

MENÉNDEZ PELAYO Y SUS ESTUDIOS SOBRE LAS NOVELAS GRIEGAS Y LATINAS, ANTES Y EN SUS ORÍGENES DE LA NOVELA

*Carlos García Gual
Universidad Complutense*

1

La Tesis Doctoral de D. Marcelino Menéndez Pelayo *La novela entre los latinos* fue leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y publicada poco tiempo después en Santander (Imprenta de Telesforo Martínez) en 1875¹. El primer capítulo de los *Orígenes de la novela*, titulado «*Reseña de la novela en la antigüedad clásica, griega y latina*», redactado unos treinta años después, volvería a tratar del mismo tema, de forma más sucinta (sólo veinticuatro páginas en la edición del CSIC 1961), pero teniendo en cuenta esta vez no sólo a los novelistas latinos (Petronio y Apuleyo), sino también a los griegos (apenas mencionados en su estudio anterior). Esos son los dos textos que vamos a considerar aquí, teniendo en cuenta la distancia entre uno y otro, y el interés de ambos en la perspectiva sobre la historia de la novela como género literario.

Don Marcelino tenía sólo diecinueve años cuando escribió su Tesis Doctoral, que hemos de considerar, por lo tanto, como la primera de sus obras de crítica literaria, y de todas sus obras sin más. Muy aficionado

¹ Reeditada como *Apéndice I* (Menéndez Pelayo: 1962: 201-280). Cito por esta edición.

desde siempre a los clásicos latinos, gran lector de textos poéticos antiguos, había escogido ese arduo tema, según dice al comienzo de su texto, «movido más por la novedad, que a mi entender presentaba, que por las ventajas intrínsecas que ofrece». En efecto, desde la óptica habitual por entonces en los estudios sobre las literaturas antiguas, la novela parecía un género tardío y prosaico, poco apreciado por los preceptistas, un género que, por su informalidad y afán de divertir al lector era difícil de definir y se ajustaba mal a los cánones estéticos del clasicismo. En contraste con el predominio indiscutible de la novela en la modernidad, los relatos novelescos de los latinos (y de los griegos, que seguramente todavía no parece conocer por lecturas propias el joven doctor) aparecían como un fruto tardío y marginal de la gran tradición literaria antigua. Y a esto se añadía su audaz inmoralidad, e incluso la chocante obscenidad de algunos pasajes novelescos (destacada sobre todo en los fragmentos de Petronio, como nuestro joven estudioso subrayará repetidamente). Recordemos algunas líneas iniciales del trabajo:

El género literario del que voy a hablar carece en los pueblos antiguos de la importancia que ha tenido en los modernos; su estudio es uno de los menos interesantes que pueden ofrecerse en el vasto y amenísimo campo de las letras clásicas, los autores cuyos escritos intento analizar en esta tesis gozan, por cierto, de no envidiable fama; sus libros son de importancia secundaria y sólo pueden llamar la atención de la crítica como pintura, siquiera incompleta, de la sociedad antigua en ciertos momentos de su existencia, y como primitivos monumentos de una forma literaria que hoy domina prepotente y sin rival, ejerciendo ora saludable, ora perniciosa influencia, y dejando tal vez la purísima esfera del arte para convertirse en eco de ideas buenas o malas, pero extrañas siempre a la realización de la belleza, fin que debe proponerse toda creación artística.

Hay que tomar en cuenta la fecha en que escribe Menéndez Pelayo (1875), así como su edad y la actitud moralista que adopta en esa etapa juvenil, para justificar estos juicios tan despectivos sobre las obras de los dos grandes escritores latinos. Ahora ningún crítico regatea los elogios a Petronio y en Apuleyo como dos escritores de indudable genio y de magnífico estilo en la vanguardia del realismo antiguo, y, por descontado, en la historia de la novela. Pero el joven doctorando apenas conocía estudios clásicos que valoraran el *Satiricón* y el *Asno de oro* como ahora es habitual, y tampoco tenía a su alcance trabajos importantes de filólogos sobre

los inicios del género novelístico, con excepción del famoso y docto tratado de Pierre-Daniel Huet: *Traité de l'origine des romans*, París, (1670 y algo ampliado en la reedición de 1711), que cita oportunamente².

Del libro del docto obispo Huet toma Don Marcelino algunos datos y algunas ideas generales, como, por ejemplo, la del origen último de la novelística en la fantasía oriental. Así, por ejemplo, cuando escribe (p. 210) que: «La verdad es que la novela nació en Oriente por la sencilla razón de ser aquel país cuna del género humano. Que los orientales son inclinados a lo maravilloso, cosa es de todos sabida; que de esta inclinación nació el cuento, primitiva y rudimentaria forma de la novela, es, asimismo, evidente». Y también cuando precisando algo más, unos párrafos después, señala la prioridad de las novelas griegas en la creación del género en un sentido ya más preciso: «En Oriente nacieron, pues, el cuento y el apólogo, pero para encontrar algo que se aproxime a las formas de la novela moderna, es forzoso pasar a los griegos. Natural era, y doctamente lo advirtió el erudito Huet, que en la Jonia apareciese este género literario por vez primera. Aquel país asiático, pero sembrado de colonias helénicas, debía servir de intermediario entre el Oriente y el Occidente. En la Jonia apareció la novela en forma de narraciones ligeras y lascivas que de Mileto, capital de aquella región, recibieron, recibieron el nombre de *milesias*».

Después de citar a Luciano de Samósata por sus dos obras novelescas: el *Asno* una narración de metamorfosis, (de la que promete hablar luego al tratar de la novela de Apuleyo) y sus *Historias verdaderas* (que define como «donosa burla de las relaciones de viajes portentosos y descripciones de países extraordinarios»), Menéndez Pelayo nos avisa de que prescinde de más referencias a los novelistas griegos: «No entraré en el estudio de los novelistas griegos posteriores a Luciano³. En manos de Jámblico, de Jen-

² «El sabio obispo de Avranches, Huet, en su *Tratado del origen de las novelas*, pone en el oriente la cuna de este género». Y agrega en nota: «*Traité de l'origine des romans*, París, 1711. Fue escrito para servir de prólogo a la *Zaida* de Madame de Lafayette. Aunque breve e incompleto, ha sido puesto a contribución por cuantos han tratado de esta materia». (Menéndez Pelayo: 1962: 209).

El *Traité* de Pierre-Daniel Huet (nacido en 1621 y muerto en 1712) tuvo una pronta difusión en Europa: se tradujo al inglés (en 1672 y de nuevo en 1715 y 1720), al holandés (1679, 1715), al latín (1683, 1758) y al italiano (en 1758). En francés tuvo muy numerosas ediciones hasta fines del siglo XVIII). Nueva versión italiana, con excelentes notas y erudita introducción de R-Campagnoli e Yves Hersant (1977).

³ MP no conocía la cronología real de los novelistas griegos, que son, con excepción de Heliodoro, anteriores o contemporáneos de Luciano (120-190 D. C.).

fonte de Éfeso, de Aquiles Tacio y de Heliodoro, el arte experimenta una transformación. Las Babilónicas, las Efesiacas, el Leucipe y Clitofonte y el Teágenes y Cariclea, señalan un notable progreso y anuncian ya el advenimiento de la novela moderna. En Heliodoro especialmente es visible la influencia de la idea cristiana que obra en la novela depurando las pasiones de la grosera herrumbre que las oscurece en los narradores antiguos. Pero ni él ni sus débiles secuaces pertenecen ya a la literatura propiamente helénica; su arte es arte bizantino, su literatura es la del Bajo-Imperio. Son además posteriores a Petronio y Apuleyo, y están, por ende, fuera de los límites de nuestro asunto». (214).

Despachados así los novelistas griegos, entre los «previos e indispensables preliminares», Don Marcelino pasa ya a tratar de «nuestro asunto», es decir, de los novelistas latinos. Al respecto anticipa enseguida unas palabras de cautela: «Dada la escasa importancia que entre los griegos tuvo la novela, que no existió en realidad, hasta los tiempos de la decadencia, dicho se está que tampoco había de alcanzar notable florecimiento entre los romanos discípulos suyos». (214).

2

Hagamos algunas observaciones sobre estas páginas preliminares:

- 1- Es curioso que no recoja la famosa definición de novelas que proponía Huet a comienzos de su tratado: «Historias fingidas de aventuras amorosas, escritas en prosa con arte, para el placer y la instrucción de los lectores». Huet insistía en que «el amor es el tema propio de la novela y el eje que determina las peripecias de los jóvenes amantes»⁴.
- 2- Es interesante que, entre las novelas griegas, no mencione la más antigua, de Caritón de Afrodiasia (cuya obra *Quéreas y Calíroé* aún no conocía Huet, puesto que se descubrió a comienzos del s. XVIII, y se editó por primera vez hacia 1715), y conozca tan sólo de nom-

⁴ Huet fue leído ya por ilustrados españoles del XVIII, como el Padre Isla y G. Mayáns, y un claro eco de esa definición puede verse en la que ofrece García de Arrieta en sus *Principios filosóficos de la literatura* (Madrid, Sancha, 1805): «La novela, historia ficticia, o romancesca, es una narración fingida de diversas aventuras maravillosas, amorosas, jocosas, agradables, patéticas, cómicas y aun trágicas... escritas en prosa, con arte, para la diversión e instrucción de los lectores». Álvarez Barrientos (1991: 373) señala otras influencias).

bre las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso (por la misma razón ya señalada: también su *editio princeps* es de comienzos del XVIII). Pero es mucho más curioso que no cite, tal vez por descuido, la de Longo, *Dafnis y Cloe*, bien conocida en la literatura europea y a la que Huet dedica muy interesantes comentarios como paradigma novelesco del relato pastoril.

- 3- Hay que destacar que tampoco puede precisar la época de las novelas griegas y que califique el género como producto del «arte bizantino». Esta imprecisión en la cronología va a perdurar entre los estudiosos españoles que persisten en calificar de bizantinos relatos de época plenamente helenística. Existen, por lo demás, novelas bizantinas (escritas entre los siglos XII a XIV), que Huet cita, pero Don Marcelino, con buen criterio, evita nombrar aquí.

Para explicar el hecho de que Menéndez Pelayo prescindiera de subrayar lo esencial de la temática amorosa debemos recordar que ese elemento sentimental que resulta muy evidente en todas las novelas griegas (y luego en muchas otras novelas), no lo es en los dos grandes ejemplos clásicos de novela latina. Hay muchas escenas eróticas en el *Satiricón* y en la *Metamorfosis* de Apuleyo, pero el esquema «romántico» de la novela griega no constituye la línea narrativa central de esos relatos que tienen, en cambio, una cierta relación con las novelas breves cómicas, como las llamadas «Milesias». Algunos críticos posteriores hablan de las narraciones latinas como ejemplos de «novela cómica», que en su esquema básico es muy distinta de la griega, de trama romántica y sentimental.

Cuando, más de treinta años después, D. Marcelino escribe el primer capítulo de *Orígenes de la novela*, tampoco marca desde un comienzo la distinción entre la novela sentimental y la cómica, ni entre las novelas breves (que en francés se denominan *nouvelles* y en italiano *novelle*) y las largas (*romans, romanzi*), una distinción de dos tipos de narraciones diversas, pero ahora sí que extenderá su atención a las novelas griegas. Hay que recordar que, para entonces, contaba con algunas obras de referencia muy importantes, como el gran libro de E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (Leipzig 1876) que cita oportunamente en nota (I, p. 21)⁵. Este amplio estudio sobre *La novela griega y sus precursores*, que

⁵ «En este imperfectísimo bosquejo de la novela antigua, me he guiado únicamente por la impresión y el recuerdo de mis propias lecturas de los textos clásicos, puesto que a nada conduciría extraer lo que ya dicen, y dicen muy bien, las obras especiales sobre este argumento, entre las cuales merece la palma la de E. Rohde, *Der griechische Roman*

marcó un hito en los estudios del género, es un año posterior a la publicación de su Tesis Doctoral. En la misma nota se citan también *Geschichte der Byzantinischen Literatur* de K. Krumbacher (1891), donde se analizan las novelas auténticas del período bizantino, y la *Histoire du roman dans l'Antiquité* de A. Chassang (1862) sobre la que D. Marcelino emite alguna reserva crítica bien justificada, por su indefinición del género novelesco.

Aquí ya encontramos unos comentarios breves y más precisos sobre las novelas griegas, apuntes que en sus líneas generales podrían reflejar una lectura o un vistazo de conjunto a la obra de E. Rohde, manteniendo siempre su dictamen de que son obras de una época de decadencia, con marcado espíritu bizantino. Citaré, por extenso, un par de pasajes:

Pero la novela extensa de amor y de aventuras, es un producto de la extrema decadencia de la literatura griega y se cultivó principalmente en la época bizantina. Para que esta clase de composiciones tuviese existencia propia era menester que todos los grandes géneros fueran muriendo y que el rumbo de la sociedad cambiase, tornándose cada vez más indiferente a la vida pública y menos capaz del arranque heroico de la epopeya, del velo majestuoso de la lírica, del interés patético y sagrado de la tragedia, de la gravedad de la historia, de la sutil profundidad del dialogo filosófico y hasta de la amargura, saludable a veces, de la sátira doctrinal y severa... El mundo moral comenzaba a transformarse, y estos novelistas de decadencia, a quien los griegos llamaban escritores *eróticos* (incluyendo en ellos, no sólo a los narradores de profesión, sino a los sofistas que componían cartas amatorias, como Alcifrón y Aristéneto), llevan en su nombre mismo el calificativo de su género, puesto que el amor, secundario siempre en la epopeya y en la tragedia clásica (salvo en Eurípides), es, por el con-

und seine Vorläufer (Leipzig, 1876). Para las últimas imitaciones bizantinas debe consultarse también la excelente *Geschichte der byzantinischen Literatur* de Carlos Krumbacher/Munich, 1891). La *Histoire du roman dans l'antiquité*, de A. Chassang (1862), es un inventario crítico muy apreciable, pero acaso su erudito autor amplía demasiado el concepto de novela, confundiéndolo con el de falsa historia, y se detiene poco en las novelas propiamente dichas. La antigua *History of Fiction*, de Dunlop, todavía es útil por lo copioso de sus análisis, pero debe ser consultada en la traducción y refundición alemana de Félix Liebrecht, uno de los fundadores de la novelística comparada (*Geschichte der Prosadichtungen*, Berlín, 1851). Contiene ideas originales, expuestas con ingenioso talento crítico, la pequeña obra del profesor norteamericano F. M. Warren, *A History of the novel previous to the seventeenth century* (New York, 1895)».

trario, la principal inspiración, y, puede decirse, el fondo común de esta literatura tardía, que alguna vez, como en la novela de Heliodoro, llega a la castidad del arte cristiano, pero que con más frecuencia no sale de la esfera puramente sensual en que se mueve el lindo pero amanerado idilio de Longo. (15).

Sobre Heliodoro expresa Menéndez Pelayo una opinión más positiva, puesto que su novela «tiene la gloria de haber inspirado el último libro de Cervantes y de haber encantado la juventud de Racine». Y, a propósito del mismo Heliodoro, escribe luego:

No puede ser libro vulgar el que ha logrado tales admiradores y panegiristas, pero es seguramente un libro de muy cansada lectura. El interés de las aventuras es muy pequeño y casi todas pertenecen al género más inverosímil, aunque de fácil y trivial inverosimilitud: raptos, naufragios, reconocimientos, intervención continua de bandidos y piratas. El mérito de Heliodoro no consiste en la fábula ni tampoco en el estilo, que, aunque superior a su tiempo, es una especie de prosa poética llena de centones de Homero y de Eurípides, sino en la moral pura y afectuosa que todo el libro respira, en la ternura de algunos pasajes y en cierta ingeniosa psicología con que el autor expone y razona los actos de sus personajes, dando el primer ejemplo de novela *sentimental*, aunque no muy apasionada. Tal novedad, unida al prestigio que cualquier libro griego o latino, aun de los más endeble, tenía en tiempos pasados, explica la gran popularidad del *Teágenes*, cuya importancia en la historia de la novela es innegable, y que, tal cual es, aventaja en gran manera a los Amores de *Leucipe y Citofonte*, de Aquiles Tacio; a los de *Abrocomo y Anthia*, de Jenofonte de Éfeso; a los de *Chereas y Calirrhoe*, de Chariton de Afrodísia; a los de *Ismene e Ismenias*, de Eustacio o Eumatho, y a otras novelas bizantinas que nadie lee y con cuyos títulos es inútil abrumar la memoria (16).

Y agrega: «Solo debe hacerse una excepción en favor de la interesante y romántica historia del príncipe Apolonio de Tiro, por al difusión que tuvo en la Edad Media y en el siglo XVI...» (16)⁶.

⁶ Notemos que todavía aquí se añade aquí una novela bizantina *Ismene e Ismenias* (del siglo XII o XIII) a la lista ya canónica de novelas griegas conservadas. En cuanto a la *Historia Apollonii regis Tyri* sólo tenemos su texto latino. Por más que se sospecha que

Con todo, la más notable diferencia respecto a las pocas líneas dedicadas a las novelas griegas en su Tesis Doctoral, es la que hallamos en la atención que ahora presta D. Marcelino a las *Pastorales* de Longo (allí ni siquiera mencionado). Reflejan, sin duda, la repercusión de un hecho significativo: en 1880 había aparecido la excelente traducción castellana de Don Juan Valera, la primera versión española de *Dafnis y Cloe*.

Aspecto muy diverso que todas las novelas hasta aquí mencionadas, tiene la célebre pastoral de *Dafnis y Cloe*, obra de tiempo y de autor inciertos, atribuida, quizá por error de copia, a un sofista llamado Longo. Es la primera novela del género bucólico, y sin duda la más natural y agradable, aunque su aparente ingenuidad nada tenga de primitiva y sí mucho de refinado y gracioso artificio. Su autor imita constantemente a los bucólicos sicilianos Teócrito, Bión y Mosco, y en general, a los poetas de la escuela alejandrina, de la cual no parece muy distante. Tiene el gusto y el sentimiento de la Naturaleza en mayor grado que otros antiguos, y en la pintura de la pasión candorosamente sensual de sus protagonistas procede sin velos, como gentil que no tiene recta noción del pecado; pero su fantasía es más voluptuosa y amena que torpe, y la belleza y placidez del cuadro campestre, los discursos platónicos del viejo Filetas y hasta algo de sobrenatural y misterioso que hay en el destino de los dos amantes, infunden a la novela cierto encanto poético, y, trasladándola a la región de los sueños, la purifican un tanto de la grosería realista. Pero entiendan los incautos que ni ésta es la verdadera y sagrada antigüedad, ni ésta la gracia y sencillez del mundo naciente, sino una linda pintura de abanico, que recuerda las del siglo XVIII francés, al cual pertenece cabalmente la única y pudorosa imitación de Longo, *Pablo y Virginia*. La ilusión que produce *Dafnis y Cloe* consiste en que los griegos, aún los sofistas y decadentes,

se tradujo del griego, suele encasillarse dentro de las novelas latinas, aunque destaca por su carácter ciertamente singular, pues es un texto de lengua y estilo muy popular (lo que, sin duda, facilitó su difusión en el Medievo, muy bien señalada por nuestro autor). Por otra parte, como indica en nota, en esta misma página, D. Marcelino demostrar que estaba enterado del descubrimiento de algunos fragmentos de la *Novela de Nino*, publicados en 1893 por U. Wilcken y que E. Weil llamó *Ninopedia*. Se trata de un curioso texto novelesco de hacia el año 100 antes de Cristo, es decir, fragmentos de la primera novela de amor y aventuras de la Antigüedad. Su protagonista parece ser el príncipe Nino, futuro rey de Asiria, enamorado de una muy joven y bella Semíramis. (En la cita de los títulos de las novelas doy las grafías usadas por el autor de esas líneas. Hoy escribiríamos *Antía y Habrócomes*, y *Quéreas y Calírooe*).

conservan una relativa pureza y simplicidad de estilo que contrasta con las afectaciones del gusto moderno.

No pequeña parte del atractivo de esta novelita ha de atribuirse también al arte peregrino con que en distintos tiempos la han trasladado a sus lenguas respectivas intérpretes tan esclarecidos como el obispo Amyot y Pablo Luis Courier en Francia, Aníbal Caro en Italia, y entre nosotros Don Juan Valera. Así como las obras verdaderamente clásicas pierden siempre en la versión, por esmerada que sea, un libro mediano, como *Dafnis y Cloe*, puede salir mejorado en tercio y quinto de manos de sus traductores, y por eso Amyot, escribiendo en el francés viejo y sabroso del siglo XVI, prestó al cuento griego una rusticidad patriarcal que en el original no tiene y que Courier remedó a fuerza de erudición ingeniosa; Aníbal Caro hizo hablar a Longo en la prosa láctea y florida, melodiosa y suave del Renacimiento italiano, y Valera, postrero en tiempo, no en mérito, labró con el cincel de su prosa castellana, tan sabiamente familiar, expresiva y donairoso, cuanto acicalada y bruñida, una ánfora que conserva el rancio y generosos olor de nuestro vino clásico de los mejores días. (18).

Estas últimas líneas rinden tributo amistoso, y elogio sincero, a la elegante versión de Valera, una traducción, que supone la digna introducción de *Dafnis y Cloe*, sorprendentemente tardía, en la literatura española⁷.

Pero Menéndez Pelayo quiere marcar la distancia que hay entre las novelas griegas y las europeas modernas. Y escribe: «Muy lejanos estaban los tiempos en que el análisis ético y psicológico, la interpretación fina y sagaz de las pasiones humanas y de los casos de la vida, fuesen principal materia del novelista. En la novela greco-bizantina lo borroso y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artísticos, y con discursos declama-

⁷ Es muy notable que no hubiera ninguna versión española de esta primera novela bucólica hasta tan tarde. Las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro se tradujeron en el siglo XVI y comienzos del XVII. (Heliodoro se volvió a traducir en el XVIII). Y Longo estaba traducido a otras lenguas, como señala Don Marcelino. La famosa versión del obispo Amyot es de 1555. Tal vez un texto con un erotismo tan sensual y pagano y tantas escenas de desnudos resultaba algo escandaloso para los lectores españoles. Es muy interesante el prólogo con el que D. Juan Valera presenta la obra, tratando de disculpar las atrevidas escenas de Longo con algunas referencias a las novelas realistas de su época. (Ver García Gual: 1999, donde comento el citado y sugerente prólogo de D. Juan Valera).

torios atestados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas, plaga antigua del arte griego». (p. 19)⁸.

Son también interesantes las líneas en que se refiere a «la novela cristiana de los primeros siglos», es decir, a narraciones como las *Actas de San Pablo y Tecla* y las *Clementinas o Recognitiones* y al *Pastor de Hermias*, y, avanzando en el tiempo a la *Historia de Barlaam y Josafat*, atribuida a San Juan Damasceno (s. VIII). (19-20). Desde luego hay mucho de novelesco en esas narraciones de propaganda religiosa cristiana, como algunos estudiosos modernos han subrayado.⁹ Y es también interesante que aluda también a la *Vida de Alejandro* del Pseudo Calístenes y a las *Crónicas troyanas* de Dares y Dictis, textos de una gran importancia por sus ecos medievales.¹⁰

Estas alusiones indican, una vez más, la amplitud de lecturas de Don Marcelino, y amplían la perspectiva sobre los comienzos de la novela al no limitar su enfoque a los relatos de tema erótico y entramado folletinesco.

⁸ Parece claro que estos reproches van dirigidos a relatos como los de Aquiles Tacio y Heliodoro, las novelas más influidas por la retórica de la Segunda Sofística; pero serían injustos con respecto a las anteriores, las de Caritón y Jenofonte, que seguramente Don Marcelino no había leído. Podría haberlo hecho en la edición de los *Erotici Scriptores* de Didot, que ofrecen los respectivos textos griegos y sus versiones latinas; pero no he advertido ninguna huella de esa lectura, que podría haber modificado sus puntos de vista. Una y otra novela pertenecen a la etapa presofística del género. La primera traducción española directa de ambas es la de Julia Mendoza, en la «Biblioteca Clásica Gredos» en 1980 (con introducción de Carlos García Gual). Algunos años antes habían aparecido en la Editorial Bergua, traducidas del francés.

⁹ Respecto de *Pablo y Tecla*, véase García Gual (1991) y el interés novelesco de los *Reconocimientos* clementinos ya fue bien señalado por Perry (1967).

¹⁰ «Insensiblemente, vamos invadiendo el campo de la Edad Media, al cual la decadencia griega nos ha arrastrado; pero conviene dar un salto atrás, para fijarnos en los escasos, pero muy curiosos productos de la novela latina. Redúcense, como es sabido, a dos obras, la de Petronio y la de Apuleyo, si bien algunos añaden, con poco fundamento, la alegoría pedagógica y enciclopédica de Marciano Capella sobre las *Bodas de Mercurio con al Filología*, y la *Vida de Alejandro*, por Quinto Curcio, que es historia anovelada y en muchas partes indigna de fe, pero de ningún modo novela histórica, como no lo es tampoco, aunque sea mucho más fabulosa, la del Pseudo-Calístenes, tan importante para los orígenes de la leyenda de Alejandro en la Edad Media. No lo son menos para el ciclo troyano los libros apócrifos que llevan los nombres de *Dyctis cretense* y *Dares frigio*; pero más que novelas propiamente dichas, son una prosaica degeneración y miserable parodia de la epopeya homérica, a la cual suplantaron en Europa hasta que amaneció la luz del Renacimiento». (21).

3

Debemos destacar el papel que Don Marcelino concede a Luciano en los comienzos del arte novelesco. Frente al escaso aprecio que muestra por el estilo de los demás novelistas antiguos, es evidente su aprecio por la prosa del satírico de Samósata. Así ya en su *Tesis* encontramos algunas alusiones rápidas, pero muy interesantes. Por ejemplo (213-214)¹¹: «Célebres fueron entre los griegos las narraciones de metamorfosis. A este género pertenecía la obra de Lucio de Patras, de la cual, así como de *El Asno* de Luciano, o quien quiera que sea el autor de fábula tan peregrina, hablaré detenidamente al ocuparme en el examen de *El Asno de Oro* de Apuleyo. Sólo de pasada citaré las Historias verdaderas del mismo Luciano, donosa burla de las relaciones de viajes portentosos y descripciones de países extraordinarios, género que cultivaron entre los griegos Jambulo, Antonio Diógenes y algún otro, y que no sin aplauso han renacido en nuestros días, escribiéndose viajes a la luna y a los planetas dignos tal vez de la satírica censura del escritor samosatense»¹².

En efecto, más adelante (246), compara a Apuleyo con Luciano, para elogiar a éste en el contraste: «Tenía (Apuleyo) ciertas dotes oratorias que a veces se vislumbran en su Apología. Su carácter móvil e inquieto, su incesante curiosidad, reflejan bien el espíritu de la época. Como escritor, no pasa de una decorosa medianía, y en cierto modo no fue más que un plagiarario. En mi humilde opinión, no tiene la importancia que muchos han querido atribuirle. Sería una blasfemia compararle con Luciano. ¿Cómo encontrar en las obras de Apuleyo la variedad inmensa, la profunda ironía, la poderosa vena satírica y el delicado aticismo del escritor samosatense? Si el episodio de Psiquis fuera invención de Apuleyo, razón sobraría para calificarle de novelista eminente, pero como dicha fábula presente huellas

Sobre las *Crónicas* de Dares y Dictis, puede verse ahora la traducción, con amplia introducción crítica, por Vicente Cristóbal (Madrid, 2001, Biblioteca Clásica Gredos). Son dos textos latinos, aunque provienen, seguramente, de la versión un tanto libre de textos griegos perdidos. Sobre la *Vida y hazañas de Alejandro Magno* del Pseudo-Calístenes remito a mi traducción, primera y única del texto en castellano, y su introducción en «Biblioteca Clásica Gredos», Madrid, 1978. Acerca de la consideración de esta *Vida de Alejandro* como una primera novela histórica, ver García Gual (1995: 39-54).

¹¹ A continuación cita la traducción del humanista Francisco de Encinas (Estrasburgo, 1552) y otra anónima manuscrita, de fines del XVIII, que él seguramente había visto.

¹² Sobre esos viajes fabulosos, García Gual (1998 y 2005).

evidentes de origen griego y todas las presunciones están contra Apuleyo, no ha motivo suficiente para declararle autor e una de las más bellas y delicadas creaciones de la antigüedad. Fuera del *Asno de oro* que es, casi en su totalidad, traducción del griego, ¿qué cosa hay en las obras de Apuleyo digna de ser puesta en parangón con el menos acabado de los *Diálogos* de Luciano?». Y más adelante, después de algunas páginas en las que analiza el relato de Apuleyo en paralelo al del Luciano, vuelve a decirnos: «A no ser por los excelentes episodios intercalados y por las muy curiosas noticias de costumbres que en todo el libro se hallan, el *Asno* de Apuleyo se caería de las manos, después de leído el de Luciano. El estilo es rudo, bárbaro e incorrecto, muy lejano, en verdad, de la corrección y severo gusto del autor griego. Las *Metamorfosis*, no obstante, serán eternamente leídas, porque en ellas está la fábula de Psiquis y porque en tan peregrino libro se refleja a maravilla la época que le vio nacer». (259)¹³.

La admiración de D. Marcelino por la obra de Luciano se expresa de manera rotunda en una breve nota a pie de página: «Fuera de Cervantes, no conozco prosista más encantador que Luciano. Sólo por el placer de leerle en su original debiera aprenderse el griego».

El entusiasmo de Menéndez Pelayo por la obra de Luciano sigue presente en el primer capítulo de sus *Orígenes*. Dedicada a Luciano más líneas que a ninguno de los novelistas griegos y latinos (casi tres páginas), recordando no solo al variedad de su obra y la ironía y el humor de sus prosas, sino también su larga influencia en la literatura europea. Vale la pena, sin duda, recordar algunos de sus párrafos:

Si en alguno de los clásicos griegos quisiéramos personificar el genio de la novela antes de la novela misma, no escogeríamos otro que Luciano, a quien la intachable pureza de su estilo coloca entre ellos, si bien cronológicamente pertenezca al siglo II. En sus obras, tan numerosas, tan varias, tan ricas de ingenio y gracia, tan sabrosas y entretenidas, no sólo hay muestras de todos los géneros de cuentos y narraciones enumerados hasta ahora, las imaginarias de viajes, las licenciosas o milesias, las alegorías filosóficas, sino que el conjunto de todos sus diálogos y tratados forma una inmensa galería satírica, una especie de comedia humana y aun divina que nada deja libre de sus dardos ni en la tierra ni en el cielo. La ironía, el sarcasmo. la parodia, alternan con el razona-

¹³ Vienen a continuación unas líneas sobre la influencia de Apuleyo en la literatura europea y española [que encontraremos ampliadas más tarde en Menéndez Pelayo (1960: 85-184)].

miento filosófico, con la gravedad del moralista, con el desenfado del cómico, con el libre vuelo de la fantasía del poeta. (12).

Sus cualidades y sus defectos le predestinaban para ser uno de los grandes maestros y educadores del espíritu satírico y del arte literario moderno. En él buscó sus armas toda la literatura polémica del Renacimiento; no las desdeñó la filosofía del siglo XVIII, ni, aparte de esta vena petulante y agresiva, grandes observadores de la vida humana, que la contemplaron con más sano y piadoso corazón y con mente serena y desinteresada; grandes y honrados satíricos cuya musa dominante fue la indignación contra el error y el vicio encontraron provechoso recreo en las páginas de Luciano, y acomodaron a la literatura de los pueblos cristianos mucho que no puede rechazar el más ceñudo moralista. Tan abigarrado y extraño, pues, el catálogo de los imitadores del samosatense, como es abigarrada su doctrina y vario el objeto de sus burlas y el tono de sus escritos. El *Elogio de la Locura* y los *Coloquios* de Erasmo y Pontano; el *Mercurio y Carón* de Juan de Valdés; el *Cróton* de nuestro Christophoro Gnosopho, y el *Cymbalum Mundi* de Buenaventura Desperiers; alguna parte de Rabelais; la *Sátira Menipea* francesa; el *Coloquio de los perros* y el *Licenciado Vidriera* de Cervantes; los *Sueños* de Quevedo; los *Diálogos de los muertos* de Fenelon y Fontenelle; los *Viajes de Gulliver*; muchos diálogos de Voltaire y algunos de sus cuentos, como *Micro-megas* y el *Sueño de Platón*; *El sobrino de Rameau* de Diderot; no pocos escritos de Wieland; las sátiras políticas de Courier, etc. (13-4).

Como se aprecia por esas citas, la alta estima aquí expresada hacia Luciano no estriba tanto en su ingenio como autor de novelas, sino más bien de la admiración de su talento como prosista desenfadado e imaginativo, como retratista agudo e irónico de todo un mundo social, y como un maestro de la parodia satírica y del estilo claro. En cuanto a su relación con la novela son tres las obras de Luciano que podemos destacar: los *Relatos verídicos* (o *Historias verdaderas*), el *Asno* (de autoría dudosa), y, en tercer lugar, pero ya más como cuentista que como novelista, su *Amigos de las ficciones* (en griego *Philopseudeís*). Los estudiosos modernos de la novela antigua no suelen incluir a Luciano entre sus autores por una razón muy obvia: no escribió ningún relato de amor. Pero, si dejamos a un lado ese criterio, es decir, si operamos con un concepto más amplio que el de limitar la novela al género de corte erótico y romántico, Luciano bien merece figurar aquí como uno de los grandes precursores de las ficciones novelescas de aventuras fantásticas. Y bastan los nombres citados en esos párrafos para acreditarlo.

4

Al autor del *Satiricón* le dedica Menéndez Pelayo unas veinte páginas de su Tesis Doctoral *La novela entre los latinos y dos en Orígenes de la novela*.

Comienza señalando la relación directa del texto, como ya sugiere su nombre, con la sátira menipea, cultivada en Roma por Varrón y otros¹⁴, pero advierte que es en la obra de Petronio donde el relato satírico adquiere acción y cobra carácter novelesco. Lo que se nos ha conservado de la narración de Petronio, que fue al parecer muy extensa, son sólo fragmentos, pero éstos nos permiten, sin embargo, darnos una clara idea del genio y del estilo de su autor. Desde un comienzo D. Marcelino anticipa su juicio sobre la novela: admirable estilo, pero contenido escandaloso y a trechos obsceno. Los reproches del moralista sobre las audaces escenas del *Satiricón* se contraponen a la admiración hacia el arte realista y el lenguaje expresivo y fresco del narrador latino.

A nombre de Petronio corre en el mundo literario un libro o más bien una serie, a veces descosida, de fragmentos que ha merecido los severos y justísimos anatemas de los moralistas a la par que recibía fanática adoración y fervoroso culto de parte de algunos eruditos, que le consideraron, con justicia también, como obra clásica y fuente histórica de inmenso precio para cuantos pretendan estudiar las costumbres romanas del primer siglo del Imperio (216-7).

Admite Menéndez Pelayo –como la mayoría de los críticos– que el autor de la novela es el mismo *Petronius Arbiter elegantiae* al que se refiere Tácito en sus *Anales*, el brillante esteta y epicúreo de la corte de Nerón, que tuvo que suicidarse por órdenes de éste en el año 65. (Para D. Marcelino, admirador del epicúreo Horacio, el epicureismo podía tener un lado artístico y un aire seductor, pero las pasiones podían desbocarse en

¹⁴ «Sátira es la obra de Petronio, plato compuesto de diversos manjares y aderezado con todo linaje, ora de sabrosos, ora de picantes condimentos; y aun tomando el vocablo en sentido moderno, puede aplicársele con razón entera. Si a ella se parecían las de Varrón y sus imitadores, no habría dificultad en considerarlas como novelas, pero si en vez de ajustarse al tipo del *Satyricon*, eran semejantes a la *Apocolocyntosis* de Séneca, a los *diálogos* de Luciano, a los *Césares* y al *Misopogon*, del emperador Juliano, no habría motivos suficientes para incluirlas en esta clase. Faltaríales la *acción*, indispensable en la novela». (216).

una sociedad como la romana de la época imperial, y cita el caso del gran poeta Lucrecio, abocado a la locura y al suicidio). «Séanos lícito observar que del texto mismo de Tácito parece deducirse que Petronio tenía más de hipócrita de vicios que de vicioso, circunstancia que nos revela harto claro el lamentable estado de aquella sociedad, en que para medrar era preciso hacer gala de la más espantosa corrupción».

Luego el doctorando ofrece un detallado resumen del texto, traduciendo amplias secciones, las que son menos escandalosas moralmente¹⁵, del mismo. Usa para su versión, que es excelente, la edición con notas y comentarios de José Antonio de Salas, el amigo de Quevedo, de Francfort, 1629.

Los elogios al estilo de Petronio son muy notables; la reprobación moralista de sus escenas –vistas como reflejo de la honda corrupción moral de la época– no lo es menos. «El estilo del *Satyricon*, como puede juzgarse por los pasajes transcritos, es vivo, rápido, pintoresco y lleno de gracia y encanto; el lenguaje con rarísimas excepciones, purísimo y digno de la Edad de Oro. En la prosa apenas se encuentra resabio de decadencia; los versos, por al afectación y oscuridad, indican a veces ser hijos de su tiempo. Atendiendo a la exquisita corrección de su lenguaje y a otra cualidad nada laudable (la obscenidad de muchas escenas), de que hablaremos ahora se ha aplicado a Petronio el dictado de *auctor purissimae impuritatis*¹⁶». (242).

En esa censura moral D. Marcelino rinde el conveniente tributo a la mentalidad católica y puritana de su época; pero luego pone límites al afán censor más extremado. Piensa que no hay que destruir ni negar el valor literario del texto, pese a sus fuertes indecencias; basta con dejarlo en latín y

¹⁵ Lo advierte con sagaz cautela frente al Tribunal que ha de juzgar su trabajo: «A la superior ilustración del Tribunal no se le ocultara que forzosamente ha de ser incompleto el análisis que yo haga de la obra de Petronio. Tal como le conocemos, presenta el *Satyricon* inmensas lagunas que truncan la narración y cortan en cien partes el hilo de la fábula. Además, los incidentes suelen ser de tal naturaleza que vale más cortar el nudo que entretenerse en desatarle. Trozos hay por los cuales pasare como por ascuas, otros que ni citaré siquiera. Los jueces comprenderán la causa de mi silencio. Sobre todo, procuraré no aludir siquiera a una espantosa abominación de los antiguos, que en ninguna parte aparece con tan horribles caracteres como en este libro. *Nec nominetur in ore nostro*, tal es el consejo de la Escritura en este punto». (221).

¹⁶ Citaré en nota una página casi entera (242-3) del texto de la Tesis Doctoral, que me parece muy interesante porque revela esa ambigüedad del aprecio de su autor frente a los pasajes casi pornográficos del texto latino: «En efecto, el *Satyricon* está lleno de obscenidades, y en él se describe escenas en alto grado repugnantes. Esto ha dado lugar a acerbos, pero justas censuras y también a proposiciones extremadas. Han dicho eminentes críticos que el libro de Petronio no debe ser leído, ni siquiera nombrado; han añadido

reservarlo así tan sólo a la lectura de los doctos. (Recordemos la curiosa práctica, por entonces vigente, de dejar en latín o traducir al latín los pasajes escabrosos de los textos clásicos, cuando se traducían sin cortes).

Señala a continuación cómo Petronio «tuvo admiradores entusiastas entre los sibaritas franceses de los siglos XVII y XVIII». Y cómo La Fontaine popularizó el cuento de *La matrona de Éfeso*, y el novelista John Barclay compuso en latín un nuevo *Satyricon* (en 1674) para satirizar las costumbres de su tiempo¹⁷.

No agregan gran cosa a lo expuesto en su escrito temprano sus consideraciones sobre Petronio en el espacio breve que le dedica en *Orígenes de la novela* (22-23). En su conclusión vuelve a confirmar lo ya dicho: muy atractivo texto de aguzado estilo, pero con un contenido lascivo y moral-

otros que un hombre de bien no debe confesar nunca haber hojeado autor semejante: cosa que en verdad no entiendo, pues, si le ha leído, ¿por qué negarlo?... Enhorabuena que no sea libro a propósito para correr en manos de niños y de doncellas, pues sería una profanación introducirle en la enseñanza: nadie ha pensado en semejante desatino; es hasta un crimen traducirle a lenguas vulgares; yo considero un timbre de gloria el que nunca lo haya sido a la nuestra, pero ¡dejar de leerle un literato! ¡Avergonzarse de haberle leído! Ese libro, en su dos terceras partes, es casi inocente; yo he podido hacer su análisis casi por entero, sin aludir a sus torpezas. Es una joya literaria, ejemplar de un género que apenas tienes modelos en la antigüedad: es el cuadro de costumbres más completo que de una época nos queda; y encierra, considerado en absoluto, bellezas eternamente dignas de admiración y estudio... Debemos acercarnos a él con el mismo respeto que a un cadáver, porque en esa novela está encerrada la sociedad antigua con todas sus abominaciones y sus miserias. Aquella sociedad murió hace siglos; la palabra escrita, símbolo de sus pensamientos, vive sólo para nuestra enseñanza y ejemplo. La justicia divina exterminó a aquel pueblo cargado con el peso de sus iniquidades. ¡Tremenda lección, ejemplo saludable! Estudiemos, pues, los despedazados fragmentos del *Satyricon*, que sin duda reservó la Providencia para mostrarnos a qué grado de maldad puede descender la corrompida naturaleza humana, y bendigamos a Dios que borró para siempre de la haz de la tierra aquel pueblo y aquella civilización».

¹⁷ «Otra imitación completa debemos recordar siquiera sea de pasada. El escocés Juan Barclayo, que con feliz éxito había seguido las huellas de Heliodoro en su *Argenis* (1659), se propuso a Petronio por modelo en otra novela que tituló *Satyricon*, encaminada a describir las costumbres del siglo XVI y relatar diferentes sucesos políticos bajo el velo de la fábula». (244). El hecho de que el joven D. Marcelino conociera, y al parecer hubiera leído esa rara novela «de útil y amena lectura y en buen latín» da una idea de lo amplio de sus lecturas latinas y sus perspectivas críticas. ¿Quién había leído por entonces en España esa recreación barroca del *Satyricon*, o la leería en aquel tiempo? Tal vez ni siquiera Baltasar Gracián, quien cita dos veces la *Argenis* en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (las dos al lado de Apuleyo), pero no ese *Satyricon* (editado en París y Londres en 1603. John Barclay vivió de 1582 a 1621).

mente escandaloso: «En todo el libro reina una discreta ironía, un escepticismo frío y de buen tono que, por desgracia, envuelve la indiferencia moral más cínica e inhumana. El *Satyricon* es un fruto vistoso y lleno de ceniza, como las manzanas de Sodoma». (23).

5

Ya hemos apuntado antes el juicio bastante negativo de Menéndez Pelayo sobre Apuleyo cuando lo compara con su admirado Luciano. En las páginas que le dedica en su Tesis (244-60), comienza por recordar su biografía, haciendo notar que el perfil del retórico africano, afamado como mago y sacerdote de Esculapio, pudo influir en la confusión del escritor con el protagonista de su novela, la *Metamorfosis de Lucio*, más conocida por el nombre de *El Asno de oro*.

Desde un comienzo, se deja notar el limitado aprecio en que lo tiene nuestro estudioso:

De los sucesos de su vida, cuya narración he procurado abreviar en todo lo posible, y de la lectura de sus obras, se deduce que Apuleyo era hombre de grandes estudios y de erudición vastísima. En filosofía profesaba el platonismo, del cual fue en África propagador y apóstol. Como filósofo, no presenta novedad alguna, ni en el fondo de las doctrinas, ni menos en la forma de exponerlas. Tenía ciertas dotes oratorias que a veces se vislumbran en su *Apología*. Su carácter móvil e inquieto, su incesante curiosidad, reflejan bien el espíritu de la época. Como escritor, no pasa de una decorosa medianía, y en cierto modo no fue más que un plagiario» (246).

Le regatea la originalidad en la narración de «Cupido y Psiquis» (la joya de la novela en opinión de D. Marcelino)¹⁸ y le critica duramente su

¹⁸ «Si el episodio de Psiquis fuera invención de Apuleyo, razón sobraría para calificarle de novelista eminente, pero, como dicha fábula presenta huellas evidentes de origen griego y todas las presunciones están contra Apuleyo, no hay motivo suficiente para declararle autor de una de las más bellas y delicadas creaciones de la antigüedad». Es cierto que ese cuento tiene un origen popular, pero no sabemos si el novelista lo tomó de un relato griego (que es poco probable), o más bien de un *folktale* norteafricano. Ver también páginas 256-7, donde se dice que «salta a la vista que no es invención del retórico africano. Según todas las apariencias, es un cuento oriental, convertido después en *fábula milesia*».

estilo: «Apuleyo abusa de los arcaísmos, forja palabras nuevas, emplea giros extravagantes y demuestra siempre su origen africano en lo duro y férreo de la dicción» (247). La notoria fama temprana del *Asno de oro* la califica de «extraña»¹⁹.

Aquí se plantea la cuestión de qué relación guarda la novela latina con el texto griego atribuido a Luciano, el *Asno* (en griego *Onos*) y con otro relato griego perdido, de un tal Lucio de Patras que el patriarca Focio cuenta haber leído. Menéndez Pelayo cita el texto de Focio y lo analiza, y no se define del todo sobre la cuestión de si el relato original fue el de Lucio o el de Luciano («cuestión enteramente insoluble» según «algunos eruditos») ²⁰. Sí piensa que Apuleyo leyó a Luciano, y por eso pasa a resumir la narración corta de éste, antes de analizar el texto de Apuleyo y sus añadidos a la trama.

Su juicio sobre la narración griega es positivo:

El libro de Luciano es una *novela* en el primitivo sentido de esta palabra: es un cuento, una narración de dimensiones breves, parecida a las de *Il Decamerone*, si bien es más larga que casi todas las de Bocaccio.

¹⁹ «Estudiaré sólo las Metamórfosis, más generalmente conocida con el título de *El Asno de oro*, que se les aplicó en la Edad Media, para significar el primor y la excelencia de la obra. En todos tiempos ha gozado este libro de extraña fama, debida en gran parte a consideraciones ajenas la orden literario. Los Padres de la Iglesia Latina que, al parecer, no tuvieron noticia de las *Metamórfosis* de Lucio de Patras, ni de *El asno de Luciano*, consideraron a Apuleyo como un taumaturgo semejante a Apolonio de Tiana y vieron en su libro una exposición de las artes mágicas. Lactancio y San Jerónimo refieren, como tradición constante en su tiempo, que Apuleyo llegó a hacer falsos milagros, a la manera que lo verificaron los magos en la corte del Faraón perseguidor de los hebreos. San Agustín afirma que los paganos habían esparcido cautelosamente tales rumores, pero que, por lo demás, las operaciones mágicas de Apuleyo no estaban confirmadas por autoridad alguna respetable. El santo, que había leído las *Metamórfosis* de nuestro autor y confundía, sin duda, al héroe de la novela con el novelista, imaginó que Apuleyo había escrito la transformación en asno como suceso propio, ora porque realmente lo creyese ora porque así o hubiese fingido, *aut indicavit aut finxit*. Doctamente advirtió nuestro inmortal Luis Vives que San Agustín había caído en tal error por no haber visto el *Asno* de Luciano, cosa que no es de extrañar, dado su escaso conocimiento de las letras griegas». (247-8).

²⁰ Sin embargo, poco después emite otra opinión: «Lo que parece indudable... es que Lucio de Patras escribió neciamente la historia del asno como suceso propio y que Luciano, que nunca perdía ocasiones semejantes, convirtió su libro en una verdadera parodia, refiriendo historias ridículas que probablemente no estarían en la obra primitiva, y haciendo al malhadado Lucio blanco de su sátira implacable, que de rechazo cayó sobre todo linaje de supersticiones y creencias». (252).

Está escrita con particular esmero y compite con los mejores diálogos de su autor en punto a gracia y aticismo. Deslústrala sólo la excesiva licencia de muchas situaciones. Si se parecían a ella las fábulas milesias, razón sobrada hubo para tacharlas de livianas y desenvueltas. (250-1).

En las páginas siguientes hallamos un detallado resumen de la novela, con indicaciones de lo se encuentra en la narración de Luciano y los añadidos. Entre ellos, además de la fábula de Cupido y Psique, destaca el final. Es decir, ese libro undécimo donde se cuenta cómo Lucio recobra su figura humana gracias a la intervención de la milagrera Isis. Con esa conversión religiosa del protagonista todas sus andanzas cobran un sentido distinto del que tienen en el autor griego. Leamos el comentario al respecto:

El undécimo (libro) es todo de invención de Apuleyo, que en él se propuso dar un sentido místico y simbólico a la fábula, por demás liviana, que hasta entonces había narrado. El acto de recobrar Lucio la forma humana no es una escena burlesca, como en Luciano, sino una ceremonia religiosa. Verifícase mediante la sobrenatural intervención de la diosa Isis, y da ocasión a que Lucio agradecido a tan singular merced, se consagre al culto de aquella deidad y solicite iniciarse en sus misterios. Esta última parte está escrita con altísima entonación y religioso sentido, muy diverso del que predomina en lo restante de la novela. Al parecer, Apuleyo ha descrito su propia iniciación en los misterios egipcios. Habla como fervoroso creyente y hombre profundamente convencido. Olvidándose de que es el griego Lucio quien hace la relación de sus aventuras, se dice natural de Madaura, dando con esto motivo a los singulares errores que hemos recordado al comienzo de este sucinto análisis²¹. (258).

Tras concluir así el examen de la novela, D. Marcelino recuerda algunos ecos de la «fábula de Psiquis» en la literatura europea y española y dedica unas líneas a las primeras versiones castellanas de *El Asno de Oro* (un tema que luego ampliará en su *Bibliografía Hispano-Latina*). Citaré sus últimas líneas:

²¹ Es decir, la identificación entre Apuleyo y el Lucio protagonista del relato.

Apuleyo ha sido traducido a casi todas las lenguas modernas. Conozco dos versiones castellanas. Hizo la primera, a fines del siglo XV, el arcediano de Sevilla Diego López de Cortegana, quien declara su nombre en unos versos acróstico, colocados al principio de la obra. La traducción es un modelo de gracia y de frescura. Existen de ella una edición sin año, hecha seguramente en Sevilla, acaso hacia 1513; otra de Medina del Campo, 1543; y otra de Amberes, 1551. Estas tres son íntegras y conformes al original. Imprimióse después en Alcalá de Henares, 1584, y en Madrid, 1601, expurgado ya el texto de orden del Santo Oficio por el licenciado Alonso Sánchez de la Ballesta. En tal forma fue varias veces reimpressa en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII. es libro raro, sobre todo en las ediciones no expurgadas y muy digno de ser reproducido por alguna de nuestras sociedades de bibliófilos. (200)²².

D. Marcelino rectificó su opinión sobre la obra de Apuleyo al referirse a ésta en *Orígenes de la novela*. En la página que le dedica en ese primer capítulo no se muestra ya tan desdeñoso de la aportación de Apuleyo en su recreación ampliada de la trama, ni resalta su dependencia de Lucio, al tratar del paralelo de los textos. Aunque, eso sí, sigue sin gustarle el estilo del novelista latino. Es probable que, al releer el relato, nuestro estudioso haya reconsiderado la calidad literaria de la versión ampliada de *esta Metamorfosis*, que muestra, sin duda, un arte refinado y una estructura muy cuidada. Ahora destaca que «las *Metamorfosis* del africano Apuleyo son, si se prescinde del estilo extravagante y afectadísimo, una de las novelas más divertidas y variadas que se han escrito en ninguna lengua. La forma es casi autobiográfica, como en Petronio; pero el héroe narrador interesa mucho más y no se pierde el hilo de sus raras aventuras, a pesar de los muchos episodios intercalados. El *Asno* griego de Luciano, o de quien fuere, ha pasado íntegro al de Apuleyo, pero no es más que el esqueleto de su fábula. La parte picaresca y realista procede enteramente de éste o de otros cuentos griegos; pero la parte mítica, simbólica y trascendental de la obra es toda de Apule-

²² En contraste con la fiel y sabrosa versión del siglo XVI, cita Menéndez Pelayo otra más reciente. «La segunda traducción aparece impresa en Nueva York, 1844, y está hecha *por tabla*, como suele decirse, esto es, sobre la francesa de Betouald y hecha por alguno que ignoraba de igual suerte el latín, el castellano y el francés. El lenguaje de este libro es una especie de jergonza o lengua franca, que ni la de los arraeces de Argel. Apenas ha corrido esta versión en España; es más conocida en América».

yo y refleja a maravilla su propia vida, tan llena de extraños casos, las incertidumbres de su conciencia, sus peregrinaciones filosóficas, su insaciable y supersticiosa curiosidad, su magisterio de las ciencias ocultas, su iniciación en los misterios egipcios, su neoplatonismo teúrgico, su charlatanismo oratorio». (24).

Menéndez Pelayo destaca ahora la importancia y los atractivos de esa narración compleja y abigarrada, pero construida con singular maestría. Ese aprecio muy positivo marca una distancia frente a lo que decía en su estudio juvenil, mucho más severo respecto al mosaico narrativo del relato novelesco, al que ahora califica de «sin duda, el tipo más completo de la novela antigua». Sin embargo, como ya dijimos, sigue conservando sus reproches respecto al estilo de Apuleyo. (Pienso que esa pertinaz crítica pudiera deberse a que lo leería en latín, y le resultaba difícil el artificioso y riquísimo léxico del novelista, esa prosa barroca que tanto le gustaba a B. Gracián, y que se refleja bien en la traducción castellana, ágil y sabrosa, de López de Cortegana).²³

En la *Biblioteca Hispano-Latina Clásica* hay un amplio artículo (pp. 85-184) sobre las traducciones castellanas y las influencias de *El asno de oro* en nuestra literatura. Comenzando por comentar la versión de López de Cortegana (que concluyó su traducción, según fecha del final del prólogo en 1513, pero probablemente se publicó hacia 1525) y sus varias ediciones en el siglo XVI, continúa tratando de sus reflejos en diversas recreaciones, y así dedica un largo análisis, al poema manuscrito de Juan de Mallara sobre el cuento de *Amor y Psique* (Cupido y Psiquis), a la comedia y el auto sacramental de Calderón (*Ni Amor se libra de amor, y Cupido y Psiquis*), y sigue comentando, entre otros reflejos, algunas comedias sobre el mismo tema (las de Antonio de Solís, a mediados del XVII, y de Antonio Comella, a fines del XVIII) y varios poemas largos sobre el asno y sus andanzas (la

²³ «Mezcla abigarrada de cuentos milesios, casos trágicos, historias de hechicerías y mitos filosóficos, *El Asno de Oro*, que como novela de aventuras está llena de interés y de gracia, es, sin duda, el tipo más completo de novela antigua, y nos deleitaría hoy tanto como a los lectores del siglo II si estuviese escrita con más llaneza de estilo y no en aquella manera decadente, violenta y afectada, llena de intolerables arcaísmos y grecismos, de frases *similicadentes*, de palabras compuestas o torcidas de su natural sentido, de metáforas y *catacresis* monstruosas, de diminutivos pueriles y de todo género de aliños indecorosos a la grave majestad de la lengua latina. El estilo de Apuleyo, siempre africano, no tiene la corrupción bárbara y férrea como el de algunos apologistas cristianos, sino enervada y delicuescente, como si quisiera remedar las contorsiones y descoyuntamientos de algún eunuco de Cibeles».

Asinaria de Fernando Rodríguez de Ribera y la *Asneida* de Cosme de Aldana, y alguno otro más, como la *Apología de los asnos* ya de comienzos del XIX recargada de pintoresca erudición en la ampliación de *El asno ilustrado* de J. J. Pérez de Necochea, de 1837). Muy interesantes son las páginas sobre «la influencia de Apuleyo en la literatura española» que apunta las alusiones en autores clásicos, desde la temprana mención en la *Celestina*, a Baltasar Gracián y Feijóo, pasando por Cristóbal de Villalón y Cervantes y algunas novelas picarescas.

No vamos a detenernos en estas citas, pero sí queremos comentar brevemente la relación de *El asno de oro* con los esquemas y temas de nuestra novela picaresca. Con muy buen tino, Don Marcelino la apunta, aunque prefiera no subrayarla: «El cuadro autobiográfico de *El asno de oro* tiene analogía remota con el de nuestra novela picaresca, sin que por eso haya que admitir imitación ni reminiscencia, dado lo natural de esta forma... Además el protagonista de Apuleyo, durante su peregrinación en forma de borrico, presencia muchos cuadros de costumbres populares, algunos de los cuales pueden ser calificados de picarescos, aunque la mayoría más bien entran en la categoría de licenciosos. Imitación directa de Apuleyo no encontramos ni en el *Lazarillo* ni en sus continuaciones (la de los atunes está evidentemente calcada de la *Historia Verdadera* de Luciano), ni mucho menos en el *Guzmán de Alfarache*».

6

El balance final sobre la producción novelesca de la Antigüedad y su influencia en la reaparición del género literario de la novela en la Edad Moderna ofrece, en suma, unos resultados bastante modestos. Recordemos algunas líneas del final del capítulo primero de *Orígenes de la novela*:

El cuadro de género, la novela realista que en Roma se manifiesta con todos sus caracteres en el libro de Petronio, no hace en los autores griegos más que fugaces y episódicas apariciones, y aun en ellas puede decirse que el campo de la observación está restringido a las costumbres de las rameras y los parásitos, presentadas con notable monotonía.

Muy lejanos estaban los tiempos en que el análisis ético y psicológico, la interpretación fina y sagaz de las pasiones humanas y de los casos de la vida, fuesen principal materia del novelista. En la novela

greco-bizantina lo borrosos y superficial de los personajes se suplía con el hacinamiento de las aventuras extravagantes, que en el fondo eran siempre las mismas, con impertinentes y prolijas descripciones de objetos naturales y artísticos y con discursos declamatorios atesados de todo el fárrago de la retórica de las escuelas, plaga antigua del arte griego». (19).

Petronio ha influido muy poco en la literatura moderna. Los antiguos humanistas no le citaban ni le comentaban más que en latín; así lo hizo nuestro don Jusepe Antonio González de Salas, grande amigo y docto editor de Quevedo. Y realmente, libros como el *Satyricon*, nunca debieron salir de lo más hondo de la Necrópolis científica. Apuleyo, en quien la obscenidad es menos frecuente y menos inseparable del fondo del libro, ha recreado con sus portentosas invenciones a todos los pueblos cultos, y muy especialmente a los españoles e italianos, que disfrutaban desde el siglo XVI las dos elegantes y clásicas traducciones del arcadiano Cortegana y de Messer Agnolo Firenzuola; ha inspirado gran número de producciones dramáticas y novelescas, y aun puede añadirse que toda novela autobiográfica y muy particularmente nuestro género picaresco de los siglos XVI y XVII, y su imitación francesa el *Gil Blas*, deben algo a Apuleyo, si no en la materia de sus narraciones, en el cuadro general novelesco, que se presta a una holgada representación de la vida humana, en todos los estados y condiciones de ella». (25).

En conclusión, no estima mucho D. Marcelino (aunque, como se ve por estas últimas citas, fue mejorando mucho su opinión sobre la obra de Apuleyo) la influencia de los antiguos en el género de la novela. Como él mismo escribe al final: «Tal es la herencia, ciertamente exigua, que la cultura greco-latina, principal educadora del mundo occidental, pudo legarle en este género de ficciones tan poco frecuentado por los pueblos clásicos». (25).

Hoy nos parece, sin duda, demasiado severo su juicio y demasiado regateado su aprecio. Es verdad, como él decía, que la novela entre los antiguos fue un género «poco frecuentado» en la época clásica. Desde luego, tiene razón al señalar que, en Grecia, la novela, en un sentido estricto, fue un género postclásico y con una estética que se desvía de los ideales clásicos en algunos puntos. Si lo vemos como una derivación prosaica, burguesa y sentimental de la épica, como pensaba Hegel, es una muestra de decadencia; pero esa decadencia es, en otra perspectiva, anuncio de una sensibilidad más moderna.

En descargo de la despectiva opinión de Don Marcelino debemos señalar que él no tenía una idea clara del momento en que surgió la novela de

amor y aventuras. Le faltaba una cronología precisa de las primeras novelas griegas. Pero no podemos reprochárselo. Todavía E. Rohde, el gran filólogo cuyo libro –de 1876– inicia una nueva época en la consideración del género y sus antecedentes, andaba equivocado acerca de la datación de las primeras muestras del género. Pensaba, por ejemplo, que la novela de Caritón, *Quéreas y Calírroe*, era una de las últimas y la situaba en el siglo V D. C. Hoy sabemos que se escribió en el siglo I (o acaso a comienzos del II). Por otro lado, tenía razón D. Marcelino al señalar que las novelas latinas son muy distintas de las griegas (realistas, satíricas y cómicas las dos latinas; folletinescas con una idealizada concepción del amor las griegas). Por eso no quiso destacar –como lo había hecho el docto P. D. Huet– la importancia del amor como el eje temático de la novela. En efecto, el amor «romántico», que infunde a los protagonistas su lealtad heroica hasta el final feliz de la pareja, tras muchas peripecias y sufrimientos, en unión matrimonial, es lo esencial en las novelas griegas y esa exaltación de la búsqueda de la felicidad en el amor es un rasgo propio de la época. (El *eros* de la lírica y la tragedia era otra cosa, una pasión peligrosa y violenta). El tema era bastante nuevo en la tradición literaria antigua, aunque luego se haya convertido en un tópico del melodrama y el folletín modernos.

Casi un siglo después de su Tesis Doctoral *La novela entre los latinos*, en 1972, se publicó mi libro *Los orígenes de la novela* (cuyo título mismo sugiere un homenaje a sus estudios)²⁴. En él se ofrecía una síntesis de los progresos filológicos sobre el tema, desde el libro de E. Rohde hasta los excelentes estudios de B. E. Perry (1967), B. P. Reardon (1971) y T. Hägg (1971), que caracterizan los nuevos enfoques acerca de las novelas griegas y los de P. G. Walsh (1971) y, ya más tarde, J. J. Winkler sobre Apuleyo. Y se precisaba la cronología fijada ya para las cinco novelas griegas: Caritón escribía en el siglo I (o comienzos del II); Jenofonte de Éfeso, Longo de Lesbos y Aquiles Tacio, en el siglo II; y Heliodoro en el siglo III muy avanzado ya. El siglo II aparece como el momento de auge de la novela griega. Hoy sabemos por los fragmentos descubiertos en papiros que el género tuvo una notable difusión: hay fragmentos de más de una docena

²⁴ A lo largo de esos casi cien años son pocos los estudios españoles sobre las novelas griegas y romanas. Conviene, de todos modos, recordar la edición con prólogo de la traducción de Fernando de Mena de la *Historia Etiópica* de Heliodoro por F. López Estrada (1954), el libro de C. Miralles (1968) y la excelente edición con notas del *Satiricón* de M. Díaz y Díaz (1970). En la redición de mi libro de 1988 señalo otros estudios notables de los años intermedios.

de novelas perdidas, además de las *Babilónicas* y la de *Más allá de Tule* que había leído y resume el patriarca Focio. Muy de otra época, y más acartonadas, son las novelas bizantinas que conocemos (de siglos XII a XIV D. C.), que toman como modelos esas mismas novelas griegas²⁵.

A MANERA DE APÉNDICE: SOBRE LAS NOVELAS ANTIGUAS Y LAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO

Desde que publiqué, hace ya más de treinta años, mi ensayo sobre *Los orígenes de la novela* (1972), la bibliografía especializada sobre los relatos novelescos de griegos y romanos ha crecido torrencialmente y la consideración de la aparición y desarrollo del último género literario en la etapa final de la tradición helenística se ha convertido en un capítulo amplio e importante en todos los manuales de Historia de la Literatura Griega y Latina. [Una idea de las actuales progresos la ofrece ahora la bibliografía recogida por N. Holzberg, muy bien ordenada en unas treinta páginas, aunque dista mucho de ser una lista completa (Holzberg: 2001: 146-174)]. Ciertamente, queda todavía quien se empeña en escribir de la aparición de la novela como un invento de la modernidad, olvidando el gran interés y la influencia de estos relatos precursores de la Antigüedad, pero no es ya lo usual. Cualquier seria perspectiva sobre el género novelesco debe partir de los textos griegos y romanos y subrayar sus reflejos en la literatura posterior. Como lo hace, de manera ejemplar, el ameno y brillante libro de Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel* (1996), con su larga perspectiva desde los relatos griegos hasta las novelas del siglo XVIII, con buenos y precisos análisis de los motivos recurrentes y esenciales en el género.

²⁵ Es curioso que aún se siga conservando la confusión, basada en un principio, como dijimos, en el desconocimiento de la cronología real, entre novelas griegas y bizantinas. Así, por ejemplo, el estudio de J. González Rovira (1996), que trata de los ecos de las *novelas griegas* en nuestra literatura. Las novelas bizantinas son: *Rodante y Dosicles*, *Drosila y Caricles*, *Aristabdro y Calitea*, *Ismine e Ismenias*, *Calímaco y Crisóroo*, *Beltandro y Constanza*, *Livistro y Rodamne*, *Florio y Patsiaflora*, e *Imberio y Margarona*. Algunas están traducidas al castellano, como *Calímaco y Crisóroo* (por C. García Gual, Madrid, 1990), *Livistro y Rodamna* y *Rodante y Dosicles* (por J. A. Moreno Jurado, Sevilla, 1994, y Madrid, 1996).

Pero ahora quisiera destacar, sin entrar en un análisis a fondo de los textos ni en muchas precisiones sobre su contexto original, de manera puntual y breve lo que esos relatos novelescos antiguos aportaron la tradición literaria española de nuestro Siglo de Oro.

1

Comencemos por recordar que las dos novelas griegas más antiguas que conocemos, la de *Quéreas y Calírroe* de Caritón de Efeso y la de *Antía y Habrócomes o Efesiacas* de Jenofonte de Efeso (que son, respectivamente, de finales del s. I y comienzos del II D. C.) no fueron conocidas en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII. (La primera versión castellana directa de ambas es de 1979, en la «Biblioteca Clásica Gredos»). Esas dos novelas de amor y aventuras representan la primera etapa del género, de la llamada «época presofística», anteriores a las tramas más complejas y de estilo más elaborado y algo barroco de Longo, Aquiles Tacio y Heliodoro, que escribieron en el período marcado por la retórica y la estética de la llamada «Segunda Sofística».

Resulta atractivo imaginar cómo, de haberse conocido en el Renacimiento, estas primeras novelas, con su erotismo «romántico», con sus escenas dramáticas y su técnica narrativa un tanto ingenua, podrían haber diseñado nuevos senderos al arte de la novela. Pero el tardío redescubrimiento de esos textos, que fueron ignorados de los bizantinos, y que están atestiguados por un manuscrito único, retardó su lectura y difusión hasta el siglo XVIII. Eso ha hecho que sea novelas poco leídas incluso ahora, a pesar de que la de Caritón es una narración muy conseguida desde el punto de vista de sus efectos dramáticos y melodramáticos. Es, además, el precedente más antiguo, de la «novela histórica». Y la de Jenofonte, de estilo más descuidado y apresurado, no deja de presentar episodios muy curiosos.

Tampoco la novela de Longo, *Dafnis y Cloe* o *Pastorales de Lesbos* (del último tercio del siglo II), parece haber tenido influencias en las novelas de nuestro Siglo de oro, aunque el género pastoril estaba entonces en boga y ese texto era bien conocido desde mediados del siglo XVI, y logró prontas traducciones en otras lenguas europeas. En Francia Longo fue traducido admirablemente por el gran traductor J. Amyot, hacia 1559, y esa versión se reeditó muchas veces. También en italiano, inglés, y alemán hubo versiones y ediciones varias en los siglos XVI y XVII. En castellano, en cambio, la primera traducción fue la de D. Juan Valera, en 1880. (Y por las mismas fechas la tradujo al ruso otro gran novelista, D. Merejkovsky). Tal vez el fuerte ero-

tismo pagano y sensual del idilio pastoril y los frecuentes desnudos de la obra retardaron ese traslado al castellano. Es muy interesante además leer el prólogo de D. Juan Valera, que, a fines del siglo XIX, aún se obliga a presentar excusas por verter una novela tan atrevida. En su versión Valera retoca y depura algunos pasajes de contenido homosexual, como concesión a la época. (Valera no era, desde luego, ningún mojigato).

En contraste, fueron grandes los ecos, y enorme el prestigio, logrados en nuestra Siglo de Oro por las obras de Aquiles Tacio y Heliodoro. Tanto *Leucipa y Clitofonte* como las *Etiópicas* contaron con numeroso lectores y marcaron un cierto rumbo en la narrativa de ficción. La complicada trama de la *Historia etiópica* de Heliodoro fue extraordinariamente apreciada y elogiada por preceptistas y escritores muy diversos de la época barroca. Desde Lope a Gracián pasando por López Pinciano y Cervantes hallamos fervorosos elogios de la enredada composición y el barroco dramatismo de Heliodoro. La historia de todas estas influencias está muy bien estudiada en el libro de Javier González Rovira (1996), que recoge trabajos anteriores y con fina agudeza crítica va analizando los reflejos de esos modelos griegos en las siguientes obras: *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (Venecia, 1552), *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras (1565), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes (1617), *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* (hacia 1623, anónimo e inédito), *Historia de Hipólito y Aminta* (1627), *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodamo* (1627), *Eustorgio y Clorilene*, *Historia moscóvica* (1629), *El león prodigioso* de Cosme Gómez de tejada (1636), *El Crítico* de Baltasar Gracián (1651, 1653, 1657), y *Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos*, del mismo Cosme Gómez de Tejada (1673). Se sigue hablando de «novela bizantina» para designar este tipo de relatos, por pura tradición hispánica, pero sería mucho más correcto hablar de «novelas de prototipo griego», puesto que ya sabemos que estos relatos helénicos son muy anteriores a la literatura bizantina, y que, por otro lado, existen auténticas novelas bizantinas (de los siglos X al XIV, también inspiradas en esos mismos modelos). Como se ve por los títulos mencionados, la influencia de esas novelas antiguas se extendió durante un siglo, aunque el apogeo de la misma se sitúa a fines del XVI y comienzos del siglo XVII.

En esta moda la literatura española sigue la pauta de otras literaturas europeas. Podemos recordar en breves apuntes las fechas de las traducciones de Aquiles Tacio y de Heliodoro.

Leucipa y Clitofonte se tradujo al italiano en 1546, al latín en 1554 (en Basilea), al francés en 1568, al inglés en 1579, y al alemán mucho después

en 1670; el texto griego se editó en 1601. La novela de Núñez Reinoso, *Clareo y Florisea* (Venecia, 1552), se inspiraba en los *Amorosi ragionamenti* (1546) de Ludovico Dolce (que, a su vez, lo tomó de la versión latina de Annibale della Croce, que tradujo al latín los últimos cuatro libros de la novela griega, en 1544). La traducción castellana, con el título de *Los más fieles amantes Leucipe y Clitofonte*, en una versión un tanto libre y moralizada, apareció en 1617. Volvió a traducir la novela al castellano Pellicer, hacia 1628, pero esa versión se perdió. Quizás también Quevedo pensó en algún momento en una versión nueva.

La novela de Heliodoro, al que cita ya Poliziano hacia 1498, tuvo su *editio princeps* en 1534, y se tradujo al francés en 1547, al latín en 1552, al alemán en 1554, al italiano en 1559, y al inglés en 1569. En España tuvo varias versiones. la primera, la del humanista Francisco de Vergara (hacia 1548) quedó inédita y se perdió pronto. La segunda, realizada por «un secreto amigo de su patria», se editó en Amberes en 1554 (con reediciones en Toledo 1563 y Salamanca 1581). La tercera fue la de Fernando de Mena, en 1587 en Alcalá. (Se reeditó luego en Barcelona, 1614; Madrid, 1615; París 1616, y en Madrid, a finales del XVIII, en 1787). Notemos cómo hubo varias ediciones de la novela en fechas muy próximas a la imitación cervantina en su última obra *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). La *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* gozó de muy alta estimación a lo largo de toda la época barroca, tanto por su complicada trama como por su elevación sentimental, con su erotismo moralizado y sublimado y su curiosa tonalidad religiosa de trasfondo. La lista de grandes escritores que citan con admiración a Heliodoro, va desde Tasso, Marino, Rabelais, Racine, Montaigne, Shakespeare, a López Pinciano, Cervantes, Lope, Calderón y Gracián, por citar sólo unos cuantos nombres ilustres. (Sobre la extensa influencia de Heliodoro en Francia e Inglaterra, véase el libro de G. Molinié (1983, y reed. en 1995) y el más reciente libro de L. Plazenet-Hau, citados en la bibliografía).

Está muy bien distinguir, en las ya citadas novelas hispánicas que reflejan clara impronta de las novelas griegas distintas etapas, como hace muy bien González Rovira, distinguiendo varios períodos: Renacimiento (Reinoso y Contreras), Barroco (Lope y Cervantes), Esplendor (en obras un tanto manieristas, como son «Angelia y Lucenrique», «Eustorgia y Clorilene», «Hipólito y Aminta», «Semprius y Gerodomo») y, en fin, Decadencia (Cosme de Tejada y Baltasar Gracián). Para el estudioso actual, en mi opinión, los ecos más interesantes se encuentran en Contreras, Lope, Cervantes y Gracián.

Es evidente, desde luego, que la huella de Heliodoro es mucho más importante que la de Aquiles Tacio, novelista más frívolo, más realista, y

más irónico, del que se ha escrito que vendría a ser a la novela griega lo que Eurípides a la tragedia. Recordemos que su relato está escrito en primera persona, un recurso propio de la novela cómica (como la de Apuleyo) y que intrduce algunos tonos cómicos en algunos episodios. Clitofonte tiene poco de héroe tradicional. Y que, desde el punto de vista de la moral romántica, es menos rígido que otros: el episodio en que el protagonista Clitofonte cede ante los requerimientos apasionados de la viuda Melite sería impensable en los castos protagonistas de otras novelas «bizantinas». Heliodoro, en cambio, tiene otra nobleza en sus personajes, un aire algo más épico, con escenas de efectos patéticos que merecerían músicas de ópera (no en vano la *Aida* de Verdi, como se sabe, le debe mucho). De Heliodoro procede el tópico comienzo «*in medias res*», que imita muy eficazmente el *Persiles* cervantino. (Heliodoro comienza su relato con un magnífico uso del «suspense», potenciando ese inicio *in medias res* que tiene su precedente más clásico en la *Odisea*). Nadie como Heliodoro para intercalar historias, dejar en suspensión los desenlaces y dar una imagen sublimada del amor. Nudos, empeños y laberintos caracterizan la trama clásica de las novelas griegas y, en ese aspecto, Heliodoro marca la culminación de ese arte narrativo del folletín en el mundo antiguo.

Es muy notable que la novela, «épica decadente» según Hegel, género tardío y sin trasfondo mítico tradicional, conjugara siempre los mismos temas tópicos, amores y aventuras viajeras. Siempre la pareja de jóvenes, bellos y castos amantes, perseguidos por los vaivenes de la Fortuna, fieles al amado o la amada hasta el martirio, recompensados al final, tras muchas peripecias, con el reencuentro y el final feliz. Exotismos, efectismos, apasionamientos y mil peligros ponen a prueba la fidelidad al amor de los amantes, pero el triunfo final satisface al lector emocionado con tantos lances sentimentales. La trama novelesca, con sus entrecruzamientos, sus mentiras, sus disfraces, falsas muertes de los protagonistas y frecuentes muertes de actores secundarios, con sus viajes erráticos (pródigos en trampas, piratas, tormentas, naufragios, islas, cautiverios) tiene algo de viaje iniciático. Los jóvenes amantes deben acreditar a través de sus sufrimientos y su castidad a toda prueba que merecen el final feliz y matrimonial (ese aspecto iniciático está aún más claro en *Dafnis y Cloe*, pero con otros tonos sensuales y paganos, que no llegaron a los lectores castellanos de la época).

La novela de amor y aventuras es la historia de una emotiva y a veces truculenta y siempre azarosa peregrinación. Ese peregrinaje por un laberinto de aventuras ofrece un refulgente valor simbólico. La heroicidad de

esos protagonistas de tanta peripecia tiene un tono menor frente a la arrogancia de los héroes épicos y trágicos de otros géneros más clásicos. Pero los amantes sufrientes y peregrinos, jóvenes, bellos y castos, son los mártires de un melodrama burgués. (Y los protagonistas defienden su virginidad con no menos valor que las mártires cristianas de otros tiempos. Recordemos que hay relatos hagiográficos, como el de Santa Tecla, por ejemplo, que compiten con estos textos novelescos).

La influencia de Heliodoro se deja notar también en muchas novelas cortas (como señala J. Barella). Es muy curioso notar que esa influencia llega incluso a algún tardío libro de caballerías, como apunta muy bien González Rovira. Este es el caso de la rara novela caballeresca de Damasio de Frías y Balboa *Lidamarte de Armenia* (de 1568). «En la novela de Frías y Balboa, un libro de caballerías tardío, aparecen numerosos motivos de la novela griega (el principio *in medias res* y, especialmente, las historias interpoladas). Así, el relato de Liseo de España reproduce la obra de Longo²⁶ (aunque cambia el desenlace feliz por otro trágico); mientras que la historia de la princesa egipcia es un claro eco de *Las etiópicas*. Escenarios como Constantinopla, motivos como el de la navegación y sus peligros tópicos, nombres como Euriclea y Apolonio... son otros rasgos que indican la incidencia de la novela griega en esta obra que busca en la Antigüedad un modelo prestigioso con el que dignificar un género ya en decadencia». (González Rovira: 1996: 162).

Podemos recordar, de pasada, que los erasmistas, que tanto despreciaban los libros de caballerías, elogiaban la ficción novelesca de tipo griego. Y es ese gran prestigio de Heliodoro lo que impulsa al viejo Cervantes, después de haber publicado las dos partes del *Quijote*, a empeñarse, con enorme ilusión, en concluir *Los trabajos de Periles y Sigismunda*, creyendo que esa ficción construida según las pautas de la novela griega podría competir con la de Heliodoro y conquistar el apluso de sus contemporáneos y una fama inmortal. (La bibliografía sobre el *Persiles* es muy extensa, pero para una visión de conjunto me parece excelente el estudio de I. Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles* (Alcalá, 2001).

²⁶ Este sería, en tal caso, uno de los raros ecos de la novela de Longo en España, en fecha temprana. Probablemente el novelista habría leído la versión francesa del obispo Amyot (publicada en 1559).

2

Otros tres tipos de relatos novelescos gozaron de gran éxito editorial en la España del Siglo de Oro: las novelas caballerescas, las pastoriles y las picarescas. Un lector de la época diferenciaba bien sus diversos modelos y podía sentir mayor o menor simpatía hacia uno u otro. Valga como muestra el caso de Cervantes, que parodió los libros de caballerías (y toda parodia supone un desengañado afecto), se empeñó en practicar con extraño y duradero fervor la ficción pastoril, con su *Galatea*, y mantuvo una relación ambigua frente a la picaresca²⁷. Sólo de este último tipo de relatos, y en referencia a los posibles ecos clásicos en su etapa inicial en el *Lazarillo de Tormes*, y luego el *Guzmán de Alfarache*, quisiera apuntar algo...

Intentemos precisar la larga sombra de una gran novela latina, muy distinta, en efecto, de las novelas griegas de aventuras románticas: *La Metamorfosis de Lucio*, más conocida por el título de *El Asno de Oro*, escrita por Apuleyo de Madaura, un gran escritor del siglo II D. C. Podemos prescindir ahora de la discutible relación de esta novela larga con la narración griega, de trama semejante, pero más breve, atribuida a Luciano de Samósata, también titulada *El asno*. (*Onos*)²⁸.

La traducción castellana de esa novela, en una jugosa prosa que no desdice del latín un tanto barroco de su autor, apareció en Sevilla, probablemente en 1525, según apunta Norton; aunque el prólogo está fechado en 1513, fecha probable en que se concluyó la versión. Su autor, Diego López de Cortegana, canónigo de la Catedral de Sevilla, familiar de la Inquisición y traductor de Erasmo, como recuerda Marcel Bataillon en su *Erasmo y España*, fue un personaje de singular cultura y buen conocedor del latín, como demuestra su versión. (El latín de Apuleyo no es nada fácil, y maneja un vistoso y rico vocabulario). Es probable que la edición de *El asno de oro*, que tal vez pudo suscitar notable revuelo por su audacia, fuera póstuma. Cortegana murió en 1524.

La novela latina era bien conocida por los humanistas. Fue Boccaccio quien descubrió un manuscrito de la *Metamorfosis de Lucio* en la abadía de Montecasino en 1355. Lo copió él mismo y lo difundió con mucho entusiasmo. La *Editio princeps* del texto latino se hizo en Roma en 1469. Hubo

²⁷ Cf. mi ensayo «Cervantes y el lector de novelas del siglo XVI» (1978).

²⁸ Sobre la vida y época de Apuleyo, véase el prólogo a mi edición de Apuleyo. *El asno de oro*, Madrid, Alianza, 1988, y la bibliografía allí citada.

pronto otras. Cortegana debió usar la de Beroaldo, en Bolonia 1500. Al italiano se tradujo ya hacia 1480, y se publicó en 1508, por Boiardo, aunque la versión más acreditada en italiano fue la de Angelo Firenzuola, de 1550. La primera versión francesa es de 1518, pero hubo pronto otras.

La primera mención de Apuleyo en nuestra literatura parece ser la que encontramos en *La Celestina* (es decir, en 1499), al final del capítulo VIII, cuando Pármeno dice: «Y en tal hora comieses del diacitrón como Apuleyo el veneno que lo convirtió en asno». Luego hay muchas otras, acaso los elogios más claros de Apuleyo son los de Baltasar Gracián, que sospecho que pudo lerlo en latín. Sin duda Cervantes disfrutaría leyendo esa ficción tan cargada de humor ácido y de melancolía, y tomó de ella algún motivo suelto. Citas tempranas son las de Francisco Delicado en *La lozana andaluza* (1528), y muy curiosa la del prólogo de *La pícaro Justina* (1605), que la menciona al lado de la *Celestina* y *El Lazarillo* («No hay enredo en *Celestina*, chistes en *Momo*, simplezas en *Lázaro*, cuentos en *El asno de oro...*, cuya nota aquí no tenga, cuya quinta esencia aquí no saque»).

La traducción de Cortegana tuvo bastantes reimpressiones: recordemos las de Zamora, 1536 y 1539; Medina del Campo, 1543; Amberes, 1551; Alcalá, 1584; Valladolid, 1601, y Sevilla, 1613. La novela fue incluida en el *Índice* de libros prohibidos en 1559.

La *Metamorfosis de Lucio o Asno de oro* presenta algunos rasgos básicos que la aproximan al esquema esencial de la novela picaresca. Es un relato autobiográfico hecho por un individuo un tanto marginado socialmente, una especie de confesión personal tras sus amargas peripecias como criado de muchos amos. En el caso del curioso Lucio su dolorosa y peregrina experiencia vital está marcada por su transformación en asno, es decir, en una pobre bestia apaleada y servil. La narración tiene un toque humorístico, irónico y satírico, con un ambiguo propósito moralizante. El punto de vista del narrador y protagonista, poco heroico desde luego, es realista (al amrgen de su metamorfosis asnal como efecto de un filtro mágico) y con fuertes acentos satíricos, y esa visión ácida de la sociedad aproxima esa novela cómica al género picaresco.

Cierto es que el protagonista del relato de Apuleyo –y el de *El asno* atribuido a Luciano– no es un pícaro en pleno sentido del término. Lucio no tiene afán de medro ni se empeña en abrirse un camino con artimañas para saciar su hambre y mejorar su condición social. Lucio es una víctima de su curiosidad, como los protagonistas de algunos cuentos de magia y terror, pero es, a la vez, una víctiam de los reveses de la Fortuna. Como los héroes sufrientes de las novelas griegas de amor y aventuras soporta un penoso peregrinaje, vapuleado y amenazado de muerte, y se convierte en un obser-

vador de la sociedad de su tiempo. No es un joven enamorado, pero también aspira al *happy end*, tras sus dolientes experiencias. Las preocupaciones económicas que tanto marcan los relatos picarescos no son esenciales en *El asno de oro*, a pesar de que el ambiente social de sus aventuras es el mundo sórdido de gentes humildes, bandoleros, truhanes, damas lascivas y sacerdotes embaucadores. (Podemos señalar que están más cerca del pícaro los protagonistas del *Satiricón* de Petronio. El escurridizo Encolpio, perdulario y parásito, desarraigado y cínico, azacaneado por el hambre y otras urgencias, que se mueve en un contexto social bien definido económicamente, se acerca más al mísero pícaro que el crédulo e ingenuo Lucio).

La ampliación del horizonte literario que trajo consigo la publicación del texto romanceado de Apuleyo, en esa espléndida versión de Cortegana, a comienzos del siglo XVI, fue decisiva para la aparición de la picaresca. Ese nuevo horizonte de expectativas que se abre con la recepción de esta gran novela cómica latina va a proporcionar un impulso a la novelística posterior, directa o indirectamente. El autor del *Lazarillo*, un erasmista de fina cultura, e irónico ingenio, había leído muy bien la novela de Apuleyo, como Antonio Vilanova y otros estudiosos han señalado con precisos detalles [Vid. los tres artículos de A. Vilanova (1989: 123-179); y otros ensayos, de J. Molino, J. V. Ricapito, y G. Hernández-Stevens, citados en mi introducción a la edición de la versión de Cortegana, (1988: 29-30)]. Decir, por tanto, que el *Lazarillo* significa «el principio absoluto de la novela moderna», como más de una vez he leído, es un reclamo editorial tan frívolo como ignorante. En la historia de la literatura no hay principios absolutos, y desconocer lo que significó la reaparición de un texto novelesco como el de Apuleyo.

Por otra parte, hay algún estudioso y buen conocedor de la época que prefiere considerar más importante que la de Apuleyo la influencia de la novela breve *El asno*, atribuida a Luciano. Así lo hace M. O. Zappala, en su amplio estudio sobre la tradición de Luciano en España. Cita en apoyo de su tesis algunas líneas de Lázaro Carreter, acerca de las «aventuras en ristra» del texto de Luciano. (Esas aventuras en serie, por supuesto, están también en Apuleyo, pero lo que singulariza la gran novela latina es el talante personal del protagonista y el tono sentimental y un tanto religioso de la trama). El texto de Luciano, irónico y cómico, por su carácter de peripecias contadas en tono de sátira burlesca carece de la honda textura emotiva, de la carga tragicómica, de la novela de Apuleyo.

Desde luego, creo que Zappala tiene sobrada razón cuando destaca que ciertos trazos de la picaresca están no sólo en el *Asno*, sino en otros textos de Luciano, el gran satírico contemporáneo de Apuleyo. Cito unas líneas muy sugerentes de su libro: «Many of the “picaresque” characteristics of the

Asinus (the open-ended autobiography, the humble-state of the narrator, his position as an out-sider, the series of cruel masters, the attempt to move vertically in society, religious satire), present as well in the *Lazarillo*, are hallmarks of Lucian's whole opus. The view of Lucian as a picaresque author is not new. In the last century, Cansinos-Assens in his preface to Lucian's *De morte Peregrini* wrote that : La vida de los cínicos era... la vida picaresca de aquel tiempo» (1990: 183).

Es bien sabida la larga influencia que Luciano tuvo, en parte a través de Erasmo y de algunos escritores erasmistas, en muchos escritores del Siglo de Oro. Es indudable la influencia de Luciano (y Erasmo) en la pintoresca *Segunda parte del Lazarillo*. Se subraya bien en la excelente edición e introducción de P. M. Piñero (1988). El motivo de las transformaciones mágicas y los viajes fantásticos por escenarios utópicos o fabulosos –como el fondo del mar o el viaje a los cielos– son ecos lucianescos. También en *El viaje a Turquía* y *El Crótalon* y *El Escolástico* de Villalón guardan reflejos del ingenio y la sátira de Luciano (Zappala analiza bien todos esos influjos puntuales). De todos modos, conviene matizar la frase citada de Cansinos-Assens: el cínico antiguo, a diferencia del pícaro, no tenía ningún afán de medro, carecía de pretensiones, vivía contento como mendigo, y su desprecio de la convenciones sociales y de la moral al uso eran muy distintos de los hábitos mentales del pícaro. (El humorista Luciano, por lo demás, adoptó el cinismo como una perspectiva literaria y no como forma de vida; es decir, no adoptó el *bíos kynikós*, sino sólo el *trópos kynikós*). Por lo demás, no es éste el momento de discutir si influyó más Apuleyo o Luciano en la tradición picaresca. Podemos admitir que ambos autores ejercieron cierto influjo, a veces coincidiendo. Con todo, *El asno de oro* es, desde luego, una obra de mucho mayor calado literario que *El asno* lucianesco. Ambos textos novelescos pueden depender de una obra anterior perdida, y reconstruida con diverso sello personal por uno y otro. Eran bastante distintos el escéptico y epicúreo Luciano de Samósata, un sirio helenizado, y el orador africano Apuleyo de Madaura, diestro en artes mágicas. No vamos a discutir ahora «por la sombra del asno», según la frase famosa, pero sí quiero dejar bien sentado que el Lucio asnificado que protagoniza la novela de Apuleyo es un personaje de mucha más enjundia y larga sombra que el escurridizo protagonista del *Onos* lucianesco. (Puede leerse al respecto, por ejemplo, el libro ya clásico de P. G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, sin olvidar, su último y breve capítulo titulado «“Nachleben”: the Roman Novel and the Rebirth of the Picaresque» (224-243). Aunque se ha escrito mucho sobre el asunto desde este libro, sigue siendo de una ejemplar claridad).

Hay una cierta convergencia entre las tramas de las novelas picarescas y las «bizantinas»: el pícaro protagonista o la pareja de jóvenes amantes peregrinan y sufren sus experiencias en un viaje aventurado y aventurero. Lo ha subrayado muy acertadamente Antonio Vilanova, al insistir en que «el peregrino es el héroe novelesco de la Contrarreforma». Citaré, para concluir estas líneas, unas líneas de su ensayo sobre «El peregrino en el *Persiles* de Cervantes» (ahora en Erasmo y Cervantes, ya citado):

«Dentro de su total desemejanza, la novela picaresca coincide con la novela amorosa de aventuras o peregrinaje de tipo bizantino en un propósito idéntico de captar la trayectoria de la vida del hombre, los trabajos y los desengaños de la condición humana. Partiendo de esta coincidencia inicial, y frente al oscuro retablo de la picaresca, atalaya de la vida humana y espejo que refleja los caminos del vicio y del pecado, la novela de peregrinajes, atalaya del alma barroca, refleja la ruta de congoja y desaliento que lleva hacia la virtud. Los dos caminos por que puede enderezarse la vida del hombre en la tierra, señalan estas dos trayectorias divergentes en cuyo ápice se enclavan los dos polos del mundo barroco: la vida como escuela del vicio, desembocando fatalmente en el pecado y la desgracia, y la vida como aprendizaje de la virtud, premiada con la fortuna y la ventura. La primera origina la novela picaresca; la segunda, la novela de aventuras o peregrinajes. En el fondo late tal vez la misma desgarrada amargura, el mismo desaliento, un idéntico anhelo moralizador y una misma conciencia del fracaso. Téngase en cuenta que el peregrino de amor y el pícaro, peregrino del pecado, representan respecto del caballero andante una progresión descendiente de idealismo y de fantasía para dar paso a una gradual humanización. Y es lo cierto que toda la pesadumbre y desengaño del Barroco se cifran en esta trágica substitución del caballero andante, suma de virtudes heroicas, por el pícaro y el peregrino que, por razones muy desemejantes, son la antítesis del heroísmo. En la coyuntura histórica en que Amadís se ve desplazado por el pícaro Guzmán de Alfarache o por el peregrino Luzmán, es justamente cuando nace *Don Quijote*, la más amarga sátira contra el heroísmo caballeresco de la literatura universal». (1989: 393-4).

3

De las novelas antiguas tan sólo la *Historia Apollonii regis Tyri* fue conocida en la Edad Media. Mantuvo un notorio prestigio en toda Europa, y dio origen a algunas versiones tan atractivas y amenas como nuestro *Libro de Apolonio*, versificado en las estrofas del mester de clerecía. La pervivencia

de esta novela de trama complicada, de prototipo griego, pero que sólo nos ha llegado en una tardía versión latina, en una prosa de estilo muy llano y muy popular, debe quedar al margen de estos apuntes. Pero me gustaría recomendar al respecto el reciente libro de Isabel Lozano-Renieblas, *Novelas de aventuras medievales*, Reichenberger, 2001.

Respecto de la influencia del *Satiricón* de Petronio en algunos escritores españoles del Siglo de Oro, me parece inexistente, por lo tardío y restringido de su difusión²⁹. Es cierto, como apunta M. Díaz y Díaz, que Quevedo (que había leído sus fragmentos en la edición latina de Escalígero, en 1571, cuando aún no se conocía la famosa «Cena de Trimalción») lo cita varias veces con elogio, y escribió sobre Petronio una estupenda sentencia: «Siempre las razones de Petronio en otra pluma echarán de menos sus palabras». (Petronio: 1968: C).

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Caritón, *Quéreas y Calíroe*, Trad. J. Mendoza, M., Gredos, 1979.

Jenofonte de Efeso, *Efesíacas*. Trad. J. Mendoza, M., Gredos, 1979.

Longo, *Dafnis y Cloe*. Trad. J. Valera, 1880. Trad. M. Brioso, M. Gredos, 1982. Trad. J. Bergua, Alianza, 1996.

Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, T. M. Brioso. M., Gredos. 1982.

Heliodoro, *Historia etiópica...* Trad. F. Mena. Ed. López Estrada, M., R.A.E., 1954. *Las Etiópicas*, Trad. E. Crespo, M. Gredos, 1979.

M^a. Paz López Martínez, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Publ. Univ. Alicante, 1998.

Luciano, *Relatos Fantásticos*, Trad. C. García Gual, M. Alianza, 1998.

²⁹ «In Spain, then, Apuleius is a key figure in the rebirth of the picaresque. In France, the rogue-novel as it develops in the seventeenth and eighteenth centuries is above all shaped by the Spanish tradition, but Petronius here achieves a greater though still restricted prominence. The most interesting imitation of the *Satyricon* is the *Euphormionis Satyricon* (1603), a work composed (significantly) in Latin by John Barclay, a Scot born and bred in France. On Petronius' influence in France, see A. Collignon, *Pétrone in France* (Paris, 1905). There was a lively cult in the seventeenth century; the matron of Ephesus theme was treated by Saint-Evremond (1665), by La Fontaine and by sundry dramatists. Bussy-Rabutin's *L'Histoire amoureuse des Gaules* (1665) contains many imitations. But only Voltaire of the great eighteenth-century figures is a Petro» Menéndez Pelayo y sus estudios sobre las novelas griegas...

Pseudo Calístenes, *Vida de Alejandro de Macedonia*, Trad. C. García Gual, M. Gredos, 1978,

Petronio, *Satiricón*, Trad. M. Díaz y Díaz, Barcelona, Alma Mater, 1968.

Apuleyo, *El asno de oro*, Trad. Diego López de Cortegana (1513?, 1525?). Edición e introducción de C. García Gual, Madrid, Alianza, 1988 (y reeds.). Hay varias versiones modernas, como la de L. Rubio, Madrid, BCG, 1978. *Historia de Apolonio rey de Tiro*. Trad. M. C. Puche López, M. Akal, 1997.