

La degradación novelesca de la épica virgiliana en *Metamorfosis* de Apuleyo: *Met.* 10.3.4 y *Aen.* 10.628

Celina S. Ugrin

celinaugrin@gmail.com

Licenciatura en Letras Clásicas

Director de TFL: Marcos Carmignani

Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas CIN

Recibido: 31/05/20 – Aceptado con modificaciones: 29/06/20

Resumen

El presente artículo recupera los ejes centrales de mi trabajo final de Licenciatura, “La degradación novelesca de la épica virgiliana en *Metamorfosis* 10 de Apuleyo”, en el que analizo la relación entre la novela y la épica a partir de las alusiones a *Eneida* de Virgilio presentes en el libro 10 de *Metamorfosis* de Apuleyo. Dicha investigación se inscribe, por una parte, dentro de los estudios sobre intertextualidad, cuyos fundamentos teóricos estuvieron en boga a partir de la segunda mitad del siglo XX –aunque la práctica de leer y escribir de forma intertextual fuera común ya en la literatura grecolatina antigua, como dan cuenta de ello los términos *imitatio* / *μίμησις* (“imitación”) y *aemulatio* / *ζήλωσις* (“emulación”); y, por otra parte, se articula con las teorías del género novela, que también proliferaron en dicho siglo, aunque el término “novela” aparece recién en la Edad Moderna. Ante esto, partimos de la base de que su conformación genérica surge incluso antes de su definición teórica¹.

Al no tener un lugar definido dentro del sistema literario antiguo ni un nombre específico que la designara, la novela propició la integración y transformación de otros géneros (épica, drama, sátira menipea, fábula milesia, etc.)². Entre esos, la épica se presenta como uno de los modelos precursores de la novela, pero también como fuente continuamente evocada y alterada. Esto puede verse en *Metamorfosis* de Apuleyo, una obra de gran densidad intertextual que pone en diálogo a diferentes autores, obras y géneros.

En el presente artículo, analizaremos un pasaje del libro 10 de *Metamorfosis*, *Met.* 10.3.4, que remite a *Aen.* 10.628. Consideramos que en *Met.* 10.3.4, mediante un procedimiento de reuso y resignificación, se produce una degradación novelesca de *Eneida* de Virgilio. El trazo épico del pasaje evocado se encuentra en disonancia con la novela, por la diferencia de contexto, de tono, y por el contraste entre el lenguaje y el contenido. De esta forma, si consideramos que la novela latina es un género menor, la alusión virgiliana, lejos de implicar la grandilocuencia propia de *Eneida* y realzar el episodio, pierde su solemnidad y aparece tratada más ligeramente o con mayor frivolidad.

Palabras clave: Apuleyo, Virgilio, intertextualidad

1. Introducción

Metamorfosis pertenece a la segunda mitad del siglo II³ y algunos investigadores la consideran la novela de un sofista, o bien, una novela epidíctica⁴. Esta designación, desde luego, pone énfasis

en la novela apuleyana como un producto típico de su tiempo, la Segunda Sofística. Es importante tener presente esto, ya que este periodo se caracteriza por un elevado grado de erudición, lo que determinó las condiciones de creación y recepción en un círculo altamente instruido y, por lo tanto, generó un ámbito propicio para la ostentación del conocimiento. En dicho contexto, la novela es un medio esencial para la exhibición de sus variados saberes. Una de las formas en la que esto puede advertirse es la escritura alusiva. Esta se constituye como un fehaciente testimonio del nivel de instrucción que se suponía en los lectores de la época, dado que la referencia a otros autores implica, por una parte, que el escritor los conozca y domine, y, por otra, que el público, familiarizado con la tradición, pudiera reconocerlos cuando leyera *Metamorfosis*.

En este trabajo analizaremos la relación de *Metamorfosis* de Apuleyo con *Eneida* de Virgilio, concretamente *Met.* 10.3.4 y *Aen.* 10.628. Si bien los estudios genéricos entre la novela y la épica son abundantes, la *Metamorfosis* refleja variados procedimientos de apropiación y renovación de su tradición literaria en diferentes niveles (narrativos, temáticos, lingüísticos, etc.) con tal meticulosidad y erudición que se torna materia prolífica para los estudios intertextuales, más aún si se articulan con la obra de Virgilio, dada su preeminencia en la cultura occidental. Además, debido a su complejidad y a su extensión, la novela de Apuleyo aún sigue ofreciendo pasajes que no han sido analizados o que resultan inagotables en su estudio. Por lo tanto, este trabajo pretende dar cuenta de la importancia de *Eneida* en la conformación de la novela, a la vez que profundizar su estudio demostrando cómo se produce la degradación épica en *Met.*10.3.4.

Es fundamental considerar que, por el carácter ecléctico e indefinido de la novela, este juego alusivo de *Metamorfosis* se halla en un complejo entramado de referencias a varios autores que será indispensable distinguir y desligar de nuestro objeto. En particular, el libro 10, al ser el penúltimo de la novela, presenta una culminación y exageración a nivel narrativo que prepara al lector para el final y también impregna el proceso alusivo⁵. Pese a que la alusión que seleccionamos es reconocida por la crítica, es imposible eludir dos grandes problemáticas: la de la intencionalidad y la de la identificación (hasta qué punto una concordancia lingüística es una alusión o un tópico del idioma). Ante esto, nos guiamos por los parámetros de Thomas (1986) y Finkelppearl (1998), además de recurrir al *ThLL*, los comentarios y las gramáticas. Asimismo, como ya advirtió Graverini (1998: 124), Apuleyo alude no siempre de forma clara y evidente, por lo que muchas veces la alusión más reconocida iluminará otras más sutiles, que, a su vez, respaldan y refuerzan la alusión, pero que de otra forma pasarían desapercibidas.

Al analizar de qué forma pretende evocar a su modelo, nos valemos de las definiciones y categorías de Thomas (1986). Dicho autor estudia en *Geórgicas* los diferentes modos en que Virgilio hace referencias a la literatura precedente y establece seis tipos: '*casual reference*', '*single reference*', '*self-reference*', '*correction*', '*apparent reference*' y '*mutiple*', aunque algunos de ellos se superponen o admiten una subclasificación. Pero, a diferencia de Thomas, hablaremos de "alusión" y no de "referencia". Thomas no considera pertinente hablar de alusión puesto que, para

él, Virgilio no está “jugando” con sus modelos, sino que “hace volver” al lector hacia ellos. En este aspecto, puesto que consideramos que, en la técnica referencial del novelista, el juego es un factor clave, seguimos a Finkelpearl (1998: 7)⁶. Serán relevantes para nuestro análisis la alusión casual (i.e. ‘casual reference’) y la alusión simple (i.e., ‘single reference’), que expondremos más adelante. Sin embargo, es necesario recordar que, si bien estas categorías nos sirven para desentrañar los mecanismos alusivos –en tanto dan cuenta de su variedad y complejidad–, su separación nunca es definitiva ni estricta, como se puede ver en los propios ejemplos virgilianos ofrecidos por Thomas y, más aún, en Apeluyo.

Así también, al hablar de alusiones, es preciso delimitar hasta qué punto puede estar operando un efecto paródico. Para ello, creemos necesario recurrir a las apreciaciones de Hutcheon (1978) acerca de la parodia. Ella define variedades de parodias que no siempre implican burla y desprecio al texto imitado, sino que conllevan una transgresión o desviación a la vez que un reconocimiento, por lo que resultarán útiles a la hora de discernir si esas alusiones implican o no una parodia, y cómo repercuten sobre la relación entre Apuleyo y Virgilio.

2. La alusión virgiliana en el relato de la *noverca* (“madrastra”)

La alusión en la que nos centraremos para ilustrar la relación entre la novela y la épica vincula a la madrastra del primer relato inserto del libro 10 (*Met.*10.3.4) y a la Juno virgiliana (*Aen.* 10.628). Nuestros propósitos son a) determinar la función que el intertexto virgiliano adquiere en el nuevo contexto literario y la relación entre el personaje épico y el novelesco; b) establecer de qué tipo de alusión se trata según las categorías establecidas por Thomas (1986) y c) definir el posible sentido paródico. Para ello, analizaremos primero los pasajes de la *noverca* en *Met.* 10.3.4 (2.a) y de Juno en *Eneida* (10.621-632) (2.b.), para luego poder confrontarlos (2.c.) y deslizar otras posibles relaciones entre los libros décimos y el papel de Juno en ambas obras (2.d.). Finalmente, presentaremos nuestras conclusiones (3).

2.a. La *noverca* en *Met.* 10.3.4

El pasaje que trataremos se encuentra dentro del primer relato inserto del libro 10: el de la *noverca* (*Met.* 10.2-12). Este es uno de los episodios con mayor densidad intertextual, y gran parte de las alusiones corresponden a la madrastra. En la construcción de dicho personaje confluyen varios modelos⁷: la Fedra de Séneca (*Fedra*), la de Eurípides (*Hipólito*) y la Dido de Ovidio (*Heroida* 4) y la de Virgilio (*Eneida*). Si bien la mayoría de alusiones a *Eneida* están vinculadas a la tragedia de Dido⁸, en medio de este “pastiche” de heroínas se encuentra una alusión, a través del adjetivo *adlacrimans* (*Met.* 10.3.4), a la Juno virgiliana de *Eneida* 10.628.

Al comenzar el libro 10, Lucio y el soldado, su nuevo dueño, se dirigen a una ciudad pequeña, donde se alojan en la casa de un decurión. Allí, el asno oye unos hechos criminales que narra a sus lectores, advirtiéndoles de que oirán una tragedia. El relato consiste en la historia de una madrastra que se enamora de su hijastro. Con el tiempo, su pasión exacerbada aumenta y se

somatiza en una serie de síntomas que amenazan la salud de la *noverca*. Entonces, la mujer, aprovechando la ausencia del esposo, decide confesar su amor al hijo. Luego de su declaración, el hijastro no considera prudente darle una negativa rotunda por temor a lo que pudiera causar y la esquivo con promesas y postergaciones. La madrastra, al cabo de un tiempo, se cansa de esperar, se da cuenta de que el hijastro no tiene la mínima intención de corresponderle y, ante la próxima llegada del esposo, decide envenenarlo. El veneno lo toma equivocadamente su hijo menor y muere. Entonces ella culpa a su hijastro ante el padre. El joven es procesado, pero, cuando los jueces lo declaran culpable, el médico que había provisto el veneno interviene, confiesa que, al sospechar del fin que tendría, otorgó un sedante. Efectivamente, desentierran al niño que despierta, se reconoce la inocencia del joven, se desenmascara a la madrastra y el relato presuntamente trágico obtiene su final feliz.

Ahora bien, la alusión se inserta en el momento en el que la protagonista decide llamar al hijo y confesarle su amor:

Apul. *Met.* 10.3.1-4: Ergo igitur impatientia furoris altius agitata diutinum rupit silentium et ad se vocari praecipit filium: quod nomen in eo, si posset, ne ruboris admoneretur, libente eraderet. Nec adulescens aegrae parentis moratus imperium, senili tristitie striatam gerens frontem cubiculum petit, uxori patris matrique fratris utcumque debitum sistens obsequium. Sed illa cruciabili silentio diutissime fatigata, et ut in quodam vado dubitationis haerens, omne verbum quod praesenti sermoni putabat aptissimum rursus improbens mi tante etiam nunc pudore, unde potissimum caperet exordium decunctatur. At iuvenis nihil etiam tunc sequius suspicatus, summisso vultu rogat ultro praesentes causas aegritudinis. Tunc illa nancta solitudinis damnosam occasionem, prorumpit in audaciam, et ubertim adlacrimans laciniaque contegens faciem voce trepida sic eum breviter affatur:... [En adelante, los subrayados son nuestros].

“Así pues, al acometerla con mayor vehemencia aquella locura insoportable, rompe su largo silencio y ordena que hagan venir a su hijo: un nombre que ella si pudiera le borraría para que no le recordara su propio sonrojo. El joven, sin retrasar el cumplimiento de las órdenes de su madre enferma y con la frente arrugada de un anciano afligido, se dirige a la alcoba de la esposa de su padre y madre de su hermano, prestándose así a la obediencia que en cualquier caso le debía. Ella, agotada de guardar durante tanto tiempo un silencio atormentado, como si estuviera retenida en los escollos de la duda, volvía a rechazar cada una de las palabras que había considerado antes las más apropiadas para esta conversación de tal manera que, entre las vacilaciones que incluso manifestaba su honestidad no sabía cómo empezar a hablar de manera más conveniente. Pero el joven, que no sospechaba todavía nada malo, le pregunta espontáneamente con la vista baja cuál es la causa de aquella enfermedad. Ella, entonces, aprovechando aquella dañina ocasión de estar a solas, se deja llevar por la audacia y, mientras derrama abundantes lágrimas y se cubre el rostro con el vestido, se dirige a él brevemente con voz temblorosa...” (*Met.* 10.3.1-4)

El participio *adlacrimans*, como advierten los comentaristas de ambas obras⁹, antes de *Metamorfosis* aparece solo en *Eneida* una vez. Por esto mismo, como asegura Zimmerman (2000: 88), se puede considerar una referencia certera a la epopeya virgiliana. Una vez reconocida, es importante definir de qué tipo de alusión se trata: podría clasificarse como

'simple', ya que remite a un pasaje puntual cuyo sentido tendrá repercusiones en la interpretación del nuevo texto. Además, es un claro ejemplo del subtipo que Thomas (1986) llama referencia 'técnica' porque ocurre a través del uso de una forma léxica no tan frecuente (frente a otras más comunes como *inlacrimans* o *lacrimans*, usadas más veces, incluso por Apuleyo y Virgilio¹⁰).

Ahora bien, antes de analizar la función del intertexto clave en *Metamorfosis* es necesario examinar el pasaje de *Eneida* en el que se encuentra *adlacrimans*. Además, considerar de forma más general el papel de Juno en la épica virgiliana nos ayudará a determinar qué elementos puede estar retomando el sofista y a establecer los paralelos y las relaciones entre las dos obras y los dos géneros.

2.b. Juno en *Eneida* (10.621-632)

Para comprender el personaje de Juno en *Eneida* nos parecen útiles los aportes de Wildman (1908). Este autor destaca tres aspectos de la diosa que desarrollaremos y ampliaremos según resulte pertinente para nuestro estudio. En cuanto a su influencia sobre la acción principal, Wildman entiende que Juno, como antagonista, es el motor de la narración en la medida en que interviene para desviar al héroe de su fin. Por otra parte, el investigador señala el carácter humano y humanizador del personaje en la obra, puesto que es retratada pasionalmente, y sus discursos y acciones tienen rasgos humanos. Esto la acerca al tratamiento que recibió Dido y la opone al de Eneas, que es poco sensible y no muy apasionado en sus sentimientos. En este sentido, hay una clara oposición: mientras Juno busca cambiar el *fatum*, Eneas busca cumplirlo, aunque ello implique abandonar a Dido y relegar sus propios deseos o sentimientos. A su vez, esa vehemente lucha contra el destino le confiere a la diosa cierto dramatismo. En este sentido, Juno es considerada una de las figuras trágicas de *Eneida* –al igual que Turno y Dido–: su tragedia es la tragedia de su voluntad contra los hados¹¹. De este modo, la relación de Juno y Eneas en la epopeya trasluce la tensión entre el *furor*, la *pietas* y el *fatum*¹², tópicos que, aunque transformados, siguen presentes en la novela. En última instancia, Wildman advierte que es la ira de Juno lo que da unidad a la obra. Esta preminencia de la ira como hilo conductor de la narración no es exclusiva de la épica virgiliana¹³ puesto que, en cierta forma, reelabora la cólera de Aquiles en *Ilíada* o bien la de Poseidón en *Odisea*.

Ahora bien, veamos más específicamente cuál es la función de Juno en el canto en el que se encuentra la alusión. En términos generales, nos parece preciso agregar las observaciones de Otis (1964: 217), quien considera que los libros 10 y 4 son los más trágicos de la épica virgiliana, debido a las muertes de Dido y de Palante, respectivamente. Asimismo, sostiene que, al igual que los primeros cuatro libros de *Eneida* comprenden la tragedia de Dido, los últimos cuatro abarcan la tragedia de Juno¹⁴, ya que implican la muerte de los suyos (Amata, Mecencio, Turno, Lauso, etc.) y la derrota final de los rútilos, aunque finalmente la diosa consiga las concesiones de su esposo (*Aen.* 12.791-842). Teniendo en cuenta esto, podemos decir que en

Eneida se establecen conexiones entre Juno y Dido, no solo porque la heroína es la “protegida” de la diosa en la primera parte de la obra, sino también por el tratamiento trágico que el poeta les dio. Además, ambas son portadoras del *furor*. De este modo, podemos considerar que los vínculos entre las dos figuras femeninas en *Eneida* ponen en evidencia que los mecanismos alusivos de Apuleyo no son casuales ni azarosos. Desde luego, al ser Dido uno de los principales modelos en la caracterización de la madrastra, la reminiscencia a Juno mantiene consistencia con la serie alusiva y, en todo caso, la acentúa concentrando rasgos de los dos personajes en la construcción de la *noverca*.

Particularmente, en *Eneida* 10 hay dos intervenciones importantes de Juno. La primera corresponde al concilio que Júpiter dispone para aplacar la discordia entre los dioses y buscar una alianza entre teucros y ausonios (*Aen.* 10.1-117). Allí, Juno toma la palabra para replicar los reproches y quejas de Venus, que la acusa indirectamente (*Aen.* 10.18-62). Sin embargo, el discurso de la Saturnia tampoco logra conmover al rey de los dioses (*Aen.* 10.62-95). Finalmente, Júpiter decide no intervenir y deja que solo interfieran los hados.

Es interesante notar que, cuando Juno comienza a hablar para decir la causa de su *obductus dolor* (“oculto dolor”), usa la misma expresión que la madrastra: *rumpere silentium* (“romper el silencio”). Si bien esta combinación léxica aparece en *Eneida* por única vez (*Aen.* 10.63)¹⁵, es bastante común en el lenguaje poético y elevado. Por ello, considerarla como una alusión directa a esta escena puede ser un poco imprudente, aunque podríamos clasificarla, siguiendo a Thomas, como una referencia ‘casual’ puesto que consiste en usar expresiones lingüísticas bastante recurrentes, con la idea de evocar en sentido general un tono o una atmósfera. Como dijimos, el relato de la madrastra desde el comienzo presenta referencias a otras heroínas trágicas y a un lenguaje más elevado para describir las conductas y aberraciones de la *noverca*. En este caso, Juno también contiene y oculta su padecimiento, al igual que Dido, Fedra y la madrastra¹⁶. En términos generales, la diosa muestra ciertos vínculos y rasgos en común con Dido, al menos en *Eneida*.

La segunda ocasión es una escena entre Júpiter y su esposa (*Aen.* 10.606-630). El dios, ante la inminente ventaja de los troyanos en la lucha, se dirige irónicamente a Juno, quien contemplaba apenas las victorias de los troyanos. Entonces, la diosa responde apacible, sin reaccionar a la provocación, y le pide a su marido poder rescatar a Turno. Es en este diálogo en el que se inserta la alusión que nos interesa:

Verg. *Aen.* 10.621-632:
cui rex aetherii breuiter sic fatur Olympi:
'si mora praesentis leti tempusque caduco
oratur iuueni meque hoc ita ponere sentis,
tolle fuga Turnum atque instantibus eripe fati:
hactenus indulsisse uacat. sin altior istis
sub precibus uenia ulla latet totumque moueri
mutariue putas bellum, spes pascis inanis.'
Et luno adlacrimans¹⁷: 'quid si, quae voce gravaris,

mente dares atque haec Turno rata vita maneret?
nunc manet insontem gravis exitus, aut ego veri
vana feror. quod ut o potius formidine falsa
ludat et in melius tua, qui potes, orsa reflectas!

“Así brevemente respondió a Juno el rey del Etéreo Olimpo: ‘Si me pides que demore la muerte que amenaza a ese guerrero y el plazo de su caída y entiendes que así debo resolverlo, llévate del campo a Turno por medio de la fuga y sustráele de esa suerte a los hados, que le acosan: es cuanto mi voluntad puede otorgarte; mas si bajo esas súplicas encubres más alto empeño y juzgas que voy a mudar todo el orden de esta guerra, abrigas vanas esperanzas. Y Juno, llorando: ‘¡Ah, si tu mente me otorgara lo que tus palabras se resisten a concederme y si la vida quedase asegurada a Turno! Mas yo sé que tienes reservado a ese inocente un triste fin o mucho me engaño. ¡Ay, ojalá me alucinasen falsos temores! ¡Ojalá tú, que lo puedes todo, trocaces por otros mejores tus acuerdos primeros!”

Con este discurso finaliza el encuentro entre los dioses. *Adlacrimans* describe a Juno, que se lamenta por la respuesta de Júpiter porque sabe que el final es inevitable pese a la dilación obtenida.

En síntesis, podemos decir que en *Eneida*, Juno, como divinidad opositora, tiene un papel predominante en el curso de los acontecimientos. Su ira funciona como motor de la acción que, a la vez, da unidad a la obra. En su caracterización con algunos rasgos trágicos, tiene ciertos paralelos con Dido. Sus intervenciones en el libro 10 comprenden los últimos intentos de Juno por persuadir a Júpiter para que revierta el resultado de la guerra y, de esta forma, anticipan la reconciliación final de la diosa con el *fatum* y la victoria troyana.

2.c. Confrontación de la Juno virgiliana y de la madrastra apuleyana

Ahora bien, al comparar el pasaje épico y el novelesco, los paralelos e las inversiones son evidentes: ambas escenas son intimistas (una, entre esposos; la otra, entre madre e hijo); los dos personajes femeninos están afectados por una gran preocupación, derraman lágrimas para persuadir a sus amados y realizan un pedido, aunque este difiere abismalmente: uno implica la salvación de un protegido; el otro, la propia salvación (*unica salus mihi*)¹⁸. En la epopeya, la diosa, afligida por la victoria apremiante de los troyanos, le implora a Júpiter poder rescatar a Turno, apelando a su amor conyugal. En cambio, en la novela, la mujer, consumida por su pasión, le declara su amor a su hijastro y le ruega que la “sane” corrompiendo el lecho de su padre. Además de la distancia entre los dos episodios que se advierte a grandes rasgos y en la que claramente se evidencia la bajeza de la novela frente a la épica, pueden observarse otras conexiones y sentidos más sutiles.

Es preciso destacar la variación en cuanto a la ubicación de *adlacrimans* dentro de los dos pasajes. En *Eneida*, el sollozo de Juno se presenta como una consecuencia de la negativa que recibe la diosa: solo se le concede retrasar la muerte de Turno, no su salvación. En cambio, en *Metamorfosis*, el participio describe a la *noverca* antes de realizar el pedido a su hijo y su llanto

no tiene un motivo expreso, más bien parece sumarse al conjunto de síntomas y tormentos (fingidos o no) que padece la madrastra. De este modo, las lágrimas parecen ser un artificio más de la madrastra para obtener lo que desea. Así, esta alusión podría funcionar como un guiño para que el lector recuerde el episodio virgiliano: Júpiter no concede el pedido de Juno, pero le brinda una dilación. En *Metamorfosis*, el hijastro también se negará, pero disimula la negativa mediante la procrastinación. Esta alteración de la posición del participio va acompañada de una serie de inversiones, que analizaremos a continuación.

En cuanto al pasaje de *Eneida*, nos interesa resaltar dos aspectos que consideramos clave para *Metamorfosis* y que, de una u otra forma, aparecen transformados. Uno (a) es que, cuando Juno le pide a Júpiter salvar a Turno, lo exige como una prueba del amor que en otra época él sentía por ella y aún debería sentir. Otro (b) es que, en su discurso, alega el *nomen* del rútilo, hijo de Dauno y nieto de Pilumno, para lograr conmover a su esposo.

Verg. *Aen.* 10.611-620:

cui luno summissa: 'quid, o pulcherrime coniunx,
sollicitas aegram et tua tristia dicta timentem?
si mihi, quae quondam fuerat quamque esse decebat,
vis in amore foret, non hoc mihi namque negares,
omnipotens, quin et pugnae subducere Turnum
et Dauno possem incolumem servare parenti.
nunc pereat Teucrisque pio det sanguine poenas.
ille tamen nostra deducit origine *nomen*
Pilumnusque illi quartus pater, et tua larga
saepe manu multisque oneravit limina donis'.

"A lo cual sumisa replicó Juno: ¿Por qué, oh hermosísimo esposo mío, acongojas así a esta triste, atemorizada ya con tus duras palabras? Si me amases todavía como me amabas en otro tiempo, como aún deberías amarme, no me negarías tú, todopoderoso, que sacase de la batalla a Turno y pudiese conservarle incólume para su padre Dauno. Mas no; perezca y dé su piadosa sangre en holocausto a los teucros, aunque proceda de nuestro linaje y sea Pilumno su cuarto abuelo y a pesar de que muchas veces con generosa mano cubrió de abundantes ofrendas los umbrales de tus templos".

(a) En cuanto al primer aspecto, el debido amor –en nombre del cual la diosa realiza la súplica– también aparece en la novela, pero como un obstáculo o, en todo caso, como aquello que se pretende. La madrastra reclama que su pasión sea correspondida para salvarse, solo que no se lo exige a su esposo sino a su hijastro. Así, el deseo de la *noverca*, lejos de ser debido, es un *nefarius amor*¹⁹ ("abominable amor", *Met.* 10.4.5) que incluso mutará a un *deterius odium* ("odio más terrible", *Met.* 10.4.5-6), al no ver cumplidos sus deseos.

(b) Con respecto al segundo, el linaje de Turno se presenta como un argumento persuasivo: el rútilo, al igual que Eneas, es descendiente de los dioses. De este modo, *ille nomen*, que tiene origen divino, debería ser digno de conmover a Júpiter. Sin embargo, hay cierta inconsistencia en cuanto a la genealogía de Turno en *Eneida*²⁰, por ejemplo, en el discurso del concilio de los

dioses, se dice que Pilumno es *avus* de Turno²¹, mientras que en el libro anterior se lo llama *parens*²² y, en este caso, *quartus avus* (*Aen.* 10.619). Si bien Harrison (1991: 78) considera que todos los términos tienen el sentido de “antepasado” y que posiblemente Virgilio no se preocupó por la discrepancia, nos interesa destacar la variación denominativa, aunque esta no necesariamente implique una contradicción.

Por su parte, en *Metamorfosis*, la genealogía que implica el *nomen filius* (“hijo”) justamente es el principal impedimento para que el hijastro acceda al pedido. Como sabemos, el hecho de que la *noverca* esté casada es un inconveniente para los amantes²³, pero ahora dicho motivo queda relegado a un segundo plano ya que lo que se interpone principalmente en este caso es el vínculo entre padre e hijo (y, con ello, la *pietas* filial). De hecho, incluso un poco antes, el narrador nos dice el problema que el *nomen* conlleva: *quod nomen in eo, si posset, ne ruboris admoneretur, libenter eraderet* (“Un nombre que ella, si pudiera, le borraría para que no le recordara su propio sonrojo”, *Met.* 10.3.1). No obstante, para la madrastra, este mismo punto se presenta ambivalente: sabe que puede ser un obstáculo, entonces incita al hijastro a que se despreocupe, puesto que, en todo caso, el ceder a su pedido constituirá un acto piadoso: *nec te religio patris omnino deterreat cui morituram prorsus servabis uxorem* (“y no te cause horror en absoluto el respeto por tu padre, a cuya esposa moribunda vas a salvar”, *Met.* 10.3.6). De este modo, aparece también aquel argumento del *nomen* en la novela, pero alterado: así como en *Eneida* el linaje de Turno fue usado para persuadir, así también el del hijastro en *Metamorfosis*, aunque de un modo insólito y rebuscado.

Además, la variación denominativa que hay en el linaje de Turno, pese a que siempre apunta a enfatizar con mayor o menor precisión su ascendencia divina, podría señalar un recurso clave para la novela. Si el *nomen* de *filius* es el problema, puede haber otros nombres, o bien, puede ser manipulable. Sin embargo, la madrastra no recurre a esta estrategia, como hicieron sus otras heroínas-modelo²⁴, y en su discurso simplemente elude la palabra, evitando el apóstrofe. Contrariamente, Lucio-narrador sí despliega una variedad de designaciones que parecen eludir también la relación familiar, puesto que hacen referencia no solo al vínculo sino también a la edad y al género de los personajes (por ejemplo, *iuvenis, puer*)²⁵. De esta forma, la imprecisión denominativa, sumada a la ausencia de nombres propios, se vuelve demasiado confusa: a veces, se exagera el vínculo de la *noverca* con el hijastro al llamarlo ‘*filium*’; y otras, se elide bajo categorías como ‘*iuvenis*’, ‘*mulier*’, etc. Apuleyo también implementó la manipulación genealógica y la inconsistencia denominativa señaladas en la épica²⁶ justamente en un episodio donde se proclama de una u otra forma la confusión genealógica, pero su narrador las usa en exceso y sin un objetivo claro. La variación de nombres que utiliza Lucio-narrador, lejos de disimular el “incesto”, unas veces acentúa su perversión y, cuando no, aumenta la confusión de los parentescos.

Por último, en las dos obras, los argumentos no surten efecto en los interlocutores, que se muestran astutos al oír los pedidos. En *Eneida*, Júpiter se muestra precavido y sagaz, ya que

comprende que el verdadero propósito detrás de la súplica de Juno es cambiar el curso de la guerra (*Aen.* 10.621-627). Entonces, concede la postergación de la muerte de Turno, con todas las salvedades necesarias para que su esposa no alimente falsas esperanzas (y con ello nuevos ardides), y deja en claro que el curso de la guerra es inamovible. Por su parte, Juno comprende perfectamente que esta postergación no satisface su deseo y no se engaña. En *Metamorfosis*, el prudente joven (*probe litteratus*, *Met.* 10.2.1) también se muestra perspicaz y advierte perfectamente las intenciones de su madrastra, y lo que sería capaz de hacer ante una negativa rotunda. Por lo tanto, posterga el cumplimiento del pedido mediante falsas promesas²⁷ que, al comienzo, la *noverca* cree ingenuamente²⁸. Ahora bien, ambos interlocutores recurren a una dilación, pero en la novela esta se basa en alimentar las inútiles ilusiones de la madrastra, contrariamente a lo que ocurre en *Eneida*, donde Júpiter deja en claro cómo serán las cosas y Juno comprende que esa concesión no implica la salvación definitiva de Turno. Así, las dos peticiones son conferidas en parte y provisoriamente para aplacar los reclamos, aunque a la larga serán rechazadas.

En este aspecto, no nos parece menor la presencia de las falsas ilusiones²⁹ en las dos obras: el contraste radica en que Juno es consciente de que sus esperanzas son vanas, a diferencia de la madrastra, que comienza a sospecharlo tarde luego de muchas respuestas³⁰. Así, los personajes novelescos, en comparación con los de la épica, parecen comprender mal y siempre más tarde de lo que deben. Este juego de expectativas podría trasladarse a la situación del lector, quien debe ir renovando las suyas a medida que avanza el relato, puesto que es conducido por un narrador que le promete una tragedia que no ocurrirá. En este sentido, también se ve la diferencia con respecto a la épica: a la vez que Júpiter advierte a Juno del final inapelable de Turno, también se prepara al lector para el desenlace de *Eneida*. Así, Virgilio se muestra más prudente a la hora jugar con las expectativas de lectura, mientras que Apuleyo, a lo largo de *Metamorfosis*³¹, a través de continuos y sorpresivos cambios en la narración, ha acostumbrado a su lector a no aferrarse a las promesas del narrador y entregarse a la mutabilidad de la novela. De la misma forma en la que Lucio y el resto de los personajes están sometidos a la Fortuna inestable –a diferencia de los épicos que están regidos por un *fatum* inamovible–, así sus lectores están sujetos a la versatilidad de la escritura novelesca.

En términos más generales, *adlacrímans* enlaza a los personajes. La madrastra no es ni siquiera un personaje noble, ni moral ni socialmente; y su pedido, menos aún. Sin embargo, es vinculada con un personaje épico que de por sí implica solemnidad y divinidad. De esta forma, Apuleyo aplica una palabra usada en una situación elevada a una escena más informal e innoble, lo que genera un efecto paródico, que consiste en poner de manifiesto nuevamente la diferencia entre los dos personajes, los dos mundos representados y los dos géneros. Sin embargo, aquí no implica una burla a *Eneida* y a su autor, sino más bien a los personajes y al narrador de la novela. Desde un punto de vista narratológico, la parodia aquí consiste en poner de relieve no solo la distancia de los dos géneros sino también la distancia entre las voces

de Lucio-narrador y Lucio- personaje, que, según Winkler (1985: 135), en el libro 10 aparece de forma más exagerada. Lucio-narrador nos relata de una forma sofisticada literaria y retóricamente –más identificable con el autor (Schlam 1992: 9)– los acontecimientos de los que Lucio-personaje ha sido testigo de una forma que no es completamente verosímil ni compatible con la situación del asno, ni con lo aberrante de la historia. Así, el autor nos invita a reírnos de su personaje al presentarnos a un Lucio que cree ser testigo de una tragedia y nos la relata como tal, con una grandilocuencia impertinente con los hechos, su situación actual y la novela de la que forma parte. De esta forma, la parodia apunta su burla no solo hacia los personajes del relato inserto que no llegan a la altura de los épicos, sino también vuelve una vez más hacia su narrador, que ve una tragedia o incluso una épica donde hay solo una novela o una de las *variae fabulae*.

2.d. Otras relaciones posibles entre *Metamorfosis* y *Eneida*:

Met. 10 y Aen. 10

Apuleyo tuvo muy presente *Eneida* y también las épicas homéricas en la construcción de su novela, tanto de forma minuciosa como también en líneas generales: por ejemplo, hay analogías estructurales entre las dos obras respecto de la distribución de los temas (Harrison 1998: 1). Además, según Thomas (1986), la disposición y el orden de temas en una obra también pueden funcionar como formas referenciales. Entonces, quizás esta alusión también pueda estar enlazando los dos libros décimos. Cabe preguntarnos, entonces, de qué modo habría una relación con el libro 10, uno de los más bélicos y sangrientos de *Eneida*.

Sintéticamente, podemos decir que este consta de dos escenas divinas: el regreso de Eneas junto con las tropas de arcadios y toscanos, y la descripción de las matanzas que hicieron troyanos y rútuos, principalmente Turno, Mecencio y Eneas, entre las que se encuentran la muerte de Palante y Lauso. El último episodio centrado sobre Mecencio (*Aen.* 10.689-908) que venga la muerte de su hijo, como advierte Harrison (1991: 30), pone de relieve el tema de la relación filial, un tema indispensable para el desarrollo de la épica virgiliana y también para el libro 10 de la novela, en especial en el relato de la *noverca*. Este vínculo temático podría poner de manifiesto cómo Apuleyo siguió el modelo virgiliano. Finkelppearl (1990: 149) considera que en *Metamorfosis* 10 las relaciones familiares están continuamente amenazadas y confundidas, lo que la autora entiende como un reflejo de la confusión y variedad de modelos literarios que presenta el libro. En este sentido, una alusión a *Eneida* 10 en este episodio podría tener la función de recordarnos el tema filial, que el sofista está reconociendo y, a la vez, invirtiendo o amenazando.

Por otro lado, si tenemos en cuenta los aportes de Otis (1964), podemos advertir que el personaje de la *noverca* comprende alusiones y reminiscencias a los dos personajes femeninos más trágicos de los dos libros más trágicos de la primera y la segunda parte, es decir Dido y Juno respectivamente. Asimismo, la alusión en la construcción de la madrastra al principio (con

Dido) y al final (con Juno) de *Eneida* también podría traslucir los propios mecanismos alusivos del libro 10 de *Metamorfosis*, donde se retoman tópicos de relatos insertos anteriores y se los transforma³².

Juno y los dioses en *Metamorfosis*

Por último, en términos aún más generales no podemos omitir la preeminencia que tuvo Juno en la épica virgiliana y la poca relevancia que tiene en *Metamorfosis*. Si bien la intervención reducida o nula de los dioses es parte de la convención genérica novelesca³³, y, en todo caso, las divinidades menores adquieren mayor importancia frente a las olímpicas, esto no quiere decir que el sofista haya omitido su rol: más bien puede decirse que lo ha adaptado.

Juno, en *Eneida*, es la divinidad antagonista que impide que Eneas llegue a las costas itálicas y cumpla su destino, su papel es tan importante que funciona a modo de motor de la narración. En *Metamorfosis*, por el contrario, sus menciones son escasas y sus pocas intervenciones se limitan al relato inserto de *Cupido y Psique* (*Met.* 4.28-6.24) y a la pantomima del juicio de Paris (*Met.* 10.30-33), es decir, no repercuten sobre la trama principal. Sin embargo, su ira y crueldad como diosa contraria a los hados y como desencadenante de los sucesos narrativos están reelaboradas, por ejemplo, en la construcción de Venus como divinidad opositora e irascible³⁴ en dichos relatos; y en cierta forma en la crueldad de la Fortuna³⁵, que actúa contra los personajes o, incluso, contra el mismo Lucio. De esta forma, el papel de Juno aparece en la novela mucho más desfigurado y fragmentado.

Si consideramos este proceso de transformación y disolución de la figura de Juno, ya advertido por Finkelppearl a lo largo de *Metamorfosis*³⁶, podemos comprender esta mínima pero certera alusión a la diosa como parte del mismo movimiento, que incluso va un poco más allá: la ira³⁷ de la *saeva coniunx* de Júpiter ya ni siquiera se presenta en una divinidad, sino que aparece dispersa en el *furor* de las muchas *coniuges* y *viles mulieres* de la novela y sus relatos insertos, en este caso, en la *saevita* de la pasión de la *noverca*.

3. Conclusiones

A modo de conclusión, podemos decir que el juego alusivo de Apuleyo conlleva una degradación de la épica, al insertar su lenguaje en el contexto mucho más frívolo de la novela. Sin embargo, este proceso, lejos de implicar una crítica o burla del modelo, funciona como un mecanismo que pone al descubierto las diferencias entre uno y otro género y las inversiones novelescas, pero que a la vez reconoce a *Eneida* como modelo. Además, podemos ver cómo incluso una alusión *simple* revela una serie de relaciones que abarcan mucho más que las dos palabras vinculadas. De esta forma, las alusiones podrían presentarse entonces como un punto de referencia que delata las transformaciones del género y de los personajes, y del curso de los acontecimientos. El lector entonces, al advertir el intertexto que une a la épica y la novela, puede redireccionar sus expectativas de lectura.

Por último, la alusión a Juno, inserta en un complejo entramado de alusiones a otras heroínas trágicas y a la Dido virgiliana, es parte del proceso de desintegración y reconversión que Apuleyo ha realizado con el personaje épico divino y, en última instancia, también da cuenta del modo en el que reutiliza la epopeya virgiliana: se alude a *Eneida* para vincular la novela con géneros reconocidos y reconocibles y, así, de alguna manera, con esa amalgama de géneros y alusiones, poder construir al menos un documento de identidad para un género que nació fuera de todo sistema literario.

4. Notas

¹ Por ejemplo, Lukács (1920) considera a la novela como un producto meramente de la Modernidad, a partir de la obra *Don Quijote de la Mancha*.

² Cf. Finkelpearl (1990: 25). En este aspecto, Bajtín (1989: 80-81) considera que “el estilo de la novela reside en la combinación de estilos”, y entiende por “estilo” no solo las formas estetizadas de la comunicación literaria sino también aquellas extraliterarias: “El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida)”.

³ Respecto a la datación de la obra, no hay un consenso sobre si es una producción de juventud o una creación del final de la vida de Apuleyo, aunque también hay quienes han propuesto, con poca fortuna, una cronología que comprende las dos etapas. Sin embargo, las últimas consideraciones tienden a ubicarla como una obra de madurez, a causa de la complejidad de su estilo y técnica narrativa; o bien, al menos posterior a *Apología* —el discurso con el que compareció ante un tribunal al ser acusado de mago en el 158/9 a. C.—, dado que es llamativo el hecho de que la novela, por su contenido mágico, no haya sido usada en su contra. Cf. Martos (2003: XLII-XLIV); Harrison (2000: 10-38).

⁴ Tanto la consideración de Tatum (1979: 135, citado en Harrison 2000: 210) de *Metamorfosis* como novela de un sofista, como también la clasificación de esta como epidíctica por parte de Winkler (1985: 6) son retomadas por Harrison (2000: 210-259) en su presentación de *Metamorfosis*. Con novela epidíctica nos referimos a la novela como espacio donde el autor exhibe sus conocimientos literarios, aunque, al tratarse de una obra de ficción, su autopromoción, típica de los sofistas, esté mediada por la figura de su narrador y la escritura en sí.

⁵ Según las observaciones de Finkelpearl (1998: 32), a medida que se desarrolla la novela, el entramado de alusiones se hace cada vez más complejo y denso, dado que se incrementa la cantidad y variedad de autores y textos evocados.

⁶ Cfr. Finkelpearl (1998: 7): “The term *allusion*, too, implies a conscious engagement with earlier literature, but it does not portray so vividly the image of the reader (and the author, of course) with book in hand, comparing back and forth. In addition, *allusion*, with etymology active, indicates an element of play, not necessarily comic, but possibly parodic, irreverent (...) I refer to the process of literary evocation discussed in this book as *allusion*, which seems the most fitting term for the process of a seriocomic writer working in a genre different from those of his sources, whose relationship with those texts will inevitably involve a type of metamorphosis”.

⁷ Como ya advirtió Finkelpearl (1998: 161), la pasión de la madrastra y sus síntomas amorosos denotan un lenguaje alusivo que fusiona heroínas de distinta procedencia. Así, el género épico, aunque no es mencionado explícitamente, también está presente en la construcción de la *noverca* de una manera

más disimulada, mediante las alusiones a la reina cartaginesa de *Eneida*, que también padece algunas de estas características.

⁸ La alusión más evidente: *Heu medicorum ignarae mentes, quid uenae pulsus, quid coloris intemperantia, quid fatigatus anhelitus et utrimque secus iactatae crebriter laterum mutuae uicissitudines?* ("¡Ay, mentes ignorantes de los médicos!, ¿y el pulso de las venas, y la alteración del color, y la respiración jadeante y los cambios de postura del cuerpo, sacudido constantemente de un lado a otro?, *Met.* 10.2.7-8) remite a *Heu, uatum ignarae mentes! quid vota furentem, / quid delubra iuvant?* ("¡Oh vana ciencia de los agüeros! ¿De qué sirven los votos, qué valen los templos a la mujer que arde en amor", *Aen.* 4.65-66). [Utilizamos la edición de Austin (1955) para *Eneida*, y la de Zimmerman (2000) para *Metamorfosis*. Asimismo, la traducción de la obra virgiliana pertenece a Ochoa (2006) y la de Apuleyo a Martos (2003)].

⁹ Conington (1871: 281), Harrison (1991: 225) y Zimmerman (2000: 88).

¹⁰ Incluso Harrison (1991: 225) sugiere que posiblemente sea una acuñación virgiliana.

¹¹ Cf. Amerasinghe (1953: 1).

¹² Ver Otis (1964: 222ss.).

¹³ "In the epic and the drama of the Greeks and the Romans the motive-power was often supplied by supernatural beings who took an active part in human events, or by the secret force of Destiny-Fate" (Wildman 1908: 26).

¹⁴ "The rest of the poem (Books 9-12) might almost be called, at least from the divine viewpoint, the tragedy of Juno, though in the end she is reconciled to Roman victory" (Otis 1964: 319).

¹⁵ *Tum regia luno / acta furore gravi: "Quid me alta silentia cogis / rumpere et obductum verbis volgare dolorem? / Aenean hominum quisquam divomque subegit / bella sequi aut hostem regi se inferre Latino?* ("Movida entonces de gran furor, dijo así la regia Juno: "¿Por qué me obligas a romper mi profundo silencio y a divulgar con palabras mi oculto dolor? ¿Cuál hombre, cuál numen, ha obligado a Eneas a empeñarse en esta guerra y a atacar como enemigo al rey Latino?", *Aen.* 10.62-66).

¹⁶ En Séneca [traducción de Moreno (1980)]: *per venas meat visceribus ignis mersus* ("un fuego sumergido en mis entrañas y escondido en mis venas", *Phaed.* 641-642); *labitur totas furor in medullas / igne furtivo populante venas* ("Desciende su locura por todas las entrañas con un fuego furtivo que devasta las venas", *Phaed.* 279-80); en Virgilio: *vulnus alit venis et caeco carpitur igni* ("abriga en sus venas heridas de amor y se consume en oculto fuego", *Aen.* 4.2); *est mollis flamma medullas / interea tacitum vivit sub pectore vulnus* ("una blanda llama consume sus huesos y en su pecho vive la oculta herida", *Aen.* 4.66).

¹⁷ Harrison (1991: 225) comenta que la fórmula *et luno adlacrimans* sin el verbo remite al ὤς φάτο δάκρυχέων de *Ilíada* 1.357. Este hemistiquio refiere a Aquiles cuando, ofendido con Agamenón, llorando junto al río, llama a su madre y se queja de la deshonra sufrida por Atrida. Entonces, Tetis acude y le pregunta la causa de su malestar.

¹⁸ Zimmerman (2000: 90) advierte una cierta ironía dramática en el uso de *salus* en relación con el libro 1 donde Lucio-asno será salvado y recuperará su forma humana.

¹⁹ El adjetivo también describe sus actos criminales: *nefarius facinus* (*Met.* 10.2.1).

²⁰ Virgilio presenta una versión diferente de Dauno como latino y padre de Turno: se lo menciona como padre de Turno en *Aen.* 10.688 (*patris...Dauni*), 12.22 (*patris Dauni*), 12.90 (*Dauno...parenti*); mientras que, para la tradición, este era un inmigrante de Iliria establecido en Apulia (ver Harrison 1991: 223).

²¹ *indignum est Italos Troiam circumdare flammis / nascentem et patria Turnum consistere terra, / cui Pilumnus avus, cui diva Venilia mater:* ("¡Cosa indigna es que los itálos rodeen de llamas la naciente Troya y que persevere en su patrio suelo Turno, cuyo abuelo es Pilumno, cuya madre es la diosa Venilia!", *Aen.* 10.74-76).

²² *Atque ea diuersa penitus dum parte geruntur, / Irim de caelo misit Saturnia Iuno / audacem ad Turnum. Iuco tum forte parentis / Pilumni Turnus sacrata ualle sedebat* ("Mientras pasan estas cosas en otra parte de Italia, Juno, hija de Saturno, envía desde el cielo a Iris en busca del valeroso Turno, que a la sazón estaba descansando en un bosque del valle consagrado a su abuelo Pilumno", *Aen.* 9.2-3).

²³ Los relatos de los libros anteriores dan cuenta de que el matrimonio no es un impedimento absoluto para los amores furtivos en el mundo de *Metamorfosis*. En las historias de adulterio del libro 9, el miedo a los maridos enojados aparece como una dificultad para los amantes no tan osados, pero de todas formas es un obstáculo fácilmente franqueable. Sin embargo, en el presente relato se suma otra contrariedad.

²⁴ La Fedra de Séneca propone esta solución para evitar el nombre de madre: *Matris superbum est nomen et nimium potens / nostros humilius nomen affectus decet; / me vel sororem, Hippolyte, vel famulam voca, / famulamque potius: omne seruitium feram* ("Arrogante es el nombre de madre y demasiado fuerte; a mis sentimientos les cuadra mejor un nombre más humilde; llámame hermana, Hipólito, o llámame sirvienta; sirvienta, mejor. Estoy dispuesta a soportar todo tipo de esclavitud", *Phaed.* 609-612).

²⁵ Finkelpearl (1990: 158-159) hace un registro de todas las designaciones de los dos relatos insertos, puesto que considera que los nombres propios de ambas historias se omiten para equiparar las dos historias insertas y resaltar más el conflicto familiar.

²⁶ Desde luego, no consideramos que esta similitud entre *Met.* y *Aen.* constituya una alusión, sino que la alusión *adlacrimans* ilumina ciertas analogías entre las dos obras que de otra forma pasarían desapercibidos y, en esta comparación, se advierte la distancia de los procedimientos.

²⁷ *Repentino malo perturbatus adolescens, quanquam tale facinus protinus exhorruisset, non tamen negationis intempestiva severitate putavit exasperandum, sed cautae promissionis dilatione leniendum* ("El joven, anonadado ante aquella súbita calamidad, aunque se había sentido inmediatamente horrorizado por tales hechos, no creyó, en cambio que fuera conveniente empeorar la situación con la severidad inoportuna de una negativa, sino más bien calmarla aplazándola con una promesa cautelosa", *Met.* 10.4.1-5).

²⁸ *Quo facto maturatae spei vaesania praeceps promissae libidinis flagitat vadimonium* ("Al conseguirlo y ver que se adelantaban sus esperanzas, reclama impulsada por la locura que esto le producía, el cumplimiento de su compromiso amoroso", *Met.* 10.4.5).

²⁹ En *Metamorfosis*, la introducción de las esperanzas de la madrastra, que espera que su hijastro la salve cediendo a su pasión, podría estar anticipando las esperanzas de salvación de Lucio en el espectáculo teatral: *plane tenui specula solabar clades ultimas* ("Me consolaba de todas estas últimas aflicciones una esperancita muy débil", *Met.* 10.29.); *ergo igitur non de pudore iam, sed de salute ipsa sollicitus* ("Estaba, por tanto, angustiado no ya por mi pudor, sino por mi propia integridad", *Met.* 10.35.1). En el libro 11: *fato scilicet iam meis tot tantisque cladibus satiato et spem salutis, licet tardam, subministrante augustum specimen deae praesentis statui deprecari* ("una vez que estaba claro que el destino ya estaba saciado de mis desdichas, tantas y tan terribles, y que me proporcionaba alguna esperanza, aunque fuera tan tardía, de salvarme", *Met.* 11.1.3).

³⁰ *quoad nuntiorum uarietate pollicitationem sibi denegatam manifesto perspicens* ("al percibir claramente por la diversidad de sus contestaciones que se negaba a cumplir su promesa", *Met.* 10.4.5).

³¹ Tatum (1969: 520) advierte que esta misma técnica narrativa de generar falsas esperanzas, como en el relato de Aristómenes y Telifrón, se usa en los relatos del libro 9 y 10, donde se acentúa el tema de la impredecibilidad de la Fortuna.

³² Frangoulidis (2001: 119-129) analiza el relato de la *noverca* como una variante del de la viuda de Telifrón (*Met.* 2.21-30), introducido al comienzo del libro.

³³ Es útil recordar que Lukács caracterizaba la novela burguesa por la ausencia de la divinidad (ver Carmignani 2011: 140-1).

³⁴ Ver Finkelpearl (1990: 67ss.).

³⁵ Ver Finkelpearl (1990: 200). La Fortuna, la mayoría de las veces, comparte el epíteto de *saeva* de Juno. Para la frecuencia de la aparición de la fortuna, personificada o no, y sus atributos más comunes en *Metamorfosis*, ver Schlam (1992: 58 ss.).

³⁶ "Rather, allusions seem to link the gods in the *Metamorphoses* with others, thereby undoing their identities. This jagged linking prepares the way for Isis' syncretistic amalgamation of countless traits of other divinities and heralds her superiority by demolishing the previously established identities of her rivals. The literary tradition, too, is involved in skewed patterns of heredity" (Finkelpearl 1990: 71).

³⁷ Shumate (1996: 104), cuando analiza los elementos en común entre la narración de Dido en *Eneida* y el de Cárte, advierte el *furor* y la *saevitia*.

5. Bibliografía

AMERASINGHE, C. W. (1953) "Saturnia. Iuno", *Greece and Rome*, n.º 22: 61-69.

AUSTIN, R. G. (1955) *P. Vergili Maronis Aeneidos. Liber Quartus*, Oxford: Clarendon Press.

BAJTÍN, M. (1989) *Una teoría de la novela*, España: Taurus.

CARMIGNANI, M (2011) *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*, Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

CONINGTON, P. y Nettleship, H. (eds.) (1871) *Vergili Maronis Opera. With a Commentary. Volume 3*, Cambridge: Cambridge University Press.

GRAVERINI, L. (1998) "Memorie virgiliane nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Il racconto di Telifrone (II 19-30) e l'assalto dei coloni ai servi fuggitivi (VIII 16-18)", *Maia* n.º 50: 123-145.

HARRISON, S. J. (1988) "Three Notes on Apuleius", *The Classical Quarterly New Series*, vol. 38, n.º 1, 265-267.

_____ (1990) "Some Odyssean Scenes in Apuleius' *Metamorphoses*", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, Studi sul romanzo antico*, vol. 25, 193-201.

_____ (1991) *Vergil. Aeneid X*, Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (1996), "Apuleius' *Metamorphoses*", en Schmeling, G. (ed.) *The Novel in Ancient World*. Leiden-Nueva York-Köln: Brill, 491-516.

_____ (1997) "From the Epic to Novel: Apuleius' *Metamorphoses* and Vergil's *Aeneid*", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 39, 53-74.

_____ (2003), "Epic Extremities: The Openings and Closures of Books in Apuleius' *Metamorphoses*", en Keulen, W.; Panayotakis, S. y Zimmerman, M. (eds.) *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston: Brill, 239-254.

_____ (2000) *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

HARRISON, S.; Paschalis, M. y Frangoulidis, S (2005) *Metaphor and the Ancient Novel. Ancient Narrative Supplementum 4*, Groninga: Barkhuis & Groningen University Library.

MARTOS, J. (2003) *Apuleyo de Madauros. Las Metamorfosis o El asno de oro*. 2 vol., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas.

FRANGOULIDIS, S. (2001) *Roles and performances in Apuleius' Metamorphoses*, Weimar: Metzler.

Hutcheon, L. (1978) "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, vol.36, 467-477.

_____ (1985) *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York-Londres: Methuen.

- LUKÁCS, G. (1971, 1.ª ed. 1920) *Teoría de la novela*, Barcelona: Edhasa.
- MORENO, J. L. (1980). *Séneca. Tragedias II*, Madrid: Gredos.
- OCHOA, E. (2006) *Virgilio. Eneida*, Buenos Aires: Losada.
- OTIS, B. (1964) *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford: Clarendon Press.
- PASQUALI, G. (1951) "Arte Allusiva", en Pasquali, G. (1951) *Stravaganze quarte e supreme*, Neri Pozza. Venezia, 11-20.
- ROBERTSON, D. S. (ed.) y Vallette, P. (trad.) (1956. 1.ª ed. 1940-1945). *Apulée: Les Metamorphoses*. 3 vols. París: Belles Lettres.
- SCHLAM, C. (1992). *The Metamorphoses of Apuleius: On Making an Ass of oneself*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press.
- SHUMATE, N. (1996) "'Darkness Visible': Apuleius Reads Vergil", *Groningen Colloquia on the Novel*, vol. 7, 103-116.
- TATUM, J. (1969) "The Tales in Apuleius 'Metamorphoses'", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 100, 487-527.
- _____ (1979) *Apuleius and The Golden Ass*, Ithaca: Cornell University Press.
- THOMAS, R. (1986) "Virgil's *Georgics* and the Art of Reference", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 90, 171-198.
- VAN MAL-MAEDER, D. (2001) *Apuleius Madaurensis Metamorphoses. Livre II. Texte, Introduction et Commentaire*, Groninga: Forsten.
- WESTERBRINK, A. G. (1978), "Some Parodies in Apuleius' *Metamorphoses*", en Hijmans, B. L. y Van der PAARDT, R. Th. (eds.) *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groninga: Bouma's Boekhuis, 63-73.
- WILDMAN, J. B. (1908) "Juno in the *Aeneid*", *Classical World: A Quarterly Journal on Antiquity* vol. 2, 26-29.
- WINKLER, J. J. (1985) *Auctor & actor: a narratological reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley: University of California Press.
- ZIMMERMAN, M. (2000) *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book X Text. Introduction and Commentary*, Groninga: Forsten.