

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Escobar Santamaria, Judit; Ferrero Hernández, Cándida, dir. Aproximación a la influencia de Apuleyo en Cervantes y en el Lazarillo : estudio de puntos en común. 2020. 33 pag. (839 Grau en Estudis d'Espanyol i de Clàssiques)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231073>

under the terms of the  license

**APROXIMACIÓN A LA INFLUENCIA DE  
APULEYO EN CERVANTES  
Y EN EL *LAZARILLO*.  
ESTUDIO DE PUNTOS EN COMÚN.**

Trabajo de Final de Grado  
Estudios de Español y de Clásicas



JUDIT ESCOBAR SANTAMARIA

Tutora: Dra. Cándida Ferrero Hernández

26 de junio de 2020

## ÍNDEx

|                                                                    |         |
|--------------------------------------------------------------------|---------|
| Resumen.                                                           | Pág. 3  |
| Introducción.                                                      | Pág. 4  |
| Objetivos y metodología.                                           | Pág. 7  |
| Contextualización.                                                 | Pág. 8  |
| Apuleyo en Cervantes: el plano <i>verdad-ficción</i> .             | Pág. 10 |
| Apuleyo en Cervantes: el plano <i>realidad-ficción</i> .           | Pág. 13 |
| Apuleyo en Cervantes: el plano <i>conocimiento-contemplación</i> . | Pág. 18 |
| Apuleyo en el <i>Lazarillo</i> .                                   | Pág. 22 |
| Conclusiones.                                                      | Pág. 26 |
| Bibliografía.                                                      | Pág. 28 |

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo poner de relieve qué puntos tienen en común las *Metamorfosis* de Apuleyo, una selección del corpus de Cervantes, y el *Lazarillo de Tormes* en materia de estructura, personajes y objetivos. A través de los principales estudios sobre la influencia del madaurense en los dos autores del Siglo de Oro, se pretende determinar que predomina una influencia más formal de Apuleyo en el *Lazarillo* y que, en cambio, en Cervantes predomina una influencia más fundamental. Para ello, se va a analizar por un lado el patrón de comportamiento de Lucio y don Quijote, las similitudes entre Lucio y los perros del *Coloquio*, la fábula de Psique y Cupido en el episodio de Ruperta y Croriano del *Persiles* y, por el otro, se van a analizar las concomitancias entre la estructura de las *Metamorfosis* y del *Lazarillo*, entre el personaje de Lucio y el de Lázaro, y entre el personaje del avaro Milón y el del clérigo de Maqueda.

Palabras clave: Metamorfosis, sátira, curiosidad, ficción, pícaro.

## ABSTRACT

The aim of this paper is to highlight what points Apuleius' *Metamorphoses*, a selection of the corpus of Cervantes, and *Lazarillo de Tormes* have in common in terms of structure, characters and objectives. Through the main studies on the influence of the Madauran on the two authors of the Spanish Golden Age it is attempted to determine that a more formal influence of Apuleius predominates in *Lazarillo*, whereas a more fundamental influence predominates in Cervantes. For this, on the one hand the behavior pattern of Lucius and Don Quixote, the similarities between Lucius and the dogs of *Coloquio*, and the fable of Psyche and Cupid in the episode of Ruperta and Croriano in *Persiles* will be analyzed; on the other hand, the concomitances between the structure of the *Metamorphoses* and the *Lazarillo*, between the character of Lucius and Lázaro, and between the character of the stingy Milon and the cleric of Maqueda will be analyzed as well.

Keywords: Metamorphoses, satire, curiosity, fiction, "pícaro".

## INTRODUCCIÓN

Merece la pena empezar este trabajo hablando del autor y de algunas de las dudas que presenta las *Metamorfosis*, pues queremos ir estableciendo líneas argumentales para poder referirnos con solidez a las diferentes cuestiones que se van a abordar.

Sobre Apuleyo existen hechos en que la crítica es prácticamente unánime: africano, nació en Madaura sobre el 125, fue abogado, un incansable viajero, un filósofo platónico y un gran orador<sup>1</sup>. Este consenso se debe básicamente a la proyección de su obra conservada como autobiográfica: por un lado, tenemos *Floridas*, extractos de piezas discursivas de oratoria y por el otro, y elemento básico de estos fundamentos biográficos, *Apología*<sup>2</sup>. En ella, Apuleyo se defiende de unas acusaciones sobre el uso de magia de una manera brillante. Gracias a este despliegue de asuntos propios, el lector actual puede ir concibiendo una idea de quién era Apuleyo, cómo pensaba y, en consiguiente, cómo podía llegar a escribir.<sup>3</sup> El intento de profundizar fugazmente en Apuleyo nos sirve para entender o, por lo menos, intentar establecer una relación consistente y coherente entre la reconstrucción de lo que sería su vida y su supuesta intención para con este libro. A pesar de ello, si todas estas dudas no han podido ser a día de hoy resueltas unánimemente por la crítica, el hecho de querer tener clara la intención con la que se escribió este libro es misión, si cabe, aún más compleja.

Bien es sabido que en la originalidad de esta obra toman parte tres autores: nuestro Lucio Apuleyo, Lucio de Patras y Luciano de Samóstata, a pesar de la existencia de sólo dos textos cuyo protagonista sea Lucio, un hombre metamorfoseado en asno a causa de su desmedida curiosidad. La relación entre *praenomina* de los autores y nombre del protagonista salta a la vista<sup>4</sup>. Dándola por válida, lo más probable es que el nombramiento del autor se diese en base a Lucio, ya que es el protagonista en ambas narraciones. De todos modos, se aduce a Lucio de Patras la autoría principal del hipertexto perdido<sup>5</sup>. Otro de los aspectos no aclarados, *a priori* no tan relevante, es el debate sobre el doble título que posee. Si bien no exponremos aquí la problemática de la originalidad de los títulos porque nos extenderíamos demasiado<sup>6</sup>, sí es interesante plantearse a qué eluden dichas metamorfosis. De las diversas opciones que se han llegado a poner sobre la mesa, nos interesa destacar solamente dos: la observación del plural al interpretar solamente una metamorfosis (tan importante como para pervivir hasta el día de

---

<sup>1</sup> Rubio Fernández 1978, 7 y ss.

<sup>2</sup> Para una breve lista de las obras perdidas atribuidas a nuestro autor, véase Rubio Fernández 1978, 13 nota 16. Para un resumen de ellas, véase la introducción de Martos 2003, XVI y ss.

<sup>3</sup> De la posibilidad de extraer biografía en las *Metamorfosis*, cabe mencionar que, a pesar de no tomar por reales las aventuras de Lucio en Apuleyo, se han podido extraer datos aparentemente fiables del autor, tales como el gentilicio. Como apunta Rubio Fernández 1978, 7, autores como Sinko 1912 o Cocchia 1915, sí se aventuran a encontrar en dicho libro la realidad en la vida de Apuleyo.

<sup>4</sup> Martos 2003, XII.

<sup>5</sup> Focio (s.IX) atribuye las *Metamorfosis* no conservadas al autor griego Lucio de Patras (s.I), en las cuales se habrían basado, más tarde, Apuleyo (s.II) y el también griego Luciano de Samóstata (s.II), a quien otorga la autoría de *Lucio o el Asno* y la considera una epítome de la primera obra mencionada (cf. Cocchia 1919, 358-365); Perry 1967, 212 y ss., en cambio, teoriza sobre la autoridad y atribuye directamente las *Metamorfosis* griegas perdidas a Luciano y la confusión del falso narrador por autor en *Lucio o el Asno*, a un copista no muy por la labor.

<sup>6</sup> Las introducciones de Martos 2003 y Rubio Fernández 1978 son un buen ejemplo de estas discusiones.

hoy<sup>7</sup>) y la referencia del adjetivo *aureus*, no atribuido al asno<sup>8</sup>, sino interpretado como una referencia isíaca<sup>9</sup>. De esta manera, destaparía el título la esencia de la intención religiosa y moralizante de Apuleyo, lo cual aproximaría el libro XI a todo el conjunto de la obra.

La obra de las *Metamorfosis* es considerada la primera novela de ficción en prosa latina que nos ha llegado entera pero, no obstante, sobre la división de esta también ha habido discusión, pues su disposición en once libros se aleja del estándar griego, que solían ser ocho. Así, hay quien da crédito a una posible añadidura de los dos libros de Psique y Cupido y al final el libro XI dedicado a Isis, mientras que otros simplemente defienden que son diez libros (número más común en latín) más uno, el final<sup>10</sup>. Lo que sí es comparable en contenido es que Apuleyo añade de su propia cosecha otras dos narraciones, desarrollando, además, los otros capítulos<sup>11</sup>, con el drama y la ironía continuamente como telón de fondo.

Llegados a este punto, deberíamos preguntarnos lo siguiente: ¿pueden tener relación entre sí las dos historias añadidas? ¿Puede ser el libro XI una apología religiosa? Si la respuesta a la primera pregunta fuera afirmativa, estaríamos aceptando la existencia de una historia paralela a la trama principal, alegórica. Es decir, tanto Lucio como Psique sufren de extrema curiosidad, comparten el aviso que se les da, la atención nula que prestan a este, la terrible caída, y el sufrimiento por el que han de pasar para llegar a ser redimidos por una divinidad. Una vez que sucumbieron a este amor divino, ya han alcanzado un estado sublime<sup>12</sup>, como si sin querer hubieran encontrado, de una forma final totalmente distinta y por otro camino, mucho más de lo que pensaban encontrar en uno.

Si la segunda respuesta fuera también afirmativa, estaríamos alineando la intención con la de Lucio de Patras, por lo menos en este libro pues, según Focio, Luciano tomó su epítome a modo de sátira. Walsh (1970, 142) defiende que no se trata simplemente de un libro jocoso, tal y como apunta nuestro autor en el prólogo, en el que solamente nos vamos a entretener; es más que eso, es una fábula con una moraleja y es la de que la felicidad no se ha de buscar en la sensualidad, sino en la divinidad, de ahí la lograda reconversión de Lucio. El descubrimiento de la intencionalidad del autor la basa en su psicología y no concibe esta novela sin un objetivo moral; no obstante, parece contradictorio que semejante moraleja pueda ser vislumbrada a través de un libro lleno de engaños, de corrupción, malas praxis y sadismo, pero eso sería explicado por la ambivalencia de la que se caracteriza. Como si el significado serio hubiese sido sepultado hasta que uno llega al final y se encuentra con la absoluta verdad. Por tanto, esta mezcla de fábula milesia y misticismo platónico sería prueba gráfica de la complejidad de la personalidad de nuestro autor. Y se podría llegar a entender como una metamorfosis del cuento cómico milesio a la fábula moral y a la apología religiosa. Estas son las ideas que, según Walsh, aparecen mezcladas en el libro: una narración irónica con ganas de hacer reír, una fábula y una adoración.

Pero como es evidente, hay autores que, como Martos (2003, LXXII), ven lógica la duda acerca de que el objetivo de Apuleyo fuera una manifestación clara a favor del culto a Isis, y no por ello debe desdeñarse su conocimiento de Platón, claro está, pero no encuentran evidencias de la reconversión en la novela. Para él, se podría considerar la intencionalidad de este último libro como una parodia a la devoción, a los cultos y a la religión en general (así lo ha tratado

---

<sup>7</sup> Perry 1923, 238.

<sup>8</sup> Aparece por primera vez así denominada la obra por San Agustín, XVIII, 18 (cf. Martos 2003, XXXIX).

<sup>9</sup> Bitel 2000, 212 y 220.

<sup>10</sup> Martos 2003, XXXVI.

<sup>11</sup> Para un concepto gráfico, véase la tabla comparativa de Walsh 1970, 147 sobre los dos Lucios conservados.

<sup>12</sup> Rowell 1971, 706, en su reseña a Walsh 1970.

con la mujer del panadero o los sacerdotes de la diosa siria), hecho que la haría semejante a la intención de Luciano. De manera similar lo plasma Hays<sup>13</sup> al compararlo con el final del *Lazarillo*, con el personaje satisfecho, explotado e inconsciente, y en el que es también el lector el que debe descubrir la verdadera motivación de los personajes.

Ahora bien, está claro que Apuleyo debe su fama en la posteridad a la preciosa historia de Psique y Cupido, como autor, pero su estilo, su temática, su filosofía o su magia, han sido objeto de copia o de mención. Autores como Juan de Salisbury, Dante, Boccaccio, Shakespeare o Kafka tienen relación con su obra, ya sea mediante la incrustación de cuentos narrados como en las *Metamorfosis* o bien con un título análogo<sup>14</sup>. Sin embargo, nos interesa la huella que dejó en las letras hispanas. Si el siglo XVI fue el siglo en el que apareció la primera traducción a cargo de Diego López de Cortegana<sup>15</sup>, antes de terminar el siglo habían aparecido ya otras cinco<sup>16</sup>. A partir de ahí, la influencia referencial en la literatura española es innegable.

---

<sup>13</sup> En su reseña a Harrison 2000, nota 5.

<sup>14</sup> Martos 2003, LXXXII.

<sup>15</sup> Cabe mencionar aquí sucintamente la hipótesis de Calero 2016, 333 en la que defiende la autoría de Vives como traductor de las *Metamorfosis* y del *Quijote*. No nos interesa desarrollar esta idea, salvo destacar la vital relevancia que da a nuestras *Metamorfosis* (2016, 405) como fuente de inspiración tanto del *Quijote* como del *Lazarillo*, incluso en Shakespeare.

<sup>16</sup> Menéndez Pelayo 1950, I, 85. Carrasco 1983, 181 menciona el hecho de que Cervantes tuviera el libro en sus manos.

## OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Resulta fácil evidenciar que Apuleyo, Cervantes y el autor del *Lazarillo* comparten la crítica mordaz de los vicios de una sociedad en plena crisis, pero a la hora de determinar qué deben ambos autores a Apuleyo, la crítica no ha sabido ponerse de acuerdo del todo. Por otro lado, los estudios realizados sobre la influencia del madaurensis en Cervantes y en el *Lazarillo* no han llegado a poner sobre la mesa la intertextualidad de los elementos en materia de personajes y estructuras que comparten las obras del Siglo de Oro con las *Metamorfosis*. Si bien es verdad que cada tesis cuenta con sus propios defensores, desde el punto de vista más escéptico como el de Menéndez Pelayo (1950) hasta el más idealista como el de Calero (2016), se tiende a encontrar en general una influencia bastante arraigada tanto en el *Lazarillo* como en Cervantes, tal y como lo defienden Quiroga Salcedo (1975) o Vilanova (1978), respectivamente. No son de extrañar, pues, dichas divergencias, si tenemos en cuenta que incluso sobre el mismo Apuleyo se ciernen dudas en cuanto a la originalidad de la trama, conformando un triángulo de nombres entre Apuleyo, Lucio y Luciano o en cuanto a la intención real del libro XI, discutiendo sobre si esta es satírica o es más bien un homenaje y, por ende, en cuanto a la intención de toda la novela. Del resultado de esta incógnita ve la luz, a su vez, la tesis que defiende la relación entre la fábula de Psique y Cupido con la trama principal de la novela, es decir, con la aventura de Lucio.

Por ello, este trabajo pretende, por un lado, corroborar las tesis que profundizan en el estudio de las coincidencias entre el pensamiento de Apuleyo y el de Cervantes y, por el otro, ratificar el esqueleto narrativo de las *Metamorfosis* en el *Lazarillo*.

Para empezar este trabajo y antes que nada, se va a llevar a cabo la contextualización de los autores para observar si existen elementos sociales que pudieron influenciar en la creación de las obras que vamos a analizar. A continuación, se va a desarrollar el cuerpo, que consta de cuatro apartados: en primer lugar, se analizará el patrón de comportamiento de los personajes de Lucio y don Quijote, así como la presencia de la verdad dentro de la ficción tanto en las *Metamorfosis* como en el *Coloquio*; en segundo lugar, se analizará la presencia de la realidad dentro de la ficción en las *Metamorfosis* y en el *Quijote*; en tercer lugar, se estudiará la relación análoga de adquisición de conocimiento tanto de Psique y Lucio, como de Psique y Ruperta; y, por último, se identificarán los puntos en común entre dos de los personajes de las *Metamorfosis*: Lucio y Milón, y Lázaro y el clérigo de Maqueda, respectivamente. Finalmente, todos los puntos en común serán extraídos y puestos en paralelo en las conclusiones, que van a servir para cerrar este trabajo que surge de un asno de oro para un siglo de oro.

## CONTEXTUALIZACIÓN

Hablemos ahora de la época en la que se dio a conocer el madaurenses en todo su esplendor. En los siglos anteriores a los períodos de gloria literaria española del Renacimiento y el Barroco, se encuentran compartiendo territorio tres culturas<sup>17</sup>. Por una parte, los árabes, que entre otros logros introdujeron en la cultura peninsular el saber griego a partir de traducciones árabes a la lengua vernácula cuando aún no había despertado en ella el afán de los clásicos; por otra, los judíos, que venían dedicándose igualmente al saber, a la medicina o a la administración pecuniaria<sup>18</sup>. A la expulsión o reconversión de unos y otros promocionadas por la unificación de las coronas a finales del siglo XV, la península quedó subyugada, por otras muchas razones, a una crisis económica ya generalizada para la época de Cervantes. Este tiempo de búsqueda de la unión como nación, si bien va desencadenando el desmantelamiento feudal y supone el auge de la burguesía, conlleva a su vez el afán de riquezas (y dilapidación) del nuevo mundo, que trajo consigo dicho empobrecimiento<sup>19</sup>. En este punto, nos encontramos en la contraposición de unos siglos dorados en arte con un telón de fondo social moralmente en decadencia.

Aunque no consiguió arraigar el protestantismo en España, perpetuándose así el catolicismo como religión nacional unificadora gracias, entre otras cosas, a la fuerte represión de la Santa Inquisición, el neoplatonismo asomaba en discursos literarios varios como, por ejemplo, el de Marcela en el capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*<sup>20</sup>. De esta manera, si a finales de la Edad Media se pueden encontrar en *Cárcel de amor* sentimientos amatorios contrapuestos (amor cortés y místico)<sup>21</sup>, ya en el Renacimiento esa distinción va desapareciendo para acabar fusionada, en tanto que, tras este neoplatonismo cristianizado, la platónica Idea del Bien pasa a identificarse con Dios y, si la mujer es la sombra de Dios porque es belleza, a ella (y a Dios, por extensión), se llega a través del amor a la belleza. Lo hallamos ejemplificado en Dante cuando ve en la mujer, la *donna angelicata*, a veces un ángel del cielo y otras, la sabiduría divina<sup>22</sup>.

Incrustado en esa sociedad, Cervantes no logra éxito como dramaturgo, poeta, soldado o recaudador de impuestos; es más, alguno de estos trabajos le cuestan la cárcel, la pérdida de la mano izquierda y un cautiverio<sup>23</sup>. Con lo que sí labra triunfo es con la novela que le ha merecido

---

<sup>17</sup> Fuentes 1994, 42.

<sup>18</sup> Pérez 2005, 53.

<sup>19</sup> Woods 2005.

<sup>20</sup> Se ha considerado un discurso feminista, libertador o sofista, pero nos interesa Matzkevich 2019 porque resalta la correspondencia con *Diálogos de amor* de Hebreo, pues “habla de sí misma como de un producto celeste poseedor de un entendimiento divino” y “no corresponde al amor sensual de quienes dicen amarla motivados por su belleza física”. Hebreo, escritor neoplatónico, influenció junto con Petrarca la lírica europea, especialmente a escritores como Garcilaso, Herrera o, como hemos dicho, Cervantes, quien en el prólogo del *Quijote* cita al mismo Hebreo.

<sup>21</sup> Serrano 1986, 383.

<sup>22</sup> Díaz Díaz 1998, 126.

<sup>23</sup> Eisenberg 1993, 16. Fernández de Navarrete 1819, 35 considera que posteriormente, en algunas de sus obras sin duda pondrá ejemplos de sus aventuras. Previtali-Morrow 1971, 430 ve en el *Coloquio de los perros*, obra de la que nos ocuparemos más adelante, una biografía de su sentimiento hacia la vida.

fama mundial, una novela que se concibió originalmente como una sátira contra lo más leído de la época y ha acabado siendo una de las novelas más traducidas en el mundo. A lo largo de estos años se han ido desvelando los distintos sentidos de la obra, pero el aspecto que ahora nos concierne destacar es el reflejo de la realidad social que representa: es un manojo de ideas, costumbres, personajes, la mayoría de las clases bajas que, si dedicamos unas líneas a la sociedad en que vivió Apuleyo, podemos directamente establecer paralelismos con la que acabamos de describir.

Para empezar, las *Metamorfosis* puede ser considerada, en palabras de Rubio Fernández (1978, 25-26), un manual, junto con el *Satiricón*, de la vida real del Imperio, llena de salteadores de caminos, de crueldad de los amos, de miseria de los esclavos y de la lucha interna del hombre por una felicidad que pretende conseguir al abrazar la fe. En este punto, dicho autor puntualiza la situación de esta sociedad que se encuentra a las puertas del cristianismo, aspecto que dista de la ya asentada católicamente del XVI y XVII. Apuleyo se ve inmerso, gracias a su afán de curiosidad característico, en el mar de astrología, metafísica y magia en general que existe en el siglo II, en el que, a pesar de dicha diversidad<sup>24</sup> y teórica ausencia de predilección por ninguna en concreto, no acaba de gustar del todo. De ahí que el hecho de su acusación por hacer uso de magia no fuera sorprendente.

Vivir de pleno la *pax romana* con la estabilidad que trajo consigo el Imperio Humanístico, no impide cantar con un realismo desgarrador los bajos fondos de una sociedad decadente<sup>25</sup> ya abocada a mitad del siglo II a un principio de crisis, lo que será un hecho real en el siglo III, en que la distancia entre ricos y pobres aumenta considerablemente<sup>26</sup>. En ese aspecto, la crítica parece estar bastante de acuerdo en considerarlo representante de su época. Y en la misma línea, trazamos un puente entre ambas sociedades, pues ambas obras fueron constituidas en épocas de crisis. En un caso, en una sociedad donde el mestizaje cultural estaba a la orden del día: las *Metamorfosis* trata temas de la literatura griega y egipcia, escrita en latín por un escritor africano<sup>27</sup>; en el otro, en una sociedad en la que se acababa de hacer limpieza cultural, pero ambos ilustrando al lector la realidad según sus restricciones sociales, históricas y artísticas<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Blanquez Pérez 2015, 23.

<sup>25</sup> López Fonseca 2006, 82.

<sup>26</sup> Blanquez Pérez 2015, 26.

<sup>27</sup> Blanquez Pérez 2015, VI.

<sup>28</sup> Carrasco 1983, 178-186 cita autores como Petroni o Cortés, que se refieren a asociaciones puntuales entre ambos autores, Amezáa, Icaza o Menéndez Pelayo (1950, I, 178, nota 1) como defensores de breves reminiscencias o, en el extremo contrario, Pellicer (1797, XXXVI), el primero que establece paralelismos entre las semejanzas biográficas y psicológicas. Él ve más allá del *Coloquio de los perros* y encuentra similitudes ya en el *Quijote*, como la del episodio de los odres de vino, que veremos más adelante. Temáticamente considera en el *Quijote* la existencia de metamorfosis: los rústicos en gobernadores, los molinos en gigantes, etc. y estructuralmente basa la similitud de ambas obras en ser “muchas historias y una historia” y en que ambos protagonistas están presentes a lo largo del relato, protagonistas que tras ser vilipendiados se salvan gracias a la Providencia.

## APULEYO EN CERVANTES: EL PLANO VERDAD-FICCIÓN

Tras destacar el *Quijote* como ejemplo realista, vamos a fijarnos en una de las obras perteneciente al grupo de las llamadas narraciones cervantinas picarescas: el *Coloquio de los perros*. Esta novela corta nos interesa por un lado por la razón ya mencionada: el despliegue de personajes aludidos, donde la mayoría son ladrones, putas, brujas, asesinos, corruptos o abusadores, es la muestra para el lector del submundo inobjetable de mezquindad y pobreza que campaba en esa época<sup>29</sup>; y, por otra parte, es evidente que cumple una de las premisas del patrón estructural de la picaresca, que veremos más adelante. Pero, no obstante, estas hazañas componen una narración satírica y, por ende, anti-moralizante, rasgos compartidos con las *Metamorfosis*, que contienen el mismo carácter satírico al contar con los parámetros de la novela latina; parodias sociales, en este caso, donde el protagonista muestra una sociedad decadente, pero sin una intención moralizante; es decir, no intenta cambiar el mundo sino sobrevivir.<sup>30</sup>

En cuanto a la existencia de otro elemento estructural que no podemos pasar por alto es el hecho de que Cipión y Berganza son dos perros poseedores de la capacidad de raciocinio: la similitud de personajes con el asno Lucio<sup>31</sup> es evidente y además en ambos casos son los narradores<sup>32</sup>. Que anteriormente esa razón perteneciera a un cuerpo humano lo ignoramos: lo único a qué atenerse es la explicación de la bruja Cañizares al contar a Berganza el parentesco con su compañera, quien fue víctima, fruto de la envidia, de la mutación de sus hijos al nacer. A pesar de todo, Cervantes no lo clarifica en ningún momento.

Por cierta tenemos la mención a nuestro Lucio, cuando la bruja lamenta que la reconversión física no será tan fácil como con las rosas en las *Metamorfosis* (*Novelas ejemplares*, II, fol. 262r), y vaticina un oráculo para el retorno al cuerpo humano con una posible interpretación (Williamson 1991, 193) como el Juicio Final, en tanto que sólo se dará cuando se haga justicia en el mundo; es decir, algo que no depende en absoluto de los interesados.

Aparte de esta reminiscencia directa, veamos otros pasajes con parecidos razonables<sup>33</sup>: Berganza descubre el engaño de los pastores para justificar la muerte de las ovejas, pues no existía tal lobo, sino que ellos mismos eran los asesinos (*NE*, II, fol. 246r), mientras que a Lucio lo quieren asesinar por unas falsas acusaciones y planean excusar su muerte achacándola a un lobo (*Met.*, VII, 22). Otra semejanza la encontramos en los episodios en los que los animales quieren responder a la fidelidad de su amo escarmentando al que lo engaña, como en el caso de la negra en Berganza (*NE*, II, fol. 252v) y el amante de la mujer del molinero en Lucio (*Met.*, IX, 26-27). Otra más la hallamos en los trucos que se dejan enseñar (para no levantar sospechas), por los que ambos se ganan que les llamen “sabios” (*NE*, fol. 358v; *Met.*, X, 17).

---

<sup>29</sup> Carrasco 2015, 186, nota 23, comenta la unanimidad de la crítica en cuanto al anclaje socio-histórico de esta novela corta, llegando incluso algún autor al intento de encontrar el personaje histórico real correspondiente.

<sup>30</sup> López Fonseca 2006.

<sup>31</sup> Hablando de animales, mención aparte merecen los pasajes prácticamente idénticos entre el asno apuleyano y el cervantino. Cotejamos los más evidentes: por un lado, tenemos el episodio en que tanto Rocinante como Lucio quieren emparejarse con unas yeguas, episodio que en ambos protagonistas acaban mal (cf. *Quij.*, I, 15; *Met.*, VII, 16); por otro, el que a ambos asnos les ponen un manojo de zarzas bajo el rabo como travesura (II, 61; VII, 18).

<sup>32</sup> Carrasco 1983, 177.

<sup>33</sup> Para una ampliación de estos ejemplos, véase Carrasco 1983, 183-185.

Finalmente, cabe destacar una reminiscencia última a los pasajes en que tanto la bruja Cañizares (*NE*, II, fol. 264v) como Pánfila (*Met.*, III, 21) se retiran para untarse los ungüentos que las metamorfosearán.

Ahora bien, también existe una correspondencia de ambos animales en el impedimento del habla para con los humanos (Berganza sólo se puede comunicar con Cipión); en la preocupación de justificar sus relatos (ya sea porque los han presenciado o porque los han oído); o bien en las situaciones límite que viven los personajes, tan al borde del abismo que, si no fuera por un cambio inesperado de rumbo, la narración terminaría con la muerte de los protagonistas.<sup>34</sup>

Hablemos de la intención. Si bien el prólogo debería servir para esclarecer las intenciones del autor, no son estos dos simples en ello. Observemos las similitudes entre ambos. Para empezar, los dos autores se presentan al lector: “‘Quis ille?’ Paucis accipe” (*Met.*, I, 1); “qué rostro tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones” (*NE*, fol. VIIv), pero ¿nos habla el autor o nos habla el narrador? Porque entonces el autor podría encubrir las intenciones propias. Por otra parte, el origen que nos presentan, es parcialmente cierto en las *Metamorfosis*, pues efectivamente se hallan en la novela fábulas milesias, pero el cuento de Psique y Cupido y el último libro no formarían parte de esta catalogación; en cambio, en el *Quijote* pasa directamente a provenir del manuscrito de Cide Hamete Benengeli. Por lo menos, aunque también parcialmente, pues hay mucho más que eso, las intenciones declaradas son verídicas: el entretenimiento (“Fabulam Graecanicam incipimus” (*Met.*, I, 1), es una “mesa de trucos” (*NE*, fol. VIIIv) y, por ello, quieren captar la atención del oyente o lector: “lector, intende”, “at ego tibi” (*Met.*, I, 1); “lector amantísimo”, “lector amable” (*NE*, fol. VIIv, VIIIr). Y lo anima: “laetaberis”, “auresque tuas benivolas lepido susurro”, “ut mireris...” (*Met.*, I, 1), “algún misterio tienen escondido que las levanta”, “quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto” (*NE*, fol. IXr, VIIIv). A la vez, también se procuran la captación su benevolencia con una falsa modestia sobre la calidad de los escritos: “En ecce praefamur veniam” (*Met.*, I, 1); “Quisiera yo excusarme”, “en ningún modo podrás hacer pepitoria” (*NE*, fol. VIIv, VIIIr).

En las dos novelas hay toques de atención en la narración, por ejemplo, Lucio da cuenta del lapsus filosófico que acaba de tener: “Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: ‘Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?’” (*Met.*, X, 33) o, en el caso de Cipión, para modular o corregir constantemente el discurso de Berganza: “Advierte, Berganza, no sea tentación del demonio esa gana de filosofar que dices te ha venido” (*NE*, II, fol. 250r). Finalmente, cabría mencionar el cuidado que ambos autores tienen en que los narradores no se salgan demasiado del plano verosímil (Carrasco 2015, 192); y que del universo de metafictionalidad que crea Cervantes en el *Quijote*, el rasgo principal que comparte con el *Coloquio de los perros* y las *Metamorfosis* es la incrustación de otras narraciones dentro de la narración principal (en el caso del *Coloquio* pertenece a la novela corta anterior *El casamiento engañoso*).

Todos estos ejemplos no son si no para dar cuenta de la creación de los autores de un juego sobre verdad-ficción (que explica muy bien Williamson 1989 en su artículo al contraponer el *Coloquio* con el *Guzmán* y al que intentaremos fusionar con Vivar 2016) en el que el lector debe, cuando menos, estar predispuesto a dejar la incredulidad a un lado para poder disfrutar de estas narraciones metamorfoseadas.

Fijémonos en que Apuleyo enseguida se apresura a hablar sobre el concepto de la verdad y la mentira con los transeúntes que se encuentra (*Met.*, I, 3), alegando que no se debe dar aquello aparentemente inverosímil por mentira, concepto equiparable a la poca credibilidad que da

---

<sup>34</sup> Varios ejemplos más que por extensión no cabe destacar, se encuentran en Carrasco 1983, 193-199.

Peralta a Campuzano cuando este refiere la veracidad de la historia a contar sobre los dos perros parlantes<sup>35</sup>. Lo que hacen los autores, por tanto, es dar cuenta de que hay que ser lector con curiosidad porque Lucio es quien posee “el oído benévolo” que ha querido escuchar a Aristómenes, y no su compañero, quien cree que sus aventuras son inverosímiles.

En este juego, el lector asume una parte importante, como hemos visto. No solo por sus apelaciones directas por parte del narrador, sino porque constituye parte esencial de la comunicación autor-lector. Es decir, el autor huye de la moralización y por ello en el prólogo sus palabras se vuelven confusas, por tanto, no traza un único camino correcto, sino que deja en manos del lector la creación de su significado. Por ejemplo, es el lector quien ha de decidir si cree que hay reconversión para los perros o no. En ese aspecto, el autor se enfrenta al reto de no ser entendido, como si sufriera de la misma incomunicación con los humanos que Lucio o Berganza.

Por ello, tras todos estos planos verídicos y ficticios a la vez, aunque parezca paradójico, se puede dilucidar la verdad mucho mejor. Esta complejidad para el lector (el lector “esperado”) se puede acabar resolviendo, en palabras de Williamson (1989, 194) y aplicables a Apuleyo también, en dos posibles caminos: la literatura como juego sin sentido o la literatura como misterio. Consecuentemente, aunque la ficción parezca inverosímil puede, si está bien compuesta y efectivamente estos son los casos, conducir a la “verdad literaria”, que puede ser a través de ver más allá del engaño para resolver esa falta de comunicación autor-lector de la que hablábamos, o bien a través de una nueva manera de ver las cosas, gracias a la cual accederíamos al plano de la verdad (Williamson 1989, 198).

---

<sup>35</sup> Vivar 2016, 322. Lectura general recomendada para entender mejor en qué grado se sintió atraído Cervantes por Apuleyo. Aparte de las ideas expuestas, este autor considera la idea de los escritores como magos que, junto con la imaginación predispuesta del lector, transforman lo ficticio en una presencia real.

## APULEYO EN CERVANTES: EL PLANO REALIDAD-FICCIÓN

Una vez planteado este plano de verdad-ficción, surge la posibilidad de plantear el plano de realidad-ficción, observación posible a partir del análisis del conocido episodio de los odres de vino.

Como bien sabemos, don Quijote es un caballero un tanto alejado de los protagonistas de las novelas de caballerías que lee. A pesar de ese distanciamiento, sus batallas son reales y los enemigos también; lo único que cambia es su aspecto. En este caso, los gigantes son molinos o cueros de vino<sup>36</sup>. La batalla más sangrienta de todas ([...] *he tenido con el gigante la más descomunal y desahogada batalla que pienso tener en todos los días de mi vida*, [...]) (Quij., I, XXXVII)) pone de manifiesto reminiscencias de Apuleyo por parte de varios autores<sup>37</sup>, aunque son pocos los que se plantean relaciones de contenido más profundas entre ambas obras. Curioso es el caso de Menéndez Pelayo, quien desdeña cualquier parecido entre los dos episodios y carga contra los argumentos propuestos por Pellicer (1797, XXXVII), que defiende la analogía en más puntos aparte de este episodio. Para esa refutación, Menéndez Pelayo aduce que los casos son materialmente análogos, pero no moralmente, ya que don Quijote está loco y Apuleyo, cuerdo, y que, por tanto, la coincidencia se halla únicamente en el horadamiento de los odres y que esta puede ser hasta casual<sup>38</sup>. En la misma línea de negación, Zoppi<sup>39</sup> renuncia a esta posible influencia, justificando la interpretación del episodio como una batalla carnavalesca entre Carnaval y Cuaresma<sup>40</sup>. Los artículos de Díaz Martín (2000) y Quiroga Salcedo (1975), en cambio, nos adentran a través de los episodios en un viaje que difiere de las opiniones acabadas de mencionar.

Esencialmente, este último observa en el personaje de don Quijote el mismo camino que recorre Lucio:

*curiosidad - dirección incorrecta - caída - iluminación - retorno a la realidad y conciencia de la dirección correcta.*

---

<sup>36</sup> Véase el 2º capítulo de la 1ª parte: *La condición de los enemigos y de los enfrentamientos* en Torres 2002, 34 y ss.

<sup>37</sup> Díaz Martín 2000, 110. En 128, nota 2, se cita Bambeck, Selig, Cristóbal López o Petriconi como autores que aprecian las similitudes y el paralelismo más básico. Ferrer 1948, además de ello, defiende la existencia de más afinidades, tales como la concepción de lo cómico, el estilo o la intención. Por otra parte, y ampliando el horizonte de influencias, Cortés 1935, 48-49 destaca la confusión de un caballero por un cuero de vino en plena noche en la obra de Lope de Vega *La viuda valenciana*, I: “Por esta dichosa calle (...) llevaban unos ladrones (...) de vino un famoso cuero. (...) Como no me respondía, saco la daga de presto y por el pecho a mi gusto hasta la cruz se la meto. Tomo una linterna y parto, y cuando a mirarle vuelvo, hallo derramado el vino y el cuero midiendo el suelo”. También encuentra un parecido con Psique y Cupido en el segundo acto: “Que si Psiques vio al amor / a quien oscuras gozaba, / perdió la gloria en que estaba / y negoció su dolor”. Cortés sigue viendo reminiscencias en otras obras de Lope, de Cervantes, de Tirso de Molina e incluso en libros de caballerías.

<sup>38</sup> Menéndez Pelayo 1950, I, 177-178.

<sup>39</sup> Zoppi 2014, en el apartado 2.5 *La piñata*, da cuenta de los elementos ridículos, tales como la semidesnudez del protagonista, el gorro sucio, la situación onírica y la confusión de la sangre del gigante, dando pie a una plausible relectura burlesca de la conversión de la sangre en vino.

<sup>40</sup> Torres 2002, 37 comparte la misma tesis del Alonso cuaresmal que lucha contra Carnaval pero, al contrario de Zoppi, acepta la mínima analogía entre las dos obras referida por Bambeck.

Es decir, don Quijote tiene curiosidad por esos libros de caballerías y, de tanto leerlos, acaba por caer en la locura hasta que finalmente recobra el juicio a la vez que la conciencia de hallarse correctamente en la realidad que toca<sup>41</sup>. En este sentido, la estructura cíclica (hombre - asno - hombre) que se da en las *Metamorfosis*, considera también la curiosidad como elemento productor de la caída de Lucio, como en don Quijote; esa desmedida curiosidad por la magia y que, a pesar de ser advertido, decide hacer caso omiso a los consejos que recibe. El hecho de obtener el acceso a aquello que anhelaba acaba por desgraciarlo, y esa situación se prolonga hasta que la divinidad decide interceder. Así, gracias a la iluminación, consigue el retorno a su forma humana, pero esta vez viviendo con la certeza del camino a seguir.

Por otra parte, nos interesa destacar el tratamiento del perspectivismo de la realidad en ambos episodios; para ello, es necesario poner atención en cómo se desarrollan los planos de realidad-ficción en las narraciones.

En el caso del *Quijote*, cuando se da la famosa batalla, la realidad siempre es objetiva, puesto que el lector está previamente avisado de la condición mental del protagonista (el lector ha tenido ocasiones de ir conociendo al caballero) y, por tanto, es capaz de tomar conciencia del plano de realidad correcto. Tras ser testigo de la batalla y estar convencido de esa pelea caballero-gigante, Sancho irrumpe la reunión que están teniendo los que aún no se han retirado a sus aposentos, en la que se relata la novela corta intercalada de *El curioso impertinente*. En la comparación que usa Sancho para apresurar a los compañeros, “que yo vi correr la sangre por el suelo, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino” (*Quij.* I, XXXV), está la clave con que el ventero comprende la realidad de los hechos: el horadamiento de los odres. De esta manera, el lector sabe en todo momento que los odres son odres y no un gigante a quien el caballero hace perder literalmente la cabeza<sup>42</sup>.

En el caso de las *Metamorfosis*, es un poco más complejo. En primer lugar, la única perspectiva que se nos presenta es la de Lucio, de vuelta a casa después del banquete de Birrena, donde se encuentra con tres asaltadores que quieren entrar precisamente donde él se hospeda. Su instinto protector y de justicia le lleva al aparente fatídico crimen que, aunque borracho, consigue cometer, arremetiendo contra los ladrones. En segundo lugar, ya en el juicio que se está celebrando al día siguiente contra él, vemos la misma escena, pero esta vez a través de los ojos del supuesto prefecto nocturno, quien lo acusa directamente de asesinato, teóricamente (lo trataremos más adelante) para perpetrar la broma que se está llevando a cabo, hecho que lleva al extremo tanto a Lucio, que se cree injustamente condenado, como al público, extasiado de hilaridad. Se proyecta aquí, entonces, una realidad de fingida objetividad<sup>43</sup> porque nadie, por el momento, está en posesión de la verdad. Seguidamente, Lucio se dispone a volver a contar los hechos pero, esta vez, procurando reelaborarlos de manera que el único delito del Lucio asesino sea su naturaleza ebria. Habiendo visto en perspectiva lo que ocurrió la noche anterior, ahora ya con el entendimiento recuperado, cree hacer más justificable su apología si añade un cuarto participante que hubiera incitado a los otros a poner en peligro la vida del pobre Lucio, por lo que el lector sabe que miente a conciencia, ya que no hay posibilidad alguna de habla por parte de los odres. Sin embargo, en este estado de serenidad, Lucio no se plantea en ningún momento el hecho de que los ladrones no fueran ladrones; es decir, es plenamente consciente de que los asaltantes estaban en movimiento. Por tanto, lo que ocurre al destaparse los odres

---

<sup>41</sup> “Yo tengo el juicio ya, libre y claro, sin las sombras [...] de la ignorancia que sobre él me pusieron mi [...] continua leyenda de los [...] libros de caballerías. Ya conozco sus disparates [...] y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma” (*Quij.*, II, LXXVI).

<sup>42</sup> Quiroga Salcedo 1974, 113.

<sup>43</sup> Quiroga Salcedo 1974, 111.

por petición de la presunta madre es, por un lado, el descubrimiento de la inercia de aquellos cueros y, por el otro, llega, con la culminación de la broma, la culminación del vulgo en materia de comprensión de la realidad, pues para ellos esta es su realidad: solamente una broma pesada<sup>44</sup>. Pero no es la culminación de Lucio; al llegar al punto álgido la broma, al ver y comprender la confusión, Lucio no se queda tranquilo porque en el fondo esa revelación no es la revelación que se lo hace comprender todo, como la que viene a continuación. Finalmente, al llegar a casa, Fotis acaba por confesarle la verdadera realidad del asunto; es decir, que se trata de un hechizo sobre los cueros porque su ama, quien acostumbra a encantar jóvenes para su complacencia a través de conseguir cabellos suyos, le ha ordenado una nueva conquista. Pero Fotis, al no ser capaz de conseguirlos, roba los pelos donde buenamente puede, de ahí que fueran cueros y no el joven los que estuvieran andando hechizados de camino a casa de quienes les llamaban mediante el conjuro. Y es por esta razón, que Lucio no miente al declarar que vio movimiento por su parte. Por tanto, como lectores solamente somos conscientes de la realidad absoluta del acontecimiento al mismo tiempo que Lucio, en la última perspectiva, en la que asimismo comprendemos la parcialidad de las demás.

A todo esto, Quiroga Salcedo (1974, 111) destaca los dos posibles motivos que moverían al madaurenses a trazar un episodio en su totalidad tan complejo (como seguiremos viendo más adelante), que serían principalmente la intriga y el progreso del conocimiento hacia la verdad. Este último sería extrapolable, a su vez, al sentido general de la obra, apuntado anteriormente en el patrón de desarrollo temático de las novelas (curiosidad - caída - iluminación - comprensión). Asimismo, encontramos también en el *Quijote* el mismo progreso hacia el conocimiento (que es el desengaño del protagonista) y, en el caso del manejo de la intriga, hay que tener en cuenta que la novela de *El curioso impertinente* queda interrumpida tan bruscamente, que los comensales restan molestos por la imposibilidad momentánea de saber cómo termina la narración de la historia de Anselmo. Es preciso recordar que el protagonista de esta historia, Anselmo, a causa de su desmedida curiosidad, acaba sin mujer, sin amigo y sin vida<sup>45</sup>.

En resumen, las similitudes<sup>46</sup> que se observan son las siguientes: el protagonista confunde unos odres con malhechores y, con buenas intenciones, los apuñala (en un caso el protagonista ebrio es víctima de la visión de un encantamiento, mientras que el otro protagonista sufre, aparte de su locura, un episodio de sonambulismo). Además, en ambas situaciones se confunde el vino por sangre, se hace pública la lucha nocturna y de un modo u otro se ridiculiza. Sin embargo, los testigos de la batalla tienen papeles diferentes: por un lado, el esclavo que acompaña a Lucio es irrelevante, pues no vuelve a ser mencionado; en cambio, Sancho, al creerse la batalla, pasa a ser el único nexo que une los planos de realidad y ficción. Asimismo, los odres de don Quijote realmente no estaban animados, mientras que los de Lucio sí estaban en movimiento. Por otra parte, y ya mencionado, el juego de perspectivas de la realidad es diferente (progresivo en Lucio y simultáneo en Alonso).

---

<sup>44</sup> El autor observa la tesis de la bifurcación de la realidad en el vulgo: mientras la mayoría de él se queda en la superficie —en una de las realidades—, Lucio penetra en la realidad absoluta a través de una revelación que llega no mucho más tarde.

<sup>45</sup> Cuento de tradición antigua, muestra a Anselmo ansioso por probar la fidelidad de su esposa Camila a través de su amigo Lotario, quienes finalmente se convierten en amantes. Anselmo acaba muriendo de pesar.

<sup>46</sup> Quiroga Salcedo 1974, 114 divide el paralelismo de la obra en nueve puntos clave: la confusión del protagonista, sus nobles intenciones, la presencia de odres, la relevancia de los testigos, la confusión de la sangre con vino, la nocturnidad de la lucha, la publicidad de dicha lucha, el tipo de perspectivismo y la articulación del pasaje con el resto de la obra.

Finalmente, queda hablar de la relación del capítulo con la línea general de la obra: para el *Quijote*, este es un episodio conectado con el contexto inmediato, pues es la realidad aportada por Sancho la que irrumpe el cuento intercalado de Anselmo, cuyo final es explicado tan pronto don Quijote se duerme. Para la conexión del episodio de Lucio, en cambio, hay que dividirlo previamente en dos líneas narrativo-causales que tienen como nexo común el hechizo de los odres, ya que ¿realmente qué implica la aparición del juicio en este episodio? ¿Tiene un papel relevante más allá de la vertiente cómica? Para ello, se tendrá en cuenta la tesis de Díaz Martín 2000, en la que es discutida en un plano más profundo que el que acabamos de ver, la dependencia de estas dos líneas con la obra: la línea Birrena-juicio, que engloba la cena, la conversación sobre el dios de la risa, el encantamiento y la broma del juicio; y la línea Pánfila-cueros<sup>47</sup>, que incluye la orden de Pánfila, los cabellos (falsos) de Fotis y el hechizo consiguiente. Es evidente que esta última línea intercede en la vida de Lucio, en tanto que al ser testigo directo de este encantamiento (la realidad es que él ve los odres en movimiento), le permite acceder (gracias a una Fotis en deuda), a la metamorfosis axial de la novela. Sin embargo, no queda tan clara la incidencia sobre Lucio en la primera línea.

Fundamentalmente, la pregunta a realizarse es la siguiente: ¿Cómo pudo haber ocasión de organizar una broma, si el hechizo entorno al que gira la confusión no podía ser público? Es decir, si Pánfila hizo el conjuro en la más estricta intimidad, convencida de que atraería a un joven, y a Fotis le interesaba mantenerlo en secreto porque había engañado a su ama, entonces, ¿quién sabía del conjuro para engañar al pobre Lucio, si la referencia locativa de la consumación del hechizo corresponde al interior de la casa de Pánfila y la referencia temporal también es sabida y ocurre durante la cena? Veamos quién pudo ser.

El primero que relata los hechos, aparte del mismo Lucio, se encuentra en la figura del prefecto de la guardia nocturna, pero el episodio ocurre de noche —y, por ende, a oscuras—, sin dejar de tener en cuenta que el narrador no sitúa a este prefecto en ningún momento de lo ocurrido. A pesar de que Díaz Martín pueda excusar brevemente este desajuste alegando un paralelismo con los motivos ya mencionados sobre la progresión del conocimiento o un buen manejo de la intriga, el tono cómico de esta línea Birrena-juicio resta importancia al elemento central de Lucio, que es la magia, constitutivo de su desgracia y posterior gracia<sup>48</sup>. De todas maneras, quienquiera que pudiese descubrir el engaño de Lucio, ¿cómo supo que estaría asustado y que ese miedo constituiría una burla viable? Además, si consideramos que Fotis queda al margen de la broma, ¿cómo sabía esa persona que Fotis no confesó su error a Lucio durante la noche? Sea como fuere, parece que la línea Birrena-juicio queda falto de trascendencia en el eje narrativo-causal de la novela.

Por tanto, queda claro que Cervantes comparte con Apuleyo el uso de la equivocación, pero con diferencias esenciales en los episodios, que provocan que en la obra del *Quijote* se consiga superar la mera comicidad y que, de esta manera, adquiera una trascendencia mayor. Otra de las similitudes entre estas dos novelas tiene que ver con la magia: al contextualizarla en el *Quijote*, hay un acercamiento a ella por parte del protagonista hasta en tres ocasiones. Una de

---

<sup>47</sup> Díaz Martín 2000, 112.

<sup>48</sup> En la búsqueda de más personajes posibles para la delación (Díaz Martín 2000, 113), se mencionan otros como la madre, pero se la considera falsa como el prefecto. Por tanto, el único que queda en pie es el criado, quien por un lado compartía embriaguez con Lucio y, por el otro, para que fuese él el culpable, deberían darse los siguientes puntos: acercarse tanto a los ladrones como para darse cuenta de que eran odres y callarlo para después contar la historia a Birrena. Pero entonces el esclavo debería ser suficientemente autónomo como para pensar que se le podría gastar una broma a Lucio o, de lo contrario, haber tenido órdenes al respecto. En última instancia, se conjetura la posibilidad del testimonio único por parte de toda la tácita ciudad, descartada al fin por la ausencia de objeciones al conocer el uso que da Pánfila a la magia, desaprobado socialmente.

ellas, la de los odres<sup>49</sup>. Teniendo en cuenta, entonces, este concepto de magia, encontraríamos en ambas obras objetos inanimados en una realidad coherente (odres, molinos), que se vuelven animados en las mentes de nuestros protagonistas. Eso sí, únicamente en las *Metamorfosis* el narrador participa de este plano mágico de animación. Por contra, dicho plano en el *Quijote* puede ver la luz solamente vía la mente del protagonista. Díaz Martín va más allá de lo puramente literario y observa, dentro de este concepto de magia, unos vaticinios<sup>50</sup> que permitirían a Cervantes abrir un acceso a dicho plano mágico para que se puedan encontrar la trama épico-fantástica –la realidad que sucede y se desarrolla en la mente de don Quijote– y la realista-naturalista –la realidad que narrador y lector perciben y, teóricamente, es– sin necesidad de ser dependientes o molestarse.

Finalmente, queda solamente mencionar el análisis sobre la compleja analogía neoplatónica entre ambos autores que, de haber la intención de ampliarse este trabajo, sería imprescindible. En consecuencia, una vez explicado todo esto, la tesis de Salcedo Quiroga nos ha servido para relacionar la intriga y el progreso del conocimiento de la verdad con la totalidad de las dos obras, y el acercamiento a la episteme mágica de Díaz Martín nos ha acercado a las diferencias fundamentales de los dos episodios en sí y en relación con la obra en un plano más allá de lo literario.

---

<sup>49</sup> Las otras dos son, según Díaz Martín 2000, 117, en primer lugar, el momento en que tras el tapiado, la sobrina explica a don Quijote que aquello ha sido producto de un encantador y, en segundo lugar, la famosa confusión de los molinos por gigantes, alegando este autor que quien señala el movimiento de las aspas no es el loco Quijote, al que ya venimos conociendo, sino el narrador, que a estas alturas el lector ha tenido tiempo de declararlo cuerdo.

<sup>50</sup> Unos vaticinios o sueños que se van materializando a lo largo de la novela. Cuando esto ocurre, es el momento en que esta unión de planos se encuentra. Es entonces cuando se dan las concomitancias entre sueño y realidad (Díaz Martín 2000, 120).

## APULEYO EN CERVANTES: EL PLANO CONOCIMIENTO-CONTEMPLACIÓN

Tras examinar los planos verdad-ficción y realidad-ficción, nos queda adentrarnos en el plano conocimiento-contemplación. Acabamos de hablar sobre el tema de la curiosidad al tratar la caída de ambos protagonistas, Lucio y Alonso, en su patrón de comportamiento; en los episodios siguientes, sin embargo, las narraciones intercaladas de Ruperta y Croriano por un lado, y de Cupido y Psique por el otro constituyen, cada una en su terreno, una declaración de intenciones. Eso sí, la narración central de las *Metamorfosis* solamente tiene sentido si concebimos la fábula de Psique y Cupido como una alegoría, independientemente del significado concreto que posteriormente se pueda imbricar al significado general del texto en el que se encuentra<sup>51</sup>. En el caso que nos concierne, toma sentido con el final de las *Metamorfosis* al constituirse como un paralelismo con la línea central curiosidad - caída - iluminación que protagoniza Lucio.

El caso que cuenta en esta obra la vieja al final del libro IV de las *Metamorfosis* para calmar a la muchacha secuestrada y que ocupa los dos siguientes libros es el que sigue: unos reyes son padres de una hija que compite en belleza con la mismísima Venus, hecho que a ojos de la diosa constituye el robo de su honra. En consecuencia, exige venganza a través su hijo, queriendo que se enamore del peor de los hombres. Entretanto, el padre consulta el oráculo de Apolo, pues nadie osa pedirle matrimonio, y el dios vaticina su unión con un ser fatal. El oráculo se cumple: llega el momento de la boda –que más bien parecen sus exequias– pero, a pesar de las expectativas, Psique se convierte en la bella esposa que habita un palacio aparentemente divino y que desconoce a su marido por petición expresa de este. Las hermanas, tras saber de esta noticia y, en consecuencia, muertas de envidia, le aconsejan con vehemencia que asesine a su marido, por cierto un monstruo, evidente motivo por el cual, según ellas, pide no ser visto. La duda, en consecuencia, empieza a calar en el alma y pensamiento de Psique, quien hasta entonces no había temido nunca por su vida. Lo que ocurre después es exactamente lo que le ocurre a Lucio; la curiosidad de ver a su marido puede a la voluntad de la promesa que hizo de abstenerse, por lo que su acto acaba provocando su propia caída (en este caso, literalmente hasta los infiernos).

Si Lucio tuvo que recorrer a duras penas los tantos caminos con aquellos amos para purgar su pecado y darse cuenta del sentido correcto de la vida, Psique tuvo que pasar por los trabajos mandados por Venus, doblemente herida como mujer bella y como madre, para ser digna del matrimonio con Cupido, gracias a cuya unión Psique consigue alcanzar la divinidad (y la de su hija), del mismo modo que Lucio la consigue al convertirse en sacerdote de Isis.

---

<sup>51</sup> Rubio Fernández 1978, 23 y Cortés 1958, 249-250 destacan diferentes interpretaciones de críticos y escritores. Entre ellas, una alegoría metafísica -a través de los sufrimientos del alma-, una alegoría cristiana o el sempiterno problema filosófico del conocimiento de la esencia. Otro punto de vista destacable que incluye la interpretación del capítulo de la diosa reside en Graf 2007, 79, quien entrelaza la trayectoria *curiosidad - caída - iluminación* con la actitud de Lucio para con las mujeres; es decir, va de la concepción de la mujer como un objeto hasta la adoración de ella en forma de Isis. De la lujuria a la devoción.

Apuleyo es el testimonio más antiguo de esta fábula (cuyo origen, discutido, es probablemente oriental<sup>52</sup>), legando de esta manera a toda la literatura posterior<sup>53</sup>, y a otras artes, un mundo de posibilidades y motivos. Aparte de la curiosidad de Psique, la contemplación conforma uno de los elementos clave del cuento, que nos servirán además de nexo con Ruperta; de hecho, la contemplación de la dama en la literatura genera recurrencia en prácticamente todas las épocas literarias, así ocurre en Tirant y Carmesina, Partinobles y Melior<sup>54</sup>, Herodes y Herodías, y en una excelsa recurrencia se observa también en las obras de los místicos y Dios.

A la hora de contextualizar el episodio de Ruperta y Croriano, se ha de saber que es una narración intercalada en la novela bizantina del *Persiles*, donde los protagonistas, Periandro y Auristela, en su peregrinación hacia Roma, hacen parada en un mesón<sup>55</sup> donde un sirviente les presenta la admirable historia de su ama Ruperta. Es la historia del caballero Rubicón quien, rechazado por la mujer que ama, decide matar al marido de ésta. Del amor nació el odio y del odio, la venganza, por parte de la viuda, que se propone ejecutarla en el hijo del asesino. Se esconde en su alcoba con un candil y un cuchillo para cuando esté dormido Croriano, dar fin con su muerte a su sufrir. Pero no es exactamente esto lo que ocurre; antes de ejecutar su venganza, Ruperta llega a ver a Croriano y le parece de tal modo hermoso, que se queda extasiada ante tanta belleza, desatendiendo la linterna, que acaba por caer encima de Croriano durmiente, hecho que provoca su despertar. La historia termina rápidamente, tras el deseo ardiente de ambos de unirse en matrimonio.

Después de haber presentado el contexto que recogen ambas narraciones, observamos que la estructura es compartida: la mujer se esconde para dar muerte al hombre. Al verlo y quedar extasiada, el cuchillo y el aceite constituyen las armas involuntarias que provocan la herida en los Cupidos. Es más, Cervantes referencia directamente a Apuleyo a través del narrador, pues es quien avisa a Ruperta<sup>56</sup> justo antes de que descubra a Croriano: “mira, [...] si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos” (*Pers.*, XVII, 229). Ese Cupido no es otro sino el Cupido de Apuleyo que, dormido, provoca la admiración inexorable de la mujer observadora. Esta admiración no solo sirve de base para el cambio de paradigma al que van a someterse ambas historias, sino que sirve a su vez para causar admiración al lector, tanto en el *Persiles*, pues es recurrente el uso de campo semántico de la admiración<sup>57</sup>, como en las *Metamorfosis*, por la desbordante belleza del cuento. Sin embargo, a partir del descubrimiento, a Ruperta le cambia la fortuna para bien, pues se convirtió “el campo de batalla en tálamo de desposorio” (*Pers.*, XVII, 230), mientras que Psique aún ha de sufrir su infierno particular antes de poder disfrutar de la misma paz que acaba de conseguir Ruperta.

---

<sup>52</sup> De la Pau Janer 2015, 117 habla de las posibles fuentes de este cuento.

<sup>53</sup> Para autores relativamente cercanos a Cervantes: Herrera, de Mal Lara, Boccaccio o Petrarca, por citar algún ejemplo.

<sup>54</sup> Este cuento medieval incluye además un pasaje donde la curiosidad del conde por ver a la mujer con quien yace provoca la exposición a distintas aventuras como supervivencia al castigo impuesto por esta falta.

<sup>55</sup> Cabe considerar la tendencia en las dos acciones estudiadas (los odres y la presente) de ocurrir en el mismo lugar: una venta o posada, mientras que los protagonistas correlativos (Lucio y Psique) cometen las faltas en el exterior y en palacio, respectivamente. Sobre una aproximación a la idea de “espacio cuasi-mágico” en la historia de Ruperta ligada al concepto de admiración, véase Mata Induráin 2019, 349. Para la implicación del concepto mágico en el episodio de los odres, véase Díaz Martín 2000, 123.

<sup>56</sup> Paralelamente, la acción de avisar la lleva a cabo Cupido, advirtiéndole constantemente del destino que le espera si decide escuchar a sus hermanas, al igual que Lucio es avisado de la peligrosidad de la magia antes de caer en sus encantos. Los dos hacen oídos sordos, creyendo que ellos tienen la razón.

<sup>57</sup> En D’Onofrio 2018, 42 se observa la importancia de lo visual en este episodio.

La admiración es inocua para el lector, que puede deleitarse con el arte de los autores a la hora de relatar estos pasajes; ahora bien, esta misma admiración sí es constituyente de delito para Psique. Se puede considerar el efecto ira/venganza<sup>58</sup> que inspira Ruperta si atendemos lo que cuenta el narrador en el devenir de la convincente conversación con sus hermanas pero, sea como fuere, la diferencia es que Ruperta no quiere saber más de lo que le es permitido, por tanto, no sufre ningún castigo.

Entonces, ¿cabe pensar en la apología de una posible *imitatio* intencional por parte de Cervantes? Para nada. Pues aunque no vamos a tratar todas las posibles influencias de las que pudo beber Cervantes para este episodio<sup>59</sup>, (a modo de ejemplo, el narrador compara el papel de Ruperta con el de Judit asesina, y los efectos por ver a Croriano, con la petrificación de Medusa) queda claro que Cervantes es, en palabras de Escobar Borrego (2008, 288), “excelente lector y mejor recreador”. Así, Mata Induráin (2019, 354) destaca una gran variedad de temas incrustados y una estructura narrativa que, habiendo rechazado previamente la idea de copia, resultan naturalmente diferentes e incomparables a los de Apuleyo. No obstante, si bien hacemos evidente la escasa analogía<sup>60</sup> entre las historias salvo en el nexo de la *admiratio*, es cierta la existencia de otro elemento que merece ser puesto en paralelo.

Para ello, en primer lugar nos interesa el desplazamiento de la ubicación de la escena de admiración, que destaca Muñoz Sánchez (2019, 404). Ello permite a Cervantes cambiar lo esperado dentro del género judicial<sup>61</sup>; es decir, mientras que la patética Psique ha de pasar una sarta de aventuras designadas por la irascible Venus, Ruperta no castiga, sino que es indulgente y, por consiguiente, la historia es merecedora de un final feliz<sup>62</sup>: la libertad o el amor sobre la honra que juraba defender Ruperta.

De todas formas, las dos obtienen finalmente lo mismo después de la agitación: la tranquilidad. Esto tiene que ver con la idea de que, a través del amor, la admiración se produce al observar belleza y la belleza equivale a vislumbrar la divinidad. En Apuleyo se observa claramente al ser una alegoría de la que participan dioses, mientras que en Cervantes se encuentra en una de las tesis que defiende Mata Induráin 2019, en tanto que la historia de fondo explica el paso de lo pagano a lo cristiano; es decir, la historia acaba bien porque Ruperta decide otorgar el perdón al hijo del asesino de su marido por el pecado que ella decidió que estaba cometiendo. En consecuencia, los dos cuentos estarían impregnados de ese cariz divino que se remontaría a Platón<sup>63</sup>, compartiendo así ambas protagonistas el acercamiento final a Dios mediante la belleza. De ese modo, esta combinación en el *Persiles* de elementos referenciales culturales que constituyen un relato donde prevalece la luz, el perdón y el optimismo<sup>64</sup>, sí seguirían en la línea central de las *Metamorfosis*.

---

<sup>58</sup> “Entonces la pobre Psique [...] se siente aterrada por revelación tan espantosa” (*Met.*, V, 18); “Con estas palabras provocan un violento incendio en las entrañas ya ardientes de su hermana”; “Psique, [...] que despiadadas Furias la atormentan”; “Se siente arrastrada [...]. Inquietud, desconfianza, cólera; [...] odia al monstruo y ama al marido” (*Met.*, V, 21).

<sup>59</sup> Rull 2004, 931 hace mención a las fuentes y reminiscencias tomadas por Cervantes para este episodio.

<sup>60</sup> A efectos básicos de comparación en la trama, Ruperta no es esposa de Croriano y no huirá y, por consiguiente, la protagonista no tendrá necesidad de recuperarlo.

<sup>61</sup> Blecua 1985, 147.

<sup>62</sup> Para ver otros coetáneos que siguen la línea de la caída de Psique e intensifican caída o el sufrimiento, véase Muñoz Sánchez 2019, 405 o Escobar Borrego 2002, 44 y ss.

<sup>63</sup> “El conte d’Eros i Psique és òbviament una al·legoria de factura platònica. La seva estructura i la seva escenografia són manllevades d’aquella esplèndida escenografia de l’episodi de la Caverna” (Temporal 1995, 116). Por otro lado, Escobar Borrego 2008, 300 entiende la entrega del alma a Dios-Cupido por parte de Ruperta.

<sup>64</sup> Rull 2004, 943.

Sea o no cierta la intención “cristianizadora” de Cervantes, lo innegable es que la violencia queda apaciguada por la fuerza del amor (Mata Induráin 2019, 362) y que la historia de Psique y Cupido de Apuleyo constituye el nexo común de las dos historias en la descripción de los inminentes asesinatos.

## APULEYO EN EL LAZARILLO

Analizadas las reminiscencias de Apuleyo en el alcalaíno –y como último eslabón para este trabajo–, hablaremos de la influencia de Apuleyo y sus *Metamorfosis* en el *Lazarillo*, la novela más representativa del género de la picaresca.

La mayoría de la crítica<sup>65</sup> tiende a defender la tesis sobre la vital importancia que tiene el nombre de Apuleyo y su asno en cómo y con qué telón de fondo narra Lázaro su aventura, pues es evidente el influjo que supuso en esta nueva manera de hacer literatura, tanto por el marco general del conjunto de peripecias narradas por el prototipo de antihéroe, llamado pícaro, como por la tónica realista que ofrece de la sociedad, muy alejada de los temas idealistas que venían imperando. Asimismo, aunque la crítica no llegue a concluir exactamente qué debe la picaresca a Apuleyo, es evidente la concomitancia de temas entre los de este género y los de las *Metamorfosis*, tales como “el hambre, la violencia, el crimen, los engaños, los abusos, la sexualidad explícita (travestismo, zoofilia), la crítica social, etc.” (Núñez Rivera 2012, 216).

En cuanto al contexto social en que apareció esta novela<sup>66</sup>, nos apoyamos en el contexto descrito a propósito de Cervantes; lo que más cabe destacar es la situación de miseria y corrupción que vivía por el momento la baja sociedad española<sup>67</sup>, cuyo retrato constituye la novedosa literatura realista –contrapuesta a la fantástica– que en España encontrará su apogeo en el Realismo del siglo XIX.

Menciones directas o reminiscencias de Apuleyo en novelas picarescas o de cariz picaresco no faltan, empezando por la ya tratada en el *Coloquio* de Cervantes, el *Guzmán* o su continuación, la *Celestina*, *La pícara Justina*, *La vida de don Gregorio Guadaña*, la *Lozana andaluza*, la “Patraña XX” en el *Patrañuelo* de Timoneda<sup>68</sup>, el *Escolástico* de Villalón, el *Criticón* de Gracián o *El soldado Píndaro*<sup>69</sup> son un sinfín de ejemplos.

Intentando realizar un trabajo lo más sintético posible, vamos a exponer las características más destacables de este nuevo género –centrados en el *Lazarillo* como la novela más representativa– y que nos interesa poner en paralelo con Apuleyo: 1) la técnica narrativa autobiográfica, 2) el narrador protagonista, 3) la estructura del marco de los cuadros descritos y, finalmente, 4) el objetivo del autor para con la novela.

1) Para empezar, el formato autobiográfico es probablemente la conexión más evidente y consistente entre ambas novelas, en tanto que las autobiografías hasta el siglo XVI no abundan –destacan básicamente *Cárcel de amor* y el *Libro de buen amor*–. La intención de este tipo de narraciones generalmente se da con el objeto de que el lector se llegue a sentir identificado para que huya del patrón de comportamiento del protagonista<sup>70</sup>, como ocurre claramente con el

---

<sup>65</sup> Brown 1985 sintetiza las ideas básicas de algunos de los estudiosos más preponderantes sobre estos dos autores, como Bataillon, Menéndez Pelayo, Blecua, Lázaro, Rico o Vilanova.

<sup>66</sup> La crítica lo sitúa más o menos acertadamente como muy temprano después de la constitución de las Cortes de Toledo de 1525 (Blecua 1972, 222) y 1554, fecha en la que ya circulaban hasta cuatro ediciones distintas.

<sup>67</sup> A destacar otro dato social no citado anteriormente y cuya mención en la novela es importante para defender la tesis de Bataillon (1968) sobre la cercanía de la composición de la obra a su impresión: la ley contra la mendicidad.

<sup>68</sup> Núñez Rivera 218 y ss.

<sup>69</sup> Martos 2003, LXXXVI.

<sup>70</sup> Blecua 1972, 205.

*Guzmán* (arrepentimiento final) o en casos un poco más ambiguos como el del Arcipreste de Hita<sup>71</sup>. En el caso de Lázaro, Núñez Rivera (2012, 224) defiende el uso de la autobiografía por dos razones: por un lado, porque socialmente el personaje es insignificante, por lo que nadie tendría interés en relatar sus aventuras; por el otro, porque él es el único que puede convencernos (por lo menos, intentarlo) de que lo conseguido es beneficioso para él y signo de una buena vida.

2) ¿Qué tienen en común los protagonistas? Los rasgos más básicos que comparten son el traspaso de amo en amo (siete en ambos casos<sup>72</sup>), los malos tratos que sufren con ellos o con cualquiera, y la miseria. El tema del hambre, por ejemplo, está siempre presente en las dos novelas; en cambio solo en *Lazarillo* el deseo de medrar es constante. Como antihéroes<sup>73</sup>, también difieren en otros aspectos, por ejemplo, en la clase social (Lucio pertenece a un estrato inferior mientras que Lucio viene de buena familia); en la curiosidad como motor para buscar experiencias (aspecto que posee Lucio y que Lázaro carece de él); o en la pasividad al afrontar las adversidades (generalmente Lucio tiende al miedo, en cambio Lázaro sobrevive a base de ingenio e instinto).

Existe otro aspecto que sí comparten Lázaro y Lucio (de la que el *Guzmán* o el *Buscón* se alejan): estamos hablando del hecho de que no roban, salvo por necesidad, como los mendrugos de pan en Maqueda o en los manjares de la despensa del cocinero y su hermano, respectivamente. En cambio, ni Guzmán ni el Buscón tienen necesidad, sino ingenio y costumbre<sup>74</sup>. Por otra parte, físicamente no hallamos ninguna transformación en Lázaro, – hecho que aparta la magia de la perspectiva verosímil del *Lazarillo*– salvo en la segunda parte de este<sup>75</sup>, en la que se convierte en un atún y va a parar a un mundo marino alegórico donde la corrupción y la maldad de los personajes son los mismos que en la sociedad real, por lo que la crítica y la sátira están igualmente servidas. Brown (1985, 56 y ss.) va un poco más allá y opta por defender la tesis de la también metamorfosis del Lázaro primero, como Lucio. Si la hay, debe buscarse en el fondo del alma del protagonista niño que, transformado en asno (pues burro y cabrón serían los adjetivos animales que más le servirían para el estatus en que termina) se queda así para siempre. A pesar de que se pueda defender una metamorfosis en Lázaro, este no protagoniza ningún tipo de arrepentimiento que le lleve a un cambio interior de tipo purificador o catártico, cosa que lleva a pensar a Carreter (1972, 33 y ss.) una afinidad mayor con la obra de Luciano que con la de Apuleyo, afirmando así que se podría llegar a considerar la prescindencia de Apuleyo; sin ir más lejos, ya en 1558, Antonio Llull refiere la conexión entre Lázaro y Apuleyo, pero también con Luciano<sup>76</sup>.

---

<sup>71</sup> Juan Ruiz avisa: “en pero, porque es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor aquí fallarán algunas maneras para ello, e ansí este mi libro a todo omne e muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien [...]: otrosí al que quisiere el amor loco en la carrera que andubiere puede cada uno bien deçir: *Intellectum tibi dabo*” (*Libro*, pról.). Sin embargo, la novedad del *Libro de buen amor* reside en la identificación autor-narrador de la novela, cosa que no ocurre por parte de Petronio en el *Satiricón* ni de Apuleyo en las *Met.* Menéndez Pelayo (2017, 110) no cree que Ruiz “tomara la forma narrativa de autobiografía, sino que pensaría ser la manera óptima para insertar todos sus cuentos y sátiras, de hecho no hay influencia de estas dos novelas hasta el Renacimiento y aun entonces nuestras primeras novelas picarescas son el producto enteramente espontáneo de un estado social, sin relación alguna con la novela clásica”, argumenta.

<sup>72</sup> Núñez Rivera 2012, 227.

<sup>73</sup> Mascarell 2011, 274.

<sup>74</sup> Núñez Rivera 2012, 222.

<sup>75</sup> En opinión de Núñez Rivera (2012, 215), la segunda parte del *Lazarillo* sería la conexión más evidente con Lucio porque Lázaro sufre una metamorfosis real y vive diversas aventuras extraordinarias, no tan realistas como el Lázaro de la primera parte.

<sup>76</sup> Núñez Rivera 2012, 215, nota 6.

Sea como fuere, Blecua (1972, 164) afirma que cuando reunimos biográficamente un conjunto de anécdotas vitales “nos encontramos con el *Asno de oro* y con el *Lazarillo*”. Es en este aspecto como concebimos formalmente el *Coloquio* de Cervantes dentro del género de la picaresca, pues estos perros tienen la capacidad de estar en la vida de la gente, son parte del escenario de la calle, por lo que se convierten en la mejor voz para plasmar el reflejo real de la sociedad.

3) Estructuralmente, en el *Lazarillo* distinguimos tres partes: el relato a partir de su nacimiento hasta encontrar al ciego, luego el paso por todos los amos hasta el buldero y, finalmente, del oficio de pregonero hasta el matrimonio con la mujer que le proporciona el arcipreste. Ellas conforman una clara estructura que sigue un orden cronológico digno de haber sido concebido a conciencia con orden causal<sup>77</sup>, al contrario de las *Metamorfosis*, cuyo orden episódico de los amos no parece tener tanta importancia. En el mismo sentido, si dividiésemos las *Metamorfosis* en tres partes, donde la primera fuese la narración de las aventuras antes de la metamorfosis, la segunda incluyera las peripecias de amo en amo y la tercera narrara la vuelta a hombre de Lucio, evidenciaríamos que la parte más afín a la picaresca sería la del medio.

A todo esto, el *Lazarillo* se concibe como epistolar<sup>78</sup>, uno de los géneros bien desarrollados en la época, mientras que en las *Metamorfosis* no encontramos este marco narrativo que justifica la estructura circular. Dentro de este marco, el argumento avanza con objeto de descargo, pero en ningún momento desciframos quién es el receptor de la carta, este llamado *Vuestra Merced*<sup>79</sup>, interesado en obtener explicaciones sobre el caso, del que tampoco tenemos absoluta certeza<sup>80</sup>; por contra, el lector al que se dirige Apuleyo ya en el prólogo, así como el de Cervantes, es mucho más genérico.

Precisamente es en el prólogo donde se extrae otro ejemplo de disparidad con aparente analogía: las referencias a la admiración<sup>81</sup>. En Apuleyo encontramos anunciada la posibilidad de “admirar criaturas humanas que cambian de forma y condición” (*Met.*, I, 1) y otras apelaciones directas al lector sobre lo que nos vamos a encontrar y, por ende, nos va a entretener. En el *Lazarillo* también hay publicidad de este tipo: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, [...] pues podría ser que [...] a los que no ahondaren tanto los deleite”, (*Láz.*, pról.); no obstante, parece un calco del madaurense, pues en verdad, de las *Metamorfosis* se desprende la duda sobre si la función es únicamente de entretenimiento o si por contra hay que ahondar en la lectura. En el *Lazarillo* no cabe esta duda; por tanto, ¿dónde están esas “cosas” extraordinarias que se nos iban a contar?

Por otra parte, sería válido preguntarse si el desenlace de Lázaro hubiera podido tener otro final mejor —a pesar de la defensa de su estado gracias al medro— porque precisamente parece que la vida de Lázaro está determinada socialmente a ser de un modo en concreto, por lo que ya no puede salir de esta vida de miseria. Lo que sí le es lícito es vivirla de la que él considera la mejor manera posible, aunque eso le cueste la dignidad. Esta concepción no se encuentra en absoluto en Lucio.

Al resultar imposible abarcar en este trabajo todos los puntos en común que ha llegado a tratar la crítica, vamos a destacar las características más resaltables de los personajes que son

---

<sup>77</sup> Mascarell 2011, 274.

<sup>78</sup> Blecua 1972, 216.

<sup>79</sup> Véase el apartado *Anticlericalismo* de Mascarell 2011, 277 y ss. para un análisis comparativo de esta temática.

<sup>80</sup> Consúltense Núñez Rivera 2012, 225 notas 50 y 51 para estudios sobre estas dudas.

<sup>81</sup> Además de este razonamiento, Núñez Rivera 2012, 227 suma la diferencia de extensión de las dos novelas.

prácticamente idénticos: el clérigo de Maqueda en el *Lazarillo* y el avaro Milón en las *Metamorfosis*<sup>82</sup>.

En primer lugar, ya en el libro primero, Lucio va al encuentro del avaro y rico Milón, quien habita una casa modesta y viste acorde con la mezquindad que predica –no precisamente por falta de recursos–. Este personaje sirve de inspiración para el amo que sirve Lázaro en el tratado segundo, un clérigo en Maqueda, hombre codicioso con el que la presencia de hambre está asegurada, pues la extrema miseria no se da por un acto caritativo, sino por pura avaricia. En segundo lugar, la descripción de la casa es muy parecida, pues ambas son carentes de comodidad alguna o elementos lujosos, sin adornos, tal y como será también la casa del escudero al que sirve a continuación Lázaro. Se dice también que en esas casas no hay rastro de humo por no haber cocinado y en ningún momento tipo alguno de comida. Por último, el miedo a los ladrones es a la vez compartido, en tanto que Milón guarda el tesoro de su fortuna en un almacén; del mismo modo, el arcipreste guarda la comida en un arcaz en medio de la casa, ambos escondites siempre vigilados con recelo y siempre cerrados bajo llave. Del ingenio del protagonista nace la idea de ir robando poco a poco para comer a escondidas, tal y como hará Lucio con los hermanos, primero siendo los protagonistas cautos para no ser vistos, hasta que finalmente son descubiertos porque los amos respectivos han decidido contar las existencias que, curiosamente, creen que son devoradas por los ratones.

A su vez, Vilanova (1983 y 1990) pone en paralelo la situación del escudero de Toledo y la supuesta cena a la que Milón invita a Lucio pero que, tras una sarta de preguntas hechas por los anfitriones, acaban por retirarse a descansar sin probar bocado en las casas respectivas: una habitada por un hombre demasiado avaro y la otra por uno demasiado pobre.

4) Por tanto, percibimos fuertemente la presencia de Apuleyo en el *Lazarillo*, una narración en primera persona sobre las fortunas y adversidades del protagonista que subsiste a merced de maltratadores, con reiteradas coincidencias de temática y personajes, con un prólogo apologético<sup>83</sup> y que, aunque parezca que Lucio pasa sólo de puntillas por el estamento en que vive constantemente Lázaro (en comparación con el todo de la novela, pues la profundidad en que lo vive es intensa), los dos autores aprovechan la sátira para hacer una dura crítica a los vicios de su tiempo.

---

<sup>82</sup> Se sintetizan las ideas principales de Vilanova 1978, 190 y ss. y Vilanova 1983, 5 y ss.

<sup>83</sup> Brown 1987, 53.

## CONCLUSIONES

Una vez expuestos y analizados los puntos en común entre las *Metamorfosis*, el corpus tratado de Cervantes y el *Lazarillo de Tormes*, ponemos de relieve las siguientes conclusiones:

- 1) Tras contextualizar las obras en sus respectivas épocas, hemos observado en primer lugar, el surgimiento de estas novelas en tiempos socialmente difíciles que acabaron por culminar en crisis profundas. Los autores se sirven de la literatura para realizar con un realismo impoluto una sátira sobre la sociedad de la época, de la que sale una crítica mordaz en temas como la religión, el fanatismo y las apariencias. Pero ¿significa eso que los autores pretenden moralizar? Como hemos visto en los prólogos, el lector a quien dirigen los autores las *Metamorfosis* y las *Novelas Ejemplares*, es un tipo de lector perspicaz, juguetón, que entenderá si quiere entender, siempre y cuando acepte que la verdad y la realidad no se encuentran exclusivamente en la verosimilitud, sino que esta vez se las va a encontrar en la ficción (tal y como ocurre en los episodios de los odres). El lector al que se refiere Lázaro dista de los anteriores pero, en cambio, tiene en común con Lucio –y con los perros hablantes– la narración en primera persona y el traspaso de amo en amo, por lo que esta estructura narrativa es totalmente compartida, mientras que don Quijote no tiene amos; solamente comparte el protagonismo de las diferentes aventuras en las que se inmiscuye. Los personajes no serán hidalgos, pero comparten ingenio.
- 2) Tanto don Quijote como Lucio, contextualizados en sus respectivas obras, comparten rasgos esenciales; el más importante de ellos, la metamorfosis que sufre cada protagonista en el devenir de la novela, que responde al patrón mencionado de *curiosidad - dirección incorrecta - caída - iluminación - retorno a la realidad y conciencia de la dirección correcta*. De un lado, Alonso Quijano enloquece por su empeño en leer libros de caballerías hasta que finalmente recobra el juicio y ve correctamente la realidad. Por el otro, Lucio, debido a su desmedida curiosidad, cae en un hechizo que no lo devuelve a su forma humana hasta que se le aparece la divinidad con la solución y, acto seguido, decide dedicar su vida al sacerdocio de Isis. La reflexión de los dos es, por tanto, positiva. Además de ello, Lucio es a todos los efectos un asno, salvo por conservar la capacidad de raciocinio, cuyo hecho se repite en los perros Cipión y Berganza. En la novela, se baraja la posibilidad de que estos dos canes fueran antes hombres, para cuya supuesta metamorfosis se aduce el hechizo de una bruja, que significaría el origen humano, al igual que Lucio.  
En este mismo sentido, entendemos que Lázaro solamente comparte el rasgo de la transformación personal, pero sin llegar a la iluminación, hecho que lo lleva a la justificación de su *statu quo*, acabando sus días sin ver la degradación que en verdad representa su posición. Dicho de otro modo, un determinismo no observado en los otros personajes principales, que acaban “saliendo” de la condición en la que vive permanentemente Lázaro. Este no llega a traspasar los límites del engaño para llegar al conocimiento, que es lo que experimentará el lector de Apuleyo y Cervantes, a menos que dicho lector se quede en la superficie y goce de unas historias simplemente contadas con gracia.

- 3) Siguiendo en esta línea del engaño y la ficción, llegamos a lo maravilloso. Se han observado similitudes considerables entre Cervantes y Apuleyo –que no en el *Lazarillo*–, en relación a cambios fundamentales del protagonista a partir de la concepción de la belleza. Psique y Ruperta se maravillan ante lo hermoso; por esa razón, de pronto cambian sus vidas y, por ende, sus concepciones, sus fundamentos vitales (con mayor o menor rapidez). Y por eso, no por la admiración de la belleza, sino por la iluminación, Alonso Quijano recobra el juicio y Lucio lo cobra y, como a Psique y Ruperta, se le conmueven los ideales y las creencias. Por tanto, no es solo una referencia estética lo que a Cervantes le sirve Apuleyo, sino convicciones de pensamiento más profundos.
- 4) Por todo ello, a pesar de la evidente intención de la denuncia a unos vicios sociales, tendemos a pensar que, comparativamente, el *Lazarillo* comparte más la forma (el concepto narrativo de la autobiografía, la supervivencia a través de los amos, los cuadros realistas como denuncia...), mientras que Cervantes comparte más el fondo (el paso a un estado superior a través de la admiración de la belleza, la iluminación después de la caída, el engaño de la verdad y la realidad en la ficción...); sin embargo, es evidente que los tres autores poseen la capacidad de compartir su manera de ver el mundo, personal e intransferible que, influenciados directamente, como es el caso, de otros autores, el resultado siempre es único y se supera: eso es lo que los convierte en clásicos de todos los tiempos.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Fuentes*

- APULEIUS, L. (s.II). *Metamorphoses*. The Latin Library.  
Disponibile en [<http://www.thelatinlibrary.com/apuleius.html>].
- APULEYO, L. (1978). *El asno de oro* (L. Rubio Fernández, Ed.). Madrid: Gredos.
- APULEYO, L. (2003). *El asno de oro* (J. Martos, Ed.). Madrid: CSIC.
- DE CERVANTES, M. (1859). *Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Librería de San Martín; Barcelona: Plus Ultra.
- DE CERVANTES, M. (1998). *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Ed.). Barcelona: Crítica.
- DE CERVANTES, M. (2001). *Novelas ejemplares* (F. Sevilla Revilla, Ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
Disponibile en [<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694>].
- PELLICER, J. A. (1797). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha por Miguel de Cervantes Saavedra*, I. Madrid: Gabriel de Sancha.
- PUCHE LÓPEZ, M. D. C. (Trad.) (1988). *Lucio o el asno*. Murcia: Universidad de Murcia.  
Disponibile en [[http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/pseudo\\_luciano\\_lucio\\_o\\_el\\_asno\\_introduccion\\_traduccion\\_y\\_notas/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/pseudo_luciano_lucio_o_el_asno_introduccion_traduccion_y_notas/(ver)/1)].
- RICO, F. (Ed.) (1987). *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra.

### *Estudios*

- BAMBECK, M. (1974). “Apuleyo y la lucha de don Quijote contra los cueros de vino”, en *Prohemio*, V, 241-252.
- BATAILLON, M. (1968). *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Anaya.
- BITEL, A. P. (2000-2001). “Quis ille Asinus Aureus? The Metamorphoses of Apuleius’ Title”, en M. Zimmerman, H. Hofmann et al. (Eds.), en *Ancient Narrative*. Barkhuis Publishing: Groningen, I, 208-244.

- BLÁNQUEZ PÉREZ, C. (1987). *El mundo romano a través de la obra de Apuleyo* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en [<https://eprints.ucm.es/53260/1/5309871208.pdf>].
- BLECUA, A. (1972). “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del "Baldus" (Sevilla, 1542)”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 34, 147-239.
- BLECUA, A. (1985). “Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)”, en A. Egido (Coord.), *Lecciones cervantinas*. Aragón y Rioja: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 131-147.
- BROWN, K. (1985). “Transformaciones o metamorfosis en el lazarillo”, en *Revista De Literatura*, 47, 51-63.
- CALERO, F. (2016). *Shakespeare y Cervantes*. Madrid: Dykinson.
- CARRASCO, F. (1983). "El coloquio de los perros /v./ El asno de oro: concordancias temáticas y sistemáticas”, en *Anales Cervantinos*, 21, 177-200.
- CARRETER, L. (1972). *“Lazarillo de Tormes” en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- COCCHIA, E. (1915). *Romanzo e realtà nella vita e nell'attività letteraria di Lucio Apuleio*. Catania: Battiato.
- COCCHIA, E. (1919). “Della relazione che intercede secondo Fozio tra Lucio di Patra e Luciano. Contributo alla critica apuleiana”, en *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica*, 47, 358-365.
- CORTÉS, H. (1958). “Apuleyo y *El asno de oro* en la literatura española”, en *Studium*, II, 245-260.
- CRISTÓBAL, V. (2000). “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, 29-76. Disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0000120029A>].
- DE LA PAU JANER, M. (2015). “Los cuentos del animal-novio: Los paradigmas de ‘Eros y Psique’ y ‘La Bella y La Bestia’”, en *OCNOS: Revista de Estudios sobre Lectura*, 14, 114-123. Disponible en [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259142881008>].
- DEL CARMEN CABRERO, M. (2006). “La sabiduría del burro (*Lucio o el Asno* de Luciano de Samósata)”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 16, 165-179. Disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2020104>].
- DÍAZ DÍAZ, G. (1998). *Hombres y documentos de la filosofía española*, VI. Madrid: CSIC.

- DÍAZ MARTÍN, J. E. (2000). “Los odres de Apuleyo y los de Cervantes”, en *Isla de Arriarán: Revista cultural y científica*, 15, 109-130. Disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2043354.pdf>].
- D’ONOFRIO, J. (2018). “Ruperta y las reliquias de la muerte (*Persiles*, III, 16-17) en *Hipogrifo*, *Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, 39-50. Disponible en [<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/449/pdf>].
- EISENBERG, D. (1993). *Cervantes y don Quijote*. Barcelona: Montesinos.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2002). *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI: Cetina, Mal Lara y Herrera*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2008), “Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con los aspectos mítico-retóricos”, en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*. Madrid: CSIC, 287-302. Disponible en [<https://hdl.handle.net/11441/83127>].
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (1819). *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Real Academia Española.
- FONSECA, A. L. (2006). “El viaje en la novela latina: *El Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo”, en *Revista de filología románica*, 4, 77-84. Disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM0606220077A/10017>].
- FUENTES, C. (1994). *Cervantes o La crítica de la lectura*, I. Madrid: Centro Estudios Cervantinos.
- GRAF, E. C. (2007). *Cervantes and Modernity. Four Essays on Don Quijote*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- GRAF, E. C. (2014). “Cómo leer *Don Quijote* como un gran libro sobre el alma y la política: primero, leer *El Asno de Oro* de Apuleyo y *La República* de Platón”, en *Destellos: Revista de pensamiento en español*, I, 33-42. Disponible en [<http://destellos.filos.unam.mx/files/2014/09/Cómo-leer-Don-Quijote-como-un-gran-libro-sobre-el-alma-y-la-pol%C3%ADtica.pdf>].
- HAYS, G. (2001). “Review of Harrison, S. J., Apuleius: a Latin sophist”, en *BMCR*. Disponible en [<https://bmcr.brynmawr.edu/2001/2001.03.13>].
- HARRISON, S. J. (2000). *Apuleius: a Latin sophist*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- HUMADA PEÑA, H. (2016). “Alexander A. Parker. La Filosofía del amor en la literatura española, 1480-1600” en *Revista Chilena de Literatura*, 34, 162-166. Disponible en [<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40418/41964>].
- MARTINO, A. (1999). *Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, I. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici.

- MASCARELL, P. (2011). “Lazarillos y metamorfosis. Estudio de las relaciones entre *El asno de oro*, el *Lazarillo de Tormes* y su *Segunda Parte*”, en *Lemir*, 15, 271-284. Disponible en [[http://www.academia.edu/download/33188827/14\\_Mascarell\\_Puri.pdf](http://www.academia.edu/download/33188827/14_Mascarell_Puri.pdf)].
- MATA INDURÁIN, C. (2019). “«Nació la paz de la ira; de la muerte, la vida, y del disgusto, el contento»: el episodio de Ruperta y Croriano en el *Persiles* (III, 16-17) de Cervantes” en *Hipogrifo, Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7, 347-363. Disponible en [<https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/626/pdf>].
- MATZKEVICH, H. (2019). “La Persistencia del Neoplatonismo Italiano en la España de la Contrarreforma: El discurso de Marcela en *Don Quijote* y los *Diálogos de amor* de León Hebreo”, en *Escritura e Imagen*, 15, 289-303. Disponible en [<https://dx.doi.org/10.5209/esim.66743>].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1950). *Bibliografía hispano-latina clásica*, I. Santander: CSIC, 84-184.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (2017). *Orígenes de la novela*, II, (A. L. Baquero, Ed.). Santander: Universidad de Cantabria.
- MOLINO, J. (1965). “*Lazarillo de Tormes* et les *Métamorphoses* d'Apulée”, en *Bulletin Hispanique*, 67, 322-333. Disponible en [[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1965\\_num\\_67\\_3\\_3848](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1965_num_67_3_3848)].
- MUÑOZ SÁNCHEZ, J. R. (2019). “«Mira, si quieres, que no mires»: el deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación. (Aproximación a un motivo literario)”, en *Revista de literatura*, 81, 395-422. Disponible en [<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/497/509>].
- MÚÑEZ RIVERA, V. (2012). “De Lucio a Lázaro”, en F. J. Escobar Borrego, S. D. Reboso & L. R. García (Eds.), *La metamorfosis de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Huelva: Universidad de Huelva, 213-233.
- PÉREZ, J. (2005). *Los judíos en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- PERRY, B. E. (1923). “Some aspects of the literary art of Apuleius in the *Metamorphoses*”, en *APA*, 54, 196-227. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/282851>].
- PERRY, B. E. (1923). “The Significance of the Title in Apuleius' *Metamorphoses*”, en *Classical Philology*, 18, 229-238. Disponible en [<https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/360515>].
- PERRY, B. E. (1967). *The Ancient Romances*. Berkeley: University of California Press.
- PHOTIUS (1920). *The library of Photius* (J. H. Freese, Trad.). Londres: MacMillan, I. Disponible en [<https://archive.org/stream/libraryofphotius00phot?ref=ol#page/216/mode/2up>].

- PREVITALI-MORROW, G. (1971). “Unos aspectos autobiográficos de Cervantes en *El coloquio de los perros*”, en E. Bustos Tovar (Coord.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 429-436. Disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876269>].
- QUIROGA SALCEDO, W. O. (1975). “Ecos de Apuleyo en el Quijote”, en *Románica*, 8, 107-118. Disponible en [[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/14308/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/14308/Documento_completo.pdf?sequence=1)].
- RICO, F. (1976). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- ROWELL, H. T. (1971). “Reviewed Work: The Roman Novel: The *Satyricon* of Petronius and the *Metamorphoses* of Apuleius by P. G. Walsh”, en *The American Journal of Philology*, 92, 701-706.
- RULL, E. (2004). “En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano”, en Villar, A. (Ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, I. Barcelona: Asociación de Cervantistas, 931-946. Disponible en [[https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/congresos/cg\\_V/cg\\_V\\_50.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/congresos/cg_V/cg_V_50.pdf)].
- SAN AGUSTÍN (2007). *Ciudad de Dios* (S. Santamarta, M. F. Lanero, & V. Capánaga, Trad.). Madrid: Bibliotecas de Autores Cristianos. Disponible en [[https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/cdd\\_18.htm](https://www.augustinus.it/spagnolo/cdd/cdd_18.htm)].
- SERRANO, L. M. (1986). “Reseña a A. Parker, La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680”, en *Revista De Filología Románica*, 4, 382-385. Disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8686110382A>].
- TEMPORAL OLEART, J (1995). “Il·luminar-te el rostre, estimat. Ressons de la Caverna al cicle rondallístic de l’animal-nuvi”, en *Convivium. Revista de Filosofia*, 7, 103-117. Disponible en [<https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73411>].
- TORRES, B. (2002). *Cuerpo y gesto en el Quijote de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- VILANOVA, A. (1978). “Un episodio del *Lazarillo* y el *Asno de oro* de Apuleyo” en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 189-197. Disponible en [<http://www.biblioteca.org.ar/libros/156787.pdf>] .
- VILANOVA, A. (1983). “El tema del hambre en el *Lazarillo* y el falso convite de Apuleyo” en *Patio de Letras*, 3, 5-27. Disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/homenatge-jm-blecua/>].
- VILANOVA, A. (1990). “Reminiscencias del *Asno de Oro* en «la casa donde nunca comen ni beben» del *Lazarillo*” en *Bulletin hispanique*, 92, 627-653. Disponible en [[https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1990\\_num\\_92\\_1\\_4714](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1990_num_92_1_4714)].

VIVAR, F. (2016). “El arte de la metamorfosis y el arte de la novela: Apuleyo y Cervantes”, en *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 33, 318-330. Disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6038525>].

WALSH, P.G. (1970). *The roman novel*. Cambridge: Cambridge University Press.

WILLIAMSON, E. (1991). “El juego de la verdad en *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, 183-99. Disponible en [[https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_II/cl\\_II\\_13.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_13.pdf)].

WOODS, A. (2005). “The 400th anniversary of Don Quixote: Spain in the age of Cervantes”, en *Blog In defence of Marxism*. Disponible en [<https://www.marxist.com/2016-05-13-13-30-05.htm>].

ZOPPI, F. (2014). *Burlas de acción y burlas de palabra: risa, sonrisa, ironía en el Quijote* (Tesis doctoral). Disponible en [[http://paduaresearch.cab.unipd.it/6986/1/zoppi\\_federica\\_tesi.pdf](http://paduaresearch.cab.unipd.it/6986/1/zoppi_federica_tesi.pdf)].