocurre en una escena que se encuentra en el *Liber IX*, donde un caballero no se atreve a denunciar a la justicia la ofensa recibida de un labrador por considerarla mezquina e incluso por haberse dejado arrancar y quitar la

espada⁹. Por lo tanto, todos ingredientes y tópicos que se encontrarán y repetirán en la mayoría de los libros de caballería.

Asimismo, como ya anticipado antes, en la obra maestra del escritor latino hay numerosos casos de magia, brujería, hechizos, encantamientos, leyendas de amor, transformaciones de hombres en animales –solo para mencionar a algunos—. Lo mismo ocurre en una de las obras magistrales de la literatura medieval caballeresca denominada *Amadís de Gaula*, la cual está muy relacionada con *El asno de oro*:

- I. Un claro ejemplo puede ser el capítulo XVI del libro II de *Amadís de Gaula* donde se habla de unas bujetas llenas de un unguento que hace dormir. Pues bien, algo similar se puede ver en el viaje que Psique hace a los infiernos, de hecho, Proserpina entrega a la joven unas bujetas donde en el interior hay una sustancia que hace caer a la pobre doncella en un sueño profundo.
- II. Para rizar el rizo, otro ejemplo es el de la isla Firme, donde ningún hombre podía pasar sin haberse equivocado en cosas de amor. En dicha isla encantada se encuentra un palacio suntuoso, maravilloso y lleno de riquezas que recuerda perfectamente el de Cupido en *El asno de oro* de Apuleyo.

Más interesante es el influjo que *El asno de oro* tuvo en *La Lozana andaluza* escrita por Francisco Delicado y en el 1528, el arcediano

⁹ Para saber más sobre la influencia de *El asno de oro* en los libros de caballería, ver «Apuleyo y El asno de oro en la literatura española» de Honorio Cortés (1958).

hispalense Diego López de Cortegana, «había escrito ya en esplendido castellano *El asno de oro*» (Gil, 1986: 209).

En esta obra es fuerte la presencia y la influencia del mundo clásico, de hecho, exactamente en la dedicatoria se encuentra una cita expresa de un pasaje de Cicerón, es decir, «*epistula non erubescit*» (Epistulae ad familiares, Cicerón, 5, 12, 1) o incluso latinajos como «*puta de quis uel qui*» o «*de quandoque*». No acaba ahí la cosa, porque otro elemento apuleyano en *La Lozana andaluza* se encuentra cuando Aldonza, tras hablar de las magas cortesanas de Tesalia, afirma que ella, como el mismo Apuleyo, «ha querido saber y ver y probar».

Ahora bien, hay un par de préstamos claros como se pueden ver tanto en el prólogo de *El asno de oro* como en la dedicatoria de *La Lozana andaluza*, de hecho, ambos escritores invitan y prometen puro deleite y diversión a través de la palabra «*placem*»:

<p>«Narramos un cuento griego. Atiende, lector y habrás placer»</p> <p>(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i>, Apuleio, Liber I, Prólogo, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)</p>	<p>«El placer y gasajo que de leer a la señora Lozana les podrá suceder»</p> <p>(<i>La Lozana andaluza</i>, Delicado, Dedicatoria, Valparaíso, Editorial del Cardo, 2010)</p>
--	---

Así las cosas, incluso las partes finales de las dos obras tienen una gran conexión: en *El asno de oro* el protagonista, después de las varias andanzas en su metamorfosis, entra en una nueva realidad, hasta que

finalmente consigue redimirse gracias a la diosa Isis, la cual lo vuelve a transformar en hombre a través la ingestión de una rosa y «libra su alma humana del revestimiento bestial que lo hacía irreconocible a los hombres» (Gil, 1986: 214). De forma semejante, en *La Lozana andaluza*, la protagonista consigue salvarse de la quema y huye a la isla de Lípari donde –en quietud y paz– hace una transfiguración y cambia su nombre por el de Vellida. Además, hubo un representativo bautismo, el cual «marca el inicio de una nueva vida, libre ya de todas las tachas e impurezas del pasado» (Gil, 1986: 214) y, por lo tanto, el fin de su pasado y el comienzo de un nuevo presente. Lo que quiero decir con todo esto es que el texto adopta una disposición y una historia que imita y refleja de manera magistral la obra del genio cretense.

Sin lugar a dudas, *El Lazarillo de Tormes* –una de las novelas españolas más importantes y precursora del género picaresco– sigue esta línea y, por lo tanto, está muy vinculada a *El asno de oro* de Apuleyo y su influencia se hace muy evidente. Como es bien sabido, «el preceptista Antonio Lulio, apenas unos años después de mediados de Quinientos, en su *De oratione Libri Septem* (1558), no dudaba lo más mínimo en equiparar *Lucianus* a *Lazarillus*» (Piñero, 2014: 176) e incluso otros especialistas, como en el caso de Antonio Vilanova, habían señalado la relación entre *El asno de oro* y *El Lazarillo de Tormes*.

Para empezar, se puede afirmar que el primer rasgo es la estructura la cual es la misma: en el caso de *El asno de oro*, Lucio es el protagonista al cual se dedica toda la atención y narra sus fortunas y adversidades en primera persona. Además, la presencia de una serie de cuentos constituye unidades en sí mismo. Al igual que la obra apuleyana, en *El Lazarillo de Tormes* todas las aventuras se relatan en primera persona y el protagonista

«hace un acopio de una sarta de historietas que se organizan a través del hilo conductor de su presencia» (Mascarell, 2011: 273). Por lo tanto, en ambas obras hay un importante autobiografismo y una división en aventuras (libros y tratados) de los dos protagonistas.

De acuerdo con los estudios de Vilanova (1978) en el comienzo de *El asno de oro*, Apuleyo hace una referencia al deleite que se experimenta al leer el libro con la frase «*en este libro podrás conocer e saber diversas hystorias y fábulas, con las quales deleytarás tus oydos e sentido, si querrás leer y no menospreciar ver mi escriptura*», la cual se relaciona perfectamente con la siguiente del Lazarillo «*pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no abundaren tanto los deleites*», de hecho, el fin de la literatura es el de divertir a sus lectores.

En consonancia con lo anteriormente señalado, conviene subrayar que a lo largo de las historias ambos protagonistas estarán al servicio de varios amos y, por medio de esto, los autores realizarán una crítica a la sociedad, aunque lo único que se distingue es que los dos protagonistas provienen de estatus sociales diferentes: Lucio, un hidalgo de origen noble, mientras que Lázaro, un pícaro de origen pobre. Sin embargo, tanto Lucio como Lázaro, aprenderán de sus errores, evolucionarán y madurarán y, por lo tanto, harán una verdadera transformación personal y espiritual, es decir, cumplirán una metamorfosis. Un claro ejemplo de crítica social es la crítica a la milicia que Mascarall (2011: 280) explica bien. Lucio, el protagonista de *El asno de oro*, pasó una aventura muy significativa cuando tenía como amo a un humilde hortelano porque un soldado de la legión los detuvo repentinamente para preguntarles con soberbia donde iban con el burro que tenían. Como el amo no sabía hablar la lengua latina, el soldado lleno de rabia arrojó del burro al hortelano y se tomó al pobre

animal. Además, empezó a golpearlo mientras el amo le pedía piedad, pero al final consiguió hacer caer al soldado y huir con el burro que le pertenecía. Sin embargo, después de un tiempo escondido, el hortelano fue descubierto e incluso encarcelado por crimen. En este libro, «Apuleyo denuncia el poder abusivo de la milicia sobre la población civil, sus injustas acciones sin represión alguna, su actitud de prepotencia que mantiene acobardada la población más humilde» (Mascarall, 2011: 280). Lo mismo pasa en *El Lazarillo de Tormes*, donde el autor describe perfectamente al militar corrupto a través de la figura del capitán general don Paver en el cual muestra la cobardía, el individualismo, la mentira, la falta de generosidad, la traición y la infame codicia. En detalle, una verdadera sátira política para ilustrar a la sociedad pervertida de la época, además de criticar y denunciar un mundo sin caridad, la corrupción y el escándalo.

No acaba ahí la cosa porque otras semejanzas entre las dos obras se pueden detectar en el mezquino y avaro clérigo de Maqueda de *El Lazarillo*, el cual está inspirado claramente en la figura de Milón de *El asno de oro*, «bien harto de dineros y muy gran rico, pero muy mayor avariento e de baxa condición» (El asno de oro, Apuleyo, Liber I, III, 9b). En efecto, el avaro Milón es un infame usurero «siempre atento al polvo del dinero, y que no tiene otro oficio sino continuo dar a usura sobre buenas prendas de oro e de plata» (El asno de oro, Apuleyo, Liber I, III, 9b.), pero a pesar de sus grandes fortunas, se viste como un mendigo y vive miserablemente en la suciedad. Al igual que el avaro Milón, el clérigo de Maqueda está en la misma situación de mezquindad y desgracia «porque era el ciego para con éste un Alexandre Magno, con ser la mesma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la lazzeria del mundo estava encerrada en éste. No sé si de su cosecha era, o lo avía anexado con el ábito de clerezía» (El Lazarillo de Tormes, Anónimo, Tratado II). Asimismo,

«así como el avaro Milón guarda todas sus riquezas en un almacén que estaba en medio de la casa, bien cerrado con fuertes candados» (El asno de oro, Apuleyo, Liber III, V, 26a), el clérigo de Maqueda «tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con una agujeta del paletoque. Y en viniendo el bodigo de la yglesia, por su mano era luego allí lançado y tornada a cerrar el arca» (El Lazarillo de Tormes, Anónimo, Tratado II).¹⁰

Es preciso advertir, sin embargo, que ambos personajes no tienen fácil acceso a la comida de sus amos, ya que tenían que alimentarse a escondidas para satisfacer el hambre atrasada, aunque haya un contraste con la abundancia, ya que los dueños de Lucio poseían comida más rica, copiosa y de calidad que los de Lázaro, los cuales llevaban la cuenta de las cebollas y de los pedazos de pan que estaban bajo llave. Lucio podía comer cuando sus amos se iban a los baños, mientras que Lázaro tenía que apelarse a la ayuda del angélico caldero para conseguir una llave que le permitiera abrir el arca donde el clérigo de Maqueda guardaba sus grandes fortunas.

Otro ejemplo llamativo que da prueba del gran influjo apuleyano se puede ver en los ejemplos siguientes tomados de los textos originales de *El asno de oro* y *El Lazarillo de Tormes*:

«Y ciertamente en ningún tiempo yo experimenté tan benévola mi fortuna; porque a la noche, después de aquellas abundantes cenas y sus esplendidísimos aparatos, mis	«Algún tozino colgado al humero» «Pedaços de puerco»
---	---

¹⁰ Toda la información procede del artículo «Un episodio del *Lazarillo* y *El asno de oro* de Apuleyo» de Vilanova (1978).

<p>amos acostumbraban traer a su casilla muchas partes de aquellos manjares. El cozinero traía grandes pedaços de puerco, de pollos y de pescado y otras maneras de comer; el panadero traía pan y pedazos de pasteles y muchas frutas de sartén, así como juncadas y prestiños, anzuelos y otras frutas de miel, lo qual todo dexavan encerrado en su cámara para comer y se iban a lavar al baño»</p> <p>(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i>, Apuleio, Liber X, III, 86a, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)</p>	<p>«Algún canastillo con algunos pedaços de pan»</p> <p>«Pan y pedazos de pasteles»</p> <p>(<i>El Lazarillo de Tormes</i>, Anónimo, Tratado II, ed. F. Rico, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006)</p>
---	---

Del mismo modo, no hay duda de que el genio de Miguel de Cervantes –el cual escribió a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, una de las novelas más importantes de todos los tiempos y, además, la fuente de la que siguen bebiendo todos los demás autores– no solo era un gran conocedor del mundo clásico, sino que incluso leyó y estudió atentamente la obra magistral de Apuleyo. Según algunos críticos literarios hasta en el nombre de Don Quijote de la Mancha se encuentra la sombra de Apuleyo como se puede ver en el siguiente pasaje con el uso de la palabra «*quijote*»:

[...] «He aquí dónde vienen delante de la procesión, poco a poco, muchas maneras de juegos muy hermosamente adornados, así en las voces como en los otros actos y gestos. Uno venía en hábito de caballero, ceñido con su banda; [...] otro iba armado con quijote y capacete y barbera y con su broquel en la mano, que parecía salía del juego de la esgrima»

(*El asno de oro*, Apuleyo, Liber XI, 1)

En detalle, si nos adentramos en las obras, se puede ver que hay muchas relaciones entre Maritones –una moza asturiana que aparece en los capítulos XVI y XVII de la primera parte del primer libro del *Quijote*– la cual se ve envuelta en un tragicómico malentendido porque equivocadamente entra en la cama del ingenioso hidalgo, y Fotis –la sirvienta del huésped Milón de Lucio– que será seducida por el propio protagonista. Como se puede notar en los siguientes pasos, ambos escritores utilizan un lenguaje humorístico para representar a una escena muy similar y, por lo tanto, puede ser un posible guiño cervantino al autor de *El asno de oro*:

<p>«Porque los cuerpos de aquellos tres hombres muertos eran tres odres hinchados, con diversas cuchilladas. Y recordándome de la cuestión de anteanoche, estaban abiertos y heridos por los lugares que yo había dado a los ladrones»</p>	<p>«¿No ves, ladrón, que la sangre y la fuente no es otra cosa que estos cueros que aquí están horadados y el vino tinto que nada en este aposento, que nadando vea yo el alma en los infiernos de quien los horadó?»</p>
--	---

(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i> , Apuleio, Liber III, 2, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)	(<i>Don Quijote de la Mancha</i> , Miguel de Cervantes, I, XXXV, ed. J. Allen, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005)
---	--

Más interesante es el plano de *realidad-ficción* que encontramos en las dos obras, ya que ambos protagonistas siguen el mismo camino. Como es bien sabido, Alonso Quijano –mejor conocido como Don Quijote de la Mancha– es un caballero que había enloquecido de tanto leer historias fantásticas y libros de caballería, hasta el punto de no poder distinguir la realidad de la ficción, ya que para él tanto las batallas como los enemigos son reales como se puede ver en el verso «*he tenido con el gigante la más descomunal y desafortunada batalla que pienso tener en todos los días de mi vida*» (*Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, I, XXXVII) en el que habla el propio protagonista. En este sentido, cabe destacar que el gran interés y la gran curiosidad que Don Quijote tenía por todos estos libros lo hace enloquecer hasta que finalmente será capaz de recobrar su juicio al final de la obra. Lo mismo pasa en *El asno de oro*, ya que la atracción y la curiosidad por la magia –a pesar de ser advertido varias veces– hace caer a Lucio, pero al final conseguirá retornar a su forma humana. Así pues, el camino que recorren ambos protagonistas podría ser (Escobar, 2020: 13):

*curiosidad – dirección incorrecta – caída – iluminación – vuelta a la realidad
– conciencia de la dirección correcta*¹¹

¹¹ Para saber más, véase «Aproximación a la influencia de Apuleyo en Cervantes y en *El Lazarillo*» de Escobar (2020)

No acaba ahí la cosa porque, además de la relación entre realidad y ficción, se pueden detectar numerosas similitudes: por una parte, Lucio es víctima de la visión de un encantamiento y, por otra parte, Don Quijote sufre un episodio de sonambulismo.

Hay un pasaje muy significativo que nos muestra claramente la huella del maestro Apuleyo en Cervantes. Ahora bien, Apuleyo en su obra muestra la lucha de Lucio con los odres de vino de forma gradual que se puede dividir en cuatro momentos claves:

- I. A finales del *liber* II, Lucio, el cual estaba muy borracho, ve a unos grandotes que cree asaltantes, gana y vuelve a dormir. Incluso compara esta situación con la muerte de Gerión por parte de Hércules.
- II. Al principio del *liber* III, el jefe de la custodia nocturna de Hipata inculpa públicamente al protagonista y explica realmente como pasó el hecho, mientras todo el pueblo se reía a carcajadas por la ridiculez de la situación.
- III. En un cierto momento, reaparece la perspectiva del protagonista y su autodefensa: «*Pues como me retirase de la cena algo demasiado tarde, ebrio por los demás, porque no ocultaré en absoluto mi verdadero delito, delante de las mismas puertas de mi hospedaje*» (Liber III, 4) / «*Pues aquellos cadáveres de los hombres abatidos eran tres odres insuflados y cortados con varias aberturas y, según recordaba mi combate de la víspera, hendidos en los mismos*

sitios en los que yo había herido a esos banditos» (Liber III, 4). Cabe destacar que Lucio narra todo esto mediante una gran exageración e incluso explica muy bien el movimiento de los grandotes.

- IV. Por último, el protagonista se retira ofendido y burlado por el pueblo, pero su amante Fotis logró aclarar los hechos y Lucio pudo repetir con precisión lo que antes había narrado solamente gracias a la intuición.

Si bien se mira, en el capítulo I de la primera parte de el *Don Quijote*, se nota la presencia apuleyana, de hecho, Cervantes dispone su obra según un determinado criterio, como se puede ver en la batalla con los cueros de vino, a los que el protagonista confunde con un gigante, y hasta el vino es confundido con la sangre. La escena empieza por Sancho Panza –el labrador manchego e imaginario escudero del ingenioso hidalgo– que compara el cuero de vino con la cabeza de un gigante en la venta donde habían parado a descansar. Entretanto que se encontraban en sus habitaciones, los dos protagonistas oyeron un fuerte alboroto y apareció Sancho gritando, el cual pedía que le ayudaran porque el ingenioso hidalgo estaba luchando contra el gigante Pandafilando. Cuando Maritornes, el cura, el barbero y el ventero entraron, vieron a Don Quijote vestido en camisa con los ojos cerrados y una espada en el brazo que estaba batallando contra los cueros de vino. En el siguiente pasaje se puede ver la ridícula presencia de los dos protagonistas:

[...] «Y es lo bueno que no tenía los ojos abiertos, porque estaba durmiendo y soñando que estaba en la batalla con el gigante; que

fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer, que le hizo soñar que ya había llegado al reino de Micomicón, y que estaba en la pelea con su enemigo; y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que les daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino»

(Don Quijote de la Mancha, Miguel de Cervantes, I, XXXV)

En consonancia con lo anteriormente explicado, el ventero empezó a llenar de puñetazos a Don Quijote, pero las otras personas que se encontraban en la venta lograron separarlos, aunque el protagonista seguía luchando en su batalla, hasta que le echaron un jarro de agua fría. En este episodio, no solo Don Quijote, sino también Sancho apareció loco porque se tiró por el suelo en busca de la cabeza del gigante para poder así conseguir su isla tan amada. Además, al final de la historia, Don Quijote confundió la sotana del cura con las faldas de Micomicón –la princesa interpretada por Dorotea, la hermosa e inteligente mujer del Quijote– y dijo que por suerte el gigante estaba muerto.

Hay que aclarar que, aunque no es una broma preparada como en el precedente episodio de Apuleyo, no falta la ilusión y, además, el barbero, el cura y las otras personas que se encontraban por allí, intentan consolar a Sancho y aplacar al ventero. Por lo tanto, cabe señalar que, como afirma Quiroga (1975: 108), «Cervantes ha meditado *Las Metamorfosis* y ha asimilado algunos elementos que luego resuenan en su obra cumbre» y se puede notar en el uso de la realidad y de la ficción.

Véase el siguiente esquema donde se muestran claramente los pasajes paralelos de las obras en cuestión (Quiroga, 1975: 114):

<i>El asno de oro</i> (Apuleyo)	<i>Don Quijote de la Mancha</i> (Miguel de Cervantes)
Lucio, protagonista, confunde odres con asaltantes, pelea con ellos y vence.	Don Quijote, protagonista, confunde los cueros de vino con un gigante, pelea con ellos y vence.
Nobles intenciones del protagonista	Nobles intenciones del protagonista
Odres animados	Odres inanimados
Esclavo: acompañante	Sancho Panza: acompañante
Vino confundido con sangre	Vino confundido con sangre
Lucha secreta y en la oscuridad	Lucha secreta y en la oscuridad
Publicación de la lucha y ridículo del protagonista	Publicación de la lucha y ridículo del protagonista
Perspectivismo	Perspectivismo

En este contexto no podía faltar, claro está, el influjo de *El asno de oro* que se puede ver también en *El Coloquio de los perros* —una de las más importantes *Novelas ejemplares* de Cervantes que da origen a la novela moderna, como él mismo lo advierte en el *Prólogo al lector*— en la que habla de la corrupción humana a través de los ojos de dos perros, es decir, metamorfosis y transformaciones, de hecho, al igual que *El Coloquio de los perros*, también *El asno de oro* muestra esa decadencia de la sociedad. Si *El asno de oro* cuenta la historia de un hombre recluido en el cuerpo de un asno, y a través de la narración de los sufrimientos experimentados viviendo con varios amos refleja la decadencia de Roma ante la aceptación del culto a dioses orientales, utilizando los mitos de Isis y Osiris, es decir, leyendas en las que se apuesta por la espiritualidad para alcanzar la regeneración del hombre, *El Coloquio de los perros*, como ya anticipado previamente, también refleja la decadencia de la sociedad y, más

precisamente, de los Austrias en España a finales del siglo XVI a través del diálogo que mantienen los dos perros Cipión y Berganza, con elementos de humor, ironía y excentricidad, los cuales hablan y razonan como si fueran seres humanos.

Ahora bien, resulta indispensable subrayar que la metamorfosis vinculada a otras formas de animales y esta transformación asociada a perros y asnos se encuentra claramente en la pluma de Apuleyo. Es más: cabe poner de relieve que Cervantes «marida para sus vidas de perros, o asnos según se mire, el apuleyanismo vigente en nuestra tradición literaria de personajes marginales y excluidos de la élite social» (Escobar, 2020: 230). Asimismo, tanto la obra apuleyana como la obra cervantina, coinciden por la presencia de artes mágicas, brujería, hechicería, prodigios, encantamientos y sobrenatural, de hecho, como ya hemos visto previamente, Lucio era un joven obsesionado por la magia, el cual –tras una larga odisea– acaba convertido en asno. Lo mismo pasa en *El Coloquio de los perros* donde hay un encuentro entre Berganza y la bruja Cañizares, la única que establece comunicación con el perro, la cual es capaz de manipular la naturaleza divina y terrenal.

Más interesante es el hecho de que en *El celoso extremeño* de Cervantes –una de las *Novelas Ejemplares* más conocidas– hay una cuestión que ha sido tratada por Apuleyo en una de las jornadas de *El asno de oro*. En efecto, como afirma Cortés (1958: 252), en la obra latina un hombre extremadamente celoso tiene por esposa una mujer encantadora y para custodiarla pone a uno de sus esclavos más leales, pero no pudo ocultar al joven Filesítero –tenorio de la aldea– la belleza de la joven mujer el cual logró burlar la vigilancia, conquistar al esclavo con el dinero y entrar en la cama de la doncella. Lamentablemente, el marido descubrió la burla por

unas chancletas que el joven amante había dejado. En *El celoso extremeño*, Leonora –una gentil mujer, la cual contrajo matrimonio con un distinguido anciano muy rico– logra que su amante Loaysa entre en su cama para estar juntos y realizar sus adúlteros amores, encañando tanto al viejo eunuco, que custodiaba la entrada de la casa, como al viejo esposo. Por lo tanto, el marido, envuelto en celos excesivos, mantendrá encerrada a la pobre joven.

Si bien se mira, «la lectura de la novela romana estimuló y fecundó las ideas de Cervantes» (Vivar, 2016: 326), de hecho, ambos autores comienzan sus obras con un prólogo dirigido al lector: por una parte, Apuleyo explica el origen de su novela, la intención de entretener y anima a leer el texto porque el lector estará fascinado por la historia que presenta; por otra parte, Cervantes, en su prólogo muestra al lector el oficio del escritor que practica con destreza la escritura con el propósito de entretenerlo. Además, propone un pacto de lectura para que las historias se lean como si fueran un juego de ilusión y, por este motivo, define sus novelas con la frase «*mesa de trucos*¹²». Cabe destacar, por lo tanto, que ambos escritores practican la «*metamorfosis*» de los textos. Dicho en plata: el texto es un artificio y el lector es un curioso, de hecho, «la magia del escritor debe ser capaz de metamorfosear al lector» (Vivar, 2016: 326).

¹² Para Cervantes la «*mesa de trucos*» solo se alcanza mediante la adecuada honestidad en los planteamientos y la habilidad en el desarrollo de la trama, que debe causar admiración y sorpresa en el lector, ignorante del resultado final. La información procede del sitio web del Instituto Cervantes (<https://www.cervantes.es/default.htm>).

<p>«Lector, quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo; dignate tan sólo recorrer con tu mirada este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo y podrás admirar a criaturas humanas que cambian de forma y condición, y, viceversa, que posteriormente recobran su primitivo estado. Empiezo»</p> <p>(<i>Metamorphoseon</i> o <i>Asinus aureus</i>, Apuleio, Prólogo, ed. L. Nicolini, Milano, Bur Rizzoli, 2005)</p>	<p>«Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan»</p> <p>(<i>Novelas ejemplares</i>, Miguel de Cervantes, Prólogo, ed. H. Sieber, Madrid, Ediciones Cátedra, 2005)</p>
---	---

En pocas palabras: Cervantes recurre a un número considerable de fenómenos sobrenaturales y esotéricos como la alquimia, la piedra filosofal o la cuadratura del círculo como se puede ver también en el diálogo entre el alquimista y el matemático. En fin, la magia, la hechicería y la brujería han sido compañeras de viaje tanto de Apuleyo como de Cervantes a lo largo de sus historias e incluso ambos fueron acusados de ejercer las malas artes y las ciencias ocultas para conseguir sus cosas.

Sin lugar a dudas, otro autor que llama poderosamente la atención es el sevillano Mateo Alemán con su *Guzmán de Alfarache*, una de las obras más representativas de la novela picaresca española. En efecto, como señala también Rubio Fernández (1978: 31) en la introducción de su traducción de *El asno de oro*, se pueden notar muchas semejanzas entre las dos obras en cuestión: primero, ambos protagonistas narran sus aventuras en primera persona y muchos rasgos de la vida verdadera de Apuleyo y de Alemán han pasado a sus novelas (en cierto sentido se puede llamar también autobiografismo); segundo, Guzmán y Lucio tienen la misma afición a plasmar su filosofía en frases; por último, en las dos obras hay una novela sentimental que destaca mayormente entre las otras, mejor dicho, la *fábula de Amor y Psique* en *El asno de oro* y la historia de Ozmín y Daraja en el *Guzmán de Alfarache*.

En consonancia con lo explicado previamente, otros autores que destacan mayormente por el influjo apuleyano pueden ser Francisco de Castro (*El Garañón*), Cosme de Aldana (*La Asneyeda*), Juan Pablo Forner (*El asno erudito*), Álvarez de Toledo (*La burromaquia*), Manuel Lozano Pérez Ramajo (*Apología de los asnos*), José Manuel Marroquín (*El moro*) y Juan Ramón Jiménez (*Platero y yo*).

Como es bien sabido, la *fábula de Amor y Psique* es uno de los mitos más sugestivos y románticos de la Antigüedad clásica narrado por Apuleyo en el corazón de *El asno de oro* el cual ha tenido tanta influencia en las letras por su fantasía tan deliciosa y por su altura moral. La historia muestra que no hay belleza sin amor en la mirada del que contempla y, cuando Amor y Psique dejan de mirarse a los ojos, el universo entero se vuelve frío y estéril, la vida pierde sentido y es preciso instaurar un nuevo orden.

Con todo, el genio dramático de Lope de Vega, por ejemplo, compuso la comedia *Psiques y Cupido*, la cual desgraciadamente hoy se ha perdido, pero el mismo autor la incluye en la lista de la primera edición de *El Peregrino en su Patria*. Asimismo, cabe añadir que más tarde redactó el *Amor enamorado* –una pieza teatral que trata sobre la felicidad en el amor que no puede ser engañado ni engañar, si es verdadero– en la que Dafne, una joven de gran hermosura, se siente enojada de Venus, porque aborrece casarse. No acaba ahí la cosa porque ésta enviará a su hijo Cupido para que la haga enloquecer de amor, pero al final quedará a su vez enamorado de Sirena a la que dibuja hipnotizado. En estos pasajes magníficamente descritos de *Amor enamorado*, Lope de Vega nos presenta a un Cupido flechado por el profundo enamoramiento y consumido por el amor.

Para acabar, es imprescindible mencionar también a Pedro Calderón de la Barca –el gran poeta del Siglo de Oro– el cual trata el mito de Amor y Psique en su obra, de hecho, debió de haber leído a Apuleyo antes de escribir a *Ni amor se libra de amor*, donde sigue el esquema de su «comedia nueva». En el auto sacramental *Psiquis y Cupido* se puede notar una interpretación del mito clásico, de hecho, describe las bodas de las hermanas de Psique –Gentilidad y Sinagoga– respectivamente con la Idolatría y el Judaísmo. Psiquis –que aquí se llama Fe– queda soltera, aunque un misterioso personaje encubierto la quiere y despierta las iras de los demás.

Si bien se mira, en este auto sacramental Calderón ha mantenido prácticamente todos los elementos de la *fábula de Amor y Psique* apuleyana y del amor. Sin embargo, añade algunas novedades como dar más movimiento a la historia de la humanidad a través de la presencia de algunos personajes (Idolatría, Sinagoga, Apostasía) y el paralelismo de los

personajes femeninos, interpretando el mito «en su fundamento primigenio» (Rull, 2001: 172). En cambio, en el auto sacramental para Madrid, el Odio es quien relata la historia de Psique, elemento muy presente en la fábula original, y la historia se pone patas arriba. En efecto, Calderón de la Barca nos da una versión teológica del mundo, es decir, dividido en tres Edades (Primera, Segunda y Tercera).

Como vemos, Calderón de la Barca se inspira claramente en Apuleyo y su *fábula de Amor y Psique*, elevando a Psiquis a su altura. Es cierto que no renuncia a los mitos clásicos en su trayectoria literaria, pero, al mismo tiempo, ofrece una reactualización de la esencia abordando el mito en varias ocasiones.

En resumidas cuentas, como hemos visto a lo largo de este capítulo, el mundo clásico sigue teniendo su existencia en toda la literatura y los textos antiguos han sido absorbidos notablemente por las letras y los autores. En efecto, *El asno de oro* ejerció una influencia notable y su difusión en la península ibérica –además de las otras culturas literarias, como la italiana, se debe a las varias traducciones que se hicieron y, en especial, gracias a la excelente edición de Diego López de Cortegana de 1500 y a la más moderna de Lisardo Rubio Fernández de 1978. Ha sido tanta la influencia de *El asno de oro* y el tema del amor que no ha quedado solo en la literatura, sino que llegó hasta en las bellas artes del Renacimiento europeo, especialmente en Italia, como se puede ver en las obras maestras de Ticiano, Rafael, Veronés, Canova, quizás porque «*omnia vincit amor*» (Virgilio, Bucolico, X, 69).

1.2 Las traducciones españolas de *El asno de oro*

Antes de abordar el tema de las traducciones españolas de *El asno de oro*, merece la pena subrayar que las atestiguaciones de la palabra *traductor* se encuentran ya en autores como el gran Antonio de Nebrija (*Diccionario bilingüe español-latino*), Garcilaso de la Vega (*Epistolario, 19 Cartas y relaciones*) y Sebastián de Horozco (*Libro de los proverbios glosados*). No obstante, fue introducido solamente por primera vez en un diccionario monolingüe de lengua castellana en el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián Covarrubias, pero fue exactamente *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes la primera obra literaria española en la que se halló la palabra *traductor*, aunque es cierto que «el interés por la traducción, debido a diferentes razones ya sean comerciales, políticas o culturales, es tan antigua como la alfabetización del hombre» (Lalicata, 2017: 66). Es por esta razón que, en los siglos XVI y XVII, después de la invención de la imprenta, la cual determinó un cambio notable en la historia de la humanidad, que tuvo mayor influencia en las letras y constituyó un puente fundamental entre nuevos países y nuevas culturas.

Prosiguiendo con el análisis de las traducciones españolas, es preciso destacar que *El asno de oro* de Apuleyo fue una de las novelas de la literatura latina más importante y la que mayor impacto ha ejercido en la literatura occidental. Baste pensar en Alemania, Inglaterra, Francia, Italia y nada mas y nada menos que España.

Obsérvese el siguiente esquema donde se mencionan las traducciones más importantes del *Asinus* por cada país:

- I. **Alemania:** Nicolas von Wyle (1500); J. Sieder (1538).
- II. **Inglaterra:** W. Adlington (1566), impresa por H. Wykes (Londres).
- III. **Francia:** Guillaume Michel (1518); G. de La Bouthière (1553); J. Louveau (1553); Siméon-Guillaume de La Roque (*Fable de Psyché*, 1596).
- IV. **Italia:** Matteo Maria Boiardo (*Apulegio volgare*, 1518); Agnolo Firenzuola (*L'asino d'oro*, 1550); Beccuti (1580); Parabosci (1601); Vizani (1607); Tassoni (1610); Massimo Bontempelli (1928); C. Giarratano (1929); P. Scazzoso (1971); G. Augello (1980); Marina Cavalli (1995); Alessandro Fo (*Apuelio, Le metamorfosi o L'asino d'oro*, 2002); Lara Nicolini (2005); Monica Longobardi (2019); Luca Graverini e Lara Nicolini (2019).

En compensación, la primera traducción italiana fue *Apulegio volgare* (1518) de Matteo Maria Boiardo, la cual se publicó probablemente en Venecia y, además, se considera el primer verdadero romanceamiento del *Asinus aureus*, aunque algunos críticos literarios señalan que Boiardo utilizó el texto original apuleyano solamente hasta el pasaje X, 34, y que a partir de este punto «se basó en el *Ovoç* para concluir su traducción» (Escobar, 2002: 40). Después de la versión de Boiardo, posteriormente llegó el *Asino d'oro* (1550) de Agnolo Firenzuola, publicado en Venecia por Gabriele Giolito de Ferrari. Aún más interesante es el hecho de que Firenzuola trajo innumerables innovaciones a su ilustre traducción: primero, excluye el

último libro de Apuleyo en el que narra la iniciación de Lucio al culto de Isis; segundo, suprime las referencias geográficas e históricas; por último, si bien se mira, a veces sustituye los nombres de *El asno de oro* por otros cercanos al horizonte del lector («*Lucio* = «*Angelo*»; «*Thessalia*» = «*el reino de Nápoles*»). Según puede comprobarse, es suficiente ver estos dos ejemplos, los cuales pueden constituir una buena fuente de investigación, de hecho, se nota espectacularmente que Firenzuola utiliza las ciudades italianas en lugar de las citadas por Apuleyo («*Bologna*»; «*Ancona*»):

[...] «Come più tosto dopo la partita della notte il nuovo Sole ne rendè il giorno chiaro e luminoso, toltomi e dal sonno e dal letto, sollecito e soverchio desideroso conoscitor delle cose rare e degne di meraviglia, e pensando intra me d'esser nel mezzo di Bologna, dove per detto d'ognuno come in proprio prato fioriscono gl'incantamenti dell'arte magica; e ricordandomi della novella del mio buon compagno nata entro al seno di quella città, coll'animo tutto sospeso, con un gran disio e con una straordinaria diligenza io andava considerando ciò che mi si parava davanti» [...]

(*L'asino d'oro*, Agnolo Firenzuola, Libro II)

[...] «Sicchè, privati, e percossi da doppia piaga, parendoci oramai tempo di lasciar l'imprese maritime, ce ne andammo in Ricanati, città assai vicina di Ancona; e quivi intendemmo che un gentiluomo di gran nominanza per que' paesi, chiamato Democrate, doveva fare una caccia di molti e più silvestri animali» [...]

(*L'asino d'oro*, Agnolo Firenzuola, Libro IV)

Sin duda, con respecto al punto que se acaba de comentar, *El asno de oro* ejerció una gran influencia en el ámbito de las letras españolas: de *El*

Lazarillo a Cervantes, pasando por Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y Mateo Alemán, entre muchos otros. Pero, hay que precisar que la popularidad de Apuleyo en la península ibérica no hubiera sido tal si no fuera por la extraordinaria traducción de Diego López de Cortegana, la cual «dio origen a una fecunda tradición» (Carmignani, 2015: 1) y, sobre todo, contribuyó al enorme éxito entre los varios letrados en la primera mitad del siglo XVI, de hecho, es la más antigua de todas las publicadas en lengua castellana. Cabe destacar, por tanto, que todos los críticos literarios y los traductores han elogiado la versión de Cortegana. Entre ellos destacan las figuras de Francisco Pejenaute Rubio y Alexander Scobie:

«Del éxito obtenido es clara muestra el gran número de ediciones que ha conocido desde el siglo XVI, y del aprecio y estima que ha gozado en todas las épocas es clara prueba el hecho de que, de un modo ininterrumpido y hasta nuestros días, los españoles han venido leyendo el *Asinus* en la versión de López de Cortegana»

«He neither glosses over the overtly sexual passages nor does he omit or Christianise the Isis book. It was perhaps because of its obvious excellence that it was reprinted many times and was never ousted by rival translations till relatively modern times»

Una puntualización más. La traducción castellana se publicó por primera vez en Sevilla, pero no contenía la impresión de la fecha. Fue solamente gracias a los grandes estudios de Menéndez y Pelayo –principal catedrático y refundidor de la historia y la bibliografía literaria española durante el siglo XIX– que se empezó a indicar la fecha 1513. Sin embargo,

hay otra fecha que los investigadores literarios defienden la cual es más tardía, es decir, 1525 y, por lo tanto, después de esta consideración, la versión de Diego López de Cortegana sigue siendo la más antiguas de todas. Después de la versión del arcediano hispalense se pueden señalar otras nuevas ediciones: dos realizadas en Zamora (1536 y 1539); una en Medina del Campo (1543), publicada en nuestro siglo por Menéndez Pelayo; y una en Amberes (1551). Vale la pena mencionar que el Tribunal de la Santa Inquisición incluyó esta última traducción en el *Índice de los libros prohibidos*¹³ de 1550, por Don Fernando de Valdés y Llano Inquisidor General, el cual prohíbe la traducción de dicha obra en cualquier lengua vulgar. Dado que no se quería que los lectores se privaran de un libro tan extraordinario, un erudito limpió todas las obscenidades y, por lo tanto, lograron imprimirla en Alcalá de Henares (1584), aunque este hombre hizo un daño enorme porque desfiguró y alteró enteramente la traducción. En 1601 hubo dos ediciones más que ahora se encuentran en la Biblioteca Nacional de España: una de Madrid (*Andrés Sánchez*) y una de Valladolid (*Herederos de Bernardino de Santo Domingo*). Solamente a finales del siglo XIX aparecerá otra edición más que arregla algunos pasajes expurgados, es decir, la de Madrid (1890).

Pues bien, en el siglo XX hay otras ediciones: Madrid (*Biblioteca Clásica*, 1914); Madrid (*Colección Universal*, 1920), Barcelona (*Obras maestras*, 1946, revisada por Jaime Ardal), Madrid (*Púrpura*, 1970, introducida, revisada y corregida por Joaquín del Moral Ruiz); Madrid (*Clásicos Mundiales. Círculos de Amigos de la Historia*, 1973, introducida y revisada por

¹³ El Índice de libros prohibidos es un catálogo de todas las publicaciones que la Iglesia católica clasificó como libros dañosos y perjudiciales para la fe, de hecho, los católicos no estaban autorizados a leerlos y, por lo tanto, fueron censurados. (<https://es.wikipedia.org/>).

Federico Sainz de Robles); Madrid (1988, introducción y edición de Carlos García Gual).

Prosiguiendo con la panorámica de las traducciones españolas de *El asno de oro*, se pueden señalar otras que fueron realizadas en la península ibérica a lo largo del siglo XX¹⁴:

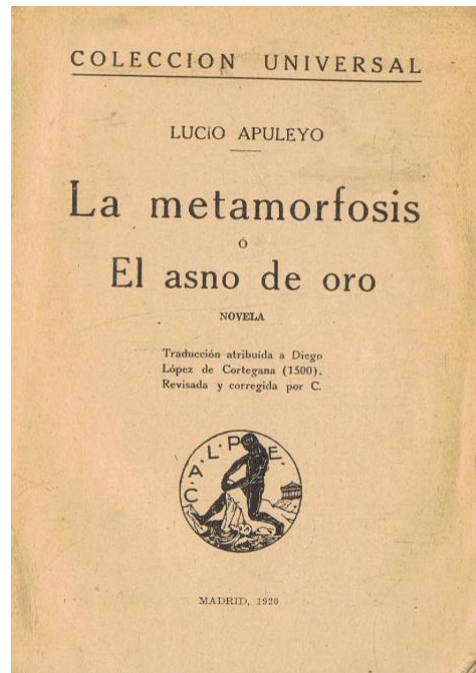
- I. **Valencia:** 1905, *El asno de oro*, traducción de Jacinto de la Verga y Marco (*Los Clásicos del Amor*);
- II. **Barcelona:** 1929 (I), 1931 (II), *Les Metamorfosis. Apuleu*, traducción de Marçal Olivari (*Bernat Metge*);
- III. **Madrid:** 1964, *Apuleyo: Las Metamorfosis (El asno de oro)*, traducción y notas de Juan B. Bergua (*Tesoro Literario*);
- IV. **Barcelona:** 1969, *El asno de oro: Apuleyo*, traducción, notas y revisión del texto de Jaime Uyá (*Podium*);
- V. **Barcelona:** 1970, *Apuleyo. El asno de oro*, traducción de Vicente López Soto (*Libros de Bolsillo Z*);
- VI. **Madrid:** 1978, *Apuleyo: El asno de oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández (*Biblioteca Clásica Gredos*);
- VII. **Madrid:** 1985, *Apuleyo. Las Metamorfosis o El asno de oro*, traducción de José María Royo (*Letras Universales Ediciones Cátedra*);
- VIII. **Madrid:** 1988, *Apuleyo. El asno de oro*, edición de Francisco Pejenaute

¹⁴ Baste con ver Álvarez Díaz (1997).

Rubio (*Clásicos Latinos*);

- IX. **Bilbao:** 1992, *Lucio Apuleyo, Las Metamorfosis o El asno de oro*, traducción y notas por Santiago Segura Munguía (*Ediciones Universidad de Deusto*);
- X. **Barcelona:** 1994, *Apuleyo. El asno de oro*, traducción de Felipe Payró Carrió (*Grandes Autores Literatura Universal*);
- XI. **Madrid:** 1996, *Lucio Apuleyo. El asno de oro*, traducción y edición de Alfonso Cuatrecasas (*Austral*).

Con todo, haciendo hincapié en el discurso anterior, como señala Escobar (2002: 193) el factor decisivo para el éxito en la España renacentista fue, sin lugar a dudas, la esmeralda traducción hecha por Diego López de Cortegana, cuya *editio princeps* se puede datar en Sevilla. Asimismo, Marcelino Menéndez Pelayo –el principal estudioso de la historia y de la literatura española del siglo XIX– le atribuyó el adjetivo «*sabrosísima*» y elogió la «*lindeza y gracia de su estilo*». Más interesante es el hecho de que la traducción de Cortegana incorpora algunas piezas que ya se encuentran en la versión de Filippo Beroaldo, el cual parte del texto latino original.



(*La Metamorfosis* o *El asno de oro*, Apuleyo, trad. Diego López de Cortegana, Portada)

Ahora bien, antes de llegar al análisis del abanico de traducciones, es de rigor mencionar también la vida del arcediano Diego López de Cortegana para conocerlo más en profundidad. El personaje en cuestión fue un clérigo de prestigio, un traductor y un reconocido humanista español. Nació seguramente en la localidad onubense, cuyo nombre ostenta como segundo apellido. Seguramente se instaló en la capital hispalense a comienzos de la década de los ochenta del siglo XV, llegando con el tiempo a desarrollar una brillante carrera eclesiástica: fue canónigo y arcediano de la catedral, fiscal y secretario de la Santa Inquisición, y capellán de la reina por incorporación. El rasgo más destacado de su singular personalidad es, sin ninguna duda, su perspectiva como humanista de filiación erasmiana, de hecho, siguió las enseñanzas de su coetáneo Erasmo de Róterdam, a quien consideró «*varón doctísimo más que ninguno a mi juicio de nuestros tiempos*». En relación con las letras, desarrolló

diversas tareas de gran importancia, después de haber dejado su oficio de inquisidor y cuando ya estaba mayor, lo que demuestra una curiosidad y un interés sorprendentes por la cultura y, más concretamente, por las obras de grandes humanistas. Entre ellos destacan Erasmo, Beroaldo y Piccolomini¹⁵.

Lo que, de entrada, llama poderosamente la atención y atrae de esta notable figura, es que su producción humanística –dedicada fundamentalmente a la traducción– lo convierte en un gran ejemplo en las letras e incluso pionero en el desarrollo del humanismo y mediador en la transmisión de la *fábula de Amor y Pisque*. Una de sus obras traducidas que más destaca es nada más y nada menos que, como ya citado previamente, *El asno de oro* de Lucio Apuleyo, la primera versión impresa en lengua castellana, la cual trajo consigo una ampliación del horizonte literario y despertó la curiosidad de los filólogos españoles por el tema del amor, los mitos, las leyendas y la magia. En efecto, su versión de la obra apuleyana podría ser claramente el precedente de el *Lazarillo de Tormes*, la novela picaresca española por excelencia. Para ilustrar mejor este proceso, cabe mencionar que el filólogo y helenista Carlos García Gual (1992: 370) escribe:

«[...] Como el sufrido asno de las Metamorfosis, el pícaro va de un amo a otro, y conocemos la crueldad de los bandidos, la impostura de los sacerdotes, la avaricia de unos y la lujuria o hipocresía de otros. Guzmán de Alfarache se compara a menudo con un asno, tal vez en recuerdo del de Apuleyo. [...]»

(*Los orígenes de la novela*, Carlos García Gual, 1992)

¹⁵ Toda la información procede de «Diego López de Cortegana, traductor del *Asinus Aureus*: el cuento de Psique y Cupido» de Escobar (2002).

Asimismo, se ocupó también de numerosas actividades como hombre de letras, de hecho, Diego López de Cortegana en 1520 publicó –en un solo volumen– la traducción de tres textos: el *De curialium miseris* (*Tratado de la miseria de los cortesanos*) y el *Somnium de Fortuna* (*Sueño de fortuna*) de Eneas Silvio Piccolomini, antes de ser elegido Papa Pío II, y *Querela pacis* (*Querrela de la paz*), la versión de un tratado de Erasmo de Róterdam. No obstante, la actividad literaria de Cortegana no se limita solamente a la traducción, sino que corrige e imprime numerosas obras, de las cuales destacan la *Enciclopedia Espasa*, la *Crónica de Fernando III el Santo* –conservada inédita en la catedral de Sevilla–, el *Misal de los diócesis* por el arzobispo Deza y *Descripción histórica, chronologica, civil, política y militar de la serenísima Republica de Génova*, sin olvidar a las dos inscripciones latinas que fueron colocadas en las puertas del Castillo de Triana, las cuales recordaban los acontecimientos más considerables desde 1481, año de la fundación de la Inquisición en Sevilla, hasta aquel momento.

Pejenaute (1993: 164) explica bien las características y las cualidades de la magnífica versión traductológica de Cortegana, gran admirador y estudioso de la metamorfosis del protagonista Lucio en el asno milesiano¹⁶:

- I. Lo temprano de su aparición: tal vez sea, como ya se ha explicado, la primera versión a una lengua vernácula.
- II. La perdurabilidad en el tiempo, es decir, sin haber conocido rivalidad ninguna hasta bien entrado el presente

¹⁶ Baste con ver Pejenaute (1993)

siglo, la versión de Cortegana ha sido fuente donde han bebido todos los hablantes hispanos que se han acercado a la novela latina. Es más: incluso tras la aparición de muchísimas nuevas traducciones en estos últimos veintiocho años, disputa a todas ellas el honor de ofrecer si no un Apuleyo más fiel, jugoso y sugestivo.

- III. El ser la primera versión que ofrece el texto completo del original y, además, sin arreglas, afeites ni aderezos mojigatos, como, por ejemplo, en el caso de la traducción de Agnolo Firenzuola.

- IV. Y, por encima de todo, una lectura en un castellano castizo que no desdice del de los mejores escritores de la época, un castellano que apunta, ya, al de un *Lazarillo de Tormes*.

«Cortegana es consciente de que, si quiere divulgar el *Asinus* y acercarlo a un público lo más amplio posible, está obligado a hacer accesible el contenido de libro» (Escobar, 2002: 195). A este propósito, el autor en cuestión ha incorporado al texto una especie de glosa para ofrecer al lector una información adicional y explicativa de un significado de una determinada palabra o frase. Si se quiere, es un procedimiento que está patente en la historia de la traducción como en el caso de las adaptaciones de Alfonso X en la evolución de los textos históricos. Reflexionando ya sobre este proceso, hay que detenerse en las diversas realizaciones. Concretamente, según se lee en Escobar (2002: 196), pueden reconocerse varios casos ligados a esta técnica, a saber:

- I. En primer lugar, Cortegana se atiene a exponer al lector si un topónimo de la versión original hace referencia a una ciudad o un monte, o si un personaje mitológico es un dios o, acaso una ninfa. Obsérvese los siguientes ejemplos: «*en la ciudad de Papho, ni tampoco a la isla de Gnido, ni al monte Citherón donde le solía sacrificar*» / «*Paphon nemo, Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cybera*»; «*el dios Portuno*» / «*Portunus*»; «*un monte que se llama Ténaro*» / «*Taenarum*»; «*del dios Apolo que estaba en la ciudad de Miliesia*» / «*dei Milesii*»; «*que era griego y de nación Hionia*» / «*Graecus et Ionicus*»; «*un vino que se llama néctar de que los dioses usan*» / «*uini nectarei*». (Escobar, 2002: 196)
- II. En segundo lugar, en reiteradas ocasiones, Cortegana se vale de la glosa para paliar la concisión que caracteriza el latín. Por lo tanto, algunas palabras son amplificadas para que el lector entienda mejor su significado. Es necesario destacar a «*tenga mi gesto que piensen que soy yo*» / «*imaginem meam*»; «*en esta manera, inflamadas de la envidia*» / «*sic inflammatae*» y «*el secreto de lo que sabía*» / «*arcanis*». (Escobar, 2002: 196)
- III. En tercer lugar, el arcediano expresa explícitamente el nombre de algunos personajes que quedan encubiertos en Apuleyo por un pronombre o una perífrasis, como en el caso de «*Cupido*» / «*illum*»; «*no temes a tu padrasto, el dios Mares*» / «*uitrivum... metuis*» o «*Ganimedes, el troyano, pasa su*

copero» / «Ioui pocillatorem Phrygium». (Escobar, 2002: 196)

- IV. En otras ocasiones, el traductor se sirve de la eliminación de elementos para quitar de su obra aquellas referencias mitológicas, religiosas o de otra índole que considera confusas y complejas para el lector. Véase los siguientes ejemplos: «*sea alguna de las ninphas o del número de las diosas, o agora sea del choro de las musas o del inisterio de mis gracias*» / «*sine illa de Nympharum populo seu de Horarum numero seu de Musarum choro uel de mearum Gratiarum ministerio*»; «*por el sacrificio de la ciudad Eleusina*» / «*Eleusinis Atticae sacrarium*»; «*ciudades magníficas de los griegos*» / «*Arguorum... moenibus*», «*donde todo Oriente te honora como diosa de los casamientos y todo Occidente te llama Lucina*» / «*quam cunctus oriens Zygiam ueneratur et omnis occidens Lucinam appellat*». (Escobar, 2002: 196)
- V. Otro procedimiento muy frecuente es el de la sustitución para acercar la realidad al horizonte del lector del *Asinus*: «*y por cierto*» / «*hercules*»; «*casas*» / «*lares*»; «*bruxas*» / «*lamiae*»; «*mesa*» / «*triclinio*»; «*lo qual nunca dios quiera*» / «*quod absit*»; «*por dios*» / «*per fidem*»; «*combite*» / «*scaena*». (Escobar, 2002: 196)
- VI. Lo mismo pasa con los pasajes relacionados con la moral sexual, de hecho, suaviza el contenido con un eufemismo: «*novia, que ya era dueña*» / «*nuptam interfectae uirginitatis*»; «*peligroso dormir*» / «*concupitus*»; «*y quieres encerrar la tienda*

pública de los plazerres de las mugeres» / «cum tuae domus amores amare coerceas et uitiorum muliebrium publicam praeccludas officinam»; «eseyendo de noche, vino el marido a la cama, el cual, desde ovo burlado con ella, comenzó a dormir con gran sueño» / «nox aderat et maritus aduenerat priusque Veneriis proeliis uelitatus altum in soporem descenderat»; «diciendo que él se avía ocupado y apartado con una mujer serrana y montañesa, y tú assí mismo te has apartado andando en la mar nadando» / «ille quidem montanu scoratu, tu uero marino natatu secesseritis». (Escobar, 2002: 196)

VII. Con respecto al léxico de Apuleyo para definir el descenso a los infiernos (*descensus ad Inferos*) de Psique, el arcediano suprime las repetidas referencias a las divinidades *ctónicas*¹⁷, ya que resultan muy difíciles para el lector del siglo XVI: «los ríos y lagos del Infierno» en lugar de «*Stygiae tenebrae*» o «y vete a los palacios del Infierno» en lugar de «*protinus usque ad inferos et ipsius Orci ferales Penates te dirige*». (Escobar, 2002: 196)

VIII. Asimismo, el arcediano Diego López de Cortegana transforma a los sustantivos concretos en palabras que se utilizan en la vida cotidiana, como se puede ver en los posteriores ejemplos: «*pregonero*» en lugar de «*Mercurio*»; «*foresta*» en lugar de «*lucus*»; «*manjan*» en lugar de «*epulae*» o «*doncella*» en lugar de «*puella*». (Escobar, 2002: 196)

¹⁷ En la mitología griega, las divinidades *ctónicas* hacen referencia a los dioses y los espíritus del inframundo.

IX. Por último, también el léxico musical es objeto de adaptación por parte del traductor sevillano, de hecho, Cortegana realiza una simplificación mediante abreviación, mientras que Apuleyo enumera en términos musicales. Baste observar a «*los instrumentos músicos de las bodas*» / «*sonus tibiae zygiae*»; «*en lloro y amargura*» / «*in querelum Ludii modum*», «*comencó a sonar un canto de muchas bozes*» / «*modulatae multitudinis conserta vox*»; «*choro de muchos cantores*» / «*chorus*»; «*gaita*» / «*tibias*»; (Escobar, 2002: 196)

Ahora bien, al tratar algunos de los recursos adoptados por Cortegana en su fascinante traducción del *Asinus*, se observa que el sevillano trata de adaptar el nivel retórico apuleyano. Sea como fuere, este proceso de adecuación del latín apuleyano a la lengua castellana se realiza mediante un lenguaje sencillo y un estilo accesible a toda clase de personas y lectores medios del siglo XVI. Por lo tanto, esta extraordinaria traducción de *El asno de oro* —la primera en absoluto en lengua castellana— fue de notable importancia para todas las que llegaron después, de hecho, como ya se ha señalado previamente, esta obra ha inspirado a un montón de escritores castellanos.

Así las cosas, con respecto al punto que se acaba de comentar, hay que tener en cuenta que a lo largo de los siglos hubo otro gran traductor de las novelas clásicas, como en el caso de *El asno de oro*, además de *El Satiricón* de Petronio, es decir, Lisardo Rubio Fernández. Pues bien, antes de analizar y comparar las dos traducciones al castellano del *Asinus*, es preciso mencionar algunas cuestiones sobre el segundo traductor. Por

tanto, cabe destacar que Rubio Fernández nació en León en la segunda década de este siglo y, además, Ollero (1986: 11) lo define como «un gran iniciador y maestro indiscutible de la moderna filología clásica española». El traductor leonés fue un verdadero maestro y hombre de ciencia con el don pedagógico que le permitía transmitir el saber y el conocimiento literario. Una precisión más. Como señala Ollero (1986: 12) «hablaba y escribía con espontaneidad, con naturalidad, lejos de todo encorsetamiento, pero tenía una altura formidable, basada en sus estudios y en lecturas amplísimas, asimiladas, apropiadas, fundidas en su personalidad original» e incluso «siempre evitaba todo tecnicismo, todo esoterismo, que tantas veces encubre una formación deficiente». De ahí que, su versión traductológica al castellano de *El asno de oro* se deba a la fascinación por la crítica textual y la gramática latina.

A modo de conclusión de esta reflexión sobre el traductor Lisardo Rubio Fernández, van las claras observaciones de la crítica que define su traducción del *Asinus* como la superación de sí mismo, de hecho, hace falta un talento impresionante para traducir una obra que es muy difícil por sí sola, «con mucha fidelidad y flexibilidad, con tan consumado gusto y acierto. Y Rubio lo tiene de sobra» (Ollero, 1986: 15).

SEGUNDA PARTE

SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE LAS DOS TRADUCCIONES ELEGIDAS

2.1 El asno de Apuleyo

Antes de acercarse al análisis comparativo entre las traducciones de Diego López de Cortegana (1500) y la de Lisardo Rubio Fernández (1978), es preciso adentrarnos en la obra apuleyana y examinar algunos aspectos fundamentales.

Ya dando un paso más, es de rigor aclarar que *El asno de oro* es una novela fantástica donde se funden lo maravilloso y lo realista, de hecho, muestra la habilidad narrativa del escritor latino, ya que supo transformar la mágica aventura de Lucio –el protagonista– en una historia de extraordinario ritmo y gran originalidad. Concretamente, Apuleyo escoge el modelo de narración autobiográfica en prosa, de hecho, el cuento es narrado en primera persona por el mismo Lucio, quien expone su viaje por Grecia, pleno de aventuras, encantamientos y magia. Durante su camino a Tesalia –con el objetivo de aclarar algunos asuntos familiares– se encuentra con dos viajeros: el primero es Aristómenes, el cual le cuenta una historia tétrica sobre hechizos y artes ocultas. Impulsado por esta narración, el protagonista decide aventurarse en todo lo relacionado con la magia y la brujería por su insaciable deseo y fanatismo. No obstante, por causa de un maleficio, es transformado en un pobre asno y, además, sufre las brutalidades de su peregrinar en manos de sus distintos amos, hasta que un día invoca a la diosa Isis y le suplica que le devuelva su forma

humana. Por suerte, Isis logrará librarlo y le recobrará su cuerpo original. Cabe añadir que esta sorprendente novela tiene una moraleja muy importante, es decir, el hombre que se abandona a la curiosidad y los instintos pierde su naturaleza humana y solo a través de la misericordia de los dioses puede llegar a redimirse.

En tal sentido, nos encontramos en presencia de una obra lineal, pero, al mismo tiempo, su linealidad está segmentada y entremezclada y, por lo tanto, tiene una estructura de gran complejidad.¹⁸ Se puede hablar, pues, de una obra que dará entrada a algunas características fundamentales de lo que los críticos literarios de los siglos posteriores llamarán *novela picaresca*. Asimismo, el *Asinus* está construido en once libros y, más precisamente, se puede dividir en tres partes: primero, el viaje de Lucio a Tesalia y su transformación en asno; segundo, las aventuras y las desventuras del pobre Lucio metamorfoseado; por último, el desarrollo de la historia de Lucio después de recuperar su forma humana original.



(La historia de *El asno de oro* en un mosaico bizantino)

¹⁸ La información procede del sitio web de Blog Inca (<https://es.diarioinca.com/>).

2.2 Cara a cara: López de Cortegana y Rubio Fernández

**TRADUCCIÓN DE DIEGO
LÓPEZ DE CORTEGANA
(1500)**

Introducción

En este libro podrás conocer y saber diversas historias y fábulas, con las cuales deleitarás tus oídos y sentidos: si quieres leer y no menospreciar mi escritura, porque aquí verás las fortunas y figuras de hombres convertidas en otras imágenes y tornadas otra vez en su misma forma; de manera que te maravillarás de lo que digo. Y si quieres saber quién soy, en pocas palabras te lo diré:

Mi antiguo linaje es de Atenas y de Lacedemonia, que son ciudades muy fértiles y nobles, celebradas por muchos escritores. En esta ciudad de Atenas comencé a aprender siendo mozo; después vine a Roma, donde con mucho

**TRADUCCIÓN DE
LISARDO RUBIO
FERNÁNDEZ
(1978)**

Introducción

Lector, quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo; dignate tan sólo recorrer con tu mirada este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo y podrás admirar a criaturas humanas que cambian de forma y condición, y, viceversa, que posteriormente recobran su primitivo estado. Empiezo. ¿Quién te habla? Muy brevemente, entérate. El ático Himeto, el istmo de Efirea y el espartano Ténaro, tierras felices, celebradas para siempre por una literatura todavía más feliz, son la antigua cuna de mi raza. Allí

trabajo y fatiga, sin que maestro me enseñase, aprendí la lengua natural de los romanos. Así que pido perdón si en algo ofendiere, siendo yo rudo para hablar lengua extraña, que aun la misma mudanza de mi hablar responde a la ciencia y el estilo variable que comienzo a escribir. La historia es griega; entiéndele bien y habrás placer.

aprendí el griego, primera conquista de mi infancia.

Trasladado luego a la capital del Lacio para seguir los estudios de los ciudadanos romanos, tuve que emprender el estudio de su lengua nativa con ímprobo trabajo y sin la dirección de un maestro. Ya de antemano te pido perdón, si luego, narrador sin gracia, tropiezo y uso algún giro exótico o extraño. Por lo demás, este mismo cambio de idioma concuerda con la materia que cultivo: el arte de las metamorfosis. Empieza una fábula de origen griego. Atención, lector: te gustará.

**TRADUCCIÓN DE DIEGO
LÓPEZ DE CORTEGANA
(1500)**

Libro Primero

Argumento

**TRADUCCIÓN DE
LISARDO RUBIO
FERNÁNDEZ
(1978)**

Libro Primero

-

Lucio Apuleyo, deseando saber arte mágica, se fue a la provincia de Tesalia, donde estas artes se usaban, y en el camino se juntó con otros compañeros. Y en aquel camino iban contando cosas increíbles y de maravillar de un embaidor y de dos brujas hechiceras.

-Y luego cómo llegó a la ciudad de Hipata, y de su huésped Milón, y lo que le aconteció en su casa la primera noche.

-Lee y verás cosas de mucho gusto, y toma lo mejor para ti.

**TRADUCCIÓN DE DIEGO
LÓPEZ DE CORTEGANA
(1500)**

Capítulo II

Cómo prosiguiendo Aristómenes (que así se llamaba el compañero) su historia, contó a Lucio Apuleyo cómo dos hechiceras, Meroe y

**TRADUCCIÓN DE
LISARDO RUBIO
FERNÁNDEZ
(1978)**

Capítulo II

Lucio emprende el camino de Tesalia, la tierra de la magia. Primeros relatos maravillosos,

Panthia, degollaron aquella noche a Sócrates. como introducción al mundo de la hechicería.

Aun yo no había bien acabado de decir esto, cuando Sócrates se adormeció, así por haber bebido de lo que no acostumbraba, como también por la lengua fatiga que había padecido.

Yo entonces entré la puerta dentro de la cámara y eché la aldaba, y acostéme sobre una camilla que estaba cerca de los quicios de la puerta. Así que del miedo que tenía velé un poco, y siendo casi medianoche, comenzáronse a cerrar los ojos; mi fe, si os place, ya dormía, y súbitamente las puertas se arrancaron de sus quicios, y se cayeron en tierra.

Mi camilla en que estaba, como era pequeña, y cojo el banco de un pie y los otros podridos, con la fuerza e ímpetu de la puerta, cayó en tierra, y yo caí debajo en el suelo, porque como la cama se volvió, tomóme debajo de sí; entonces sentí un efecto natural en contrario que así como en un gran placer

«Aún estaba yo dando consejos, cuando el bueno de Sócrates, vencido por los efectos del vino -al que no estaba acostumbrado- y por una larga fatiga, roncaba ya profundamente dormido. «Yo entonces cierro la puerta, echo el pestillo, corro el camastro hasta aplicarlo al mismo gozne, y me tumbo encima. Al principio el pánico me mantiene un rato despierto; después, sobre la media noche, pego un poco el ojo. «Acababa de dormirme, cuando, bruscamente, con una sacudida demasiado violenta para atribuirla a los ladrones, se abre la puerta, o mejor dicho, se hunde hacia el interior con los goznes rotos o arrancados de cuajo. El camastro, por lo demás cortito, faltar de pie y apolillado, se derrumba ante la violencia del choque; yo también salgo despedido, rodando, y, al recaer al suelo la cama, me cubre y aprisiona.

suelen venir lágrimas, así a mí, que estaba lleno de miedo, me venía gran risa, porque estaba de hombre hecho tortuga.

Estando así en el suelo cubierto con mi camilla, vi dos mujeres viejas; la una traía un candil ardiendo, la otra un puñal y una esponja, y pusieron cerca de Sócrates, que dormía muy bien. La que traía el puñal dijo a la otra: -Hermana Panthia, este es el gran enamorado Endimión, otro Ganimedes, que días y noches burló de mi juventud. Este es el que no solamente contando mis amores me difama y deshonor, más aún, ahora quería huir, y que yo quede sola y con pena, como Calypso cuando Ulises le dejó y se fue.

Diciendo esto me señaló con la mano, y dijo a Panthia: -Y también este buen consejero Aristómenes, que es el autor de esta huída, cercano está de la muerte, echado yace en tierra debajo de la cama; todo esto bien lo ha mirado, mas no crea que ha de pasar sin pena por lo que contra

«Entonces comprobé que ciertas emociones se manifiestan por efectos naturalmente contradictorios. Pues, como es muy frecuente que se llore de alegría, yo en aquel momento de terrible angustia no pude contener la risa al verme convertido de Aristómenes en tortuga. Y cuando, aplastado en el sucio suelo, resguardado por la inteligente protección del camastro, miro de reojo a ver qué pasa, me veo a dos mujeres ya entradas en años; una llevaba una lámpara encendida, la otra una esponja y una espada desenvainada. Con este equipo rodearon a Sócrates, que dormía muy tranquilo. La que tenía la espada habla así: ‘Aquí tienes, hermana Pantia, a mi querido Endimión, mi adorado tormento, que día y noche se ha burlado de mi corta edad; aquí tienes al que, menospreciando mi amor, me deshonor con sus calumnias y, además, se prepara a huir. Por lo visto, a mí me espera, cual nueva Calipso abandonada por el astuto Ulises, llorar mi eterna soledad’.

mí dijo, yo le haré que luego, y aun ahora, se arrepienta de lo que malamente ha hablado y del consejo de la huída que quiere hacer.

Yo, mezquino, como entendí estas palabras, cubríme de un sudor frío y comencóme a temblar todo el cuerpo, en tanta manera, que mi camilla saltaba temblando en mis espaldas.

Pantha dijo entonces:

-Pues, hermana, ¿por qué a este no despedazamos primero o le cortamos su natura?

Respondióle Meroe (que era la tabernera, la cual conocí más por su gesto de vino que por otra cosa):

-Antes me parece que debe de vivir este, para que entierre a este otro cuitado.

Y tomando la cabeza de Sócrates por la parte siniestra de la garganta, le metió el puñal hasta los cabos, y tomó la sangre en un barquino, de manera que gota no pareció y metiendo la mano por la llaga hasta las entrañas, sacó el corazón de mi triste compañero el cual, como

«En esto, extendiendo su brazo para señalarme a su amiga Pantia, añade: ‘En cuanto a este otro, el bueno de Aristómenes, el consejero que tuvo la iniciativa de la evasión y que ahora mismo va a morir, postrado en tierra y acostado bajo su camastro está viendo todo esto y se figura que van a quedar impunes las ofensas que me ha dirigido. Un día... no, pronto, & mejor aún, en este preciso instante, le haré arrepentirse de sus sarcasmos de ayer y de su curiosidad presente’.

do de un sudor frío, me tiritan las entrañas de tal modo que hasta el camastro, agitado por mis sobresaltos, bailaba sobre mi espalda. La amable Pantia contestó: ‘Dime, pues, hermana, ¿empezamos por despedazar a éste a la manera de las bacantes, o lo atamos debidamente para mutilar su virilidad?’. «Entonces Meroe - pues la misma realidad me hacía comprender que, dadas las referencias de Sócrates, ése era su nombre-: ‘No -dijo-; que sobreviva ése al menos para amontonar un

tenía cortado el gaznate, no pudo dar ni un solo gemido.

Panthia tomó la esponja que traía, y metiéndola en la boca de la llaga, diciendo:

-Tú, esponja, nacida de la mar, guarda que no pases por ningún río.

Diciendo esto, ambas se vinieron a mí, quitáronme la cama de encima, y puestas en cuclillas, meáronme la cara, tanto, que me remojaron muy bien, y entonces se fueron, y luego las puertas se tornaron a su lugar como de antes estaban.

Yo, como estaba echado en tierra, desnudo y frío, y remojado de orines, como si entonces hubiera salido del vientre de mi madre, dije entre mí:

¿Qué será de mí cuando se hallare este a la mañana degollado? ¿Quién me podrá creer, aunque dé mil razones? Porque luego me dirán: Si tú, hombre, tan grande, no podías resistir a una mujer, a lo menos dieras voces y llamas socorro. ¿Cómo en tu presencia degollaban a un hombre? ¿Por qué, si eran ladrones, no mataban a ti como a

poco de tierra sobre el cuerpo de este desgraciado'; e, inclinando la cabeza de Sócrates, le hundió por la izquierda del cuello su espada, hasta la empuñadura, y recogió cuidadosamente en un exiguo odre la sangre que brotaba, sin que la menor gotita salpicara el escenario.

Esto lo he visto yo con mis propios ojos. Y, sin duda para que no faltara detalle al ritual del sacrificio, introduciendo la mano derecha por la herida aquella y rebuscando hasta el fondo de las entrañas, la dulce Meroe retiró el corazón de mi pobre compañero. Él, al cortarle el cuello el golpe de la espada, dejó escapar a través de la herida un grito, o mejor dicho, un vago silbido, y expiró. «Pantia, cubriendo con una esponja la enorme herida entreabierta, dijo: 'Atención, esponja, ten cuidado: eres hija del mar, no pases por el río'. Terminada esta operación y retirándose ya, dan un empujón a mi camastro, se ponen a caballo sobre mi cara y alivian su vejiga, inundándome de un líquido terriblemente inmundoso.

él? Así que, pues escapaste de la muerte, torna a ella.

Considerando yo estas cosas muchas veces, íbase la noche, y venía el día; parecióme buen consejo salirme antes de él, y tomar mis alforjas y mi capa.

Comencé a abrir las puertas de la cámara con la llave, y aquellas, que esa noche de su voluntad se abrieron, a mala vez y con mucho trabajo pude abrir, dando veinte vueltas a la llave.

Después que salí de la cámara, fuíme a la puerta del mesón, y dije al portero:

-Oye, tú, ábreme la puerta, que quiero caminar de mañana.

Él, que cerca de la puerta estaba echado, me respondió:

-¿Cómo te quieres partir ahora, que aún es de noche? ¿No sabea que andan ladrones por los caminos? Si tú eres tan simple que deseas morir, nosotros no tenemos cabezas de calabaza que queramos morir por ti.

Yo dije:

-No hay mucho de aquí al día, cuanto más, que a hombre pobre,

«Apenas habían cruzado el umbral, las puertas se levantan intactas por sí solas y recobran su primitiva posición: los goznes se colocan en sus respectivos huecos, las barras de refuerzo buscan sus puntos de apoyo, los pestillos vuelven a sus escarpias. Pero yo seguía allí, como estaba, extendido en el suelo, sin fuerzas, desnudo, helado, remojado como un recién nacido al venir al mundo; mejor dicho, estaba medio muerto, me sentía como un superviviente de mí mismo, un postumo o por lo menos un aspirante a morir en cruz.» ¿Qué será de mí -me decía- cuando por la mañana aparezca este hombre degollado? ¿A quién parecerá verosímil mi relato, aunque sea la pura verdad? Podías al menos haber gritado en petición de auxilio si, con ser todo un hombre, no podías resistir a una mujer. ¿Degüellan a un hombre en tu presencia y te callas? Además, ¿cómo no fuiste víctima del mismo atentado? ¿Por qué su feroz crueldad perdonó al testigo del crimen? ¿Acaso buscándose una

¿qué pueden robarle los ladrones? denuncia? Bien: antes has escapado
¿No sabes tú, hermano, que a a la muerte, ahora vuelve a ella'.
hombre desnudo, diez valientes no «Mientras yo daba vueltas a esos
le pueden despojar? pensamientos, la noche se
A esto, el embeleñado villano, desvanecía ante la llegada del día.
medio dormido, dio una vuelta Así, pues, me pareció que la mejor
sobre el otro lado, diciendo: solución era escapar furtivamente
-¿Y qué sé yo ahora si dejas antes del alba y ponerme en ruta
degollado aquel tu compañero con aunque fuera a tientas. Cojo mi
quien cenabas anoche, y te vas paquetito, introduzco la llave y
huyendo? retiro el pestillo; pero aquella
Cuando yo le oí aquello, en aquel puerta de incorruptible lealtad, que
punto me pareció abrirse la tierra, por sí sola había saltado de noche,
y que vide el maldito profundo del a duras penas logra abrirse
infierno y el cancebero hambriento entonces a fuerza de porfiar con la
por tragarme. Acordóseme que llave. »'Oye, tú, ¿dónde estás? —
aquella buena de Meroe no me pregunto—. Ábreme la puerta del
había dejado de matar por corral; quiero salir antes del alba'.
misericordia, más por crueldad, El portero, acostado en el suelo de
por guardarme por la horca. Así la entrada y todavía medio
que tornéme a la cámara, y pensaba dormido, me dijo: '¿Qué? ¿Ignoras
entre mí qué linaje de muerte me que los caminos están infestados
habían de dar al otro día; con esta de atracadores, para ponerte en
cuita determiné de matarme, y ruta a tan altas horas de la noche?
como en la cámara no hubiese Si tienes algún crimen sobre tu
armas, volvíme a mi camilla, y conciencia y quieres morir, mi
díjele: cabeza no es una calabaza para
-¡Oh, mi lecho amado, que has morir en tu lugar'. 'No falta ya
padecido conmigo tanta fatiga esta mucho para ser de día —le
noche, tú eres sabedor de lo que contesto—. Además, ¿qué pueden

aquí se hizo; a ti solo puedo tomar por testigo de mi inocencia; ruégote que si tengo que morir, me des algún socorro!

Y diciendo esto, desaté una soguilla con que estaba tejido, y echéla de un madero, e hice un lazo en la cuerda, y, subido encima de la cama, me lo puse atado al pescuezo, y dando con los pies en la cama por apartarla, para que el cuerpo quedase en el aire y me ahogase, la cuerda, súbitamente, con el peso del cuerpo, se hizo pedazos de vieja y podrida; yo, como caí de lo alto, di sobre Sócrates, que estaba allí echado cerca de mí. Y luego en ese momento entró el portero dando voces:

-¿Dónde estás tú, que a medianoche con gran prisa te querías partir, y ahora estás en la cama?

A esto, no sé si, o con la caída que yo di, o por las voces y baraúnda del portero, Sócrates se levantó primero que yo, diciendo:

-No sin causa los huéspedes aborrecen y dicen mal de estos

quitar los salteadores al más pobre de los viajeros? ¿Ignoras acaso, imbécil, que ni diez atletas pueden desvalijar al que va desnudo?'.
Entonces el portero, cayéndose de sueño y medio inconsciente, dando media vuelta, dijo: '¿Quién me asegura que no pretendes darte a la fuga después de degollar a tu compañero de viaje, al hombre aquel que anoche acompañaste aquí?'. «En aquel momento, me parece recordarlo todavía, vi la tierra abrirse bajo mis pies y, en el fondo del Tártaro, al Can Cérbero hambriento y dispuesto a devorarme. Y se me ocurrió que sin duda la dulce Meroe no me había perdonado la vida por compasión, sino que, por crueldad, me había reservado para la cruz.

«De vuelta, pues, al dormitorio, pensaba en el procedimiento más expeditivo para quitarme la vida. Como la Fortuna no me había dejado a mano otra arma que el camastro: 'Querido camastro -dije-, camastro de mi alma, que has escanciado en mi compañía tantas copas de amargura, tú que conoces

mesoneros; ved ahora este necio y has presenciado lo que esta noche importuno cómo entró de rondón ha pasado aquí, único testigo que en la cámara, creo que por hurtar puedo citar en defensa de mi algo. Con sus voces me despertó. inocencia, proporcióname una Cuando yo le mudé el propósito, y arma saludable para volar a los lo hice levantar, y luego nos infiernos'. Al propio tiempo me partimos. Empezamos a caminar pongo a desenredar la cuerda que ya cuando el sol alumbraba toda la formaba la red del camastro; ato tierra: yo iba muy curiosamente uno de sus extremos sobre una mirando a mi compañero la vigueta que, bajo la ventana, garganta, por aquella parte que le sobresalía hacia el exterior; por la había visto meter el puñal, y decía otra punta hago un fuerte nudo; entre mí: luego, subiendo sobre la cama y

“Cierto, anoche yo estaba tan lleno de vino, que soñé cosas del diablo: muerte, introduzco el cuello en el he aquí Sócrates vivo y sano. lazo. Pero, al empujar con el pie el ¿Dónde está la herida? ¿Dónde punto de apoyo con el fin de que el está la esponja?” propio peso apretara la soga al

Entonces dije a mi compañero: cuello y me cortara la respiración, inesperada

-No sin causa dicen los médicos mente se rompe la cuerda, ya vieja que los que mucho cenan y beben y apolillada; yo caigo en el vacío, sueñan pesados sueños, así me y justo encima de Sócrates, que yacía aconteció a mí, que anoche, como junto a mí, y ruedo al suelo con él me desordené en el beber, soñé «Y he aquí que el portero, en ese crueles y espantables cosas, que preciso momento, irrumpe en el aun me parecía que estaba rociado departamento gritando con sangre de hombre.

A esto respondió él riéndose: desaforadamente: ‘¿Dónde estás,

-Antes me parece que estás rociado tú que a altas horas de la noche con meados. Pero también soñaba tenías tanta prisa por salir y ahora

yo que me degollaban, y me dolió la garganta, y que me arrancaban el corazón: y aun ahora no puedo resollar; por tanto, quería comer alguna cosa para esforzarme. Yo entonces le dije:
-He aquí el almuerzo.
Luego saqué pan y queso, y sentámonos a almorzar. Yo lo estaba mirando cómo tragaba los bocados con una flaqueza intrínseca y un color amarillo que parecía de muerto: yo, pensando en aquellas brujas, estaba tan medroso, que el bocado de pan que había mordido se me atravesó en el galillo, de manera que no podía pasar abajo, ni tornar arriba, y también tenía temor por no ver pasar a nadie por el camino.
Sócrates, desde que hubo bien comido del pan y queso, tenía gran sed, y cerca de allí do estábamos asentados, corría un hermoso y claro río, adonde mi compañero fue a matar su sed; y echándose de bruces en el agua, empezando a meter los labios, se le abrió súbitamente la degolladura, y de
estás roncando entre las mantas?'.
«Entonces, despertándose tal vez por el golpe de mi caída, tal vez por los gritos ensordecedores de aquel hombre, Sócrates es el primero en levantarse y dice: 'No en vano detestan todos los viajeros a tales mesoneros. Este impertinente entra aquí en el momento más inoportuno, sin duda por afán de robar algo, y con sus clamorosos chillidos, cuando más cansado estoy, me saca del más profundo de los sueños'. Me levanto alegre y feliz, rebosando de esta felicidad inesperada. 'Aquí tienes, portero incorruptible, aquí tienes a mi compañero y hermano, al que esta noche, según tus calumnias en medio de la borrachera, yo había dado muerte'. Y mientras se lo decía, besaba y abrazaba a Sócrates. Pero él, captando el olor ñauseabundo con que me habían infectado las brujas aquellas, me rechaza duramente: 'Fuera de aquí, asqueroso, hueles peor que la más inmunda cloaca'. Y se pone a indagar con interés la marca del perfume aquel. Pero yo,

dentro salió la esponja con un poco de sangre.

Yo, cuando esto vi, asíle por los pies y tirélo a tierra, que de otra manera, el cuerpo sin alma cayera en el río. Después (según el tiempo y lugar) lloré a mi compañero, y le di en la arena sepultura para siempre. Y con mucha ansia me fui por esos caminos; y dejando mi tierra y casa, tomando voluntario destierro, me fui a Etiopía, y allí me casé, donde ahora soy morador.

De esta manera nos contó Aristómenes su historia, y el otro su compañero, medio riendo, dijo: -No hay mentira tan fabulosa en el mundo como esta.

Y mirando hacia mí, dijo:

-Tú, hombre de bien (según tu presencia y hábito muestran), ¿crees esta conseja?

Yo le respondí:

-Cierto: no pienso que hay cosa imposible, porque muchas veces acaecen a mí y a ti, y a todos los hombres, cosas maravillosas que nunca acontecieron, que si se cuentan a persona rústica, no son creídas.

inventando en buena hora una broma absurda, para distraerlo y cambiar de tema, le echo la mano encima diciendo: '¿Por qué no nos vamos y disfrutamos el encanto de una marcha matutina?'. «Cojo mi paquetito, pago al mesonero el importe de nuestra estancia y emprendemos la ruta. «Habíamos caminado un buen trecho; el sol acababa de salir y lo iluminaba todo con sus rayos.

Yo examinaba con curiosa atención el cuello de mi compañero por el lado en que había visto clavarle la espada, y me decía a mí mismo: 'Necio de ti, has debido de estar sumido bajo los efectos del vino para soñar tales disparates. Ahí tienes a Sócrates intacto, sano y salvo. ¿Dónde está la lesión? ¿Dónde la esponja? ¿Dónde, finalmente, la huella de tan profunda y reciente herida?'. Y, dirigiéndome a él: 'No en vano -le dije- afirman médicos dignos de crédito que un estómago atiborrado de comida y bebida sueña con tragedias y pesadillas; así yo, por no haber tenido ayer

Y volviéndome a Aristómenes, le dije:

-Mucho holgué de oír tu historia, y de mi parte lo agradezco mucho, porque con tu cuento me hiciste olvidar el camino y pasarlo sin fatiga; del cual beneficio también mi caballo lleva su parte, porque sin trabajo suyo he venido hasta la puerta de esta ciudad, no encima de él, mas de mis orejas.

Aquí nos apartamos; yo entré en la ciudad, y mis compañeros pasaron adelante.

cuidado en el beber, pasé una noche espantosa representándome cuadros horribles y truculentos; aún ahora me figuro salpicado y manchado de sangre humana'. «Él, entonces, sonriendo, replicó: 'No, hombre; de sangre, no; di, más bien, de un líquido infecto. Por mi parte, también he soñado: creía que me degollaban; me dolía aquí, en el cuello, y pensaba que me arrancaban el corazón; y aún ahora se me corta la respiración, me tiemblan las piernas, pierdo el equilibrio y siento necesidad de comer algo para reanimarme'. «Toma, aquí tienes a punto el desayuno -le digo descolgando la alforja de mi espalda; le ofrezco rápidamente pan con queso, y añadido-: Sentémonos junto a este plátano'. «Hecho esto, tomo yo también un bocadillo igual y, cuando estaba observando el excelente apetito que él tenía, veo que su cara se desencaja, que se desmaya y se pone pálido como un boj. «Hasta tal punto había cobrado un color cadavérico, que, asustado e imaginándome otra vez

a las brujas de la noche, se me atravesó en la garganta el primer bocado de pan, aunque menudo del todo, y no lo podía hacer pasar ni en un sentido ni en otro. Y lo que colmaba mi pánico era la falta de transeúntes. ¿Quién iba a admitir la muerte de uno de los dos compañeros sin la culpabilidad del otro? «Sócrates, no obstante, tras ventilar abundante comida, empezaba a sentir una sed irresistible; había devorado con avidez la mitad del delicioso queso, y, no muy lejos del pie del plátano, se deslizaba suave y perezosamente un arroyo tan apacible como un lago, cuyo colorido competía con el de la plata o el vidrio. ‘Oye -le digo-, sacia tu sed con las puras aguas de esta fuente’. Se pone de pío, busca un punto en la orilla al nivel del agua, se arrodilla y, sediento, se inclina para beber. Apenas había tocado con la punta de los labios la superficie del agua, cuando la herida de su cuello se abre en profunda brecha y sale por ella de repente la esponja acompañada de una ligera

hemorragia. Su cuerpo inánime se hubiera desplomado sobre el río si yo no lo hubiera retenido por un pie y arrastrado a duras penas sobre la orilla. Allí, después de llorar a mi pobrecito compañero, como aconsejaban las circunstancias, lo cubrí de una tierra arenosa, su eterna morada en la proximidad del río. En cuanto a mí, tembloroso y en extremo preocupado por mi suerte, emprendí la huida por caminos apartados y solitarios; como si tuviera sobre mi conciencia un asesinato, abandoné mi patria y mi hogar en busca de un destierro voluntario. Ahora vivo en Etolia, donde he contraído nuevo matrimonio.»

He ahí la historia de Aristómenes. Pero su compañero, que ya desde el principio se había obstinado en no dar crédito a sus palabras, persistía en su actitud: «Nada más fabuloso -le dice- que esta fábula; nada más absurdo que esta mentira». Y, dirigiéndose a mí, me dice: «¿Y tú, tú que tienes aspecto y modales de persona culta, te crees

este cuento?». «Yo, ciertamente -le contesto-, opino que no hay nada imposible; que todo en la vida de los mortales discurre según decretos del destino: a mí, a ti, a todos los hombres nos ocurren muchas cosas extrañas y poco menos que inauditas: si se las cuentas a un ignorante, no te cree. Por mi parte, doy crédito, te lo juro, a las palabras de tu compañero y le quedo muy agradecido por habernos distraído con el encanto de una preciosa historia; yo, al menos, he recorrido esta ruda y larga cuesta sin cansarme ni aburrirme. Creo que hasta mi caballería se felicita de esta suerte, pues he llegado, sin cansarla, a la puerta de la ciudad cabalgando, no sobre su lomo, sino sobre mis propios oídos».

Aquí termina nuestra conversación y nuestro viaje en común. Pues mis dos compañeros giraron a la izquierda, hacia una humilde casa de campo próxima.

2.3 Aspectos textuales y semánticos

Antes de empezar el análisis comparativo entre la traducción de Diego López de Cortegana y la de Lisardo Rubio Fernández, es de rigor aclarar que la traducción es un proceso muy complejo y, a lo largo de la historia literaria, los traductores han tenido que enfrentarse a muchas dificultades, desde la traducción del título hasta la traducción del *corpus*, para tratar de mantener una cierta coherencia con el texto original. No obstante, en la traducción literaria, la fidelidad y la creatividad están estrechamente entrelazadas y, por lo tanto, no existe una forma única de traducir un determinado texto, razón por la cual tantas obras importantes se han traducido varias veces al mismo idioma. Baste pensar en las múltiples ediciones de *El asno de oro* de Apuleyo, como ya hemos observado en los capítulos anteriores. A ese respecto, una buena traducción nos acerca al original y a las emociones que el autor quiere transmitir al lector, pero lo hace a través de una transposición cultural y lingüística en la que inevitablemente algo se pierde. En tal sentido, traducir no es solo trasladar un signo lingüístico de un código a otro, sino también trasladar pensamientos y concepciones del mundo de una cultura a otra. Y esto es lo que ha hecho concretamente la magistral obra apuleyana por el gran influjo que tuvo en las letras universales.

Ya dando un paso más, en este capítulo me centraré en la aventura sobrenatural de Aristómenes –un viandante que Lucio conoció durante su viaje a Tesalia– que se encuentra en el capítulo II del *liber* I de *El asno de oro* de Apuleyo.

Si bien se mira, lo primero que llama la atención al lector en el principio de la obra es la introducción que está presente en ambas

versiones, aunque se utilizan palabras y construcciones de frases diferentes para expresar lo mismo, es decir, la presentación del personaje central (*Yo poético*) a través de una invocación al lector a leer dicha historia en primera persona. Además, el protagonista, con pocas pinceladas, nos revela su lugar de origen, nos hace una breve descripción de su vida y se disculpa por los errores estilísticos en la historia. (López de Cortegana = «*En este libro podrás conocer y saber diversas historias y fábulas con las cuales deleitarás tus oídos y sentimientos*»; «*Mi antiguo linaje es de Atenas*»; «*En esta ciudad de Atenas comencé a aprender siendo mozo*» / Rubio Fernández: «*Lector, quiero hilvanar para ti en esta charla milesia una serie de variadas historias*»; «*Quién te habla? Muy brevemente, entérate. El ático Himeto, el istmo de Efirea y el espartano Ténaro*»; «*Y de antemano te pido perdón, si luego narrar sin gracia, tropiezo y uso algún giro exótico o extraño*»).

Como se puede comprobar, en la traducción hecha por Cortegana el texto parece ser más claro, accesible, fluido y linear («*La historia es griega; entiéndele bien y habrás placer*»; «*Así que pido perdón*»), adecuada para un lector medio, además de producir un sonido muy agradable al oído; en cambio, la de Fernández tiene una construcción y un léxico no inmediato («*este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo*»), es más directa («*Atención, lector: te gustará*») y hay varias alusiones a la tierra griega («*esta charla milesia*»; «*El ático Himeto*»; «*el istmo de Efirea*»; «*el espartano Ténaro*»). Asimismo, Cortegana solo escribe «*Atenas*», «*Lacedemonia*» y «*la historia es griega*» y, por lo tanto, está más alejada a nivel lingüístico de la versión original, respecto a la de Fernández, la cual logra generar una imagen que se acerca –estéticamente hablando– a aquella realizada por Apuleyo. En tal sentido, un aspecto muy interesante en el que podemos encentrarnos son los conceptos empleados por Fernández, como en el caso de los lugares griegos («*Milesia*», «*Himeto*»,

«Efirea», «Ténaro»), los cuales no se entenderían si el lector no tuviera una mínima base cultural y lexical. A nivel técnico, como señala el propio Fernández en su traducción, el término «*charla milesia*» –o puramente «*milesias*», es una denominación frecuente aplicada en la literatura grecorromana a algunas realizaciones literarias fantásticas –nacidas en la ciudad de Mileto– que no encajaban en los otros grandes géneros literarios ya existentes. En efecto, en su estilo milesiano, Apuleyo añade varios elementos fantásticos como la magia, la brujería, la hechicería, los duendes, las resurrecciones, las maldiciones, las divinidades –entre muchos otros–. Igualmente, resulta muy interesante también la frase utilizada por Fernández «*este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo*» para referirse simplemente a «*las hojas de un libro*» porque, como se puede leer en el Diccionario de la lengua española (RAE) el «*papiro*» es «*una lámina sacada del tallo de una planta de la familia de las ciperáceas, que empleaban los antiguos egipcios para escribir en ella*».

Para adentrarnos un poco más, cabe señalar que ambos traductores, antes de empezar la auténtica traducción de cada *liber*, hacen una pequeña introducción a los varios libros, y más concretamente a los capítulos, para hacer un breve resumen al lector sobre lo que se narra a lo largo de la historia y, seguramente, para dejar que su mente entre totalmente en la historia. No obstante, en el caso de Cortegana es más larga y detallada («*Cómo Lucio Apuleyo, deseando saber arte mágica, se fue a la provincia de Tesalia y en el camino se juntó con dos compañeros, los cuales iban contando admirables acaecimientos de hechiceras*», Libro I, capítulo I / «*Cómo prosiguiendo Aristómenes (que así se llamaba el compañero) su historia, contó a Lucio Apuleyo cómo dos hechiceras, Meroe y Panthia, degollaron aquella noche a Sócrates*», Libro I, capítulo II), respecto a la de Fernández, el cual es más directo y solo señala los

puntos claves de los cuentos sin añadir descripciones adicionales («*Presentación del protagonista y presunto narrador*», Libro I, capítulo II / «*Lucio emprende el camino de Tesalia, la tierra de la magia. Primeros relatos maravillosos, como introducción al mundo de la hechicería*», Libro I, capítulo II).

Ahora bien, antes de abordar detalladamente el capítulo II del *liber* I, resulta pertinente comenzar mencionando algo sobre lo que se narra en los primeros dos capítulos. Para ello, es de rigor empezar por Lucio, el protagonista, el cual se dirige a Tesalia –la tierra famosa de los magos y de las brujas– para realizar algunos negocios familiares. Durante este viaje se encuentra con dos viandantes, uno de los cuales, Aristómenes, le cuenta la increíble historia sobrenatural que le sucedió. En detalle, narra cómo una vez se encontró con Sócrates –un viejo amigo suyo– muy mal vestido y que se enteró por él de que Méroe –una anfitriona y hechicera– lo había reducido a la miseria total, que ya había realizado actos nefastos antes. En efecto, en el pasado, había transformado en un castor a un amante infiel, más concretamente, una bestia que se corta los testículos, y un anfitrión rival en una rana. En otras ocasiones, había bloqueado el útero de la esposa de un amante suyo y encerrado en casa a sus ciudadanos que querían condenarla a muerte. Pues bien, Sócrates y Aristómenes se van a dormir a una hostería, pero, durante la noche, se abre la puerta de la habitación e irrumpen en ella dos brujas –Panthia y Méroe– las cuales matan a Sócrates clavándole una espada en el cuello y, además, le extraen el corazón frotando la herida con una esponja. Aristómenes, el cual estaba escondido debajo de un lecho, lo ve todo, pero incluso él es descubierto y bañado en orina por las dos brujas. Sin embargo, la mañana siguiente, Sócrates parece no haber sufrido ninguna herida, por lo que Aristómenes cree que era solamente un sueño, o, mejor dicho, una pesadilla. Después de lo ocurrido,

los dos compañeros se van y se detienen a desayunar bajo un plátano. Mientras come, Sócrates parece sentirse enfermo: por lo tanto, va a un arroyo a beber, pero cuando se inclina hacia el agua, la herida en su cuello se vuelve a abrir y sale la esponja con la que la noche anterior las dos brujas habían frotado a Sócrates. El pobrecito cae al suelo y muere. En consecuencia, Aristómenes escapa y decide cambiar vida, dejando atrás el terrible pasado que tuvo que soportar. Finalmente, el viajero termina de narrar su historia y Lucio, después de saludar a los viandantes, llega a Hipata y se dirige a la casa de su anfitrión Milón.

Para rizar el rizo, cabe añadir también que la historia de Aristómenes tiene algunos pasajes muy fantásticos que parece ser una invención, de hecho, uno de los dos viajeros acusa al otro de estar contando mentiras, pero es justo aquí donde Lucio despierta su curiosidad por la magia y lo sobrenatural y empieza a creer que los hechos narrados son ciertos. Por último, agradece a su compañero Aristómenes por su historia la cual lo ha hecho distraer y pensar en otra cosa durante el muy fatigoso viaje:

«[...] “Ego vero” inquam nihil impossibile arbitror, sed utcumque fata decreverint, ita cuncta mortalibus provenire. Nam et mihi et tibi et cunctis hominibus multa usu venire mira et paene infecta, quae tamen ignaro relata fidem perdant. Sed ego huic et credo hercules et gratas gratias memini, quod lepidae fabulae festivitate nos avocavit asperam denique ac prolixam viam sine labore ac taedio evasi. Quod beneficium etiam illum vectorem meum credo laetari, sine fatigatione sui me usque ad istam civitatis portam non dorso illius sed meis auribus pervecto. [...]»

(*El asno de oro*, Apuleyo, Liber I, Capítulo I)

Con todo, volviendo a las traducciones del capítulo II del *liber* I, ya en el principio se puede notar que son muy distintas entre ellas:

«Haec adhuc me suadente insolita
vinolentia ac diuturna fatigatione
pertentatus bonus Socrates iam
sopitus stertebat altius»

(*Metamorphoseon* o *Asinus aureus*,
Apuleio, Liber I, ed. L. Nicolini,
Milano, Bur Rizzoli, 2005)

«Aun yo no había bien
acabado de decir esto,
cuando Sócrates se
adormeció, así por haber
bebido de lo que no
acostumbraba, como
también por la lengua fatiga
que había padecido»

(*La metamorfosis o El asno de
oro*, trad. D. López de
Cortegana [1500], Madrid,
Calpe, 1920)

«Aún estaba yo dando
consejos, cuando el bueno
de Sócrates, vencido por los
efectos del vino –al que no
estaba acostumbrado– y por
una larga fatiga, roncaba ya
profundamente dormido»

*La metamorfosis o El asno de
oro*, trad. L. Rubio Fernández
[1978], Madrid, Editorial
Gredos, 1983)

Si bien se mira, en este comienzo tanto los verbos como la estructura de las frases y la posición de las palabras son diferentes. En primer lugar, llaman la atención «*Aun*» (C) y «*Aúm*» (F), de hecho, en el primer caso no lleva tilde, mientras que en el segundo sí, seguramente por qué en el castellano antiguo, como en el caso de la versión de Cortegana de 1500, para ahorrar espacio o evitar más problemas, era normal –en inscripciones y manuscritos– utilizar abreviaturas o omitir acentos gráficos, ya que el uso de los signos de acentuación para marcar la tonalidad de las sílabas no se generalizó hasta el siglo XVII. En segundo lugar, la traducción de Fernández es más directa hacia el lector porque utiliza palabras inmediatas y de uso común como en el caso de «*por haber bebido*» (C) / «*por los efectos del vino*» (F) o «*se adormeció*» (C) / «*roncaba*» (F). Del mismo modo, Cortegana utiliza «*luenga fatiga*» en lugar de «*larga fatiga*», es decir, una palabra de derivación latina, de hecho, la declinación es «*longus, longa, longum*».

Otro ejemplo llamativo que muestra la diferencia entre Cortegana y Fernández es el hecho de que justo después, Fernández, para decir la misma cosa, al contrario de Cortegana, ha decidido cambiar forma verbal de pasado a presente para luego volver al uso del pasado en las frases siguientes. Obsérvese los siguientes ejemplos: «*Yo entonces entré la puerta*», «*échele la aldaba*», «*acostéme*», «*estaba*», «*tenía*», «*velé*», «*comenzáronseme*», «*dormía*», «*se arrancarom*», «*se cayeron*» (C) / «*Yo entonces cierro la puerta*», «*echo el pestillo*», «*corro*»; «*me tumbo*», «*despierto*», «*pego*» (F).

Cabe señalar también que lo que difiere entre los dos traductores es el léxico, porque, para hacer referencia a la «*cama*», Cortegana prefiere «*la camilla*», en lugar de «*el camastro*» utilizado por Fernández, respectivamente un diminutivo (C) para expresar un tamaño pequeño o algo feo sin

ofender, de hecho, añade también la frase «*como era pequeña*», y un despectivo (F) para expresar negativamente, iónicamente y con desprecio algo feo. Otro ejemplo puede ser «*y cojo el banco de un pie y los otros podridos*» (C) / «*por los demás cortido, fulto de pie y apolillado*» (F), en el que –como ya hemos observado antes– Cortegana suele utilizar palabras menos despectivas, al contrario de Fernández, de hecho, «*podrido*» es mucho menos ofensivo respecto a «*apolillado*», el cual, en el Diccionario de la lengua española (RAE) se traduce también con «*rancio*» o «*trasnochado*», aunque tanto en Cortegana como en Fernández el significado semántico sigue siendo lo mismo.

De forma semejante, se notan otras grandes diferencias entre las dos traducciones. En efecto, Cortegana y Fernández utilizan traducciones muy distintas de las mismas palabras –que a veces son muy alejadas entre ellas–, como se puede ver a continuación: «*en un gran placer suelen venir lágrimas*» (C) / «*que se llore de alegría*» (F); «*lleno de miedo*» (C) / «*en aquel momento de terrible angustia*» (F); «*me venía gran risa*» (C) / «*no pude contener la risa*» (F). Además, cabe evidenciar que Fernández nos da mayores detalles sobre el hecho en cuestión y añade el nombre del protagonista convertido en tortuga, es decir, Aristómenes; viceversa, Cortegana solo dice que «*estaba hecho tortuga*» sin otros datos más.

Prosiguiendo con las traducciones, se puede decir, como ya anticipado antes, que Cortegana siempre mantiene los verbos al pasado en la narración, excepto en los discursos directos; en cambio, Fernández pasa de pasado a presente y de presente a pasado muy a menudo a lo largo de su traducción, tanto en los discursos indirectos como en los discursos directos. Además, Fernández prefiere utilizar palabras muy directas («*estando así en el suelo cubierto con mi camilla*» (C) / «*aplastado en el sucio suelo*»

(F); «*vi dos mujeres viejas*» (C) / «*me veo a dos mujeres ya entradas en años*» (F)). Otras palabras traducidas de manera diferente que destacan son «*candil ardiendo*» (C) en lugar de «*lámpara encendida*» (F) y «*puñal*» (C) en lugar de «*espada*» (F). En el primer caso, Cortegana utiliza una palabra que procede de la lengua latina, de hecho, de la palabra «*candela*» llega «*candib*», la cual, se forma de la raíz del verbo «*candēre*». En su traducción, Cortegana, además de «*Endimión*» –un joven y hermoso cazador de quien se había enamorado la Luna–, añade también «*Ganimedes*», para aludir semánticamente a la mitología griega y a los héroes divinos. Otras diferencias se pueden ver en las palabras «*burló de mi juventud*» (C) / «*ha burlado de mi corta edad*» (F), «*contando mis amores*» (C) / «*menospreciando mi amor*» (F) y, además de «*me deshonra*» (C)(F), Cortegana añade también «*me difama*», seguramente para reforzar el significado de la frase.

Si bien se mira, en los pasos sucesivos ambos utilizan un marcador discursivo, pero el de Cortegana («*más aún*») es de intensificación, mientras que el de Fernández («*por lo visto*») es de transición. Además, a la palabra «*Ulises*», Fernández añade el adjetivo «*astuto*» para marcar el carácter perspicaz de este personaje griego como cuando se despidió de Calipso y se fue con cierta dosis de desconfianza. Justo después se nota que Fernández pasa otra vez al presente («*está viendo*» (F) / «*esto bien lo ha mirado*» (C), quizás para hacer que la escena parezca estar en movimiento. Otro elemento que se puede notar es la palabra «*Yo, mezquino*» que Cortegana añade a su traducción para hacer referencia al hecho de que al lado de estas dos brujas tan potentes solo podía ser una persona miserable e insignificante, mientras que Fernández solo escribe «*pobre de mí*» la cual es menos impactante hacia el lector. Resulta interesante notar también que Fernández utiliza palabras más cercanas a nuestros horizontes («*entrañas*»,

«sobresaltos»), de hecho, su traducción es de 1978; en cambio, la de Cortegana es más lejana, aunque era adecuada para el pueblo y los lectores de la clase media de su época y es más suelta desde el punto de vista del lenguaje oral.

Para ser más específicos, se puede observar también como Cortegana y Fernández traducen los términos que en los siglos anteriores habían sido censurado. En primer lugar, para traducir la frase «*inquit "soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?"*» (A), y más concretamente la palabra implícita «testículo», ninguno de los dos utiliza palabras directas y vulgares, como se puede observar en los pasos sucesivos: «*le cortamos su natura*» (C) / «*para mutilar su virilidad*» (F). En segundo lugar, para traducir «*Socratis quoad me urinae spurcissimae madore perluerent*» (A), es decir, «*echar una meada*», Cortegana prefiere utilizar un sinónimo menos despreciable. Me refiero a «*remolado de orines*» –además de «*meáronme la cara, tanto, que me remojaron muy bien*», mientras que Fernández prefiere «*inundándome de un liquido terriblemente inmundos*».

Mas aún, en los pasos donde Apuleyo nos describe el ataque que las brujas hacen a Sócrates para matarlo, se notan algunas diferencias como el hecho de que Fernández añade el adjetivo «*desgraciado*» para hacer referencia al pobre maltratado de manera brutal, mientras que Cortegana solo escribe «*triste compañero*»; o también las traducciones de algunas palabras a lo largo de este cuento: «*y tomó la sangre en un barquino, de manera que gota no pareció*» (C) / «*y recogió cuidadosamente en un exiguo odre la sangre que brotaba, sin que la menor gotita salpicara el escenario*» (F); «*esto lo he visto yo con mis mismos ojos*» (F); «*y, sin duda para que no faltara detalle al ritual del sacrificio*» (F). Indudablemente, la traducción hecha por Fernández parece estar contada mucho más de forma irónica respecto a la de Cortegana porque, como se

puede observar, Fernández la describe muy detalladamente, añadiendo varios elementos sobrenaturales y exageraciones para mostrar al lector la veracidad –entre comillas– de la historia que se puede definir también *hipérbole*, más concretamente, una figura retórica literaria que consiste en aumentar –o disminuir– de manera excesiva un aspecto o una característica para dar mayor fuerza expresiva al mensaje. Dicho en plata: Fernández quiere mostrarle al lector que la historia de Aristómenes realmente sucedió y no es un sueño –como afirmaba insistentemente el otro viandante–.

Conviene subrayar también los pasos sucesivos que son muy distintos entre ellos:

«At ego, ut eram, etiam nunc humi
proiectus inanimis nudus et
frigidus et lotio perlutus, quasi
recens utero matris editus, immo
vero semimortuus, verum etiam
ipse mihi supervivens et postumus
vel certe destinatae iam cruci
candidatus»

(*Metamorphoseon* o *Asinus aureus*,
Apuleio, Liber I, ed. L. Nicolini,
Milano, Bur Rizzoli, 2005)

<p>«Yo, como estaba echado en tierra, desnudo y frío, y remolado de orines, como si entonces hubiera salido del vientre de mi madre»</p> <p>(<i>La metamorfosis o El asno de oro</i>, trad. D. López de Cortegana [1500], Madrid, Calpe, 1920)</p>	<p>«Pero yo seguía allí, como estaba, extendido en el suelo, sin fuerzas, desnudo, helado, remojado, como un recién nacido al venir al mundo; mejor dicho, estaba medio muerto, me sentía como un superviviente de mí mismo, un póstumo o por lo menos un aspirante a morir en cruz»</p> <p>(<i>La metamorfosis o El asno de oro</i>, trad. L. Rubio Fernández [1978], Madrid, Editorial Gredos, 1983)</p>
--	--

Si bien se mira, Fernández describe este pasaje de maravilla y muy detalladamente, gracias al uso de varias palabras para especificar aún más la situación en la que se encontraba el pobre protagonista; en cambio, Cortegana abarca todo en la frase «*como si entonces hubiera salido del vientre de mi madre*». Para rizar el rizo, incluso en las preguntas sucesivas hay algunas diferencias entre ellas, como «¿*quién me podrá creer, aunque dé mil razones?*» (C) / «¿*a quién parecerá verosímil mi relato, aunque sea la pura verdad?*» (F); «*a lo menos dieras voces y llamaras socorro*» (C) / «*podías al menos haber gritado en petición de auxilio*» (F). Además de la conjugación de los verbos, se puede notar la preferencia de utilizar de las palabras «*socorro*» y «*auxilio*»; la primera hace referencia al auxilio contra peligro, daño o necesidad, mientras que la

segunda hace referencia a la asistencia oportuna en situación difícil.

Otros términos pueden ser «*eran ladrones*» (C) en lugar de «*victima del mismo atentado*» (F) o «*torna a ella*» (C) en lugar de «*vuelve a ella*» (F) donde Fernández añade varios elementos y preguntas más, siempre para hacer que la narración parezca real al lector, y por supuesto al protagonista Lucio. Asimismo, cabe destacar que, al contrario de Fernández, el arcediano utiliza muchísimas inflexiones de verbos a lo largo de su traducción y entre ellas destacan «*acostéme*», «*comenzóme*», «*meáronme*», «*parecióme*», «*quitáronme*», «*metióla*», «*acordóseme*», «*tornémene*».

Es importante prestar atención también a los pasajes siguientes donde, otra vez, se nota que Fernández se sirve de descripciones muy detalladas de varias escenas. Cortegana solo nos dice que después de mucho trabajo Aristómenes pudo abrir las puertas dando veinte vueltas a la llave, mientras que Fernández entra más en los detalles como si la puerta y las llaves fueron objetos animados y reales: «*cojo mi paquetito, introduzco la llave y retiro el pestillo; pero aquella puerta de incorruptible lealtad, que por sí sola había saltado de noche, a duras penas logra abrirse entonces a fuerza de porfiar con la llave*».

Para adentrarnos aún más, incluso en estos pasajes Fernández añade mayores elementos descriptivos y analiza muy bien la situación, al contrario de Cortegana el cual es más sintético y directo. Conviene subrayar también las traducciones de algunas palabras entre las cuales «*ladrones*» (C) / «*atracadores*» (F) o «*despojan*» (C) / «*desvalijan*» (F) y el uso de despreciativos por parte de Fernández como en el caso de «*imbécil*» para referirse al viandante Aristómenes. Otra diferencia se puede notar en la traducción de «*el embeleñado villano*» (C) en lugar de «*el portero*» (F), de hecho, como es bien sabido, en el castellano antiguo de los siglos XVI y XVII se

solía utilizar la palabra «*villano*» para hacer referencia a un habitante del estado llano en una villa o aldea, mientras que ahora se puede traducir como «*portero*», es decir, una persona encargada a guardar, cerrar y abrir el portal y, además, vigilar la entrada y salida de las personas. Efectivamente, como se puede constatar a través de esta puntualización, las lenguas están en constante cambio con el paso de los siglos.

Otro dato interesante que se tiene que mencionar es el hecho de que Fernández para traducir «*infierno*» (C), prefiere utilizar «*en el fondo del Tartaro*» que –semánticamente hablando– tiene el mismo significado, permaneciendo fiel a la versión original de Apuleyo «*illud horae memini me terra debiscente ima Tartara*». En efecto, en la mitología griega, el «*Tartarus*» es un profundo y oscuro abismo situado en el fondo de la tierra bajo el inframundo donde las almas malvadas eran juzgadas y castigadas después de la muerte. Otro elemento de la mitología griega que ambos deciden mantener es el «*Can Cerbero*», o «*Canem Cerberum*» según la versión apuleyana, es decir, «*el demonio del pozo*», un monstruo de tres cabezas el cual guarda la puerta del reino de Hades y asegura que los muertos no salgan y los vivos no entran. Para seguir, Cortegana define irónicamente Meroe –una de las dos magas hechiceras– como «*buenas*», mientras que Fernández prefiere la palabra «*dulce*» la cual es aún más paradójico porque había decidido no matarle por crueldad y no por compasión o misericordia.

Es de rigor destacar también que si Cortegana decide traducir «*qué linaje de muerte me habían de dar al otro día*», Fernández prefiere algo más sencillo y directo como «*pensaba en el procedimiento más expeditivo para quitarme la vida*». Asimismo, Fernández añade la palabra «*Fortuna*» en letra mayúscula porque puede tener un doble significado: el primero es la suerte

y el éxito siempre de manera irónica, mientras que el segundo está relacionado con Fortuna, la diosa de la suerte, buena o mala, de la mitología griega.

Según puede comprobarse, en los pasajes sucesivos, hay un extraño diálogo entre Aristómenes y su «*lecho*» (C) / «*camastro*» (F) en el que le pide ayuda, hasta el punto de dirigirse a él con las palabras «*amado*» (C) y «*querido*» (F) como si fuera aun objeto viviente y con sentimientos propios, e incluso llegar a «*tomarlo por testigo de su inocencia*» (C) / «*citarlo en defensa de su inocencia*» (F) porque ha presenciado a muchas ocasiones de sus momentos de amargura. Justo después se nota otra vez el cambio de los tiempos verbales en Fernández, el cual pasa de pasado a presente para contar lo que está ocurriendo al pobre Aristómenes. En lugar de «*cuello*» (F), Cortegana prefiere utilizar la palabra «*pescuezo*», el cual, deriva del castellano antiguo «*pescueço*» y está compuesto del latín «*post*», es decir, «*detrás*» y «*coccens*», es decir, «*cáscara*» o «*vaina*», por lo tanto, la parte más estrecha del cuerpo que une la cabeza con el tronco en los seres humanos. Además, en lugar de «*cuerda*» (F), Cortegana da preferencia a «*soguilla*», un diminutivo, el cual viene del latín «*soca*», es decir, una cuerda gruesa de esparto; en el caso de «*vieja y podrida*» (C), Fernández decide utilizar «*ya vieja y apolillada*». Por lo que se refiere a «*dando voces*» (C), Fernández escribe «*gritando desafortadamente*», el cual se puede ver que es una terminología de un castellano más moderno respecto al primero que tiene un tono menos fuerte.

Con todo, otros elementos que hay que tener en cuenta son las traducciones de «*necio*» (C) y «*impertinente*» (F). El primero procede del latín «*nescius*» que significa ignorante y es menos marcado. Lo mismo, «*hurtar algo*» (C) se traduce como «*robar algo*» que es seguramente más directo y «*sus*

voce» (C) con *«sus clamorosos chillidos»* (F). Otro ejemplo del hecho de que Fernández es mucho más directo hacia el lector puede ser *«olor nauseabundo»* (F) en lugar de *«hiedes malamente»* (C) o decir claramente *«hueles peor que la más inmunda cloaca»* (F) sin problemas. A lo largo de esta narración claro está, por tanto, que Fernández prefiere contar cada minúsculo detalle.

Asimismo, en este cuento hacen referencia a los dichos populares como en el caso del hecho de que si comes y bebes mucho puedes soñar con tragedias y pesadillas. Otros ejemplos pueden ser los pasajes en los que Aristómenes describe a Sócrates: *«con una flaqueza intrínseca y un color amarillo que parecía de muerto»* (C) / *«veo que su cara se desencaja, que se desmaya y se pone pálido como un boj»* (F). En este sentido, Fernández, paragona Sócrates a un árbol que tiene la corteza color pardo claro, además de tener *«un color cadavérico»*. Avanzando con el análisis de las traducciones, cabe destacar otra vez que Fernández ha añadido muchas cosas respecto a la traducción de Cortegana y el texto original del Apuleyo, quizás para explicar mejor al lector las escenas. Hay que especificar que Cortegana utiliza la palabra *«degolladura»* en lugar de *«la herida de su cuello»* (F) para representar de manera real y macabra el sangrado. En el caso de *«le di en la arena sepultura para siempre»* (C), Fernández prefiere *«lo cubrí de una tierra arenosa, su eterna morada en la proximidad del río»*, pero, en mi opinión, el primero resulta literalmente más poético.

Pues bien, en las últimas partes Aristómenes concluye la narración de la historia sobrenatural que le sucedió: Cortegana prefiere traducir con *«de esta manera nos contó Aristómenes su historia»*, mientras que Fernández utiliza *«he ahí la historia de Aristómenes»*, una estructura que significaría, literalmente, *«ten ahí la historia»*, que se expresaría de otra forma como *«ahí está la historia»* o *«aquí tienes la historia»*. *«He»* es en este caso el imperativo

del verbo «*haber*», que en la frase en cuestión tiene el significado de «*tener*». Por lo que se refiere a «*y el otro su compañero, medio riendo, dijo*» (C), Fernández utiliza una estructura más compleja, es decir, «*pero su compañero, que ya desde el principio se había obstinado en no dar crédito a sus palabras, persistía en su actitud*», literalmente, «*no se lo puede creer*». Además, «*tú, hombre de bien, según tu presencia y hábito muestran*» (C), Fernández opta por «*tú que tienes aspecto y modales de persona culta*», que semánticamente significa lo mismo. Para concluir, en los últimos pasajes hay otras diferencias: Cortegana prefiere la traducción «*cosas maravillosas que nunca acontecieron, que si se cuentan a persona rústica, no son creídas*», mientras que Fernández utiliza «*a todos los hombres nos ocurren muchas cosas extrañas y poco menos que inauditas: si se las cuentas a un ignorante, no te cree*». Como se puede notar, Fernández es más directo hacia el lector porque dice literalmente «*ignorante*», al contrario de Cortegana que a través de la traducción «*persona rústica*» intenta suavizar y atenuar la frase, de hecho, «*rústico*» hace referencia a lo que pertenece al campo y, por lo tanto, un hombre del campo. Como es bien sabido, el hecho de ser un campesino era sinónimo de analfabetismo e ignorancia, ya que se decía que eran rudos, toscos y que ni siquiera sabían leer o escribir. Además, Cortegana añade el nombre de Aristómenes y no dice solamente «*tu compañero*» como en el caso de Fernández.

Por último, incluso en la parte final Fernández prefiere añadir más información adicional y descripciones detalladas: «*aquí nos apartamos; yo entré en la ciudad, y mis compañeros pasaron adelante*» (C) / «*aquí termina nuestra conversación y nuestro viaje común. Pues mis dos compañeros giraron a la izquierda, hacia una humilde casa de campo próxima. Yo, dirigiéndome a la primera hospedería que encontré, pregunto directamente a la cantinera*» (F), muy similar, tanto lexicalmente como semánticamente, a la versión original de Apuleyo: «*is*

finis nobis et sermonis et itineris communis fuit. Nam comites uterque ad villulam proximam laevorsum abierunt. Ego vero quod primum ingressui stabulum conspicatus sum accessi.

CONCLUSIONES

El propósito de esta tesis ha sido el de proponer un análisis que tomara en consideración una de las obras maestras de la prosa latina y – sin duda alguna– de la literatura universal. Dicho en plata: *La Metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, del magnífico escritor latino Lucio Apuleyo de Madaura, compuesta en el II siglo d.C, la cual es famosa sobre todo por *Amor y Psique*, una de las fábulas más encantadoras y pintorescas de la Antigüedad clásica narrada en el corazón de la obra apuleyana.

Partiendo de la notable influencia que los autores clásicos, tanto griegos como latinos, han ejercido a lo largo de los siglos en las letras occidentales, los predilectos que más han destacado y han sido dignos de ser imitados son las figuras de Virgilio (*Aeneis, Bucolica, Georgica*), Homero (*Iliás, Odysseia*), Ovidio (*Ars amatoria, Metamorphoseon, Epistulae Heroidum*), Eurípides (*Alkëstis, Rhësos*), Cicerón (*De amicitia, De officiis, Hortensius, Epistulae ad familiares*), Platón (*Tetralogias, Opera cum commentariis Procli in Timaeum et Politica*) y, sin lugar a dudas, Apuleyo (*Metamorphoseon o Asinus aureus, De magia, Florida*).

Ya dando un paso más, durante la redacción de este trabajo de investigación se ha constatado que Apuleyo ha marcado la más alta cima de la literatura y una gran multitud de escritores posteriores han bebido de sus extraordinarias obras, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento y en el siglo XVIII. A modo de repaso breve, al respecto, cabe señalar las «tres coronas» de la literatura italiana, concretamente, Dante, Petrarca y Boccaccio, los cuales tienen el apodo de «*Sommo Poeta*». Para rizar el rizo, es de rigor mencionar al «*Decameron*», escrito en el siglo XIV por el certaldiano Giovanni Boccaccio. Efectivamente, en consonancia

con lo anteriormente expuesto, se puede afirmar que sus obras son fruto del influjo apuleyano, no solamente por las afinidades tonales, estructurales, funcionales y estilísticas –entre otras cosas–, sino también por la reutilización y la reelaboración de algunas de las historias presentes en el *Asinus aureus*.

Hecha esta necesaria aclaración, de manera análoga, la influencia de Apuleyo, y más precisamente de *El asno de oro*, se ha detectado repetidamente a lo largo de la historia de la península ibérica, sobre todo, gracias al testimonio y al interés del ya citado Marcelino Menéndez Pelayo por investigar las huellas del genio latino en las letras y en las artes hispánicas. Podría afirmarse, pues, que la pervivencia de Apuleyo y su recepción entre los literarios del bello país resulta aparente en algunas inevitables obras maestras. Entre ellas destacan *La Lozana andaluza* (Francisco Delicado), *El Lazarillo de Tormes* (anónimo), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *El Coloquio de los perros*, *El celoso extremeño* y el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* (Miguel de Cervantes), el *Guzmán de Alfarache* (Mateo Alemán), *Amor enamorado* (Lope de Vega) y *Ni amor se libra de amor* (Pedro Calderón de la Barca), entre otros –ya mencionados en el capítulo primero– de los siglos posteriores.

En particular, según se ha explicado a lo largo del trabajo de investigación, se ha focalizado mayormente la atención de la influencia apuleyana en los varios textos hispánicos en los cuales se observan y son tratados magistralmente varios elementos sobrenaturales. Por un lado, se experimenta la magia, la brujería, la hechicería, las supersticiones, las maldiciones, las metamorfosis, las pociones de amor, el sueño, los misterios y la mitología griega. En cambio, por otro lado, a lo largo de las novelas destaca también la presencia del tópico del amor –el cual se debe

al gran influjo que tuvo y que sigue teniendo la *fábula de Amor y Psique*, uno de los mitos más románticos y significativos de la literatura clásica— donde se muestra el poder del amor espiritual, verdadero y puro que aleja los obstáculos y los dolores de la vida y que perdura a pesar de todo.

Si se quiere, se puede decir incluso que en *El asno de oro* se hallan las raíces del género de la novela picaresca de los siglos XVI y XVII, de hecho, mediante la obra apuleyana se asiste a una primera prefigura porque cuenta las aventuras y las desventuras del protagonista Lucio, algo que ocurre también en *El Lazarillo de Tormes*, el cual, en pocas palabras, narra las fortunas y las adversidades del protagonista Lázaro de Tormes.

Ahora bien, si en el capítulo primero se han observado las grandes reminiscencias de *El asno de oro* en la literatura española, seguidamente se ha focalizado la atención en las múltiples traducciones y ediciones de la versión original apuleyana a lo largo de los siglos —tanto en Italia como en Francia, Alemania, Inglaterra y, por supuesto, España— haciendo hincapié sobre todo en las castellanas. Podría afirmarse, pues, que el éxito *El asno de oro* fue sin lugar a dudas gracias a la esmeralda traducción hecha por el arcediano hispalense Diego López de Cortegana en 1500, la cual es la más antigua de todas y se inspira en la tradición humanista de la época. En dicha obra, hay cierta fresca y estimable libertad textual a través de un estilo maravilloso y de gusto renacentista e, incluso, ha recibido un montón de elogios por parte de los críticos literarios. Si es cierto, según se ha comentado anteriormente, la fama de *El asno de oro* en las letras españolas no hubiera sido tal si no fuera por esta sobresaliente y notable traducción, de hecho, fue un medio para que la historia de Lucio se pudiera transmitir y leer en los siglos posteriores, hasta el punto de influir en los intelectuales, que luego se han inspirado magistralmente.

No obstante, conforme se ha dicho con anterioridad, aunque esta excelente traducción ha sido el primer manifiesto, incluso ella –entre muchas otras– fue sometida a la censura llevada a cabo por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición española en el *Índice de los libros prohibidos*, es decir, libros que no estaban autorizados a leer, porque querían y necesitaban vigilar lo que los escritores publicaban. Todo ello se debe al hecho de que a lo largo de la novela apuleyana la magia, la hechicería, el esoterismo y lo sobrenatural tienen un papel fundamental, de hecho, es considerable la presencia de imágenes de este tipo. En particular, baste pensar en la obsesión y la curiosidad por la magia del protagonista Lucio, en su metamorfosis en asno, en las brujas y hechiceras Méroe y Pantia, en el hecho de que Tesalia era la tierra pródiga del culto de la magia y en los hechices utilizados a lo largo de la novela. Asimismo, otros ejemplos pueden ser los elementos relacionados con la sexualidad y el erotismo, como «*inquit "soror, hunc primum bacchatim discerpimus vel membris eius destinatis virilia desecamus?"*» (A) / «*le cortamos su natura*» (C) / «*para mutilar su virilidad*» (F) o «*Socratis quoad me urinae spurcissimae madore perluerent*» (A) / «*meáronme la cara, tanto, que me remojaron muy bien*» (C) / «*inundándome de un líquido terriblemente inmundos*» (F). En efecto, –conforme se ha admitido anteriormente– todas las artes mágicas y los términos relacionados con la sexualidad estaban prohibidos por la Santa Inquisición y quien intentaba violar estas reglas era castigado y quemado en la hoguera, pero este libro era tan hermoso que un erudito logró quitar la censura limpiando todas las obscenidades presentes en el texto e imprimiendo una nueva edición en Alcalá de Henares.

Pues bien, hecha esta digresión, en los últimos capítulos se ha prestado atención a la aventura del viandante Aristómenes y a su *lepida*

fabula a través de la realización de un análisis comparativo entre dos traducciones españolas. Por una parte, la ya mencionada del arcediano hispalense (1500) y, por otra parte, otra gran traducción atribuida al leonés Lisardo Rubio Fernández (1978), en el que se han analizado los aspectos textuales y los aspectos semánticos en comparación a la versión original de Apuleyo.

En resumidas cuentas, se ha podido constatar que las dos traducciones en cuestión pertenecen a épocas diferentes y, por lo tanto, el lenguaje y los términos recurridos por los traductores son diferentes, aunque ambas reflejan y son fieles al texto original latino, de hecho, desde un punto de vista semántico y lexical no hay muchos cambios.

Como se ha apuntado con frecuencia, la traducción de Cortegana era adecuada para un público medio de los siglos XVI y XVII y, debido a esto, su estilo resulta ser más sencillo, natural y familiar de la versión apuleyana. En efecto, es una traducción magistral, pero con un texto libre, fresco y una admirable soltura para expresar con nuevos términos y perífrasis el significado original que Apuleyo reproduce con un léxico áulico y rebuscado, siempre manteniendo el tono irónico original. Con respecto a la traducción de Fernández, es posible constatar que se dirige a unos lectores más actuales mediante palabras directas y un léxico común («*a todos los hombres nos ocurren muchas cosas extrañas y poco menos que inauditas: si se las cuentas a un ignorante, no te cree*»; «*el portero*»; «*bueles peor que la más inmunda cloaca*»; «*atracadores*»). Asimismo, cabe añadir que –semánticamente hablando– la traducción de Fernández está más cerca a la original porque, al contrario de Cortegana, utiliza descripciones muy detalladas e incluye informaciones adicionales para que el lector entienda mejor el texto y entre en la historia como si fuera un protagonista. Las varias similitudes se hacen

muy evidentes en el uso de términos apuleyanos y de la mitología griega, por lo tanto, cerca del horizonte lexical del escritor latino, como en el caso de las palabras «*Ténaro*» o «*Endimión*».

A fin de cuentas, puede afirmarse que *La Metamorfosis* o *El asno de oro* es la única novela latina que ha llegado completa hasta nuestros días, la cual ha supuesto una gran novedad en el panorama literario universal. La pluma de Apuleyo es, por tanto, la primera en trazar una trayectoria en las letras y en llegar a ser un modelo a imitar.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DÍAZ, María, «Las traducciones del *Asinus aureus* de Apuleyo. Estudio comparativo y atención especial a la versión de Diego López de Cortegana», *Departamento de Filología Clásica y Románica de Oviedo*, 1997, pp. 1-969.
- APULEIO, Lucio, *Metamorphoseon* o *Asinus aureus*, ed. L. Nicolini, Milano, *Classici greci e latini*, Bur Rizzoli, 2005.
- *L'asino d'oro*, trad. M. Boiardo [1469] y A. Firenzuola [1550], Milano, G. Daelli e Comp. Editori, 1863.
- *La metamorfosi o L'asino d'oro*, A. Fo, Torino, ET Classici, 2015.
- *La metamorfosis o El asno de oro*, trad. D. López de Cortegana [1500], Madrid, Calpe, 1920.
- *La metamorfosis o El asno de oro*, trad. L. Rubio Fernández [1978], Madrid, Editorial Gredos, 1983.
- *La metamorfosis o El asno de oro*, trad. J. M. Royo [1993], Madrid, Cátedra, 2006.
- *Metamorfosi*, trad. N. Marziano, Milano, Garzanti, 2010.
- BENAVIDES AMEIJERAS, Judit, «Mulieres plussciae et nocturnae. Las magas en la novela latina», *Dipòsit digital de documents de la UAB*, 2016, pp. 1-35.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, Carmen, «El mundo romano a través de la obra de Apuleyo: delito, delincuente y castigo en las metamorfosis», *Universidad Complutense de Madrid*, 1987, pp. 1-593.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, trad. V. Branca, Torino, Utet, 1956.
- BROWN, Kenneth, «Transformaciones o metamorfosis en el Lazarillo», *Revista de Literatura*, 94.47, 1985, pp. 51-64.

- CAMACHO ROJO, José María, «La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico», *Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 2, 1991, pp. 33-92.
- CANDIDO, Igor, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo Editore Ravenna, 2014.
- CARMIGNANI, Marcos, «España y la traducción de las *Metamorphoses* de Apuleyo», *Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina*, XIII Jornadas de Estudios Clásicos, 2005, pp. 1-14.
- CARRASCO, Félix, «El coloquio de los perros versus El asno de oro: concordancias temáticas y sistemáticas», *Anales Cervantinos*, 21, 1983, pp. 177-200.
- CAUTERUCCIO, Daiana, «Le Metamorfosi apuleiane e il Decameron di Boccaccio: analogie tematiche e stilistiche», *Università degli Studi di Torino*, 2012, pp. 1-104.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, ed. H. Sieber, Ediciones Cátedra, 2005.
- *Novelas ejemplares*, Madrid, ed. J. Allen, Ediciones Cátedra, 2005.
- CLIFFORD GRAF, Eric, «Cómo leer Don Quijote como un gran libro sobre el alma y la política: primero, leer El asno de oro de Apuleyo y La República de Platón», *Universidad Francisco Marroquín Guatemala*, 2014, pp. 1-10.
- CORTÉS, Honorio, «Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española», *Revista de Filología Española*, 22, 1935, pp. 44-53.
- «Apuleyo y El asno de oro en la literatura española», *Studium*, 2, 1958, pp. 245-260.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Tratamiento del mito en las Novelle de las Metamorfosis de Apuleyo», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10, 1976, pp. 309-374.
- DEL CERRO CALDERÓN, Enrique, *Raíces clásicas de “El Quijote”: la influencia de Apuleyo como narrador en los relatos insertos*, München, Grin Publishing, 2012.
- DELICADO, Francisco, *La Lozana andaluza*, Valparaíso, Editorial del Cardo, 2010.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción», *Cuadernos de Filología Clásica*, 21, 2001, pp. 151-175.
- «Diego López de Cortegana, traductor del *Asinus aureus*: el cuento de Psique y Cupido», *Cuadernos de Filología Clásica*, 22.1, 2002, pp. 193-209.
- *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2002.
- «La recepción de Apuleyo en el humanismo sevillano renacentista: versiones vernáculas y neolatinas del mito de Psique», en *La mythologie classique dans la littérature néo-latine*, ed. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, pp. 95-107.
- «Apuleyo o la magia del amor: arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar», *Amaltea: revista de mitocrítica*, 10, 2018, pp. 21-34.
- *El asno de oro (Medina del Campo, 1543)*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista, 2019.

- «Metamorfosis y transformaciones para vidas de perros: Cervantes a la luz del imaginario de Apuleyo y Luciano», *Anales Cervantinos*, 52, 2020, pp. 227-253.
- ESCOBAR SANTAMARIA, Judit, «Aproximación a la influencia de Apuleyo en Cervantes y en el Lazarillo. Estudios de puntos en común», *Dipòsit digital de documents de la UAB*, 2020, pp. 1-33.
- FRANK, Milena Desiree, «Entre el foro y el teatro: las escenas judiciales en “Metamorfosis o el Asno de Oro” de Apuleyo», *XX Encuentro de Jóvenes Investigadores*, 2016, pp. 1-5.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Sobre la versión española de “El asno de oro” por Diego López de Cortegana», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, 1, 1989, pp. 297-308.
- *Los orígenes de la novela*, Valladolid, Ediciones Istmo, 1992.
- «Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas y latinas, antes y en sus orígenes de la novela», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006, pp. 71-107.
- GIL FERNÁNDEZ, Juan, «Apuleyo y Delicado: el influjo de “El asno de oro” en “La lozana andaluza”», *Habis*, 17, 1986, pp. 209-220.
- GÓMEZ CANSECO, Luis y ZUNINO GARRIDO, Cinta, «Razones para sinrazones de Apuleyo: Cervantes y Shakespeare frente al Asno de oro», *Universidad de Huelva y Universidad de Jaén*, 2006, pp. 1-23.
- GUARINO, Augusto, «Las huellas del asno. Presencia de Apuleyo en la narrativa española del siglo XVI», en *Modelli, Memorie, Riscritture*, ed. G. Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2011, pp. 43-59.
- HIDALGO DE LA VEGA, María José, «La magia y la religión en las obras de Apuleyo», *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 30, 1979, pp. 223-230.

- «Comentario sobre el libro XI de las metamorfosis de Apuleyo», *Studia Historica. Historia Antigua*, 1, 2009, pp. 57-73.
- JIMÉNEZ CORRETJER, Zoé, «Apuleyo en Cervantes: Hacia una metafísica del “Diálogo entre Babieca y Rocinante”», *Cuadrivium*, 11, 2017, pp. 38-45.
- LALICATA, Maria, «Hacia la “fruición” del refrán. Estudio paremiológico contrastivo de las traducciones al italiano del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes y Saavedra», *Universidad de Salamanca*, 2017, pp. 1-226.
- LAZARILLO, De Tormes, ed. F. Rico, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2017.
- LUCAS GONZÁLEZ, Rosa, «Tradición literaria clásica y su transmisión: Epístola XII de Séneca», *Relaciones*, 59, 1994, pp. 239-271.
- MASCARELL, Purificació, «Lazarillos y metamorfosis. Estudio de las relaciones entre El asno de oro, el Lazarillo de Tormes y su Segunda parte», *Lemir*, 15, 2011, pp. 271-284.
- MARTIN, René, «Le sens de l’expression “asinus aureus” et la signification du roman apuléen», *Revue des Études Latines*, 48, 1970, pp. 332-354.
- MESEGUER GONZÁLEZ, Diego, «Magia “agonística” en las metamorfosis de Apuleyo: ficción y realidad», en *Visiones interdisciplinarias del pasado*, ed. G. Sanz, E. Gallego, F. Ballesta y R. Escorihuela, Zaragoza, Servicio de Publicaciones Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 193-209.
- MONTEMAYOR ACEVES, Martha, «Pudentila, mujer romana, esposa de Apuleyo de Madaura», *Senderos filológicos*, 2.1, 2020, pp. 1-8.

- OLLERO GRANADOS, Dionisio, «Lisardo Rubio Fernández: curriculum vitae», *Cuadernos de filología clásica*, 20, 1986, pp. 11-18.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco, «La traducción española del “Asinus aureus” de Apuleyo hecha por Diego López de Cortegana», *Livius*, 23.4, 1993, pp. 157-167.
- PÉREZ VEGA, Ana, «El origen del nombre del Quijote y el hallazgo de un ejemplar español de la editio princeps sevillana de El asno de oro de López de Cortegana», *Pro tantis redditur: homenaje a Juan Gil en Sevilla*, 2011, pp. 349-364.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro, «La Segunda parte del Lazarillo (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un género nuevo», *Criticón*, 120, 2014, pp. 171-199.
- QUIROGA SALCEDO, Walter, «Ecos de Apuleyo en el Quijote», *Románica*, 8, 1975, pp. 107-118.
- RIVERO GARCÍA, Luis y DÍEZ REBOSO, Samuel, *La metamorfosis de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2012.
- ROBLEDO, Alexis, «Magia y sacrificio en la fabula de Aristómenes y Sócrates en el libro I de Metamorfosis de Apuleyo», *Universidad de Buenos Aires*, 2015, pp. 1-13.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, «Omnia vincit amor: iconografía de Eros y Psique», *Cuadernos de arte e iconografía*, 21.11, 2020, pp. 77-102.
- ROMEI, Danilo, *La “maniera” romana di Agnolo Firenzuola*, Firenze, Edizioni Centro 2P Firenze, 1983.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, «Asinus in fabula: relaciones intratextuales e intertextuales en la primera parte del “Asno de oro” de Apuleyo», *Sociedad Española de Estudios Clásicos*, 117.42, 2000, pp. 35-74.

- RULL, Enrique, «Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón», *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2001, pp. 167-184.
- SÁEZ, Adrián J., «Ecos y referentes clásicos en el Coloquio de los perros de Cervantes», *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico*, 5, 2015, pp. 2701-2716.
- URBANO BARRANCO, José Luis, «El Asno de oro: una reflexión de la sociedad romana», *Revista Anahgramas*, 5, 2018, pp. 271-314.
- VILANOVA, Antonio, «Un episodio del “Lazarillo” y el “Asno de Oro” de Apuleyo», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, pp. 189-197.
- VIVAR, Francisco, «El arte de la metamorfosis y el arte de la novela: Apuleyo y Cervantes», *eHumanista*, 33, 2016, pp. 318-329.

SITOGRAFIA

- Apuleio, Metamorphoseon libri seu Asinus aureus, http://www.scanzo.eu/didattica_15-16/apuleio.pdf (consultado el 10/09/21).
- Boccaccio, Decameron, Proemio, <https://www.tuttavia.eu/tv/wp-content/uploads/2017/01/testo-integrativo-decameron.pdf> (consultado el 17/09/21).
- The Metamorphoses, Apuleius, <https://onlinelatin.commons.hwdsb.on.ca/textbook-3-the-metamorphoses-by-apuleius/> (consultado el 12/10/21).
- La Metamorfosis o El asno de oro, Lucio Apuleyo, http://www.tusbuenoslibros.com/resumenes/el_asno_de_oro_lucio_apuleyo.pdf (consultado el 18/10/21).
- Diccionario Histórico de la Traducción en España, latín, Apuleyo, <http://phte.upf.edu/dhte/latin/apuleyo/> (consultado el 26/10/21).
- El asno de oro y la literatura hispánica, <https://crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-lltres/exposicio-virtual-ase-dor/index/luque> (consultado el 4/11/21).
- Los gigantes en el Quijote de Cervantes: revisión de un motivo de la literatura caballeresca, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/gigantes.html> (consultado el 15/11/21).
- Las metamorfosis, Apuleyo, [https://es.wikipedia.org/wiki/Las_metamorfosis_\(Apuleyo\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Las_metamorfosis_(Apuleyo)) (consultado el 18/11/21).
- La traducción en el humanismo español. Un primer ejemplo: Diego López de Cortegana, <https://eurhum.hypotheses.org/conferences->

[plenieres/conference-de-budapest-2008/diego-lopez-de-cortegana](#)
(consultado el 28/11/21).

- Diego López de Cortegana,
<https://dbe.rah.es/biografias/24752/diego-lopez-de-cortegana>
(consultado el 10/12/21).

- Diego López de Cortegana,
https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_L%C3%B3pez_de_Cortegana
(consultado el 20/12/21).