

Fernández, Christian Pablo

*El asno milesio. Estudio sobre el género literario
de Las metamorfosis o El asno de oro de Apuleyo*

**Tesis de Licenciatura en Letras
Facultad de Filosofía y Letras**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández, Christian Pablo. "El asno milesio : estudio sobre el género literario de las metamorfosis o El asno de oro de Apuleyo" [en línea]. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras, 2013.
Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/asno-milesio-estudio-genero.pdf> [Fecha de Consulta:.....]



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

“San Alberto Magno”

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

TESIS DE LICENCIATURA EN LETRAS

El asno milesio. Estudio sobre el género literario de *Las metamorfosis o El asno de oro*
de Apuleyo.

ALUMNO

Christian Pablo Fernández

(reg. 06-030169-9)

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Inés Warburg

Buenos Aires, octubre de 2013.

AGRADECIMIENTOS

Infinitas gracias a Inés, que apostó por mí y me dio su amistad: sin su desinteresada ayuda, paciencia y largos días de trabajo jamás habría podido empezar a transitar decorosamente el camino de las letras clásicas. Otros dos amigos imprescindibles que me alentaron constantemente y se brindaron completamente fueron José y Rodolfo: no me voy a olvidar nunca. También fueron importantísimos los compañeros de la biblioteca, especialmente Dani, que me consiguió muchísimos artículos, me orientó y soportó mis quejas.

Un párrafo aparte merece mi familia, que aún cuando no comprendió siempre me apoyó y me instó a no bajar los brazos. No sólo mis viejos y hermanos sino también mis tíos, primos y abuelos. Los quiero muchísimo a todos.

	ÍNDICE	3
I	INTRODUCCIÓN	5
	I. 1 Acerca de Apuleyo	6
	I. 2 Los géneros literarios en la Antigüedad	10
	I. 3 Estudios previos sobre el género de <i>Las metamorfosis</i>	13
	I. 4 Hipótesis de trabajo	20
II	EL GÉNERO MILESIO	23
	II. 1 Testimonios sobre la <i>fabula milesia</i>	24
	II. 1. i Denominaciones	24
	II. 1. i. a Variación de clase de palabra	25
	II. 1. i. b Variación de género y número	27
	II. 1. ii Desarrollo histórico	29
	II. 2 En torno a <i>Milesíacas</i>	33
	II. 2. i Acerca de Arístides	33
	II. 2. ii El título	34
	II. 2. iii El género	36
	II. 2. iv El contenido	38
	II. 2. v La estructura	44
	II. 3 En torno a <i>Milesiarum libri</i>	52
	II. 3. i Sisena como traductor	52
	II. 3. ii El estilo de Sisena	55
	II. 3. iii La adaptación siseniana de <i>Milesíacas</i>	57
	II. 3. iii. a Insertar en la historia	58
	II. 3. iii. b Burlas vergonzosas	60
	II. 3. iv Los fragmentos	65
	II. 3. iv. a Fragmento I	66
	II. 3. iv. b Fragmento II	68
	II. 3. iv. c Fragmento III	69
	II. 3. iv. d Fragmento IV	69

	II. 3. iv. e	Fragmento V	70
	II. 3. iv. f	Fragmento VI	71
	II. 3. iv. g	Fragmento VII	71
	II. 3. iv. h	Fragmento VIII	72
	II. 3. iv. i	Fragmento IX	73
	II. 3. iv. j	Fragmento X	74
	II. 4	Caracterización de la milesia	75
III	LA MILESIA APULEYANA		76
	III. 1	Un prólogo milesio	77
	III. 1. i	La variedad de relatos	78
	III. 1. ii	El estilo milesio	79
	III. 1. i. a	<i>sermone</i>	79
	III. 1. i. b	<i>isto</i>	84
	III. 1. i. c	<i>milesio</i>	86
	III. 1. iii	Música del Nilo para los oídos predispuestos	90
	III. 2	Descripción de <i>Las metamorfosis</i>	95
	III. 2. i	El título	95
	III. 2. ii	Modo, estructura y técnica narrativa	98
	III. 2. iii	Voz narrativa, lector y autor implicados	105
	III. 2. iv	Tono, registro y unidad narrativa	115
IV	CONCLUSIONES		122
V	BIBLIOGRAFÍA		128
	V. 1	Bibliografía específica	129
	V. 2	Material de referencia y teoría literaria	138

I
INTRODUCCIÓN

I. 1 Vida y obra literaria de Apuleyo

La obra conocida como *Las metamorfosis* o *El asno de oro* fue escrita por Apuleyo, un sofista latino que vivió en el siglo II de la era cristiana. Esta consta de once libros y tiene como personaje principal al joven Lucio, curioso aficionado a la magia, quien llega desde su tierra natal de Corinto a Tesalia, donde se ve metamorfoseado en asno por error y llevado en esa forma a recorrer muchos lugares bajo distintos amos hasta recobrar finalmente su forma humana por mediación de la diosa Isis y establecerse como devoto religioso y abogado en Roma. El relato está narrado en primera persona y cuenta con una estructura compleja cuya línea argumental anteriormente descrita sirve de marco para la inclusión de una gran variedad de historias que responden a una amplia diversidad de géneros.

Su autor, cuyo *nomen* es *Apuleius*¹, nació alrededor del año 125 d.C.² en Madaura³, ciudad del *Africa proconsularis*, en el seno de una familia económicamente próspera y socialmente reconocida⁴. Gozó de una educación privilegiada; estudió primero gramática y retórica en la cercana Cartago (APUL. flor. 18; 20) para luego perseguir una formación más amplia en Atenas (APUL. flor. 20). Allí se embebió en la filosofía platónica (APUL. flor. 15) y obtuvo renombre precisamente como platonista⁵: San Agustín lo llama *philosophus platonicus* (AUG. civ. 8,12; 8, 14; 8, 24; 9, 3; 10, 27), se le atribuye la composición de un *De Platone*⁶, y probablemente se refiera a él una inscripción madaurensis sobre la erección de una estatua en honor de su *philosophus platonicus*⁷. El platonismo de Apuleyo no se limitó solamente a sus obras filosóficas

¹ *Lucius*, el *praenomen* del protagonista de *Las metamorfosis*, le fue atribuido probablemente por una simple identificación entre el autor y el “yo” de la obra. Cfr. HARRISON, S. J. 2000: 1.

² Remitimos a HARRISON, S. J. 2000: 3. para un análisis de los datos en torno a la cronología apuleyana.

³ Cfr. APUL. Interp. 4 con AUG. epist. 102, 32 y AUG. civ. 8, 14, 2.

⁴ Apuleyo nos cuenta que su padre fue *duumvir* y que les dejó a él y su hermano una fortuna considerable cuando murió (APUL. apol. 24).

⁵ Para la ubicación de Apuleyo en la corriente filosófica del platonismo medio, v. DILLON, J. M. 1977. La principal característica de Apuleyo como filósofo platónico fue que tradujo y adaptó, aunque vaga y acriticamente, las obras del primer y segundo platonismo (HIJMANS, B. L. JR. 1987).

⁶ Para esta discusión, v. BEAUJEU, J. 1973: ix-xxix.

⁷ La base de una estatua del siglo IV d.C. dice: *[ph]ilosopho [Pl]atónico / [Ma]daurenses cives / ornament[o] suo. D(ecreto) d(ecurionum), p(ecunia) [p(ublica)] // D(omino) n(ostro) divi C[ons]/tanti[ni] / Maxim[i] fil(io)* (ILA 2115).

sino que se extendió también a sus obras literarias⁸, por lo que puede verse su impronta en varios niveles de *Las metamorfosis*⁹.

Además de filósofo, Apuleyo fue un exitoso orador, principalmente en Cartago (APUL. flor. 9; 15-18), donde habría permanecido al menos seis años (APUL. flor. 18), pero también en lugares más distantes (APUL. apol. 23): además de las ya mencionadas Cartago y Atenas, pasó cierto tiempo en Roma (APUL. apol. 72) y parece que visitó el Asia menor (APUL. flor. 15)¹⁰. Su conocimiento del griego le permitió componer discursos y poemas en esa lengua¹¹, como también adaptar al ámbito latino numerosas obras científicas y filosóficas para su divulgación¹². A él se le adjudica la autoría de títulos que pertenecen a géneros muy diversos¹³ y él mismo se jactaba de haberlos trabajado todos:

sed pro his praeoptare me fateor uno chartario calamo me reficere poemata omnigenus apta virgae, lyrae, socco, coturno, item satiras ac griphos, item historias varias rerum nec non orationes laudatas disertis nec non dialogos laudatos philosophis atque haec et alia et eiusdem modi tam graece quam latine, gemino voto, pari studio, simili stilo. (APUL. flor. 9)

Pero confieso que antes que esto prefiero reelaborar con una simple pluma

⁸ Ryan Coleman Fowler destacó que ambos aspectos de Apuleyo, como filósofo y como literato, no sólo son compatibles sino también característicos de un grupo de “rétores platónicos” que perseguían una adaptación personal del platonismo en una época saturada de intelectuales de amplio espectro (2008: 338-340).

⁹ Los ecos platónicos del prólogo (III. 1. ii. a y III. 1. iii) y el orgullo que muestra Lucio en *Las metamorfosis* por su estirpe Plutarquiana (III. 2. iii) son un claro indicio de la presencia de la filosofía platónica en la obra. Para más argumentos, v. SCHLAM, C. 1970 y para un contexto ampliado del platonismo en la prosa de ficción en la Antigüedad, v. HUNTER, R. 2012: 223-255.

¹⁰ Sabemos por su Apología que, camino a Alejandría, se detuvo en la ciudad de Oea para visitar a unos amigos y allí contrajo matrimonio con la madre de su amigo Ponciano, la rica viuda *Prudentilla*, tras lo cual fue acusado de *magus* por algunos parientes de su esposa. Estos afirmaban que la había seducido mediante el uso de las artes mágicas y la Apología es el testimonio de su magistral autodefensa en el juicio.

¹¹ Él mismo, en el pasaje de APUL. flor. 9 que citamos a continuación, afirma haber compuesto diversas obras tanto en griego como en latín.

¹² Stephen Harrison explicó que “Apuleius was more of a compiler of existing materials than an original investigator: his didactic books usually relate to a recognizable literary tradition, often being translations or versions of Greek works, and provided an easy path to the reputation for polymathy which Apuleius promotes in the *Apologia* and elsewhere” (2000: 37). Nótese también el uso del verbo *reficere* en el pasaje de *Florida* que citamos a continuación, puesto que implica más bien una actividad de enmendar o rearmar sobre algo que ya estaba hecho, no de inventar. Lo mismo puede decirse del verbo *colere* de la cita siguiente: se cultiva algo que ya existe, no algo creado de la nada.

¹³ Entre los testimonios y fragmentos de las obras perdidas de Apuleyo, encontramos *Ludicra*, *De proverbiiis*, *Hermagoras*, *Phaedo*, *Epitoma Historiarum*, *De Re Publica*, *Libri Medicinales*, *De Re Rustica*, *De Arboribus*, *Eroticus*, *Astronomica*, *Naturales Quaestiones*, *Quaestiones Conviviales*, *De Musica*, *De Arithmetica* y cierto número de discursos (HARRISON, S. J. 2000: 14-36).

poemas de todo género, aptos para la vara, para la lira, para el zueco, para el coturno, además de sátiras y enigmas e historias de asuntos varios, sin desdeñar los discursos loados por los eruditos ni los diálogos loados por los filósofos, y estas y otras cosas de esta clase tanto en griego como en latín, con igual celo, esfuerzo parejo, similar estilo.

canit enim Empedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicharmus modos, Xenophon historias, Crates satiras: Apuleius vester haec omnia novemque Musas pari studio colit (APUL. flor. 20)

Pues recitó poemas Empédocles, diálogos Platón, himnos Sócrates, metros diversos Epicarmo, historias Jenofonte, sátiras Crates: vuestro Apuleyo todo esto y las nueve musas cultivó con esfuerzo parejo.

Se desprende de estos pasajes que Apuleyo se asumía como un autor erudito y versátil, un polímata con una fuerte conciencia de los diversos géneros literarios de los que disponía a través de la tradición tanto griega como latina.

La época en que nació, su nivel social y su formación, sus viajes y su actividad profesional, permiten encuadrar a Apuleyo dentro del panorama intelectual de la Segunda Sofística¹⁴. Aunque dicho movimiento fue exclusivamente griego, Apuleyo puede ser caracterizado como un “sofista latino”:

But although Apuleius proclaimed himself a philosopher, his status as a star performer in Carthage, his obvious self-promotion and cult of his own personality, and his prodigiously displayed literary and scientific polymathy plainly allow us to designate him a Latin sophist. (HARRISON, S. J. 2000: 38)

En principio, parece una contradicción describir a un filósofo como un sofista¹⁵. Sin embargo, la vieja disputa entre la áspera búsqueda de la sabiduría y la sensual frivolidad de la técnica tendía a resolverse, en tiempos de Apuleyo, en una retórica erudita

¹⁴ Tim Whitmarsh definió a la Segunda Sofística simplemente como “an extraordinary phenomenon found over all of the Greek-speaking parts of the Roman empire in the first three centuries CE... [in which] members of the male elite –grown men, and also their young acolytes– would regularly gather to hear their peers perform oratorical declamations... [that belonged not to] dikanic (i.e. legal) or symboleutic (political) oratory, but ‘epideictic’: the speeches, that is, were delivered for the occasion alone, to solicit the pleasure, admiration, and respect of the audience” (2005: 3). Cfr. BOWERSOCK, G. 1969 y ANDERSON, G. 2005.

¹⁵ En este punto, adoptamos la perspectiva de Marrou en su *Historia de la educación en la antigüedad*, para quien la disputa entre Sócrates y los primeros sofistas rompió con la antigua formación aristocrática y generó un nuevo escenario cultural a partir de la época helenística. De acuerdo con este historiador (MARROU, H-I. 1970: 55-72), los primeros sofistas que surgieron en la segunda mitad del siglo V a.C. fueron fundamentalmente profesores que plantearon innovaciones pedagógicas (enseñanza de la retórica y de la dialéctica dotada de una cierta cultura general para el desarrollo de una técnica política) ante las cuales surgió la reacción socrática (Sócrates defendía la tradición aristocrática poniendo la ética y el imperativo de la verdad en primer plano). Así, Sócrates se convierte en el emblema del filósofo que busca la verdad como opuesto a los sofistas que enseñan una retórica que pretende la victoria en el escenario político por encima de la moral. Cfr. BOWIE, E. L. 1970: 4-5.

revestida de “algún barniz de ideas generales” (MARROU, H-I. 1970: 257-259). También hay que tener en cuenta que los platonistas, a diferencia de los estoicos, los cínicos y los epicúreos, no eran adversos a la exposición pública, con lo cual resulta natural que, en la época dominada por la Segunda Sofística, surgiera un tipo de *rhetor* platónico (BOWERSOCK, G. 2002). Si bien la descripción de “filósofo” era, para Apuleyo, menos pertinente que la de “sofista”, el propio autor parece haber optado por ampararse en su África natal bajo el grave prestigio del filósofo en lugar de competir en el abierto escenario griego de la Segunda Sofística.

I.2 Los géneros literarios en la Antigüedad

Hemos observado en el apartado anterior que Apuleyo era un autor plenamente consciente de formar parte de una tradición literaria greco-latina con una marcada distinción entre los géneros literarios utilizados. Desarrollamos el concepto de “género literario” que guía nuestro trabajo a partir de la *Poética* de Aristóteles, un tratado que orientó la comprensión de la esencia, composición y clasificación de las obras literarias a través de toda la Antigüedad.

La producción artística (ποίησις) consiste en una imitación (μίμησις) de los sucesos en torno al ser humano, principalmente de su accionar voluntario (πρᾶξις) pero también de su carácter (ἦθος) y de lo que le sucede (πάθη). Si bien Aristóteles orientó la mayor parte de su trabajo hacia la tragedia, también proporcionó los medios teóricos para distinguir, a partir de los medios utilizados (1447a), los objetos imitados (1448a) y los modos de expresión (1448a), a todas las artes entre sí, ya sea la danza, la música, el teatro, la épica o el diálogo socrático. Su teoría es, naturalmente, abstracta, pero parte de una observación tanto del sistema de las artes en su época (1448a) como de la evolución histórica de las mismas (1448b y 1449a). Por ende, la concepción de la Antigüedad respecto de los géneros literarios comprende las perspectivas abstracta e histórica, sincrónica y diacrónica¹⁶.

La literatura utiliza como medio fundamental la palabra (λόγος)¹⁷. El modo de presentación distingue a las narraciones, tanto las que cambian de voces como las que asumen una sola, de las representaciones, que imitan acciones sucedidas y llevadas a

¹⁶ Todorov reconoció que un estudio de los géneros literarios “debe satisfacer dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas. Los géneros que deducimos a partir de la teoría deben ser verificados sobre los textos: si nuestras deducciones no corresponden a ninguna obra, seguimos una pista falsa. Por otra parte, los géneros que encontramos en la historia literaria deben ser sometidos a la explicación de una teoría coherente... La definición de los géneros será pues un continuo vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción.” (TODOROV, T. 1981: 13).

¹⁷ El resto de los medios catalogados son el color (χρῶμα), la disposición (σχῆμα), el sonido (φωνή), el ritmo (ῥυθμός) y la armonía (ἄρμονία). La palabra “literatura” no es aristotélica. De hecho, al final de 1447a y en 1447b, Aristóteles comenta que no existe aún un nombre específico para ese arte que imita valiéndose sólo del λόγος, sin ἄρμονία pero utilizando el metro (μέτρον), que es un aspecto del ῥυθμός.

cabo directamente por los actores (1448a)¹⁸. En cuanto al objeto de imitación, Aristóteles distingue entre aquellas obras que muestran a los hombres relevantes (σπουδαῖος), insignificantes (φαῦλος) o tal cual son (τοιούτος). En cualquier caso, la literatura muestra acontecimientos contruados a partir de la esencia (καθόλου) como podrían haber sucedido (κατὰ τὸ εἰκὸς), mientras que la historia y las ciencias estudian acontecimientos particulares (καθ' ἕκαστον) tal como sucedieron¹⁹. Los aspectos específicos bajo los cuales Aristóteles analizó los géneros literarios históricos en su *Poética* son la extensión (μῆκος) y las partes constitutivas (μέρη) de una obra, el entramado de los sucesos (σύστασις), el criterio de unidad (ένάς), el tipo de argumento (μῦθος), la dicción (λέξις), el pensamiento (διάνοια) y el carácter (ἦθος) de los personajes, la imagen (ὄψις) y la melodía (μέλος)²⁰. A estos hay que agregar la finalidad (τέλος), que es la provocación de un determinado estado emocional. Este concepto se observa en el análisis que hace Aristóteles del efecto específico que produce la tragedia: lo apropiado para ese género es suscitar temor (φόβος) y piedad (ἐλεητύς) en el espectador. Los géneros, pues, tienen una finalidad específica y se caracterizan por una combinatoria particular de los rasgos que los componen, siempre en oposición a los otros géneros del sistema y reconfigurándose históricamente²¹.

Los autores solían enriquecer sus obras incorporando elementos propios de otros géneros, propiciando así ciertas mixturas²². No obstante, las características adoptadas de géneros diversos eran subsidiarias, dependientes, respecto de la dominante genérica que

¹⁸ Cfr. *aut agitur res in scaenis aut acta refertur* (HOR. ars. 179) “o bien el hecho es actuado en los escenarios o bien la acción es relatada”.

¹⁹ Cfr. LAUSBERG, H. 1967: 452-454.

²⁰ Estos aspectos son tomados por Aristóteles en 1449b para describir los orígenes de la comedia y para comparar la epopeya con la tragedia. Luego los estudia específicamente respecto de la tragedia: en 1450a, define las seis partes constitutivas de la misma como argumento, carácter, dicción, pensamiento, imagen y melodía.

²¹ “In the Roman period, the literary genre of a particular text could be loosely defined as depending on a combination of thematic material and formal features, at least for contemporary educated readers” (HARRISON, S. J. 2007: 10).

²² A esto se refiere el concepto de “generic enrichment”: “I define ‘generic enrichment’ as the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres. (HARRISON, S. J. 2007: 1).

las hospedaba²³. A pesar de que existían recomendaciones generales para emprender la escritura de cualquier tipo de obra²⁴, los géneros literarios estaban claramente diferenciados y eran altamente tradicionales, por lo cual era fundamental para el poeta conocer las obras de los grandes autores del pasado, qué temas habían tratado, con qué medios y en qué modo, para poder expresarse de una manera acorde (*aptum*) a cada uno de ellos²⁵. Se entiende, pues, que los géneros no son meras categorías descriptivas y clasificatorias sino que tienen una incidencia fundamental tanto en la producción de las obras literarias²⁶ como en la conformación de un horizonte de expectativas en el lector que oriente su lectura del texto²⁷.

²³ Las noción de “hospedaje” se encuentra en HARRISON, S. J. 2007: 16 y la de “dependencia” se observa en JAUSS, H. R. 1982: 8.

²⁴ Las prescripciones que podrían aplicarse a obras de cualquier género son, a grandes rasgos, las que dio Horacio en su *Epistula ad Pisones*: que cada cosa conserve su lugar apropiado (*singula quaeque locum teneant sortita decentem*, vv. 92, “cualquiera suertes individuales mantengan el lugar correspondiente”), que el asunto fuera tratado sin excesos retóricos y en forma unitaria (*simplex dumtaxat et unum*, vv. 24, “al menos simple y uniforme”), que las acciones fueran verosímiles (*aut famam sequere aut sibi convenientia finge*, vv. 119, “apégate a la fama o inventa consistentemente”) y que las obras tuvieran como objetivo tanto el placer como el conocimiento (*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*, vv. 343, “se llevó todos los votos el que mezcló lo útil con lo dulce”).

²⁵ Marrou explica que, en la cultura clásica, “el conocimiento de los poetas constituye uno de los atributos principales del hombre culto, uno de los supremos valores de la cultura... en todo momento interviene la cita tópica: ¡se la espera, se la acoge, se la considera necesaria!” (1970: 207). Un ejemplo elocuente es el de Horacio, quien, luego de pasar revista a los máximos exponentes de cada género de composición, dice que puede ser considerado poeta precisamente porque los ha estudiado y ha aprendido de ellos a distinguir lo bello de lo feo: *descriptas servare vices operumque colores / cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor? / cur nescire pudens prave quam descere malo?* (HOR. ars. 86-88) “si ignoro o no puedo seguir los modelos y tipos de obras descriptos, ¿por qué soy llamado poeta? ¿por qué, modesto, prefiero desconocer lo feo a aprenderlo?”.

²⁶ “La precisión crítica o historiográfica de que una obra literaria sea un poema lírico o una novela es, en sí misma, obvia y aporta una clarificación baladí para la misma como texto global constituido. Y sin embargo esa constatación inicial implicó, con toda seguridad, decisiones trascendentales en la génesis creativa del texto, que afectan a la plasmación del tema y del argumento, así como a la comunicación entre el autor y los receptores” (GARCÍA BERRIO, A., HUERTA CALVO, J. 1992: 15).

²⁷ Cfr. JAUSS, H. R. 1970: II y HARRISON, S. J. 2007: 12. Para apreciar el modo en que Apuleyo utiliza esta característica de los géneros literarios para orientar la lectura de su obra, ver el punto III. 2. iv de este trabajo.

I.3 Estudios previos sobre el género de *Las metamorfosis*

El consenso general de la crítica ha establecido que *Las metamorfosis* de Apuleyo pertenecen al género *romance* o novela. Esta asignación descansa en la analogía que se percibió entre dicha obra de la Antigüedad y el género de *romances* que comenzaron a poblar el campo literario a partir del siglo XVII y se consolidaron dentro del sistema literario como forma predominante. Así, por ejemplo, la obra de Apuleyo es frecuentemente contrastada con la picaresca española o con *El decamerón* de Boccaccio.

Se considera que el primer estudio en establecer una relación entre los *romances* contemporáneos y antiguos fue el *Traité sur l'origine des romans*, de Pierre-Daniel Huet, publicado por primera vez en 1670 como prefacio a *Zayde* de Mme. de Lafayette. En el mismo, se usa el término *roman* para designar obras antiguas de ficción en prosa. Huet es el primero en trazar una distinción entre *grands romans* y *romans comiques*, es decir, entre una vertiente estilizada y una paródica. Este texto inaugura la tendencia crítica que prioriza la investigación sobre los orígenes del género y relega a un papel secundario una caracterización pormenorizada y precisa del mismo. Entre otras cosas, el autor propone un origen oriental de los *romans*, así como también la noción del desarrollo de este género a partir de la historiografía.

Una obra capital para la adopción del término '*roman*' como etiqueta genérica de *Las metamorfosis* fue la que publicara F. Chassang en 1862 bajo el título de *Histoire du Roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité grecque et latine*. Allí, el autor sigue a Huet en varios puntos y abre su obra explicando que, a pesar de que el término '*roman*' no es de larga data y resulta anacrónico para abordar textos grecolatinos, es el más adecuado para describir el corpus de obras que los antiguos llamaron con palabras de amplio espectro tales como *μῦθοι*, *διήγηματα*, *συντάγματα δραματικά*, *fabulae* o *mimi*. Luego, explica que el género, a pesar de lo novedoso del término adoptado, no es nuevo, tras lo cual realiza una historia de las que el autor define, con un criterio amplísimo, como "narraciones fabulosas", a través de toda la Antigüedad grecolatina. La obra de Chassang rastrea los orígenes del género pero da una definición demasiado amplia y abstracta del mismo, omitiendo referirse a las categorías históricas de las obras

que precedieron a los *romans* contemporáneos.

En el apartado sobre los *romans* de amor y de aventuras, Chassang retoma la idea de los orígenes orientales del género. Siguiendo a Huet, afirma que los *romans* surgen por un cambio en las costumbres de la sociedad, que adquiere el gusto por exponer el cuadro de las costumbres privadas, en el mismo espíritu que la Comedia Nueva. Esta tendencia habría abierto las puertas a la influencia de relatos provenientes del Asia Menor, los cuales eran famosos por su exposición abierta de la vida de los habitantes de sus ciudades. Para él, una cierta tradición oriental habría cristalizado en las *Milesíacas* de Arístides, “probablement un livre qui, après une courte histoire de Milet, donnait de nombreuses anecdotes sur la vie milésienne” (1862: 395). Luego explica que hubo una transición del cuento al *roman*, ya sea a través de la inclusión de estos en obras más extensas o de la reelaboración de sus anécdotas y personajes.

En 1876, Erwin Rohde publicó un libro de grandísima influencia en el estudio de la narrativa antigua en prosa, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, reeditado en 1914. La tesis de este autor respecto a los orígenes del género consiste en que los *romans* de amor y de aventuras surgieron recién en la época de la llamada ‘Segunda Sofística’ como resultado de una fusión entre la poesía amorosa helenística y los relatos de viajes y aventuras. El descubrimiento posterior de algunos papiros demostró que dicha tesis no era la correcta. Más allá de esto, es importante destacar la tendencia por la búsqueda de los orígenes del género, la utilización del término ‘*roman*’ y la definición que hace del mismo. Todos estos elementos acentuaron la tendencia marcada por Huet y Chassang y encontraron una enorme difusión en esta obra.

En su estudio *Il significato e il valore del romanzo di Apuleio*, de 1923, Bruno Lavagnini afirma que es prudente no asignar apresuradamente una etiqueta genérica a los textos habitualmente considerados *romanzi*, puesto que puede inducir a error. Según este autor, debemos considerarlos formas narrativas a las que no sabemos qué nombre asignar, y luego ubicar interrogativamente la obra dentro de la historia de las formas literarias. No obstante esta sugerencia, el autor distingue *romanzi d’amore* de *romanzi satirici*, dentro de los cuales ubica *Las metamorfosis* de Apuleyo. Para Lavagnini, los *romanzi* no nacieron de la nada sino que están estrechamente ligados, en su origen, a la historiografía local. Según este crítico, *Las metamorfosis* de Apuleyo son el desarrollo

de una “forma letteraria milesia” que tuvo su origen en una obra de historiografía local, *Milesíacas* de Arístides.

En 1958, Quintino Cataudella publicó en Roma *Il romanzo classico*, una compilación de *romanzi* antiguos traducidos al italiano, precedida de un estudio crítico. Allí, el autor continúa llamando ‘romanzo’ a *Las metamorfosis* de Apuleyo, pero se aparta de Rohde al considerar como época de origen para los *romanzi* el período comprendido entre los siglos I a.C. y I d.C. Desde su punto de vista, hubo dos influencias fundamentales en el surgimiento del género. La primera es la de las escuelas de declamación, las cuales proporcionaron temas y técnicas a la novela. La segunda, y más relevante, es la historiografía, que, desde Heródoto a Jenofonte, contuvo entre sus páginas relatos de características similares a los de la novela. Para Cataudella, hubo una evolución desde las historias y leyendas locales hacia el *romanzo* al perder los personajes y lugares de las primeras su individualidad y separarse del proceso histórico: la gran novedad del *romanzo* consiste, desde esta perspectiva, en presentar personajes y lugares inventados conservando la estructura y las técnicas narrativas de la historiografía.

Un libro que revolucionó los estudios sobre la prosa antigua de ficción fue el de B. E. Perry, *The Ancient Romances*, publicado por primera vez en Berkeley en 1967. El propósito principal de dicho libro es argumentar contra la concepción biológica imperante sobre los géneros literarios, la cual pretende trazar una evolución histórica de unas formas literarias en otras. Según Perry, los géneros literarios surgen de un espíritu individual que intenta satisfacer los cambios en las necesidades espirituales de su época, para lo cual se sirve de los materiales provistos por otras obras pero con una intención nueva que los distingue claramente. Tampoco hay una linealidad ni una causalidad directa entre obras y géneros, ni mucho menos una “evolución”, en el sentido de progreso hacia una mejora en la calidad o un aumento de la complejidad. Desde esta perspectiva renovadora, define al *romance* como ficción de entretenimiento con una forma abierta para una sociedad abierta como la helenística, cuyos lectores son espiritual e intelectualmente nómades. Respecto de *Las metamorfosis*, Perry las ubica dentro de los *comic romances* junto con *Lucio o El asno* y el *Satiricón*. El principal interés de *Las metamorfosis* radica, según él, en las variadas historias breves,

intercaladas inorgánicamente por un *desultor litterarius*, un africano acosado por una psicosis provincial que lo lleva a querer lucirse en su desempeño retórico y a elevar la obra a un plano religioso con la inclusión de un final de orientaciones místicas. Perry también analiza la existencia de una “tradición milesia” en la composición de *Las metamorfosis* pero continúa definiendo a la obra como un *romance*.

P. G. Walsh, en su libro de 1970, *The Roman Novel*, habla de *Las metamorfosis* como ‘novela’, término que es para él sinónimo de ‘romance’. Luego de reconocer las dificultades del empleo de dicha categoría para juzgar los productos literarios de la Antigüedad, traza una distinción entre “novela griega” y “novela romana”, donde caracteriza a esta última como ficción cómico-satírica y agrupa allí *Las metamorfosis* de Apuleyo con el *Satiricón* de Petronio. En consonancia con Perry, Walsh describe a las novelas romanas como entretenimiento intelectual y distingue a sus dos exponentes de acuerdo con los “géneros formativos” que dieron origen a cada una: la sátira menipea para el *Satiricón* y la “tradición milesia” para *Las metamorfosis*.

El libro *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius' the Golden Ass*, de John J. Winkler, publicado en 1985, es una referencia ineludible para cualquier estudio sobre el *Asinus Aureus*. Este libro, sin embargo, elige no tratar una cuestión tan fundamental como la del género literario. Esta elección está basada en la estrategia del autor, para quien lo esencial no es saber de qué tipo de libro se trata sino cómo debería este ser leído e interpretado (1985: 19). Su búsqueda, entonces, persigue los modos de lectura, escucha e interpretación presentes en la obra tanto temática como estructuralmente, para concluir que la característica fundamental del libro es su ambigüedad, la cual es intencionalmente buscada como entretenimiento intelectual.

En 1995 se publica en inglés una versión ampliada del texto alemán de 1986 de Niklas Holzberg, *The Ancient Novel. An Introduction*. En ella, siguiendo la tendencia de Walsh, el autor abandona el término ‘romance’ y habla de la prosa narrativa de ficción en la antigüedad como ‘novela’, aunque no especifica la razón de su elección. Si bien explica el origen de las palabras ‘romance’ y ‘novela’, no se detiene a definir las como géneros literarios ni establecer su alcance. No obstante, sí realiza una distinción entre “novela idealista” y “novela cómico-realista” y traza una concisa imagen de sus respectivas características. También pasa revista a las distintas teorías de los orígenes

del género, inclinándose por las teorías de Perry. Holzberg ubica a *Las metamorfosis* dentro de las “novelas cómico-realistas” y le dedica un apartado.

En su artículo “Le Satyricon de Pétrone et L’Âne d’or d’Apulée sont-ils des romans?”, Louis Callebat realiza una aguda reflexión respecto a la denominación ‘roman’, sus características y utilidad para referirse al *Satiricón* y a *Las metamorfosis*. Si bien acepta el uso de dicha palabra, definiéndola muy ampliamente como “forme syncrétique [...] fiction complexe, d’exploration du monde, d’interrogation (explicite o neutre) du monde” (1992: 33), dedica gran parte de su trabajo a distinguir un género base diferente para el *Satiricón* y *Las metamorfosis*: la sátira menipea en el primero y la milesia en el segundo. Así, si bien continúa adoptando la designación ‘roman’, se afirma en el camino trazado por Perry y Walsh para indagar en los géneros históricos sobre los cuales ambas obras se apoyan.

Siguiendo la línea de Walsh, Carl Schlam, en *The Metamorphoses of Apuleius: on making an Ass of Oneself*, dedica el segundo capítulo a tratar el género y las fuentes de la obra de Apuleyo. Allí afirma que es una novela, pero no entra en detalles sobre las características del género. Para este autor parece no haber tal cosa como un “género milesio”, por lo cual dedica un breve párrafo a las “novellas known as Milesian tales” (1992: 27) como posibles fuentes de los relatos entretejidos en la historia de Lucio. Según Schlam, todo intento de conectar a Apuleyo con Arístides o Sisena ha sido, hasta ese momento, infructuoso.

El volumen colectivo *A companion to the Prologue of Apuleius’ Metamorphoses*, de 2001, editado por A. Kahane y A. Laird, contiene algunos artículos de particular interés en cuanto a la configuración genérica de *Las metamorfosis*. El apartado “Literary History” está conformado por cuatro artículos que analizan la pertinencia de la frase *sermone isto milesio* de la oración inicial de *Las metamorfosis* como caracterización genérica de la obra. En el primero de ellos, Ken Dowden niega categóricamente la existencia de un género de fábulas milesias, afirmando que la frase apuleyana se refiere exclusivamente a una obra concreta, *Milesiarum libri* de Cornelio Sisena, y no a un género literario. Propone, además, que se hable de un género mixto, relativamente despojado de convenciones genéricas. Sus argumentos, creemos, son tan escasos como difícilmente sostenibles. Anton Bitel, por su parte, indaga en la relación de la frase

sermone isto milesio con el discurso histórico y la ficción literaria. Este autor argumenta que la frase apuleyana, si bien está relacionada con Sisena y Arístides, también presenta una fuerte intertextualidad con la obra historiográfica de Hecateo de Mileto. Mediante este argumento, sostiene que *Las metamorfosis* se caracterizan por revestir su carácter ficcional en un ropaje historiográfico. Desde su punto de vista, el estatuto genérico de la obra es deliberadamente ambiguo. Esta tesis es interesante pero no tiene en cuenta la necesidad de definir el género literario específico al que pertenecen *Las metamorfosis*. El artículo siguiente, escrito por John Morgan, indaga en las relaciones entre la obra de Apuleyo y las llamadas “novelas griegas”. Tras una incisiva comparación entre los prólogos de dichas “novelas” y la obra de Apuleyo, el autor llega a la conclusión de que *Las metamorfosis* fueron compuestas con miras muy distintas de las del *Greek romance*. Por ende, hay que estudiar a Apuleyo fuera de esa tradición. Morgan propone investigar más profundamente el *sermo milesius*, pues afirma que este define tanto una forma puntual como un contenido y un estilo. Sin embargo, el cuarto artículo del apartado, escrito por Robert Carver, problematiza la referencia a la tradición milesia poniendo el énfasis en la no confiabilidad del narrador que dice escribir *sermone isto milesio*.

El libro *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, que publicaron conjuntamente en 2006 Luca Graverini, Wytse Keulen y Alessandro Barchiesi, destaca que la palabra ‘romanzo’ identifica un campo de estudios muy prolífico que se ha vuelto tradicional, especialmente a partir de la obra capital de Perry. Los autores reconocen que los “tratti comuni dell’argomento fittizio e della forma prosastica possono quindi apparire insufficienti per consentire di raggruppare sotto una medesima etichetta [...] testi che, almeno a prima vista, hanno ben poco in comune, sono frutto di una differente ispirazione e si rivolgevano forse a un pubblico diverso” (2006: 19). Sin embargo, a partir de la interpretación de algunos testimonios antiguos, aseguran que “romanzi di vario tipo potessero essere considerati strettamente apparentati dai lettori antichi o tardoantichi” (2006: 19). No obstante, debemos señalar aquí que los lectores tardoantiguos estudiados estaban interesados en distinguir de modo muy general la clase de textos serios del mero entretenimiento literario, por lo cual su agrupación de las obras no respondía a sus géneros literarios históricos sino sólo a un aspecto suyo, que es la finalidad. La tradición milesia es atendida, pero los autores la estudian como un paso

en el desarrollo de la *nouvelle* como género autónomo y llegan a la conclusión de que “*milesia*” es una noción imprecisa y adaptable que refleja la indistinción de fondo entre *nouvelle* y *romanzo* en la Antigüedad (2006: 47-50).

Por último, una muy interesante descripción genérica de *Las metamorfosis* es la que publicó en 2007 Joel C. Relihan como introducción a su traducción de la obra. Este autor analiza el texto bajo la teoría de los géneros populares desarrollada por Northrop Frye en *The Secular Scripture* y llega a la conclusión de que se trata de un “*romance*”, entendido como “a popular genre that is in essence a survivor’s tale of descent into a nightmare world of loss and eventual recovery of identity” (2007: xvii). El intento de determinar el género mediante una clasificación abstracta muestra una gran riqueza intertextual pero no respeta la condición del texto como producto de su época.

I. 4 Hipótesis de trabajo

A pesar de los numerosísimos estudios sobre *Las metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo, han sido pocas las reflexiones críticas dedicadas al género literario al que la obra pertenece. Esto se debe, por un lado, al descrédito que la noción de “género” ha sufrido en el último siglo y medio. Por otro lado, existe una creciente tendencia a catalogar toda obra extensa en prosa como “novela”, que es un término muy controvertido, y a considerar que las características del género no merecen mayor definición.

Principalmente a partir de la *Estética* de Benedetto Croce ha surgido en los estudios literarios una fuerte tendencia a desestimar la noción de género, considerada como una abstracción rígida que impide apreciar las obras de arte en su singularidad. Según esta tendencia, una clasificación genérica es un corsé intelectual, un prejuicio desorientador que intenta encajar al hecho artístico dentro de algún esquema teórico, perdiendo de vista lo estéticamente rico²⁸. Sin embargo, incluso los críticos de esta tendencia han llegado a la conclusión de que ninguna obra literaria está aislada sino que presenta relaciones de variados tipos con otros textos cronológicamente anteriores y posteriores. La inscripción dentro de un género literario es una herramienta de trabajo para el escritor, quien puede construir sus obras a partir de una convención vigente que facilita la comunicación con el lector, quien a su vez puede captar rápidamente el rumbo de la obra y orientar su lectura de la misma.

Uno de los problemas que enfrentamos en nuestro trabajo es que, hasta el momento, gran parte de los estudiosos ha soslayado la reflexión sobre la terminología empleada para designar el género de la obra en cuestión. El término ‘*romance*’ se instaló a partir del siglo XVII y fue acogido casi sin cuestionamientos, al menos hasta el siglo XX, cuando el nombre de ‘novela’ le fue casi tan acriticamente asignado. Las características del género se dan por conocidas debido a la familiaridad del lector con las novelas contemporáneas, por lo cual no son tratadas sistemáticamente. La categoría de ‘novela antigua’ reúne un corpus heterogéneo de textos ficcionales en prosa o

²⁸ Perry describió y adoptó la perspectiva de Croce para luego afirmar que el arte es expresión y no debe ser entendido bajo la perspectiva mimética y evolucionista de Aristóteles (1967: 18-27).

prosímometro, por lo cual se vuelve necesaria una más profunda distinción y clasificación.

Otra cuestión que revisaremos será la adopción de terminología moderna para obras de la Antigüedad. Creemos que el uso de categorías anacrónicas puede llevar a descontextualizar el estudio de los productos literarios de una cultura muy alejada en el tiempo, por lo cual nuestro estudio tendrá siempre en cuenta a las expectativas lectoras de la época, particularmente las de aquellos formados sistemáticamente bajo la retórica clásica. Consideramos que sólo podemos evaluar correctamente las alusiones genéricas de Apuleyo partiendo de la experiencia cultural de sus lectores originales²⁹.

En *Las metamorfosis*, es el propio Apuleyo quien introduce la pregunta por el género de su obra. El texto comienza con un capítulo a modo de prólogo en el cual el autor dice escribir *sermone isto milesio* (APUL. met. 1, 1), con lo cual surgen varias preguntas respecto al alcance y sentido de esa expresión. Si bien existen investigaciones orientadas en esta dirección, no ha habido hasta el momento un análisis sistemático y complejo del género de *Las metamorfosis* que tome como punto de partida el marco histórico-cultural de producción de la obra y realice un estudio contextualizado de las fuentes antiguas referidas a dicha cuestión, especialmente los comentarios sobre Arístides, Sisena y la fábula milesia. Esta es precisamente la carencia que intentará suplir nuestra investigación.

Nuestra hipótesis de trabajo es que *Las metamorfosis* fueron escritas dentro del género milesio. Si bien la existencia de dicho género en la Antigüedad es demostrable, su definición es altamente problemática. La obra que dio origen a su nombre, *Milesíacas* de Arístides, se ha perdido, y de su traducción latina por Cornelio Sisena sólo quedan unos escasos fragmentos. El *Satiricón* de Petronio puede haber tenido una relación directa con el género milesio, pero no creemos que se trate de una obra estrictamente milesia³⁰. La única obra conservada que se inscribe a sí misma dentro de la tradición milesia y a la que otros autores refieren como milesia es *Las metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo. Nos encontramos, pues, a la hora de estudiar el género, ante una referencia circular: la milesia es clave para comprender *Las metamorfosis* y estas son clave para estudiar el género milesio. Intentaremos resolver este escollo teórico

²⁹ Cfr. HARRISON, S. J. 2007: 15.

³⁰ v. II. 1. ii. Cfr. JENSSON, G. 2004.

adoptando alternativamente dos perspectivas: por un lado, estudiaremos el género milesio tomando a *Las metamorfosis* como su máximo exponente, el único conservado por completo y, por otro lado, estudiaremos la obra de Apuleyo en base de las características del género milesio.

Existe otro inconveniente para el estudio de *Las metamorfosis*: los tratadistas antiguos no dedicaron sus esfuerzos al análisis de la narración ficcional en prosa, por lo cual carecemos de una exposición detallada de los tipos y recursos específicos para esta clase de textos. Algunas categorías las tomamos de los tratados de retórica, que, si bien se orientaban a la oratoria forense, estaban íntimamente relacionados con lo que comúnmente consideramos “literatura”. De hecho, los retóricos ejemplificaban frecuentemente sus análisis con fragmentos de poetas y dramaturgos³¹. Puesto que Apuleyo tuvo una intensa formación retórica, nos apoyamos principalmente en esta para analizar su obra, en tanto que recurrimos a las categorías modernas de la narratología para poder describir con la mayor precisión posible aquellos usos narrativos que los antiguos han soslayado.

Comenzaremos el presente trabajo con una investigación sobre los orígenes, el desarrollo y las características del género milesio a partir de sus obras fundacionales. Luego, describiremos detalladamente *Las metamorfosis* según los rasgos constitutivos de los géneros literarios para poder contrastarlos con aquellos previamente observados en las primeras milesias. De esta forma, podremos confirmar un número limitado pero cierto de características del género y la modalidad bajo la cual se desarrollaron en la obra de Apuleyo.

³¹ “Underlying the practice of the sophist is the rule-book of the ancient rhetoricians. Although they devote the lion's share to forensic oratory, elements of such technique are required by the novelist and in our context we should consider above all the art of 'narration'” (DOWDEN, K. 1982: 434).

II

EL GÉNERO MILESIO

En el primer apartado de este capítulo, nuestro objetivo es afirmar que existió realmente un género literario de la Antigüedad llamado *fabula milesia*. Para ello, nos serviremos de testimonios tanto griegos como latinos respecto de las denominaciones adoptadas para la milesia. A modo de conclusión, realizaremos un resumen de su desarrollo histórico. El objetivo del segundo apartado es analizar los testimonios en torno a Arístides, el fundador del género, y la obra fundacional, *Milesíacas*. El mismo objetivo tenemos para el tercer apartado, aunque en torno a *Milesiarum libri* de Sisena. Para concluir, realizaremos una síntesis de las características del género milesio en el período anterior a la escritura de *Las metamorfosis* y definiremos qué entendieron en la época de Apuleyo por *fabula milesia*.

II. 1 Testimonios sobre la *fabula milesia*

A efectos prácticos, hemos dividido este apartado en dos puntos. En el primero de ellos, consignaremos las diversas denominaciones del género milesio, estudiaremos sus implicancias y explicaremos la existencia de las distintas variantes. En el segundo, expondremos el desarrollo histórico del género.

II. 1. i Denominaciones

La palabra latina *milesia* fue utilizada, al menos a partir del siglo II d.C., para designar un género literario histórico dentro del ámbito de las letras latinas. Prueba de ello es que el prólogo de *Las metamorfosis* afirma que se entretejerán fábulas *sermone isto milesio* y en el libro cuarto se alude al narrador como *milesiae conditorem*³². También la *Historia Augusta* refiere que Clodio Albino escribió unas milesias:

Milesias nonnulli eiusdem esse dicunt, quarum fama non ignobilis habetur, quamvis mediocriter scriptae sint. (CAPITOL. Alb. 11, 8)

Dicen algunos que hay milesias tuyas, cuya fama no es desconocida, aunque fueron escritas mediocrementemente.

Este pasaje confirma que la *fabula milesia* se trata de un género literario al cual Clodio Albino dedicó sus esfuerzos³³. En el mismo sentido deben interpretarse las palabras de San Jerónimo, quien se quejaba de que los jóvenes volvían una y otra vez sobre las fábulas milesias en lugar de dedicarse a lecturas más serias:

multoque pars maior est milesias fabellas revolventium quam Platonis libros. (HIER. in Is. lib. 12 praef.)

Y es mucho mayor el número de los que leen las fabulillas milesias que los libros de Platón³⁴.

Los diversos testimonios utilizan la palabra *milesia* en forma indistinta como sustantivo (*milesiae conditorem*) o como adjetivo (*milesias fabellas*), en singular (*milesia, milesio*) o plural (*milesiae*), en masculino o femenino (*milesio, milesia*). Estas diferencias en la forma de designar al género reflejan una gran libertad en su tratamiento por parte de

³² v. III. 1 y III. 1. ii. c.

³³ “The very statement that his *Milesiae* were *mediocriter scriptae* suggests that it was possible for Milesian tales to be written well –they constituted a recognized literary genre” (CARVER, R. 2007: 16).

³⁴ Para una cita completa y discusión de este pasaje, v. II. 3. iii. b.

autores diversos que enfatizaron distintos aspectos del mismo.

II. 1. i. a Variación de clase de palabra

La variación de clase de palabra no ha llamado particularmente la atención de la crítica. Nosotros, sin embargo, creemos que su uso sustantivo es un argumento fundamental para establecer su sentido como designación de un género literario. Si bien algunos autores antiguos utilizan la palabra *genus*³⁵, es más frecuente que se refieran a un determinado género mediante un adjetivo sustantivado:

nam et comoedos, inquit, emeram, sed malui illos Atellanam facere, et choraulen meum iussi Latine cantare (PETRON. 53, 13).

Pues también comediantes –dijo– había adquirido, pero preferí que aquellos interpretaran una atelana y a mi flautista le ordené que cantara a la manera latina.

inpune ergo mihi recitaverit ille togatas, / hic elegos? (IUV. 1, 3-4)
¿Impunemente, pues, aquel habrá de recitarme togatas, este elegías?

Urbicus exodio risum movet Atellanae gestibus Autonoes (IUV. 6, 75)
Úrbico, en el exodio de la atelana, mueve a la risa con los gestos de Autónoe.

Estas sustantivaciones de adjetivos se producen por la elisión de un sustantivo que designa, por lo general, una clase más amplia de textos. En cuanto a las referencias a la *attellana* y a la *togata*, podríamos pensar en el sustantivo *fabula*, que tiene un amplio espectro de significados pero cuyo sentido específico conocemos para estos casos: representación teatral. Lo importante de la elisión del sustantivo es que se trata de enfatizar un género específico y no una clase más abarcadora de textos, puesto que se considera obvio su conocimiento por parte del lector. La elisión del sustantivo busca acentuar un determinado rasgo semántico o conjunto de rasgos del adjetivo especificativo: lo que lo hace *togatus* o *milesius*.

En este contexto deben entenderse los usos sustantivados del adjetivo *milesius*. Cuando Apuleyo dice que Apolo profetizó en latín *pro milesiae conditorem* se está

³⁵ Esta es usada por Fedro en los poemas que sirven de prólogo al segundo libro (*exemplis continetur Aesopi genus*), al tercero (*nunc fabularum cur sit inventum genus / brevi docebo*) y al cuarto (*usus vetusto genere, sed rebus novis*) de sus *Fabulae Aesopiae*.

refiriendo a la fábula de Cupido y Psiqué por el género al que esta pertenece³⁶. Lo mismo sucede cuando la *Historia Augusta* se refiere a las milesias de Clodio Albino y a las milesias apuleyanas:

Maiores fuit dolor quod illum pro litterato laudandum plerique duxistis, cum ille neniis quibusdam anilibus occupatus inter milesias Punicas Apulei sui et ludicra litteraria consenesceret. (CAPITOL. Alb. 12)

La indignación fue más grande porque la mayoría de ustedes consideró que debía ser alabado por hombre de letras, cuando él, ocupado con cancioncitas de ancianas, envejecía entre las milesias púnicas de su Apuleyo y otros entretenimientos literarios.

También ocurre esta sustantivación en el pasaje en el que Tertuliano arremete contra Valentino y desprecia las “historias y las milesias de sus eones”:

Examen Valentini semen Sophiae influcit animae, per quod historias atque milesias aeonum suorum ex imaginibus visibilium recognoscunt. (TERT. anim. 23)

La escuela de Valentino impone al alma una semilla de Sabiduría, por la cual reconocen, en las imágenes de las cosas visibles, las historias y las milesias de sus propios Eones.³⁷

Observamos la misma construcción en otro pasaje, en el que San Jerónimo se queja de la falta de voluntad y esfuerzo de los jóvenes en las escuelas:

quasi non cirratorum turba Milesiarum in scholis figmenta decantet (HIER. adv. Rufin. 1, 17)

Como si la turba de niños no recitase en las escuelas las ridiculeces de las milesias³⁸.

Todos los pasajes citados cuentan con una referencia al género milesio mediante el adjetivo *milesia* sustantivado.

En cuanto adjetivo especificativo, debemos atribuir *milesia* al sustantivo *fabula*. San Jerónimo lo confirma en el pasaje ya citado del prefacio al libro XII de los comentarios a Isaías (*milesias fabellas*). También Sidonio Apolinar:

habetis historiam iuvenis eximii, fabulam miletiae vel atticae parem. (SIDON. epist. 7, 2, 9)

³⁶ v. III. 1. ii. c.

³⁷ Esta referencia sugiere que se trata de un conjunto orgánico de relatos cuyas figuras centrales son los Eones. La narración en torno a un personaje es uno de los criterios de unidad que utilizaron tanto los fundadores del género milesio (v. II. 2. v y II. 3. ii) como Apuleyo (v. III. 2. ii) y, en un contexto religioso, puede observarse algo similar en los Evangelios, cuya figura central es Cristo.

³⁸ v. II. 3. iii. b.

Aquí tienen la historia de un joven excelente, una fábula comparable a una milesia o una ática.

Aquí, aunque no hace concordar en caso a *milesia* con *fabula*, Sidonio deja claro que *milesia* es atribuible a *fabula*. Todas estas referencias a la *milesia* buscan destacar ciertos rasgos genéricos de las obras a las que caracterizan. Aunque estos rasgos no sean siempre los mismos y, en algunos casos, presenten incluso signos de contradicción, es indudable que la palabra *milesia* designa un tipo específico de fábula. Por esta razón, podemos afirmar que se trata de un género conocido en la Antigüedad.

II. 1. i. b Variación de género y número

La variación de género no ha sido objeto de análisis crítico, aunque creemos que su estudio es de gran utilidad. La razón gramatical para este tipo de cambio es que, como todo adjetivo, *milesius* debe concordar en género y número con el sustantivo antecedente. Esta es la explicación más sencilla para la variación de género en los únicos dos casos, a los cuales ya hemos aludido, en los que *milesius* es explícitamente usado como adjetivo: el prólogo de *Las metamorfosis* de Apuleyo y el prólogo al libro XI de los *Comentarios a Isaías* de San Jerónimo. No obstante, el conocimiento de la estructura característica de las obras milesias exige la realización de un distingo más profundo entre el sentido propio de estos dos testimonios.

La obra de Arístides presentaba una interacción ficcional entre su autor y los habitantes de Mileto como marco para el intercambio de historias³⁹ y es, entre otras características, a esta estructura que se refiere Apuleyo cuando promete *sermone isto milesio varias fabulas conseram*⁴⁰. Por *milesias fabellas*, en cambio, comprendemos un cierto número de fábulas extraídas del cuerpo de una obra milesia. Esto se debe a que ambos testimonios buscan enfatizar dos aspectos distintos del mismo género. Por un lado, Apuleyo alude a la totalidad orgánica de la obra, a la suma de las partes constitutivas, los motivos literarios y técnicas narrativas que conforman su estructura y dan homogeneidad a un grupo heterogéneo de fábulas. Por otro lado, San Jerónimo hace

³⁹ v. II. 2. v.

⁴⁰ v. III. 1.

referencia al célebre tipo de relatos burlones que se encontraban dentro de la variedad de secuencias narrativas entrelazadas en la obra, indicando así el todo a través de algunas de sus partes constitutivas. Todas las referencias a la milesia se armonizan bajo esta doble perspectiva: se trató de un único género literario que consiguió celebridad inmediata a través de un tipo de relato dentro de la variedad que contenía y al cual fue asociado por el imaginario colectivo, mientras que algunos autores como Apuleyo lo retomaron en su totalidad.

La propuesta de Ken Dowden (2001: 126-128) de eliminar la noción de un género de fábulas milesias de futuras discusiones críticas nos parece absolutamente injustificada. Su argumento principal es que la frase *sermone isto milesio* del prólogo de *Las metamorfosis* es una referencia específica a sólo dos autores (Aristides y Sisena) con una obra en dos versiones (*Milesiacas* y *Milesiarum libri*) y que, por señalar algo puntual, no puede referirse a todo un género de obras. Este razonamiento no sólo deja de lado las referencias a Apuleyo y Clodio Albino como escritores de milesias y a la milesia como abstracción genérica sino que desconoce el uso antiguo de aludir a un género nombrando a sus *auctores* y características destacadas.

La alusión metonímica a un género literario o a obras representativas del mismo es un procedimiento habitual en la Antigüedad. Esta se produce tanto mediante la referencia a los fundadores o autores destacados de cada género⁴¹ como por la indicación de alguno de sus temas o motivos característicos⁴². Ovidio se refiere a *Milesiacas* cuando dice que Aristides *iunxit milesia crimina secum* (OV. trist. 2, 413) y a *Milesiarum libri* cuando dice que Sisena *historiae turpis inseruisse iocos* (OV. trist. 2, 444). Plutarco, por su parte, habla de los ἀκόλαστα βιβλία (PLUT. Crass. 32, 3) de *Milesiacas* de Aristides, mientras que el Ps. Luciano recordó a Aristides encantado por los Μιλησιακοῖς λόγοις (PS. LUCIAN. am. 1). También San Jerónimo criticó a los

⁴¹ Como explica S. J. Harrison, “one way of signalling the intended literary genre of an ancient text is by a validating reference to a genre’s founder or *auctor*, thus alluding to a ‘model as code’ in Conte’s terms, an existing literary institution with which the new text wishes to establish a creative relationship” (2007: 28).

⁴² Nuevamente S. J. Harrison: “This is the largely Vergilian technique by which a particular genre can be characterized in a single word which stands metonymically for its characteristic themes or scenario. A good example of this is Vergil’s supposed self-epitaph as reported by the *Vita Donati* (136–7)... The three nouns ‘pasture, country, generals’ clearly summarize in ascending sequence the three Vergilian genres of pastoral, agricultural didactic, and heroic epic” (2007: 31-32).

jóvenes que recitaban *milesiarum figmenta* (HIER. adv. Rufin. 1, 17) y Sidonio Apolinar consideró la historia de un joven embustero como una *fabulam miletiae vel atticae parem* (SIDON. epist. 7, 2, 9). Todos estos testimonios aluden al género de obras milesias a través de la mención de sus autores de mayor renombre y de sus características más difundidas: la variedad de relatos provocadores que contenía, su ligazón geográfica y los autores que la hicieron famosa.

II. 1. ii Desarrollo histórico

A pesar de que existieron otras obras con el título de *Milesíacas*⁴³, la de Arístides fue la que dio origen a un género nuevo. Ésta se difundió a partir de comienzos del siglo I a.C. y tuvo gran aceptación durante varios siglos. En algún período de su vida pública, Cornelio Sisena versionó la obra de Arístides en latín (OV. trist. 2, 443-4)⁴⁴, hecho que demuestra el interés que despertó dicho texto entre los romanos. La traducción de Sisena constituyó un paso muy importante en el derrotero literario de *Milesíacas*, puesto que extendió su potencial público lector u oyente.

Un testimonio de la popularidad de la que gozó la obra de Arístides en el siglo I a.C. nos lo brinda Plutarco. En su *Vida de Craso*, el filósofo de Queronea explica que el general parto Surena, quien había vencido a Craso en batalla, se burlaba ante los suyos de la decadencia de los romanos, que ni en la guerra podían prescindir de lecturas vergonzosas, puesto que había encontrado, en el zurrón del soldado Rustio, una copia de *Milesíacas* (PLUT. Crass. 32, 1-5)⁴⁵.

La celebridad de los nombres de Arístides y Sisena no hizo sino crecer con el tiempo. En el primer o segundo decenio del siglo I d.C. encontramos que Ovidio los incluye en *Tristia* entre aquellos autores que no sufrieron castigo alguno por retratar asuntos inmorales en sus escritos (OV. trist. 2, 413-18). Hacia fines del siglo I y comienzos del siglo II d.C., según escribe Arriano de Nicomedia, su maestro Epícteto reprendió, en uno de sus discursos, a un hombre que prefirió las lecturas de Arístides y

⁴³ Hegesipo de Manciberna había publicado unas a fines del siglo IV a.C. (*FrGH* 391), igual que Meandrio de Mileto (*FrGH* 491-2). Para otros nombres, transmitidos por Partenio, v. II. 2. iv.

⁴⁴ v. II. 3. iii.

⁴⁵ v. II. 2. iv.

Eveno a las de filósofos como Crisipo y Zenón, distrayéndose así del camino que corresponde, de acuerdo con la escuela filosófica estoica, al hombre de bien (ARR. disc. Epict. 4, 3)⁴⁶.

Durante el siglo I d.C. se acrecentó la trascendencia de las milesias, puesto que comenzaron a ser imitadas en el ámbito de la prosa de ficción. La crítica está de acuerdo en que al menos dos de las historias incluidas en el *Satiricón* de Petronio, “El muchacho de Pérgamo” (PETRON. 85-87) y “La matrona de Éfeso” (PETRON. 111-112), fueron escritas con Arístides y Sisena como modelos⁴⁷. Incluso algunos autores afirmaron que la estructura del *Satiricón* en su totalidad y algunos rasgos específicos replican los de *Milesíacas* y *Milesiarum libri*⁴⁸. La difusión y la traducción dieron paso a la imitación.

La segunda mitad del siglo II d.C. presenta, a nuestro criterio, el punto más

⁴⁶ Ambos pasajes, el de Ovidio y el de Arriano, son citados y analizados en II. 2. iv.

⁴⁷ La presencia de la historia de la matrona de Éfeso en Fedro (app. 13) y Rómulo (59 Thiele) indica una remota fuente común (PECERE, O. 1975: 3), que algunos identificaron con la traducción siseniana de *Milesíacas* (WEINREICH, O. 1931: 54). Sobre esto la crítica coincide, con excepción de L. Hermann, quien sostuvo que se trató de una historia verdadera retratada por Petronio (HERMANN, L. 1927: 47 ss.). También Segá mostró cierta vacilación, pues, a pesar de titular su artículo “Due milesie. La matrona di Efeso e l’efebio di Pergamo”, consideró la filiación milesia “molto diffusa” (SEGA, G. 1986: 37). Los argumentos más contundentes para catalogar estos dos relatos petronianos dentro de la tradición milesia son la localización geográfica en Jonia (PEPE, L. 1991: 18-19) y la centralidad de una práctica sexual moralmente cuestionable (PECERE, O. 1975: 42). Desde esta perspectiva, la referencia a Pérgamo o Éfeso “is essential to the story; the action is played out by certain national types accepted as representing particular traits of character” –Trenkner da los ejemplos de ACH. TAT. 5, 2 ss. y LUCIAN. Tox. 12-17, a los que puede agregarse PLUT. mulier. 254 y PARTH. 18)– mientras que en las otras versiones ya referidas “the theme of the *Woman of Ephesus* appears without any specific geographical localization” (TRENKNER, S. 1958: 171). Según quienes sostienen esta tesis, el tratamiento realista de una trama sexual que se desarrolla en Jonia es característico de la milesia (PACCHIENI, M. 1978: 15, 35-36). Sin embargo, estos argumentos sólo podrían ser válidos en la medida en que se identificara la *fabula milesia* como la antecesora de la *nouvelle* de tipo “picaresco”, la forma histórica que ganó el reconocimiento de la *novella* como género literario independiente. No obstante, el realismo y la sexualidad no son atributos que, por sí solos, hagan de cualquier relato breve una milesia. Si bien reconocemos que la especificación de la región geográfica apunta a vincular los relatos petronianos con los milesios (recuérdese que Sidonio Apolinar, sin llamar a su relato *fabula milesia*, también lo vincula con ese género: *milesiae vel atticae parem*), no estamos de acuerdo en llamarlos ‘fábulas milesias’. Esto se debe, fundamentalmente, a que no están insertos en una obra perteneciente al género milesio y a que ninguna fuente antigua o tardoantigua los denomina como tales.

⁴⁸ Algunos autores encontraron similitudes de lenguaje, estilo e incidente entre algunos libros de *Las metamorfosis* y ciertos pasajes del *Satiricón*, e incluso plantearon una influencia del segundo sobre el primero (esta es la postura de CIAFFI, V. 1960, aceptada con pocas excepciones por PARATORE, E. 1962). Recientemente, incluso, Gottskálk Jenson argumentó que el *Satiricón* es una obra milesia (JENSSON, G. 2004). Sin embargo, las diferencias tanto formales como temáticas entre la milesia apuleyana y el *Satiricón* son tantas que no permiten considerar a ambas obras como parte del mismo género (una síntesis muy gráfica de dichas diferencias se encuentra en HAIGHT, E. 1963: 38 y SCOBIE, A. 1969: 101-104 presenta una exhaustiva lista de las disimilitudes entre ambas obras).

sobresaliente de la influencia del género milesio en la literatura del Imperio. Apuleyo afirmó en el prólogo de *Las metamorfosis o El asno de oro* que se trata de una obra escrita en estilo milesio (APUL. met. 1, 1). Nos encontramos, pues, ante la primera obra que se ubica explícitamente dentro del género milesio. No es Apuleyo, sin embargo, el único escritor de milesias del período. Según refiere la *Historia Augusta*, el emperador Clodio Albino se dedicó, en su vejez, a la lectura de las milesias apuleyanas y a la composición de algunas propias (HIER. Alb. 11-12).

El término *milesias* como alusión explícita a un género literario puede verse, a fines del siglo II o principios del siglo III d.C., en la pluma de Tertuliano. Este Padre de la Iglesia se refiere a los textos principales de los seguidores de Valentino como *historias atque milesias aeonum suorum* (TERT. anim. 23). Observamos que la referencia a lo milesio se ha abstraído definitivamente de alguna obra en particular y se ha instalado como designación de un tipo de composición literaria. Hablar de ‘milesias’ en un sentido abstracto no excluye, sin embargo, la alternativa de referir concretamente a Arístides, Sisena o Apuleyo, puesto que la celebridad de los relatos milesios es plena en este siglo. Prueba de la vigencia de la obra de Arístides en este período son las alusiones a la misma que realizaron el Pseudo Luciano (PS. LUCIAN. am. 1)⁴⁹ y Harpocratio (HARPOCR. 88 Dindorf)⁵⁰.

En la misma línea podríamos catalogar el uso que hace San Jerónimo del adjetivo *milesias* casi dos siglos después. En un pasaje (HIER. in Is. lib. 12 praef.) habla despectivamente de *milesias fabellas* para referirse a la literatura de entretenimiento que los estudiantes prefieren a los libros de Platón, mientras que en otro (HIER. adv. Rufin. 1, 17) utiliza con el mismo fin la frase *milesiarum figmenta*. San Jerónimo utiliza el adjetivo *milesius* de una manera general y abstracta, desprovista de toda referencia a Arístides, Sisena o Apuleyo, para caracterizar un relato (*fabula*) breve o despreciable (de ahí el diminutivo *fabellas*) destinado al entretenimiento.

Los testimonios de Tertuliano y de San Jerónimo, junto con el gran interés despertado por *Las metamorfosis* y la figura de Apuleyo en los círculos retóricos, filosóficos y religiosos tanto paganos como cristianos, indican una gran difusión de la

⁴⁹ v. II. 2. v.

⁵⁰ v. II. 2. iv.

milesia en la Antigüedad tardía⁵¹. Es indudable, pues, que Arístides dio el puntapié inicial para la conformación de un género, el cual fue llevado a las letras latinas por Sisena y afianzado definitivamente en ese ámbito por la popularidad de Apuleyo. Este es el itinerario que recorreremos en el presente trabajo.

⁵¹ Hubo quien sugirió que Apuleyo pudo haber sido cristiano (HERMANN, L. 1952: 339-350). Sin embargo, Apuleyo se presentaba a sí mismo como un defensor de la religión de Roma (APUL. apol. 53-56; 61-65) y en *Las metamorfosis*, además de presentar una alabanza a la diosa Isis en el libro oncenso, realizó una alusión paródica a una matrona cristiana (APUL. met. 9, 14; v. RAMELLI, I. 2001: 203-209). Luego, autores cristianos como Lactancio, San Jerónimo y San Agustín arremetieron contra la persona de Apuleyo acusándolo de mago y contra la doctrina platónica de sus obras (CARVER, R. 2007: 20-27). Respecto de la actitud de Apuleyo ante el cristianismo, compartimos la opinión de que “it is Apuleius’ silence in the Apology and other works which is the most telling: as he does not mention the Christians by name, they remain outside his direct focus. They are simply not considered ‘salonfähig’. Whatever is ridiculed is not taken seriously” (HUNINK, V. 2000: 89).

II. 2 En torno a *Milesíacas*

El objetivo principal de este apartado es analizar detenidamente todos los testimonios antiguos que hacen alusión a la obra de Arístides, contrastando la información sobre Arístides con la concerniente a Sisena y a la milesia apuleyana, a fin de realizar una definición del género milesio.

II. 2. i Acerca de Arístides

Casi nada conocemos con certeza acerca de la vida de Arístides y muy poco acerca de su obra. Los estudios que compendiaron datos en torno a él lo catalogaron como un historiador griego, posiblemente de origen milesio⁵², del período helenístico. Los testimonios en torno a *Milesíacas* (Μιλησιακά) sólo llaman a su autor por su nombre, sin brindar ulteriores datos biográficos. Respecto de la datación de su obra y su vida sólo conocemos el *terminus ante quem*: 67 a.C., año de la muerte de Lucio Cornelio Sisena, el historiador latino que tradujo las *Milesíacas* al latín.

Los *Parallela minora* del Pseudo Plutarco ostentan como fuente de algunos de sus relatos tres obras historiográficas, Ιταλικά, Σικελικά y Περσικά, de un autor de nombre Arístides. La similitud formal de estos títulos con Μιλησιακά y la pertenencia de todos ellos al ámbito de la historiografía sugieren que todas son obras del mismo historiador. Además, la mayor parte de los pasajes respecto de estos textos se refieren a su autor como Αριστείδης Μιλήσιος⁵³. La mención de la ciudad de Mileto como origen o atributo característico de este Arístides apoyan la atribución de Ιταλικά, Σικελικά y Περσικά al mismo autor de Μιλησιακά⁵⁴.

⁵² Para una discusión de los argumentos en torno a esta cuestión, ver nuestro análisis de Ov. trist. 2, 413-18 en el punto II. 2. v, así como también el concepto de *persona* narrativa en III. 2. iii.

⁵³ Así los paralelos 1- 4, 11-12, 15-18, 22 y 30.

⁵⁴ Según Frank Cole Babbit, “the *Parallela* and the *De Fluviiis* are parodies after the manner of Lucian’s *True History* [...] chiefly because it is difficult to imagine that such fools as the author of each discloses himself to be could ever have lived!” (1936: 254). En el mismo sentido, v. JACOBY, F. 1940: 73-144. En cualquier caso, si “Arístides milesio” no indica la nacionalidad del autor, sí alude a sus famosas *Milesíacas*, por lo cual los textos de *Parallela minora* deben ser puestos en relación con dicha obra.

II. 2. ii El título

La palabra Μιλησιακά quiere decir “cosas relativas a Mileto”⁵⁵. Como título de una obra, puede ser confrontado con dos tradiciones literarias. Por una parte, con la historiografía del período helenístico; por otra parte, con la llamada “novela griega”. Sin embargo, con esta última, los vínculos no se extienden más allá del título y de algunos rasgos historiográficos propios de ese género literario⁵⁶, mientras que las relaciones con la historiografía helenística son mucho más estrechas. A pesar de esto, la *fabula milesia* siempre fue estudiada dentro del ámbito de la ficción, por lo cual es necesario reconsiderar el rol de la historiografía en el desarrollo del género milesio.

Uno de los primeros en investigar un posible vínculo de “novelas griegas” tales como Ἐφεσιακά de Jenofonte, Βαβυλωνιακά de Yábmlico, Φοινικικά de Loliano y Αἰθιοπικά de Heliodoro con Μιλησιακά de Arístides fue K. Bürger (1892: 354). A él le pareció una obviedad que *Milesíacas* era también una “novela”, pero sus argumentos fueron contundentemente desestimados por E. Rohde (1893: 131-135). Los únicos puntos de contacto entre Arístides y las “novelas griegas” son el título y un débil paralelo temático: “the affinity with novels is one of shared interest in erotic fictions, though no doubt the anecdotes of the Milesian Tales were much stronger meat than the relatively chaste erotic stories of the Greek novels” (HARRISON, S. J. 1998: 62). Es

⁵⁵ Dicha ciudad fue, en un tiempo, gloria de los jonios (HDT. 5, 28-29) y cuna de algunos de los más grandes pensadores de la Antigüedad (STRAB. 1, 2, 6), lo cual nos hace suponer que pudieron encontrarse en *Milesíacas* anécdotas de la vida de sus personajes ilustres. Sin embargo, estas personalidades ciertamente bien reputadas no son el único aspecto, ni el más notorio, que la Antigüedad asoció con esta ciudad. En los siglos VI y V a.C., fue una potencia marítima que fundó muchas colonias en las costas del Asia Menor y, especialmente, en el Ponto Euxino (PLIN. nat. 5, 31; STRAB. 14, 1, 6; ATH. 12, 523). Esto generó en Mileto un desarrollo comercial importante, hasta el punto tal en que se llegó a asociarla con el lujo. Aún durante la época helenística, luego de haber sido conquistada por los persas primero y por Alejandro Magno después, continuó siendo un importante punto de comercio, aunque no ya como una ciudad de primera línea. La ciudad continuó gozando de un cierto grado de prosperidad durante la época imperial (TAC. ann. 4, 63).

⁵⁶ En las “novelas griegas”, era muy frecuente que el narrador asumiera una pose de historiador: “The effect is to reinforce the historical stance, both by the Thucydidean expression and by the choice of real characters out of Thucydides from which to suspend the plot. But our interest in this fictional amalgam of author and narrator is slight: he is only there to suspend our disbelief in the story; otherwise, he proceeds in the manner of Xenophon and Apollonius –with identifications. The historical stance was clearly popular: an extravaganza was spun round the historical figures Ninus and Semiramis; Iamblichus in his *Babyloniaka* enjoyed the same historiographical exotic Middle Eastern scenery with accounts of Babylonian customs; and Heliodorus has Iamblichus’ ‘Herodotean history’ as one of the colours on his palette” (DOWNDEN, K. 1982: 425-426).

cierto que los testimonios antiguos sugieren que *Milesíacas* contuvo relatos de asuntos eróticos. No obstante, la relevancia y el tratamiento de la temática amorosa en Arístides y en las “novelas griegas” fueron claramente distintos. El sentimiento y las pruebas de amor son elementos estructurantes en las “novelas griegas”: su peculiar combinación de trama y motivos en torno a una pareja de jóvenes nobles, bellos y virtuosos, en un tono idealizante es la esencia misma del género⁵⁷. La obra de Arístides, por el contrario, consistió en cierto tipo de narrativa enmarcada con una gran variedad de temas, personajes y motivos entre los cuales estuvieron las relaciones entre dos amantes, aunque tratadas en un tono predominantemente bajo, sexual e inmoral y con un rol no estructurante para la totalidad de la obra⁵⁸. En todo caso, la *fabula milesia* y las “novelas griegas”, si bien construyeron su forma a partir de la historiografía, se desarrollaron de manera diferente: la milesia tiene como máximo exponente a *Las metamorfosis* de Apuleyo mientras que *Etiópicas* de Heliodoro es un claro ejemplo de la evolución de las “novelas griegas”.

La relación entre el título Μιλησιακά y los de las obras historiográficas atañe al género literario. Basta consultar *Die Fragmente der griechischen Historiker* de F. Jacoby para advertir la enorme cantidad de títulos historiográficos análogos que se han

⁵⁷ Un buen resumen sería el siguiente: “Un joven y una joven en edad *de casarse*. Su origen es *desconocido, misterioso* (no siempre; este elemento, por ejemplo, no existe en Tacio). Poseen una *belleza extraordinaria*. También son extraordinariamente *castos*. Se encuentran *inesperadamente*, generalmente en una *fiesta* solemne. Invade a ambos una pasión recíproca, *violenta e instantánea*, irresistible como la fatalidad, como una enfermedad incurable. Sin embargo, sus nupcias no pueden tener lugar de inmediato. En su camino aparecen obstáculos que las *retrasan*, las impiden. Los enamorados son *separados, se buscan* uno al otro, *se reencuentran*; de nuevo *se pierden* y de nuevo se encuentran. Los obstáculos y las peripecias corrientes de los enamorados son: el rapto de la novia antes de la boda, el *desacuerdo de los padres* (si estos existen), que destinan a los enamorados otro novio y otra novia (*parejas falsas*), fuga de los enamorados, su viaje, tempestad en el mar, *naufragio*, salvación milagrosa, ataque de los *piratas, cautiverio y prisión*, atentado contra la castidad del héroe y de la heroína, se hace de la heroína una víctima propiciatoria, guerras, batallas, *venta en esclavitud, muertes ficticias, disfraces*, reconocimiento-desconocimiento, traiciones ficticias, tentaciones de castidad y fidelidad, falsas inculpaciones de crímenes, procesos, pruebas en juicio de castidad y fidelidad de los enamorados. Los héroes encuentran a sus familiares (si no les conocían antes). Juegan un papel muy importante los encuentros con amigos o con enemigos inesperados, los vaticinios, las predicciones, los sueños reveladores, los presentimientos, los filtros soporíferos. La novela finaliza con la unión feliz en matrimonio de los enamorados. Este es el esquema de los elementos principales de la trama” (BAJTÍN, M. 1989: 240-241). El más detallado análisis de los tópicos de la “novela griega” hasta el momento es el de LETOUBLON, F. 1993.

⁵⁸ v. II. 4.

perdido⁵⁹. Se compusieron historias sobre tierras cercanas como Ἀργολικά, Βοιωτικά y Θεσσαλικά. Hubo obras históricas sobre tierras lejanas como Αἰθιοπικά y Λιβυκά de Carón de Lámpasco, e Ἰνδικά de Ctesias de Cnido. Ἰταλικά y Σικελικά fueron compuestas por Antíoco de Siracusa, Timeo de Tauromene y Filisto de Siracusa. Quizás por el gran impacto que tuvieron los persas sobre los griegos, Περσικά florecieron con escritores como Dionisio de Mileto, Carón de Lámpasco y Helánico de Lesbos en el siglo V a.C., y Ctesias de Cnido, Dion de Colofón y Heráclides de Cumas en el siglo siguiente. Las *Milesíacas* de Arístides deben ser consideradas, pues, dentro del género historiográfico.

II. 2. iii El género

Si bien el sentido de la palabra *historia* no es uniforme a través de la Antigüedad, a partir de Heródoto, el llamado “padre de la Historia”, se entiende comúnmente por ἱστορία tanto la actividad de investigar, es decir, una investigación, como el producto de una investigación, o sea, los libros de historia (HDT. 2, 99; 2, 118-9). La discusión entre los antiguos respecto de qué lugares, personas, cosas o eventos son objetos dignos de investigación, así como también acerca de los métodos y el estilo de la misma, pone de manifiesto algunos aspectos útiles para la conformación de una poética historiográfica: la finalidad, los criterios de verdad y utilidad, el método investigativo y el estilo narrativo.

La historiografía tiene su propia poética, desarrollada tanto en los prólogos que los historiadores incorporaron a sus obras como en opúsculos y tratados al respecto⁶⁰. Al explicar el carácter de su obra *Antiquitates Romanae*, Dionisio de Halicarnaso

⁵⁹ “In the volume of his collection devoted to histories of individual states, Jacoby lists more than three hundred works (*FGrH* 297-607). Seventy-eight different cities or territories are represented from Achaea to Troezen, sometimes with multiple authors” (HARDING, P. 2007: 180).

⁶⁰ “Our knowledge of the theoretical presuppositions underlying the writing of history is based on the occasional passages (often polemical) to be found in the ancient historians themselves. Many writers composed independent “theoretical” works on the topic, but we have no way of knowing whether the three that have come down to us –Dionysius of Halicarnassus’ *On Thucydides*, Plutarch’s *On the Malice of Herodotus*, and Lucian’s *How to Write History*– are in any way characteristic” (MARINCOLA, J. 2009: 14). Cfr. PITCHER, L. 2009: 14-24.

realiza, al paso, una interesante tipología de las obras historiográficas sobre asuntos elevados:

σχῆμα δὲ ἀποδίδωμι τῇ πραγματεία οὐθ' ὅποιον οἱ τοὺς πολέμους μόνους ἀναγράψαντες ἀποδεδώκασι ταῖς ἱστορίαις οὐθ' ὅποιον οἱ τὰς πολιτείας αὐτὰς ἐξ' ἑαυτῶν διηγησάμενοι οὐτε ταῖς χρονικαῖς παραπλήσιον, ἄς ἐξέδωκαν οἱ τὰς Ἀθίδας πραγματευσάμενοι: μονοειδεῖς γὰρ ἐκεῖναί τε καὶ ταχὺ προσιστάμεναι τοῖς ἀκούουσιν: ἀλλ' ἐξ ἀπάσης ἰδέας μικτὸν ἐναγωνίου τε καὶ θεωρητικῆς καὶ ἡδέας, ἵνα καὶ τοῖς περὶ τοὺς πολιτικοὺς διατρίβουσι λόγους καὶ τοῖς περὶ τὴν φιλόσοφον ἐσπουδακόσι θεωρίαν καὶ εἴ τισιν ἀοχλήτου δεήσει διαγωγῆς ἐν ἱστορικοῖς ἀναγνώσμασιν, ἀποχρώντως ἔχουσα φαίνεται. (D. H. 1, 8)

La forma que doy a la obra no es como la que dieron a sus historias los que escribieron sólo sobre guerras, ni como la de quienes explicaron los regímenes políticos que imperaban entre ellos, ni tampoco es semejante a los anales que publicaron los autores de las Átides, pues éstas son monótonas y en seguida aburren a los lectores. Sino que es una mezcla de cada tipo, del forense, del especulativo y del narrativo, para que resulte satisfactoria tanto a quienes se dedican a los debates políticos como a quienes están interesados en la especulación filosófica e incluso a quienes buscan un pasatiempo tranquilo en sus lecturas de historia.

Existen para él, entonces, tres tipos de obras historiográficas: la primera de carácter político-bélico (historia forense), la segunda de tipo filosófico-político (historia especulativa), la tercera de interés crónico-documental (historia narrativa). Respecto de esta última, es muy significativo el hecho de que Dionisio la encuentre dirigida a quienes buscan esparcimiento a través de la lectura historiográfica. Una buena parte de los historiadores incorporó elementos de otros discursos como el poético, el oratorio o el filosófico⁶¹ y generó obras que se encuentran en zonas grises, limítrofes entre un género y otro⁶².

Los pensadores como Luciano plantearon una división muy firme entre los historiadores serios, quienes trataron con veracidad temas de relevancia política⁶³, y los historiadores superficiales, los cuales escribieron sobre asuntos irrelevantes o falsos en

⁶¹ v. LUCIAN. hist. conscr. 8 (poesía); 17 (filosofía); 50 (oratoria). Cfr. PLB. 2, 56; CIC. leg. 1, 5. y QUINT. inst. 10, 1, 31.

⁶² v. HOLZBERG, N. 1995: 8-19 y MORGAN, J. R. 2007.

⁶³ “It is clear enough that Thucydides, a politician before he was a historian, regarded himself as writing for politicians like himself –men with their roots in the compact and integrated world of the Greek polis, within which the whole of their activity belonged, practical, economic, intellectual” (GABBA, E. 1981: 50).

un estilo llamativo con el fin de agradar a sus lectores, centrándose en los aspectos poéticos de la *narratio*. Los historiadores antiguos que se ciñeron estrictamente a los principios más puros de la historiografía son una minoría, mientras que proliferaron, sobre todo en el período helenístico, quienes priorizaron los elementos llamativos bajo un estilo oratorio⁶⁴. Emilio Gabba (1981: 52-54) explica que el cambio de intereses culturales del período helenístico respecto del período clásico mudó el objeto de la investigación histórica del ámbito de la *polis* a las esferas de lo individual, extraño o antiguo y propició el florecimiento de los aspectos más llamativos ya presentes en Heródoto y los historiadores primitivos, relacionados con lo mítico, heroico-legendario, genealógico, geográfico, novedoso, curioso, exótico, maravilloso, increíble e incluso abiertamente utópico. Si bien estos diversos intereses conformaron distintos tipos de historia, sus autores se ampararon en el prestigio de la historiografía seria, cuya forma erudita fingieron mantener⁶⁵. Es decir, se cambiaron los temas y se abandonó la discriminación por los criterios de verdad y utilidad, pero se conservó en gran medida el aspecto externo.

Las *Milesíacas* de Arístides formaron parte de esa corriente popular de la historiografía que tomó temas variados, frecuentemente escabrosos, y que investigó tanto asuntos mitológicos del pasado remoto como sucesos de la vida cotidiana de su época, tanto cosas verdaderas como verosímiles, dichos populares, rumores e historias de ancianas y todo aquello que resultara llamativo. Todos esos tipos de historias están presentes también en *Las metamorfosis* de Apuleyo, aunque desprovistos de un anclaje histórico-geográfico determinado, como es el caso de Arístides con la ciudad de Mileto.

II. 2. iv El contenido

⁶⁴ “At the stage of the final redaction of the work, after 146 B.C., Carthage had disappeared from the face of the earth; the Hellenistic monarchies had been defeated or destroyed altogether; the poleis of classical Greece had been razed to the ground, like Corinth, or deprived of political importance, like Athens. Who was left in the Greek world to appreciate the historical and political lessons of Polybius? No-one. Polybius himself said that his type of history writing was aimed at specialist readers, hence few readers, while other genres –genealogy, myth, foundations of cities– found greater favour, as being of greater interest and amusement (IX. I).” (GABBA, E. 1981: 51-52).

⁶⁵ καὶ γὰρ αὐτὸ καὶ τοῦτο ἐπιεικῶς πολὺ νῦν ἐστὶ, τὸ οἶσθαι τοῦτ’ εἶναι τοῖς Θουκυδίδου εὐοικότα λέγειν, εἰ ὀλίγον ἐντρέψας τὰ αὐτοῦ ἐκείνου λέγοι τις (LUCIAN. hist. conscr. 15) “pero ¡oh! todo es muy aceptable ahora, que toda suposición sea que escribes parecido a Tucídides si atiendes un poco a lo que alguno dice de esa misma persona”.

La selección de argumentos y personajes de la obra de Arístides es característica de la historiografía popular helenística, aunque con un mayor énfasis en los aspectos más desvergonzados de las conductas sexuales. Prueba de ello la encontramos en Ovidio, quien dice que Arístides se asoció (*iunxit secum*) con los crímenes de los milesios (*milesia crimina*). La vinculación con otras obras literarias similares en el contexto inmediato indica que los *milesia crimina* tuvieron un carácter inmoral, decadente y sexualmente imprudente⁶⁶.

El testimonio de Plutarco, quien se refiere a la obra de Arístides como ἀκόλαστα βιβλία τῶν Ἀριστείδου Μιλησιακῶν (PLUT. Crass. 32, 3) “los libros inmorales de las *Milesíacas* de Arístides” y τὴν τῶν Μιλησιακῶν ἀκολαστημάτων πύρρον (PLUT. Crass. 32, 4) “el zurrón de inmoralidades de las *Milesíacas*”, apunta en el mismo sentido que Ovidio. La alusión plutarquiana a *Milesíacas* tiene por motivo central la imagen de Surena, el general parto que venció a Craso en batalla, ὄπισθεν δὲ Παρθικὴν Σύβαριν ἐφελκόμενον ἐν τοσαύταις παλλακίδων ἀμάξαις (PLUT. Crass. 32, 4) “arrastrando detrás una Síbaris parta en un gran carro de cortesanas”. Estas desfilaban en una procesión que κατ’ οὐρὰν δὲ τῆς φάλαγγος εἰς χορείας καὶ κρόταλα καὶ ψαλμοὺς καὶ παννυχίδας ἀκολάστους μετὰ γυναικῶν τελευτῶσαν (PLUT. Crass. 32, 5) “en la retaguardia termina en danzas y serpientes y canciones y vigiliadas nocturnas vergonzosas con mujeres”. La moraleja que extrae Plutarco es que ἀναιδεῖς δὲ Πάρθοι τὰ Μιλησιακὰ ψέγοντες, ὧν πολλοὶ βεβασιλεύκασιν ἐκ Μιλησίων καὶ Ἰωνίδων ἑταιρῶν γεγονότες Ἀρσακίδαι (PLUT. Crass. 32, 5) “los partos, muchos de los cuales reinaron por haber nacido arsácidas de heteras milesias y jónicas, son desvergonzados al censurar las *Milesíacas*”. A partir de este pasaje, entendemos que las *Milesíacas* retrataban actos desvergonzados en torno a heteras de Mileto y de Jonia, y es por eso que, al presentar con escarnio la obra inmoral de Arístides, los partos estaban censurando el origen de su propia casa real, la de los arsácidas⁶⁷.

⁶⁶ El pasaje en cuestión, Ov. trist. 2, 413-418, es citado y analizado en el punto siguiente, II. 2. v.

⁶⁷ En apoyo de esta afirmación, debemos tener en cuenta que la ciudad de Mileto estaba vinculada a dos

La crítica de los partos respecto de las *Milesíacas* está vinculada principalmente con la desvergüenza sexual. Por lo tanto, podemos afirmar que este es un tema recurrente o característico de la obra de Arístides. Con esto coincide un testimonio de Arriano de Nicomedia, cuyo maestro Epícteto, en uno de sus discursos, había criticado el carácter frívolo de ciertas lecturas, entre las cuales se encontraba la obra de Arístides:

ἄνθρωπε, ὑπῆρχες αἰδήμων καὶ νῦν οὐκέτι εἶ: οὐδὲν ἀπολώλεκας; ἀντὶ Χρυσίππου καὶ Ζήνωνος Ἀριστείδην ἀναγιγνώσκεις καὶ Εὐθύνον: οὐδὲν ἀπολώλεκας; ἀντὶ Σωκράτους καὶ Διογένους τεθαύμακας τὸν πλείστας διαφθεῖραι καὶ ἀναπεῖσαι δυνάμενον. καλὸς εἶναι θέλεις καὶ πλάσσεις σεαυτὸν μὴ ὦν καὶ ἐσθῆτα ἐπιδεικνύειν θέλεις στιλπνήν, ἵνα τὰς γυναῖκας ἐπιστρέφῃς, κἄν που μυραφίου ἐπιτύχῃς, μακάριος εἶναι δοκεῖς. (ARR. Epict. diss. 4, 3)

Hombre, eras modesto y ya no lo eres. ¿Acaso no has perdido nada? En lugar de Crisipo y de Zenón lees a Arístides y Eveno. ¿No has perdido nada? En lugar de Sócrates y Diógenes, admiras a quien puede seducir y corromper más mujeres. Deseas verte apuesto e intentas serlo aunque no lo eres. Te complace mostrar una vestimenta espléndida para quizás atraer a las mujeres, y si encuentras algún aceite de calidad crees que eres feliz.

Esta referencia negativa tiene por contexto inmediato un reproche a quien malgasta su tiempo en seducir mujeres. Por ende, el testimonio de Arriano reafirma la relevancia de la desmesura, principalmente relacionada con la sexualidad, en las *Milesíacas* de Arístides.

La fama de Mileto como una ciudad decadente, con especial énfasis en las costumbres sexuales, apoya esta lectura de *Milesíacas*. Un viejo proverbio atribuido al poeta Anacreonte⁶⁸ ironizaba sobre la ruina moral de los milesios:

πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι (ANAC. fr. 86 D.)

heteras. Una de ellas es Aspasia, quien fue muy influyente en el siglo V a.C. por haber sido la mujer de Pericles y amiga de Sócrates pero de cuestionable condición social y moral (ARISTOPH. Ach. 523-527). La otra es Targelia, quien fue comparada con Aspasia (PLUT. Per. 24). Según Herodoto, las mujeres milesias estaban destinadas a ser cortesanas en reinos ajenos: ἐπεὰν κατὰ τοῦτο γένωμαι τοῦ λόγου, τότε μνησθήσομαι: τὰ δὲ τοῖσι Μιλησίοισι οὐ παρεοῦσι ἔχρησε, ἔχει ὤδε. “καὶ τότε δὴ, Μίλητε κακῶν ἐπιμήχανε ἔργων, / πολλοῖσιν δεῖπνόν τε καὶ ἀγλαὰ δῶρα γενήσῃ, / σαὶ δ' ἄλοχοι πολλοῖσι πόδας νίγουσι κομήταις, / νηοῦ δ' ἡμετέρου Διδύμοις ἄλλοισι μελήσει.” (HDT. 6, 19, 2) “esta fue la profesía dada a los milesios en su ausencia: ‘entonces, Mileto, urdidora de malas acciones, te convertirás para muchos en un banquete y en gloriosos regalos; tus mujeres lavarán los pies de muchos hombres de largos cabellos; otros sacerdotes atenderán mi santuario dídimo!’”.

⁶⁸ Este verso también se encuentra en ARISTOPH. Pl. 1002, por lo cual podría ser un proverbio o incluso un oráculo (v. BOWRA, C. M. 1961: 275).

Antiguamente, incluso los milesios eran valientes

Cuando Juvenal dice que los romanos acumularon todos los “crímenes y actos de placer” de las peores ciudades griegas⁶⁹, Mileto se encuentra en ese selecto grupo junto con Síbaris⁷⁰, Rodas⁷¹ y Tarento. Sabemos, además, que las manufacturas milesias estaban asociadas a la masturbación⁷² y la prostitución⁷³. Todo esto evidencia que la ciudad de Mileto era célebre por sus costumbres sexuales y que, por lo tanto, una obra de historiografía popular en torno a dicho lugar debió de haber aprovechado las anécdotas de ese tipo.

No obstante, la temática de la sexualidad cotidiana no fue la única que Arístides tomó en sus *Milesíacas*. Los argumentos aristídeos referidos en los *Parallela minora* del Pseudo Plutarco se condicen, en gran medida, con otros objetos de investigación de los historiadores de la época helenística. Muchas de las veintiuna historias que tienen por fuente a Arístides presentan como marco un acontecimiento bélico-político (1, 2, 3, 4, 11, 12, 18, 31), aunque su punto central está conformado por la clase de anécdota curiosa y exagerada característica de la historiografía popular. Además, otros tantos relatos están relacionados con el origen de algunos nombres de lugares o ritos (30, 35, 36, 39, 40), historias truculentas de traiciones y asesinatos violentos parricidas o fraticidas (11, 12, 15, 19, 24), tortura (39), rapto e incesto (19, 22), leyendas y mitos

⁶⁹ *nullum crimen abest facinusque libidinis ex quo / paupertas Romana perit. Hinc fluxit ad istos / et Sybaris colles, hinc et Rhodos et Miletus / atque coronatum et petulans madidumque Tarentum.* (JUV. 6, 294-7) “ningún crimen está ausente ni acto de placer a partir del cual / la moderación romana se pierde. De ahí fluye hacia esos / también el arroyo de Síbaris, de ahí tanto Rodas como Mileto / y también, coronada, insinuante y embriagada, Tarento”.

⁷⁰ και Συβαριτικοὶ λόγοι, οἱ Αἰσώπειοι. (...) Συβαρίται δὲ γάστριες ἦσαν καὶ τρυφηταί. τοσοῦτος δὲ ἦν ζῆλος παρ' αὐτοῖς τρυφῆς, ὥστε καὶ τῶν ἔξωθεν ἔθνων μάλιστα ἠγάπων Ἴωνας καὶ Τυρρηνοὺς, διότι συνέβαινε αὐτοὺς τοὺς μὲν τῶν Ἑλλήνων, τοὺς δὲ τῶν βαρβάρων προέχειν τῇ κατὰ τὸ ζῆν πολυτελείᾳ. (SUDA σ 1271 A.) “También fábulas sibaríticas, las esópicas. (...) Los sibaritas eran glotonos y adictos al lujo. Tanta era entre ellos la devoción al lujo que del resto de los pueblos consideraban con especial afecto a los jonios y los tirrenos, porque los primeros sobresalían entre los griegos y los segundos entre los bárbaros en cuanto a la extravagancia en su modo de vida”.

⁷¹ Φίλιππος, Ἀμφιπολίτης, ἱστορικός. Ῥοδιακὰ βιβλία ιθ#: ἔστι δὲ τῶν πάντων αἰσχρῶν: Κωρακὰ βιβλία β#, Θασιακὰ βιβλία β#: καὶ ἄλλα. (SUDA φ 351 A.) “Filipo, de Anfípolis, historiador. 19 libros de *Ródicas*: es uno de los peores; 2 libros de *Kósicas*; 2 libros de *Tásicas*; y otras cosas”.

⁷² Los milesios eran célebres fabricantes de consoladores (ARISTOPH. Lys. 108).

⁷³ Por ejemplo, una de las leyes de Zaleuco (VII a.C.) permitía condenar por adulterio o prostitución a cualquier hombre que vistiera a la manera milesia: τὸν ἄνδρα φορεῖν δακτύλιον ὑπόχρυσον μηδὲ ἰμάτιον ἰσομιλήσιον, ἐὰν μὴ ἑταιρεύηται ἢ μοιχεύηται. (DIOD. 12, 21, 1) “[está prohibido] al varón usar un anillo mixto o un sobretodo al estilo milesio a menos que se prostituya o cometa adulterio”.

(36, 40) e incluso la cólera divina (5, 17, 19), plagas (35), oráculos (5, 35), augurios (17), sueños premonitorios (18), portentos (5, 35), resurrecciones de muertos (3) y episodios mágicos (35). Esto es un claro indicio de que Arístides no perteneció a la tradición de historiografía seria sobre temas elevados sino a la que hemos descrito como historia popular, que recogía una gran variedad de temas ignotos o políticamente irrelevantes y los trataba con un estilo retórico diseñado para entretener a los lectores.

Sabemos por Partenio de Nicea, autor de una compilación de argumentos eróticos titulada *Περὶ ἐρωτικῶν παθηματῶν*, que no sólo Arístides escribió *Μιλησιακά*. En dicho libro, cuyas fuentes principales son poetas e historiadores en su mayor parte de época helenística, el autor refiere la historia de Anteo (XIV) y declara lo siguiente: *ἵστορεῖ Ἀριστοτέλης καὶ οἱ τὰ Μιλησιακά*, “escribe Aristóteles y los [que escriben] *Milesíacas*”. La historia cuenta que Fobio, rey de Mileto, recibió como huésped a Anteo, de la línea real de Halicarnaso, y que la esposa del primero, Cleobea, concibió una fuerte pasión por el muchacho pero fue rechazada por este para respetar la hospitalidad debida y por ello fue engañado por la mujer, quien lo asesinó y se suicidó luego, tragedia que fue tomada por el rey como una maldición por la cual abdicó su trono. Este argumento pudo haber formado parte de una investigación seria acerca de la historia político-institucional de Mileto, una *Πολιτεία* como *La constitución de los atenienses* aristotélica, pero su carácter truculento apunta a los *μῦθοι πολιτικοί*⁷⁴ de carácter sensacionalista. Esta historia, que formó parte de unas *Μιλησιακά*, pudo haber sido tomada también por Arístides, quien, como hemos visto a través de *Parallela minora*, recogió en otras de sus obras argumentos similares.

En la misma línea se encuentran otros relatos recogidos por Partenio en torno a Mileto. La historia de Biblis (XI), según este autor, fue contada por muchos otros, pero cita como una de sus dos fuentes principales a cierto Aristócrito (*FrGH* 493T1a): *ἵστορεῖ Ἀριστόκριτος περὶ Μιλήτου* “investiga Aristócrito acerca de Mileto”⁷⁵. Biblis y

⁷⁴ “Like luxurious Sybaris and wealthy Miletus, powerful Croton is a legend of the distant past, from the period after the Greek colonial expansion. Such tales of life in famous ancient cities may have been termed “city legends” (μῦθοι πολιτικοί). [Schol. *Ar. Vesp.* 1259a]” (JENSSON, G. 2004: 299).

⁷⁵ “(Ἀριστόκριτος; *Aristókritos*, of Miletus?). Dating uncertain but before Parthenius (1st cent. BC). Wrote 1 book *Peri Miletou*: urban history or periegesis. Identification with the author of the book ‘Against Heracleodorus’ according to Jacoby is ‘entirely doubtful’ (*FGrH* 493 with commentary).”

Cauno fueron los dos hijos de Mileto, el fundador de la ciudad homónima, y ambos estaban (en esto discrepan las fuentes) enamorados el uno del otro, por lo cual el muchacho elige exiliarse y fundar una ciudad bajo su nombre para alejarse de su hermana y así evitar el incesto. También las historias de Heripe (VIII), Policrite (IX) y Neacta (XVIII) son historias de traición en el escenario político de Mileto (las últimas dos tienen por fuente la *Historia política* de Teofrasto) y protagonizadas por milesios. Ya hemos visto cómo las fundaciones de ciudades, leyendas y mitos en torno a estas forman parte de los intereses tanto del propio Arístides como de la historiografía helenística en general y de otras *Milesíacas*, por lo cual es lógico suponer que algunas de estas historias u otras de similar tenor formaron parte de las milesias aristideas.

El *Lexicon* de Harpocratio nos brinda dos datos interesantes respecto del contenido de las *Milesíacas*:

ΔΕΡΜΗΣΤΗΣ: Λυσίας ἐν τῷ πρὸς Εὐπειθὴν. Δίδυμος μὲν ἀποδίδωσι τὸν σκώληκα οὕτω λέγεσθαι τῷ Σοφοκλεῖ ἐν Νιόβῃ, ἐν ζ' τῆς ἀπορουμένης λέξεως, Ἀρίσταρχος δὲ τὸ Σοφοκλεῖον ἐξηγούμενος τὸν ὄφιν ἀπέδωκε. μήποτε δὲ μᾶλλον ἂν ἔη ὅστις τὰ δέρματα ἐσθίει δερμηστής, ὡς ὑποσημαίνεται καὶ ἐν ζ' Μιλησιακῶν Ἀριστείδου.

Dermestés: Lisias en *Para el obediente*. Dídimos da ‘gusano de tierra’, como dice Sófocles en *Níobe*, en el séptimo de los parlamentos observados, mientras que Aristarco, obviando a Sófocles, dio ‘serpiente’. Pero más probablemente sería ‘dermestés’ el gusano que come piel, como se sugiere también en el sexto [libro] de *Milesíacas* de Arístides.

Esta fuente nos permite saber que la obra de Arístides contó con al menos seis libros y que el sexto incluyó algún tipo de gusano. Este último dato adquiere relevancia si, siguiendo a Reitzenstein, se advierte la presencia de un gusano tanto en *Lucio o El asno* (PS. LUCIAN. asin. 25) como en *Las metamorfosis* (APUL. met. 4, 32). El estudioso alemán interpretó, a raíz de esto, que el relato de la tortura de una muchacha cosida dentro del vientre de un asno debió de haber existido ya en Arístides. Al igual que a Walsh, tal afirmación nos parece apresurada⁷⁶. Sin embargo, creemos que está en lo correcto al señalar un vínculo argumental entre las obras de Arístides y Apuleyo. De

(MEISTER, K. 2013).

⁷⁶ “The fragment of Aristides concerns the word δερμηστής, the worm that devours skin [...] The suggestion that this is concerned with Apul. Met. 6.32.1: ‘et illa [sc. Charite sustinebit] morsus ferarum, cum vermes membra laniabunt’ (cf. Onos 25) is clearly rash” (WALSH, P. G. 1970: 17, n. 1).

hecho, recientes descubrimientos papiraceos⁷⁷ sugieren una escena en común entre ambos autores. El *P.Oxy.* LXX 4762 narra las relaciones sexuales entre un asno y una mujer. Si bien faltan elementos para asignar este papiro a alguna obra en particular⁷⁸, Regine May (2010: 80-81) se ha inclinado por la posibilidad de que se trate de un fragmento de *Milesíacas*. Por ende, es probable que la tesis propuesta por Reitzenstein sobre la presencia de una *Eselgeschichte* en la obra de Arístides encuentre nuevo apoyo crítico.

II. 2. v La estructura

En el presente apartado analizaremos los datos en torno a la disposición de los contenidos de la obra de Arístides, tomando como centro de la discusión el rol narrativo del autor, es decir, su presencia en el texto como eje organizativo de los diversos sucesos representados. El paradigma desde el cual nos acercaremos a estos pasajes es el entramado narrativo de *Las metamorfosis* de Apuleyo, puesto que es la única obra expresamente milesia que conservamos y cuyo prólogo indica que su forma de entretener relatos es propiamente milesia⁷⁹. La forma apuleyana de hilar las diversas historias es la de entremezclar la fábula de Lucio acerca de sí mismo con relatos narrados tanto por él como por otros narradores en segundo o tercer grado⁸⁰. Esta perspectiva conjetura que Arístides debió de haber narrado una historia acerca de sí mismo, en la cual insertó relatos contados tanto por los milesios como por él mismo. Sin embargo, una parte de la crítica no coincide en que sea correcto estudiar los testimonios en torno a *Milesíacas* desde el paradigma apuleyano, por lo que el tipo y el grado de vinculación entre Arístides y su obra continúa siendo materia de debate. La disputa gira en torno a dos testimonios de gran importancia, *OV. trist.* 2, 413-18 y *PS. LUCIAN.* am. 1. Nuestro primer objetivo será, pues, el análisis de ambos pasajes.

En el libro segundo de *Tristia*, Ovidio da argumentos al César de lo injusto de haber sido desterrado y enviado a Tomis, según él mismo dice, por sus composiciones

⁷⁷ v. COLOMBO, D., GONIS, N., OBBINK, D. 2005.

⁷⁸ v. LUPPE, W. 2006, MAY, R. 2010 y ZANETTO, G. 2010.

⁷⁹ v. III. 1.

⁸⁰ v. III. 2. iii.

literarias:

*iunxit Aristides Milesia crimina secum,
pulsus Aristides nec tamen urbe sua est;*⁸¹
*nec qui descripsit corrumpi semina matrum,
Eubius, impurae conditor historiae;
nec qui composuit nuper Sybaritica fugit;
nec qui concubitus non tacuere suos.* (OV. trist. 2, 413-18)

Arístides se vinculó con los crímenes de los milesios
y sin embargo no fue expulsado Arístides de su ciudad;
y tampoco quien describió la corrupción de los fetos de las madres,
Eubio, escritor de una historia inmoral;
y tampoco quien compuso recientemente las *Sybaritica* huyó,
y tampoco quienes no callaron sus actos sexuales.

Respecto de los dos versos en los que se hace referencia a Arístides, Erwin Rohde (1893: 128) criticó las dos lecturas disponibles hasta ese momento: o bien Arístides describía los crímenes ajenos y agregó uno propio, o bien Arístides vinculó los *milesia crimina* a su persona puesto que él narra una experiencia personal. Esta última posición le pareció a Rohde insostenible a raíz de PS. LUCIAN. am. 1, mientras que la primera ni siquiera la discutió. Propuso, sin embargo, una tercera posición: si se lee *secum* como *inter se*, el reproche especial que se hace a Arístides en las palabras de Ovidio no es haber participado de los *milesia crimina* sino haberlos reunido en una colección. Para Rohde, *Milesíacas* era una narrativa enmarcada al estilo de *El Decamerón* de Boccaccio.

Nosotros creemos, por el contrario, que *secum* hace referencia al sujeto y no al objeto de la oración, por lo cual es consigo mismo que Arístides unió los crímenes milesios. La razón principal es que el uso de *secum* en referencia al objeto es muy infrecuente. Rohde intentó defender su lectura explicando que Ovidio recurrió a esa significación inusual por razones métricas y porque es más afín al *sermo cotidianus* al que Ovidio está más cercano en sus libros del exilio. Sin embargo, esta *lectio difficilior* es innecesaria por dos motivos. El primero es que el pasaje del Pseudo Luciano no

⁸¹ Ovidio no especifica cuál es la ciudad de Arístides, pero se entiende generalmente que se trata de Mileto, referida en el primer verso. Una línea crítica sostiene que, si Arístides pudo elegir libremente vincularse con los escandalosos asuntos milesios, es porque no estaba necesariamente asociado a ellos por nacimiento (HARRISON, S. J. 1998: 62). Nosotros, en cambio, creemos que Arístides fue milesio y que la vinculación voluntaria con los sucesos escandalosos de su ciudad se encontraba amparada en la distancia irónica de su *persona* narrativa respecto de los hechos (v. III. 2. iii).

muestra una contradicción sino una lectura complementaria a los versos de Ovidio. El segundo, que la interpretación de Rohde no contempla el desarrollo posterior del género en Apuleyo.

Una comparación de *iunxit secum* con los usos verbales y pronominales de Ovidio para referirse al resto de los autores mencionados en el contexto inmediato de la cita apoya nuestra interpretación. Observamos, por ejemplo, una relación de distancia entre Eubio y su historia: *descripsit* y *conditor* no dan la impresión de una participación protagónica, o incluso como testigo presencial, del autor en el hecho narrado. Es probable que se tratara de una narración en la que el narrador no participara de los hechos narrados⁸², puesto que, de haberlo hecho, el verbo habría sido uno más vinculante. Lo mismo sucede con el autor de *Sibaríticas*, para quien Ovidio utiliza el verbo *composuit*, el cual también marca una distancia considerable. Distinto es el caso de los autores evocados en la última línea de la cita, a los cuales Ovidio asocia claramente con los relatos sexuales que no tuvieron el recato de callar. En esa línea, *suos* indica el carácter confesional del texto, por lo cual debemos considerar, en este caso, que esas obras relataron vivencias de sus propios autores, los cuales contaron con un narrador homodiegético⁸³ que era potencialmente identificable con el autor de la obra. Todos estos casos deben ser confrontados con el pasaje del mismo libro de *Tristia* en el que el propio Ovidio se desliga de sus propias composiciones:

*sic ego delicias et mollia carmina feci,
strinxerit ut nomen fabula nulla meum.* (Ov. trist. 2, 349-350)

Así compuse yo placeres y poemas delicados,
de modo que ninguna fábula afectara mi nombre.

Aquí, el verbo *stringo* es análogo a *iungo*, pues ambos implican una relación personal entre el autor y su creación. La diferencia estriba en que Ovidio, precisamente a diferencia de Arístides, decidió no ligar su nombre a sus creaciones: su pecado fue ver y contar (Ov. trist. 2, 103-104)⁸⁴, como aquellos que escribieron lo que observaron. El uso

⁸² Se trata de un narrador heterodiegético, “ausente de la historia que cuenta” (GENETTE, G. 1989: 299).

⁸³ El narrador homodiegético es el que está “presente como personaje en la historia que cuenta” (GENETTE, G. 1989: 299).

⁸⁴ Es el caso del narrador heterodiegético (porque no participa de la historia que narra) pero intradiegético en cuanto a su nivel narrativo, es decir, que tiene una *persona* definida y su “yo” se vuelve visible: “paradigma: Scheherazade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente” (GENETTE, G. 1989: 302).

de *secum*, al igual que el pronombre *suos* en la última línea del pasaje sobre Arístides, enfatiza el vínculo personal del autor con los hechos retratados⁸⁵.

Afortunadamente, tenemos un testimonio que confirma la presencia de Arístides dentro de su obra. Se trata del comienzo de los *Amores* del Pseudo Luciano. Allí, el personaje Licinio comenta a su amigo Teomnesto que está fascinado por las historias que ha oído de él, al igual que Arístides lo había estado oyendo las narraciones milesias.

πάνυ δὴ με ὑπὸ τὸν ὄρθρον ἢ τῶν ἀκολάστων σου διηγημάτων αἰμύλη καὶ γλυκεῖα πειθῶ κατεύφραγκεν, ὥστ' ὀλίγου δεῖν Ἀριστείδης ἐνόμιζον εἶναι τοῖς Μιλησιακοῖς λόγοις ὑπερκηλούμενος, ἄχθομαί τε νῆ τοὺς σους ἔρωτας, οἷς πλατὺς εὐρέθης σκοπός, ὅτι πέπαυσαι διηγούμενος· (PS. LUCIAN. am. 1)

Esta mañana me ha alegrado la dulce seducción de tus llamativos relatos, de modo que casi pensé que era yo Arístides siendo encantado sobremanera por los relatos milesios; y juro por esos amores tuyos, que han encontrado tan amplio público, que estoy ciertamente apenado de que hayas llegado al final de tus historias.

Entendemos a partir de esta cita que sólo si Arístides participó como personaje en sus *Milesíacas* puedo haber estado encantado por los relatos de los milesios. Para K. Bürger (1892: 354) –y en esto, sorprendentemente, coincide con E. Rohde (1893: 128)–, este pasaje contradice la lectura que hemos hecho del verso ovidiano *iunxit milesia crimina secum*, puesto que aquí Arístides aparece como oyente y no como participante de las historias milesias. No obstante, si bien es cierto que no se muestra aquí a un Arístides protagonista, el hecho de que el Pseudo Luciano lo retrate como escucha pasivo de historias no se opone a que Ovidio enfatice su aspecto activo. Recordemos que el poeta latino se compara con Arístides en cuanto a su cuota de responsabilidad como autor de relatos, mientras que el personaje del Pseudo Luciano traza un paralelo entre él y Arístides en cuanto receptores de historias: ambos aspectos, el de protagonista y el de oyente, pueden ser parte de un mismo personaje. Debemos pensar, entonces, que Arístides oyó ciertas historias, de lo cual da testimonio el Pseudo Luciano, y que participó de otras, como sugieren tanto la lectura contextual del pasaje de *Amores* como

⁸⁵ Se trata de una variedad de autor homodiegético: “Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservamos el término, inevitable, de *autodiegético*” (GENETTE, G. 1989: 300). Es también un narrador homodiegético-intradiegético, “paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su historia” (GENETTE, G. 1989: 302).

la del pasaje de *Tristia*.

Un estudio más profundo de la referencia aristidea en *Amores* y el uso que allí se hace de *ὑπερκηλέω* para describir el rol de Arístides aportan otros elementos que apoyan nuestra interpretación. La posición privilegiada de la alusión a Arístides en el comienzo de la obra resalta el carácter programático de la misma e indica una imitación de las *Milesíacas* en varios aspectos. Por lo tanto, podemos asumir que algunas de las características de *Amores* tuvieron su correlato en la obra de Arístides.

Es muy significativo, en primer lugar, el hecho de que Licinio se compare con Arístides en cuanto oyente de encantadores relatos para luego convertirse en la voz dominante del relato. La alternancia de los roles pasivo y activo de los personajes principales en cuanto narradores apoya nuestro argumento de que Arístides oyó y contó historias dentro de *Milesíacas*⁸⁶.

En segundo lugar, conviene destacar que Licinio, en cuanto narrador, cuenta sus memorias de una vivencia propia pero el centro de su historia está conformado por relatos de otros personajes en forma directa⁸⁷. Observamos, entonces, que el interés principal de la obra recae en tres discursos realizados por narradores subsidiarios a través de sus propias voces. Este procedimiento, propio de la *narratio in personis*, fue usado también por Apuleyo, lo cual indica que debió de ser característico del género milesio y, por lo tanto, de su obra fundacional, *Milesíacas*⁸⁸.

En tercer lugar, la utilización del motivo literario del viaje como organizador del relato de Licinio sugiere un vínculo con el género milesio en cuanto a su técnica narrativa. El encuentro con diversos lugares y personas genera el contexto oportuno

⁸⁶ El diálogo *Amores* comienza cuando Teomnesto ha terminado de pronunciar un largo y atrapante discurso. Luego de una breve discusión, será el turno de Licinio de tomar la palabra, lo cual hace a partir del pasaje 6 y hasta el 52, donde se retoma el diálogo con Teomnesto y este último le confiesa, como Licinio a él en el comienzo del diálogo, que *ὡς ὑπ' ἄκρας ἡδονῆς τῶν λεγομένων ἐν Κνίδῳ διατρίβειν ὥοιμην ὀλίγου τὸ βραχὺ τοῦτο δωμάτιον αὐτὸν ἡγούμενος εἶναι τὸν νεῶν ἐκεῖνον*. (PS. LUCIAN. am. 53) “por el grandísimo placer de tus relatos creía estar en Cnido y casi pensaba que esta habitación toda pequeña era el celebrado templo”. Existe una circularidad entre los roles, por lo cual la referencia milesia al discurso de Teomnesto es también aplicable al relato de Licinio: “Pseudo-Lucian’s similar opening reference to ‘Milesian Tales’ also seems to herald his subsequent use of a first person narrative to frame the pleasing words of other interlocutors” (BITEL, A. 2001: 142).

⁸⁷ “For Lycinus (*Amores* 6-52) describes a journey which he made in the past, but the bulk of his narrative comprises what he heard on the way: a woman’s ‘incredible’ erotic tale (15-16) and his two companions’ delightful speeches on love (19-29; 30-49)” (BITEL, A. 2001: 142).

⁸⁸ v. III. 2. ii.

para la inserción de descripciones, narraciones o pensamientos relacionados con ellos, lo cual lo convierte en un marco apropiado para el diálogo narrativo⁸⁹. Además, el motivo del viaje fue un recurso muy utilizado por los historiadores, especialmente por los periegetas⁹⁰. Si tenemos en cuenta que las *Milesíacas* se originaron en el ámbito de la historiografía helenística, que la corriente historiográfica de la periégesis fue iniciada por Hecateo de Mileto⁹¹ y que contó con otras obras periegéticas en torno a esa ciudad⁹², es lógico considerar que un autor de *Milesíacas* se vio influenciado en alguna medida por esta corriente historiográfica.

En cuarto lugar, debemos estudiar el uso del diálogo como marco para la historia de Licinio. La obra comienza en medio de una conversación ya iniciada entre Licinio y Teomnesto, luego del parlamento de este último, lo cual sugiere un paralelo con el abrupto comienzo de *Las metamorfosis* con ‘*At ego tibi...*’:

Given that both *Amores* and the *Met.* Open in the middle of an ongoing dialogue... and both then compare themselves to ‘Milesian tales’, it is tempting to infer that the *Milesiaka* began similarly with the principal narrator in mid-conversation with his companion(s), *sermone isto Milesio*. (BITEL, A. 2001: 142)

Este comienzo análogo de *Amores* y *Las metamorfosis*, sumado al hecho de que el estilo conversacional es un aspecto notorio del género milesio⁹³, sugiere que *Milesíacas* debió de asemejarse en algunos aspectos al diálogo narrativo. La similitud con *Amores*, que tiene por contexto un festival en honor a Heracles, dio origen a la tesis de que la obra de Aristides se desarrolló en forma de diálogo bajo un marco simposiático⁹⁴. Sin embargo,

⁸⁹ v. III. 2. iii.

⁹⁰ La periégesis es un tipo de historiografía. Muchos historiadores compusieron tanto historias de ciudades o regiones como relatos de viajes, crónicas y anales, como es el caso de Carón de Lámpasco: ἱστορικός, ἔγραψεν Αἰθιοπικά, (...) Ὁρους Λαμψακηνῶν ἐν βιβλίοις δ#, Πρυτάνεις ἢ ἄρχοντας τοὺς τῶν Λακεδαιμονίων: ἔστι δὲ χρονικά: Κτίσεις πόλεων ἐν βιβλίοις β#, [...] Περίπλουν τῶν ἐκτὸς τῶν Ἡρακλέους στηλῶν. (SUDA χ 136 A.) “Historiador. Escribió *Etiópicas*, *Pérsicas* en 2 libros, [...] *Crónicas de los lampasquinos* en 4 libros, *Prítanes o Arcontes de los lacedemonios* (estos son anales), *Fundaciones de ciudades* en 2 libros, [...] *Periplo más allá de las columnas de Hércules*”. Los recursos narrativos y motivos literarios de todos estos tipos de historiografía están presentes los unos en los otros en distintas proporciones, lo cual les da una impronta característica dentro del mismo género.

⁹¹ Para otros posibles puntos de contacto entre Hecateo y la milesia, v. BITEL, A. 2001: 148-151.

⁹² El título de la obra de Aristócrito περί Μιλήτου, referida por Partenio de Nicea, da a entender que se trata de una obra periegética; v. II. 2. iv.

⁹³ v. III. 1. ii.

⁹⁴ Esta fue la propuesta de Hans Lucas (1907: 21, 32), quien dio como posibles paralelos las obras de

el simposio es un motivo literario más, no un marco general, en *Las metamorfosis*⁹⁵, con lo cual nos inclinamos a pensar que ese es el lugar que debió de tener en *Milesíacas*.

Finalmente, el uso del participio ὑπερκηλούμενος en el prólogo de *Amores* para referirse a Arístides indica la presencia de ciertos temas característicos del género milesio. El verbo ὑπερκηλέω significa “encantar enormemente”, pues su morfología indica la intensificación mediante el prefijo ὑπερ- del verbo κηλέω, cuyo significado principal es el de ‘encantar’, ‘embrujar’, ‘engañar’. La construcción con ὑπερ- es exclusiva de *Amores*, por lo cual debemos decir que se trata de un hápax, pero el verbo κηλέω fue muy usado por Platón, especialmente para designar la seducción que los oradores y poetas operan mediante el uso de la palabra (PL. Phdr. 267d; PL. rep. 358b; PL. rep. 607c). La vinculación platónica no es inocente, ya que todo el diálogo *Amores*, que trata sobre los beneficios propios del amor homosexual y heterosexual, tiene un antecedente fundamental en *El banquete* de Platón⁹⁶. La seducción por la palabra se presenta en las obras platónicas casi siempre de forma negativa, puesto que orienta a los oyentes hacia el placer y los aleja de la búsqueda de la verdad. Sin embargo, en otros autores inscriptos en el platonismo, el placer de la palabra, mentirosa pero seductora, tiene un aspecto positivo: quien conoce la naturaleza de la mentira dulce sabe apreciarla por lo que es. Esta es la idea que subyace, por ejemplo, en *Cómo debe un joven oír a los poetas* de Plutarco y en *Las metamorfosis* de Apuleyo⁹⁷. Incluso en Luciano está presente una ambigüedad respecto del mejor acercamiento hacia los relatos seductores

Platón, la *Ciropedia* (II.2 y VIII.4), la cena de Trimalción en el *Satiricón*, las *Quaestiones conviviales* de Plutarco y el *Banquete de los siete sabios* de Ateneo (1907: 32).

⁹⁵ v. III. 2. iii.

⁹⁶ También *Fedro* y *Lisis* de Platón, *El banquete* de Jenofonte y los *Diálogos sobre el amor* de Plutarco son antecedentes de importancia. De hecho, el pasaje 31 hace una burlona pero explícita alusión al *Fedro*, invocando al plátano bajo el que Sócrates y su amigo conversaron de filosofía.

⁹⁷ “Au troisième compagnon de route, pour qui le récit de la mésaventure d’Aristomène avec deux sorcières thessaliennes n’est qu’affabulations, Lucius fait cette déclaration sonnante comme un programme d’intentions au seuil du roman: *ego uero... nihil impossibile arbitror* (1, 20: 18, 22; cf. aussi 1, 3: 3, 14 ss.). Ce qui, au premier abord, pourrait apparaître comme une simple manoeuvre narrative invitant le lecteur à se dépouiller de ses préjugés et à croire en la suite de l’histoire, est en réalité l’un des thèmes principaux des *met.*, étroitement lié à la magie, aux phénomènes supranaturels et divins” (VAN MAL-MAEDER, D. K. 1963: 26-27). El pasaje señalado por Van Mal-Maeder, APUL. met. 1, 20, alude al señalado ensayo de Plutarco y, a través de él, a la filosofía platónica (BUZÓN, R., MAKSIMCZUK, J., FERNÁNDEZ, C. 2012).

pero mentirosos, lo cual podemos apreciar tanto en su *Philopseudes sive Incredulus* como en el prólogo de *Verae Historiae*. El prólogo de *Las metamorfosis* de Apuleyo se caracteriza por un abierto llamado al oyente o lector para que se deje seducir por el relato: *aurasque tuas benivolas permulceam modo si [...] non spreveris inspicere* (APUL. met. 1, 1) “y acariciaré tus benévolas orejas sólo si no desprecias inspeccionar...”⁹⁸. Oportunamente, Luca Graverini destacó las similitudes temáticas, contextuales y léxicas entre el apuleyano *per-mulceo* y el pseudoluciánico *ὑπερ-κηλέω* y propuso relacionar ambos prólogos con el de *Μιλησιακά*⁹⁹. La lectura del participio como ‘seducido’¹⁰⁰, con los consiguientes paralelos contextuales (referencia prologal), léxicos (verbo intensificado), temáticos (seducción por la palabra) y de transmisión textual (hápx) nos indica que, probablemente, el pseudoluciánico *ὑπερκηλούμενος* fue tomado del prólogo de la obra de Arístides. En cualquier caso, debemos reconocer la gran afinidad entre el diálogo narrativo del Pseudo Luciano y la obra de Arístides.

⁹⁸ v. III. 1.

⁹⁹ “...but I would hasten to point out that the prologue to the *Amores* of Pseudo-Lucian seems to recapitulate the same thematic features I have identified in the programmatic statements from the Greek novels and from Apuleius’ prologue. (...) Among the several Greek equivalents of *permulcere*, we should pay particular attention to the pseudo-Lucianic *ὑπερκηλούμενος*, which deserves particular emphasis because of the structural parallel in the prefix *per-/ὑπερ-*. It is by no means unlikely that the prologue to the *Amores* of pseudo-Lucian is imitating the prologue to Arístides’ *Milesian Tales*: at this point, then, we need to seriously consider the possibility that the same prologue had an influence on the prologue of the *Metamorphoses*” (GRAVERINI, L. 2007: 45-46).

¹⁰⁰ Existe también la posibilidad de que *ὑπερκηλούμενος* no sólo tenga una relevancia temática como indicador de ficcionalidad sino que presente también implicancias sobre la trama de *Milesíacas*. Si lo traducimos por ‘engañado’ y tenemos en cuenta el desarrollo posterior de la *milesia* en *Las metamorfosis* de Apuleyo, podemos establecer un paralelo entre su protagonista, Lucio, y Arístides. En la obra de Apuleyo, Lucio es presentado como un joven curioso y crédulo, ávido de experimentar y de oír cosas extrañas (v. III. 2. iv). Tal es así que en el libro tercero es engañado por los tesalios y se convierte en el insospechado protagonista del festival del dios *Risus*. También en *Milesíacas* podríamos tener una situación similar en la que un Arístides, dispuesto a escuchar y creer lo que le cuentan sea engañado e inducido a participar de alguna acción vergonzosa. Este punto de vista nos ayuda a entender de qué forma podría haberse involucrado Arístides en los asuntos milesios. En una hipótesis más arriesgada, si tradujéramos *ὑπερκηλούμενος* como ‘encantado’, podríamos considerar que, al igual que en *Las metamorfosis*, hubiera habido en *Milesíacas* una fuerte impronta de las artes mágicas en el desarrollo de la trama. Sin embargo, el contexto de la referencia en *Amores* no indica la presencia de la magia en ninguno de sus aspectos.

II. 3 En torno a *Milesiarum libri*

Los testimonios en torno a *Milesíacas* nos han permitido conocer algunas particularidades del origen, el contenido y la estructura de la obra fundacional del género milesio. A continuación, estudiaremos los fragmentos conservados de la traducción latina de la obra de Arístides y los testimonios antiguos en torno a ella y su autor. La crítica, por lo general, sólo destaca que fue un patricio romano, Lucio Cornelio Sisena¹⁰¹, quien tradujo *Milesíacas*¹⁰² alrededor del año 100 a.C. y que dicho evento atestigua la popularidad de la obra de Arístides. No obstante, creemos que un análisis más profundo puede ayudarnos a precisar las características que los latinos asociaron al género milesio a través de los *Milesiarum libri*. En primer lugar, nos preguntaremos qué tipo de traducción realizó Sisena y, en segundo lugar, indagaremos en las referencias que los antiguos realizaron sobre la actividad literaria de Sisena y su estilo, a fin de contextualizar adecuadamente los fragmentos conservados de sus milesias.

II. 3. i Sisena como traductor

Para la interpretación adecuada del dístico ovidiano (Ov. trist. 2, 443-4) que se refiere a *Milesiarum libri* resulta de capital importancia establecer la modalidad bajo la cual Sisena emprendió la adaptación de la obra de Arístides. El pasaje en el que Cicerón describe a Sisena en cuanto adaptador de obras griegas (Cic. leg. 1, 7) es ilustrativo de la actividad de traducción literaria entre los romanos.

Traducir textos de otras lenguas, y especialmente de la griega, fue la forma que encontró el pueblo romano en sus comienzos –y se prolongó a lo largo de su historia– de enriquecer su cultura¹⁰³. Cicerón planteó en los siguientes términos los dos modos de

¹⁰¹ Su pertenencia a la *gens Cornelia* y su muy probable ascendencia etrusca fueron analizadas por RAWSON, E. 1979: 328-329.

¹⁰² Lucio Cornelio Sisenna es autor tanto de *Milesiarum libri* como de *Historiae*, a pesar de que E. Rawson (1979) lo haya puesto en duda con un argumento claramente desestimado por A. Perutelli (2004).

¹⁰³ Ejemplo de esto es Plinio el Joven, quien recomendaba a un amigo lo siguiente: *Utile in primis, et multi praecipunt, vel ex Graeco in Latinum vel ex Latino vertere in Graecum. Quo genere exercitationis proprietas splendorque verborum, copia figurarum, vis explicandi, praeterea imitatione optimorum similia inveniendi facultas paratur; simul quae legentem fefellissent, transferentem fugere*

traducción que eran frecuentes en su tiempo: la tarea del *interpres*¹⁰⁴ consistía en realizar una traducción técnica de textos de uso jurídico, mientras que convenía a un *orator* como él adaptar las piezas oratorias, filosóficas, históricas o literarias con el fin de robustecer la lengua y la cultura latinas:

Quid? si nos non interpretum fungimur munere, sed tuemur ea, quae dicta sunt ab iis, quos probamus, eisque nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem adiungimus, quid habent, cur Graeca anteponant iis, quae et splendide dicta sint neque sint conversa de Graecis? [...] Quodsi Graeci leguntur a Graecis isdem de rebus alia ratione compositis, quid est, cur nostri a nostris non legantur? (Cic. fin. 1, 2, 6)

¿Por qué, si nosotros no desempeñamos el oficio de intérpretes sino que analizamos lo dicho por autores renombrados y añadimos a los suyos nuestro juicio y nuestro orden de escritura, por qué razón antepondrían las obras griegas a aquellas que hubieran sido espléndidamente compuestas mas no traducidas de las griegas? [...] Puesto que, si los griegos son leídos por los propios griegos sobre asuntos redactados en formas diversas, ¿por qué razón no habrían de ser leídos los nuestros por los nuestros?

Lo que expresa Cicerón es la necesidad que tiene un autor culto de reelaborar una obra extranjera, adaptándola a su propio estilo, marco y lectores¹⁰⁵. Una epístola de Plinio el joven especifica el modo en que conviene trabajar sobre la traducción de textos griegos:

Poteris et quae dixeris post oblivionem retractare, multa retinere plura transire, alia interscribere alia rescribere. Laboriosum istud et taedio plenum, sed difficultate ipsa fructuosum, recalescere ex integro et resumere impetum fractum omissumque, postremo nova velut membra peracto corpori intexere nec tamen priora turbare. (PLIN. epist. 7, 9, 5-6)

non possunt. Intellegentia ex hoc et iudicium acquiritur. (PLIN. epist. 7, 9) “Es útil en primer lugar (y muchos lo toman antes) traducir tanto del griego al latín como del latín al griego. En ese género de ejercitación se prepara la precisión y el esplendor del vocabulario, la abundancia de metáforas, la fuerza para desarrollar, y además la facultad de encontrar paralelos en imitación de los mejores; al mismo tiempo, las cosas que hayan engañado al lector no pueden huir del traductor. De esto se adquiere juicio y comprensión”.

¹⁰⁴ La distinción entre el *interpres* y el *orator* se encuentra en Cic. opt. gen. 14. Para un análisis histórico-sociológico del rol del *interpres* en la Antigüedad, v. MCEL DUFF, S. 2009.

¹⁰⁵ En cuanto a la poesía, Horacio exigía las mismas libertades de adaptación que Cicerón reclamaba para el orador: *Difficile est proprie communia dicere; tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus, / quam si proferres ignota indictaque primus. / Publica materies privati iuris erit, si / non circa vilem patulumque moraberis orbem, / nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres, nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex.* (HOR. ars 128-135) “Es difícil decir en forma personal las cosas comunes; y tú / más rectamente convertirías un poema troyano en actos / que si, siendo el primero, representaras cosas nunca antes vistas ni dichas. / Pública será la materia del derecho privado, si / no aboradas una esfera vulgar y remanida, / ni procuras trocar palabra por palabra como fiel / intérprete, ni saltas, como un imitador, hacia un estrecho / desde el cual el pudor o la regla de la obra te impida adelantar un pie.

Podrías también corregir, después de un olvido, las cosas que hayas dicho, retener muchas, superar varias, unas ampliar, otras reescribir. Es laborioso y lleno de tedio, pero fructuoso por su dificultad misma, acalorarse por la cosa entera, luego retomar el ímpetu quebrado y abandonado, y finalmente entrelazar, como si fueran miembros, cosas nuevas al cuerpo acabado sin turbar las primeras.

Plinio especifica que no se trata simplemente de incorporar algo nuevo a una obra preexistente sino de fundir lo creado con lo dado para formar una amalgama. Esto no quiere decir que lo más habitual fuera reelaborar drásticamente textos griegos, pero sí que el buen traductor debía ser un participante activo y creativo. El estilo de traductor latino es el que deja su impronta personal en la obra adaptada.

En un repaso de los oradores romanos, Cicerón explicó a Ático que Sisena fue el mejor adaptador de obras griegas pero que debía ser superado en algunos aspectos, tarea que encomendó a Ático:

Nam quid Macrum numerem? Cuius loquacitas habet aliquid argutiarum nec id tamen ex illa erudita Graecorum copia, sed ex librariolis Latinis: in orationibus autem multa sane apta Latino sermoni impertiens, Sisenna, eius amicus, omnis adhuc nostros scriptores—nisi qui forte nondum ediderunt, de quibus existimare non possumus—facile superavit. Is tamen neque orator in numero vestro umquam est habitus, et in historia puerile quiddam consecratur, ut unum Clitarchum neque praeterea quemquam de Graecis legisse videatur, eum tamen velle dumtaxat imitari: quem si adsequi posset, aliquantum ab optumo tamen abesset. Quare tuum est munus hoc, a te exspectatur; nisi quid Quinto videtur secus. (CIC. leg. 1, 7)

¿Por qué he de contar, pues, [entre los oradores] a Macro, cuya locuacidad tiene algo de ingenio, no surgido este, sin embargo, de aquella erudita abundancia de los griegos sino de los libreros latinos? Sin embargo, en sus discursos, compartiendo muchas cosas sanamente ganadas para la lengua latina, su amigo Sisena superó fácilmente hasta ahora a todos nuestros escritores —a no ser los que quizás hasta ahora no han editado, de los cuales no podemos juzgar. Pero este tampoco fue en ningún momento considerado orador entre ustedes, y además persigue en la historia algo infantil, de modo que sólo a Clitarco y a ninguno de los griegos antes parece haber leído, y aún parece querer imitar nada más que a él, al cual, si pudiera emular, quedaría, sin embargo, muy lejos de lo óptimo. Por eso es tuyo este deber, se espera esto de vos, a menos que algo sea visto de otra manera por Quinto.

En este párrafo, Cicerón señala que Sisena enriqueció la lengua latina con sus adaptaciones de obras griegas. Debemos asumir, pues, que la traducción siseniana de *Milesíacas*, respondía al estilo de adaptación oratorio alabado en él por Cicerón. Esto

abre nuevas preguntas sobre qué elementos de la milesia son propiamente sisenianos y en qué medida incidieron en la conformación del género.

II. 3. ii El estilo de Sisena

Hemos visto ya que Cicerón consideraba a Sisena un buen traductor, no obstante lo cual observó un aspecto negativo en su prosa: Sisena tradujo e imitó casi exclusivamente a un historiador griego llamado Clitarco. Esto es un indicio interesante sobre el estilo del autor, puesto que dicho historiador griego fue tenido por más ingenioso que confiable¹⁰⁶, de estilo artificioso y exagerado¹⁰⁷ e incluso como representante del asianismo oratorio. E. Rawson (1979: 342-343) explicó que Sisena pudo haber seguido por el mismo camino, aunque hay también indicios en la dirección opuesta. La mayor parte de la crítica concuerda en que, como Clitarco, Sisena fue un historiador afín al drama¹⁰⁸. Cicerón señala, por ejemplo, la gran importancia para su obra de los portentos de la naturaleza:

Quod quidem somnium Sisenna cum disputavisset mirifice ad verbum cum re convenisse, tum insolenter, credo ab Epicureo aliquo inductus, disputat somniis credi non oportere. Idem contra ostenta nihil disputat exponitque initio belli Marsici et deorum simulacra sudavisse et sanguinem fluxisse et discessisse caelum, et ex occulto auditas esse voces, quae pericula belli nuntiarent, et Lanuvi clipeos, quod haruspibus tristissimum visum esset, a muribus esse derosos. (CIC. div. 1, 99)¹⁰⁹

En relación a este sueño, Sisena, aunque había considerado con admiración que los hechos coincidían con lo dicho, luego ilógicamente –creo que inducido por algún epicúreo– considera que no conviene creer en los sueños. El mismo no considera nada en contra de los sueños y manifiesta que, durante la guerra mársica, lloraron las estatuas de los dioses, fluyó sangre [de los ríos], el cielo se abrió, se oyeron voces desde lo oculto que anunciaban los peligros de la guerra y los escudos de Lanuvio –lo cual fue considerado tristísimo por los adivinos– fueron roídos por ratones.

El detalle con que son descriptos los *prodigia* refleja un gusto por las cosas

¹⁰⁶ QUINT. inst. 10, 1, 75.

¹⁰⁷ CIC. Brut. 42-43.

¹⁰⁸ Una excelente síntesis de esta discusión puede encontrarse en RAWSON, E. 1979: 345ss.

¹⁰⁹ El eje de la discusión sobre este pasaje ha sido, hasta el momento, la posibilidad de que Sisena fuera epicureo. Al respecto, v. CANDILORO, E. 1963, 221ss., CALBOLI, G. 1975: 153-158 y PERUTELLI, A. 2004: 9-12.

extraordinarias que es consistente con el estilo de su admirado Clitarco: “Sisenna non solo concedeva credito ai prodigi, ma li rievocava con grande pathos [...] Come nei *Commentarii* del suo patrono Silla, anche nelle *Historiae* di Sisenna i prodigi avevano un grande rilievo” (PERUTELLI, A. 2004: 12). El consenso crítico apunta a que la narración patética de hechos asombrosos es un rasgo destacado del estilo de Sisena. Tanto el interés por los *prodigia* y todo tipo de cosas extraordinarias como el estilo dramático pueden observarse en *Las metamorfosis* de Apuleyo¹¹⁰.

Si bien Sisena es conocido por su modo “trágico” de contar la historia, Cicerón destacó en él un aspecto que podríamos llamar irónico, humorístico o incluso satírico:

Inferioris autem aetatis erat proximus L. Sisenna, doctus vir et studiis optimis deditus, bene Latine loquens, gnarus rei publicae, non sine facetiis sed neque laboris multi nec satis versatus in causis. (CIC. Brut. 228)

Aunque de menor edad, era próximo Lucio Sisena, hombre docto y dedicado a los mejores estudios, orador con buen latín, conocedor de los asuntos públicos, no sin agudezas pero no así de mucho trabajo ni suficientemente versado en causas.

La inclusión de las *facetiae* en una brevísima caracterización de Sisena es un claro indicio de que el ingenio es un aspecto relevante en la obra del autor. Mientras que en la literatura de caracteres bajos, como el mimo, es esperable un humor grosero (*salsum et cavillatio*), al *orator* corresponden la broma y las agudezas (*iocus et facetiae*)¹¹¹. De acuerdo con el detallado catálogo de *facetiae* en CIC. de orat. 2, 216ss., Sisena debió de haber utilizado recursos humorísticos verbales (*dicto tractatur*) y narrativos (*re tractatur*) como los que adjudicó Cicerón al buen orador: fábula real o inventada,

¹¹⁰ Apuleyo destaca irónicamente un pasaje en el que utiliza ese estilo cuando Aristomenes se refiere al modo de narrar trágico y teatral de Sócrates y le pide que se exprese sencillamente: *aulaeum tragicum dimoveto et siparium scaenicum complicato et cedo verbis communibus* (APUL. met. 1, 8) “levanta el telón de la tragedia, pliega la cortina escénica y trae palabras comunes”. La misma historia de Aristomenes con su amigo Sócrates (1, 5-19) es ejemplo del uso apuleyano de los *prodigia*. También lo son el relato de Telifrón (2, 21-30), el encantamiento de los odres (3, 15), las transformaciones de Pánfila en ave (3, 21) y de Lucio en asno (3, 24), las profesías en torno a Lucio (2, 12), la secuencia del bosque con fantasmas y dragones (7, 19-21), el sueño premonitorio de la hija del molinero (9, 31), los *prodigia* previos a la historia de los tres hermanos (9, 33-34) y la manifestación de Isis (11, 3-4), entre otros.

¹¹¹ Apuleyo alaba el humor mesurado: *ioca non infra soccum, seria non usque ad coturnum* (APUL. flor 16) “burlas no debajo del zueco, cosas serias no más allá del taco”. Esto coincide con la perspectiva romana respecto del humor, distinta de la griega: “Possiamo concedere effettivamente questa originalità ai Romani, tanto più che essi hanno obiettivi diversi da quelli dei Greci: questi mirano, ripetiamo, a quella forma di *ridiculum* che è propria della commedia, a quello che i Romani chiamano *cavillatio*, i Romani al *iocus*, alla *dicacitas*, alle battute improvvise, capaci di smontare un avversario, gettando su di esso il ridicolo” (CATAUDELLA, Q. 1971: xx).

apólogo, anécdota histórica curiosa, invectiva, ambigüedad, ironía, equívoco, juego de palabras, cita de versos o proverbios, lectura literal, caricatura y absurdo, entre otros. Todos estos recursos se observan en la milesia apuleyana, por lo cual el uso continuo o esporádico del humor es un dato importante y debe ser tenido en cuenta en el análisis de los fragmentos de los *Milesiarum libri* de Sisena.

Otro rasgo llamativo de su estilo es su preocupación por la cohesión narrativa. Es un lugar común entre los historiógrafos antiguos criticarse unos a otros en cuanto a la organización del material narrativo y Sisena no es la excepción, puesto que arremetió contra quienes escribían “a los saltos”. Es posible afirmar que “Sisenna raccontava gli avvenimenti non *vellicatim aut saltuatim scribendo*, ma secondo gli argomenti in modo da formare grandi unità” (CALBOLI, G. 1975: 1). En Sisena, la unidad del relato está dada por la estructuración en torno a un personaje: “La narrazione non viene quindi spezzettata secondo criteri geografici (o cronologici), ma è tenuta unita seguendo (nel caso del fr. 172 P2.) la gesta di un personaggio” (CALBOLI, G. 1975: 1, nota al pie). Este uso siseniano, infrecuente en la historiografía, está en consonancia con la milesia aristidea, la cual tenía a Arístides como personaje que cohesionaba de alguna manera la gran variedad de relatos y eventos que se narraban. La preferencia siseniana por la organización de la narración en torno a un personaje coincide estilísticamente con su elección de las milesias aristideas como objeto de traducción.

II. 3. iii La adaptación siseniana de *Milesíacas*

El único testimonio antiguo que relaciona específicamente a Sisena con Arístides es el siguiente dístico del segundo libro de *Tristia* de Ovidio:

*Vertit Aristiden Sisenna, nec obfuit illi
historiae turpis inseruisse iocos.* (OV. trist. 2, 443-4)

Tradujo a Arístides Sisena y no lo perjudicó
haber insertado burlas vergonzosas en la historia.

La traducción e interpretación de estos versos es objeto de una gran controversia crítica. No obstante su dificultad, es absolutamente necesario indagar en ellos puesto que aportan datos decisivos para comprender los elementos que conformaron las primeras milesias y dieron su impronta personal al género. Para analizarlos, estudiaremos por un

lado el sentido de *historiae inseruisse* y, por otro, a qué se refirió Ovidio con *turpis iocos*. Estas cuestiones son de fundamental importancia y han sido tratadas por varios estudiosos, pero no ha habido consenso al respecto.

II. 3. iii. a Insertar en la historia

Una posición crítica es la de K. Bürger (1892: 345ss.), quien sostuvo que *historiae* equivale a *Milesíacas*, que *iocos* es sinónimo de *fabulas* y que *inseruisse* significa ‘añadió’. Desde este punto de vista, Sisena habría incorporado más fábulas, y estas de carácter inmoral, a las ya existentes en la obra de Arístides. A Bürger le pareció una obviedad que la *historia* del verso de Ovidio fuera una obra de ficción, más precisamente, una “novela” similar a las llamadas “novelas griegas de amor y de aventuras” (1892: 354). Sin embargo, la obra de Arístides no perteneció a dicho género y, por lo tanto, la comparación que realizó Bürger con la obra de Aquiles Tacio no es adecuada (1892: 354), así como tampoco la puesta en relación con las *Sibaríticas* mencionadas por Ovidio, puesto que no hay certeza alguna acerca de sus características y, para Bürger, esta obra era también una “novela” (1892: 355). Además, este autor no brindó argumentos para la lectura de *iocos* como sinónimo de *fabulas*.

Otra postura es la de E. Rohde (1893), quien concibió *Μιλησιακά* como una colección de relatos breves (*novellen*) sin un hilo conductor¹¹². Para él, *turpes iocos* eran el equivalente de *milesia crimina*, puesto que consideraba un sinsentido que Sisena hubiera agregado (*inseruisse*) *turpes ioci* a una obra que ya los tenía en abundancia. Luego supuso que, puesto que Sisena era historiador, este debió de haber alternado (*inseruisse*) la composición de obras serias de historiografía (*historiae*) con *nouvelles* ligeras (*turpes ioci*)¹¹³. Esta postura plantea dos hipótesis *ad hoc*: la primera consiste en traducir *historia* como ‘obra historiográfica’ y la segunda *insero* como ‘alternar’. Ambas traducciones no responden a los usos registrados de dichos términos y fueron diseñadas específicamente para este pasaje.

Una postura diferente tanto a la de Bürger como a la de Rohde es la de Marcello

¹¹² Al revisar el artículo de Rohde, H. Lucas (1907: 18-19) aceptó sus fundamentos pero explicó que las *nouvelles* debieron de haber estado enmarcadas en una unidad mayor.

¹¹³ A esta lectura de Rohde adhirieron Q. Cataudella (1958: 134) y, recientemente, A. Perutelli (2004: 54).

Gigante. Este crítico italiano entendió que *historiae* no se trataba ni de *Milesíacas* ni de la obra historiográfica¹¹⁴ de Sisena sino de la traducción siseniana de la obra de Arístides, es decir, un “termine generico per indicare il racconto generale di Sisenna, in quanto traduttore di Aristide” (1958: 167). Gigante apoyó esta lectura mediante citas de Apuleyo (APUL. met. 2, 13; 10, 2) y refirió a las investigaciones de O. Schissel von Fleschenberg (1913: 80) y A. Mazzarino (1950: 70) para la lectura de *historia* como *libri*, es decir, obra. Luego equiparó, como Rohde, *turpis iocos* con *milesia crimina* y comentó que *inseruisse* era un refuerzo de *vertere*: “I ‘turpes ioci’ sono i ‘crimina’: come erano nell’originale, così furono trasferiti nella traduzione: ‘inseruisse’ è un’ulteriore specificazione del ‘vertere’ [...] fu insomma un traduttore fedele dell’ ‘historia’ e dei ‘turpes ioci’ in essa inseriti” (1958: 167). Gigante no explicó esta inusual lectura de *insero* pero creemos que está relacionada con la propuesta de H. Lucas. Este estudioso alemán entendió que el dístico ovidiano requería una interpretación metafórica de *inseruisse* y dio como ejemplo el uso horaciano del verbo *iugulat* (HOR. sat. 1, 10, 36), que en su contexto debía leerse “mientras que el poeta asesina, es decir, muestra asesinado, al personaje...”. Entonces, para él *inseruisse* no significa necesariamente que Sisena haya agregado nuevas historias sino que ‘muestra insertados’ los relatos griegos del original (LUCAS, H. 1907: 20). La sugerencia de Lucas apunta a la actividad de traducción, por lo cual explica en cierta medida la conclusión de Gigante sobre la fidelidad de Sisena como traductor de Arístides.

Nosotros creemos que el dístico ovidiano tiene un sentido apropiado al contexto milesio si se lo lee llanamente, ateniéndose al significado más propio y común de los términos involucrados. Resulta natural vincular la palabra *historiae* a la obra referida en el verso anterior y que es el eje de la defensa de Ovidio, es decir, la traducción siseniana de las milesias de Arístides¹¹⁵. El verbo *insero* no tiene otras acepciones que las de ‘insertar’ o ‘incorporar’ en un sentido activo, por lo cual debemos entender que Sisena

¹¹⁴ “Ovviamente, non viene in questione la sua opera storiografica, non ostante il parere contrario del Rohde, dellato in egual misura da amore per l’Heinsius, da odio per il Bürger” (GIGANTE, M. 1958: 167, n. 4).

¹¹⁵ Las milesias pertenecían al género historiográfico, con lo cual la palabra *historia* se adecua perfectamente a ellas. De todos modos, el amplio espectro de significados del término *historia* indica que este es sinónimo tanto de *fabula* como de *libros* y que, por lo tanto, no aporta ninguna información específica respecto del género literario al que la obra pertenece (ROHDE, E. 1893: 131-132).

insertó *turpes iocos* en su traducción. Esta acción puede comprenderse tanto en un sentido literal (Sisena incorporó materiales nuevos a los aristideos) como metafórico (Sisena mostró insertados en latín los elementos griegos). Sin embargo, el testimonio de Cicerón indica que el modo de traducción empleado fue el de la adaptación oratoria, por lo cual debemos asumir que Sisena incorporó creaciones propias a las aristideas¹¹⁶.

II. 3. iii. b Burlas vergonzosas

El estudio de las adiciones sisenianas a *Milesíacas* aporta nuevos datos respecto de la materia y el tono general de las milesias. En este punto, partiremos del análisis de H. Peter (1914: cccxli):

[Sisenna] propter verba lasciva industriosus quaesita Frontoni placuit (epist. ad. Caes. 4, 3 p. 62), quod studium Aristidis interpretem non intra Milesiaca continuisse probabile est, sed secundum artem etiam historias eum composuisse fragmentis orationum eis insertarum (5. 109. 110. 112. 113)

Este, si bien coincidió con Rohde en cuanto a que *historiae* tenía el sentido de ‘obra historiográfica’, dio a entender que era propio de la prosa siseniana (“*secundum artem*”) incorporar (*inseruisse*) discursos de tono procaz (“*verba lasciva*”, *turpes iocos*) a sus narraciones históricas en general, no sólo a las milesias. Es preciso explorar esta lectura de *turpes iocos* como ‘fragmentos procaces’ típicos del estilo de Sisena.

Con la sola excepción de Peter, las líneas críticas anteriormente expuestas dan por sentado que los *turpis iocos* de los que habla Ovidio son narraciones eróticas o la propia milesia siseniana, la cual asumen que tiene un carácter netamente erótico. Tal lectura se basa en las suposiciones de que *turpis* está relacionado con actos sexuales y que *iocos* debe entenderse como *fabulas*. Dicha interpretación responde, a su vez, a la clásica visión de la milesia como un simple compilado de breves narraciones eróticas en prosa. Sin embargo, la milesia comprende una gran variedad de tipos de historias dentro de las cuales se encuentran las de tipo sexual. Por esta razón, creemos que es necesario

¹¹⁶ Una objeción razonable consiste en señalar que difícilmente Ovidio se hubiera tomado el trabajo de leer las versiones griega y latina de *Milesíacas* –si es que efectivamente leyó alguna– para luego trazar una distinción entre los elementos originales y los agregados. Esto no es un verdadero obstáculo si se considera que las adiciones sisenianas pudieron haber sido notorias y haber adquirido celebridad como creaciones características de su prosa.

desprenderse de ese preconcepto y abrir el panorama a nuevas posibilidades interpretativas.

La traducción de *iocos* fue tergiversada por H. Lucas (1907: 20, nota 20) al afirmar que *iocus* es, en el libro II de *Tristia*, el término técnico para la poesía erótica. Sin embargo, un análisis de los pasajes que ofreció como sustento muestra que *iocos* tiene allí más bien el sentido de ‘bromas’, ‘burlas’ o ‘agudezas’: en 238¹¹⁷, los *iocos* expresan la mera banalidad del tema y son juegos sin seriedad, *nugae*, en los cuales no debe verse ninguna inmoralidad ni cosa contraria a la ley; en 494¹¹⁸, *iocos* equivale a ‘leve’ o ‘alegre’ como opuesto a ‘grave’ o ‘triste’; también *iocosa* en 354¹¹⁹ quiere decir ‘humorística’ o ‘burlona’ y en 422¹²⁰ equivale a ‘frívolas’ como opuesto a la gravedad de las armas de Ennio o la ciencia de Lucrecio. En este último ejemplo, la lista de libros romanos que contienen *iocos* o *multa iocosa*, están tanto Catulo, Tibulo y Propercio como los que escribieron tratados sobre los juegos de azar o deportes y otra gran variedad de entretenimientos.

El sustantivo *iocus* significa principalmente ‘broma’ o ‘burla’, y a veces incluso ‘juego’ o ‘pasatiempo’¹²¹. La combinación con el adjetivo *turpis* refuerza el aspecto escandaloso que el contexto milesio exige, por lo que deberíamos leer *turpis iocos* como ‘bromas escandalosas’, ‘burlas inmorales’ o ‘chistes de mal gusto’. Así, podríamos pensar que Sisena introdujo elementos provocadores en su historia. Los *turpis iocos* indican, pues, que estamos en presencia no de un objeto particular (un libro o una historia dentro de un libro) sino de un rasgo estilístico del autor.

¹¹⁷ *mirer in hoc igitur tantarum pondere rerum / te numquam nostros evoluisse iocos?* (OV. trist. 2, 237-238) “¿Acaso me asombre, luego, de que en esta gravitación de tantas cosas / nunca hayas desenrollado nuestras bromas?”

¹¹⁸ *his ego deceptus non tristia carmina feci, / sed tristis nostros poena secuta iocos.* (OV. trist. 2, 493-494) “Engañado yo por estas cosas, no hice poemas tristes / pero una triste pena siguió a nuestras bromas”.

¹¹⁹ *vita verecunda est, Musa iocosa mea* (OV. trist. 2, 354) “mi vida es proba, mi musa burlona”.

¹²⁰ *neve peregrinis tantum defendar ab armis, / et Romanus habet multa iocosa liber* (OV. trist. 2, 421-422) “y tampoco me defienda solamente con armas extranjeras, / pues el libro romano tiene muchas cosas burlonas”.

¹²¹ En este último sentido, véase la introducción a las fábulas de Fedro: *Aesopus auctor quam materiam repperit, / Hanc ego polivi versibus senariis. / Duplex libelli dos est: quod risum movet / Et quod prudenti vitam consilio monet. / Calumniari si quis autem voluerit, / Quod arbores loquantur, non tantum ferae, / Fictis iocari nos meminerit fabulis.* (PHAEDR. 1 prol.) “La materia que el autor Esopo encontró, / esa yo pulí en versos senarios. / Doble es la dote del libro: porque mueve a la risa / y porque advierte a la vida con consejo de prudencia. / Pero si alguien quisiera calumniarlo / porque los árboles hablan y no sólo las fieras / recuerde que jugamos con relatos ficcionales”.

El adjetivo *turpis* tiene un rol muy importante en esta discusión, puesto que, como ya hemos explicado, gran parte de la crítica toma el término en su acepción sexual. Esto es, según entendemos, un tanto extremista y prejuicioso, puesto que el sentido general de esta palabra es el de ‘feo’, ‘vergonzoso’, ‘infame’ o ‘inmoral’. El espectro de cosas escandalosas entre los romanos es muy amplio, por lo cual sería muy limitante reducirlo a lo erótico. Incluso en una obra repleta de contenidos sexuales como es la de Petronio, Encolpio se refiere a una pelea llena de insultos que tuvo con Ascilto como *turpissima*, la cual movió a ambos a la risa cuando tuvieron consciencia de lo ridículo de la discusión: *itaque ex turpissima lite in risum diffusi* (PETR. 10, 3) “y así llevados de una ridiculísima disputa a la risa”. Como se ve, *turpis* es sinónimo de ‘vergonzoso’ en un sentido no sexual y está estrechamente ligado con el humor.

Un tradicional apoyo para la lectura “sexual” del adjetivo *turpis* ha sido el pasaje de Frontón en el cual el orador recomienda a Marco Aurelio la lectura de algunos autores por su riqueza de vocabulario en áreas particulares de la experiencia:

Nam praeter hos partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis Novium et Pomponium et id genus in verbis rusticanis et iocularibus et ridiculariis, Attam in muliebribus, Sisennam in lasciviis, Lucilium in cuiusque artis ac negotii propriis. (FRONTO 4, 3)

Pues, más allá de estos, en parte, entre los escritores puedes considerar particularmente elegantes a Novio, Pomponio y los de este género para las expresiones campesinas, chistosas y ridículas, a Ata para las femeninas, a Sisenia para las muy lascivas, Lucilio para las propias del arte y de cada oficio.

Tradicionalmente, se ha leído *in lasciviis* como ‘en asuntos eróticos’¹²². Esto está parcialmente justificado si atendemos a la acepción negativa del término como ‘licencioso’, ‘libidinoso’, ‘lujurioso’¹²³. Otra lectura, sin embargo, propone que se trata de cierta vulgaridad en el lenguaje:

*tristia maestum
vultum verba decent, iratum plena minarum,
ludentem lasciva, severum seria dictu.* (HOR. ars 105-107)

A un semblante apesadumbrado expresiones tristes

¹²² Así lo interpreta, por ejemplo, Reitzenstein, para quien está claro que *in lasciviis* se refiere a las milesias (1912: 49). C.R. Heines traduce “Sisenna in erotics” para la famosa colección “The Loeb Classical Library”.

¹²³ OLD, s.v. *lascivus*

convienen, a uno airado expresiones llenas de amenazas,
a uno jocoso expresiones lascivas, a uno severo expresiones serias.

Comprendemos a partir de esta cita de Horacio que las expresiones lascivas convienen a un tono humorístico, no a uno erótico¹²⁴. Esta perspectiva es consistente con el contexto de la cita frontoniana, que se refiere precisamente a cuestiones de uso de la lengua.

En este punto, conviene recordar los pasajes de San Jerónimo que hacen referencia a la milesia, los cuales hemos citado en parte en el comienzo de nuestro trabajo. En el primero de ellos, la milesia es opuesta a la filosofía:

nullus tam imperitus scriptor est qui lectorem non inveniatur similem sui, multoque pars maior est milesias fabellas revolventium quam Platonis libros. in altero enim ludus et oblectatio est, in altero difficultas et sudor murtus labori. denique Timaeum de mundi harmonia astrorumque cursu et numeris disputantem ipse qui interpretatus est Tullius se non intellegere confitetur, testamentum autem Grunnii Corocottae porcelli decantant in scholis puerorum agmina cachinnantium. (HIER. in Is. lib. 12 praef.)

No hay un escritor tan incompetente que no encuentre un lector similar a él y es mucho mayor el número de los que leen las fabulillas milesias que los libros de Platón. Pues en uno hay juego y el deleite; en el otro, dificultad y sudor fundido con trabajo. En fin, te confieso que el Timeo, que trata sobre la armonía del mundo y del número y el curso de los astros, el mismo que fue interpretado por Tulio, no se comprende; por el contrario, las huestes de niños que pasan riendo a carcajadas recitan en las escuelas el testamento del cerdito Grunio Corocota.

Cuando dice que los jóvenes encuentran *ludus et oblectatio* en la milesia, advertimos su carácter jocoso. Nótese, además, que el uso de la palabra *ludus* coincide con la actitud *ludentem* de los versos de Horacio previamente citados. En el mismo pasaje, San Jerónimo compara el efecto producido por la milesia con el que producía el *testamentum Grunnii Corocottae porcelli*, que era una breve parodia de un testamento en la cual un cerdo legaba los distintos cortes de su cuerpo¹²⁵. La misma comparación se repite en otro pasaje suyo:

¹²⁴ Respecto de la vulgaridad en el uso del lenguaje, G. Jensson, en su análisis de algunos fragmentos de obras prosimétricas antiguas de tono provocativo, llegó a la conclusión de que la adaptación de Sisenna debió de haber sido similar a estos: “The fragments of Greek prosimetric narratives, the Iolaos (POxy 3010) and Tinouphis (PHaun inv. 400), show signs of loose writing and “vulgarity” of language. Sisenna's adaptation of the Μίλησιακά of Aristides seems to have been in that style too (cf. Fro. Aur. 4.3.2)...” (JENSSON, G. 2004: 288)

¹²⁵ El texto del testamento puede encontrarse en BUECHELER, F. 1904: 268 ss.. Para su lectura como una parodia del lenguaje jurídico, v. QUETGLAS, P. J. 1980. Para su uso de terminología sexual con efecto cómico, v. RAMOS MALDONADO, S. I. 2005.

quasi non cirratorum turba Milesiarum in scholis figmenta decantet et testamentum suis Bessorum cachinno membra concutiat atque inter scurrarum epulas nugae istius modi frequententur. (HIER. adv. Rufin. 1, 17)

Como si la turba de niños no recitase en las escuelas las ridiculeces de las milesias ni el testamento del cerdo de los Besios sacudiera sus miembros con una carcajada, también son repetidas del mismo modo estas tonterías en los banquetes de los ricos.

Evidentemente, el deleite buscado por la milesia se obtiene a través del humor, un humor burlón que provoca carcajadas en su público. No obstante, la lectura erótica ya indicada sigue siendo la predominante, por lo cual daremos algunos argumentos adicionales para una lectura humorística del término.

Juvenal usa *lascivum* para burlarse de una octogenaria que se avergüenza a sí misma intentando coquetear lanzando frases en griego como una adolescente:

*tunc etiam, quam sextus et octogensimus annus
pulsat, adhuc Graece? non est hic sermo pudicus
in vetula: quotiens lascivum intervenit illud
ζωή καὶ ψυχή, modo sub lodice relictis
uteris in turba, quod enim non excitet inguen
vox blanda et nequam?* (JUV. 6, 191-197)

Pero acaso tu, a la que los sesenta y ocho años tocan, ¿hasta hoy hablas en griego? No es esa lengua púdica en una viejita: ¿Cuántas veces aparece aquel lascivo ζωή καὶ ψυχή de modo que, de las cosas reservadas bajo las sábanas, sacas provecho en la multitud, porque, desde luego, no excitará la ingle la voz halagadora y buena para nada?

El adjetivo *lascivus* debe traducirse por ‘provocador’ y entenderse, en este contexto amoroso, como una provocación al acto sexual. Sin embargo, desprovisto de dicho contexto, este adjetivo es simplemente un sinónimo de *petulans* y *procax* y quiere decir ‘provocador’, ‘insolente’, ‘sobrador’. En un sentido negativo, puede tratarse de un acto ilícito. Así, hablando de los tipos de cercos que pueden ponerse a una tierra, Varrón dice que la cerca natural *praetereuntis lascivi non metuet facem ardentem* (VARRO rust. 1, 14) “no temerá la antorcha ardiente del transeúnte insolente”. También Marcial, refiriéndose a cuatro de sus libros de epigramas, reconoce su carácter incitante aunque no necesariamente amoroso:

Matronae puerique virginesque / Vobis pagina nostra dedicatur. / Tu, quem nequitiae procaciores / Delectant nimium salesque nudi, / Lascivos lege quattuor libellos: / Quintus cum domino liber iocatur; / Quem Germanicus

ore non rubenti / Coram Cecropia legat puella. (MART. 5, 2)

A las matronas y los jóvenes y las vírgenes, / a ustedes está dedicada nuestra página. / Tu, a quien las tonterías más procaces / y las insolencias descaradas deleitan sobremanera, / lee los cuatro librillos lascivos: / el quinto bromea con su dueño; / este, Germánico sin sonrojarse / puede leer ante la joven Cecropia.

El autor recomienda sus *lascivos libellos* a las mujeres casadas, las vírgenes y los niños, puesto que contienen *nequitiae procaciores* y *sales nudi* para su deleite, por lo cual no debe entenderse como una referencia a lo sexual sino a lo generalmente incitante, al carácter humorístico y provocador de los epigramas: el libro que bromea (*iocatur*) no es de índole sexual porque no hace sonrojar al amante (*ore non rubenti*). En cuanto al sentido positivo de la lascivia, Quintiliano ofrece una cita de Celio en la que este adorna ingeniosamente el final de una historia: *Siculi quidem, ut sunt lascivi et dicaces, aiebant in delphino sedisse et sic tanquam Ariona transvectum* (QUINT. inst. 6, 3, 41) “de hecho, los sicilianos, como son provocadores e ingeniosos, decían que montó un delfín y así cruzó, como Arión”. Vemos que aquí se trata de una habilidad de los sicilianos para contar historias, y que nada tiene que ver con la temática sexual. Precisamente como caracterizador de estilo lo utiliza Aulo Gelio: *Deinde adscribit Ciceronem haec ipsa interposuisse ad effugiendam infamiam nimis lascivae orationis et nitidae* (GELL. 12, 2, 9) “entonces escribe que Cicerón se interpuso en la misma para limpiar la gran infamia del brillante y lascivo discurso”. Se entiende claramente que no se trata, tampoco en este caso, de un discurso de temas sexuales sino de su carácter incitante.

Si bien entendemos que la obra de Arístides ya era famosa por los aspectos inmorales de su contenido (*milesia crimina*), el modo de adaptación latino (*vertere*) y la descripción ovidiana de la traducción de Sisena (*inserere*) indican que el historiador latino incorporó burlas (*iocos*) procaces (*turpis*) a la obra que tradujo de Arístides (*historia*) porque el humor (*facetiae*) y la provocación (*lascivus*) eran rasgos estilísticos de su prosa.

II. 3. iv Los fragmentos

A partir del estudio previo sobre *Milesíacas* y sobre el estilo de Sisena, es

posible señalar las características concretas en los diez fragmentos conservados de las milesias de Sisena y, a la vez, hallar nuevos datos para la consideración de las milesias en general.

Todos los fragmentos de *Milesiarum libri* que conservamos pertenecen al libro XIII. Esto ha hecho suponer a más de un crítico que Carisio, nuestra única fuente para los fragmentos¹²⁶, pudo haber dispuesto de un extracto que constara de una sola fábula¹²⁷. Esta suposición está avalada por la práctica antigua de copiar las partes más destacables de una obra, conocidas generalmente como epítomes. Bajo esta posibilidad, algunos han intentado ordenar los fragmentos y reconstruir la línea argumental de la que formaron parte¹²⁸. Sin embargo, creemos que, en el estado actual de los estudios sobre la milesia, dichos esfuerzos carecen de solidez y no pueden ser tomados como prueba de la presencia de una u otra línea argumental. A continuación, analizaremos en el orden propuesto por Buecheler los diez fragmentos que han llegado hasta nosotros de los *Milesiarum libri* de Sisena.

II. 3. iv. a Fragmento I

*nocte vagatrix*¹²⁹

[Mujer] que anda errante en la noche¹³⁰

¹²⁶ Hemos utilizado la edición de 1964 del *Ars grammatica* de Carisio hecha por K. Barwick, cuya versión online puede consultarse en <http://kaali.linguist.jussieu.fr/CGL/>. Carisio accedió a Sisena principalmente a través de Julio Romano (PETER, H. 1907: cccxlviii) y este, a su vez, utilizó otras fuentes indirectas (FROEHDE, O. 1892: 567ss.).

¹²⁷ “Vnius libri has reliquas a Iulio Romano servatas omnes Charisius protulit” (BUECHELER, F. 1904: 239). Según Aragosti, “si potrebbe pensare che il grammatico avesse a disposizione un testo, più o meno ridotto e indiretto, desunto da una sola *fabula*, che poteva ben estendersi per un libro” (ARAGOSTI, A. 2000: 33, n. 34).

¹²⁸ A. Aragosti dedicó el tercer capítulo de su libro a tal reconstrucción, aunque con la conciencia de que se trata de “un gioco, un’*aguteza* che offre al disagio del lettore, di fronte ad un *poeta* così tanto *disiectus*, il conforto di un filo rosso, che è poi la proposta di una trama verisimile” (2000: 95).

¹²⁹ En Peter, fr. 7. Página 269 de Barwick: “nocte vagatrix non noctu Sisenna Milesiarum xiii”.

¹³⁰ F. Buecheler adelantó escuetamente la posibilidad de que este fragmento sea parte de un poema: “carminis puto verba” (1904: 239). E. Norden consideró que la ya citada recomendación de *Sisenna in lasciviis* (FRONTO 4, 3) en una lista de poetas era una prueba indirecta de que sus milesias tenían la forma de un prosímetro (1909: 603, n.5; 756). Esta idea fue retomada recientemente: “Direct proof, overlooked by Norden and Buecheler, is provided by Martianus Capella, who, in a work which itself is written in the prosimetric form refers, as we have seen above, to “delightful Milesiae of poetic diversity” (*poeticae etiam diversitatis delicias Milesias*). Considering the latest discoveries of prosimetric papyri of Greek sensational erotic and criminal fiction, the case for prosimetric *Milesiae* is

El aspecto más destacable de este fragmento es la imagen del errar nocturno como motivo literario. Andrea Aragosti (2000: 52) señala dos paralelos: el primero, *νυκτοπεριπλάνητε μοιχὲ παιδεραστά* (ARISTOPH. ach. 264) “adúltero pederasta que ronda en la noche” y el segundo se trata de Cupido *per alienas domos nocte discurrens* (APUL. met. 4, 30) “rondando por casas ajenas en la noche”. En una vena similar, podrían citarse los versos de Juvenal en los que se confiere la imagen de una adúltera que camina sola, acompañada por una esclava, de noche, por el Palatino:

*Respice rivales divorum, Claudius audi
quae tulerit, dormire virum cum senserat uxor,
ausa Palatino tegetem praeferre cubili,
sumere nocturnos meretrix Augusta cucullos
linquebat comite ancilla non amplius una.* (JUV. 6, 115-119)

Observa a los rivales de los dioses, escucha Claudio
lo que soportó: cuando la esposa sentía que el hombre dormía,
osada para preferir las pajas a su habitación palatina
y ¡reverenda meretriz! ponerse la capa nocturna,
partía con una compañía no mayor a una esclava.

También una de las leyes de Zaleuco vincula el errar nocturno de la mujer con la prostitución:

γυναικὶ ἐλευθέρᾳ μὴ πλείω ἀκολουθεῖν μιᾶς θεραπαινίδος, ἐὰν μὴ μεθύῃ,
μηδὲ ἐξιέναι νυκτὸς ἐκ τῆς πόλεως εἰ μὴ μοιχευομένην, μηδὲ περιτίθεσθαι
χρυσία μηδὲ ἐσθῆτα παρυφασμένην, ἐὰν μὴ ἑταίρα ἦ, μηδὲ τὸν ἄνδρα
φορεῖν δακτύλιον ὑπόχρυσον μηδὲ ἰμάτιον ἰσομιλήσιον, ἐὰν μὴ
ἑταιρεύηται ἢ μοιχεύηται. (DIOD. 12, 21, 1)

Una mujer no puede ser acompañada por más de una esclava a menos que esté ebria o dejar la ciudad por la noche si no quiere cometer adulterio, ni usar joyas ni vestidos ribeteados en púrpura a menos que sea una hetera; tampoco el varón usar un anillo amalgamado o un sobretodo de tipo milesio a menos que se prostituya o cometa adulterio.

Sin embargo, no es forzoso que se trate de una escena de tipo sexual, aunque la puesta en relación con el resto de los fragmentos así lo sugiera¹³¹. Podría pensarse, por ejemplo, en *Agamenón* de Esquilo, en cuyo comienzo se encuentra la imagen de una

convincing” (JENSSON, G. 2004: 297).

¹³¹ Para David Stone Potter, “*nocte vegatrix* suggests a prostitute and fr. 10: *ut eum penitus utero suo recepit* is plainly an explicit description of a sexual act” (2004: 624, n. 143).

mujer que vaga llorando en la noche por lo terrible de su situación (AESCH. Ag. 12). Andrea Aragosti también sugiere que podría tratarse de la luna u otro astro, o incluso del sueño, todo esto respaldado con citas relacionadas con el adjetivo *noctivagus* (2000: 52).

II. 3. iv. b Fragmento II

*te istic hesterno quoque haesisse oportuerat Aristaeae?*¹³²

¿Fue necesario que te apostaras acá ayer también, Aristeo?

Desde el punto de vista formal, apreciamos en este fragmento la importancia del diálogo narrativo¹³³. La expresión en forma directa de las voces de los diversos personajes es propia de la *narratio in personis*, que es el modo narrativo característico de la milesia¹³⁴. El tono de reproche que el fragmento representa es irónico o burlón, lo cual se encuentra en consonancia con el estilo humorístico y provocador de la prosa de Sisena.

En cuanto al argumento, ha sido ya señalado que la actitud insistente de Aristeo es la propia de un amante obstinado y que, tal vez, tenga relación directa con el fragmento IV. Esta interpretación es interesante, puesto que es consistente con la tesis de que todos los fragmentos pertenecen a una misma historia. Aragosti ha propuesto, incluso, leer *Arrhidaeae* en lugar de *Aristaeae*, con lo cual se resemantizaría a la luz del fragmento VIII, “donde consegue che i due personaggi della *fabula* da cui Carisio trae le citazioni hanno nomi tratti dalla saga di Alessandro Magno, perché Arrideo è ivi il figliastro o il cognato, della madre di Alessandro, Olimpiade appunto” (ARAGOSTI, A. 2000: 68, n. 81). Esta interpretación nos parece un tanto arriesgada puesto que fuerza bastante al texto. Además, no queda claro de qué forma se insertaría una historia del ciclo alejandrino en los “asuntos milesios”. Es cierto, sin embargo, que Aragosti habla sólo de nombres procedentes del ciclo alejandrino y no de historias propias de ese ciclo.

¹³² En Peter, fr. 5. Página 260 de Barwick: “*Hesterno Sisenna Milesiarum xiii* ‘te istic hesterno quoque haesisse oportuerat Aristaeae?’”. Otros editores han leído este fragmento con diferencias no siempre menores. Para más información, v. ARAGOSTI, A. 2000: 66-68.

¹³³ Sobre las dos formas del diálogo, dramático y narrativo, v. ANDRIEU, J. 1954.

¹³⁴ v. III. 2. ii

En la milesia apuleyana, los nombres son parte de la caracterización de los personajes (HIJMANS, B. L. 1978; KEULEN, W. H. 2000) y probablemente tengan la función de establecer relaciones intertextuales específicas (CIOFFI, R., TRNKA-AMRHEIN, Y. 2010: 68), por lo cual es lícito suponer que cumplieran un rol similar en la milesia siseniana. Algunos paralelos han sido sugeridos entre la llamada “novela de Alejandro” y la milesia (CALLEJAS MADRID, M. T. 1985), lo cual refuerza la posibilidad de que la historia de Alejandro Magno y su familia estuviera relacionada de algún modo con Sisena.

II. 3. iv. c Fragmento III

*‘eamus ad ipsum.’ atque ipse commode de parte superiore descendebat*¹³⁵

‘vayamos al mismo’ y el mismo descendía instantáneamente de la parte superior

Hay en este fragmento dos aspectos relevantes. El primero es que los personajes de Sisena no permanecen estáticos sino que transitan su espacio (*eamus*) y lo hacen con agilidad (*commode*). En el primer fragmento se observa la figura del errar (*vagare*), mientras que en segundo la de la insistencia (*haerere*), pero ambos reflejan una actividad: no estamos ante una narrativa morosa y descriptiva sino fluida y llena de acontecimientos. El segundo aspecto de importancia es estilístico. Pueden observarse dos rasgos característicos de la prosa siseniana: la repetición de la misma palabra en *ipsum* e *ipse* y una especie de ritmo con rima en *commode* y *superiore*¹³⁶. Estos juegos de palabras tienen una íntima relación con el tipo de *facetiae* que explota el aspecto lingüístico del humor, característico en Sisena.

II. 3. iv. d Fragmento IV

¹³⁵ En Peter, fr. 4. Página 255 de Barwick: “*commode... id est in tempore: Sisenna Milesiarum xiii eamus ad ipsum atque ipse commode de parte superiore descendebat*”.

¹³⁶ “Il caso più noto di coniazione è quello degli avverbi in *-im*, per i quali Sisenna era studiato da Gellio e citato da Nonio” (PERUTELLI, A. 2004: 22).

*quid nunc ostium scalpis, quid tergiversaris nec bene naviter is?*¹³⁷

¿Por qué escarbas la puerta ahora? ¿Por qué vuelves la espalda y no te vas por las buenas?

En cuanto al argumento de este fragmento, existe la posibilidad de que se trate de un animal que golpea la puerta de un establo¹³⁸ pero es más probable que se trate del tópico del *exclusus amator*, el enamorado delante de la puerta de su amada¹³⁹. En cualquier caso, se trata de un reproche coloquial (*ostium scalpis*) hacia alguien que no está haciendo lo que debe¹⁴⁰. Una recriminación de este tono, al igual que la del fragmento II, no pertenece al ámbito de lo elevado sino al de lo *cotidianus*, lo cual evidencia un fuerte punto de contacto con *Las metamorfosis* de Apuleyo.

II. 3. iv. e Fragmento V

*obviam venit*¹⁴¹

Vino al encuentro

Esta frase hace hincapié, nuevamente, en el movimiento y el encuentro que hacen fluir la acción. Aragosti señala, incluso, un paralelo con su funcionalidad dentro del ámbito teatral¹⁴²: “Talora *obviam* può avere anche una sfumatura di valore scenico più marcato, che solo può garantire il proseguire dell’azione” (ARAGOSTI, A. 2000: 61, n. 71). En la milesia apuleyana, el encuentro es un recurso técnico que organiza la sucesión e inclusión de secuencias narrativas¹⁴³, lo cual nos hace suponer que en

¹³⁷ En Peter, fr. 6. Página 268 de Barwick: “*Naviter... et Sisenna Milesiarum xiii: quid nunc ostium scalpis, quid tergiversaris nec bene naviter is? pro recta via*”.

¹³⁸ Esta es la lectura de REITZENSTEIN, R. 1912: 56, quien vio en este fragmento un apoyo para su tesis de que la obra de Sisena era una *Eselgeschichte* (v. II. 2. iv).

¹³⁹ Esta interpretación es la de ARAGOSTI, A. 2000: 73-75, apoyada por LUCARINI, C. M. 2002.

¹⁴⁰ Cfr. *Quid nobis Epicuri praecepta in ipsis Zenonis principiis loqueris? Quin tu bene gnaviter, si partium piget, transfugis potius quam prodis?* (SEN. dial. 8, 1) “¿Por qué nos cuentas los preceptos de Epicuro en los principios mismos de Zenón? ¿Por qué no, por las buenas, si te arrepientes de alguna de las partes, te cambias de bando en vez de traicionarlo?”.

¹⁴¹ En Peter, fr. 8. Página 271 de Barwick: “*Obviam pro obvius... Sisenna Milesiarum xiii obviam venit*”.

¹⁴² Aragosti insiste sobre la relación con el teatro respecto del fragmento 10: “... poteva rivelare, come si evince dal confronto coi fram. 2/8, un chiaro interesse per la teatralizzazione dell’evento narrato, con abbondanza di sincroni, apparizioni di personaggi, dialoghi” (2000: 91).

¹⁴³ v. III. 2. iii.

Milesiarum libri debió de encontrarse un uso similar, más aún teniendo en cuenta los indicios de una estructura con rasgos del simposio y la periégesis en *Milesíacas*¹⁴⁴.

II. 3. iv. f Fragmento VI

*confestim secuta est*¹⁴⁵

Al instante ella [lo/la] siguió/obedeció

El uso de *confestim* está relacionado con el de *commode* en el fragmento tercero. Ambos adverbios enfatizan la agilidad en el movimiento de los personajes. A partir de este fragmento, nada puede obtenerse con seguridad acerca del argumento. No obstante, Andrea Aragosti sugirió que podría ser la continuación del fragmento III: el hombre descendió de la parte alta, se puso en camino, y la mujer lo siguió al instante (2000: 65). En cuanto a la forma, cabe destacar el uso de un adverbio en *-im*, lo cual es característico de la prosa de Sisena (BARABINO, G. 1966: 33-59).

II. 3. iv. g Fragmento VII

*liberaleque iudicium false factum*¹⁴⁶

Y el juicio de libertad llevado a cabo falsamente

A partir de esta lectura del fragmento VII obtenemos un dato argumental: en algún lugar de la trama se llevó a cabo un falso juicio concerniente a la libertad de una

¹⁴⁴ v. II. 2. v y III. 2. iii.

¹⁴⁵ En Peter, fr. 3. Página 254 de Barwick: “*confestim velut competenti festinatione Sisenna Milesiarum xiii confestim secuta est*”.

¹⁴⁶ Página 259 de Barwick: “False Sisenna lib. I q iudicium false factum”. Sin embargo, creemos que la decisión de Barwick de completar el número I a partir de las lecturas del filólogo holandés del siglo XVI Johan van Cuyck no es la mejor y que es más conveniente la postura de Bücheler, quien interpreta *lib* como parte del fragmento y no como palabras de Carisio, completando así el *lib q* inicial como *liberaleque*. Peter excluye este fragmento y lo incorpora a *Historiae* en último lugar como el 143. G. Calboli (1975: 154 ss.) lo analiza como parte de las *Historiae*, no de las milesias, y lo relaciona con la *quaestio repetundarum*. Para una discusión más extensa, v. ARAGOSTI, A. 2000: 48-50.

persona¹⁴⁷. Peter Walsh (1970: 88) señaló acertadamente que “el falso juicio” podría tratarse de un motivo típico de la milesia, extensamente utilizado en el festival de *Risus* de *Las metamorfosis* (APUL. met. 3, 1-12)¹⁴⁸. El hecho de que los motivos del falso juicio y del errar nocturno estén presentes tanto en Sisena como en Apuleyo, si bien no garantiza que el segundo haya abrevado en el primero, es un indicio del vínculo argumental entre sus obras.

II. 3. iv. h Fragmento VIII

*nisi comminus excidisset ‘quanti dantur?’ ‘tanti’ inquit Olumpias, simul hoc dicens suavium dedit*¹⁴⁹

a menos que escapara al instante ‘¿cuántos me das?’ ‘muchos’ dice Olimpia, y al mismo tiempo que decía esto le dio un beso

Claramente, acá aparece el elemento del romance. Quizás *tanti* se encuentre en el sentido de “a qué precio”, por lo cual podría tratarse de una prostituta en lugar de una amada. Aragosti observó el sentido procaz de algunos de los términos involucrados: *suavia* es un término asociado con las meretrices (PLAUT. Mil. 93ss.) y es recurrente en la *fabula palliata* (PLAUT. Pseud. 948, PLAUT. Curc. 56), no como *basia* u *oscula* (SERV.

¹⁴⁷ El *liberale iudicium* o *liberale causa* es una acción legal concerniente a la libertad de una persona: *ait eum, contra quem iudicio liberali aderat, ne...* (QUINT. inst. 6, 3, 32) “le dijo a aquel, contra quien llevaba una causa para determinar si era un hombre libre, que no...”.

¹⁴⁸ Los juicios son un instrumento característico de la narrativa antigua, y especialmente de *Las metamorfosis*, para revelar en público la vida privada: “A diferencia de la vida pública, la vida privada por excelencia, que fue incorporada a la novela es, por naturaleza, cerrada. De hecho, solamente puede ser observada y escuchada a escondidas. La literatura de la vida privada es, en esencia, una literatura en la que se observa y se escucha a escondidas «cómo viven los otros». Puede ser desvelada haciéndola pública en un proceso penal, o introduciendo directamente en la novela un proceso penal (y las formas de pesquisas e instrucción), y, en la vida privada, los delitos comunes; o bien, indirecta y convencionalmente (en forma semioculta), utilizando las formas de declaraciones de testigos, confesiones de los acusados, informes en el juicio, pruebas, suposiciones de la instrucción, etc. Finalmente, pueden también utilizarse las formas de la confidencia y la autoinculpación, que se crean incluso en la vida privada y en la existencia cotidiana: carta personal, diario íntimo, confesión. [...] El elemento penal juega un destacado papel en *El asno de oro* de Apuleyo. Algunas novelas cortas intercaladas en ella, están construidas directamente como narraciones de hechos criminales (las novelas sexta, séptima, undécima y duodécima). Pero lo básico en Apuleyo no es el material criminológico, sino los secretos cotidianos de la vida privada, que ponen al desnudo la naturaleza del hombre; es decir, todo lo que solo puede ser observado y escuchado a escondidas” (BAJTIN, M. 1989: 276-277).

¹⁴⁹ En Peter, fr. 1. Ver nota al fragmento siguiente, puesto que ambos están citados uno tras del otro en Carisio.

Aen. 1, 260), y puede ser que *do* tenga un sentido sexual, similar al uso absoluto de *dare* en la sátira (LUCIL. 868 M.: *at non sunt similes neque dant. quid, si dare vellent? / acciperesne? doce*; 577 M.: *nugator cui dem ac nebulo sit maximus multo*). Ya se trate de una meretriz o de una amada, es importante señalar nuevamente el lenguaje cotidiano y la representación de una situación íntima, así como el uso del diálogo narrativo.

II. 3. iv. i Fragmento IX

*proin dato aliquid, inquit, quod domi habebis, quod tibi non magno stabit*¹⁵⁰

A cambio, entregarás algo, dijo, que tendrás en casa, que no te costará demasiado

Este fragmento fue citado por Carisio inmediatamente después del VIII y en relación con él. Las variantes interpretativas son muchísimas, pero podemos ayudarnos con el fragmento anterior para entender su sentido. El pasaje representa una conversación en estilo directo (*inquit*) en la que un personaje exhorta a otro a entregar algo (*dato aliquid*) como consecuencia o en retribución (*proin*) de otra cosa. El conjunto *domi habebis* puede referirse a cualquier objeto, pero también a una persona o acción en el sentido de ‘tener’, ‘mantener’ o incluso ‘tratar’¹⁵¹. Si tomamos la sugerencia de Aragosti (2000: 84) de que se trata de Olimpia poniéndose de acuerdo con su amante, podríamos pensar que quien habla se refiere a tener un encuentro sexual en la casa de su interlocutor. La palabra *magno* está utilizada en su sentido absoluto como ‘de gran valor’, o simplemente ‘mucho’, ‘demasiado’. En el contexto sexual, *stabit* podría tener una significación económica (‘costará’), aunque quizás también temporal (‘durará’)¹⁵² o incluso poético (‘estará lleno’)¹⁵³. Relacionado con el ámbito amatorio, el sentido

¹⁵⁰ En Peter, fr. 2. Página 252 de Barwick: “*denique Sisenna Milesiarum libro xiii, velut sciens regulae, quia solis qualitatibus et quantitibus o littera clauderetur, ita protulit, nisi... dedit; ut scilicet subsonaret quanti pretii. tametsi mox idem proin... stabit*”.

¹⁵¹ Una muchacha le dice a su hermano, que está preocupado por su castidad: *bene et pudice me domi habuit* (PLAUT. Cur. 5, 3) “me trató bien y púdicamente en su casa”.

¹⁵² Teniendo en cuenta la frecuente analogía de los encuentros sexuales con un combate, la siguiente cita constituiría un apoyo para la lectura temporal: *commissaque proelia magno / stant Danais* (OV. met. 12, 68-9) “y los combates emprendidos duran demasiado para los dánaos”.

¹⁵³ Este uso se encuentra en las *Historiae* del propio Sisena: *caelum caligine stat* (SISENNA hist. 130) “el cielo está plenamente oscuro”.

económico sugiere el intercambio de dinero por favores sexuales, mientras que el temporal indica la brevedad del coito y el poético hace referencia a la capacidad del hombre de tener una erección.

Al igual que en los anteriores fragmentos, las ambigüedades de interpretación son producidas por la falta de contexto que su mismo carácter fragmentario provoca. No obstante, es muy probable que estas respondan a una intencionalidad humorística que explote ingeniosamente los múltiples sentidos de las palabras. Esto es característico tanto del estilo de Sisena como de *Las metamorfosis*, por lo cual es válido proponer que se trate de una característica del género mismo. En cualquier caso, quisiéramos destacar nuevamente, a raíz de este fragmento, el uso del diálogo narrativo como modo de expresión y la ambigüedad terminológica con implicancias sexuales.

II. 3. iv. j Fragmento X

*ut eum paenitus utero suo recepit*¹⁵⁴

Como lo recibiera profundamente en su útero

La mayor parte de la crítica entiende que este fragmento grafica la penetración durante el coito. Reitzenstein (1912: 55 ss.) trazó a partir de él un paralelo con *totum me prorsus, sed totum recepit* (APUL. met. 10, 22) “me recibió absolutamente todo, ¡pero todo!” y entendió que Apuleyo había tomado de Sisena la historia del sexo entre una mujer y un asno¹⁵⁵. Ettore Paratore (1942: 21) señaló que Apuleyo utilizó frecuentemente esta acepción adverbial arcaica de *penitus* y que, por ende, debió de haber tenido por fuente directa a Sisena.

¹⁵⁴ En Peter, fr. 9. Página 288 de Barwick: “*utero pro in uterum Sisenna Milesiarum xiii ut eum paenitus utero suo recepit*”.

¹⁵⁵ v. II. 2. iv.

II. 4 Caracterización de la milesia

De acuerdo con todo lo estudiado hasta este punto, podemos afirmar que la *fabula milesia* es un género literario cuya finalidad es el entretenimiento. En un comienzo, la profesión de sus autores principales, su encuadre geográfico, su modo narrativo y sus asuntos predilectos, respondía a los paradigmas de la historiografía popular helenística. Sin embargo, ese anclaje genérico era sólo una manera de legitimar mediante una forma seria y consolidada una vocación de ficción que se acercaba humorísticamente a lo cotidiano. Ese tipo de prosa no tenía un lugar específico entre los géneros literarios antiguos, por lo cual se introdujo en el sistema al amparo de un género abierto pero ya consolidado: la historiografía. Su espectro de lectores fue amplio, posiblemente a causa de la gran variedad de su contenido, y el estilo retórico más apropiado para su desarrollo parece haber sido el asianismo oratorio. Las historias curiosas y prodigiosas con asuntos escandalosos y provocadores eran su característica principal, aunque adquirieron notoriedad por sobre el resto las historias eróticas y sexuales. Su dinámica puede ser caracterizada como “teatral” debido a su preocupación por la acción y el uso del diálogo, pero el modo utilizado fue el de la *narratio in personis*. Su estructura general es compleja puesto que consiste en un entramado de secuencias narrativas y escenas humorísticas en torno a un personaje principal identificado con el autor. Este género fue ampliamente difundido e imitado, al punto de ser un modelo aceptable para Apuleyo varios siglos después de la aparición de la obra que le dio inicio, *Milesíacas* de Arístides.

III

LA MILEZIA APULEYANA

El presente capítulo tiene por objetivo caracterizar *Las metamorfosis* como una obra milesia, tal como se autodefine explícitamente en el prólogo. Luego, realizaremos una descripción de los aspectos formales, técnicos, temáticos y argumentales para poder cotejarlos con las características de la *fabula milesia* estudiadas en el capítulo anterior.

III. 1 Un prólogo milesio

El primer capítulo de *Las metamorfosis* funciona como prólogo de la obra y, como tal, establece las pautas que guían su lectura. La primera oración se dirige abiertamente al lector para darle información e indicaciones puntuales sobre lo que encontrará y cómo debe actuar frente a ello:

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, aurasque tuas benivolas lepido susurro permulceam, modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere. (APUL. met. 1, 1)

Pero yo entretejeré para ti varias fábulas en ese estilo milesio y acariciaré tus benévolas orejas con un susurro suave, sólo si no desprecias inspeccionar un papiro egipcio escrito con la agudeza de una caña del Nilo.

Estas primeras palabras proponen un pacto de lectura: el lector debe aceptar el valor del texto y prestarle mucha atención, mientras que el autor debe recompensar tal interés entretejiendo historias y entreteniendo a su audiencia. Puesto que expone su intención (*aureas permulcere*), su modelo (*sermone isto milesio*), objeto (*varias fabulas*) y modo (*conseram*) de imitación y sus recursos (*lepido susurro, argutia Nilotici calami*), esta frase permite al lector orientarse respecto del género literario al que la obra pertenece.

Sin embargo, la apertura del prólogo presenta ciertas dificultades para su comprensión. Miradas divergentes sobre la estructura de *Milesíacas* de Arístides han dado lugar a dos lecturas gramaticales del comienzo de la obra de Apuleyo. Una interpretación posible es que *sermone isto milesio* se comportaba en la oración como un modificador del objeto directo:

When Apuleius says *at ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram*, etc., we have no right to conclude that the stringing together of various tales (*Rahmenerzählung*) was an essential feature of a definite type of composition known as ‘Milesian’; for *sermone isto Milesio* may be taken just as well, or better, as referring to the style and character of the *variae fabulae* as to the scheme implied in *conseram*. (PERRY, B. E. 1926: 254)

Desde esa perspectiva, el estilo milesio se refiere a las características propias de los relatos que serán entrelazados. Nosotros, por el contrario, consideramos que los circunstanciales son complementos del verbo, no del objeto, por lo cual *sermone isto Milesio* especifica la acción de *conseram*. Esta lectura, que es la más natural, es consistente con las características tanto de *Milesíacas* como de *Las metamorfosis*,

mientras que hablar de un estilo determinado para todas las fábulas de la obra de Apuleyo presenta grandes dificultades¹⁵⁶. Entonces, el prólogo indica que el modo o el medio que utilizará para entretener los relatos incluidos será el correspondiente a las obras de género milesio.

Al igual que en *Milesíacas*, la estructura de relatos enmarcados de *Las metamorfosis* es una de las características más destacadas, uno de los pilares sobre los cuales se sostiene la impronta personal del género. La proliferación de narraciones de distinto tipo, la ficcionalidad, la fuerte orientación hacia el lector y un tono provocativo son otros de los rasgos fundamentales de la milesia que el prólogo destaca como parte del programa narrativo apuleyano.

III. 1. i La variedad de relatos

Así como Virgilio estableció desde el comienzo de su obra que esta versaba sobre las hazañas guerreras de los hombres, Apuleyo destacó en la suya que su objeto de imitación sería una amplia variedad de creaciones literarias (*varias fabulas*). Esta afirmación indica, por un lado, un alto grado de literaturidad, puesto que el interés principal de *Las metamorfosis* no recae en una serie de acciones sino en una seguidilla de narraciones. La misma palabra *fabula*, entendida desde los manuales de retórica, sugiere que los hechos retratados no pertenecen a la realidad sino que son invenciones que no están siquiera sujetas a una necesidad de verosimilitud¹⁵⁷. Por otro lado, vemos que el énfasis está puesto en la pluralidad de historias, por lo cual entendemos que la historia-marco no tiene una preeminencia para la definición del género. La *fabula graecanica*¹⁵⁸ de Lucio es una más entre tantas y se distingue del resto sólo por su relevancia como hilo conductor que vincula las diversas narraciones entre sí y con la figura del autor. Este hecho indica que la interpretación de la obra no debe realizarse únicamente a partir del desarrollo de la vida de Lucio sino teniendo en cuenta que esta

¹⁵⁶ v. III. 2. v.

¹⁵⁷ v. III. 2. ii.#

¹⁵⁸ La frase que concluye el prólogo de *Las metamorfosis* expresa que comenzará una historia al estilo griego: *fabulam Graecanicam incipimus* (APUL. met. 1, 1) “comenzamos una fábula al modo griego”. Al respecto, recomendamos consultar los diversos artículos en KAHANE, A., LAIRD, A. (EDS.) 2001.

es sólo un medio para desarrollar las diversas fábulas. No es conveniente juzgar a la milesia desde la confrontación con la novela moderna, puesto que las exigencias de uniformidad de tono y estilo, absoluta coherencia y perfecta cohesión interna de la novelística moderna son ajenas a este género literario de la Antigüedad.

La obra de Apuleyo no consiste, empero, en una azarosa mezcla de fábulas de diverso asunto y tono sino de un tejido coherente a partir de un modelo que encuadra su lectura: *Milesíacas* y *Milesiarum libri*. La obra de Arístides era célebre por la proliferación de relatos (Μιλησιακοῖς λόγοις) y la traducción de Sisena por las bromas que había incorporado (*turpes iocos*). Entonces, el hecho de que Apuleyo establezca una variedad de relatos (*varias fabulas*) como su objeto reafirma su ubicación dentro de la tradición milesia, indicado explícitamente por el medio (*sermone isto milesio*) elegido para entretener (*conseram*) las historias. La intención expresada en el prólogo se confirma en la lectura de la obra, cuyo contenido está conformado mayormente por relatos diversos de variada extensión y por bromas de todo tipo.

III. 1. ii El estilo milesio

Para entender a qué se refiere Apuleyo cuando habla de un “estilo milesio”, estudiaremos por separado los tres elementos lexicales que componen la frase *sermone isto milesio* para luego ponerlos en relación entre sí. La necesidad de analizar las palabras por separado responde a que cada una de ellas contiene múltiples significados que contribuyen a afirmar nuestra previa investigación sobre las características del género milesio y ayudan a comprender el programa narrativo de *Las metamorfosis*.

III. 1. ii. a *sermone*

El sustantivo *sermo* tiene muchas acepciones, pero su significado base es el que describe Varrón:

sermo, opinor, est a serie [...] sermo enim non potest in uno homine esse solo, sed ubi <o>ratio cum altero coniuncta. (VARRO ling. 6, 64).

Hay *sermo*, pienso, a partir de una serie [...] no puede haber, pues, *sermo* en

un hombre solamente sino donde hay habla conjunta con otro.

De acuerdo con esta definición, se requiere la participación de una segunda persona para que un *sermo* pueda existir. Se trata, pues, del intercambio lingüístico entre dos sujetos, es decir, un diálogo, una conversación. Sin embargo, “cette seconde partie de l’explication est contestable, *sermo* designant plutôt étymologiquement «l’enfilade des mots»” (ERNOUT, A., MEILLET, A. 2001). Si bien esta crítica es cierta, conviene observar que el rasgo de intercambio verbal se repite en otras definiciones de la palabra:

sermo est consertio orationis et confabulatio duorum vel plurium (SERV. Aen. 4, 277)

sermo es la interposición de discursos y el habla conjunta de dos o más

Entender el *sermo* como una forma de diálogo destaca dos características de las obras milesias que conocemos. En primer lugar, una fuerte presencia del lector como interlocutor activo en un aparente diálogo con el autor en *Las metamorfosis*¹⁵⁹. En segundo lugar, la capital importancia del diálogo interno, es decir, el intercambio de historias entre distintos personajes para la estructura de las obras de Arístides¹⁶⁰, Sisena¹⁶¹ y Apuleyo¹⁶².

Este mismo rasgo dialógico se encuentra, en algunos autores, junto con otro elemento esencial para nuestra definición, que es el registro coloquial y familiar, es decir, del uso de la lengua por parte de un sujeto cualquiera en una situación de la vida diaria:

sermo est oratio remissa et finitima cottidianae locutioni (RHET. Her. 3, 23, 5)

sermo es el habla respondida y lindera con la locución cotidiana.

etsi ut saepe soleo mecum recordari, sermo familiaris meus tecum et item mecum tuus adduxit (CIC. epist. 15, 15)

incluso si, cuando a menudo suelo recordar conmigo mismo, traje a colación mi charla familiar contigo y además la tuya conmigo.

Esta retórica anónima y Cicerón destacan la cercana relación con el discurso cotidiano,

¹⁵⁹ Irene de Jong propuso entender el abrupto comienzo de *Las metamorfosis* con “*at ego tibi...*” como una forma de “pseudo-dialogue (‘one-sided conversation’)” (2001: 201) cuyo principal modelo son los diálogos de Platón, la mayoría de los cuales comienza con una conversación (2001: 202) o en medio de una conversación (2001: 203). Esta forma de pseudo-diálogo se prolonga a lo largo de toda la obra a través de las apelaciones al lector.

¹⁶⁰ v. II. 2. v.

¹⁶¹ v. II. 3. iii. a.

¹⁶² v. III. 2. iii.

con la palabra intercambiada día a día, la charla. Metonímicamente, puede también designar un objeto de discusión cotidiana, incluso uno tipificado como es el rumor¹⁶³. Este rasgo informal se advierte principalmente en el asunto, tono y registro observados en los fragmentos de Sisena y en *Las metamorfosis* de Apuleyo¹⁶⁴.

El *sermo* es ajeno a los ámbitos formales. En cuanto a la retórica, por ejemplo, si bien se asigna un lugar al *sermo* dentro de ese campo de estudio, su sentido más propio se observa en contextos en los que no se busca una distinción interna entre categorías retóricas sino entre el discurso forense, donde se da la *contentio*, y el de la vida cotidiana, en el que se desarrolla el *sermo*¹⁶⁵. En este mismo sentido, *sermo* es preferible a su sinónimo *oratio*, puesto que esta última palabra referiría el decir específico de cierto tipo de oratoria¹⁶⁶. Dentro del ámbito literario, el carácter cotidiano de este uso lingüístico puede verse en el pasaje donde Cicerón distingue a los cómicos de los filósofos y oradores, no según la utilización de la prosa o el verso sino por su ritmo en el uso del lenguaje¹⁶⁷:

quicquid est enim quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu—nam id quidem orationis est vitium—numerus vocatur, qui Graece ῥυθμὸς dicitur. Itaque video visum esse non nullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comicorum poetarum; apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis. (CIC. orat. 20, 67)

¹⁶³ *et nunc inter eos tu sermo es* (PROP. 2, 21, 7) “y siempre eres tema de conversación entre ellos”; *ita nunc per urbem solus sermoni omnibus* (PLAUT. Pseud. 418) “siempre es para todos único tema de conversación a través de la ciudad”; *tu, si istiusmodi sermones ad te delati de me sunt, non debuisti credere* (CIC. epist. 3, 8) “tu, si de ese modo te llegaron rumores de mí, no debiste creerlos”.

¹⁶⁴ v. III. 2. v.

¹⁶⁵ *contentio disceptationibus tribuatur iudiciorum, contionum, senatus, sermo in circulis, disputationibus, congressionibus familiarium versetur, sequatur etiam convivia.* (CIC. off. 1, 132) “la *contentio* se asigna a las disertaciones de los juicios, de las audiencias, del senado; *sermo* se habla en los círculos, debates, reuniones de los familiares, y también acompaña los banquetes”. Para una explicación más detallada, v. FERRI, R., PROBERT, P. 2010: 16.

¹⁶⁶ *mollis est enim oratio philosophorum et umbratilis nec sententiis nec verbis instructa popularibus nec vincita numeris, sed soluta liberius... Itaque sermo potius quam oratio dicitur. Quamquam enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata nomine est.* (CIC. orat. 19, 64) “dulce, pues, y contemplativo es el discurso de los filósofos, y no contaminado por opiniones ni por dichos populares, ni dominado por los cónsules, sino absolutamente libre... Por eso se dice *sermo* más que *oratio*. Pues, a pesar de que todo decir es *oratio*, el decir de un orador está signado por esta propia palabra”.

¹⁶⁷ Esta preocupación por encontrar una distinción entre los cómicos y los filósofos, los científicos y los poetas, que no recaiga sólo en la diferencia entre la prosa y el verso se encontraba ya en el comienzo de la *Poética* de Aristóteles (1447b). v. I. 2.

Pues cualquier cosa que cae bajo la medida de las orejas, incluso si se aleja del verso –pues eso es ciertamente un vicio de la oratoria– se llama medida, la cual en griego es ὄυθμὸς. Entonces, observo lo que no pocos observan, que el lenguaje de Platón y Demócrito, incluso si se aleja del verso, aunque se lo lleva más rápidamente y se lo pronuncia con grandes destellos de las palabras, debe ser considerado más poesía que la de los poetas cómicos; en los cuales, aparte de que sean versitos, no hay ninguna otra cosa distinta de la conversación cotidiana.

Este pasaje equipara al *sermo cotidianus* con la expresión de los poetas cómicos, diferenciándolo del discurso filosófico en cuanto a la selección de objeto de imitación y registro lingüístico. Los vínculos entre la milesia y el teatro, principalmente la comedia y el mimo, han sido abundantemente estudiados por la crítica¹⁶⁸.

En estrecha relación con los usos lingüísticos de la comedia están los de los escritores satíricos. Es sabido que la sátira romana, tanto por sus temas y sus intenciones como por la constante apelación al lector, se sirve de un estilo conversacional. A partir de ese rasgo, Horacio utiliza ‘*sermo*’ para designar sus composiciones satíricas:

carmine tu gaudes, hic delectatur iambis, / ille Bioneis sermonibus et sale nigro (HOR. epist. 2, 2, 59-60)¹⁶⁹

Tu te regocijas con un poema, este se deleita con yambos, aquel con las sátiras de Bion y con humor negro.

Albi, nostrorum sermonum candide iudex... (HOR. epist. 1, 4, 1)
Albo, benévolo crítico de nuestras sátiras...

nec sermones ego mallem / repentis per humum quam res componere gestas (HOR. epist. 2, 1, 250-251)

Ni yo habría preferido las sátiras / que se arrastran por el suelo a redactar grandes sucesos

A diferencia de Cicerón, Horacio no contrapone el *sermo* a la *oratio* de los filósofos sino al léxico, la sintaxis y los temas de los poetas trágicos y épicos:

primum ego me illorum, dederim quibus esse poetis,

¹⁶⁸ Aunque la comedia y el mimo no sean a veces claramente diferenciables, entendemos que el segundo es más grosero que la primera en la presentación de la realidad cotidiana: “A dominant characteristic of the mime is its farcical and grotesque presentation of plausible everyday situations. Comedy, especially in the eyes of ancient critics, has a similar function, but is less farcical” (MAY, R. 2006: 13). En este aspecto, el mimo coincide con algunos pasajes apuleyanos como la escena del encuentro sexual entre Lucio-asno y una mujer (APUL. met. 10, 20-22), escena que habría sido tomada directamente de Arístides (v. II. 2. iii) o a través de Sisena (v. II. 3. iv. j). No obstante, el estilo de la milesia siseniana debió de ser análogo al de la comedia (v. II. 3. ii) y la milesia apuleyana, más allá de mostrar importantes vínculos con todos los géneros dramáticos, se relaciona en mayor medida con la comedia (MAY, R. 2006: 327). Por ende, la milesia se asemeja fuertemente a la comedia.

¹⁶⁹ v. II. 3. 1.

*excerpam numero: neque enim concludere versum
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
ingenium cui sit, cui mens diviniore atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem.
idcirco quidam comoedia necne poema
esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus. (HOR. sat. 1, 4, 39-48)*

Primero, yo del número de aquellos a los cuales daría por poetas me quitaría: pues concluir el verso no dirías que es suficiente, ni si alguno escribe cosas, como nosotros, más apropiadas para la charla, pensarías que ese sea poeta. A quien sea innato, a quien tenga un espíritu más divino y su boca vocifere grandes cosas, da el honor de ese nombre. De ahí que algunos se preguntaran si la comedia es o no un poema, porque no están en ella el espíritu filoso y la fuerza ni por las palabras ni por los asuntos; ni aún si tiene un metro regular difiere la sátira de la mera charla.

Observamos en estos versos la inclusión de la sátira y la comedia entre los escritos de menor jerarquía poética¹⁷⁰ a partir de su modo de expresión y de los asuntos que tratan. Ambos tipos de composición abordan temas de la vida cotidiana, como el ejemplo del padre cuyo hijo desdeña una fortuna por un romance con una prostituta, el cual Horacio narra en los versos siguientes (HOR. sat. 1, 4, 49 ss.). Esta misma clase de asuntos (*rebus*) no elevados y usos lingüísticos (*verbis*) acordes se observa en Sisena y predomina en *Las metamorfosis* de Apuleyo¹⁷¹.

Sin embargo, también se encontraban dentro de los *sermones* de Horacio sus epístolas, puesto que, al igual que la comedia y la sátira, estaban inspiradas por la *Musa pedestris* (HOR. sat. 2, 6, 17). En algunas ocasiones, *sermo* se corresponde incluso con otro género muy reconocido, que es el diálogo a la manera de Platón:

quamquam Socraticis madet / sermonibus (HOR. carm. 3, 21, 9-10)
aunque esté embebido en los socráticos / diálogos

dictaque a Socrate, cuius persona videtur Plato significare quid sentiat; sed alii sunt eius sermones... (QUINT. inst. 2, 15, 26)

Y dichas por Sócrates, a través de cuya figura se ve que Platón decía lo que sentía, pero hay otros diálogos suyos...

¹⁷⁰ En el fondo, tanto Horacio como Cicerón buscan, con sus ejemplos, resaltar la tradicional distinción entre un estilo elevado o solemne (*gravis*) y uno bajo o ligero (*levis*).

¹⁷¹ v. II. 3. iv y III. 2. v. Para la influencia de la sátira en *Las metamorfosis*, v. ZIMMERMAN, M. 2006.

Con la expresión *socratici sermones*, Horacio y Quintiliano enfatizan el aspecto estructural del *sermo*, es decir, la forma dialógica de las obras que contienen a Sócrates. Ya hemos visto que uno de los rasgos semánticos fundamentales del *sermo* era la ‘interacción’, es decir, el intercambio lingüístico entre dos sujetos.

La confusión que genera el uso de la palabra ‘*sermo*’ para referirse a una amplia diversidad de géneros se resuelve estudiando los rasgos semánticos comunes y preponderantes en todos los usos horacianos. La palabra ‘*sermo*’ por sí misma no es equivalente al género literario ‘diálogo’ sino que requiere de un adjetivo como *socraticus* para que esa referencia genérica tome fuerza. Entonces, sin ningún adjetivo que la acompañe o aislada de un contexto que lo suponga, la palabra *sermo* no implica ningún género literario en sí misma¹⁷² pero sí a una estructura conversacional y una oposición entre formalidad e informalidad, simpleza y afectación, cotidianeidad y extrañamiento, según lo que el poeta quiera subrayar en cada caso.

Las acepciones de *sermo* son muy amplias, pero de la suma de todas ellas puede obtenerse la siguiente conclusión. Su sentido principal es el de ‘charla’, extendiéndose a veces a ‘estilo propio de la charla’ o ‘tema de charla’. Su ámbito es el de la vida diaria, opuesto al del foro y la academia. Por ende, es apropiado para referirse a asuntos de la experiencia cotidiana del hombre común. En consecuencia, su modo de expresión está asociado a un registro, un léxico y una sintaxis populares. El *decorum* deja a este estilo fuera del ámbito de la alta literatura, de los asuntos graves que requieren una expresión acorde, tales como la ciencia, la filosofía, la historia, la épica o la tragedia clásica. Su uso está reservado para los asuntos ligeros afines a la comedia, el mimo o la sátira. En cuanto a su estructura de intercambio verbal, sin embargo, el *sermo* puede describir a géneros literarios tan distintos como la epístola familiar y los diálogos platónicos. La forma dialógica, la adecuación a los asuntos ligeros y la expresión cercana a la experiencia cotidiana son los aspectos más característicos del *sermo*, todos los cuales se observan en Apuleyo y la tradición milesia en general.

III. 1. ii. b *isto*

¹⁷² A eso podría objetarse que, como hemos visto, Horacio utiliza *sermo* como sinónimo de *satura*. Sin embargo, él mismo explica que este es un uso específico suyo para referirse al género por una de sus características, que es el estilo ligero y conversacional.

El pronombre *iste* tiene por función propia la deixis de segunda persona, es decir, señalar un objeto o persona que se encuentra cercano al receptor en la situación de enunciación. Es importante señalar la función deíctica del pronombre, puesto que, como dijimos anteriormente, el sustantivo *sermo* resalta la situación de diálogo y la fuerte dependencia en la segunda persona en cuanto interlocutor: “*That (person or thing) near to you (in place or thought), that of yours, that of which you speak or with which you are connected*” (LEWIS, C.T., SHORT, C. 1879). Esta acepción, la más común, no concuerda en su sentido locativo con el texto apuleyano: la relación de distancia física no parece adecuada para hablar de un tipo de discurso, de un modo de decir o escribir. Sin embargo, la definición habla también de una proximidad de pensamiento (“in place or thought”), y este es el sentido que quisiéramos explorar.

La segunda acepción que nos brindan Lewis y Short expresa una relación de conocimiento mucho más estrecha y específica: “*Like is in the sense of tantus and talis, such, of such a kind*”. Tenemos, entonces, que se trataría de una especificación de tipo o clase, lo cual concuerda perfectamente con la descripción de un *sermo*: se trata, pues, de un género de discurso. Otra de las acepciones especifica que se trata de una clase de la cual se habla con desdén, despreciativamente: “*It freq. implies scorn or contempt*”. Desde esta perspectiva, se referiría a un tipo de objeto o persona cuya clase es conocida para el receptor del enunciado y juzgada por este con desdén. Ejemplo de esto es la autodefensa que hace Cicerón en las Filípicas respecto de los rumores en su contra:

Unde igitur ista suspicio vel potius unde iste sermo? (CIC. Phil. 14, 5)
¿De dónde sale esa sospecha?, o mejor, ¿de dónde esa calumnia?

Los rumores (*sermones*) que rondan a Cicerón son bien conocidos por todos, son “esas” calumnias traídas a él por su interlocutor. Podemos concluir, entonces, que el *sermone isto* del prólogo trataría de un género de discurso muy conocido y mal reputado para el auditorio de Apuleyo.

Pero esto no es todo respecto del pronombre *iste*. Como nos informan Ernout y Meillet, *iste* comienza a reemplazar a *hic* en su sentido demostrativo: “*Le sens personnel de iste apparaît ensuite affaibli et, à l’époque impériale, a tendu à remplacer hic dans le sens démonstratif*”. Lo que señalan estos autores es el proceso que

transformó la palabra latina *iste* en la castellana ‘este’. Teniendo en cuenta que Apuleyo es un autor de la época imperial y que su lenguaje es una mezcla de usos arcaicos y coloquiales, es posible que estuviera usando el pronombre en este sentido. Así, *iste* señalaría algo que está presente de forma muy cercana al emisor en el momento de la enunciación. Luego, podríamos interpretar que se trata de una referencia al rollo de papiro (*papyrus Aegyptiam*) que el lector tiene en sus manos. Ya sea que pensemos en un contexto de recitación pública o de lectura privada, *iste* sería una indicación al texto que el recitador está leyendo en ese mismo momento. A partir de este análisis, podría traducirse *sermone isto milesio* por “en este escrito milesio”.

Si bien esta última interpretación es plausible, resulta menos rica que nuestra primera interpretación. Como hemos visto anteriormente, hay en la palabra *sermo* un rasgo de reconocimiento inmediato por parte de la mayor parte de los hablantes, incluso en el sentido de rumor o chisme, que tiene su eco en *iste*. Estos rasgos están también presentes en el contenido “milesio” de la frase¹⁷³ y conforman una constante que es clave para la interpretación del texto.

III. 1. ii. c *milesio*

El adjetivo *milesius* señala normalmente la pertenencia a la ciudad de Mileto. Sin embargo, en la obra de Apuleyo es utilizado para designar un género literario específico. Esto se observa sin lugar a dudas en el libro cuarto de *Las metamorfosis*, donde el autor pone en boca de una anciana inmoral el relato conocido como “fábula de Cupido y Psiqué”. En cierta parte de la fábula, la vieja narra en los siguientes términos cómo el padre de Psiqué se acerca al oráculo de Apolo dídimo, muy cercano a Mileto, en busca de un marido para su hija:

Sic infortunatissimae filiae miserrimus pater, suspectatis caelestibus odiis et irae superum metuens, dei Milesii vetustissimum percontatur oraculum et a tanto numine precibus et victimis ingratae virgini petit nuptias et maritum. Sed Apollo, quamquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit... (APUL. met. 4, 32)

Así el desdichado padre de la desafortunada hija, sospechando una

¹⁷³ v. II. 2. iv.

animadversión celeste y temiendo la ira de los supremos, consulta al antiquísimo oráculo del dios milesio y, de tan gran voluntad divina, con ofrecimientos y víctimas pide un marido y nupcias para la ingrata virgen. Pero Apolo, a pesar de ser griego y jónico, por el autor de la milesia, así respondió con una profecía latina...

El adjetivo se encuentra utilizado de forma similar al prólogo, en el que *milesius* está asociado a un tipo de discurso, mientras que aquí está sustantivado para indicar una composición literaria a cuyo autor (*conditorem*) se hace referencia. Este pasaje presenta, sin embargo, algunas dificultades para su interpretación. Si bien se trata claramente de una frase irónica, la crítica no se puso de acuerdo en determinar cuál es la milesia a la que se refiere, qué voz narrativa es responsable del comentario ni quién es el *conditorem* al que Apolo se dirige. Para entender la referencia milesia de esta cita debemos aclarar su sentido.

En primer lugar, coincidimos con la mayor parte de la crítica en que la palabra *milesiae* señala la fábula de Cupido y Psiqué. La distinción histórica entre su uso singular y plural es elocuente al respecto: “*Milesiae* is singular, whereas Julius Capitolinus (*Vita Clodii Albini*, 12, 12) apparently speaks of the *Metamorphoses* as *Milesias Punicas*” (PERRY, B. E. 1926: 254). Además, el contexto (estar situada en el comienzo de dicha fábula) hace que sea más apropiada una referencia inmediata al relato que está siendo narrado y no diferida a la totalidad de la obra. Sin embargo, algunos críticos plantearon que el contenido de la fábula, de tipo mitológico-alegórico, no se condice con la reputación de inmoralidad sexual de la milesia ni con las características observables en los relatos “milesios” del *Satiricón* o de Sidonio Apolinar. Nos parece que este argumento omite dos hechos fundamentales: el primero, que los relatos escandalosos formaban sólo una parte del variopinto contenido de las obras de Arístides y Sisena, e incluso de Apuleyo; el segundo, que los relatos “milesios” de Petronio y Sidonio Apolinar no son propiamente fábulas milesias sino que son comparables (*milesiae vel atticae parem*) en algunos de sus aspectos a los relatos más difundidos de Arístides, Sisena u otra obra milesia¹⁷⁴. Una posible respuesta a este argumento es la siguiente:

Il termine *Milesius* indica una narrazione fantastica e piacevole, tesa al

¹⁷⁴ v. II. 1. ii.

divertimento [...] senza, peraltro, che si precisi, si stabilisca quale debba esserne il contenuto. Per questo motivo le *Metamorfosi* sono un *sermo Milesius*, e la novella di Amore e Psiche è una *Milesia*, e le due affermazioni non si contraddicono. (MORESCHINI, C. 1994, 89)

No obstante, creemos que la definición de la milesia como una fábula fantástica y agradable destinada al entretenimiento no agrega una característica distintiva al sustantivo *fabula*, lo cual la vuelve inocua. Nosotros, en cambio, consideramos que una fábula mitológica es susceptible de ser llamada “milesia” si pertenece al cuerpo de una obra de género milesio como *Las metamorfosis* de Apuleyo: la fábula de Cupido y Psiqué es una *milesia* en cuanto parte constitutiva de las *milesias punicas Apulei* (v. II. 1. i).

En segundo lugar, debemos definir quién es el *conditorem* de la fábula. Una opción que debe ser considerada es la narradora inmediata, la viejita tesalia que procuraba entretener a Cáríte. Para ello puede pensarse que Apolo se rebajó al nivel lingüístico de la ignorante narradora para que esta lo entendiera. Sin embargo, esta misma lectura puede ser esgrimida en su contra si consideramos, junto con H. Lucas (1907: 35, n. 25), que la anciana no habría comprendido ni recordado el oráculo puesto que tenía al griego por lengua materna y que, como ejemplifica otro pasaje de *Las metamorfosis* (9, 39), el conocimiento del latín era infrecuente en los estratos sociales más bajos de Grecia. Además, el sustantivo *conditor* es masculino, con lo cual no debería designar a una mujer. Otra posibilidad es entender que en este pasaje hay una humorada en torno a Apuleyo:

The sense of the passage is: “Since I was to commemorate some Milesian history (in Cupid and Psyche) for the benefit of my Roman readers, Apollo, the ancient patron of Miletus, was very foresighted on this occasion and did me the favor of speaking in Latin instead of Greek”. The sophistic Apuleius is conscious that the oracle was Greek and his jest is equivalent to saying: “the oracle was in Greek, but I’ll translate it for you.” (PERRY, B. E. 1926: 254, nota 35).

Coincidimos con Perry en reconocer el carácter irónico del pasaje, pero entendemos que un sofista latino como Apuleyo, orgulloso de su conocimiento del griego, que se jacta constantemente de su formación en letras griegas y nunca hace gala de su latinidad, difícilmente entendería como un cumplido que Apolo se dirigiera a él en latín y no en griego. Otros estudiosos han afirmado que se trata de una referencia a Sisena, el famoso

traductor latino de Arístides, escritor de *Milesiarum libri*¹⁷⁵. Sin embargo, creemos que el mismo argumento que esgrimimos para Apuleyo es válido para Sisena: el historiador romano era filoheleno, del círculo de los escipiones, y manejaba perfectamente la lengua griega. Una más lejana posibilidad fue sugerida por G. Sandy (1999: 71), para quien Apuleyo pareciera estar dándole crédito a Arístides, el fundador primero de la milesia. Más allá de la ambientación griega de la fábula y el hecho de que se consulte el oráculo de Apolo Dídimo, cercano a Mileto, no hay otros apoyos para esta posición y el hecho de que Apolo honre al *conditorem* hablando en latín anula esta posibilidad.

Nosotros consideramos que el *conditorem* de la milesia de Cupido y Psiqué es Lucio, el narrador principal de la obra, quien irrumpe en el relato de su narradora subsidiaria para hacer una broma respecto de sí mismo. Dicha broma tiene lugar a través de los posibles sentidos de la preposición *propter*. Por un lado, Lucio bromea sobre su rol como torpe traductor del relato que ha oído, diciendo que el dios habló en latín porque tenía en cuenta que él sería quien pondría la fábula por escrito: “Apolo, aunque griego y más aún jónico, para favorecerme, dio este oráculo en latín”. La broma tiene sentido si tenemos en cuenta que Lucio se presenta irónicamente a sí mismo como un *rudis locutor*, un griego de Corinto autodidacta en el conocimiento de la lengua de Roma¹⁷⁶. Por otro lado, Lucio se señala a sí mismo como el verdadero autor de la historia diciendo que uno de sus personajes recita unos versos oraculares de su autoría: “Apolo, aunque griego y más aún jónico, por el autor de la milesia –que soy yo, no la vieja–, dio este oráculo en latín”.

A partir de este comentario irónico del narrador acerca de una de las historias que incluyó en la voz de una narradora subsidiaria, sabemos que Lucio consideró su relato sobre Cupido y Psiqué como una *fabula milesia*. Pero es precisamente por formar

¹⁷⁵ Reitzenstein argumentó que la palabra *conditor* puede referirse tanto al autor de una narración como al fundador de ese género de historias (*TLL* IV, 146) y que, puesto que el pasaje trata sobre un oráculo griego expresado en latín, Apolo debió de referirse, para honrarlo, al traductor latino de la milesia, Cornelio Sisena (1912: 53). Además, consideró la posibilidad de que Apuleyo, al poner en boca de Apolo un oráculo en latín, estuviera elevando el rango de la lengua latina al mismo nivel de la griega y que esto quizás tenía la intención de expresar que los “relatos jónicos” de Arístides se convirtieron en un género literario especial a través de Sisena (1912: 53). Nos parece que esta hipótesis minimiza demasiado el hecho de que se trata de una broma irónica y no de una referencia seria y que le adjudica una desmesurada relevancia temática.

¹⁷⁶ Esto es consistente con la caracterización del narrador como un *ieron*, pues Lucio se muestra más simple de lo que realmente es y hace una burla constante de sí mismo a lo largo de toda la obra. v. III. 2. iii.

parte de las *milesias punicas Apulei*, es decir, de *Las metamorfosis*, que dicho relato puede ser llamado así¹⁷⁷. Por ende, debemos asumir que la referencia milesia del prólogo apunta al género iniciado por las *Milesíacas* de Arístides.

III. 1. iii Música del Nilo para los oídos predispuestos

Cuando el prólogo aclara que acariciará las orejas del lector (*aurasque tuas benivolas lepido susurro permulceam*), está poniendo en evidencia que la obra se trata de una ficción cuyo objetivo no es instruirlo sino deleitarlo¹⁷⁸. Esto último causó la admiración de Macrobio, quien consideraba las “dulces mentiras” apropiadas para un comediógrafo (Menandro) o un escritor satírico (Petronio) pero no para un filósofo platónico como Apuleyo:

Fabulae quarum nomen indicat falsi professionem: aut tantum conciliandae auribus voluptatis: aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt: auditum mulcent velut comediae quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt: vel argumenta fictis casibus amatorum referta. Quibus vel multum se Arbitr exerceat: vel Apuleium nonnumquam luisse miramur. Hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat (MACR. somn. 1, 2, 16-18)

Las fábulas, el nombre de las cuales ofrece una promesa de falsedad, son inventadas tanto para colmar de placer las orejas como para exhortar también a los buenos frutos. Acarician el oído de forma similar a las comedias que Menandro y sus imitadores dieron para ser representadas o a las historias transidas por casos ficticios de amantes, en las cuales mucho se ejerció el Árbitro y con los cuales nos admiramos de que Apuleyo ocasionalmente haya jugado. Todo este género de fábulas que propone abiertamente las solas delicias de las orejas, el trabajo de la sabiduría lo relega de su santuario a las cunas infantiles.

Entendemos a partir de este pasaje que *Las metamorfosis* pertenecían a un género *levis* cuya finalidad (*solas aurium delicias, mulcent*), sus usos lingüísticos¹⁷⁹ y algunas de las

¹⁷⁷ v. II. 1. i.

¹⁷⁸ De hecho, la frase que concluye el prólogo es *lector intende: laetaberis* (APUL. met. 1, 1) “Presta atención, lector: te alegrarás”. El mismo tópico fue utilizado, en sentido inverso, por Plutarco, quien resaltó que escribía una obra histórica, πρὸς ἡδονὴν μὲν ἀκοῆς (PLUT. Mulier. 243a) “no para el deleite del oído”.

¹⁷⁹ v. III. 2. v.

fábulas que constituyen su objeto de imitación (*argumenta... nonnumquam*)¹⁸⁰, eran similares a los de la comedia y la sátira.

No es casual que la imagen de deleitar o acariciar las orejas se encuentre, con un léxico llamativamente similar, en Apuleyo y en Macrobio. Esta constituye un tópico que señala la captación absoluta de la atención del oyente o lector y es lo que, para bien o para mal, hacen los poetas, los músicos e incluso los oradores¹⁸¹. Si recordamos que el encantamiento total del público es un aspecto destacado de los relatos milesios y que incluso el verbo *permulcere* se corresponde con el participio ὑπερκηλούμενος adjudicado al rol de Arístides en su obra (Ps. Lucian. am. 1)¹⁸², se ve claramente que todos los elementos analizados hasta el momento son característicos del género milesio.

La referencia al material egipcio con el que la obra está escrita (*papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam*)¹⁸³ funciona como refuerzo de la imagen del lector hechizado por la obra. Bruce Gibson (2001: 68) señaló para esta frase tres niveles de referencia: uno literal, uno metafórico y otro intertextual. En el primer caso, contamos con un papiro egipcio y una filosa caña del Nilo para escribir en él¹⁸⁴; en el

¹⁸⁰ Algunos críticos han entendido, a partir de este pasaje, que *Las metamorfosis* y el *Satiricón* pertenecían a un mismo género. Sin embargo, Macrobio sólo está asimilando esas obras en cuanto a un cierto aspecto, que es su *levitas* (opuesta a la *gravitas* de la filosofía), mientras que calla respecto a casi todo el resto del repertorio de rasgos que constituyen un género literario (v. I. 2). Es más, sobre el punto particular del objeto de imitación, Macrobio explicita que ambas obras son diferentes. Mientras que el *Satiricón* es clasificado como un *argumentum* (v. III. 2. ii) sobre dos amantes homosexuales, ese tipo de relatos es esporádico (*nonnunquam*) en *Las metamorfosis* y no constituye su estructura. En la obra de Apuleyo, los casos ficticios de amantes están integrados como secuencias narrativas de cierta autonomía entrelazadas en la historia principal (v. III. 2. iii).

¹⁸¹ En la sátira primera de Persio, por ejemplo, los ciudadanos de Roma tienen orejas de burro, tiernas orejas que el satirista debe incomodar con su ataque mordaz (GOWERS, E. 2001: 81-82). Warren S. Smith (2001: 89) señaló que el canto agradable que nos hechiza estaba ya en Homero (Od. 10, 221), Platón (Rep. 595b), Teócrito (2, 11) y Plutarco (Mor. 15c), y Bruce Gibson (2001: 71, n. 12) que para Ovidio (met. 12,61), Plinio (paneg. 62, 9), Apuleyo (met. 5, 6) y Quintiliano (inst. 2, 12, 6) también hubo pérfidos susurros y lábiles oídos.

¹⁸² v. II. 2. v.

¹⁸³ No puede negarse que existe una temática egipcia en la obra, especialmente en cuanto a la posibilidad de una interpretación religiosa de la historia de Lucio: “the theme of Egypt is to recur throughout and indeed to dominate parts of the work. The appearance of an innkeeper named Meroe and of an Egyptian prophet allude to the Egyptian aspect of the work early on, and the theme is taken up at length in Book 11, culminating in Lucius’ own devotion to Isis at Rome” (CLARKE, K. 2001: 102). Sin embargo, en el prólogo domina la temática del entretenimiento literario y es principalmente esa idea la que se ve reforzada por la conexión egipcia: “I agree in seeing the invocation of another, ‘higher’ discourse, but I think that –for the time being, at least– it works to reinforce the promise of the entertainer, rather than to offset it with enigmatic hints of something deeper” (TRAPP, M. B. 2001: 40).

¹⁸⁴ Como señalan Harrison y Winterbottom (2001: 11), todo el papiro en época imperial provenía de Egipto.

segundo, la *argutia* del papiro egipcio representa la agudeza intelectual propia de la literatura alejandrina¹⁸⁵; en el tercero, la caña del Nilo se identifica con el insinuante sonido de la flauta. Estas últimas dos posibilidades son muy ricas en cuanto a sus implicancias para la poética de *Las metamorfosis* y para el género milesio en general.

En efecto, la *argutia* es la agudeza intelectual. Esta, al igual que la variedad de asuntos (*varietas rerum*), es muy apreciada en cuanto entretenimiento literario:

*Adhuc supersunt multa quae possim loqui,
Et copiosa abundat rerum varietas;
Sed temperatae suaves sunt argutiae,
Immodicae offendunt.* (PHAEDR. 4 epil. 1-4)

Aún quedan muchas cosas que podría decir
y abunda una rica variedad de asuntos;
pero, equilibradas, suaves son las agudezas;
inmódicas, ofenden.

El ingenio es una de las cualidades admiradas por Apuleyo (apol. 95, 14; met. 10, 17) que está presente a lo largo de *Las metamorfosis* y que forma parte de su tono general¹⁸⁶. Puesto que también es una característica destacada de la obra de Sisena¹⁸⁷, asumimos que es uno de las cualidades que conforman la milesia. Su importancia en el comienzo del prólogo de *Las metamorfosis* es, pues, que enfatiza la referencia milesia aludiendo al tono característico del género.

El encanto y la seducción de la música de la flauta también refuerzan el vínculo milesio en varios aspectos. Las palabras de un buen poeta u orador, como el insinuante canto de las sirenas, la zampoña de Pan o una flauta del Nilo, cumplen la función de captar la atención del público de manera irresistible:

*hic, postquam mandata dei perfecta malamque
sedavit rabiem et permulsit corda furentum,
Arcadiae volucris saltus et amata revisit
Maenala, ubi argutis longe de vertice sacro
dulce sonans calamis ducit stabula omnia cantu.* (SIL. 13, 346-350)

Entonces, llevadas a cabo las órdenes del dios, la mala
rabia calmó y acarició los corazones de los enfurecidos;
alado, a las pasturas de Arcadia regresa y a los amados

¹⁸⁵ De acuerdo con Jonathn Powell (2001: 27-38), los orígenes helenísticos del papiro evocan la cultura literaria de Alejandría y así constituyen el transfondo literario del prólogo.

¹⁸⁶ v. III. 2. v.

¹⁸⁷ v. II. 3. ii y II. 3. iii. b.

montes menelaos; allí, a lo ancho, desde la sagrada cima, las agudas
cañas dulcemente soplando, conduce a todos los rebaños con su música.

Este pasaje muestra, con un léxico llamativamente similar al del prólogo apuleyano, la imagen de los corazones furiosos acariciados (*permulsit*) por el sonido de la zampona del dios Pan (*argutis calamis*). La mención en el prólogo de *Las metamorfosis* de una caña del Nilo alude al motivo tradicional del encantamiento a través del sonido melodioso de una flauta y refuerza así la idea de acariciar los oídos del público. Pero la alusión no termina allí sino que se extiende al contexto de entretenimiento licencioso que genera precisamente la presencia de una música encantadora:

*nec luxus ullus mersaeque libidine vitae
Campanis modus: accumulans variasque per artis
scaenarum certant epulas distinguere ludo,
ut strepit assidue Phrygiam ad Niloticam loton
Memphis Amyclaeo passim lasciva Canopo.
inprimis dulcem, Poeno laetante, per auris
nunc voce infundit Teuthras, nunc pectine cantum.* (SIL. 11, 424-39)

Ni lujo alguno ni un modo de vida inmersa en el placer [contienen]
los campanienses: los incrementan y, a través de variadas artes,
compiten por destacar los banquetes con la diversión de los escenarios,
como se agita asiduamente la nilótica Menfis en torno a la flauta frigia,
provocativa, hacia todos lados desde la amiclida Canopo.
Primero de todos, después de alegrar al púnico endulzando sus orejas,
ahora lo embebe Teutras en su voz, ahora en la caricia de su música.

La misma noción de acariciar las orejas mediante el canto o la recitación (*per auris...
voce infundit*) es el centro de este nuevo pasaje de las *Púnicas* de Silio Itálico. Aquí,
además, la relajación moral provocada en los cartagineses por el ambiente de placer y
lujo de la ciudad de Capua es comparada con el estrépito suscitado en Egipto (*Nilotica
Memphis*) por la flauta frigia (*ad Phrygiam loton*), que se esparce hacia todos lados
desde el famoso puerto egipcio de Canopo¹⁸⁸. Nuevamente, la referencia a Egipto, la
imagen de endulzar las orejas, el contexto de excitación de los sentidos y el uso del raro
adjetivo *niloticus*¹⁸⁹ ponen en estrecha relación a este pasaje con el prólogo de Apuleyo.

¹⁸⁸ Cfr. ἀλλ' ἤτοι Λιβύη μὲν ἀπ' Εὐρώπης ἔχει οὖρον λοξὸν ἐπὶ γραμμῆσι, Γάδειρά τε καὶ στόμα Νείλου, ἔνθα βορειότατος πέλεται μυχὸς Αἰγύπτιο καὶ τέμενος περίπυστον Ἀμυκλαίοιο Κανώβου· (DIONYS. PER. 10-13) “Ciertamente Libia está separada de Europa por una frontera oblicua, en los límites, Gadir y la boca del Nilo, donde se encuentra el recodo más septentrional de Egipto y el célebre santuario del amicleo Canobo”.

¹⁸⁹ El epigrama 80 del libro 6 de Marcial es otro de los muy pocos textos que utilizan este adjetivo. Allí

Recordemos que, precisamente, la fama de *Milesíacas* era la de contar con relatos inmorales en un estilo provocador y burlón como el de Sisena.

Todos los aspectos observados en el prólogo apuleyano especifican y realzan la explícita mención de la milesia como el género rector de la obra de Apuleyo. Sin embargo, mientras que *Milesíacas* disfrazaba su mendacidad e intenciones bajo un ropaje historiográfico, *Las metamorfosis* expresan con claridad que se trata de una narración que abraza la levedad de la ficción a pesar de las clásicas advertencias de los filósofos en su contra¹⁹⁰. Esta abierta declaración de intenciones es la diferencia más notoria con la obra fundacional del género. A raíz de ello, el desarrollo de las historias no se circunscribe ya a un ámbito geográfico específico, los personajes involucrados no pertenecen a la realidad histórica, no hay referencias a ninguna época específica y el título no dispara asociaciones historiográficas en el lector. La obra de Apuleyo nos permite ubicar al género milesio decididamente dentro del ámbito de la prosa literaria de ficción¹⁹¹.

se habla de *niloticas rosas*, lo cual es sugerente teniendo en cuenta que son rosas las que debe comer el asno para transformarse nuevamente en Lucio, y que es la diosa egipcia Isis quien finalmente se las proporciona.

¹⁹⁰ Como hemos hecho ya con el participio ὑπερκηλούμενος en *Milesíacas* (v. II. 2. v), Michael B. Trapp estudió las resonancias filosóficas del verbo *permulcere* en el prólogo apuleyano y llegó a la conclusión de que es contra el trasfondo filosófico platónico que debemos analizarlo: “Viewed against it, the speaker of the Prologue may be seen to be taking up the Platonic-philosophical stigmatization of hedonistic speaking and listening and turning it round, presenting himself as the kind of person the philosophers warn one against, but simultaneously inviting his hearers not to spurn his offerings but to embrace them with delight” (2001: 45).

¹⁹¹ Anton Bitel (2001: 138-140) señaló acertadamente que el título, el tamaño, el uso de la prosa, el significado retórico de la palabra *fabula* y el tema de las metamorfosis son claros marcadores de ficcionalidad.

III. 2 Descripción de *Las metamorfosis*

Este apartado tiene como objetivo principal explicar con el mayor rigor posible las características de la prosa apuleyana en *Las metamorfosis*. Esto es necesario para poder confrontar los aspectos destacados de la obra con aquellos que fueron observados en la obra fundacional del género milesio y apoyar con esta información nuestro análisis de la apertura de la obra.

III. 2. i El título

El título de una obra tiene la capacidad de evocar los títulos o contenidos de obras precedentes, con lo cual suscita ciertas expectativas en el lector y orienta su lectura hacia un determinado género. El estudio de los mismos en el ámbito de la Antigüedad es, sin embargo, algo problemático. En muchas ocasiones, las obras conocidas por su contenido o por el rótulo que les asignara un bibliotecario más que por el título que el autor había pensado para ellas. En el caso de *Las metamorfosis* de Apuleyo, la tradición ha conservado dos títulos paralelos que aluden a dos clases de textos distintos pero dentro de la literatura narrativa.

El mejor manuscrito que conservamos de *Las metamorfosis* de Apuleyo es el *Laurentianus* 68, 2, también llamado *F*, del siglo XI. Este contiene la obra de Apuleyo *Metamorphoseon libri XI* junto con *Pro se de magia liber* y *Florida*¹⁹². Los títulos se repiten en el *Laurentianus* 29, 2, copia de *F* de finales del siglo XII o principios del siglo XIII usada normalmente para rellenar sus lagunas, y en el resto de las copias derivadas de *F*. Esta tradición manuscrita no ha sido suficiente, sin embargo, para determinar el título de la narración apuleyana del asno, ya que existen otros testimonios que deben ser analizados.

La información más precisa respecto del título es la que ofrecen las

¹⁹² “Ce manuscrit est notre unique autorité non seulement pour Apulée, mais pour une partie de l’oeuvre de Tacite. Il comprend les ouvrages ou fragments d’ouvrages suivants: 1°) f° 1 u –47 r : Tacite, *Annales* xi-xvi ; 2°) f° 48 r – 103 u : Tacite, *Histoires* ; 3°) f° 104 r – 125 u : Apulée, *de Magia* ; 4°) f° 126 r – 183 u : Apulée, *Métamorphoses* ; 5°) f° 184 r – 191 u : Apulée, *Flórides*” (VALLETTE, P. 1971: xxxiii).

subscriptions a los distintos libros de *F*, como por ejemplo la perteneciente al final del libro II: *Ego salustius legi et em(en)davi rome felix. METAMORPHOSEON · LIB(ER) II · EXPLIC(IT) INCIPIT LIBER · III · F(eliciter)*¹⁹³ “Yo, Salustio, lo leí y lo enmendé felizmente en Roma. Termina el libro II de *Las metamorfosis*; comienza, más felizmente, el libro III”. Salustio escribió la *scriptio*, con seguridad, entre los años 395 y 397 d.C.¹⁹⁴.

Sin embargo, la referencia más antigua que tenemos al relato apuleyano del asno se refiere a él como los libros que Apuleyo *Asini Aurei titulo inscripsit* (AUG. civ. 18, 1) “rotuló con el título de *El asno de oro*”. Una posible explicación es el hábito antiguo de referirse a las obras por su contenido en lugar de su título formal (FANTHAM, E. 1999: 37). Coincidimos con Winkler, sin embargo, en que *Asini Aurei titulo inscripsit* es evidencia de que Agustín y su círculo manejaron un manuscrito que tenía por verdaderamente apuleyano el título *Asinus Aureus* (WINKLER, J. J. 1985: 294). Teniendo en cuenta esta referencia de San Agustín, comenzó a utilizarse formalmente en el Renacimiento la designación *Asinus Aureus*, especialmente para traducciones a lenguas vernáculas. No conformes con optar entre la titulación salustiana o la agustiniana, ni tampoco la llamativa propuesta *Asinus Aureus, περί μεταμορφώσεων* (WINKLER, J. J. 1985: 294-295), nos hemos decidido por la doble titulación *Metamorphoses sive Asinus Aureus*, aunque a lo largo de este trabajo nos hemos referido a la obra simplemente como *Las metamorfosis*.

Una de las funciones del título es provocar asociaciones con obras precedentes para explotar los horizontes de expectativa de sus lectores históricos. Un manuscrito sobre metamorfosis seguramente habría llamado a contrastar con *Las metamorfosis* griegas atribuidas por Focio a Lucio de Patras u otras metamorfosis griegas o latinas, como las de Ovidio¹⁹⁵. El título *Asinus Aureus*, por su parte, quizás evocara, a quien tuviera conocimiento de él, el breve *Lucio o El asno* (Λούκιος ἢ Ὄνος) atribuido por Focio a Luciano de Samósata. Con toda probabilidad, la presencia de un asno evocaría

¹⁹³ Esta transcripción está tomada de WINKLER, J. J. 1985: 293.

¹⁹⁴ WINKLER, J. J. 1985: 293.

¹⁹⁵ Stephen J. Harrison (2000: 233, nota 115) indicó que hay vínculos diversos entre *Las metamorfosis* de Ovidio y Apuleyo.

una gran variedad de cuentos populares¹⁹⁶, fábulas esópicas¹⁹⁷, e incluso sucesos relacionados con la magia y la alquimia¹⁹⁸. No obstante, es notable el carácter oximorónico de llamar “de oro” o, metafóricamente entendido, “excelente” a un asno, lo cual lleva a Winkler a pensar que se trata de una referencia al culto de Isis-Osiris, en el cual el dios Seth está estrechamente vinculado a la figura del asno (WINKLER, J. J. 1985: 306-318).

El hecho de que la crítica no haya intentado establecer paralelos con títulos dentro del ámbito del drama o de la lírica evidencia que ‘*Metamorphoses sive Asinus Aureus*’ es propio de una obra escrita bajo el modo narrativo, y más específicamente al de la ficción narrativa: no se trata ni de una obra historiográfica ni filosófica, ambos géneros que utilizan la narración pero tienen otra finalidad y otra relación con la verdad y la verosimilitud de sus contenidos. Nuestra descripción de *Las metamorfosis* estará basada en las técnicas antiguas asociadas a la *narratio* según los manuales de retórica y desligada de cualquier intento de interpretación histórica, filosófica o religiosa. Sabemos que cierto tipo de lector erudito que conozca previamente tanto el contenido de la obra como los misterios del culto de Isis¹⁹⁹ y la filosofía platónica puede asociar su título al ámbito de la filosofía o de la religión. En dicho caso, el foco no estará puesto en los aspectos narrativos de la obra sino en los interpretativos.

Las variadas evocaciones que el título puede suscitar en un lector que busca esparcimiento pertenecen en su totalidad al ámbito de la ficción narrativa, tanto bajo el paradigma de la épica (*Las metamorfosis* de Ovidio) como de la fábula didáctica (el folclore en torno a la figura del asno). La obra de Apuleyo evidencia elementos de ambas tradiciones pero no se identifica con ninguna de ellas sino con la variedad misma, con una forma específica de entretener en prosa relatos diversos tomados de todos los géneros de la literatura. *Metamorphoses sive Asinus Aureus* indica una variedad de asuntos y modos de abordarlos. Ambas características son propias del

¹⁹⁶ Alexander Scobie (1975: 47-49) comentó que era una práctica común de los narradores profesionales ofrecer una historia “de oro” a cambio de unas monedas, como indica el pasaje de Plinio el joven *Assem para et accipe auream fabulam* (epist. 2, 20) “Gasta una moneda de cobre y recibe una fábula de oro”.

¹⁹⁷ MASON, H. J. 1999: 92.

¹⁹⁸ WINKLER, J. J. 1985: 301.

¹⁹⁹ Cfr. KERÉNYI, K. 1927 y MERKELBACH, R. 1996.

género milesio, por lo cual este forma parte del panorama genérico sugerido por el título de la obra.

III. 2. ii Modo, estructura y técnica narrativa

Este apartado tiene como finalidad describir qué elementos componen *Las metamorfosis*, qué características tienen, cómo están ordenados y de qué manera están entrelazados unos con otros. Esto es fundamental para el estudio del género literario, puesto que la elección del material, el modo en el que se lo trata y cómo se lo dispone es uno de los aspectos principales de la mimesis literaria²⁰⁰.

La obra de Apuleyo utiliza el modo narrativo pero sería un error creer que algún tipo en particular de *narratio* conforma por sí mismo algún género literario histórico, puesto que es sólo un modo de organización del discurso presente en varias clases de texto²⁰¹. Los géneros de la *narratio* fueron un recurso técnico para cualquier escritor formado en el arte de la retórica, por lo cual son una referencia ineludible para quien quiera realizar una descripción de la técnica narrativa de algún autor de la Antigüedad. Esto es aún más relevante en el tratamiento de autores del siglo II d.C., los cuales se formaron en el ambiente cultural de la Segunda Sofística²⁰².

En la retórica antigua, la narración que no está relacionada con una causa forense sirve como preparación para la práctica judicial²⁰³. Este tipo de *narratio* es afín a nuestro concepto moderno de “literatura narrativa”, ya que se trata de narraciones autónomas sin un fin pragmático inmediato. Comúnmente, se reconocen dos tipos de narraciones desligadas de las causas civiles, aquellas que se apoyan en los sucesos y aquellas que se apoyan en los personajes, la primera de las cuales tiene a su vez una

²⁰⁰ v. I. 2.

²⁰¹ Ken Dowden sospechó el uso de una de las categorías de la *narratio* como equivalente del género “novela” (1982: 434, nota 63). Según K. Bürger, Thiele fue el primero en proponer la identificación de la *narratio in personis* con la “novela”, aunque con argumentos descriptos por él mismo como insuficientes. El propio Bürger (1892) intentó luego salvar esta tesis, pero fue desestimado con gran saña por E. Rohde (1894).

²⁰² v. I. 1.

²⁰³ *Tertium genus est id, quod a causa civili remotum est, in quo tamen exerceri convenit, quo commodius illas superiores narrationes in causis tractare possimus.* (AUCT. ad Her. 1, 12) “El tercer tipo es aquel que está alejado de la causa civil, en el cual, sin embargo, conviene ejercitarse, por el cual podemos tratar más ágilmente aquellas narraciones antedichas en las causas.”

tripartición basada en la relación de los sucesos narrados con los sucedidos o factibles de suceder en la realidad histórica:

Eius narrationis duo sunt genera: unum quod in negotiis, alterum quod in personis positum est. Id quod in negotiorum expositione positum est tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est quae neque veras neque veri similes continet res, ut eae sunt quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum. (AUCT. ad Her. 1, 13)

De esa narración hay dos géneros: uno el que en asuntos, otro el que en personajes se apoya. Aquel que en la exposición de los asuntos se apoya tiene tres partes: fábula, historia y argumento. Fábula es la que ni verdaderas ni verosímiles cosas contiene, de modo que ellas son las que en las tragedias son brindadas. Historia es la cosa sucedida, pero de remota memoria de nuestra era. Argumento es la cosa fingida que sin embargo puede suceder, o también los argumentos de las comedias²⁰⁴.

La *Rhetorica ad Herennium* no explica en qué consiste apoyar una narración en los personajes. Contrastándola con el género de narración apoyado en los hechos, podríamos pensar que se trata de un tipo de relato que se desarrolla a partir de la caracterización de los personajes. Al respecto, Cicerón brinda como ejemplo un parlamento tomado de Terencio:

Illa autem narratio, quae versatur in personis, eiusmodi est, ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspicui possint, hoc modo: “Venit ad me saepe clamans: Quid agis, Micio? / Cur perdis adolescentem nobis? cur amat? / Cur potat? cur tu his rebus sumptum suggeris, / Vestitu nimio indulges? nimium ineptus es. / Nimium ipse est durus praeter aequumque et bonum.” (CIC. inv. 1, 27-30)

Pero aquella narración que gira en torno a los personajes es de modo tal que, en ella, junto con las cosas, las conversaciones y los pensamientos de los personajes pueden ser observados; así: “viene a mí a menudo clamando: ¿qué haces, Micio? / ¿Por qué nos pierdes al adolescente? ¿Por qué ama? / ¿Por qué bebe? ¿Por qué tú para estos asuntos traes un costo, / permites un vestido excesivo? Excesivamente inepto eres. / Excesivamente duro es el

²⁰⁴ En un sentido general, las palabras *fabula* e *historia* son intercambiables, pero en los tratados de gramática es normal la tripartición retomada por la *Rhetorica ad Herennium*: ἱστορία o *historia* es la narración de hechos sucedidos en el pasado (*res gesta*), πλάσμα o *argumentum* es la narración de hechos que pudieron o no haber sucedido pero que son verosímiles (*res ut gesta*) y μῦθος o *fabula* es la narración de hechos falsos e inverosímiles. Otros ejemplos de esta tripartición entre los latinos pueden verse en CIC. inv. 1, 27 y QUINT. inst. 2, 4, 2. Entre los griegos, SEXT. EMP. Math. 1, 252 y 1, 263-264. A. Bitel destacó, además, que varios ejemplos de *fabula* en Sexto Empírico involucran metamorfosis de seres humanos (2001: 140).

mismo, más que lo conveniente y lo bueno.”

Entendemos por este pasaje de Cicerón que la *narratio quae versatur in personis* se construye a partir de la inclusión de las voces de los diversos personajes, una de cuyas variantes es la *sermonicatio* aquí utilizada²⁰⁵. El discurso directo (*sermo*) es de gran importancia para la estructuración de la *narratio*, puesto que permite al mismo tiempo el desarrollo de pensamientos (*animi*) y hechos (*rebus*). En el apartado siguiente desarrollaremos la relevancia interpretativa de la caracterización del narrador y personaje principal de la obra. Por el momento, observaremos las implicancias estructurales de construir una narración alrededor de un personaje.

Las metamorfosis de Apuleyo están construidas en torno a la figura de Lucio, por lo cual corresponden al tipo de *narratio quae in personis versatur* que hemos descrito. Este personaje cuenta mediante su propia voz, a modo de retrospectiva, una fábula acerca de sí mismo. Su historia toma la forma de un viaje iniciático: Lucio cabalga hacia Tesalia, donde su accidental metamorfosis en asno resulta en un periplo que culmina con su reconversión a su forma humana por intervención de la diosa Isis y su establecimiento como abogado y hombre religioso en Roma. La narración está estructurada en tres partes: caída, trabajos y reestablecimiento. Los tres primeros libros conforman una secuencia²⁰⁶ que presenta la llegada de Lucio a una tierra extraña (Tesalia) donde se le presentan sucesivas advertencias respecto de los peligros de la magia (principalmente, las fábulas de Aristomenes y Telifrón, junto con las advertencias explícitas de Fotis y Birrena) que son desoídas y culminan con la transformación de Lucio en asno. La siguiente secuencia abarca los libros cuarto a décimo y en ella vemos cómo Lucio es arrastrado por la fortuna a través de diversos lugares bajo la tutela de distintos amos y sufriendo variadas labores mientras busca la rosa que lo convierta nuevamente en un ser humano. La tercera y última secuencia se desarrolla en el libro oncenso, donde asistimos a la restitución de la forma humana de Lucio por parte de Isis y la decisión del joven de perseguir una vida religiosa y ganarse la vida como abogado en

²⁰⁵ Para Lausberg, *sermonicatio* equivale al griego ῥητοποιία y se trata de “un discurso elaborado sobre un asunto cualquiera puesto en boca de una persona para caracterizarla” (1975, II: 425-426). Coincidimos con G. Jennson en que “most narratives involve at least some impersonation or direct speech, *oratio recta*, but since the feature is adduced as the distinct characteristic of the class one may at least assume that what is meant is narrative which makes extensive use of the device” (2004: 32).

²⁰⁶ Para la unidad temática y narrativa de estos tres libros, v. SANDY, G. N. 1973.

Roma. Más allá de la interpretación religiosa o irónica de los sucesos, la progresión de la historia en tres secuencias es clara.

La historia de Lucio funciona, a su vez, como marco dentro del cual se inserta una gran cantidad de secuencias narrativas autoconclusivas de variada extensión. Estas presentan diversos grados de vinculación con los acontecimientos de la vida de Lucio y son narradas por distintos personajes bajo variadas modalidades²⁰⁷. Entre las secuencias narrativas de mediana extensión²⁰⁸ encontramos las de Aristomenes (1, 5-19), Telifrón (2, 21-30), Cáríte (8, 1-14) y la madrastra enamorada de su hijastro (10, 2-12), repartidas todas ellas en distintos libros. El punto medio de la obra está ocupado por una fábula muy extensa, la de Cupido y Psiqué (4, 28 – 6, 24). Algunos de los relatos breves se encuentran tan vinculados a la vida de Lucio que son difíciles de recortar, mientras que algunos otros pueden distinguirse con facilidad: la historia de Diófanos el caldeo (2, 13-14), la magia de Pánfila (3, 16-18), cuentos de ladrones (4, 9-11; 4, 12; 4, 13-21; 7, 6-8), misterio del bosque (8, 19-21), la esclava celosa (8, 22), cuento de la tinaja (9, 5-7), historia de Areté (9, 17-21), la mujer del batanero (9, 24-25), la mujer del molinero (9, 17; 9, 22; 9, 26-30), historia de los tres hermanos (9, 35-38), el hortelano y el legionario (9, 39-42), la mujerzuela homicida (10, 23-28). No faltan tampoco digresiones descriptivas (2, 4; 2, 9; 10, 29-32; 10, 34; 11, 3-4; 11, 7-11) ni diatribas morales (7, 10-11; 10, 2; 10, 33).

Encontramos también en *Las metamorfosis* un gran número de microsecuencias que desarrollan acontecimientos de escasa relevancia narrativa para el progreso de la historia de Lucio pero que son de fundamental importancia para determinar el tono general de la obra²⁰⁹. La comicidad de los escenarios y personajes cotidianos es explotada en episodios como el de la compra frustrada de pescado (1, 24-25), las lides amorosas con Fotis (2, 10; 2, 17), el falso juicio del festival de *Risus* (3, 1-12), los contrastes entre las posibilidades de pensamiento, palabra y acción del hombre-asno (3, 26; 3, 29; 6, 26; 7, 3; 8, 23-25; 10, 19-23) y entre las costumbres de los animales y los

²⁰⁷ v. JENSSON, G. 2004: 204-205.

²⁰⁸ A falta de un mejor sistema, aprovecharemos que las ediciones de la obra la dividen en párrafos para tomar dichas divisiones como criterio de medida. Así, diremos que los relatos de pequeña extensión son aquellos que se narran en el espacio de menos de diez párrafos, los de mediana extensión entre diez y veinte, y los de gran extensión de veinte en adelante.

²⁰⁹ v. III. 2. v.

seres humanos (4, 1; 4, 22; 7, 14; 9, 1-4; 10, 13-18; 11, 14), la ironía de los maltratos que un hombre libre debe asumir como asno (3, 26-27; 7, 15; 7, 17-28; 9, 11), la obscenidad de las desmesuradas capacidades naturales del asno (4, 3; 7, 28; 8, 26; 10, 19-23) y la descripción de los vicios y miserias humanas de todas las clases sociales (ladrones en 4, 7-9; 6, 31; 7, 9; *cinaedi* en 8, 27-30 y 9, 8-9; vida en el molino en 9, 12-14; soldados en 9, 39-42; mujer adinerada en 10, 19-22).

La existencia de estas microsecuencias en las que predominan el humor y la agudeza permiten establecer un paralelo con el folclore en general, especialmente con la tradición de la fábula esópica. La *Vida de Esopo* tal como la conservamos es una narración en prosa que tiene como personaje principal a Esopo. Tras una breve caracterización del personaje, se narra cómo el ingenioso fabulista pasa de amo en amo y de señor en señor resolviendo diversas situaciones mediante el uso de su inteligencia, contando fábulas y acertijos. El paralelo con *Las metamorfosis* reside, por un lado, en la estructuración de la narración en torno a un personaje y, por otro, en la condición de esclavo o súbdito que sirve de soporte temático y resorte narrativo tanto a la *Vida de Esopo* como a la secuencia narrativa más extensa de la historia de Lucio. Independientemente de la forma enmarcada que presentan en la *Vida de Esopo*, las fábulas esópicas también presentan importantes similitudes con *Las metamorfosis*. En ellas, los animales que piensan, hablan y se comportan como seres humanos conforman la mayor parte del repertorio de personajes. La figura del asno es muy utilizada y las características asignadas a dicho animal presentan afinidades muy significativas con la historia de Lucio. Entre ellas, la condición propia del asno como esclavo y su utilidad como animal de carga en la vida cotidiana o durante un viaje son, como hemos dicho, las más significativas para la estructura de la segunda secuencia de *Las metamorfosis*.

La obra de Apuleyo tiene una extensión considerable y está dividida en once libros. Aunque este número es “almost but not quite an epic number”, S. J. Harrison considera que la estructura de *Las metamorfosis* tiene grandes afinidades con la del género épico (2000: 222). Para él, la irregular distribución de los episodios en libros es uno de los elementos que ilustra dicha afinidad:

[...] the way in which the tale of Cupid and Psyche begins before the end of Book 4 and ends before the end of Book 6, evidently not matching the Homeric or Vergilian model where the tales of Odysseus and Aeneas begin

and end with books, clearly derives from the tension between episode and book in the structure of Ovid's *Metamorphoses*. (HARRISON, S. J. 2000: 223)

Svendsen señaló que la técnica narrativa apuleyana es altamente tradicional y dio ejemplos de ello en cuanto al uso del relato dentro del relato, la presentación de los personajes hablando por sí mismos, el uso extendido de digresiones descriptivas y el "foreshadowing" (SVENDSEN, J. T. 1983: 23-25). Pero, por sobre todo, destacó tres técnicas de disposición de las secuencias narrativas que se remontan incluso a los usos indoeuropeos: la yuxtaposición o "montaje", la composición en anillo y la disposición en tríadas o *tricola* (SVENDSEN, J. T. 1983: 25-26).

La retórica prescribe que el entramado de los acontecimientos esté realizado en forma verosímil: se debe introducir los hechos en la ocasión adecuada para el lugar, el tiempo, los personajes y las motivaciones del caso (AUCT. ad Her. 1, 16). Esta característica no ha sido unívocamente admitida para *Las metamorfosis*, por lo cual conviene subrayar los resortes narrativos que dan coherencia interna a la narración:

Precepts for plausibility often seem obvious: one must not contradict oneself, actions must not seem out of character, nothing must be 'contrary to nature'. But in the midst of these precepts, there are some which cast light on Apuleius' practice. The authors, for instance, stress opportunity: 'the narration', says Cicero, [inv. 29] 'will be plausible [...] if there shall be seen to have been opportunities for the action [...] if the place shall be shown to have been suited for the very event which is the subject of the narration'. Under this heading clearly come the various attempts we have examined to demonstrate that there was an opportunity for the story to pass into the narrator's hands. (DOWDEN, K. 1982: 434).

Debemos prestar atención a la oportunidad como recurso narrativo que permite la ilación verosímil del variado material de la obra. En *Las metamorfosis*, esto se ve claramente a través de las palabras del narrador que introducen la digresión descriptiva de la cueva de los bandidos: *res ac tempus ipsum locorum speluncaeque quam illi latrones inhabitabant descriptionem exponere flagitat* (APUL. met. 4, 6) "El tema y las circunstancias mismas están pidiendo a gritos una descripción de los lugares y de la caverna en donde habitaban los bandidos". Una historia o una descripción es incorporada cuando el narrador lo considera oportuno.

El disparador principal para la incorporación de narraciones y digresiones es el encuentro con personajes o lugares nuevos, lo cual brinda una excusa al narrador para

informar acerca de ellos mediante una historia o para que algún personaje entretenga al resto con una fábula. Algunas formas que adquiere el motivo literario del encuentro son tradicionales en la literatura grecolatina. Una de ellas, quizá la más destacada, es el banquete: una reunión social en torno a la mesa es la ocasión ideal para la narración de cuentos, anécdotas, fábulas, chistes, o cualquier otro tipo de material literario para amenizar la velada y exponer ciertos temas. En *Las metamorfosis* contamos con dos escenas tradicionales de *convivium* con sus correspondientes relatos internos, que son la fiesta de Birrena (2, 18-31) y la cena de los ladrones (4, 7-22). No con la estricta forma de *symposium* sino como una reunión de pastores y arrieros alrededor de un fuego al que arriba un mensajero con una noticia, se introduce la historia de Cárite (8, 1). Otra forma de encuentro es el viaje, tanto durante el camino como en la llegada a un lugar. De hecho, la historia de Lucio comienza con su encuentro con dos caminantes, a los cuales se une para oír la historia sobre la cual estos estaban discutiendo (1, 3-20). Cuando la familia a la cual Lucio servía arriba a un pequeño pueblo, llega a los oídos del asno un crimen que allí había sucedido y este decide narrarlo (8, 22). En cierto momento, el cortejo de los *cinaedi* del cual Lucio formaba parte como bestia de carga llega a un nuevo pueblo, en la posada del cual oye una historia de adulterio (9, 4-7). Del mismo modo, Lucio y el legionario, su amo, llegan a una ciudad y se hospedan en la casa de un decurión, donde también se relatará un crimen que sucedió en esa ciudad (10, 1-2). Una combinación entre el viaje, el mensajero y el banquete se da como preludeo al cuento de los tres hermanos: Lucio visita, con su amo el hortelano, a un terrateniente vecino que les sirve un banquete; en el transcurso del mismo ocurre una serie de portentos y un mensajero arriba con terribles noticias para su amo (9, 33-35), tras lo cual se narra una trágica historia (9, 35-38).

El recurso narrativo de la oportunidad también tiene un apoyo temático. El tema principal de la obra, la curiosidad, cumple una función narrativa tanto en cuanto desencadenante de sucesos en la vida de Lucio como en cuanto generadora de ocasiones para narrar historias. Un claro ejemplo del primer caso lo encontramos en el origen de la metamorfosis de Lucio: es la avidez de tener contacto con la magia de Trifena lo que lo lleva a rogarle a Fotis que le aplique el ungüento mágico que termina por transformarlo en asno. Un suceso análogo aparece, a modo de puesta en abismo, en la fábula de

Cupido y Psiqué, donde la muchacha es vencida por sus ansias de conocer lo que le estaba vedado y ello la precipita en la desgracia, sólo redimida por una serie de sufridos trabajos. Un ejemplo del segundo caso lo brinda el episodio en el que Lucio comparte las duras labores de los animales en el molino. Allí, la satisfacción de la curiosidad es un consuelo para Lucio (9, 13), tanto como la vieja había pretendido que su fábula de Cupido y Psiqué lo fuera para Cárite (4, 27). Incluso dentro del mismo episodio, otra vieja incita la curiosidad de la esposa del batanero mediante una fábula (9, 16-22). No tanto un consuelo sino una justificada curiosidad es la que impulsa a Lucio a averiguar y narrar la historia de la mujerzuela homicida, puesto que con ella estaba programado que tuviera sexo en el marco de una representación teatral (10, 23-28).

No podemos afirmar sin lugar a dudas que los temas y recursos narrativos descriptos hayan tenido su lugar en otras obras milesias. Sin embargo, en el capítulo sobre Sisena hemos demostrado que hubo una gran afinidad entre el modo y los motivos utilizados por ese autor y por Apuleyo. Sí podemos comprobar que las secuencias narrativas de variada extensión, argumentos y tonos fueron el material con el que trabajó Arístides. También sabemos que la disposición del mismo se corresponde con la de Apuleyo. La presencia común de estos aspectos en las obras milesias que conocemos nos permite afirmar que son característicos del género.

III. 2. iii Voz narrativa, lector y autor implicados

En el modo narrativo, el autor y el lector nunca se encuentran en la obra en forma directa sino implicada a través del discurso del narrador –o los narradores– y los personajes que pueblan el relato²¹⁰. Los narradores pueden estar o no reconociblemente

²¹⁰ Dice Wayne C. Booth sobre el autor en la ficción: “As he writes, he creates not simply an ideal, impersonal “man in general” but an implied version of “himself” that is different from the implied authors we meet in other men’s works” (1983: 70-71). Luego prosigue: “The “implied author” chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices” (1983: 74-75). Una noción análoga a la de “autor implicado” es la de “autor modelo” propuesta por Umberto Eco, que tiene su contrapunto necesario en el “lector modelo”: “...el Emisor y el Destintario están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como *papeles actanciales* del enunciado” (1981: 88). Entoces, “los pronombres personales (implícitos o explícitos) no indican, en modo alguno, una persona llamada Ludwig Wittgenstein o un lector empírico cualquiera: represetan puras estrategias textuales” (1981: 89). Si bien adoptamos la denominación de Booth, el concepto es el mismo: tanto él como Eco

caracterizados, participar de la historia o ser ajenos a ella, ser conscientes o ignorantes de su rol, disponer de diversos grados de conocimiento, ser confiables o cuestionables, estar más o menos cercanos al autor, los personajes o el lector y estar apoyados o ser corregidos por otros narradores del mismo grado²¹¹. En este apartado, utilizaremos estos parámetros para estudiar las relaciones entre la *persona* de Apuleyo, el narrador en cuanto *auctor* y Lucio en cuanto *actor*²¹². Distinguir estas tres *personae* y sus funciones textuales correspondientes es de gran importancia para comprender, por un lado, cómo Apuleyo abordó la presencia del autor en la milesia, que es un asunto problemático en la definición del género²¹³. Por otro lado, es un paso fundamental para poder analizar el tono de la obra²¹⁴.

Apuleyo utilizó en *Las metamorfosis* un narrador en primera persona que cuenta una historia acerca de sí mismo: todo el relato es una rememoración personal²¹⁵. Debido a ciertos rasgos en común entre el autor, el narrador y el protagonista, existe un alto grado de ambigüedad respecto de una posible identificación entre ellos. Sin embargo, debemos tener en cuenta que Lucio, el narrador y protagonista de la fábula-marco, no

distinguen al autor y al lector empíricos, reales, de la imagen o “fantasma” (ECO, U. 1981: 88) de los mismos que se reconocen en determinado texto.

²¹¹ Estas son las características que Wayne C. Booth (1983: 149-165) propone analizar y las que seguiremos a cotinuación.

²¹² La palabra latina ‘*persona*’ puede ser traducida como ‘máscara’. La noción de que el poeta no debe ser identificado ingenuamente con la máscara que asume con un determinado fin en sus creaciones literarias era aplicada por una corriente crítica de la Antigüedad, aunque también se practicaba la opuesta tendencia a juzgar el carácter del autor a través de su identificación con el “yo” del poema (CLAY, D. 1998: 9-18). Este concepto es el que Wayne C. Booth utilizó para referirse al autor y el lector implicados, y Umberto Eco para hablar de autor y lector modelos. En los estudios apuleyanos, fue John J. Winkler (1985: 135-179) quien aplicó esta teoría para marcar que el “yo” de *Las metamorfosis* es una máscara que no expresa la subjetividad del autor y que debe ser analizado en su dimensión textual. Por un lado, el “yo” es la voz que construye el relato: a este rol de narrador lo denomina *auctor*. Por otro lado, se trata del “héroe” en torno al cual está construido el relato: a este rol de personaje lo denomina *actor*.

²¹³ v. II. 2. v.

²¹⁴ v. III. 2. v.

²¹⁵ La expresión “personal recollection” fue acuñada recientemente, aunque aplicada al *Satiricón* de Petronio: “The one distinct feature of the *Satyricon* that outweighs all others is, of course, the fact that Encolpius’ narrative is conducted in the “first person”, or to use my own terminology, the narrative he delivers is his personal recollection... More specifically, Encolpius’ personal recollection includes a series of extended and repeated narrative impersonations which, as we saw in section 1.2, warrant our defining it as *narratio in personis*... As we shall see this formal quality of the work is an identifying signature, which squarely places the *Satyricon* within a single known ancient genre” (JENSSON, G. 2004: 191-192). La forma de rememoración personal que estructura el relato es, en efecto, una característica de las obras milesias. Sin embargo, la definición del género a través de uno solo de sus aspectos, por más relevante que este parezca, no es posible dentro de la perspectiva aristotélica que hemos adoptado (v. I. 2).

siempre separa en forma tajante sus dos roles. Por ejemplo, el narrador dosifica la información sobre el devenir de la acción de modo tal que, a pesar de que conoce el desenlace de la historia, prefiere situarse mayormente en la perspectiva del presente de lo narrado:

The primary innovation of Apuleius is not, however, merely his choice of the “I perspective” (Achilles Tatius’ novel was also written in the first person) but the effort devoted to maintaining the limited perspective of the “experiencing” narrator. (SVENDSEN, J. T. 1983: 27)

Por un lado, este posicionamiento narrativo coloca en un mismo nivel de conocimiento a Lucio y al lector, creando de este modo un efecto de incertidumbre y suspenso: “we are startled to discover that we were not really listening to the ass report this tale to us after all, but were fellow-listeners along with him” (SMITH, W. S. 1972: 522)²¹⁶. Por otro lado, al no haber una distancia crítica consistente y pareja a lo largo del relato, no podemos apreciar en todo momento una clara diferencia psicológica, de personalidad o de cosmovisión entre *auctor* y *actor*.

Lucio es un griego de Corinto²¹⁷ (1, 22 y 2, 12), agraciado y de porte elegante (1, 23 y 2, 2), distinguido (1, 22 y 2, 3), que procede de una estirpe de filósofos platónicos (1, 1 y 2, 3). Su alta alcurnia es resaltada tanto por Milón (1, 23) como por el magistrado que intenta apaciguar su ánimo luego de haberle gastado una broma (3, 11) y luego Fotis (3, 15). Esta última también alaba su espíritu elevado y erudición (3, 15), la cual se vuelve evidente, por ejemplo, en sus recursos de manual para defenderse en un juicio (3, 2-9) y en su facilidad para obtener éxito como abogado en Roma (11, 30). Esta última información sobre su actividad nos da a entender que, además de su griego nativo, maneja perfectamente el latín. No obstante su nobleza de origen, su bilingüismo y la calidad de su formación retórica, sus acciones y expresiones a lo largo de la obra lo definen como un joven crédulo (1, 4) que ejercita su curiosidad (1, 2; 2, 1; 2, 6; 3, 14; 7, 13; 9, 12; 9, 13; 9, 42) de forma indiscriminada. Su *fides* lo lleva a creer tanto en las historias más fabulosas (1, 20) como en los sueños premonitorios (11, 20; 11, 27; 11, 30), apariciones divinas (11, 3-4) y coincidencias que lo conducen a sucesivas iniciaciones religiosas: “His *fides*, incidentally, as suggested earlier, is an important key

²¹⁶ Cfr. SVENDSEN, J. T. 1983: 25.

²¹⁷ Para la intención detrás de la elección de Corinto como ciudad natal de Lucio, v. MASON, H. J. 1971.

to understanding the transformation of his zeal for magic into acceptance of an organized creed, for he has a deeply ingrained, unshakeable belief in the supernatural” (SANDY, G. N. 1974: 241)²¹⁸. La *fides* tiene un aspecto risible cuando denota ingenuidad. Esta se observa en el episodio en el cual Lucio, ansioso y sugestionado por la historia de Aristomenes, recorre las calles de Hípata y ve, cual Quijote, la realidad transmutada (2, 1). Lo mismo sucede en los instantes previos a su conversión en asno, cuando, sugestionado y encantado por la transformación de Pánfila, dice creerse cualquier otra cosa menos Lucio y estar enajenado soñando despierto (3, 22). En el mismo sentido podrían interpretarse sus sucesivas iniciaciones en el libro oncenno, ya que él acepta casi sin cuestionamientos las indicaciones de sus sueños admonitorios²¹⁹ a pesar de que, en cierto momento, hasta él mismo duda de la buena fe de quienes lo habían iniciado en las primeras ocasiones (11, 29)²²⁰.

Si Lucio en cuanto *actor* es una persona académicamente bien formada pero crédula y fácilmente engañable, en cuanto *auctor*, sin embargo, es plenamente consciente de su rol. No obstante, a lo largo de la obra, incurre en errores, omisiones y contradicciones que provocan dudas en el lector respecto de su pericia e intenciones. La necesidad de cuestionar al narrador puede observarse a través de la fuerte presencia del lector en el texto, a quien Lucio *auctor* se dirige generalmente con los pronombres *tu* (1, 1; 4, 6; 10, 2; 11, 23), *vos* (4, 6; 10, 2; 10, 7; 10, 18; 11, 3; 11, 4) y *vester* (9, 14). En el intercambio entre narrador y lector, vemos que el texto exige el cuestionamiento del primero por el segundo. El prólogo mismo establece claramente las dos personas involucradas (*at ego tibi*)²²¹ y marca los comportamientos esperados para ambas: el narrador buscará entretener (*aurasque tuas lepido susurro permulceam... argutia... laetaberis*) a un lector que, para disfrutar del arte del narrador, deberá dejarse seducir

²¹⁸ En este artículo, Sandy sugiere que la magia y la religión son dos caras de la *curiositas* y la *fides* de Lucio. Para él, el cambio de dirección de su curiosidad y aceptación desde las artes ocultas hacia los misterios de Isis es la línea temática que brinda unidad a la obra.

²¹⁹ Vincent Hunink ve la sucesión de visiones y sueños en el libro XI como una forma de caracterizar la avidez de Lucio por las cosas sobrenaturales: “Nocturnal visions are almost piled up, occurring with a rather alarming frequency, which reveals perhaps more about Lucius and his ardent desire to devote himself to Isis than about her divine power” (2006: 28).

²²⁰ Stephen J. Harrison propone leer toda la obra, incluso el libro XI, en clave humorística, para lo cual se sirve de la caracterización de Lucio como un joven ingenuo e interpreta este pasaje así: “even the dupe Lucius suspects that all is not well” (2000: 247).

²²¹ G. Puccini-Delbey señala que esta apertura explicita la cooperación textual necesaria entre un narrador y un narratario (2001: 89).

(*modo si non spreveris...*) pero sin dejar de prestar atención al detalle (*inspicere... lector intende*). Por ende, es mucha la responsabilidad del lector, quien no debe juzgar las fábulas que se oyen por el sentido común sino buscar su valor artístico y de entretenimiento para poder creerlas: “The issue becomes not simply the similarity of fiction to lies but the involvement of the audience in making the lies successful. It is the mark of a good poet (or novelist) to deceive and of a good reader to be deceived” (FINKELPEARL, E. D. 1998: 85). Lucio propone una postura ante cualquier fábula: no importa cuan sobrenaturales parezcan los hechos, el lector inteligente debe dar crédito de ellos²²².

No obstante la compulsión de credibilidad, el propio texto plantea grandes exigencias al narrador, quien debe construir su relato cuidadosamente para que este sea verosímil y resulte placentero. A este respecto, es emblemático el pasaje en el que Lucio responde a una posible pregunta de un lector escrupuloso:

Sed forsitan lector scrupulosus reprehendens narratum meum sic argumentaberis: ‘Unde autem tu astutule asine, intra terminos pistrini contactus quid secreto, ut affirmas, mulieres gesserint scire potuisti?’ (9, 30)

Pero tal vez, lector escrupuloso, reconsiderando mi relato, así argumentarías: “¿Pero desde dónde tu, vivillo asno, confinado entre los límites del molino, pudiste captar lo que en secreto, según afirmas, conversaron las mujeres?”.

Para Lucio *auctor*, el lector es detallista y él debe construir su relato de modo tal que este sea consistente. En el pasaje ya citado de la introducción a la écfrasis de la cueva de los ladrones, el narrador pide al lector que ponga a prueba su talento literario:

nam et meum simul periclitabor ingenium, et faxo vos quoque an mente etiam sensuque fuerim asinus sedulo sentiatis. (4, 6)

Pues también mi ingenio será puesto a prueba, y lo hice para que ustedes además perciban con cuidado si también en razón y percepción era yo un asno.

Nuevamente, se pide al lector minuciosidad (*sedulo*) en sus apreciaciones. Pero este no sólo debe prestar atención a la coherencia interna y a la calidad artística sino al tipo de relato que está leyendo:

iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere, et a socco ad cothurnum ascendere. (10, 2)

²²² v. III. 2. v.

Entonces ahora, el mejor de los lectores, comprenderás que no vas a leer una tragedia sino una comedia y que vas a ascender del zueco al coturno.

Esta aclaración del narrador respecto de la clase de historia que está contando surge de su conocimiento de las expectativas del lector, con las cuales frecuentemente juega, satisfaciéndolas o frustrándolas de acuerdo a los efectos buscados. En el libro oncenno, por ejemplo, teniendo en mente a un lector ávido de conocimiento, Lucio coquetea con la satisfacción de sus posibles expectativas:

Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum: dicerem si dicere liceret, cognosceres si liceret audire, sed parem noxam contraherent aures et linguae illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo: igitur audi, sed crede, quae vera sunt. (11, 23)

Acaso te preguntes ansiosamente, estudioso lector, qué se dijo entonces, qué se hizo: te lo diría si me fuera permitido decirlo, lo conocerías si te estuviera permitido oírlo, pero igual daño traerían las orejas y aquellas lenguas de temeraria curiosidad. Y sin embargo, por un deseo acaso religioso, no te atormentaré, pendiente de una angustia acuciante: entonces oye, pero cree, las cosas que son verdaderas.

A través de los pasajes citados, comprendemos que el texto implica un lector ávido de conocimiento, atento a la coherencia interna del relato y a su estatuto genérico pero dispuesto a no contrastar los hechos con la verdad histórica siempre y cuando estos constituyan un buen entretenimiento.

La principal característica de esta postura narrativa es que casi todo el peso de la interpretación recae en el lector: “Apulée fait en sorte que le narrateur n’impose pas au narrataire une conclusion déterminée: il laisse son oeuvre ouverte à diverses interprétations qui ne s’excluent pas nécessairement” (PUCCINI-DELBEY, G. 2001: 99-100). A lo largo de *Las metamorfosis*, Lucio comenta poco y erradamente los sucesos²²³. En algunos casos, como en el de la compra frustrada de pescado (1, 24-25), la ausencia de un comentario por parte del narrador genera una desorientación que subraya el carácter absurdo del episodio. En otros casos, como el de la participación de Lucio en torno al festival de *Risus* (2, 31 – 3, 18), Lucio omite dar detalles sobre la organización del festival:

²²³ La gran importancia de esta pose del narrador se observa claramente en el contraste con otros narradores en primera persona que cuentan sus propias vidas, como San Agustín, quien busca en sus *Confesiones* distanciar lo más posible su presente como converso de su pasado como agnóstico.

Apuleius fails to give us enough information about the episode to allow us to determine how the Hypatans latched out Lucius as their scapegoat or were able to fabricate the details of the festival overnight, an omission that has caused much critical anxiety. (FINKELPEARL, E. D. 1998: 91)

Además, el verdadero desarrollo de los hechos no está explicado por una voz autorizada sino que se ofrecen cuestionables versiones paralelas que no permiten saber la verdad: la historia es contada por Lucio en estado de embriaguez (2, 31-32), por el acusador en el falso juicio (3, 3), por Lucio bajo el efecto del miedo y las exigencias de la oratoria forense (3, 5-6) y por Fotis en su afán de congraciarse con Lucio (3, 15-18). En las palabras de esta última, incluso, el lector que conoce el final de la obra se extrañará de que Fotis alabe a Lucio por estar iniciado en varios cultos (*sacris pluribus initiatus*) cuando este recién a partir de la intervención de Isis en su vida tendrá sus primeras iniciaciones. Ante esa falsa información, Lucio no se inmuta y omite realizar un comentario al respecto. Tampoco, en su condición de *auctor*, interpreta o juzga sus pensamientos pasados sino que expone directamente la voz de Lucio *actor*. Tal es el caso de las reflexiones del asno cuando oye que los ladrones planean asesinarlo (6, 26): Lucio *auctor* podría haber interpretado su condición de antaño bajo la luz de su nueva fe, como haría luego (9, 13), pero elige dar en discurso directo los pensamientos de Lucio *actor* sin comentarlos. A falta de una voz autorizada e inequívoca que explique los acontecimientos, la interpretación queda librada al arbitrio de los lectores.

Además de no aclarar suficientemente los errores ajenos o sus conductas pasadas, Lucio tiende a omitir datos importantes, cometer errores o generar falsas expectativas en el lector. Un ejemplo de lo primero lo encontramos en el comienzo de la obra cuando Lucio cena con Milón y dice haberle aclarado a su huésped los motivos de su viaje a Tesalia pero no lo hace para los lectores (1, 26), con lo cual la excusa formal para su viaje sigue siendo un misterio. En el ya citado pasaje donde el narrador alerta al lector que pasará de la comedia a la tragedia (10, 24), la información sobre el género y, por ende, el usual desenlace de la historia que narrará son notoriamente engañosos:

Critical attention to these lines has centered on their milseading quality. All agree that Apuleius is intimating that we will hear a Phaedra and Hippolytus story. Yet the story does not actually end tragically; therefore, Apuleius is deliberately misleading us to confound our expectations, as usual.

(FINKELPEARL, E. D. 1998: 151)²²⁴

Tampoco satisfacen del todo los calificativos dados por Lucio a la historia de la mujer enamorada de su hijastro (10, 2-12): si bien la fábula retrata un *scelestum ac nefarium facinus* (10, 2) como Lucio indica al comienzo, su descripción sugiere un desenlace trágico y no uno feliz como el que finalmente tiene lugar. Como prefacio a otras historias, la descripción de las mismas es menos comprometida (*lepidam de adulterio fabulam* en 9, 4, *fabulam denique bonam* en 9, 14) y no provoca demasiadas expectativas.

Cuando advertimos que el narrador no asume una distancia crítica de su rol como personaje durante el desarrollo de la acción y se caracteriza a sí mismo, por ende, como una persona ingenua, burlada y abusada en varias ocasiones, no podemos dejar de preguntarnos acerca de la razón de ser de su postura. Esto nos da la pauta de que el narrador de *Las metamorfosis* no sólo es cuestionable en cuanto a su confiabilidad e intenciones sino también, y por sobre todo, en cuanto a su identidad. Hay dos pasajes que, por su ubicación estratégica al comienzo y al final de la obra, nos llevan a considerar que la problematización del narrador es de fundamental importancia y de carácter programático. El primero es nada menos que el prólogo:

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. (1, 1)

¿Quién es aquel? Entiéndelo en breve: el Himeto ático, el Istmo de Efirea y el Ténaro espartano, tierras prósperas eternizadas por más prósperos libros, son mi antigua prosapia. Allí recibí la lengua ática como primeros frutos de mi infancia. Luego, apenas llegado a la urbe del Lacio, con penoso trabajo, sin ningún maestro que me guiara, cultivé cuidadosamente el discurso natural de los estudios quirites.

La falta de un nombre que identifique al prologuista y el carácter enigmático de la descripción que este hace de su vida, despiertan en cualquier lector atento fundadas sospechas sobre su identidad²²⁵. Dichas sospechas no son posteriormente resueltas, ya que los datos brindados no se condicen ni con la biografía del autor ni con la del

²²⁴ Cfr. SMITH, W. S. 1972: 102-103, SCOBIE, A. 1975: 54, JAMES, P. 1987: 236-237.

²²⁵ v. SWAIN, S. 2001.

narrador²²⁶. Si bien algunos críticos han interpretado que se trata de un personaje prologuista al modo plautino²²⁷, o incluso que es el propio libro el que habla²²⁸, el enigma sobre la identidad del prologuista permanece latente y provoca una justificada desconfianza en la voz que asume la narración a partir del segundo capítulo. El segundo pasaje en cuestión, ampliamente discutido por la crítica, se encuentra hacia el final de la obra. En él, un sacerdote de Isis se refiere a Lucio, quien es oriundo de Corinto, como “madaurense”:

audisse, mitti sibi Madaurensem sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari providentia. (11, 27)

Oyó que le sería enviado un madaurense, aunque extremadamente pobre, al cual inmediatamente debía administrar sus ritos, pues tanto para aquel la gloria de los estudios como para él mismo una gran ganancia daría en igual medida por su providencia.

Madaura es la patria de Apuleyo, no de Lucio, por lo cual no habría razón para que este último se identificara con las palabras del dios traídas a colación por Asinio Marcelo. Sin embargo, las toma con toda naturalidad como una referencia a sí mismo y se inicia en el culto de Osiris²²⁹. Esta incongruencia, omitida tanto por el *actor* en el momento de la charla como por el *auctor* que omite comentarla cuando la narra, vuelve la mirada del lector sobre la problemática de la identidad.

La pregunta por la voz que asume la narración es la culminación de todos los cuestionamientos que pueden hacerse al narrador, puesto que a través de ella advertimos la presencia del autor como organizador del discurso. La elección de Lucio como narrador responde a la necesidad de una figura que presente similitudes con el autor pero que, al mismo tiempo, haga notoria la distancia entre ambos. El efecto buscado es el del contraste, que se vuelve más efectivo cuantos más puntos de contacto existen entre los objetos contrastados. Apuleyo fue un sofista de familia acaudalada y alto rango

²²⁶ v. ZIMMERMAN, M. 2001.

²²⁷ v. MAY, R. 2006: 110-114.

²²⁸ v. HARRISON, S. J. 1990.

²²⁹ Vincent Hunink entiende que no se trata de un quiebre en las convenciones de la narración sino de una ingeniosa manera que encontró Apuleyo para autorreferenciarse: el contexto de un sueño premonitorio ampara bajo sus reglas el hecho de que Lucio no se pregunte por la inexactitud de la referencia geográfica (2006: 26). Otra interpretación posible es la de R. Th. van der Paardt (1981), para quien este pasaje representa el momento en el cual Apuleyo se quita su máscara y se revela como verdadero narrador de la historia, en lugar de Lucio.

social con una excelente educación retórica y un fuerte interés por la magia que viajó por las capitales destacadas de la cultura de su época y ocupó cargos religiosos²³⁰. Quien conozca estos hechos advertirá un una gran cuota de humor en que un sofista y filósofo platónico, ciudadano romano de alto nivel social y sacerdote de la provincia, reputado por mago, se identifique con un joven ingenuo, asno y esclavo, torpe curioso de la magia y neófito en los cultos místéricos. Apuleyo fue exitoso en todos los aspectos en los que Lucio se vio vergonzosamente involucrado. En este contexto, la designación ‘*madaurensis*’ es un claro guiño al lector para que realice esta conexión entre Lucio y Apuleyo y se ría de la aparente cercanía pero a la vez gran distancia entre ambos.

Por ser un narrador no confiable cuyo relato no puede ser desambiguado, Lucio *auctor* puede ser definido como un narrador irónico: “cada vez que un lector no está seguro de cuál es la actitud del autor o de cuál se supone que sea la suya, hay una ironía con relativamente poca sátira” (FRYE, N. 1991: 294). En términos aristotélicos, se trata de un *eiron* (εἴρων), quien dice ser menos de lo que realmente es²³¹. Lucio *actor* es precisamente su opuesto, el *alazon* (ἀλαζών), quien pretende ser más de lo que realmente realmente es²³². Ambos caracteres son facetas del mentiroso (φιλοψευδής) que engaña respecto de su identidad, pero el *eiron* no es siempre una máscara negativa en la literatura antigua, puesto que el modelo de *persona* irónica es el Sócrates de Platón: éste finge ser un hombre simple para desarmar las imposturas filosóficas de sus rivales (PAVLOVSKIS, Z. 1968: 22). Por lo general, el *eiron* es mirado con desconfianza por su reputación de burlarse de los demás, pero “no cabe duda de que es un artista predestinado, del mismo modo en que el *alazon* es una de sus víctimas predestinadas” (FRYE, N. 1991: 62). En la primera secuencia de su fábula, Lucio *actor* es una curiosa mezcla entre un tipo de *sophistes gloriosus*, el cultivado joven de la alta sociedad con pretensiones de *magus*, y un tipo de *ingenu* o forastero que se convierte en objeto de burla por desconocer la sociedad a la que arriba pero que revela desde esa perspectiva su funcionamiento (FRYE, N. 1991: 306). En la segunda secuencia, Lucio *actor* profundiza la tendencia del *outsider* hacia lo ridículo y lo obsceno mediante su

²³⁰ v. I. 1.

²³¹ Cfr. ARISTOT. Rh. 1379b31-32, 1382b19-22 y 1419b5-9; [Phgn.] 808a27-29; Hist. an. 491b17.

²³² Cfr. ARISTOT. Eth. Eud. 1233b38-1234a3; [Mag. mor.] 1193a28-37; Eth. Nic. 1127b22-32.

transformación en asno, convirtiéndose así en un tipo de *desdichado*, parodia realista del héroe romántico (FRYE, N. 1991: 308-314), mientras que en la secuencia final vuelve a ser el “sofista ingenuo” que se integra a la sociedad en una posición ambigua que no permite al lector determinar si consiste en una mejora o en un empeoramiento de su condición inicial.

A nuestro entender, los dos roles de Lucio no son otra cosa que máscaras que reflejan dos aspectos de Apuleyo: se trata del *philosophus platonicus* que se burla sutilmente del torpe y jactancioso sofista en ciernes que se cree más de lo que es y hace de su vida un risible espectáculo. Si tenemos en cuenta que Arístides fue un personaje dentro de su obra y que esta era de carácter provocador, podemos asumir que el autor, al igual que Apuleyo en la *persona* de Lucio, utilizó los roles de *eiron* y *alazon* para lograr cierta distancia con los escandalosos relatos a los a los cuales unió su figura. El distanciamiento irónico es el aspecto del género milesio que marca el tono de la obra y permite integrar el frívolo objeto de imitación con la dignidad del autor.

III. 2. iv Tono, registro y unidad narrativa

En este punto, analizaremos el tono de la obra, es decir, la postura del autor para con el lector y la literatura en general²³³. Un análisis de este tipo no es válido si se presume, como Relihan, que el autor no orientó cuidadosamente todos los detalles de su obra a partir de una intención determinada: “my sense is that Apuleius does not in fact manipulate every detail of his text, and that he can be careless even in matters as important as the relation of the narrator to the text in the readers’ hands” (2007: xii). Sin embargo, el propio Apuleyo enfatizó el cuidado que ponía en su actividad literaria y el grado de minuciosidad con el que sus piezas oratorias eran evaluadas por sus oyentes:

meum vero unumquodque dictum acriter examinatis, sedulo pensiculatis, ad limam et lineam certam redigitis, cum torno et coturno vero comparatis. tantum habet utilitas excusationis, dignitas difficultatis. adgnosco igitur difficultatem meam nec deprecor, quin sic existimetis. (APUL. flor. 9)

²³³ “The reflection of a writer’s attitude (especially towards his readers), manner, mood and moral outlook in his work; even, perhaps, the way his personality pervades the work. The counterpart of tone of voice in speech, which may be friendly, detached, pompous, officious, intimate, bantering and so forth” (CUDDON, J. A. 1999: 920).

Ciertamente, examinan severamente cada cosa que digo, la sopesan diligentemente, la repasan con la lima y la regla, la comparan con el torno y el coturno. La ventaja tiene mucho de excusa, el mérito de dificultad. Luego, reconozco mi dificultad y no la evito, más bien así valórenla.

Este discurso nos muestra que Apuleyo fue un profesional de las letras muy atento a la calidad de su producción y que su audiencia lo alababa o repudiaba de acuerdo con ese parámetro. Un lector contemporáneo sabía que debía esperar de tal autor un discurso muy trabajado en el que nada estaba librado al azar. Entonces, seguramente buscara comprender las aparentes inconsistencias y variaciones de la narración a partir de las conocidas y apreciadas sutilezas del arte apuleyano.

Precisamente por cierta desconfianza en la capacidad o las intenciones del autor, una de las grandes discusiones críticas en torno a *Las metamorfosis* consiste en determinar si existe un criterio de unidad para todos los libros y secuencias narrativas que componen la obra²³⁴. Nosotros creemos que hay un tono predominante de ironía jovial que incluye en su misma esencia la variedad de experiencias y sensaciones que *Las metamorfosis* ostentan: “El satírico pone de manifiesto la infinita variedad de lo que hacen los hombres al demostrar la futilidad, no sólo de decir lo que deben hacer sino incluso de los intentos de sistematizar o formular un esquema coherente de lo que hacen” (FRYE, N. 1991: 302). Las variaciones en el carácter de ciertos episodios de la vida de Lucio y la diversidad misma de las secuencias narrativas insertas en la historia principal son fundamentales para el entretenimiento jovial que propone Apuleyo bajo la máscara irónica del narrador.

El debate entre Lucio y un escéptico compañero de ruta en el primer libro de *Las metamorfosis* es un pasaje que tematiza el valor de la ficción con un léxico muy similar al del prólogo e ilustra claramente la poética de la obra²³⁵:

‘Ego vero’ inquam ‘Nihil impossibile arbitror, sed utcumque fata decreverint, ita cuncta mortalibus provenire: nam et mihiet tibi et cunctis hominibus multa usu venire mira et paene infecta, quae tamen ignaro relata

²³⁴ Carl C. Schlam llamó “separatistas” a quienes afirmaron un cambio de tono en el libro oncenno, entre los cuales figura, por ejemplo, Warren S. Smith (1972: 102 ss).

²³⁵ En su comentario sobre el libro primero de *Las Metamorfosis*, Wytse Keulen (2007) insiste en subrayar su carácter programático. Los temas y motivos allí introducidos serán desarrollados a lo largo de la totalidad de la obra, aunque con mayor intensidad en los libros segundo y tercero. Para una discusión detallada de este pasaje y su carácter programático, v. BUZÓN, R., MAKSIMCZUK, J., FERNÁNDEZ, C. 2012.

fidem perdant. Sed ego huic et credo Hercule 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 provecto.’ (I.20)

“Yo ciertamente”, dije, “nada considero imposible sino que cuando el destino lo decreta, entonces todas las cosas juntas suceden a los mortales, pues tanto a mí como a ti como a todos los mortales suceden habitualmente muchas cosas admirables, incluso casi nunca antes vistas, que, relatadas a un ignorante, perderían credibilidad. Pero yo a éste le creo, por Hércules, y le doy profundas gracias, porque con la jovialidad de su placentera historia nos distrajo; el muy duro y largo camino sin esfuerzo ni tedio atravesé. Ese beneficio también a aquel caballo mío creo que alegró: sin fatiga suya me [trajo] todo el camino hasta esa entrada de la ciudad, no sobre su espalda sino sobre mis orejas traído”.

Lucio destaca que la fábula no es, por ser sorprendente (*mira*), necesariamente falsa (*nihil impossibile arbitror*)²³⁶ y que su valor reside en subyugar al lector con su encanto (*meis auribus pervecto*)²³⁷. Lo importante es, en todo caso, que la historia le resultó placentera (*lepidae fabulae*), lo cual nos permite apreciar que, para él, la finalidad de una fábula no es la verdad histórica sino el entretenimiento (*sine labore ac taedio evasi, laetari*), el cual se alcanza mediante la jovialidad (*festivitate*). Estas palabras de Lucio evocan la caracterización ciceroniana de una buena *narratio in personis*²³⁸:

hoc in genere narrationis multa debet inesse festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspicione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommodo, subita laetitia, iucundo exitu rerum. (CIC. inv. 1, 27, 27-30)

²³⁶ Esta expresión refleja la ambición y la poligrafía de la estética barroca de Apuleyo: “Au-delà surtout d’une polygraphie, à rapprocher sans doute de celle d’un Lucien ou de celle d’un Plutarque, mais précisément singularisée par les effets immédiats perçus d’oscillation et d’outrance (plus certainement que de dispersion ou de disparate) une attitude fondamentale doit être appréhendée: attitude d’ambition –que pourrait définir, avec une signification élargie, le *nihil impossibile arbitror* du Lucius des *Métamorphoses* 1,20– par laquelle sont refusées tout limite à la découverte du moi et du monde, tout contrainte et tout borne à l’expression artistique de cette quête” (CALLEBAT, L. 1992: 82-83).

²³⁷ Cfr. *auras permulcere* (III. 1. iii).

²³⁸ Cfr. III. 2. ii. Creemos que esta descripción ciceroniana es válida para cualquier tipo de *narratio*, no sólo aquellas *quae in personis versantur*. Esto puede verse en el requisito de que la *narratio* sea placentera en lugar de breve, que Cicerón destaca en *De oratore*: “Discussing the more ‘technical’ topic of *narratio* as statement of facts (2.326-31), he advocates the quality of ‘pleasantness’ at the expense of the traditional brevity. He offers as illustration two quotations from Terence’s *Andria* (51 ff., 117-18), which he lauds for presenting the *mores* (‘character’), *sermo* (‘way of speaking’), and *vultus et forma et lamentatio* (‘face, appearance and mourning’) of various characters” (HUGHES, J. J. 1997: 194).

En este género de narraciones debe haber mucha jovialidad, ejecutada a partir de la variedad de cosas, la disimilitud de pensamientos, gravedad, suavidad, esperanza, miedo, sospecha, deseo, disimulación, error, misericordia, cambio de fortuna, inconveniente inesperado, súbita felicidad, alegre final de las cosas.

Observamos en este pasaje que la *festivitas* es el requisito necesario para que este tipo de narración cumpla su cometido. Esta se consigue a través de la variedad de materiales (*rerum varietate*) y el contraste entre diversas sensaciones, todas ellas entrelazadas mediante giros súbitos e inesperados de la trama, que debe tener siempre un desenlace feliz. La obra de Apuleyo responde plenamente a estos requisitos, los cuales se condicen con los rasgos que observamos anteriormente en el prólogo. Por esta razón, concluimos que la descripción de Lucio de una buena historia expresa el programa narrativo de la totalidad de *Las metamorfosis*.

En la obra predomina, pues, la jovialidad, y esta se consigue provocando una amplia diversidad de sensaciones aunque siempre con un desenlace feliz. Sólo teniendo esto en cuenta puede comprenderse que tanto las historias de terror como las trágicas, cómicas, obscenas, religiosas o mágicas son las partes correspondientes de un tono general que implica el regocijo en la variedad y en la excitación de lo sorprendente. Uno de los casos más célebres en los que se advierte la naturalidad del cambio de disposición anímica es el pasaje en el que el narrador se dirige al lector para visarle que está pasando de una historia cómica a una trágica:

iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere, et a socco ad cothurnum ascendere (10, 2)

Entonces ya, excelente lector, comprende que no debes leer una fábula sino una tragedia, y que debes ascender del zueco al coturno.

Resulta revelador confrontar este pasaje apuleyano con una expresión similar en las sátiras de Juvenal²³⁹:

*fingimus haec altum satira sumente cothurnum
scilicet et finem egressi legemque priorum
grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu
montibus ignotum Rutulis caeloque Latino?* (JUV. 6, 634-637)

¿Acaso componemos esto asumiendo la sátira el alto coturno y, transgredido el límite y la ley de los predecesores, enfervorizamos con una gran apertura sofoclea al poema,

²³⁹ Cfr. TATUM, J. 1979: 78.

desconocido para los montes rútilos y para el cielo latino?

Este autor tiene una conciencia muy fuerte de las exigencias del género y, por lo tanto, se preocupa en defender la variación de tema y tono que ha realizado. Algo similar sucede con Luciano, quien arremete contra los historiadores que mezclan el debido tono y modo de expresión de la historia con el dramático:

τοὺς δὲ καὶ ποιητικοῖς ὀνόμασιν, ᾧ καλὸν Φίλων, ἐν ἱστορίᾳ χρωμένους ποῦ δ' ἂν τις θεῖη [...] ὥστε τὸ πρᾶγμα εἰκότως εἶναι τραγωδῶν τὸν ἕτερον μὲν πόδα ἐπ' ἐμβάτου ὑψηλοῦ βεβηκότι, θάτερον δὲ σανδάλῳ ὑποδεδεμένῳ. (LUCIAN. Hist. Conscr. 22)

Pero a los que palabras poéticas, querido Filón, proclaman en la historia, ¿dónde los puso acaso? [...] Como si el hecho fuera parecido al actor trágico que paró un pie sobre el alto taco pero ató el otro a una sandalia.

Apuleyo, quien también tiene una fuerte conciencia de género²⁴⁰, no siente la necesidad de defender la variación que realiza porque esta ya forma parte de las reglas del género milesio.

La conversión de Lucio al culto de Isis-Osiris que abarca todo el libro onceno debe entenderse, bajo esta perspectiva, como el desenlace feliz que la historia necesita para mantener el tono jovial y la estructura cómica. La disputa sobre si este final debe ser entendido seriamente como una mejora en la condición espiritual de Lucio o humorísticamente como una burla respecto del pobre lugar que consiguió en la escala social no es relevante para la determinación del tono de la obra: un final feliz no tiene por qué estar desprovisto de notas burlonas. El hecho de que el protagonista deseara obtener renombre a través de sus experiencias con la magia y cerrase su historia en los primeros escalones de la carrera religiosa y forense puede resultar adecuado, decepcionante o gracioso según el cristal con que se lo mire, pero no deja de ser un final feliz: Lucio ha escapado de numerosos peligros, se encuentra a salvo y ha encontrado su lugar en el mundo²⁴¹.

La apertura a variadas lecturas es uno de los aspectos que se mantienen

²⁴⁰ v. I. 1.

²⁴¹ Una de las características de las obras irónico-satíricas es adoptar el patrón narrativo de otro tipo de relatos: “No podemos descubrir estos patrones meramente en el aspecto de representación, o mimético, de esta literatura, ya que ese aspecto es el del contenido y no el de la forma” (FRYE, N. 1991: 293-294). La estructura de la historia de Lucio responde al modo cómico, puesto que el héroe se integra finalmente a la sociedad: “El tema de lo cómico es la integración de la sociedad, que suele adoptar la forma de incorporar en ella a un personaje central” (FRYE, N. 1991: 66).

constantes a lo largo de la obra y que contribuyen a la unidad narrativa. Esta ambigüedad es característica de la actitud del autor irónico-satírico:

Cuando hemos terminado con sus fantasías extrañamente lógicas acerca del libertinaje, el sueño y el delirio, despertamos preguntándonos si tiene razón Paracelso cuando sugiere que las cosas que se ven durante el delirio están realmente ahí, como estrellas durante el día, y que son invisibles por la misma razón. Lucio termina iniciado y escurre el bulto, fuera de nuestro alcance, ya sea que mintiera o bien dijese la verdad, como dice San Agustín con su pizca de exasperación. (FRYE, N. 1991: 310)

La búsqueda intencionada de diversas posibilidades interpretativas requiere de una gran agudeza de ingenio y genera situaciones humorísticas. Lo primero es introducido como motivo literario desde el prólogo de la obra²⁴² y lo segundo se encuentra tematizado a lo largo del texto principalmente a través de la risa. Una amplia variedad de bromas, de situaciones absurdas y provocativas tienen su expresión más acabada en el festival del dios *Risus* (APUL. met. 3, 1-12), en el cual los habitantes de la ciudad se burlan de Lucio y le prometen que el dios lo acompañará por el resto de su vida²⁴³. Incluso el libro oncenso, con toda su pompa religiosa, es susceptible de una lectura en tono de burla²⁴⁴.

El registro lingüístico es otro de los elementos que da uniformidad al relato. La obra presenta una amalgama de usos tanto arcaicos como técnicos y contemporáneos con creaciones novedosas, netamente apuleyanas:

Every page of *The Golden Ass* is a mosaic that sparkles with glittering metaphors, archaisms, and newly coined words; with phrases that scan and rhyme like verse; with borrowings from the language of everyday proverbs, law, military science, religion, and medicine; with play on both the meaning and the sound of words. (TATUM, J. 1979: 145)

No obstante, no hay una adecuación específica a los usos lingüísticos que corresponderían a cada personaje según su nivel social sino que se observa en todo momento una retórica acorde con el perfil sofístico del narrador (TATUM, J. 1979: 149). La unidad de registro se observa más claramente si se compara la prosa apuleyana de *Las metamorfosis* con la del *Satiricón*, donde el autor muestra un gran interés por el *decorum*, adaptando el registro lingüístico a cada tipo de personaje según la clase social

²⁴² v. III. 1. iii.

²⁴³ Sobre este sino que pesa sobre Lucio, v. SCHLAM, C. 1992: 43, TATUM, J. 1979: 44 y JAMES, P. 1987: 87.

²⁴⁴ v. WINKLER, J. J. 1985: 204-247 y HARRISON, S. J. 2000: 238-252.

a la que pertenece. El despliegue estilístico, homogéneo en su variedad, sirve, por un lado, para tener presente en todo momento que se trata de una construcción literaria²⁴⁵, y, por otro, para destacar la destreza artística del propio Apuleyo²⁴⁶.

Las constantes de registro y de tono son los pilares que sostienen la unidad narrativa de *Las metamorfosis*. Esta unidad basada en la jovialidad (*festivitas*) apoya nuestra lectura de *Las metamorfosis* como una obra milesia, ya que la variedad (*varietas*) y el entretenimiento (*iocos*) son características destacadas del género milesio.

²⁴⁵ Esto es otra prueba de la intención de llamar la atención sobre el estatuto del texto como ficción literaria, que ya hemos señalado en el punto anterior de nuestro trabajo: “Le récit d’apulée en semble présenter, sans doute, aucune différenciation naturelle entre les dialects sociaux des personnages (parler des gens du peuple, des prêtres, des paysans...) ni, *a fortiori*, entre les types variés d’expressions appartenant en propre aux membres d’une même groupe. [...] les énoncés directs des personnages des *Métamorphoses* ressortissent surtout à une construction littéraire, manifestation équivoque d’une “realisme” atemporel” (CALLEBAT, L. 1992: 105).

²⁴⁶ James Tatum explicó que Apuleyo buscaba en todo momento impactar al público con su despliegue retórico para destacarse a sí mismo como un *virtuosso* de las letras: “For a virtuoso’s aim is to magnify and enhance his own personality through art; the performer becomes at least as important as the work he performs –as is perfectly illustrated by Apuleius’ *Florida*” (1979: 141).

IV

CONCLUSIONES

En términos aristotélicos, podemos definir *Las metamorfosis* de Apuleyo como una obra de género milesio. Una mirada conjunta de los tres aspectos fundamentales para su clasificación (el modo, el objeto y el medio de imitación) nos permite diferenciar notoriamente a la milesia apuleyana del resto de los géneros literarios conocidos de la Antigüedad. El modo de imitación es la *narratio in personis*, que consiste en una relación de acontecimientos en torno a los personajes y a partir de ellos, tanto en forma directa como indirecta: la historia es narrada intradiegeticamente por Lucio en su rol de *auctor* y gira en torno a él en cuanto *actor* de un período significativo de su vida, aunque en numerosas ocasiones Lucio refiere indirectamente las palabras de otros o utiliza el diálogo narrativo, o bien delega la voz narrativa en algunos personajes que relatan un suceso en forma directa. Este modo narrativo es tan antiguo como la *Odisea*, pero es relativamente nueva su utilización exclusiva en prosa para retratar situaciones y caracteres variados. En efecto, el medio imitativo de *Las metamorfosis* es la palabra (λόγος) desprovista de una estructura métrica (μέτρον), lo cual la diferencia

tanto de la épica como de la lírica, el drama y la sátira, entre otros géneros afines. También el hecho de que su objeto de imitación sea la totalidad de los tipos de objeto posibles es una característica distintiva: en *Las metamorfosis* encontramos retratados diversos tipos de actos (πράγματα), incidentes (παθήματα) y caracteres (ἦθη), mostrados estos como relevantes (σπουδαῖοι), insignificantes (φαῦλοι) o tal cual son (τοιούτοι). Esto distingue a la milesia del resto de los géneros mencionados (salvo la *satura*), que se abocan principalmente a uno de estos tres tipo de objetos.

Los once libros de *Las metamorfosis* son comparables en número a los de la épica y los de la historiografía. Esta considerable extensión (μῆκος) es la adecuada para intercalar la amplia variedad de secuencias narrativas y desarrollar la diversidad de sucesos y caracteres propios de la milesia. El tipo de argumento (μῦθος) varía de acuerdo con cada secuencia narrativa, y las hay de las más variadas, pero la de Lucio es un claro ejemplo del sentido retórico de la palabra *fabula*, opuesta a *historia* y *argumentum*: el tema de la metamorfosis de un hombre en asno y vuelta a su condición natural es abiertamente ficticio. Sus partes constitutivas (μέρη) son las diversas fábulas que la componen, cuya unidad argumental (ένάς) está dada por su inclusión en una única acción en torno a Lucio, estructurada esta en tres partes: caída, trabajos y reestablecimiento. En cada una de estas fases, el entramado (σύστασις) de los sucesos, *fabulas*, *iocos*, écfrasis y digresiones de variado tono y extensión está oportunamente construido bajo el motivo del encuentro, ya sea durante un viaje, en un banquete o durante el cautiverio. Esta unidad argumental está sustentada en el plano del pensamiento (διάνοια) por las recurrencias temáticas de la curiosidad y de la fortuna. En el plano de la dicción (λέξις), por su parte, la uniformidad de registro apoya también la visión de conjunto: la amalgama de usos tanto arcaicos como técnicos y contemporáneos con creaciones novedosas replica en el plano del lenguaje la búsqueda de integración de elementos heterogéneos.

La finalidad (τέλος) de las milesias es entretener al lector, capturar su atención (*auras permulcere*), evadirlo de sus tareas y alegrarlo (*laetare*), para lo cual recurre a un tono de narración jovial (*festivitas*). El regocijo en la variedad y en la excitación de los golpes de efecto constituyen la base de la jovialidad de *Las metamorfosis*: los súbitos

cambios de disposición anímica, la diversidad de argumentos narrados, la disimilitud de temas y los cambios de fortuna son tan sorprendentes que la obra culmina con la aparición de la diosa Isis a modo de *deus ex machina* para dar un desenlace positivo a los enredos del protagonista. Entre tantos cambios, el humor y la ironía (*iocos et facetiae*) son las constantes que dan unidad al tono de la obra y contribuyen a mantener el espíritu alegre incluso en los momentos de mayor gravedad y tensión dramática. La ambigüedad de interpretaciones, la agudeza de ingenio, las bromas y la risa están presentes a través de todos los momentos del texto, incluido el libro oncenso, y el constante juego entre los diversos roles e intenciones de Lucio, la *persona* narrativa de Apuleyo, marca una distancia irónica que es característica de la milesia.

Todos estos aspectos distintivos del género están presentes en el libro I de *Las metamorfosis*, donde se establece el programa narrativo del texto. Para ello, no sólo son tematizados los puntos esenciales de la teoría apuleyana de la ficción (1, 20) sino que, en el capítulo I, que tiene la forma de un prólogo al modo plautino, el prologuista se dirige directamente al lector para exponer sus intenciones y explicitar el género literario por el cual se rige la totalidad de la obra. Si bien a partir del título mismo, *Metamorphoses sive Asinus Aureus*, el lector puede orientarse respecto de la finalidad y el género de la obra, es la frase inicial del prólogo la que señala en forma incontestable su dominante genérica:

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram, aurasque tuas benivolas lepido susurro permulceam, modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere. (APUL. met. 1, 1)

Pero yo voy a entretejer para vos varias fábulas en ese estilo milesio y voy a acariciar tus benévolas orejas con un susurro suave, sólo si no despreciás inspeccionar un papiro egipcio escrito con la agudeza de una caña del Nilo.

Las *varias fabulas* son el objeto de imitación, mientras que *conseram* representa el modo de imitación que remite al tipo de *narratio in personis* característico de la milesia. La expresión *argutia Nilotici calami*, que alude sugerentemente a las *Púnicas* de Silio Itálico, es una metáfora de tono provocativo, ironía y humor. Por su parte, *auras permulcere* indica la intención de la obra y *sermone isto milesio* alude al género literario histórico que asume todos esos rasgos: la *fabula milesia*.

Un análisis detallado de los elementos que componen la frase *sermone isto*

milesio confirma esta lecutra. El *sermo* es una ‘charla’, incluso ‘estilo o tema de charla’, sobre asuntos cotidianos o ligeros, afines a la comedia, el mimo o la sátira, aunque su estructura de diálogo lo acerca a géneros literarios tan distintos como la epístola familiar y los diálogos platónicos. El pronombre *iste* indica que ese *sermo* es conocido y mal reputado entre los lectores de Apuleyo, lo cual refuerza su *levitas*. El adjetivo *milesius*, atribuido a un estilo de escritura célebre, con un contenido de narraciones variadas entretejidas para seducir y alegrar al lector, con un tono humorístico e irónico, remite al género conocido en el siglo II d. C. como *fabula milesia*. En efecto, un pasaje del libro IV de *Las metamorfosis* el adjetivo *milesius* está sustantivado para indicar una composición literaria a cuyo autor se hace referencia:

Sed Apollo, quamquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit... (APUL. met. 4, 32)

Pero Apolo, a pesar de ser griego y jónico, por el autor de la milesia, así respondió con una profesía latina...

Esta alusión irónica a Lucio *auctor*, nos indica que Apuleyo entendió la fábula de Cupido y Psiqué como una milesia, es decir, una fábula que formaba parte del cuerpo de una obra de género milesio. El tipo de *sermo* señalado en el prólogo indica el género literario histórico, la *fabula milesia*, célebre en su época, sobre el cual están construidas *Las metamorfosis*.

En la Antigüedad, las exigencias de adecuación (*aptum*) a los modelos fijados por los predecesores, si bien no eliminaban la posibilidad de innovar, establecían un criterio de producción para el escritor. A su vez, los prólogos de las obras literarias solían aludir en forma más o menos directa a los rasgos o autores destacados de un género para brindar un horizonte de expectativa al lector. Entonces, la referencia milesia del prólogo de *Las metamorfosis*, por un lado, orienta al oyente en cuanto a las características genéricas de la obra, y por otro, establece como sus principales intertextos las obras destacadas que la precedieron. Por ende, cualquier definición del género de la obra de Apuleyo debe indagar en las obras milesias de Arístides y L. Cornelio Sisena, fundadores y máximos exponentes del género antes de *Las metamorfosis*.

Los *Milesiarum libri* de Sisena son una adaptación latina de *Milesíacas* de Arístides. Esto significa que, sobre la base del texto griego, el autor romano operó un cierto número y grado de cambios e impuso a la obra su estilo personal. Las milesias de

Sisena cobraron notoriedad a raíz de su estilo sensacionalista y las expresiones provocativas (*verva lasciva*) que marcaron su tono humorístico e irónico (*ioci et facetiae*). Los episodios desvergonzados (*turpes iocos*) insertados por Sisena en la historia de Arístides (*illi historiae inseruisse*) fueron los que cobraron mayor fama. Muy probablemente, los diez fragmentos que conservamos de la obra sean un epítome, basado en una sola *fabula*. No obstante, las citas del libro XIII recogidas por el gramático Carisio no permiten reconstruir una línea argumental determinada, aunque evidencian una fuerte inclinación hacia los asuntos cotidianos, la temática amorosa, la procacidad en el uso del lenguaje, el humor y la agilidad de una narración que se sirve constantemente del diálogo. Todos estos aspectos son los que conformaban, en una trama compleja de narrativa enmarcada relatada *in personis*, la milesia siseniana y transmitieron su impronta a *Las metamorfosis*.

El estudio de los testimonios en torno a *Milesíacas* de Arístides, la obra fundacional de la *fabula milesia*, nos permite identificar otros aspectos del género. Quizás el más destacado de ellos sea la estructura de narrativa enmarcada: la milesia aristidea consistía, ante todo, en un intercambio de relatos entre Arístides y los milesios. Las historias narradas fueron calificadas de inmorales (*ἀκόλαστα*) en la Antigüedad, aunque la variedad de argumentos, tono y registro debió de ser muy amplia: el género de historiografía popular del período helenístico –del cual formaba parte *Milesíacas*–, las afinidades con la periégesis y el simposio, las referencias a otras *Μιλησιακά* y al resto de la producción historiográfica de Arístides así lo exigen. De todos modos, las historias de amores ilícitos –incluso es probable que hubiera habido una escena de sexo entre un asno y una mujer, similar a la de Apuleyo– parecen haber sido las más célebres. Entonces, la vinculación voluntaria entre Arístides, presente en el texto como *persona* narrativa, y los hechos retratados es un aspecto llamativo que se explica mejor cuando se tiene en cuenta la relación humorística entre Apuleyo y Lucio en sus dos roles: la distancia irónica entre autor, narrador y personaje principal bien podría ser una de las marcas características del género. En todo caso, la finalidad de la narración era la de seducir (*ὑπερκηλεῖν*) al oyente, idéntica a la de acariciar los oídos (*permulcere*) del lector en Apuleyo. Este hecho indica que la milesia debe ser disfrutada como literatura de entretenimiento ficcional, lo cual es asumido abiertamente en la milesia apuleyana,

despojada ya del ropaje historiográfico que dio legitimidad al género en sus comienzos.

Las diversas denominaciones estudiadas para las obras de Apuleyo, Sisena y Arístides no dejan lugar a dudas respecto de la existencia de un *sermo milesius*, *milesia* o *fabula milesia* en el sistema de los géneros literarios de la Antigüedad. Cada una de estas designaciones enfatiza diversos aspectos, pero todas ellas refieren a un mismo género. Apuleyo, un sofista latino de excelente formación retórica, si bien no mencionó la *milesia* en su jactancioso recuento de los tipos de composiciones que había escrito, en el prólogo de *Las metamorfosis* no deja dudas de que trabajó con ella. Entonces, si el propio Apuleyo concibió su obra como una *milesia*, debemos cuestionarnos nuestro hábito actual de referirnos a *Las metamorfosis* como una “novela” o “romance”. A nuestro entender, el uso de dichas categorías resulta infructuosamente anacrónico y desorientador cuando el fin es estudiar los diversos aspectos internos del texto. Lo es incluso para el análisis intertextual con el resto de la prosa ficcional de la Antigüedad, ya que exige un mismo criterio para acercarse tanto a las *milesias* como a $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\iota$ o *fabulae* mitológicas, alegóricas, moralizantes, ridículas, $\delta\iota\gamma\eta\mu\alpha\tau\alpha$ o *argumenta* de diversa índole, parodias, sátiras menipeas, $\sigma\upsilon\nu\tau\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ $\delta\rho\alpha\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{\alpha}$ o relatos de amor y aventuras, relatos pseudo-historiográficos, vidas de personajes ilustres (militares, filósofos, poetas, santos), periplos o periégesis fantásticas entre otros. Por ende, consideramos que los estudios críticos deben desligarse de los paradigmas modernos e indagar con mayor énfasis en la diversidad de los géneros literarios históricos de la Antigüedad. Así, podremos evaluar las obras de acuerdo con la finalidad para la que fueron escritas y los rasgos implicados por el género al que estas pertenecen.

V
BIBLIOGRAFÍA

V. 1 Bibliografía específica

- ANDERSON, G. 2005: *The Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London and New York, Routledge.
- ARAGOSTI, A. 2000: *I frammenti dai Milesiarum Libri di L. C. Sisenna*, Bologna, Pitagora Editrice.
- BAJTÍN, M. 1989: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BARABINO, G. 1966: “Sisenna e gli avverbi in –im” en DE REGIBUS, L. (ED.) 1966: 33-59.
- BASTIANINI, G., CASANOVA, A. (EDS.) 2010: *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*, Firenze, Istituto Papirologico «G. Vitelli».
- BEAUJEU, J. 1973: *Apulée: opuscules philosophiques et fragments*, Paris, Les Belles Lettres.
- BITEL, A. 2001: “Fiction and History in Apuleius’ Milesian Prologue” en KAHANE, A., LAIRD, A. (EDS.) 2001: 137-151.
- BOWERSOCK, G. 1969: *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press.
- BOWERSOCK, G. 2002: “Philosophy in the Second Sophistic” en CLARK, G., RAJAK, T. (EDS.) 2002: 157-172.
- BOWIE, E. L. 1970: “Greeks and Their Past in the Second Sophistic”, *Past & Present*, 46, pp. 3-41.
- BOWRA, C. M. 1961: *Greek Lyric Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- BUECHELER, F. 1904: *Petronii saturae et liber priapeorum*, Berlín, Weidmann.
- BÜRGER, K. 1892: “Der antike Roman von Petronius”, *Hermes*, 27, pp. 345-58.
- BUZÓN, R., MAKSIMCZUK, J., FERNÁNDEZ, C. 2012: “¿Una alusión a Plutarco en *Asno de oro* I.20?”, ponencia presentada a las *II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 28 al 30 de mayo de 2012.
- CANDILORO, E. 1963: “Sulle ‘Historiae’ di L. Cornelio Sisenna”, *Studi Classici e Orientali*, 12, pp. 212-226.

- CALBOLI, G. 1975: "Su alcuni frammenti di Cornelio Sisenna", *Atti del convegno 'Gli storiografi latini tramandati in frammenti'*, Urbino, Argalia Editore.
- CALLEBAT, L. 1992: *Langages du roman latin*, Zürich und New York, Georg Olms Verlag Hildesheim.
- CALLEJAS MADRID, M. T. 1985: "Rasgos de la fábula milesia en la novela de Alejandro: Nectanebo y Olimpiade", *Actes del VIIè simposi d'estudis clàssics 21-24 de març de 1983*, pp. 207-212.
- CARVER, R. 2001: "Quis ille? The Role of the Prologue in Apuleius' *Nachleben*" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 163-176.
- CARVER, R. 2007: *The Protean Ass. The Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press.
- CATAUDELLA, Q. (ED.) 1958: *Il romanzo classico*, Roma, Casini.
- CATAUDELLA, Q. 1971: *La facezia in Grecia e a Roma, saggio introduttivo e ampia antologia*, Firenze, Le Monnier.
- CHASSANG, A. 1862: *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité greque et latine*, Paris, Didier et cie.
- CIAFFI, V. 1960: *Petronio in Apuleio*, Torino, Università di Torino.
- CIOFFI, R., TRNKA-AMRHEIN, Y. 2010: "What's in a Name? Further Similarities Between Lollianos' *Phoinikika* and Apuleius' *Metamorphoses*", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 173, pp. 66-68.
- CLARK, G., RAJAK, T. (EDS.) 2002: *Philosophy and Power in the Graeco-Roman World: Essays in Honour of Miriam Griffin*, Oxford, Oxford University Press.
- CLARKE, K. 2001: "Prologue and Provenance: *Quis ille?* or *Unde ille?*" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 101-110.
- COLE BABBIT, F. 1936: *Plutarch. Moralia. With an English Translation by Frank Cole Babbit*, London, Heinemann.
- COLEMAN FOWLER, R. 2008: *The Platonic Rhetor in the Second Sophistic*, Diss., New Brunswick, State University of New Jersey.
- COLOMBO, D., GONIS, N., OBBINK, D. 2005: *The Oxyrhynchus Papyri 69. Edited with translations and notes by D. Colombo, N. Gonis and D. Obbink*, Egypt Exploration Society.

- DE JONG, I. 2001: "The Prologue as a Pseudo-Dialogue and the Identity of its (Main) Speaker", en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 201-212.
- DE REGIBUS, L. (ED) 1966: *Tetraonyma: miscellanea græco-romana*, Genova, Istituto di filologia classica e medioevale.
- DILLON, J. M. 1977: *The Middle Platonists: 80 b.C. to A.D. 220*, New York, Cornell University Press.
- DOWDEN, K. 1982: "Apuleius and the Art of Narration", *The Classical Quarterly*, 32, pp. 419-435.
- DOWDEN, K. 2001: "Prologic, Predecessors, and Prohibitions" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 123-136.
- ERSKINE, A. (ED.) 2009: *A Companion to Ancient History*, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- FINKELPEARL, E. D. 1998: *Metamorphosis of Language in Apuleius. A Study of Allusion in the Novel*, Michigan, Ann Arbor.
- FROEHDE, O. 1892: "De C. Iulio Romano Charisii auctore", *Jahrbücher für klassische Philologie*, 18, pp. 565-672.
- GABBA, E. 1981: "True History and False History in Classical Antiquity", *Journal of Roman Studies*, 71, pp. 50-62.
- GIBSON, B. 2001: "Argutia Nilotici Calami: A Theocritean Reed?" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 67-76.
- GIGANTE, M. 1958: "A Ovidio, *Trist.* II, 413-414; 443-444", *La Parola del Passato*, 59-60, pp. 165-168.
- GOWERS, E. 2001: "Apuleius and Persius" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 77-87.
- GRAVERINI, L. 2007: *I Metamorfosi di Apuleio: Letteratura e Identità*, Pisa, Pacini.
- GRAVERINI, L., KEULEN, W., BARCHESI, A. 2006: *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci.
- HAIGHT, E. 1963: *Apuleius and his influence*, New York, Cooper Square Publishers.
- HARDING, P. 2007: "Local History and Attidography" en MARINCOLA, J. (ED.) 2007: 180-188.
- HARRISON, S. J. 1990: "The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*", *The Classical Quarterly*, 40, pp. 507-513.

- HARRISON, S. J. 2000: *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford, Oxford University Press.
- HARRISON, S. J. 2007: *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford, Oxford University Press.
- HARRISON, S. J., WINTERBOTTOM, M. 2001: "The prologue to Apuleius' *Metamorphoses*: Text, Translation, and Textual Commentary", en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 9-15.
- HERMANN, L. 1927: "La Matrone d'Ephèse dans Pétrone et dans Phèdre", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 14, pp. 20-57.
- HERMANN, L. 1952: "Le procès d'Apulée fut-il un procès de Chistianisme?", *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, 4, pp. 339-350.
- HIJMANS, B. L. 1978: "Significant Names and their Function in Apuleius' *Metamorphoses*" en HIJMANS, B. L. JR., VAN DER PAARDT, R. (EDS.) 1978: 107-122.
- HIJMANS, B. L. JR., VAN DER PAARDT, R. (EDS.) 1978: *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen, Bouma.
- HIJMANS, B. L. JR. 1987: "Apuleius, Philosophus, Platonicus", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, 36.1, pp. 395-475.
- HOFMANN, H. (ED.) 1999: *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, London, Routledge.
- HOLZBERG, N. 1995: *The Ancient Novel. An Introduction*, London and New York, Routledge.
- HUET, P-D. 1678: *Lettre de Monsieur Huet a Monsieur de Segrais de l'origine des romans*, Paris, Sebastien Mabre-Cramoisy.
- HUNINK, V. 2000 : "Apuleius, Prudetilla and Christianity", *Vigiliae Christianae*, 54, pp. 80-94.
- HUNINK, V. 2006: "Dreams in Apuleius' *Metamorphoses*", en LARDINOIS, A., VAN DER POEL, M., HUNINK, V. (EDS.): *Land of Dreams. Greek and Latin Studies in Honour of A.H.M. Kessels*, Brill, Leiden-Boston, pp.18-31.
- HUNTER, R. 2012: *Plato and the Traditions of Ancient Literature: The Silent Stream*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JACOBY, F. 1940: "Die Überlieferung von ps.-Plutarchs *Parallela Minora* und die

- Schwindelautoren”, *Mnemosyne*, 8, pp. 73-144.
- JAMES, P. 1987: *Unity in Diversity. A study of Apuleius’ “Metamorphoses” with particular reference to the Narrator’s Art of Transformation and the Metamorphosis Motif in the Tale of Cupid and Psyche*, Diss., Hildesheim - Zürich - New York, Olms - Weidmann.
- JENSSON, G. 2004: *The Recollections of Encolpius: The Satyrica of Petronius as Milesian Fiction*, Groningen, Barkhuis Publishing and Groningen University Library.
- KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: *A Companion to the Prologue of Apuleius’ Metamorphoses*, Oxford, Oxford University Press.
- KERÉNYI, K. 1927: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, Mohr.
- KEULEN, W. H. 2000: “Significant Names in Apuleius: A ‘Good Contriver’ and His Rival in the Cheese Trade (“Met.” 1, 5)”, *Mnemosyne*, 53, pp. 310-321.
- KEULEN, W. H. 2007: *Apuleius Madaurensis, Metamorphoses Book 1,1-20 introduction, text, commentary*, Groningen, E. Forsten.
- LAVAGNINI, B. 1923: *Il significato e il valore del romanzo di Apuleio*, Pisa, F. Mariotti.
- LETOUBLON, F. 1993: *Les lieux communs du roman: stéréotypes grecs d’aventure et d’amour*, Leiden, Brill.
- LUCARINI, C. M. 2002: “Per l’interpretazione di Sisenna, Miles. libri, fr. 6 P. = 4 B.-H.”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 49, pp. 175-176.
- LUCAS, H. 1907: “Zu den Milesiaka des Aristides”, *Philologus*, 66, pp. 16-35.
- LUPPE, W. 2006: “Sex mit Einem Esel (P. Oxy, LXX 4762)”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 158, 93-94.
- MARINCOLA, J. (ED.) 2007: *A Companion to Greek and Roman Historiography. Volume I*, Oxford, Blackwell Publishing.
- MARINCOLA, J. 2009: “Historiography” en ERSKINE, A. (ED.) 2009: 13-22.
- MARROU, H.-I. 1970: *Historia de la educación en la antigüedad*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- MASON, H. J. 1971: “Lucius at Corinth”, *Phoenix*, 25, pp. 160-165.
- MASON, H. J. 1999: “The *Metamorphoses* of Apuleius and its Greek Sources” en

- HOFMANN, H. (ED.) 1999: 87-95.
- MAY, R. 2006: *Apuleius and Drama. The Ass on Stage*, Oxford and New York, Oxford University Press.
- MAY, R. 2010: "An Ass from Oxyrhynchus. P. Oxy. LXX.4762, Loukios of Patrae and the Milesian Tales" en *Ancient Narrative. Volume 8*, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, Groningen, pp. 59-83.
- MAZZARINO, A. 1950: *La Milesia ed Apuleio*, Torino, Chiantore.
- MCELDUFF, S. 2009: "Living at the level of the word: Cicero's rejection of the interpreter as translator", *Translation Studies*, 2:2, pp. 133-146.
- MERKELBACH, R. 1996: *Apuleio. Le Metamorfosi o L'asino d'oro. Introduzione di Reinhold Merkelbach, premessa al testo di Salvatore Rizzo, traduzione di Claudio Annaratone*, Milano, Rizzoli.
- MORESCHINI, C. 1994: *Il mito di Amore e Psiche in Apuleio. Saggio, testo di Apuleio, traduzione e commento*, Napoli, D'Auria.
- MORGAN, J. 2001: "The Prologues of the Greek Novels and Apuleius" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 152-162.
- MORGAN, J. R. 2007: "Fiction and History: Historiography and the Novel" en MARINCOLA, J. (ED.) 2007: 553-564.
- NAUTA, R. (ED.) 2006: *Desultoria scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and related texts*, Leuven - Paris - Dudley, Peeters.
- NORDEN, E. 1909: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, Teubner.
- PACCHIENI, M. 1978: *La novella 'milesia' in Petronio*, Lecce, Milella.
- PARATORE, E. 1942: *La novella in Apuleio*, Messina, Casa Editrice G. D'Anna.
- PARATORE, E. 1962: "Spicilegio polemico VIII: Bricole petroniane e apuleiane", *Rivista di cultura classica e medioevale*, 4.1, pp. 56-116.
- PEPE, L. (ED.) 1986: *Semiotica della novella latina*, Roma, Herder Editrice e Libreria.
- PEPE, L. 1991: *La novella dei Romani*, Napoli, Loffredo.
- PECERE, O. 1975: *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, Padova, Editrice Antenore.
- PERRY, B.E. 1926: "An interpretation of Apuleius' Metamorphoses", *Transactions and*

- Proceedings of the American Philological Association*, 57, pp. 238-260.
- PERRY, B.E. 1967: *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley, University of California Press.
- PERUTELLI, A. 2004: *Prolegomeni a Sisenna*, Pisa, Edizioni ETS.
- PETER, H. 1914: *Historicorum Romanorum Reliquiae. Vol. I*, Leipzig, Teubner.
- PITCHER, L. 2009: *Writing Ancient History. An Introduction to Classical Historiography*, London - New York, I. B. Tauris.
- POWELL, J. 2001: "Some Linguistic Points in the Prologue" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 27-38.
- PUCCINI-DELBEY, G. 2001: "Figures du narrateur et du narrataire dans les oeuvres romanesques de Chariton d'Aphrodisias, Achille Tattius et Apulée", en: POUDERON, B., HUNZINGER, C., KASPRZYK, D. (EDS.) *Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux. pp. 87-100.
- QUETGLAS, P. J. 1980: "Testamentum porcelli: una parodia jurídica?", *Anuario de Filología*, 6, pp. 135-142.
- RAMELLI, I. 2001: *I romanzi antichi e il Cristianesimo: constesto e contatti*, Madrid, Signifer Libros.
- RAMOS MALDONADO, S. I. 2005: "Terminología erótica y efecto cómico con el *testamentum porcelli*", *Habis*, 36, pp. 407-421.
- RAWSON, E. 1979: "L. Cornelius Sisenna and the Early First Century B.C.", *Classical Quarterly*, 29, pp. 327-346.
- REITZENSTEIN, R. 1912: *Das märchen von Amor und Psyche bei Apuleius*, Leipzig, Teubner.
- RELIHAN, J. C. 2007: *Apuleius. The Golden Ass. Translated, with Introduction, by Joel C. Relihan*, Indiana, Hackett Publishing Company.
- ROHDE, E. 1893: "Zum griechischen Roman", *Rheinisches Museum für Philologie*, 28, pp. 110-39.
- ROHDE, E. 1914: *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel.
- SANDY, G. N. 1973: "Foreshadowing and Suspense in Apuleius' 'Metamorphoses'", *The*

- Classical Journal*, 68, pp. 232-235.
- SANDY, G. N. 1974: "Serviles Voluptates in Apuleius' *Metamorphoses*", *Phoenix*, 28, pp. 234-244.
- SANDY, G. N. 1999: "Apuleius' *Golden Ass*. From Miletus to Egypt" en HOFMANN, H. (ED.) 1999: 68-86.
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, O. 1913: *Die griechische Novelle, Rekonstruktion ihrer literarischen Form*, Halle, Max Niemeyer.
- SCHLAM, C. 1970: "Platonica in the *Metamorphoses* of Apuleius", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 101, pp. 477-487.
- SCHLAM, C. 1992: *The Metamorphoses of Apuleius: On Making an Ass of Oneself*, Chapel Hill - London, The University of North Carolina Press.
- SCOBIE, A. 1969: *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*, Meisenheim am Glan, Anton Hain.
- SCOBIE, A. 1975: *Apuleius: Metamorphoses I. A Commentary*, Meisenheim am Glan, Anton Hain.
- SEGA, G. 1986: "Due milesie. La matrona di Efeso e l'efebo di Pergamo" en PEPE, L. (ED.) 1986: 37-81.
- SENSAL, C. 1995: "La mort d'Enée dans le fragment 3* P. de L. Cornélius Sisenna", *Cahiers des études anciennes*, 29, pp. 91-102.
- SMITH, W. S. 1972: "The Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 103, pp. 513-534.
- SMITH, W. S. 2001: "Apuleius and Luke: Prologue and Epilogue in Conversion Contexts" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 88-100.
- STONE POTTER, D. 2004: *The Roman Empire at Bay: AD 180-395*, London, Routledge.
- SVENDSEN, J. T. 1983: "Narrative Techniques in Apuleius' 'Golden Ass'", *Pacific Coast Philology*, 18, pp. 23-29.
- SWAIN, S. 2001: "The Hiding Author: Context and Implication" en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 55-66.
- TATUM, J. 1979: *Apuleius and 'The Golden Ass'*, Ithaca, Cornell University Press.
- TRAPP, M. B. 2001: "On Tickling the Ears: Apuleius' Prologue and the Anxieties of

- Philosophers” en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 39-46.
- TRENKNER, S. 1958: *The Greek Novella in the Classical Period*, London, Cambridge University Press.
- VALLETTE, P. 1971: *Apulée: Apologie, Florides. Texte établi et traduit par Paul Vallette*, Paris, Société d’édition “Les Belles Lettres”.
- VAN DER PAARDT, R. TH. 1981: “The Unmasked ‘I’: Apuleius *Met.* XI 27”, *Mnemosyne*, 34, pp. 96-106.
- VAN MAL-MAEDER, D. K. 1963: *Apulée. Les Métamorphoses. Livre II, 1-20. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Diss., Groningen, Rijksuniversiteit Groningen.
- WALSH, P.G. 1970: *The Roman Novel: The ‘Satyricon’ of Petronius and the ‘Metamorphoses’ of Apuleius*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WEINREICH, O. 1931: *Fabel, Aretalogie, Novelle. Beiträge zu Phädrus, Petron, Martial und Apuleius*, Heidelberg, Carl Winter.
- WHITMARSH, T. 2005: *The Second Sophistic*, Oxford, Classical Association.
- WINKLER, J. J. 1985: *Auctor & Actor: a Narratological Reading of Apuleius’ Golden Ass*, Berkeley, University of California Press.
- ZANETTO, G. 2010: “P.Oxy. LXX 4762 e il *Romanzo dell’asino*” en BASTIANINI, G., CASANOVA, A. (EDS.) 2010: 51-64.
- ZIMMERMAN, M. 2001: “*Quis ille... lector*: Addressee(s) in the Prologue and throughout the *Metamorphoses*” en KAHANE, A, LAIRD, A. (EDS.) 2001: 245-255.
- ZIMMERMAN, M. 2006: “Echoes of Roman satire in Apuleius’ *Metamorphoses*” en NAUTA, R. (ED.) 2006: 87-104.

V. 2 Material de referencia y teoría literaria

- ANDRIEU, J. 1954: *Le dialogue antique, structure et présentation*, Paris, Les Belles Lettres.
- BOOTH, W. C. 1983: *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BOWIE, E. L., HARRISON, S. J. 1993: "The Romance of the Novel", *The Journal of Roman Studies*, 83, 159-178.
- CHANTRAINE, P. 1968: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Éditions Klincksieck.
- CLAY, D. 1998: "The Theory of the Literary Persona in Antiquity", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 40, pp. 9-40.
- CUDDON, J. A. 1999: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Revised by C. E. Preston*, London, Penguin Books.
- DICKEY, E., CHAHOUD, A. (EDS.) 2010: *Colloquial and Literary Latin*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DOMINIK, W. J. (ED.) 1997: *Roman eloquence: Rhetoric in Society and Literature*, London, Routledge.
- ECO, U. 1981: *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen.
- ERNOUT, A., MEILLET, A. 2001: *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, Paris, Klincksieck.
- FERRI, R., PROBERT, P. 2010: "Roman authors on Colloquial Language" en DICKEY, E. & CHAHOUD, A. (EDS.) 2010: 12-41.
- FORCELLINI, E. 1940: *Lexicon totius latinitatis*, Patavii, Typis Seminarii.
- FRYE, N. 1991: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- GARCÍA BERRIO, A., HUERTA CALVO, J. 1992: *Teoría de los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. 1989: *Figuras III*, Barcelona, Editoria Lumen.
- HUGHES, J. J. 1997: "Inter Tribunal et Scaenam: Comedy and Rhetoric in Ancient Rome" en DOMINIK, W. J. (ED.) 1997: 182-197.

- JACOBY, F. 1923-1959: *Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- JAUSS, H. R. 1970: "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1, pp. 79-101.
- JAUSS, H. R. 1982: *Towards an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LAUSBERG, H. 1975: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, I-II, Madrid, Gredos.
- LEWIS, C.T., SHORT, C. 1879: *A Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- LIDDELL H.G, SCOTT, R., JONES, S.H., R. 1995: *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press.
- MACCHI, L. 1966: *Diccionario de la lengua latina: latino-español, español-latino*, Buenos Aires, Don Bosco.
- MEISTER, K. 2013: "Aristocritus.", *Brill's New Pauly*, Brill Online, 28 April 2013, <<http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/aristocritus-e136020>>
- MIGUEL, RAIMUNDO DE 1946: *Nuevo diccionario latino-español etimológico*, Madrid, Suárez.
- PAVLOVSKIS, Z. 1968: "Aristotle, Horace, and the Ironic Man", *Classical Philology*, 63, pp. 22-41.
- SCHLAM, C. 1971: "The Scholarship on Apuleius since 1938", *The Classical World*, 64, pp. 285-308.
- SCHLAM, C., FINKELPEARL, E. 2001: *A Review of Scholarship on Apuleius' Metamorphoses 1970-1998*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SEGURA MUNGUÍA, S. 2001: *Nuevo diccionario etimológico latino-español y de las voces derivadas*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- SOUTER, A. ET ALII 1968: *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press.
- TODOROV, T. 1981: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia.
- ZIEGLER, K. 1964-1975: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike; auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, Druckenmüller.