

Los cuentos de adulterio del libro IX de las *Metamorfosis* de Apuleyo

Marcos Ruiz Sánchez

Universidad de Murcia. Departamento de Filología Clásica
Santo Cristo, 1. Apdo. Correos 4021. 30071 Murcia

Data de recepción: 20/5/1999

Resumen

Las historias de adulterio del libro IX comparten una estructura basada en motivos tradicionales. Rasgos comunes a todos ellos son también el énfasis en la profesión del esposo y el uso dramático y simbólico de los objetos.

Abstract

The stories of adultery in Book IX of Apuleius' *The Golden Ass* share a structure based on traditional motifs. Common features to all of them include an emphasis on the husband's profession and the dramatic and symbolic use of objects.

Un claro ejemplo de relación intratextual dentro del *Asno de oro* viene dado por las historias de adulterio del libro IX. Todos los relatos comparten una estructura basada en motivos tradicionales. La mujer se reúne con el amante en ausencia del marido. Éste regresa inopinadamente. En tres de los cuatro relatos el amante se esconde en algún lugar relacionado con la profesión del esposo. El amante es descubierto por un azar. Sigue una nueva astucia para burlar al marido o el castigo del amante por el marido. Son elementos convencionales que se encontraban ya en el mimo y probablemente en la fábula convivial¹.

En estos cuentos la condición del marido y su profesión desempeña un papel fundamental, pues es la que proporciona la ocasión para las variaciones a partir del esquema fijado, hasta el punto de que podríamos titular los relatos como «La mujer del artesano», «La mujer del decurión», «La mujer del batanero» o «La mujer del molinero».

El cuento de la mujer del artesano establece una clara correspondencia entre el tonel y la mujer (el vientre de la mujer). De este modo, en la primera parte asistimos, como frecuentemente en Apuleyo, al enmascaramiento de los hechos mien-

1. Cf. sobre el carácter tradicional de este tipo de situación, que se prestaba a todo tipo de lucimientos teatrales en el mimo, R.W. REYNOLDS, «The Adultery Mime», *CQ*, 40, 1946, p. 77-84. Cf. también S. TRENKNER, *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge, 1958, p. 80.

tras que la secuencia final responde simultáneamente a dos descripciones diferentes. Es en este equívoco en el que reside el picante de la historia, pues la acción de rascar el tonel del marido burlado corresponde a los actos del amante (*dedolabat*) y las instrucciones de la mujer indicándole al marido que raspe aquí y allá tienen sin duda un doble sentido obsceno².

También en el cuento de la esposa del decurión tiene importancia esencial la condición del marido, llamado significativamente *Bárbaro*. Tiene a la mujer encerrada en casa como en una cárcel y amenaza con ella al esclavo. Cuando descubre el adulterio, actúa legalmente, como era esperable en un decurión, basándose en indicios y buscando pruebas y conduce al esclavo por la ciudad atado como un reo³. Su casa es asaltada por Filesitero como si guardara un tesoro. Del mismo modo un avaro podría guardar su fortuna. Asaltar la casa equivale a apoderarse del corazón de la dama⁴.

Adúlteros y ladrones presentan ciertas semejanzas a los ojos de un romano. El término *fures* describe a unos y a otros. De ahí la importancia que tiene en el relato la puerta; la puerta cerrada al comienzo para Filesitero y más tarde para el propio marido⁵. La disciplina de la casa es, como la puerta, férrea y el adúltero se prepara para quebrantarla con todas sus fuerzas: *ad expugnandam tenacem domus disciplinam totis accingitur viribus*. Los términos de los que Filesitero se sirve para describir su entrada en la casa podrían ser apropiados para un ladrón que entra a robar: *quippe cum vespera solus fide tenebrarum contextus atque absconditus introperere et intra momentum temporis remeare posset*.

En el cuento de Cupido y Psique las actividades del dios del amor son descritas del siguiente modo: *malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus, per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia* (IV, 30). R.G. Summers señala un paralelo con las *leges Iuliae de vi*⁶:

Eadem lege tenetur, qui pubes cum telo in publico fuerit. In eadem causa sunt, qui pessimo convocatu seditione villas expugnaverint et cum telis et armis bona rapue-

2. El texto subraya la conexión entre *dedolare* y *dolium*. Cf. para el uso obsceno de *dolare* (literalmente 'debastar', 'alisar') y otras metáforas parecidas J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, Maryland, 1982, p. 149.
3. Cf. sobre las implicaciones jurídicas y sociales del relato C. BLÁNQUEZ PÉREZ, «Desigualdades sociales y praxis jurídica en Apuleyo», *Gerión*, 5, 1987, p. 119-131 (p. 126-127).
4. En *A.P. V*, 242, un enamorado declara sus deseos a una dama sirviéndose de metáforas relativas a la casa, respondiéndole ella en los mismos términos, un equívoco mucho más natural en la antigüedad de lo que lo es para nosotros.
5. R.A. SEELINGER, «Spatial Control: A Reflection of Lucius' Progress in the *Metamorphoses*», *TAPhA*, 116, 1986, p. 361-367, cree descubrir en la novela de Apuleyo una progresión en la representación de los espacios cerrados y abiertos, que simbolizaría el ascenso de Lucio.
6. R.G. SUMMERS, «Roman Justice and Apuleius' *Metamorphoses*», *TAPhA*, 101, 1970, p. 511-531 (p. 515). S. PAPAIOANNOU, «Charite's Rape, Psyche on the Rock and the Parallel Function of Marriage in Apuleius' *Metamorphoses*», *Mnemosyne*, 51, 1998, p. 302-324, ha destacado la importancia de la temática nupcial en el paralelismo entre la historia del rapto de Cáríte por los ladrones y la historia de Cupido y Psique.

rint. Item tenetur, qui ex incendio rapuerit aliquid praeter materiam. Praeterea puni-
tur huius legis poena, qui puerum vel feminam vel quemquam per vim stupraverit.
(*Dig.* 48, 6, 3, 2-4).

En estos dos textos el asalto de la propiedad se iguala a la violencia en el terre-
no sexual. Algo semejante ocurre en el poema 62 de Catulo, en el que la queja de
las muchachas contra el matrimonio se expresa en el fondo según los moldes ideo-
lógicos propios de Roma. El coro femenino compara el matrimonio (equiparado
a un rapto) con una ciudad saqueada por sus asaltantes (62, 20-24):

Hesperere, quis caelo fertur crudelior ignis?
qui natam possis complexu avellere matris,
complexu matris retinentem avellere natam,
et iuveni ardenti castam donare puellam.
quid faciunt hostes capta crudelius urbe?

Del mismo modo las doncellas comparaban más tarde el matrimonio con una
casa asaltada por los ladrones, utilizando de nuevo la imagen del rapto/robo
(*Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam*), en un pasaje del que sólo hemos con-
servado este verso. Sí conocemos, en cambio, la respuesta paralela del coro de
jóvenes. A la acusación contra Héspero de facilitar el robo de la muchacha y el
asalto de los ladrones a la casas replican (62, 33-37):

Namque tuo adventu vigilat custodia semper,
nocte latent fures, quos idem saepe revertens,
Hesperere, mutato comprehendis nomine Eous.
At lubet innuptisficto te carpere questu.
Quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

Así las muchachas comparan el matrimonio, que amenaza los lazos naturales
entre madre e hija, con el saqueo de una ciudad capturada (vv. 20-25); después se
pasa a la imagen de la casa asaltada por ladrones (vv. 32-38) y, finalmente, a la de
la flor reclusa en el jardín (vv. 39-48). Estas imágenes de espacios privados y
cerrados, que se van reduciendo progresivamente, simbolizan la intimidad de la
joven y su vinculación a la casa paterna.

La tergiversación que Apuleyo realiza de la descripción de las actividades de
Cupido es similar a la que las jóvenes doncellas hacen del matrimonio en Catulo
e indica una subjetivación intencionada de la descripción; algo muy propio del
estilo de la novela y especialmente del relato sobre Cupido y Psique. Las mucha-
chas en Catulo rechazan el matrimonio como rapto, la ruptura de los lazos socia-
les que implica, mientras los jóvenes resaltan el aspecto social de la unión entre
marido y mujer; temática que culmina precisamente en los versos finales en boca
del poeta, en los que éste, utilizando una curiosa fraseología legal, exhorta a la
novia a ceder en su hostilidad, argumentando en términos de propiedad⁷.

7. Cf. sobre el poema 62 de Catulo M. RUIZ SÁNCHEZ, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo, II*, 1996, Murcia, p. 50-56.

Otro pasaje de un poema de Catulo puede ilustrarnos igualmente sobre la acusación dirigida a Cupido en el pasaje anteriormente citado. En el poema 29 Catulo ataca a Mamurra en los siguientes términos: *et ille nunc superbus et superfluens / perambulabit omnium cubilia, / ut albulus columbus aut Adoneus?* (Cat. 29, 6-8). De forma similar acusa Apuleyo a Cupido (*per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens*) y la semejanza se acentúa si tenemos en cuenta la comparación mítico-grotesca que implica la antomasia (*Adoneus*). De este modo, en el poema 29 el despilfarro pecuniario y la avaricia del protegido de César corresponde a su avidez erótica.

En este contexto cobra especial relevancia en Apuleyo la alusión al mito de Dánae, que puede recelarse detrás de la frase *et quod pecuniae cunctae sint difficultates perviae auroque soleant adamantinae etiam perfringi fores*. La alusión parece clara al mito de Dánae, encerrada en una torre como Areté lo está en la casa por culpa de Bárbaro. Este uso del mito de Dánae constituye un tópico común en la literatura antigua desde los epigramas de la *Antología* y desde Horacio⁸. En *A.P.* V, 64 el mito de Dánae aparece como correlato de la situación del enamorado dentro del tema del *exclusus amator*⁹. De este modo continúa en la imaginería del texto el uso simbólico y figurado de la puerta. El enamorado, convencido de la *fragilidad humana*, asalta la fidelidad del esclavo y Apuleyo utiliza de nuevo el término *tenax* (*cuneum, qui rigentem prorsus servi tenacitatem violenter diffinderet*), que había utilizado anteriormente (*tenacem disciplinam*). Para vencer utilizará una cuña mejor que ninguna otra para romper las puertas: el oro.

Myrmex, el esclavo, hormiga atareada siempre (como su nombre indica) en torno a la dama, no podrá resistirse a la tentación de atesorar, como la hormiga atesora los granos de trigo, el oro que el amante ofrece¹⁰. El narrador insiste en el brillo del oro, que persigue al esclavo. Del mismo modo que la belleza de la mujer no ha podido permanecer oculta, el brillo y la seducción del oro persiguen al esclavo; corre a refugiarse en la casa, pero el oro le llama (*Ut, quamvis erilis eum comminatio domi cohiberet, aurum tamen foras evocaret*). *Mírmex* descubre finalmente la propuesta a la esposa, que, de acuerdo con la proverbial ligereza femenina (dice Apuleyo), no tarda en venderse, comprometiéndose con el amante (*auctorata est*).

De este modo el marido, que había tomado precauciones con respecto a las inevitables salidas de la mujer (*in transitu*, IX, 17) se ve traicionado desde el interior y la virtud de su mujer (llamada significativamente *Arete*) se ve malbaratada.

8. Cf. *A.P.* V, 31, 33, 34, 125, 217; XII, 239; HORACIO, *Carm.* III, 16.

9. En el Eunuco de Terencio (583-590) la muchacha deseada por Querea está contemplando un cuadro que representa la historia de Dánae, historia que anticipa la suya propia, pues también ella va a ser forzada más tarde por el falso eunuco.

10. Cf., con respecto al uso de nombres propios de sentido transparente en la novela, B. BROTHERTON, «The Introduction of Characters by Name in the *Metamorphoses* of Apuleius», *CPh*, 29, 1934, p. 36-52; B.L. HIJMANS JR. «Significant Names and their Function in Apuleius' *Metamorphoses*», en B.L. HIJMANS JR. y R.Th. VAN DER PAARDT (eds.), *Aspects of Apuleius Golden Ass*, Groningen, 1978, p. 107-122, y N. FICK-MICHEL, *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris, 1991, p. 317-328.

Finalmente Filesitero se librar  de la acusación de adulterio acusando a su vez... de hurto al esclavo.

El cuento más desarrollado es la historia del molinero, que tiene una condición privilegiada con respecto a los otros tres relatos del mismo tipo. En él se incluyen otros dos relatos paralelos (la historia ya citada de la mujer del decurion y la de la mujer del batanero), en un complejo juego de narraciones especulares. La puesta en abismo se refleja en la observación de la esposa de que Areté, la mujer del decurion, es su condisc pula. En la primera historia incluida, la de la esposa del decurion, una argucia hace triunfar a los amantes frente al marido, igual que en la historia del artesano y el tonel. La historia de Filesitero y la mujer del decurion le es contada precisamente a la esposa del molinero por la alcahueta como modelo digno de seguir, lo que hace de ella un ejemplo tendencioso y erróneo. En cambio, el cuento de la mujer del batanero lo cuenta el molinero a su esposa como ejemplo detestable, mientras que ella se apresura a condenar la conducta de la adúltera, que corresponde exactamente a la suya, como Apuleyo se ocupa de subrayar. De este modo, el primer cuento incluido refleja el punto de vista de la esposa, mientras que el segundo corresponde al del marido (y a la realidad).

A pesar de las diferencias de tono, también la historia de la esposa del batanero y la de la del molinero comparten un rasgo con la historia de la mujer del artesano: la relación con la profesión del marido. En ambos relatos utensilios caracteristicos de la profesión del marido (la *viminea cavea* y el *alveus ligneus*) se convierten en escondite falaz para los amantes y provocan su descubrimiento.

Al final del cuento, cuando el molinero se dirige al adúltero, aludir  a los otros dos cuentos: *Non sum barbarus nec agresti morum squalore praeditus nec ad exemplum naccinae truculentiae sulphuris te letali fumo necabo ac ne iuris quidem severitate lege de adulteriis ad discrimen vocabo capitibus tam venustum tamque pulchellum puellum* (IX, 27). *Non sum barbarus* alude al nombre del decurion. Como el párrafo es irónico, el sentido ling stico del término corresponde al sentido aparente del enunciado, mientras que la alusión remite al sentido oculto.

Otro rasgo que singulariza la historia del molinero es la técnica narrativa utilizada. Mientras en los otros relatos se utiliza un punto de vista enteramente omnisciente, el del molinero está contado desde la perspectiva del asno, que se presenta a sí mismo como fuente de conocimiento con respecto a los acontecimientos narrados. En la historia del tonel y en la de Filesitero la forma de narrar viene determinada por su naturaleza de hablador  anónima. El relato, aunque incluido en el de la esposa del molinero, tiene así carácter autónomo. El tipo de narración no es obstáculo, sin embargo, para que el narrador refleje el punto de vista de los personajes mediante diferentes formas de contaminación enunciativa. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con las numerosas metáforas de las que ya hemos hablado, que en muchas ocasiones reflejan el punto de vista de los personajes, mientras que en otras sirven para que el narrador exprese con crudeza su propia opinión sobre la naturaleza de las acciones narradas. En el cuento de la mujer del batanero la narración impersonal resulta aún más sorprendente por tratarse de una narración incluida y haber sido el molinero testigo de parte de los sucesos narrados. Bocaccio, al adap-

tar la historia del molinero en la narración décima de la quinta jornada del *Decamerón*, modificará este aspecto del relato adoptando más coherentemente el punto de vista del marido y de su amigo¹¹.

En el relato de la esposa del molinero es el asno el que se presenta como fuente con respecto a lo narrado. Esto corresponde, por otra parte, a la mayor riqueza semántica de la historia, que adquiere rasgos satíricos y fantásticos.

El narrador se ve obligado a justificar, por tanto, su condición de fuente de la historia. Así lo hace en distintos momentos estratégicos del relato, allí donde la historia da un giro determinado. Así, en la introducción del relato el narrador observa cómo gracias a su transformación en asno le está permitido acceder a una perspectiva que como hombre le estaba vedada. Se trata de un procedimiento propio de la sátira, que gusta contemplar la realidad desde perspectivas anómalas. La comparación con Odiseo tiene, por otra parte, implicaciones simbólicas dentro del contexto de la novela en su conjunto:

Nec inmerito priscae poeticae divinus auctor apud Graios summae prudentiae virum monstrare cupiens multarum civitatum obitu et variorum populorum cognitu summas adeptum virtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine variisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit (9, 13).

Una reminiscencia de este pasaje del *Asno de oro* se encuentra probablemente en la novela de Cervantes *El coloquio de los perros*, de carácter satírico. También el perro Berganza se compara a sí mismo con Ulises: *Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuvo de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por sólo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones*¹².

Las explicaciones del relato se repiten de forma paralela inmediatamente antes de que la vieja celestina inicie la historia de Filesitero. La transformación de Lucio le ha proporcionado al menos un consuelo: el de permitirle dar rienda suelta a su innata curiosidad. La justificación, al igual que la anterior, hace también referencia a la metamorfosis y se encuentra antes del inicio de un relato que forma una unidad en sí mismo. Cómicamente el asno justifica sus conocimientos por lo largo de sus orejas.

Lucio asiste como testigo presencial al desenlace cómico de la historia, ya que es él mismo el instrumento para el desenmascaramiento del amante. Esta elección del punto de vista permitirá al narrador mantener la ambigüedad de la situación, esencial para la eficacia del relato.

Una última justificación de su papel de narrador se encuentra en el giro final de la historia, cuando ésta adquiere un tinte fantástico, pero en este caso la explicación es retrospectiva, pues se debe a haber adoptado el narrador en los párrafos

11. Cf. con respecto a la pervivencia de estos relatos de Apuleyo en la literatura posterior M.R. LIDA DE MALKIEL, *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, 1976, p. 34.

12. H. SIEBER (ed.), *Novelas ejemplares*, Madrid, 1995, p. 332.

anteriores el tipo de perspectiva que G. Genette denomina focalización cero¹³, que resulta contradictoria con el carácter de narración homodiegética del relato:

Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis.
«Unde autem tu, astutule asine, intra terminos pistrini contentus, quid secreto, ut adfirmas, mulieres gesserint scire potuisti?» (IX, 30) .

Esta *occupatio* no es muy distinta de la usada por Catulo en el poema 67, en boca de una puerta de una casa de Verona que cuenta la oscura historia de incesto y adulterio que constituye el objeto de la sátira (67, 37-42)¹⁴:

Dixerit hic aliquis: quid? tu istaec, ianua, nosti,
cui numquam domini limine abesse licet,
nec populum auscultare, sed hic suffixa tígillo
tantum operire soles aut aperire domum?
Saepe illam audivi furtiva voce loquentem
Solam cum ancillis haec sua flagitia [...]

La puerta está fija en el umbral y el asno encerrado en el molino y una y otro tienen conocimiento privilegiado de los asuntos de las mujeres de la casa. Pero en Catulo se trata de un recurso meramente satírico. En Apuleyo la *occupatio* marca la transición dentro del último movimiento del relato entre IX, 32, que puede interpretarse como meramente satírico, a los acontecimientos narrados en los dos capítulos siguientes, donde la historia adopta un giro fantástico. A partir de esta última justificación el relato recurrirá uniformemente a la focalización interna.

En la adaptación del cuento realizada por Bocaccio en el *Decamerón*, el desenlace es sólo la prueba del vicio del marido. En Apuleyo, por el contrario, la situación es ambivalente, pues la interpretación bocacciana es sólo una de las dos posibles de los hechos. En realidad se trata de un rito de humillación. La violación es en Roma una forma de castigar el adulterio. El adúltero cogido *in flagranti* puede ser entregado a los esclavos para que lo apaleen y sometan a toda clase de vejaciones. La parodia de la fraseología legal y la ironía de la alocución del marido al amante subrayan esta ambivalencia: *sed plane cum uxore mea partiaro tractabo. Nec herciscundae familiae sed communi dividundo formula dimicabo, ut sine ulla controversia vel dissensione tribus nobis in uno conveniat lectulo*. La parodia legal podría ser apropiada para la justificación solemne y grotesca de un sórdido vicio como en Bocaccio. Pero la ironía oculta que en realidad se trata de un castigo.

La violación corresponde al nuevo castigo de los azotes, otro de los castigos apropiados para el adúltero. Si el género implica una subversión del orden natural, al substituir lo viejo por lo nuevo, los actos del molinero implican una nueva inversión, que devuelve al joven a su situación natural. La presentación del joven

13. G. GENETTE, *Figures III*, París, 1972.

14. Cf. sobre el punto de vista en el *Asno de oro* F. PEJENAU, «El punto de vista en la novela latina», *AO*, 26, 1976, p. 231-260.

resalta su condición de adolescente, apto aún para el papel pasivo en las relaciones sexuales: *et ecce nequissimae anus adhaerens lateri temerarius adulter adventat, puer admodum et adhuc lubrico genarum splendore conspicuus, adhuc adulteros ipse delectans*. Pero además, a diferencia de Filesitero, el don Juan por excelencia, como indica su propio nombre, su papel en la historia será subordinado al de la esposa adúltera; nueva subversión de los roles sexuales. Las palabras y las acciones del marido lo devolverán a su condición pasiva.

En la irónica alocución previa al castigo el marido insiste en su condición de adolescente: *tam venustum tamque pulchellum puellum*. Expresión que retoma el personaje, junto a la descripción inicial del narrador, al despedirlo: *Tu autem (...) tam mollis ac tener et admodum puer, defraudatis amatoribus aetatis tuae flore, mulieres adpetis atque eas liberas et conubia lege sociata conrumpis et intempestivum tibi nomen adulteri vindicas?* (IX, 28). *Defraudatis amatoribus aetatis tuae flore, mulieres adpetis* retoma el *adhuc adulteros ipse delectans* del narrador y recuerda el papel pasivo del personaje en la relación erótica.

Temerarius era el término usado por el narrador para referirse a Cupido en la escena antes citada que lo presenta como un corruptor de matrimonios: *Et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium*. Por el contrario, cuando Venus tiene conocimiento de la unión de Cupido y Psique y monta en cólera, amenazando a su hijo con tratarlo como sería conveniente a un muchacho calavera, Ceres y Juno le hacen notar que su hijo está ya en edad de casarse.

El apaleamiento del muchacho no corresponde en este caso tanto al de un adúltero como al de un niño castigado por un adulto: *et insuper adfatim plagis castigatum forinsecus abicit. At ille adulterorum omnium fortissimus, insperata potitus salute, tamen nates candidas illas noctu diuque dirruptus, maerens profugit* (IX, 28). Apaleamiento y violación son irónicamente equivalentes. Ambos reducen al muchacho a su condición sexualmente pasiva. Algo semejante ocurre en el poema 56 de Catulo, cuya conclusión evoca las dos formas de humillación del adúltero al tiempo que un castigo infantil¹⁵.

El uso del universo de los objetos en los diferentes relatos es similar. Al igual que ocurre, por ejemplo, con los objetos en los géneros teatrales, en los que el autor debe aprovechar al máximo los elementos escénicos, los objetos cumplen diversas funciones¹⁶:

- a) El objeto está relacionado con la profesión de los personajes, lo que sirve también para variar el esquema funcional básico de este tipo de relato mediante el cambio de las circunstancias. Como ya hemos señalado, en tres de los cuatro relatos el objeto que sirve para ocultar al adúltero está relacionado con la profesión del marido.

15. Cf. M. RUIZ SÁNCHEZ, *Confectum carmine. En torno a la poesía de Catulo I*, 1996, Murcia, p. 86-87.

16. Cf., por ejemplo, sobre el uso de los objetos en las comedias de Plauto, R.C. KETTER, «Stage Properties in Plautine Comedy», *Semiotica*, 58-3/4, 1986, p. 193-216, 59-1/2, 1986, p. 93-135, 60-1/2, 1986, p. 29-72.

- b) El objeto actúa como centro en torno al cual gira la acción. En torno a él gira el suspense de la historia. Por otra parte, la trama se sirve de él para la inversión sorprendente de la situación. Así, el mismo objeto que sirve para ocultar al amante lo descubre, como en el caso de la jaula de mimbre de la historia de la mujer del batanero. Inversamente, en la historia de la mujer del artesano, el tonel que provoca el peligro de que el amante sea descubierto es el instrumento del engaño final. En la historia de Filesitero las sandalias que delatan el adulterio sirven también para su encubrimiento¹⁷.
- c) Finalmente el objeto sirve como metáfora o símbolo visual de la situación. Esto ocurre en la historia del tonel, o con la casa en la de Filesitero y la mujer del decurión¹⁸. En el relato sobre la mujer del molinero todo el cuento está presidido por el símbolo inicial de la rueda del molino, en torno a la cual da vueltas Lucio, con los ojos tapados, emblema perfecto de los cambios de la fortuna. El narrador se demora en la descripción de la familia del molinero, los esclavos y los animales, enfatizando el ambiente sórdido de esclavitud y animalidad. Todo el relato con sus alternativas e inversiones se encuentra así bajo el signo de la Fortuna.

Un uso similar de los objetos se encuentra, por ejemplo, en una historia parecida, la del entremés *El viejo celoso* de Cervantes, que se basa en el conocido motivo (que se encontraba ya en las *Tesmoforias* de Aristófanes) del manto que se despliega para que el marido lo admire mientras el amante pasa por detrás. De este modo, el manto constituye un centro en torno al cual gira la acción, dando lugar a un equívoco, pero en Cervantes el objeto adquiere además un valor simbólico: la figura del amante actúa como doble de uno de los personajes representados, de modo que el manto se convierte en una excelente metáfora de la propia fantasía teatral que constituye la obra.

Existe un progresivo obscurecimiento en los cuentos de adulterio del libro IX¹⁹. Desde el final feliz del cuento del tonel hasta el final tragicómico del cuento de la

17. Algo similar ocurre, por ejemplo, en el *Decamerón* de Boccaccio en la narración sexta de la séptima jornada, en la que una mujer se ve sorprendida, estando con su amante, por la llegada de un segundo amante ante el que se ha visto obligada a ceder por miedo a su carácter violento. Mientras está con el segundo amante, tras ocultar al primero, llega el marido. La mujer se libra haciendo que parezca que el amante violento ha entrado en la casa persiguiendo al primero. Así el mismo medio que había servido para obligar a ceder a la mujer, la violencia, se convierte en medio para ayudarla en su apuro, el puñal que simboliza la violencia del amante indeseado se convierte en medio de liberación y el caballo delator en prueba de inocencia.
18. Con el uso simbólico de la casa en este relato puede compararse, por ejemplo, la utilización de la casa en la historia de *El celoso extremeño* de Cervantes, que H. CORTÉS («Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española», *Revista de Filología Española*, 22, 1935, p. 44-53 [p. 46-47]) compara con la historia de Filesitero en Apuleyo. En esta novela la casa se convierte metafóricamente en un convento. A la evocación en Apuleyo del mito de Dánae corresponde en Cervantes el mito de Orfeo, que domina todo el relato; se trata sin duda de meras semejanzas genéricas, que no implican una relación genética entre ambos textos.
19. Cf. sobre el tono de los libros VIII-X J. TATUM, «The Tales in Apuleius' *Metamorphoses*», *TAPhA*, 100, 1969, p. 487-527 (p. 514-515). Cf. sobre la progresión en el tono negativo de los cuentos de adulterio J. TATUM, op. cit. p. 519-521. Vicente Cristóbal López, «Tratamiento del mito en las *nove-llas* de las *Metamorfosis* de Apuleyo», *CFC*, 10, 1976, p. 309-373 (p. 349), señala que las

esposa del batanero y el trágico del relato sobre el molinero. Se subvierten de este modo las reglas del género, en el que el marido, representante del *status* social, es substituido por el joven amante. Al código genérico pertenecía la situación típica: la cita amorosa interrumpida por la llegada del marido, el ocultamiento del amante y su descubrimiento.

También pertenecía a este código la ambigüedad de la situación ambivalente en la que los hechos aceptan al mismo tiempo dos descripciones distintas²⁰. Así en dos de los relatos la acción se desarrolla desde un simple engaño en el que los hechos son meramente encubiertos sin estar en tela de juicio, hasta un nuevo engaño que funciona como prueba (prueba de ingenio por parte de la mujer o del amante y prueba para el marido que fracasa), en el que la información que permite una interpretación es la misma que la que permite la opuesta. Este giro en la acción no se encuentra en el cuento de la mujer del batanero. Por eso probablemente cuando Bocaccio adaptó la historia del molinero prescindió de la historia de Filesitero, que tiene carácter autónomo, conservando, en cambio, la del batanero. En el caso del castigo que el molinero inflige al joven adúltero es, por el contrario, el propio marido el que enmascara la situación que puede ser interpretada de dos formas diferentes.

El relato sobre la esposa del molinero constituye un ejemplo de mezcla de géneros. El final trágico nos sitúa en el terreno de los cuentos fantásticos del comienzo de la novela²¹. Por otra parte, la historia remite igualmente a los relatos de adulterio y envenenamiento que serán narrados en el libro siguiente.

Las notas siniestras aparecen ya en la descripción de la matrona como encarnación de todos los vicios; y en la asociación grotesca de la afición por la bebida de la esposa y la alcahueta con el desenfreno sexual.

Los vicios de la esposa se ponen en la novela en relación con el monoteísmo que profesa (en el que se ha querido ver una alusión al cristianismo), asociación sorprendente para nosotros, pero que resultaba natural para Apuleyo, pues si cada divinidad preside una esfera, el monoteísmo puede ser visto tendenciosamente como el desprecio hacia las distintas virtudes propias de los diferentes ámbitos de la vida, apoyándose en un dios que supuestamente sitúa a sus seguidores por enci-

novelle de adulterio del libro IX y los relatos de crímenes del libro X crean un fuerte contraste con la atmósfera mística y religiosa del libro XI, como si Apuleyo quisiera pintar la maldad suma al lado del Bien supremo. W.E. STEPHENSON, «The Comedy of Evil in Apuleius», *Arion*, 3, 1964, p. 87-93, descubre una progresión en este sentido en todos los relatos incluidos en el *Asno de oro*, desde las historias que manifiestan los deseos de aventura y de amor del joven Lucio del comienzo, pasando por las historias que descubren la miseria de la sexualidad sin una sanción espiritual, hasta las narraciones finales que enfatizan la miseria de toda la vida humana cuando está privada de guía espiritual. Según Stephenson: «If the developing darkness of the stories is due to a growing assumption of overwhelming worldly evil, the prevailing tone of comedy depends not less on an assumption that evil can be averted».

20. Cf. con respecto a las «situaciones ambiguas» en el *Asno de oro* F. PEJENAU, «Situaciones ambiguas en el *Asinus aureus* de Apuleyo», *Durius*, 3, 1975, p. 27-52.

21. Cf., por ejemplo, J. TATUM, op. cit. p. 521, quien señala la conexión con las historias del comienzo de la obra y el uso de la brujería como castigo por la frustración de la *voluptas*.

ma de tales virtudes. Lo contrario ocurre con la religión de Isis, ya que la diosa es en este caso la transfiguración y sublimación de las distintas divinidades femeninas paganas²².

El tema religioso permite conectar este cuento de adulterio con la crítica de los sacerdotes hipócritas y pervertidos que se encuentra en el mismo libro y en el anterior²³. Probablemente se trata en este caso de un tópico de la literatura satírica, como podemos conjeturar por la tradición de la sátira menipea, desde Varrón a Petronio. El aspecto ritual de la religión se presta a la sátira. El rito se convierte en disfraz. Lo mismo ocurre en la novela con los distintos roles sociales que adquieren con frecuencia un aire de teatralidad. El asno, como el pícaro, tendrá ocasión de percibir los personajes al desnudo.

22. Cf. sobre la pretendida alusión al cristianismo L. HERMANN, «L'Ane d'or et le christianisme», *Latomus*, 12, 1953, p. 188-191, quien afirma que la creencia en la posibilidad de la resurrección del cuerpo apunta hacia los cristianos; P.G. WALSH, «Lucius Madaurensis», *Phoenix*, 22, 1968, p. 143-157; H. BALDWIN, «Apuleius, Tacitus, and Christians», *Emerita*, 52, 1984, p. 1-3, y D. FICK, «The Baker's Wife and her Confidante in Apuleius, *Met.* IX: 144 ff. Some Liturgical Considerations», *Emerita*, 56, 1988, p. 245-254. Walsh sostiene, por otra parte, que el propio libro XI del *Asno de oro* habría sido escrito como reacción propagandística ante la difusión del cristianismo.
23. Cf. para la situación de 8, 29 como parodia de una iniciación G. FRY, «Philosophie et mystique de la destinée. Étude du thème de la Fortune dans les *Métamorphoses* d'Apulée», *QUCC*, 1984, 47, p. 137-170 (p. 158-159).