



Universidad de Valladolid

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**«Mujeres, brujas y extranjeras: Dido y Medea. Una
aproximación metodológica»**

Autor: Víctor Gago Enríquez

Tutor: Cristina de la Rosa Cubo

GRADO EN ESTUDIOS CLÁSICOS

Curso Académico 2015-2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

RESUMEN

Este trabajo pretende realizar una aproximación metodológica a la figura de la mujer, la extranjera y la bruja en la literatura latina, desde una perspectiva de género, basándome en el estudio comparativo realizado en las figuras de Dido, de Virgilio, y Medea, de Séneca.

ABSTRACT

This project aims to carry out a methodological approach to the figures of woman, foreign woman and witch in the Latin literature, from a gender perspective basing on the comparative study of Virgil's character, Dido, and Seneca's character, Medea.

PALABRAS CLAVE

Mujer, literatura, magia, Virgilio, Séneca, estudios de género

KEYWORDS

Woman, literature, magic, Virgil, Seneca, gender studies

ÍNDICE GENERAL

1. JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO, METODOLOGÍA Y OBJETIVOS
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN
3. EL GÉNERO LITERARIO: ÉPICA Y TRAGEDIA
4. SITUACIÓN DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD Y LITERATURA ROMANA
5. LA MAGIA GRECOLATINA
6. LAS BRUJAS EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA
7. MEDEA Y DIDO . EL “OTRO” EN LA LITERATURA LATINA, COMO EXTRANJERAS, MUJERES Y BRUJAS.
8. CONCLUSIONES
9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Justificación del trabajo, metodología y objetivos

El motivo por el que he decidido realizar mi trabajo de fin de grado sobre este tema es principalmente personal. Durante mi formación en el grado me vi motivado por asignaturas que nos acercaban al mundo religioso, mitológico y mágico, como la asignatura de Mitología y Religión Clásicas, o asignaturas de Textos Clásicos, donde pude conocer de primera mano lo escrito por Séneca sobre Medea o, del mismo modo, a Dido en la *Eneida* de Virgilio. Además, el tema escogido trata sobre los estudios de género, que me parece interesante y un campo que tiene aún mucho por trabajar.

El presente trabajo pretende realizar una investigación sobre el estado de la cuestión de los estudios de género en la literatura latina. Para ello, me voy a basar en dos personajes de ficción femeninos representativos de esta literatura: Medea de Séneca y Dido de Virgilio. Ambas aparecen en obras que pertenecen a géneros muy distintos, la primera se encuentra dentro del género teatral, mientras que la segunda está dentro del género de la poesía épica. Por este motivo, lo primero que tuve que hacer es introducir los géneros literarios utilizando *Studiosa Roma*¹. En segundo lugar, me introduje en el mundo de los estudios de género en la literatura latina con ayuda de artículos recientes sobre este tema como el de Cristina de la Rosa Cubo², Rosario Cortés Tovar³, Miriam Blanco Cesteros⁴ y otros tantos. En tercer lugar, realicé una aproximación a través del *A companion to Latin literature* de Stephen Harrison al “otro” en la literatura latina, teniendo en cuenta que estos personajes femeninos que son objeto de mi estudio forman parte de ese “otro” que no es varón ni ciudadano romano, tal y como son estos personajes femeninos que son mujeres, extranjeras y, además, brujas. Y en cuarto lugar, una vez realizada esa base metodológica acudí a los textos de Virgilio y de Séneca buscando profundizar en estos personajes femeninos para comprobar si se adaptan a las características del “otro” en el tema elegido, es decir, si son varones, ciudadanos y libres.

Por todo ello y como resultado, mi trabajo se divide en cinco grandes grupos. El primero aborda un estado de la cuestión para poder conocer la situación en la que se

¹ GÓMEZ PALLARÉS (2003).

² DE LA ROSA CUBO (2007).

³ CORTÉS TOVAR (2010).

⁴ BLANCO CESTEROS (2015).

encuentra el tema escogido y todo lo que tiene que ver con él. En el segundo, centro mi atención en conocer bien los dos géneros literarios en los que se encuentran las obras que contienen a los dos personajes que quiero tratar, teniendo como fin conocer mejor estos géneros y servirme de ellos a la hora de comparar ambos personajes. En el tercer grupo se encuentra todo lo que tiene que ver con la magia grecolatina y la situación de la mujer en la sociedad y literatura romana, todo esto tiene como fin poder conocer en rasgos generales algunos temas que tienen relación con los personajes de Dido, de Virgilio, y Medea, de Séneca, pues ambas son mujeres y utilizan la magia. En el cuarto grupo hablo de la bruja en la antigüedad grecolatina, para poder dar rasgos ya concretos sobre la mujer que ejercía la magia en estas sociedades. Finalmente, en quinto grupo examino, de forma precisa, a los personajes de Dido y Medea.

El hecho de escoger las figura de Medea, de Séneca, y Dido, de Virgilio, tiene como fin elaborar un estudio comparativo de ambos personajes tan representativos de la literatura latina, utilizando una metodología de género. Hablando de ambas figuras de forma paralela, intentaré ver las diferencias y semejanzas que tienen. Centraré mi atención en lo que tiene que ver con el hecho de que ambas sean mujeres, brujas y extranjeras, es decir , formando parte de los que se ha denominado “el otro” en la literatura latina.

Busco, además, fomentar el interés en las personas que decidan leer mi trabajo. Pues quiero demostrar que se puede tratar el tema de la mujer en la antigüedad de manera detallada, y que en él aún quedan muchos asuntos por tratar. Aunque con mi trabajo tan solo podré aportar una pequeña parte a un tema que aún tiene mucho por explotar, espero que pronto muchos sean los especialistas en nuestro campo que presten su atención a esto, para que sea posible elaborar un *corpus* que pueda darse a conocer en la sociedad. Así el papel de la mujer en la antigüedad dejaría de ser tan desconocido a nivel colectivo.

2. Estado de la cuestión

En este capítulo me propongo conocer el estado de la cuestión de los estudios de género en la literatura latina, para lo que utilizaré fundamentalmente el artículo de Rosario Cortés Tovar “Las mujeres y la historiografía de la literatura latina: crítica e innovación docente”⁵, que constituye la primera revisión crítica de la aparición de este tema en manuales de la literatura latina

El género de la Historia de la Literatura Latina es académico-científico y se cultiva en España a partir de siglo XIX, tiene su origen en Alemania con F. Wolf en el siglo XVIII.⁶

Las mujeres han sido casi invisibles en los manuales de HLL hasta el presente siglo, prueba de ello es que hasta los años 70 casi todos los manuales de Historia de la Literatura Latina incluían solo dos cartas de Cornelia, madre de los Graco, las cuales dirige a su Hijo Gayo y a la poetisa elegíaca Sulpicia, y los poemas de esta última conservados en el libro III del *corpus Tibullianum*. Un ejemplo de hasta qué punto las mujeres están poco presentes en los manuales de HLL de esta época es el manual de Agustín Millares Carlo (1950)⁷, en el que ambas escritoras aparecen, pero Cornelia lo hace bajo el nombre de “Cornelio” (pág. 64), Es curioso, sin embargo, que incluye sin problemas el *Itinerarium Egeriae*. En resumen, tan solo dos autoras latinas y ocasionalmente alguna autora cristiana aparece en las Historias de la Literatura Latina hasta el periodo dicho al principio.⁸

En la década de los años 70 hay una notada crisis en la historia literaria, la cual provoca que los autores tengan que sugerir nuevas cuestiones sobre la naturaleza y alcance de esta. Aunque las nuevas cuestiones no afectan al tema tratado aquí. A partir de la década de los 80 se detectan nuevas maneras de colocar y elaborar las HLL, sin embargo, la inclusión de autoras en estos sigue siendo similar a la de los años anteriores.⁹

Al final, en el siglo XXI los estudios sobre mujeres acaban influyendo e incluyéndose dentro de las Historias de la Literatura Latina. Dos HLL tienen cambios importantes en

⁵ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 122-138.

⁶ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 122.

⁷ MILLARES CARLO (1985).

⁸ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 123-124.

⁹ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 126-128.

el tema que nos concierne: la de Susanna M. Braund y el *Companion* editado por Stephen Harrison¹⁰. La primera de estas es presentada por su autora como una introducción a la Literatura latina y muestra tener un enfoque feminista e interesarse por el género, dejando claro que la ideología masculina dominante es una manera de mostrar la omisión de las mujeres del poder e importancia cultural. La obra destaca por comenzar *in medias res* tratando textos de Virgilio y Livio sobre la *Urbs* y la nación romana; piensa que estos son una buena manera de ver los problemas decisivos de la literatura y cultura romana. Es destacable, también, que aclara con el ejemplo de algunas escritoras latinas – las dos Sulpicias, Agripina la Menor, Proba, Egeria y las autoras de las cartas encontradas en Vindolanda- que escribieron pocas mujeres y se han conservado menos aún. En definitiva, pretende enseñar que los hombres abundan en la literatura latina y las mujeres son excluidas. El análisis de Susanna M. Braund es amplio e induce a un análisis más amplio del que puedo hacer aquí.¹¹

La segunda, la editada por Stephen Harrison, es una proposición distinta al resto de HLL. En sus dos primeras partes tiene el contenido de una historia literaria tradicional. Es en su tercera parte en donde encontramos áreas culturales romanas concretas y diferentes; en definitiva, añade a su Literatura Latina temas nuevos que no se habían incluido hasta ahora, entre estos temas podemos encontrar “The passions”, “sex and Gender”, “Romans and others” y “Centre and Periphery”. Encontramos también estudios sobre género con una nueva sensibilidad, fundamentalmente dentro de los capítulos “Sex and Gender” de A. M. Keith (págs. 331-344) y “Love Elegy” de Roy Gibson (págs. 159-173). En el capítulo de Keith, por ejemplo, se dice que Sulpicia escribe para hombres, pero sabe adaptarse a los géneros de épica y elegía dándoles una perspectiva femenina sobre el amor, lo cual resulta una evaluación seria sobre la autora y su obra. Este pequeño ejemplo es una muestra de cómo se incorporaron, dentro de una HLL, asuntos de feminismo y género.¹²

En resumen, hasta los años 70 se ha omitido a la mayoría de las autoras latinas en un libro de HLL, en parte, por ser pocos los testimonios conservados, en parte, por la poca atención prestada a estas, en parte, porque el propio género, desde su origen, de las HLL provoca obstinación a no introducir cambios. Incluso con la crisis de mediados de los 70

¹⁰ HARRISON (2005).

¹¹ ROSARIO CORTES TOVAR *Op. Cit.* 133-135.

¹² ROSARIO CORTES TOVAR *Op. Cit.* 135-136.

la situación de este tema no fue muy diferente, a pesar de introducir nuevos planteamientos metodológicos en las HLL. En los años 80 y 90 con el movimiento feminista en pleno auge, tan solo se consiguen progresos puntuales. Hasta el siglo XXI no se empieza a tener un mayor interés sobre las mujeres en los libros de HLL, además, hay un cambio radical en la opinión de lo escrito por féminas, esto es posible por los estudios feministas y/o de “genero”.¹³

Por todo ello, viendo el panorama que Braund y Harrison nos muestran, sería necesario una renovación metodológica, que permitiese que las mujeres estuviesen más presentes y fueran más visibles, tanto en los manuales de HLL, como en las aulas, para así conseguir que se estudie de un modo más sistemático, no solo a las mujeres y su cultura, sino también las maneras de representarse estas en poemas y por los escritores.¹⁴

¹³ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 136-137.

¹⁴ CORTES TOVAR *Op. Cit.* 137.

3. El género literario: épica y tragedia

En este capítulo pretendo describir los géneros, épico y teatral, a los que pertenecen la obra, Eneida, de Virgilio y la *Medea* de Séneca. Nuestro fin es ofrecer una explicación clara acerca de ambos géneros, para poder así entender mejor, posteriormente, los personajes de Dido y Medea.

Épica

La poesía épica latina no tiene su origen en la cultura latina, pues desde sus comienzos en Roma toma rasgos de la poesía épica griega, tanto de su periodo arcaico como helenístico, y los integra en una composición que tiene mucho que ver con la griega. En Roma este género, que tendría sus orígenes en Homero, se transforma tempranamente, como la representación trágica, en uno de los más significativos y majestuosos. A pesar de su relación con la poesía épica griega, la romana tiene características propias como, por ejemplo, un punto de vista subjetivo y sectario de cómo se encuadra el relato, al contrario que en la griega, que era más objetiva y menos adulterada; otro ejemplo sería que los autores latinos intentan incluirse en las narraciones y dejar su huella. Además, es curioso que predominen en Roma obras dentro de este género que enjuician el poder frente a otros que lo defienden, un ejemplo de esto serían Ovidio frente a Virgilio.¹⁵

Tras decir todo lo anterior, es importante destacar que hay una clara conservación del modelo homérico, en la medida que, también, hay renovación, pero sin grandes transgresiones, a excepción del poeta Lucano que es capaz de crear una obra con características contrarias a las habituales dentro del género. También es importante decir que las dos singularidades más importantes de la épica romana son, por un lado, la gran continuación frente a los periodos más importantes de la griega y, por otro lado, la constante introducción de doctrinas.¹⁶

Todos los autores destacados que en Roma escribieron poesía épica también elaboraron obras pertenecientes a otros géneros. Además solían dedicarse a la poesía épica cuando

¹⁵ GÓMEZ PALLARÉS *Op. Cit.* 301-302.

¹⁶ GÓMEZ PALLARÉS *Op. Cit.* 302.

ya habían acabado su *cursus honorum*. Hay que tener en cuenta, también, que para elaborar obras de este género se requería un gran esfuerzo, puesto que no era poesía de ocasión.¹⁷

Antes de que la épica romana apareciese propiamente como género ya existían manifestaciones en Roma que tenían relación con esta y que pudieron afectar al desarrollo de la misma. Pues no hay que olvidar que, para que naciese el género épico en Roma, debía de haber una necesidad de poesía que narrara los sucesos bélicos en un contexto hostil. Algunas de estas manifestaciones fueron los *carmina convivalia*, que eran cantos acompañados de una flauta en las celebraciones, donde se enardecían las capacidades de los hombres prestigiosos. Estos tenían contenido histórico, generalmente se hablaba de campañas militares, e interés por educar a través de los rasgos destacados de los hombres celebres; las *neniae* eran cantos realizados en los funerales, generalmente, por mujeres a sueldo que contaban las virtudes y, a veces, gestas de los fallecidos; los *elogia* funerarios eran inscripciones que se colocaban en sepulcros de las personas celebres, para que los transeúntes las leyeran y nunca cayeran en el olvido; los primitivos *carmina latina epigraphica* comparten el saturnio, como metro, con las composiciones iniciales épicas romanas y, además con el tiempo ambos tipos de obras utilizan después el hexámetro. Todas las composiciones anteriores favorecieron la introducción de la poesía épica griega en Roma, pues hicieron que se pudiese adaptar sin inconvenientes.¹⁸

En Roma Livio Andrónico fue el primero que realizó una traducción o adaptación de una obra griega, la *Odisea* de Homero. La obra de Andrónico introdujo novedades con respecto a la original, un ejemplo de esto es el uso del saturnio, habitual en la tradición epigráfica romana, en lugar del hexámetro. Andrónico pretende crear una obra romana a partir de una griega, por eso no la traduce literalmente. Además, este la elaboró para satisfacer al pueblo romano, que quería disponer de obras romanas propias tras conocer las griegas. Los treinta y cinco fragmentos conservados muestran un gran estilo arcaizante.¹⁹

Otro autor destacable, en los orígenes de Roma, dentro de este género es Nevio y su obra *Bellum Punicum*, donde se narra la primera guerra púnica en la que participó el

¹⁷ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 303.

¹⁸ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 305-306.

¹⁹ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 306-307.

propio autor. Su obra está escrita en versos Saturnios, al igual que Andrónico, pero, a diferencia de este, Nevio creó su obra sin seguir un modelo griego, al menos aparentemente. Además, en ella hay tanto datos históricos como míticos y un fuerte sentido de orgullo nacional; no era para menos, pues los romanos habían vencido a los cartagineses.²⁰

Al igual que los dos autores anteriores, Ennio creó su obra, *Annales*, en la cúspide de su carrera literaria. Su tema es la historia nacional de Roma. Este introduce el hexámetro dactílico, usado en los poemas épicos griegos, en su obra, porque se sirve de Homero como modelo. Además, la obra inicialmente tuvo un total de quince libros, narrando la historia de Roma hasta el año 187 a.C., cuando Marco Fulvio Nobilior, protector de Ennio, venció a los Ambracios. Posteriormente, su autor incluyó tres nuevos libros que trataron conflictos militares que le eran cercanos. Es importante destacar que cuenta los hechos de forma adulterada, porque en muchos casos idealiza a Roma y todo lo que tenga que ver con ella. Ennio llegó a tener tanta fama que influyó al autor de la obra en la que encontramos a Dido, la *Eneida* de Virgilio.²¹

Estos son los antecedentes, dentro del género épico, de Virgilio, el poeta pertenece al siglo I a.C. y es el que llevó el género épico en Roma a todo su esplendor con su obra, antes citada, la *Eneida*. Su autor la escribió en su periodo de madurez, al igual que los poetas anteriores, y fue inspirado por la obra de Ennio. La obra de Virgilio fue llevada a cabo para satisfacer el interés de Roma y, en especial, de Octavio Augusto de tener una obra que hablase de sus orígenes. Fue escrita durante once años, desde el 29 hasta el 19 a.C., año en el que murió el autor. En el testamento de este figuraba que debía quemarse su obra; sin embargo, Augusto rescató la obra antes de que fuese llevado a cabo este deseo. Los motivos por los cuales quiso quemar su obra más trabajada se desconocen, pero pudo ser por faltarle cincuenta y ocho versos y no haberla podido revisar, por descubrir como Augusto podría manipular su obra o, simplemente, por haber viajado para acabar su obra y morir por contraer en su viaje una enfermedad, que le llevaba a la muerte.²²

La obra de Virgilio puede dividirse en dos partes; en los seis primeros libros se narra el viaje de Eneas en busca de su nueva patria; estos libros pudieron estar inspirados en la

²⁰ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 307-308.

²¹ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 308-309.

²² GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 310-313.

Odisea de Homero, donde se cuenta el viaje que lleva a cabo Odiseo para volver a su patria, Ítaca; en esta primera parte encontraríamos el personaje de Dido, durante los cuatro primeros libros. Mientras, en los seis últimos libros se narran conflictos bélicos entre Turno y Eneas junto con sus aliados por causa de querer desposarse ambos con Lavinia, la prometida de Turno e hija de Latino. Esta segunda parte estaría inspirada en la *Ilíada*, donde se narra el final de la guerra de Troya.²³

Una de las novedades introducidas por Virgilio dentro del género épico sería, por ejemplo, que hasta el momento los autores y sus personajes habían narrado los hechos de forma objetiva. Sin embargo, Virgilio en su obra hace que, tanto él como sus personajes, expresen sus propias opiniones. Esto podría deberse al interés por dar humanidad al texto y a los personajes.²⁴

Los autores posteriores a Virgilio que también escribieron dentro del género épico y me parece que merecen ser mencionados son Publio Ovidio Nasón con su obra las *Metamorfosis*, un poema narrativo que cuenta doscientas cincuenta historias, protagonizadas por personajes diversos, divididas en quince libros y que tienen como rasgo común, al menos, una transformación dentro de cada una de ellas. Y, también, es necesario mencionar a Marco Anneo Lucano con su *Farsalia*, obra considerada anti-Eneida y anti-imperio, a causa de no tener los rasgos típicos de una obra épica y de hacer una defensa de la *libertas* republicana. Algunos de los rasgos distintivos son que no tiene un único protagonista y que se ha eliminado todo elemento divino, así que los actos son elegidos por cada personaje.²⁵

Tragedia

El origen del teatro en Roma no tuvo un único inicio, sino que fueron las uniones entre los elementos extranjeros, principalmente griegos y etruscos, y los autóctonos. De esto hablan los autores Tito Livio, Horacio y Valerio Flaco. Livio, principalmente, sitúa su origen tras una peste que asoló Roma en los años 365-364 a.C.; según este, se celebraron “juegos escénicos” diferentes a los usuales, circenses, para hacer que los dioses fueran favorables, entre otras cosas. Estos juegos nuevos eran llevados a cabo por

²³ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 314-315.

²⁴ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 315-316.

²⁵ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 318-324.

actores etruscos, sin embargo, fue tal el impacto que la población romana fue añadiendo a estos textos en forma de verso, haciendo burlas y bromas unos contra otros, hasta que finalmente fueron realizados por profesionales que tomaron el nombre de “actores”. Dentro del origen del teatro es necesario destacar, también, la teatralidad que tenía el pueblo romano en los actos religiosos, en los distintos *ludi* que eran distribuidos durante el año, las pompas como, por ejemplo, la *pompa nuptialis* o la *pompa funebris*, que formaban parte de variados actos sociales.²⁶

Dentro del género dramático encontramos dos grandes subdivisiones: por un lado, la comedia y, por el otro, la tragedia. Ambas tienen diferencias fundamentales; mientras la primera tiene un carácter burlesco, la segunda tiene un carácter solemne donde los personajes de la narración pueden perder su vida. En cuanto a lo que los personajes respecta, una comedia incluye a personas de clase humilde, mientras una tragedia incluiría a generales, héroes y reyes. Además, los temas que se tratan en una y otra son bastante distintos pues, mientras en la comedia el argumento gira en torno al amor o al rapto de una joven, en la tragedia suelen acontecer exilios y matanzas o asesinatos. Sin embargo, es necesario citar a Plauto, un comediógrafo del siglo III a.C., que tiene una obra, *Amphitruo*, que tiene características, tanto de comedia como de tragedia, y, por ello, se ha clasificado en dentro de la tragicomedia.²⁷

Los tipos de obras teatrales que se representaban en Roma fueron diversos. A continuación, hablaré brevemente de cada uno de ellos.

El mimo no es propiamente representado hasta el siglo III a.C., era una escenificación muy breve y, con frecuencia, intentaba parodiar el ambiente de la vida cotidiana. Se caracterizaba porque los actores no llevaban máscaras, utilizaban su gesticulación para expresarse y las palabras eran muy pocas; además, solo había un actor principal. Los argumentos eran simples y la representación solía acabar con finales sorprendentes.²⁸

La fábula Atellana, nombre tomado de una ciudad cercana a Nápoles, llega pronto a Roma y se lleva a cabo en lengua osca. Sus personajes eran ciudadanos, por lo tanto no eran profesionales, y solían representar a personajes estereotipados como “El tonto”, “El

²⁶ GÓMEZ PALMARÉS *Op. Cit.* 237-238.

²⁷ GÓMEZ PALLARÉS *Op. Cit.* 239-240.

²⁸ GÓMEZ PALLARÉS *Op. Cit.* 245-247.

viejo” etc. Eran con frecuencia obras breves con tramas basadas en los equívocos y las discordancias entre la vida en el campo y en la ciudad.²⁹

La comedia *Palliata* fue muy cultivada en Roma, su máximo representante fue Plauto. Sus argumentos están basados en autores, como Menandro, Dífilo y Filemón, pertenecientes a la comedia nueva griega. Por lo tanto, no solo la argumentación, sino también los personajes, la ambientación y el vestuario serán griegos.³⁰

La comedia *togata* surgió a partir de la decadencia de la *palliata*, y su ambientación, personajes y argumentos son romanos, al igual que su indumentaria. Cultivadores de este tipo de comedia fueron Titinio, Lucio Africano y Atta.³¹

En cuanto al género de la tragedia se refiere, daré una explicación más detallada puesto que es en el que encontramos la *Medea* de Séneca.

La tragedia en sus orígenes destaca por tener autores que escriben comedia y tragedia indistintamente, como, por ejemplo, Livio Andrónico. Estos se basan en antecedentes griegos, sin embargo, en las tragedias romanas el coro pierde importancia y su función es incorporada, a veces, al corifeo. Es destacable que la mayoría de obras trágicas se han perdido casi completamente hasta llegar a Séneca. Dentro de la tragedia destacan la *cothurnata*, donde sus personajes utilizaban el coturno, típico entre los actores griegos, que tenía personajes, ambientación y argumentación griegos. Algunos autores, como Ennio, se basaban en su original griego, en el caso de éste solía ser Eurípides. Otra opción de tragedia era la *praetexta*, donde sus personajes vestían la toga orlada, que llevaban los hombres ilustres en Roma; este tipo fue iniciado por Gneo Nevio.³²

Centraré ahora mi interés en Séneca, un autor nacido año 4 a.C., del que conservamos nueve tragedias, todas ellas de tema mitológico. Cada una de estas obras suele tener otras griegas en las que se basan; no obstante, Séneca tiene autonomía en acción y presenta importantes diferencias con respecto a sus originales griegos. Se pueden ver cambios en los desarrollos, añadidos o variaciones introducidas por el propio autor. Debido a su contenido moral las obras de Séneca con toda seguridad se leían o recitaban por escenas o en su totalidad. Sin embargo, aún es tema de estudio si llegaban a

²⁹ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 244-245.

³⁰ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 248-252.

³¹ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 243-244.

³² GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 257-261.

representarse, según parece no, y si lo hicieron, no debió de ser ante un público amplio. El principal motivo para que los estudiosos de Séneca piensen que sus obras no se representaron es que éstas tienen una gran complejidad a causa de: monólogos muy largos, que hacen que los otros actores no hablen durante un largo periodo de tiempo, asesinatos en escena, necesidad de máquinas (Medea no podría si no elevarse a los cielos), poca importancia al movimiento dramático. Una idea, quizás acertada, que plantea Gómez Pallarés es que estas obras, hoy en día conservadas, tuvieran una versión reducida y destinada a ser representada, mientras que las que hoy en día tenemos fuesen exclusivamente para lectura o recitación.³³

El motivo por el cual Séneca elaboró estas obras, según apuntan los estudiosos, debió de ser su interés por querer enseñar a su discípulo, Nerón, el camino que tenía que seguir. A esto ha de añadirse el interés de los romanos por las representaciones teatrales y el propio interés del autor por las ciencias sobrenaturales. En todas las obras hay una persona que intenta evitar los malos acontecimientos, como, por ejemplo, el *furor* de Medea. Sin duda, las obras de Séneca tienen relación con sus obras filosófico-educativas.³⁴

La comparación de las obras de Séneca con obras de autores anteriores se hace difícil porque las obras de este son las únicas conservadas completamente. Sin embargo, parece que algunas características de sus obras, como la abundancia de grandes frases o las pasiones enfrentadas entre otras, pudieron estar ya presentes en obras trágicas anteriores.³⁵

³³ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 261-263.

³⁴ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 263.

³⁵ GÓMEZ PALLARÉS Op. Cit. 263-264.

4. Situación de la mujer en la sociedad y literatura romana

Dentro de este capítulo, utilizando del *Companion* de S. Harrison, me he interesado por el artículo³⁶ de Keith Ablow, para ofrecer un panorama general de la situación en la que se encontraba la mujer en la sociedad y en literatura romana.

Desde sus orígenes la literatura latina fue consumida por las clases superiores, una élite que estaba compuesta en su totalidad por hombres, aunque sabemos que autores, como Ovidio, estaban dirigidos a un público femenino; la educación de estos estaba centrada en enseñar a hablar en público, necesario en lugares como el senado, las cohortes legislativas y los campos militares. Además, se quería conseguir que el gobierno fuera dirigido por naturaliza y legitimidad de clase, nacionalidad, edad y género.³⁷

Es importante destacar el interés de los padres por la formación de sus hijos. Algunos autores, como Ennio con su obra, *Annales*, pretenden satisfacer el gusto literario de una élite de varones. En este texto predominan las antiguas tradiciones, que narran las hazañas de los antiguos romanos y que comienzan hablando del dios de la guerra, Marte, que es varón. En definitiva, es una celebración moral, una poesía nacional que formaba a los hombres.³⁸

Posteriormente, durante el principado, la obra que cobraría importancia en el territorio romano sería la *Eneida* de Virgilio, desplazando la obra *Annales* de Ennio a un segundo plano. Algunos motivos que favorecieron esto fueron que el protagonista de la *Eneida* es un único varón, singular, y se narra, adecuadamente, como debe cederse el trono de padres a hijos. Sin embargo, la obra de Virgilio seguía estando igualmente dirigida a una élite de romanos acomodados. Es destacable que ya desde sus orígenes tuvo gran popularidad y fue copiada numerosas veces hasta llegar a nuestra época. Autores como Quintiliano ya hablaban de este y su gran obra.³⁹

Las relaciones que existían entre padres e hijos entre los romanos eran sumamente importantes. Los padres debían proporcionar una educación adecuada a sus hijos para

³⁶ KEITH (2005) 331-344.

³⁷ KEITH *Op. Cit.* 331.

³⁸ KEITH *Op. Cit.* 332-333.

³⁹ KEITH *Op. Cit.* 333-334.

que estos pudieran optar a una mejor posición en su entorno social y laboral. Autores como Plutarco o el mismísimo Cicerón, paternalistas ambos, tratan de forma extensa este tema.⁴⁰

El papel que la sociedad romana dejaba a la mujer no era muy favorable. Las mujeres debían estar siempre sometidas a la autoridad de un hombre, en el plano social y económico. Cuando nacían estaban bajo la autoridad de su padre, *patria potestas*, y, posteriormente, pasarían a la de su marido, si se casaban, o su hermano o familiar varón, si su padre moría. Además, las mujeres no eran consideradas ciudadanas con plenos derechos para los romanos. En el campo de la educación las mujeres rara vez iban a la escuela media y mucho menos a la superior; sin embargo, es cierto que un grupo minoritario recibía enseñanzas acudiendo a escuelas elementales o teniendo tutores privados.⁴¹

Las mujeres en la literatura solían aparecer en narraciones eróticas centradas en el amor. Como, por ejemplo, las *metamorfosis* de Ovidio, donde aparecen numerosos personajes femeninos involucrados en historias amorosas. En la *Eneida* de Virgilio, por ejemplo, vemos a Dido intercambiando confesiones con su hermana Ana sobre Eneas.⁴²

En resumen, la mujer estaba en una situación desfavorable con respecto al hombre en Roma. Aunque es necesario añadir que durante época Imperial las mujeres gozaron de mayores derechos que en épocas anteriores.⁴³

⁴⁰ KEITH *Op. Cit.* 333-335.

⁴¹ KEITH *Op. Cit.* 335-337.

⁴² KEITH *Op. Cit.* 337-338.

⁴³ KEITH *Op. Cit.* 339.

5. La magia grecolatina

Dentro de este apartado quiero ofrecer una visión clara sobre la magia grecolatina para después poder entender mejor la relación que tienen con ella los personajes femeninos de Dido y Medea. Me he servido del artículo⁴⁴ de Aurora López para elaborar este apartado, porque es la autora que se especializa en el estudio de la figura de Medea como bruja y de esta actividad en el mundo grecorromano, aunque he tenido que leer más bibliografía al respecto.⁴⁵

Según ella, es necesario saber que no se puede decir que un suceso mágico sea propio de un único pueblo, pero sí que hay determinadas creencias y prácticas antiguas que se mantienen en distintas poblaciones.⁴⁶

Aurora López centra su trabajo en la imagen de Medea, la cual encuentra en los textos de Píndaro, Eurípides y Apolonio Rodio dentro de la literatura griega y en Ovidio, Séneca y Valerio Flaco en la latina. Trata, únicamente, la figura de esta en relación con la magia.⁴⁷

La información aportada por Aura López acerca de la magia fue obtenida a partir de dos tipos de literatura *sui generis*: las tablillas de defixión y los papiros mágicos.⁴⁸

Para comenzar, hay que plantear una definición de magia. Según La Real Academia de la Lengua Española podemos definirla como "Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales"⁴⁹. Aurora López, sin embargo, cree que George Luck aporta una definición más adecuada cuando dice "es una técnica cuya creencia se basa en poderes localizados en el alma humana y en el universo, más

⁴⁴ LÓPEZ (2002).

⁴⁵ Para obtener más información sobre la magia grecolatina son fundamentales los libros, que aparecen en la bibliografía, de BONNEFOI, Y. (1997) ESPINOSA PÓLIT, A.-SOLER RUIZ, A.-POLLUX HERNÚÑEZ (2003), GRIMAL, P. (1981), LUCK, G. (1995), SCHEID, J. (1991) y NORTH, J. A. (2000).

⁴⁶ LÓPEZ *Op. Cit.* 1.

⁴⁷ LÓPEZ *Op. Cit.* 1.

⁴⁸ LÓPEZ *Op. Cit.* 1.

⁴⁹ R. A. E. (2001) 960.

allá de nosotros mismos, una técnica que pretende imponer la voluntad humana sobre la naturaleza o sobre los seres humanos sirviéndose de poderes suprasensibles. En definitiva, puede ser una creencia en los poderes ilimitados del alma"⁵⁰. De la definición de este podemos obtener la imagen del mago que es conocedor de la magia y, teniendo contacto con una divinidad superior, el Cosmos, llama a los diversos poderes (almas, dioses, démones etc.) con el fin de matar, curar, enamorar etc. Todo esto desemboca en el concepto de *simpatía cósmica*, la cual nos la define como “todo lo que acontece en una parte del universo afecta a otra parte de ese mismo cosmos.”⁵¹ Este fundamento se encuentra tanto en la magia, como en alquimia y la astrología. Fue constituido en el ámbito de la filosofía por Posidonio de Apamea "el Rodio" (ca. 135 - ca. 50 a. C.)⁵², sabio de época helenística avanzada. Las bases de la magia simpatética según Aurora López son:

“1) Semejanza: lo igual provoca lo igual.

2) Contacto: lo que se toca actúa durante un tiempo en lo que toca, o retiene cada una de las propiedades de lo que toca.

3) Oposición: lo opuesto a antipatía, que funciona como la simpatía.”

La fuerza puede resultar beneficiosa o perjudicial, esto los griegos lo conocían con el nombre de *dinamís*; “mana” es el nombre que la antropología le da en la actualidad. Este poder podía originar prodigios, para lo cual requería del mago que es el *médium* que conoce la vía hacia el “mana”.⁵³

La magia puede dividirse en dos tipos “directa” e “indirecta”. Dentro de la primera incluimos hechizos, amuletos, invocaciones, pócimas. En la segunda incluimos un patrón de magia que conduce a otro distinto, ejemplo de esta es la encontrada en la *Odisea* XI 12-224, donde Ulises se dirige al Hades y mediante un ritual, que llama a las sombras, encuentra la sombra de Tiresias. Este ejerció su poder de adivino, pues conserva sus poderes en el más allá.⁵⁴

Es importante mencionar la dificultad que existe a la hora de distinguir magia, religión y medicina. Con frecuencia unas intervenían y coincidían con otras; algunos ejemplos de esto son: cuando padecían una enfermedad, no solo los griegos incluso ahora en la

⁵⁰ LUCK, (1995) 35.

⁵¹ LÓPEZ Op. Cit. 2.

⁵² Sobre Posidonio, personalidad interesantísima e indispensable dentro de la cultura de su tiempo y la romana, hay un estudio fundamental: LENS TUERO J. (1988), págs. 932-936.

⁵³ AURORA LÓPEZ Op. Cit. 2.

⁵⁴ AURORA LÓPEZ Op. Cit. 3.

actualidad, podían buscar la solución en un médico o en un mago, o para procurar ganar un juicio recurrían a un abogado o a la magia. Es correcto decir, pues, que la magia antigua colaboró en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, porque tienen principios aceptados como verdaderos y a la vez incomprensibles.

Las diferencias que encontramos entre magia y religión antigua son que la magia manipula, tiene una necesidad individual, suele realizarse por la noche y en lugares cerrados, suele hacerse entre cliente y mago, y lanza sus hechizos a un *demon* en silencio. Mientras que la religión suplica, busca satisfacer su comunidad, se realiza en lugares abiertos y cuando hay luz, tiene una relación entre el fundador y sus adeptos, suele realizarse mediante plegarias⁵⁵ en voz alta.

Los límites que existen entre la magia y la medicina no están claros, Luis Gil declaraba que no diferenciaba entre "el vidente, el profeta, el sabio, el santo, el portador de 'mana' y el mago"⁵⁶; sin embargo, lo que sí sabía era que ante la necesidad de buscar una curación, los magos compiten con los médicos por encontrar una solución. Esto es patente aún en día cuando algunas personas recurren a chamanes o hechiceros porque quieren hacer desaparecer una enfermedad, una dolencia, buscar una cura, etc. Es destacable que, con frecuencia, los médicos acusaban a los magos por sus prácticas, lo cual deja a relucir la vivacidad de estas. Además, Luis Gil destaca la cantidad de especialistas⁵⁷ dentro de la medicina magia: "purificadores", "sacrificadores", "impostores", "enjugadores", "iniciadores"; lo cual deja de manifiesto, una vez más, la popularidad que tenía este tipo de prácticas. Dentro de este tipo de medicina podemos decir que el mago-médico lucha contra el mal de dos maneras diferentes: por un lado, puede sanar con medicamentos; por otro lado, puede echar del cuerpo el germen del mal, el *demon* maligno. Por lo tanto, la persona que padece puede curarse entonces gracias a un mago, o bien por medio de una manifestación realizada por los dioses, en otras palabras, lo que podemos denominar *incumatio*⁵⁸. La eficacia del medicamento debe acompañarse de una recitación de una fórmula mágica.⁵⁹

⁵⁵ En cuanto a este tipo de asuntos, LUCK *Op. cit.* 11-12, 36.

⁵⁶ GIL (1969) 79.

⁵⁷ GIL *Op. cit.* 29.

⁵⁸ ANNEQUIN (1973)

⁵⁹ LÓPEZ, *Op. Cit.* 3-4.

6. Las brujas en la antigüedad grecolatina

En este apartado, ayudándome del artículo⁶⁰ de Miriam blanco, pretendo ofrecer una explicación sobre el papel de las brujas, magas o hechiceras en la sociedad romana. Explicando en qué consistía ser una de ellas y la relación que tienen con la magia, la mujer y la marginalidad.

En la antigüedad clásica ya había “profesionales” de la magia⁶¹. Hay testimonios que verifican esto, pues estas personas ejercían su trabajo cobrando por ello y siendo aceptados por ellos mismos y la sociedad. No existen solo fuentes literarias que hablan sobre estas personas, sino que también se conservan colecciones de hechizos y prácticas, conocidos por el nombre de “grimorios”, en terminología medieval: los papiros mágicos griegos⁶². Estos papiros (abreviados a partir de ahora como PGM), están escritos en griego, demótico y copto, y fueron producidos en el contexto del Egipto de época Imperial romana.

La práctica de magia fue condenada en la antigüedad, podía desembocar en la pena de muerte, porque se pensaba que con la magia se satisfacían intereses personales con ritos privados, y no comunes con celebraciones públicas. También se pensaba que se obligaba a las divinidades, en lugar de rogarles. Tampoco se practicaban estos ritos en templos o santuarios que incrementaban la autoridad de la divinidad que actuaba, ni poseían un cargo sacerdotal reconocido o entregado por la comunidad. Por eso, por ejemplo, se diferenciaba entre adivinación mágica o religiosa. Otros elementos por los que se censuraba la magia eran, por un lado, la ganancia que obtenía el “mago”, ya que este dinero no colaboraba con el mantenimiento del santuario. Por otro lado, que buscara el prejuicio de terceros; por este motivo se llama “víctimas” a las personas conjuradas o malditas, etc. Miriam Blanco Cesteros da un ejemplo de esto cuando cita a pie de página “Platón condena la práctica religiosa privada, en concreto el levantamiento de altares en las casas, porque ninguna autoridad religiosa se ha encargado de su adecuada institución, no permiten que otro ciudadano pueda unirse a

⁶⁰ BLANCO CESTEROS (2015).

⁶¹ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.*, 29.

⁶² Pueden encontrarse editados con traducción al alemán en PREISENDANZ (1973-1974), Citado por Miriam Blanco Cesteros.

los ritos y porque, de este modo, la ciudad no puede disfrutar de los beneficios de los mismos (Pl. *leg.* 909d ss). Jenofonte defiende así la *eusébeia*, -“piedad”- de Sócrates: “ofreció sacrificios a la vista de todos y no hizo uso de la adivinación en secreto” (Xen. *Mem.* 1.1).”.⁶³

Otros motivos intervinieron también en el hecho de que la magia fuese condenada. Por un lado, un conflicto con las autoridades religiosas y la norma establecida, por otro, conflictos con gremios profesionales, como, por ejemplo, el conflicto con los médicos que se demuestra en *De morbo sacro*, obra que critica a los magos y los métodos de estos para sanar a enfermos. Por otro lado el miedo a la innovación religiosa⁶⁴ y la xenofobia. Los griegos con facilidad tachaban la religión de otros pueblos como “magia”, como lo prueba el término – en griego *mágos*- en un principio se llamaba así a los que tenían el título de los sacerdote persa⁶⁵, o *egipcio*, que significa de igual forma “de origen egipcio” y “practicante de magia”. Algo común cuando se habla de magos o hechiceras de esta época es tacharlos de “extranjeros”. Miriam Blanco Cesteros dice así “K. Stratton llama a este fenómeno “construcción de la otredad”⁶⁶: el hombre griego no se identifica con prácticas que le resultan extrañas desde el punto de vista ritual de su cultura y, en consecuencia, las censura y desprecia. Atribuir el origen de la magia a culturas extranjeras servía para explicar la extrañeza que causaba y marcar una distancia con respecto a ella: estas prácticas subversivas y amenazantes no podían ser griegas. Esta idea se convierte en un tópico que hereda el mundo latino”.⁶⁷

A causa de todo esto se entiende que la situación de la magia sea de marginación social en la que se incluía a cualquiera que practicase magia. De hecho, solía acusarse de magia para desprestigiar⁶⁸. Los cristianos como Apolonio de Tiana, tachado de *magos*

⁶³ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 29-30.

⁶⁴ En el Egipto grecorromano había un intento por apaciguar la confluencia de diferentes creencias religiosas como eran lo griego, lo hebreo y lo egipcio. La bruja de la que habla Esopo en su fábula (cf. Pl. *Lg.* 933 e; Aesop 56 es condenada “por introducir nuevos dioses (o innovaciones con respecto a los dioses), la misma acusación que se hizo contra Sócrates (cf. Xen. *Mem.* 1.1 y Pl. *Ap.* 24b).

⁶⁵ Los *mágoi* tenían consideración de altos oficiales y se encargaban de los ritos religiosos, de la interpretación de presagios y la educación de la alta aristocracia persa (Pl. *Alc.* 1.122A). Jenofonte los llama “expertos en los asuntos concernientes a los dioses” (Xen. *Cyr.* 8.3.11-12), cf. BREMMER J.N. “The birth of the term magic”, *ZPE* 126, 1999, pp. 1-12. También los milagros de Jesús y las prácticas cristianas fueron vistas al principio, como magia, cf. SMITH, M. *Jesus the magician*. New York, 1998.

⁶⁶ STRATTON (2007) 39-70; citado así en BLANCO CESTEROS, *Op. Cit.* 30

⁶⁷ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 30.

⁶⁸ Creonte insulta a Tiresias llamándole *mágos* y *agýrtês*, “adivino itinerante”, de otra clase de practicante de magia (S. o.t. 387-8). Demóstenes y Esquines, oradores contemporáneos y rivales, se desacreditaban entre ‘si llamándose *mágos* y *goês*, “brujo”.

por sus enemigos pero que siempre se consideró filósofo, se encontraron en esta situación.⁶⁹

6. 1. La mujer y la magia

Para los historiadores y sociólogos, las palabras “mujer” y “magia” suelen aparecer juntas hasta época moderna, creen que la historia de la magia, principalmente, se escribe en femenino⁷⁰. En la antigüedad en artes cercanas a la magia, como la alquimia, hallamos dirigentes femeninos junto con los masculinos, algunos ejemplos de esto son Isis, Cleopatra o María la Judía⁷¹. Sin embargo, solamente tenemos hoy día dos testimonios sobre mujeres que se dedicaron a la magia profesionalmente fuera de la literatura, donde hay una gran abundancia de magas y brujas.⁷²

La primera mujer es Theôris de Lemnos, es contemporánea del orador Demóstenes (s. IV a.C.), el cual la denunció y consiguió que la condenasen a muerte por impiedad. Tan solo conservamos breves referencias de otros autores que nos permiten conocer el suceso, como, por ejemplo, Plutarco, que dice que fue sacerdotisa, o Filócoro, a quien cita Harpócración, que la llama mántis⁷³, título que hace referencia a los sacerdotes y sacerdotisas oraculares. Sin embargo, el propio Demóstenes habla sobre ella en su obra contra Antifonte, donde la califica de toda clase de brujerías como, por ejemplo, crear pociones y venenos, magia, *baskamía* o mal de ojo. Etc.⁷⁴

El segundo prueba aparece en un papiro del siglo I a.C.⁷⁵ que abarca en lengua griega dos conjuros: Miriam Blanco Cesteros habla sobre ellos diciendo “el primero, contra la fiebre, atribuido a una siria de Gadara, cuyo nombre hoy en día se desconoce; y el segundo, contra el dolor de cabeza, a Filina Tesalia.” Habitualmente los autores de estos PGM asignaban su origen a personajes famosos, otros magos o incluso a los propios dioses, porque pensaban que la potestad de estas personas actuaba como garantía de su

⁶⁹ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 30-31.

⁷⁰ STRATTON, *Op. Cit.* Pág. 24.

⁷¹ PATAI (1992), págs. 177-197; FIGALA- PRIESNER (2001).

⁷² BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 31.

⁷³ Respectivamente: Plut. Dem. 14;

⁷⁴ BLANCO CESTEROS, *Op. Cit.* pág. 31.

⁷⁵ Se trata del papiro griego de contenido mágico más antiguo conservado.

efectividad y aumentaba la posibilidad de que las personas creyesen en ello. Es destacable que, con excepción de las diosas, el resto de atribuciones son masculinas⁷⁶. Este papiro llama la atención por su antigüedad y también por hacer referencia a dos hechiceras. Aunque no hay ningún testimonio en la actualidad que verifique que estos personajes fuesen practicantes de magia en realidad.⁷⁷

Los principales testimonios sobre mujeres que son profesionales en la magia los encontramos en la literatura. Aunque son notables las diferencias entre las hechiceras que aparecen en los primeros testimonios (Circe, Medea) y las brujas de las novelas latinas (Canidia, Ericto)⁷⁸. Según R. Gordon este cambio o deterioro se debió a la evolución negativa de la consideración social de la magia, en general, que afectó incluso a la figura masculina.⁷⁹ El hecho de que estos testimonios sean literarios ha provocado que no se tengan en cuenta para formar la figura real de la hechicera. Aunque es cierto que la literatura aporta una realidad distorsionada según sus fines (dramáticos, cómicos etc.) y que la literatura y los documentos mágicos son ámbitos distintos, se ha comprobado mediante el estudio contrastado de ambos que, por ejemplo, hay características de magos literarios con justificaciones reales. Miriam Blanco Cesteros nos da ejemplos sobre esto, “Por ejemplo, el mago egipcio Pánkrates del *Philopseudes* es “un escriba sagrado –*hierogrammateús*–, admirable por su sabiduría y su formación”⁸⁰; Zatclas, el mago egipcio que reanima el cadáver de Telyfrón dentro del *Asno de Oro* de Apuleyo, es reiteradamente presentado como sacerdote –*propheta primarius, sacerdos*–⁸¹. Pues los papiros mágicos griegos han sacado a la luz numerosas pruebas que explican el fenómeno de los magos vistos como sacerdotes, entre otras. Además, detrás de la producción de un buen número de estos documentos podría encontrarse, efectivamente, una adaptación de la figura del *hierogrammateús*, “Escriba Sagrado”, un funcionario religioso egipcio. En cuanto a la figura del *psichagôgós*, término técnico para los magos que, como Zatclas, invocaban a los espíritus de los muertos, una consulta al oráculo de

⁷⁶ SUAREZ DE LA TORRE (2012) 284-285.

⁷⁷ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 31-32.

⁷⁸ Abordan este problema FERNÁNDEZ DELGADO 2005, GARCÍA TEJEIRO 2002 y 2005, PEDREGAL 1998, y STRATTON 2007, con extensa bibliografía al respecto.

⁷⁹ GORDON (1999) 179-181.

⁸⁰ Luc. Philops. 33

⁸¹ Apul. Met. 28

Dodona demuestra que no solo se trataba únicamente una creación literaria, sino de una tipología de magos reales⁸².⁸³

Una característica dentro de los autores romanos que recrean escenas mágicas en sus obras es que no buscaban que fuesen reales, sino verosímiles. El estudio comparado de testimonios de autores con el de documentos mágicos demuestra que muchos de los autores conocían los rituales e instrumentos usados en su época y los introducían en sus obras. Si la verosimilitud se usaba con el ritual mágico y la figura del practicante de magia masculina, debemos pensar que ocurriría lo mismo con la figura del practicante femenino y tenían también rasgos reales que el público podría reconocer, además estos cobrarían sentido en la sociedad a la que iban destinados.⁸⁴

George Luck considera que en la sociedad el mundo grecolatino existían mujeres versadas en las artes mágicas a las que las personas recurrían buscando ayuda y a la vez temían.⁸⁵ Trimalción advierte a sus incrédulos invitados “Os lo ruego, debéis creerme: existen mujeres sagacísimas *-mulieres plussciae-* criaturas de la noche, que aquello que está arriba lo ponen bocabajo”⁸⁶ Este es un ejemplo de cómo se intentaban explicar las cosas que no entendían o conocían mediante la magia femenina. Otros ejemplos recogidos por Miriam Blanco Cesteros son: “cuando Glycera pierde a su amante a manos de otra hetera, su amiga Tais encuentra una explicación satisfactoria en la influencia maligna de una hechicera (Luc. DeMeretr.1); cuando su amante se enamora de una muchacha, Tibulo culpa a los hechizos de alguna vieja *-anus-* (Tib. 1.8.17ss.); Ovidio, avergonzado por su repentina impotencia, sospecha que una hechicera *-saga-* ha utilizado contra él una muñeca de vudú (Ov. Am. 3.7.27ss); en Am. 3.7.73-84 es la muchacha la que se pregunta qué hechicera *-venefica-* está provocándole tal mal, igual que la amante de Tibulo en 1.5.39. Figuras tan exageradas como las de Canidia y Sagana matando a un niño no están exentos de credibilidad: un epitafio latino del siglo I recoge el lamento de un niño de 4 años⁸⁷ “asesinado por las brujas”.⁸⁸

⁸² Se trata de una consulta encontrada en dicho oráculo a cerca de la pertinencia de emplear los servicios de un *psychagôgós* llamado Dorio, OGDEN 2009, no. 31.

⁸³ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 33.

⁸⁴ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 33.

⁸⁵ LUCK, (1999) 123.

⁸⁶ Petron. 63

⁸⁷ OGDEN 2009, no. 93. Cf. CIL vi 19747; citado así en BLANCO CESTEROS, *Op. Cit.* pág. 33.

⁸⁸ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 33-34.

6. 2. Mujer y magia en la literatura grecolatina

Hoy en día hay diferentes catálogos sobre el tipo de figuras femeninas vinculadas a escenas o noticias acerca de la magia⁸⁹, pero ninguno establece una distinción según el papel que desempeñan en estos testimonios, elemento fundamental que nos permite establecer tres grandes grupos: las mujeres que aparecen en las fuentes como profesionales de la magia, las clientas y las mujeres acusadas de brujería.⁹⁰

Centraré mi atención en las mujeres que son profesionales de la magia porque son las que tienen mayor relación con los personajes de Dido, de Virgilio, y Medea, de Séneca.

6. 2. a Magas, hechiceras y brujas: las profesionales

Se considera que las magas míticas, Medea y Circe, pertenecen a un periodo anterior al de la consolidación de la magia griega⁹¹. En la *Odisea* de Homero aparece la primera como “Circe, diosa terrible, de voz humana”⁹², su padre es Helios, el sol, y con dulces palabras seduce a los que llegan a su isla llevándolos a su palacio, donde mediante una poción y usando su varita los transforma en cerdos. Con la ayuda de Hermes, Odiseo consigue que Circe libere a sus compañeros⁹³. También aparece esta cuando en el canto XI avisa a Odiseo sobre los peligros que tendrá en su regreso a su patria Ítaca y realiza una *nekromancia*⁹⁴ con la que consigue invocar a Tiresias para que Odiseo pueda preguntarle. En la tradición literaria de los *Argonautas* encontramos a Medea, hija del rey Eetes y una ninfa y sobrina de Circe. Medea⁹⁵ prestó su ayuda mágica a Jasón y sus

⁸⁹ El más completo se encuentra en ORGEN 2009; menos exhaustivos, GARCÍA TEJEIRO 2002 y 2005, LUCK 1999 y PEDREGAL 1998; citados así en BLANCO CESTEROS, *Op. Cit.* pág. 34.

⁹⁰ MIRIAN BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 34.

⁹¹ GORDON (1999) 178; LUCK (1999) 106. Los poemas homéricos carecen de los rasgos del pensamiento mágico tal como lo encontramos en época Clásica, no obstante, la consolidación definitiva de la magia como sistema se producirá en época Helenística.

⁹² *Od.* 10.136; 11.8; 12.150, etc.

⁹³ *Od.* 10.133-574.

⁹⁴ Una ceremonia mediante la que se consigue invocar a los espíritus de los muertos (a veces por medio de la reanimación del cadáver) con el fin de que respondan al consultante y, a veces, incluso informe sobre el futuro.

⁹⁵ En la segunda parte de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio (libros II y III) esta es el personaje principal.

compañeros en la búsqueda del *Vellocino de Oro*; sin ella, quizás, no lo habrían conseguido, en el final de la narración Jasón se casa con Medea. Prueba de la ayuda prestada es que colabora para matar a su hermano, que los rastrea; crea ungüentos mágicos persuadida por Jasón; aletarga al dragón que protegía el Vellocino; conjura al gigante Talo y confunde a las hijas de Pelias, para que acaben con la vida de su padre y lo cuezan, creyendo que así lo rejuvenecerán, como ella hizo con un carnero. (Apollod. 1144).⁹⁶

Si nos remontamos a la Época Arcaica (s. VIII-VI a.C) dentro de la tradición épica no nos encontramos ninguna figura masculina comparable con Circe y Medea. Ambas tienen ascendencia divina, una es diosa y la otra princesa (y más tarde reina), son magas, poderosas y seductoras. García Tejeiro⁹⁷ distingue la condición ambigua de ambos personajes porque pueden actuar como ayudantes o enemigos.⁹⁸

La personalidad de Medea quedará definida en la versión de Eurípides (s. V a.C.) en la que se cuenta lo siguiente: habiendo pasado unos años después de lo sucedido en la *Argonauticas*, Jasón, como rey y a pesar de los hijos que Medea le ha dado, decide apartarla de su futuro y desposarse con Glauce, una joven princesa griega. En esta situación aparece una Medea desesperada, extranjera, y errante, porque no puede volver a su patria a causa de haber asesinado a su hermano, pero tampoco puede permanecer en Corinto a causa de la orden de su rey, Creonte que a su vez es padre de Glauce. Esta decide vengarse por el ultraje cometido por Jasón y para ello decide matar a sus dos hijos y a la novia de él.⁹⁹

Para más información acerca de otras brujas de la antigüedad grecolatina que ejerzan como profesionales, puede consultarte a Miriam Blanco¹⁰⁰.

⁹⁶ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 34.

⁹⁷ GARCÍA TEJEIRO (2005), 38-44.

⁹⁸ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 35.

⁹⁹ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 35.

¹⁰⁰ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 35-40.

6. 3. Redescubriendo a la mujer que hay detrás de la bruja

El papel que debía desempeñar una mujer romana o griega para la sociedad era el de ser una esposa obediente, una administradora eficaz del hogar y, ante todo, madre; se esperaba que diese descendencia a la familia y al Estado dentro del matrimonio. No tenía derechos políticos y siempre debía estar bajo la tutela de un hombre en cuanto a lo económico y jurídico respecta. En definitiva, debía preocuparse del hogar, porque la vida pública era el lugar del hombre. ¹⁰¹

La mujer que no contrae matrimonio y no tiene hijos dentro de este es considerada un elemento desestabilizador. ¹⁰²

Medea, que quita la vida a sus propios hijos, puede ejemplificar el cambio de los parámetros socioculturales grecorromanos en la figura de la bruja. Tan solo Medea, Polydamna la egipcia, Pámfila y su homóloga en Luciano (estas dos últimas son infieles a sus maridos), son las únicas que son hechiceras y están casadas dentro de la literatura. Amparo Pedregal dice que la bruja es, ante todo, “antimadre, antiesposa y anticidadana”¹⁰³. Además, afirma que “lo realmente peligroso no es que las mujeres se sirvan de la magia para infligir el mal, sino que al hacerlo están evidenciando una actitud de rebeldía frente al orden patriarcal establecido”¹⁰⁴. Las mujeres buscan con la magia hacerse valer por encima de la voluntad de los hombres. Un ejemplo es Medea que no acepta ser desplazada cuando su marido decide casarse por segunda vez. ¹⁰⁵

A pesar de que los clientes de la magia y los profesionales de esta eran sobre todo hombres¹⁰⁶, las fuentes dejan ver cómo había un interés por vincular a la mujer con ella. Tampoco ha de olvidarse que los testimonios conservados son todos escritos por varones. Esto no quiere decir que estos desapruében la magia, pero sí dejan claro que la mujer no se resigna a acatar decisiones tomadas por hombres. Esta rebelión se manifiesta en personajes desmesurados y sin autodominio, un ejemplo de esto es el

¹⁰¹ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 41.

¹⁰² BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 41.

¹⁰³ PEDREGAL RODRÍGUEZ (1998) 117.

¹⁰⁴ PEDREGAL RODRÍGUEZ *Op. Cit.* 116.

¹⁰⁵ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 42.

¹⁰⁶ Se calcula que casi un 86 % de las tablillas de maldición descubiertas fueron encargadas o escritas por hombres.

personaje de Medea. La repulsión moral que crea la mujer que se sirve de la magia se refleja en su físico, como demuestra la imagen deformada y grotesca de la bruja latina. A causa de este hecho quizás solo nos han llegado testimonios de mujeres condenadas por el uso de magia y no de hombres. También parece que este puede ser el motivo del fracaso de las tentativas mágicas.¹⁰⁷

6. 4. La bruja, no siempre tan malvada

La mayoría de testimonios vincula a la mujer sobre todo con la magia erótica, la *pharmakeia* y la *nekromancia*. Los dos primeros pueden incluirse dentro de magia dañina. El tercero frente a otros métodos de adivinación es fundamentalmente negativo. Cualquier uso de la magia que alteraba el sagrado descanso, como la reanimación de un cadáver en el campo literario, se consideraba sacrilegio y era condenado bajo leyes humanas y divinas; una prueba de ello es que en la legislación religiosa y civil de los grecorromanos se protegían las tumbas y además en los epitafios se han encontrado maldiciones para quien ose perturbarlas.¹⁰⁸

Hay pocas fuentes que dejan ver, sin embargo, a las mujeres vinculadas con otros tipos de magia más positiva, algunos ejemplos de esto son la *anicula* de Petronio que hechiza contra la impotencia; la saga de Tibulo en I.2.42ss. Le hace una purificación; los conjuros de la Siria de Gadara y Filina de Tesalia son de naturaleza médica, al igual que los de Leucipe contra las picaduras. El hecho de que haya tan pocos testimonios de este tipo de magia es, posiblemente, que los realiza una mujer y elementos sociales desestabilizadores. Como mujeres se las relaciona con la necromancia, la preparación de pociones y la magia erótica que sirve a su falta de autodominio (angustia, desesperanza, curiosidad incontrolada etc.); las purificaciones, los rituales apotropaicos y la medicina mágica conseguían una visión que no era la deseada, al menos, desde la perspectiva masculina que quería censurar estos comportamientos.¹⁰⁹

¹⁰⁷ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 42-43.

¹⁰⁸ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 43.

¹⁰⁹ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 43-44.

Imágenes como la *saga* de Tibulo podrían acercarse a la figura real de la hechicera, la cual ofrece un hechizo erótico, una purificación o curar un dolor de cabeza. Se acerca, también, a la imagen de las primeras magas literarias, Circe y Medea, que pueden ser ayudantes o enemigas. Los papiros mágicos son los testimonios que verifican que este era el perfil de los hombres dedicados a la magia.¹¹⁰

6. 5. La condición social de la mujer que se dedica a la magia

Hay testimonios del carácter modesto de la brujas; por ejemplo, la Tesalia que conoce Báuquide “no cobra un gran salario, tan solo un dracma y un pan¹¹¹”. Debían ser asequibles puesto que hasta las esclavas podían abonar el coste de sus servicios.¹¹²

Las brujas y hechiceras suelen estar acompañadas de personajes femeninos, como esclavas, a las que enseñan sus conocimientos como una relación de preceptora y discípula. Miriam blanco Cesteros ejemplifica con “la vieja bruja que Ovidio retrata en *Fastos* se sienta rodeada de muchachas, a quienes transmite sus ritos. Precisamente, la figura de la “anciana” encaja muy bien con este papel de recipiente de conocimientos ancestrales y preceptora de jovencitas.” El modelo de pupila es una señal que pudiese indicar su origen social.¹¹³

La propia actividad mágica, como forma de vida, manifiesta la marginalidad de estas mujeres. Es verdad que hubo mujeres que desempeñaron un oficio (mesoneras, amanuenses, sastras...)¹¹⁴, pero o bajo el mandato de su marido o eran esclavas, extranjerías, mujeres humildes o sin recursos. En definitiva, la mujer libre trabajaba porque no tenía a un hombre o porque este no era capaz de mantenerla.¹¹⁵

Si el hombre aumenta su autoridad con los años, en el caso de la mujer es al contrario porque esta, por un lado, pierde su capacidad para ser madre que es su fin como género femenino; por otro lado, va siendo marginada socialmente, lo cual proporciona a la

¹¹⁰ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 44.

¹¹¹ Citado en MIRIAM BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 44

¹¹² BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 44.

¹¹³ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 44.

¹¹⁴ Pueden encontrarse ejemplos y bibliografía sobre esto en CANTARELLA, E (1996) 242-251.

¹¹⁵ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 45.

mujer mayor movimiento y libertad de acción. Esto explica que la vejez sea un rasgo recurrente para la bruja.¹¹⁶

6. 6. La sabiduría de las brujas

Un rasgo por el que destacan las hechiceras es por su sabiduría, prueba de ello es el término latino *saga* “sabia”. Trimalción califica a las brujas de *mulieres plusciae*, “sagacísimas”. Han llegado testimonios de mujeres inteligentes condenadas por brujería como Hipatia u otra física neoplatónica, Sípatra de Éfeso (IV d.C.). Sin embargo, el papel de bruja que se ha ido desvezando es el de una mujer de posición social humilde o de clase baja que tenía en la magia una manera de sobrevivir, habitualmente anciana y de carácter marginal, que es frecuentada por prostitutas, esclavas o mujeres en general. Miriam plantea que a causa de estos rasgos muy pocas de ellas podrían tener acceso a una educación que las permitiese escribir sus conjuros o hechizos. Es extraño que no se conserve testimonio de una hechicera de clase alta o buena formación. A causa de la ausencia de figuras femeninas en los PGM, García Teijeiro dice que es por un asunto de propaganda; la mención de una figura masculina da mayor prestigio a los hechizos que el que pudiese dar la imagen de una mujer. Richard Gordon cree que el predominio de hombres magos es acusa de la formación que tenían estos. Transmitir su conocimiento de forma escrita ya manifiesta una formación notable. Incluso basan sus ritos en otros textos¹¹⁷. La mujer hechicera o bruja, en cambio, aparece formada a partir de una vía oral, porque no hay testimonios que hablen de mujeres que utilicen libros o textos.

¹¹⁶ BLANCO CESTEROS *Op. Cit.* 45.

¹¹⁷ Platón habla de magos que llevan a cabo sus ritos según lo prescrito en unos escritos cuya autoría sería Museo u Orfeo. (Pl. R. 364e).

7. DIDO Y MEDEA. EL “OTRO” EN LA LITERATURA LATINA

En este apartado, sirviéndome del artículo¹¹⁸ de Cristina de la Rosa para Dido, y del capítulo¹¹⁹ de Aurora López para Medea, hablaré de forma extensa lo que sucede con estos dos personajes tan carismáticos y reconocidos a lo largo de los siglos en la literatura. Para ello centraré mi atención en lo que las relaciona con los temas hasta ahora tratados, de manera que así, pueda demostrar si existen los rasgos del “otro” en estos personajes literarios o no.

I. Dido

1. Introducción

Dentro del Panteón romano nos encontramos a Júpiter como el dios padre masculino y a su alrededor están los otros dioses. En cuanto a las diosas respecta, suelen tener un papel secundario, como hermanas, hijas o esposas de quien es en verdad el que tiene el poder.¹²⁰

La religión romana se basa en ritos y no creencias. Los ritos son sacrificios o la toma de auspicios entre otros. Estos cargos eran realizados por sacerdotes que eran en su mayoría hombres. Para poder ser sacerdote se debía tener la capacidad de representar a la comunidad, cosa que las mujeres no podían hacer porque ni si quiera podían representarse a ellas mismas. Los sacerdotes por lo tanto eran los encargados de ser los mediadores entre dioses y hombres. Otro papel muy distinto era el que tenían las Vestales, un pequeño grupo de mujeres que ejercía tareas similares a la de una matrona, pero dentro del templo en honor a Vesta. Debían mantenerlo limpio, realizar tareas domésticas e impedir que la llama del templo se apagase, además estaban sometidas al Pontífice Máximo, que ejercía su poder como un “pater familias” en los hogares romanos, y debían permanecer castas de lo contrario podían ser condenadas a muerte.¹²¹

¹¹⁸ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.*

¹¹⁹ LÓPEZ *Op. Cit.*

¹²⁰ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 10.

¹²¹ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 10-11.

De manera similar a la religión pública, en la privada la mujer tenía un papel muy pequeño. Todos los ritos o creencias dentro del ámbito familiar: nacimiento, paso de la niñez a la edad adulta, muerte etc. tenían como sacerdote al “pater familias”, que era el que realizaba las ceremonias. Sus tareas podían abarcar: la realización de ofrendas a los Lares o dioses del hogar, a los de la despensa o Penates, y, con conjuros y sacrificios, garantizaba las buenas relaciones con los espíritus o Manes, Lemures y Larvas. La esposa del “pater familias” tendría un papel secundario ayudándole en estas prácticas, y solo asumirá estas funciones en ausencia del padre.¹²²

A grandes rasgos podemos decir que el espacio público estaba reservado, casi en su totalidad, a los hombres, que eran los ciudadanos, y que si una mujer intentaba entrar dentro de él, muy probablemente, sería penalizada y castigada por ello. En cualquier caso, el papel de la mujer dentro de la religión romana ha sido sometido a numerosos estudios en los últimos tiempos.¹²³

Eneida

La Eneida es un poema épico en el que la religión toma mucha importancia. En él se defiende que existe un poder divino por encima de cualquier cosa, que conduce a los mortales hacia su inevitable destino. En cualquier caso no debemos olvidar que esta obra tiene como protagonista a un hombre, fue escrita por otro, Virgilio, y encargada por otro, Augusto, que pretende con la Eneida poder legitimar su poder y tener como ascendencia a una divinidad, que, sin embargo, no debemos olvidar es femenina, pues no es otra que Venus. Por lo tanto, dentro de la Eneida no se debe menospreciar el papel que desempeñan las mujeres. Pues estas ejercen papeles imprescindibles dentro de la obra. Las divinidades femeninas dentro de esta obra intentarán persuadir a Júpiter, que es el que tiene el poder absoluto. Esta misma situación vivían las mujeres dentro de la sociedad y familia romana. El poder no caía directamente sobre ellas así que debían persuadir a los hombres que lo tenían para poder ejercer el poder de forma indirecta. En

¹²² DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 11.

¹²³ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 11.

resumen, podemos decir que tanto la sociedad divina como la humana se regían bajo las mismas reglas.¹²⁴

Dido en la Eneida

Justino en el siglo III habla de la princesa Elisa (Dido) y dice que esta, huyendo de su hermano Pigmalión, que había matado al marido de esta, llegó a África donde fundó Cartago. Allí se la quería obligar a casarse con el rey Yarbás y a causa de la fidelidad que guardaba a su primer marido se entregó a una hoguera. Los historiadores romanos, seguramente Nevio fue el primero, relacionan esta leyenda con Eneas, quién, tras escapar de Troya llegó a Cartago con sus naves, después de haber sobrevivido a una tempestad. Tras conocer a Dido y mantener relaciones amorosas con ella, Júpiter recuerda a Eneas que su misión es ir a Italia, para fundar una nueva patria. Eneas lleva a cabo la misión, abandonando a Dido, la cual se suicida. El historiador Timeo que se encuentra entre los siglos IV y III a.C. narra que Dido se mantuvo fiel a su marido asesinado, Siqueo, y se suicidó, para librarse de lo que le exigía Jarbas, rey de los Libios. Otra versión apareció siglos después en el resumen de Justino de la obra perdida de Pompeyo Trogo *Historiae Philipicae*, en la que sí que aparece Eneas como causante de la muerte de Dido. Sin duda, Virgilio toma rasgos de heroínas como la Ariadna abandonada de Catulo, Medea y Fedra de Eurípides o Circe y Calipso de la Odisea, para mostrar el personaje de Dido en su obra. Algunos elementos de la antigua leyenda aparecen, también en la obra de Virgilio, como el sentido de pudor, el respeto por la memoria del marido difunto y el suicidio. El episodio de los amores desgraciados entre Dido y Eneas narrados en el libro IV de la Eneida fue muy usado en la literatura occidental. Los coetáneos de Virgilio sabían que Dido representaba el peligro de lo oriental en Roma: el ejemplo de Marco Antonio y Cleopatra estaba en la mente de todos y la habitual enemistad entre Roma y Cartago que volvía en época de Augusto. Sin embargo, en Roma se compadecían del amargo destino de una mujer que se había dejado llevar por sus sentimientos. También, se valora el hecho de que Eneas anteponga su servicio al Estado a sus deseos personales.¹²⁵

¹²⁴ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 13-14.

¹²⁵ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 18,19 y 20.

Pasado el tiempo la figura de Eneas perdió importancia, a medida que su misión nacional empieza a no comprenderse. En el caso de la literatura española no se sigue la versión virgiliana, sino que se toma una actitud caballeresca con respecto a Dido, defendiéndola de todos los comentarios lascivos que hizo Virgilio en su obra.¹²⁶

El personaje de Dido puede analizarse destacando, sin duda, su independencia y autonomía con respecto a la situación de la mujer en la sociedad romana. Una mujer con un comportamiento irreprochable abandona su deber por un hombre. Un hombre debía llevar a su pueblo a una tierra lejana, para fundar allí un nuevo pueblo. Sin embargo, ambos, estando juntos, olvidan que deben seguir velando por los intereses de su comunidad. En cualquier caso, a Eneas los dioses le hacen conocedor de su error, mientras que a Dido nadie le informa de que amando al héroe habrá una muerte indudable; de hecho, su hermana, Ana, le convence de las ventajas de la unión entre ambos, los dioses se alían, para conseguir su enamoramiento, y ningún dios puso impedimento para que la unión entre el héroe troyano y la reina de Cartago se llevase a cabo.¹²⁷

Las confabulaciones de los dioses en torno a Dido provocan que esta no tenga otra opción más que enamorarse. Virgilio en el libro I cuenta como Venus se adueña de la voluntad de Dido con sus tretas. ¿No se pretende acaso que el lector piense en que el individualismo debe ceder ante el destino fijado por los dioses? Dido permanece casta y “univira” hasta que es tocada por la mano de Venus. El no llevar, por tanto, su promesa de fidelidad hacia su esposo Siqueo hasta el final, presupone un final trágico para ella. Con su suicidio no se permite a Dido entrar en los campos Elíseos, sin embargo, cuando vaga como sombra en silencio, encuentra el perdón y amor sincero de su esposo Siqueo. Mucha es la consideración que tiene Virgilio por una mujer que ha quebrantado las normas de su comunidad y ha olvidado su condición “univira”. Virgilio se encarga de aclarar que Dido no es responsable de estos actos, ella fue cautivada por Eneas desde el momento en que lo vio, pero esto fue a causa de las artimañas de Venus y Juno, las cuales la hicieron caer en un enamoramiento obsesivo. Ellas son las que preparan un matrimonio que ella considera legítimo, estando presente la diosa de los matrimonios legales, Juno, y la diosa del amor, Venus. Pero también es cierto que un romano y una

¹²⁶ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 20.

¹²⁷ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 20.

extranjera no pueden contraer el “connubium” o matrimonio legal; los usos religiosos de Cartago, que Virgilio expone en su libro, son los usos de Roma, equiparando ficticiamente ritos y sacrificios de ambas civilizaciones. Cuando Eneas la abandona, se siente traicionada pues había confiado tanto en la palabra del héroe como en la protección de los dioses, abandonado por ello los principios que hasta entonces habían dirigido su existencia. Ella actuó conforme a las leyes de hospitalidad, y con respeto hacia los dioses olímpicos. Ambos la pagaron con traición. Eneas rompe el pacto amoroso, “foedus amoris”, lo que le convierte en un “perfidus”, en un impío. La injusta situación la conduce a un arrebato de furia, “hybris” que termina con un suicidio.¹²⁸

Dido es una mujer que ha confiado en los dioses y, sin embargo, ellos consienten que un hombre impío y que realiza actos contrarios a la ley divina la abandone. La máxima “ut dii serves imperas”, es decir, consigues el poder porque obedeces a los dioses, sólo funciona en varones. Al no ser premiada por los dioses, a pesar de obedecerlos, y al haber perdido su autoridad, su poder y su prestigio social por no mantenerse “univira”, solo la deja una salida, el suicidio.¹²⁹

De sacerdotisa a bruja

Dido en la Eneida sufre una degradación psicológica en los dos libros que se habla sobre sus amores y paralelamente sucede lo mismo en el plano religioso. Pues en un comienzo esta mujer cree en los dioses del Olimpo y realiza las funciones de sacerdotisa y, poco a poco, deja estas prácticas legales para dedicarse a actividades mágicas, prohibidas ante la ley romana, en honor de los dioses infernales.

Como dice Cristina de la Rosa Cubo en las págs. 22 y 23, “Cuando llega Eneas, como reina viuda y jefe de su propia casa, realiza las libaciones o sacrificios del culto doméstico durante la cena. Ella preside el “simposium”, la reunión con fuerte contenido religioso y en el que el vino tiene un papel tan importante, allí ofrece las primicias del vino a los dioses y a sus invitados cumpliendo con el rito de la libación, que no faltaba al comienzo de la “segunda mensa” en los banquetes romanos. Asimismo realiza sacrificios públicos, es decir, el acto central de cualquier liturgia en Roma, en el que el

¹²⁸ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 21-22.

¹²⁹ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 22.

celebrante expresa a través del gesto y la palabra el solemne homenaje a la divinidad. Los sacrificios que Dido realiza, son los sacrificios propios del universo ritual romano, salvo por una sola cosa, inusual en la religión romana, quien los realiza es una mujer:

“principio delubra adeunt pacemque per aras
exquirunt; mactant lectas de more bidentis
legiferae Cereri Phoeboque patrique Lyaeo,
Iunoni ante omnis, cui vincla iugalia curae.
ipsa tenens dextra pateram pulcherrima Dido 60
candentis vaccae media inter cornua fundit,
aut ante ora deum pinguis spatiat ad aras,
instauratque diem donis, pecudumque reclusis
pectoribus inhians spirantia consulit exta.
heu, vatum ignarae mentes! quid vota furentem, 65
quid delubra iuvant? est mollis flamma medullas
interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.”¹³⁰

“Primero se dirigen a los templos y recorriendo los altares imploran la paz; sacrifican ovejas elegidas según la costumbre a la legisladora Ceres, a Febo y al padre Licio, y antes que a todos a Juno, la que vela por los vínculos conyugales. La hermosísima Dido, sosteniendo ella misma con su diestra una pátera, la derrama entre los cuernos de una vaca blanca, o ante las imágenes de los dioses que adelanta hacia los altares bañados de sangre y celebra de nuevo el día con ofrendas y examina con avidez las entrañas palpitantes en los costados abiertos de las víctimas”.¹³¹ (Verg. A. IV, 56-67)

Pero el papel de Dido no solo abarca la función sacerdotal propia del rito romano, sino que, como hacían los etruscos, adivina el porvenir observando las entrañas de las víctimas sacrificadas. Por lo tanto, Dido asume el papel protagonista en cuanto a la religión, pero solo es creíble si tenemos en cuenta que es una reina extranjera, porque una reina romana no podría legalmente representar a su comunidad en el campo

¹³⁰ Edición de ESPINOSA PÓLIT *et alii* (2003).

¹³¹ Traducción de ÁLVAREZ (1988).

sacerdotal y quedaría excluida de la actividad ritual. Cuando Dido presintió que Eneas se iría, quedándose abandonada a causa de su marcha, comienzan a mostrarse a su alrededor presagios funestos y aterradores prodigios, elementos típicos de la religión romana: poniendo ofrendas en los altares se muestra que el agua sagrada tiene un color negro y el vino se transforma en “siniestra sangre”¹³²; escucha voces fantasmales, por la noche cree oír que su esposo le llama desde una capilla que fue consagrada en su honor en el palacio; las aves funestan cantan ofreciendo su mal augurio: “un búho se lamenta con fúnebre canto y deja oír sus gritos en profundo gemido; además, sueña teniendo premoniciones: Eneas se le aparece durante el sueño.”¹³³

Como dice Cristina de la Rosa Cubo “se está describiendo un catálogo de signos enviados por los dioses, mensajes inequívocos de que se avecina una gran desgracia: su propia muerte.” Sin duda, Dido nota todas estas señales, tiene una sensibilidad que los autores romanos atribuyen a las mujeres para actuar como mediadoras con la divinidad. Por lo tanto, el fin que va a padecer Dido dentro de la *Eneida* se conoce desde el principio de la obra. Dido va evolucionando acorde con la religión, desde su aparición en la cacería que precede a la unión con Eneas, donde se muestra como una Amazona que recuerda a la diosa Diana (Verg. A IV, 133-139), independiente y mostrando su autonomía y poder, hasta cuando aparece desesperada corriendo sin dirección por toda la ciudad, pareciéndose a una bacante enloquecida que ya ha perdido el control de sus actos.¹³⁴ Como dice Cristina de la Rosa Cubo en la pág. 24, “El causante de su delirio, como la Tíade que escucha el nombre de Baco, es un hombre”.

Hay diferentes teorías acerca del final de Dido, pues ella sabe que no puede evitar la muerte, así que planea qué tipo de muerte quiere. Sus intenciones al provocarse su propia muerte dan lugar a diferentes interpretaciones, comparándola con Cleopatra, con una rebeldía y transgresión, con un suicidio guerrero, pues no es una amante desamparada, sino una reina que lleva a cabo unas vengativas maldiciones horribles para el destino de Roma, y dice que su suicidio es una “devotio”. También se justifica su suicidio como una expiación de una mancha como hiciese Lucrecia, en otras palabras, una forma de integración en la sociedad.¹³⁵

¹³² (IV, 450).

¹³³ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 23-24.

¹³⁴ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 24.

¹³⁵ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 24.

Cristina de la Rosa Cubo no descarta que la muerte de Dido sea un símil con una víctima de un sacrificio. Pero sin duda lo más esclarecedor son los ritos preliminares a la muerte voluntaria. Estos revelan a la que en un principio era piadosa y se ocupaba de los tareas rituales con los dioses del Olimpo, y pasó a hacer rituales de magia oscura, primero con ayuda de una bruja profesional, después ella misma pronuncia esos conjuros evocando a las divinidades prohibidas para que castiguen al culpable. Dido pasó de ser sacerdotisa para actuar como una bruja, práctica prohibida desde los primeros textos legales en Roma. Sin embargo, Dido no era una hechicera profesional, como Medea, y necesitó la ayuda de un profesional para pronunciar sus horribles maldiciones. La historia después corroboraría que sus conjuros se cumplieron. Posteriormente, un cartaginés aterrorizó a los descendientes de Eneas, y el mismo acabo, según algunas tradiciones, muriendo en un río, y desconociéndose el paradero de su cadáver, quedó condenado a vagar eternamente sin reposo.¹³⁶

El momento previo a la muerte de Dido, cuando esta conoce con certeza el abandono de Eneas, aún sigue planteando dudas según Cristina de la Rosa Cubo, uno de los trabajos más detallados e interesantes sobre el tema es el de A. M. Tupet¹³⁷, el cual expone un estudio detallado de la ceremonia y da una explicación conveniente. Virgilio narra esto como una treta de Dido para conseguir que Ana prepare los objetos para el suicidio. Sigue la tradición que ha transmitido Timeo¹³⁸ y Pompeyo Trogo¹³⁹, sin embargo, la tradición habla de un sacrificio religioso y no mágico. Esta escena pudo ser introducida con una finalidad estilística, pero, también, es destacable que al público cultivado de la época de Virgilio le gustaba la introducción de estas concesiones de la poesía alejandrina, como imitación de la Medea de Apolonio de Rodas, aunque es necesario decir que Dido no tiene muchos rasgos en común con esta sacerdotisa de Hécate; la locura, es enviada por los dioses a los héroes en las tragedias clásicas, provocada en Dido, es la que causa que recurra a la magia. Hay que recordar que la magia en Roma fue prohibida después de la Ley de las XII tablas y severamente castigada por las leyes de Augusto. Virgilio defiende la religión tradicional del pueblo romano, acorde con la

¹³⁶ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 25.

¹³⁷ TUPET (1970) 229-258.

¹³⁸ “Entonces, haciendo creer que se disponía a efectuar un sacrificio, ella (Dido) hace preparar y encender una inmensa pira y se tira desde los alto de su ventana”, Tim., Fr. 23 F. H. G.

¹³⁹ “Ella hace levantar en la parte más lejana de la villa, como si tuviera intención de ofrecer un sacrificio... inmola muchas víctimas, toma una espada, sube a la pira y... pone fin a su vida con la espada.”, Just. XVIII, 6.

restauración que llevaba a cabo Augusto. Así que tiene que haber otro motivo ineludible por el cual Virgilio introdujo en su obra esta práctica prohibida.¹⁴⁰

Se hace una descripción del rito mágico detallada. Cristina de la Rosa Cubo la cuenta con exactitud “Dos mujeres la realizan. La maga asume la parte técnica de la ceremonia: invoca con voz tonante a los trescientos dioses, a Erebo y al Caos, a Hécate y a Diana. Además utiliza ingredientes mágicos: hierbas vellosas cortadas a la luz de la luna con hoces de bronce y afrodisia, una excrescencia carnosa arrancada de la frente carnosa de la frente de un caballo recién nacido. Dido prepara y dispone los objetos, adorna de guirnaldas, utiliza mola salsa con el vestido sin ceñir y un pie libre de la sandalia, vestimenta típica de las magas y también invoca como testigos a los dioses. Dido explica a sus allegados que su intención con la ceremonia es realizar un rito de magia amorosa, que le permita recuperar el amor de Eneas, pero este tipo de rito mágico no es magia amorosa sino destructiva¹⁴¹. La inclusión en la pira del retrato de Eneas y sus pertenencias ejercería por simpatía el mismo efecto destructivo en el propio Eneas. Según las leyes de la magia, por simpatía toda acción ejercida sobre la representación de un individuo afecta al individuo mismo.”¹⁴²

Según Tupet, los ritos antes contados son los preliminares a una ceremonia mágica. La segunda parte del rito deja una muestra de la locura y desesperación en la que se encontraba Dido, que tiene un largo monólogo mientras ve como se alejan los navíos de troyanos; se observa en este largo dialogo una fórmula de maldición:

“Sol, qui terrarum flammis opera omnia lustras,
tuque harum interpres curarum et conscia Iuno,
nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes
et Dirae ultrices et di morientis Elissae, 610
accipite haec, meritumque malis advertite numen
et nostras audite preces. si tangere portus
infandum caput ac terris adnare necesse est,

¹⁴⁰ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 25-26.

¹⁴¹ Magia grecolatina tiene cuatro categorías: magia protectora y apotropaica, agresiva y malevolente, amorosa y motivada por la adquisición de poder/adivinación mágica (HOFNER: “Mageia”, R:E, XIX, 1, 378.

¹⁴² DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 26-27.

et sic fata Iovis poscunt, hic terminus haeret,
 at bello audacis populi vexatus et armis, 615
 finibus extorris, complexu avulsus Iuli
 auxilium impleret videatque indigna suorum
 funera; nec, cum se sub leges pacis iniquae
 tradiderit, regno aut optata luce fruatur,
 sed cadat ante diem mediaque inhumatus harena. 620
 haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo.
 tum vos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum
 exercete odiis, cinerique haec mittite nostro
 munera. nullus amor populis nec foedera sunt.
 exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor 625
 qui face Dardanios ferroque sequare colonos,
 nunc, olim, quocumque dabunt se tempore vires.
 litora litoribus contraria, fluctibus undas
 imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque.”¹⁴³

“Sol, que con tus rayos iluminas todos los trabajos de este mundo, y tú, Juno, mediadora y testigo de estas desgracias, y tu Hécate, a quien se invoca en medio de alaridos durante la noche en las encrucijadas de las ciudades, y vosotras, Furias vengadoras y dioses de la agonizante Elisa, escuchad esto, volved, pues lo he merecido, vuestra divinidad hacia mis males y oíd mis súplicas. Si es preciso que este hombre maldito toque puerto y llegue a tierra y si así lo requieren los destinos fijados por Júpiter y ese es inmutable, que sea atormentado al menos en la guerra por las armas de un pueblo audaz y arrojado de sus fronteras, y que arrancado del abrazo de Juno tenga que implorar auxilio y vea los funerales indignos de los suyos; y que, después de haberse entregado, sometiéndose a las leyes de una paz inicua, no disfrute del reino, ni de la luz ansiada, sino que caiga antes de tiempo y quede sin sepultura en medio de la área. Eso os lo pido, ese es el grito supremo que derramo junto con mi sangre”.¹⁴⁴ (Verg. A. IV, 607-629)

¹⁴³Edición de ESPINOSA PÓLIT *et alii* (2003).

¹⁴⁴Traducción de ÁLVAREZ (1988).

Tras esto, Dido pide que un vengador de su estirpe cobre a los romanos la culpa de Eneas. Aquí también hay elementos que conviene analizar. Por un lado, el tono solemne y la expresión ritual. Como dice Cristina de la Rosa Cubo “enumeración metódica de los dioses y su rango, la insistencia y la repetición de los imperativos, el empleo de formas verbales arcaicas¹⁴⁵ tomado de fórmulas religiosas o jurídicas, el cuidado con el que no se deja ninguna posibilidad al azar¹⁴⁶, es decir, no son imprecaciones desordenadas de una mujer enfurecida sino un rito realizado metódicamente.”¹⁴⁷

Con todo lo dicho anteriormente, como dice Tupet, tenemos los ingredientes para hablar de una ceremonia mágica, y, sin duda, lo indispensable en ella es el sacrificio sangriento que en este caso es la propia Dido. Ya en el libro uno se ve a Dido como el juguete de los dioses, condenada a un fin desgraciado desde que vio a Eneas. Virgilio la compara con una cierva herida con una flecha mortal clavada en el costado (IV, 65-75), esa saeta fue la lanzada por Cupido, ordenado por su madre, y por el abandono de Eneas. Dido fue convertida en víctima pero no se conformó con ser un homenaje para los dioses olímpicos y eligió entregarse voluntariamente a las divinidades infernales con el fin de conseguir una venganza contra Roma y contra Eneas. Su comportamiento insurgente no está en quitarse la vida, porque no tenía otra opción, sino en alejarse de los dioses romanos, venerados con frecuencia por la sociedad romana, y acercarse a aquellos dioses que solo se nombran de noche y a solas. Ella decide hacerlo de día y ante su pueblo.¹⁴⁸

Cuando Dido se arrebató la vida no murió porque los dioses no habían decidido su final, Sin embargo Juno muestra misericordia y la permite salir de su cuerpo humano, último gesto de la diosa hacia la mujer, lo cual demuestra algo de solidaridad femenina. Dido nunca olvidó mencionar a Juno en sus cultos, a pesar de haber dejado de lado al resto de dioses olímpicos para dedicarse a las divinidades de la noche, como Hécate y las furias.¹⁴⁹

“Tum Iuno omnipotens longum miserata dolorem

difficilisque obitus Irim demisit Olympo

¹⁴⁵ “sunto”, por ejemplo.

¹⁴⁶ “Stirpem et genus omne, nullus amor nec foedera, face ferroque, ipsique nepotesque...”

¹⁴⁷ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 27.

¹⁴⁸ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 27-28.

¹⁴⁹ DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 28.

quae luctantem animam nexosque resolveret artus. 695

nam quia nec fato merita nec morte peribat,
sed misera ante diem subitoque accensa furore,
nondum illi flavum Proserpina vertice crinem
abstulerat Stygioque caput damnaverat Orco.

ergo Iris croceis per caelum roscida pennis 700

mille trahens varios adverso sole colores
devolat et supra caput astitit. 'hunc ego Diti
sacrum iussa fero teque isto corpore solvo':
sic ait et dextra crinem secat, omnis et una
dilapsus calor atque in ventos vita recessit.'¹⁵⁰

“Entonces Juno omnipotente, compadeciéndose de su prolongado sufrimiento y de tan difícil agonía, envió desde el Olimpo a iris para que cortase aquella vida que se debatía y deshiciese las ataduras de sus miembros. Pues porque no moría con una muerte merecida, sino desgraciada antes de tiempo y arrebatada por una súbita locura, Proserpina todavía no le había arrancado el dorado cabello, ni había consagrado su cabeza al Orco Estigio. Iris, pues descendiendo volando con sus alas azafranadas y húmeda de rocío a través del cielo, dejando tras de sí una estela de mil variados colores al reflejar en ellas los rayos del sol, y se detiene sobre su cabeza. “Cumpliendo órdenes consagro esta ofrenda al dios de los infiernos y te libero de este cuerpo”. Así dice y con su diestra corta el cabello, y al mismo tiempo todo el calor de Dido se desvanece y su vida se disipa en vientos”.¹⁵¹ (Verg. A. IV, 693-708)

Cuando Juno quiere, permite que esta muera. Lo cual nos lleva a pensar que los dioses son los que tienen la última palabra. En cualquier caso, es clara la importancia de todos los personajes femeninos dentro de la obra, los cuales la hacen posible.¹⁵²

II. Medea

La figura de Medea aparece por primera vez de forma escrita y puesta en escena en la obra trágica de Eurípides, *Médeia*. Esta fue presentada en Atenas en el año 431 a.C. y

¹⁵⁰ ESPINOSA PÓLIT *et alii Op. Cit.*

¹⁵¹ ÁLVAREZ *Op. Cit.*

¹⁵² DE LA ROSA CUBO *Op. Cit.* 28-29.

su fama ha prevalecido a través de los siglos, llegando incluso a hacerse multitud de reelaboraciones que se manifiestan en la música, en la literatura, en la pintura etc. En los últimos tiempos se han realizado numerosos estudios¹⁵³ sobre la imagen de esta antigua maga a causa de las numerosas nuevas creaciones sobre ella.

Entre los autores de la antigüedad que tratan la figura de Medea destacan, por un lado, los griegos que hablan de ella: Píndaro, en *Pítica IV*, Eurípides, en *Medea*, y Apolonio de Rodas, en *Las argonáuticas*; por otro lado, entre los autores latinos que hablan de ella: Ovidio, en *Metamorfosis VII* 1-403, Séneca, en *Medea* y Valerio Flaco, en *Argonáuticas*.

Una de las reelaboraciones más importantes fue realizada durante el siglo I d.C. por Séneca. Esta tiene bastantes similitudes con la original: ambas obras tratan el personaje de Medea como una mujer enamorada que se siente traicionada por Jasón, porque este pretende casarse con la hija del rey, Creonte, y ha roto los votos que tenía con ella; Medea ha sido desterrada por el rey Creonte sin remedio alguno; ambas obras se dividen en cinco actos. También existen diferencias notables entre una y otra obra: en la de Séneca el destierro por parte de Creonte era solo para Medea; aquí podemos ver reflejada la idea de *patria potestas*, sin embargo en la de Eurípides el destierro inicialmente era para Medea y sus hijos; Medea mantiene una conversación con Egeo rey de Atenas que le ofrece asilo solo en la obra de Eurípides, mientras que en la de Séneca Medea aparece realizando invocaciones para maldecir los presentes que dará a la prometida de Jasón. Por lo tanto, la importancia que da Séneca al ritual mágico no la da Eurípides; en la obra de Eurípides, Medea mantiene una última conversación con Jasón,

¹⁵³ Cf., como guía general, los trabajos fundamentales de D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Préface de Georges Dumézil, Paris, 1983; A. Caiazza, "Medea: fortuna di un mito", *Dioniso* 59 (1989) 9-84 (prima parte); 60 (1990) 82-118 (seconda parte); 63 (1993) 121-141 (terza parte); 64 (1994) 155-166 (quarta parte). Entre los estudios debidos a diversos autores, pueden señalarse, sólo en los últimos quince años, AA. VV., *Medeia (Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée)*, Cahiers du GITA 2 (1986); AA. VV., *Actas do Colóquio Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991; AA. VV., *Médée et la violence*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996; R. Uglione (ed.), *Atti delle Giornate si studio su Medea. Torino, 23-24 ottobre 1995*, Torino, CELID, 1997; Clauss, J. J. - Johnston, S. I. (eds.), *Medea. Essays in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, University Press, 1999; B. Gentili - F. Perusino (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, 2000; E. Hall - F. MacIntosh - O. Taplin (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, 2000; M. Rubino (ed.), *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, Università, 2000; A. López - A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 2002; A. De Martino (ed.), *Atti del Convegno Teatro e Comunicazione. Medea, Foggia 15-18 settembre 2004* (en prensa); citado así en DE LA ROSA CUBO Op. Cit. 29.

habiendo ya matado a los hijos que ambos tenían, y se marcha en un carro tirado por dragones, llevándose consigo los cadáveres de sus hijos, mientras que en la de Séneca en la última conversación de Medea y Jasón aún queda uno de sus hijos vivos, a pesar de que finalmente esta decida matarlo delante de Jasón dejándole los cadáveres¹⁵⁴. El hecho de que la Medea de Séneca deje los cadáveres de sus hijos da a entender que realmente concibe que los hijos le pertenezcan a Jasón, una clara referencia a la *patria potestas*. Mientras que la Medea de Eurípides no entrega los cadáveres, porque prefiere enterrarlos lejos e instituir una fiesta y unos ritos en honor a ellos para expiar dichos crímenes. Por lo tanto se retrata a una Medea con rasgos diferentes en cada una de las obras, pues la Medea de Séneca culpa a Creonte de todos los males que ella padece, esto lo dice directamente en el acto II (v. 143) “*Culpa est Creontis tota*”¹⁵⁵ “*Toda la culpa es de Creonte*”¹⁵⁶, a pesar de que después se vengue también de Jasón. Sin embargo, en la Medea de Eurípides se culpa a Jasón por todo lo que le sucede. También hay que destacar que en la obra de Séneca podemos imaginarnos cuál será el final desde la lectura de los treinta primeros versos, mientras que en la de Eurípides no. En el diálogo que Medea mantiene con Creonte se puede ver la doctrina de Séneca (Estoicismo) reflejada, porque usa la figura de Medea para denunciar el abuso de poder¹⁵⁷. Y, además, en el diálogo ya citado, Medea se muestra como una conocedora de qué es la justicia y qué no, aspecto muy importante que hace falta destacar, porque en la obra de Eurípides omite este aspecto, ya que a Medea se la acusa de bárbara y de que ignora qué son las leyes y el sentido de la justicia. Destaca en la obra de Séneca, también, que en el verso 56 vemos reflejada la idea de “ojo por ojo”, diente por diente. Seguramente, sea por este motivo por el cual Medea no fue castigada: limpió sus crímenes con otros crímenes. Aunque el crimen fuese el de sus propios hijos.

Se comprueba, también, el estoicismo de Séneca muy bien representado en la nodriza. Un ejemplo de ello es que en todo momento le dice a Medea que se ha de calmar, que el odio y la venganza no llevan a buen puerto, que se ha de aprender a vivir tanto con las alegrías como con las desgracias.

¹⁵⁴ Esto se explica porque los romanos tenían un concepción del teatro diferente a los griegos y en los espectáculos romanos solía haber algunos actos cruentos que gustaban al público, sin embargo los griegos evitaban representar escenas cruentas, para ellos está bien contar el hecho brutal pero ese tipo de actos quedaban fuera de la representación.

¹⁵⁵ CHAUMARTIN (1996).

¹⁵⁶ Traducción de LUQUE MORENO (2010).

¹⁵⁷ Séneca comprobó el abuso de los diferentes emperadores (Calígula, Claudio y Nerón) con los que ha tenido contacto.

En resumen, podemos ver como en la Medea de Séneca se refleja unos rasgos típicamente romanos además de sus propias creencias, y, aunque ambas obras cuentan una historia similar, hay muchas cosas que las distinguen.

Volviendo al contenido mágico, se puede decir que el hecho de que un autor incluya magia en sus creaciones literarias implica que este tenga un conocimiento de tipo mágico que pone al servicio de sus personajes de manera “veraz”. Esto implica que la sociedad en la que vive dicho autor favorece el que este decida incluirlas en su obra, informando de sucesos mágicos que promueven el deseo de saber acerca de la magia. Pues la magia no estaba a disposición de todos, sino que se considera una ciencia secreta.¹⁵⁸

Manuel García Teijeiro plantea un problema de género: "¿Por qué en las literaturas hay magas y, en cambio, no hay magos?"¹⁵⁹. Dentro de los papiros hay tan solo dos nombres de mujeres como brujas, una tal Filina y Gádara procedente de Siria, ambas procedentes de época Augústea. La conclusión a la que llega este es que tanto Circe como Calipso y Medea tienen "cierta naturaleza ambigua, que las hace terribles, aunque presten su ayuda al héroe. Las tres tienen con él, además, relaciones amorosas"; en cuanto a estas dice que hay rasgos en los cuentos populares que "los poetas han aprovechado y moldeado"^{160, 161}.

Sobre Medea ya habían hablado otros autores griegos anteriores, pero podemos decir, casi con seguridad, que Eurípides fue el primero que convirtió este tema en trágico en su obra *Medea*. Sitúa la acción de su obra en Corinto donde se encuentra Medea, como madre y esposa, siendo abandonada por Jasón que ha decidido irse con la joven hija del rey Creonte. Medea mata a sus hijos, a Creonte y a la hija de este, realiza estos actos para vengarse de Jasón. La tragedia acaba cuando Medea huye en un carro alado enviado por el Sol¹⁶². La Medea que presenta Eurípides presenta dos características, entre otras, que es necesario destacar: por un lado, es “sabia” y, por otro lado, utiliza

¹⁵⁸ LÓPEZ *Op. Cit.* 11-12.

¹⁵⁹ GARCÍA TEJEIRO (2002) 181.

¹⁶⁰ GARCÍA TEJEIRO *Op. Cit.*, 188.

¹⁶¹ LÓPEZ *Op. Cit.* 12.

¹⁶² Para la tradición literaria de Medea es fundamental: C. García Gual, "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria", *Habis* 2 (1971) 85-109 (ahora también en LÓPEZ- POCIÑA (2002) 29-48; citado así en LÓPEZ, (2002), *Op. Cit.* 14.

“magia negra”; dentro de la segunda está incluida la primera, estas dos características conforman un tipo de mujer demoníaca.¹⁶³

Para hablar acerca de Medea como sabia seguiré lo dicho por Juan Antonio López Férez sobre *sophía* y *sophós* en la tragedia que nos ocupa¹⁶⁴. Este indica que el primero en calificarla de “sabia” es Creonte: "Sabia de nacimiento eres y sabedora de muchas perfidias"¹⁶⁵. López Férez indica que Creonte la califica de sabia "por naturaleza", "por nacimiento" porque desciende de la estirpe del sol y es sobrina de Circe. Además es "sabedora de muchas perfidias", porque según este es "experta en drogas y maga"¹⁶⁶. A partir de este testimonio y otros tantos que encontramos dentro de la obra como, por ejemplo, en vv. 385-386, vv. 409-411, podemos sacar como conclusión que Medea es sabia por nacimiento y que conoce todo tipo de drogas que aprendió gracias a su linaje. Las circunstancias desfavorables, la soberbia de Jasón y las amenazas de Creonte, provocan que esta enseñe su lado malvado, que atañe a su posición de sacerdotisa de Hécate. Sin embargo, Medea no es solo conocedora de magia negra, prueba de ello es cuando habla con Egeo pues dice a este lo siguiente:

“παύσω γέ σ’ ὄντ’ ἄπαιδα καὶ παίδων γονᾶς
σπεῖραί σε θήσω: τοιάδ’ οἶδα φάρμακα.”¹⁶⁷

"Pondré fin a tu esterilidad y haré que tú puedas
engendrar hijos. Tales remedios conozco."¹⁶⁸ (Eur. Med. vv. 717-718)

Por todo ello vemos a Medea en dos posiciones muy diferentes, por un lado, es sabia de magia positiva, por el otro, de magia negativa, esta última devasta y para eso mata, por ejemplo, a su rival, Glauce, valiéndose de drogas que la quemar y abrasan. Además tiene gran erudición sobre el arte de la palabra, indispensable en las acciones mágicas. Mediante este arte Eurípides presenta toda la confabulación de la venganza de Medea el

¹⁶³ LÓPEZ (2002), *Op. Cit.* 14.

¹⁶⁴ LÓPEZ FÉREZ (2002) 211-232.

¹⁶⁵ La traducción es la del propio López Férez, encontrada en el artículo citado en la nota anterior, y en Eurípides, *Tragedias I. El cíclope, Alcestris, Medea, Los Heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, Madrid, 1977.

¹⁶⁶ LÓPEZ FÉREZ *Op. cit.* 219.

¹⁶⁷ KOVACS, D. (2001), *Op. cit.*

¹⁶⁸ RAMOS JURADO (2005).

mismo considera esta propia de la naturaleza femenina. También Medea conoce el don de la profecía, el cual acompaña de una maldición contra Jasón.¹⁶⁹

Apolonio de Rodas cuenta las aventuras que vive una Medea joven junto a Jasón y los argonautas, cuando estos llegan a la Cólquide a por el vellocino de oro. Este cuenta en su obra, *Las argonáuticas.*, como Medea les ayuda a conseguir el vellocino y ayuda a estos a huir del lugar acompañándolos. Se presta bastante importancia al amor entre Medea y Jasón en la obra de este a diferencia de la de Eurípides.¹⁷⁰

Séneca en su obra trágica *Medea* sitúa a su protagonista en el mismo lugar, Corinto, y en el mismo momento que Eurípides dentro de su tragedia. El panorama socio-político (gobierno de Nerón) favorece la introducción de elementos mágicos y componentes exuberantes tanto en el campo literario como en el resto de campos artísticos; es destacable también el gusto por lo lúgubre.¹⁷¹

El papel filosófico que su autor deja ver en el tratamiento de Medea es importante, pues se ve lo que sucede cuando desaparece la moderación por parte de esta y es dominada por el *furor*, a causa de esto acontecerán desgracias y la pérdida de la razón.¹⁷²

En la primera escena se presenta a Medea sola, realizando un hechizo mágico con el que invoca al Sol, tras haber mencionado a divinidades como Juno, Erinias, Hécate, dioses manes. El elemento mágico por lo tanto tiene importancia dentro de la obra desde el comienzo:

“...Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
aversa superis regna manesque impios 10
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, voce non fausta precor,
nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae facem, 15

¹⁶⁹ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 15-16.

¹⁷⁰ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 16-17.

¹⁷¹ LÓPEZ, (2002), *Op. Cit.* 20.

¹⁷² LÓPEZ, (2002), *Op. Cit.* 20.

adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetit: coniugi letum novae
letumque socero et regiae stirpi date...”¹⁷³

“...y tú, Hécate triforme que das de testigo tu resplandor a los callados sacrificios; y vosotros, dioses por los que me juró Jasón y a quienes más le toca a Medea rogar, sima de la noche eterna, regiones contrarias a los Altísimos, ánimas en pena, soberano del reino triste y soberana a que arrebató un mejor fiel, con voz malhadada os invoco. Acá, acá, acorredme, diosas vengadoras de agravios; desgñada la melena de flotantes serpientes, empuñando la negra tea, llegaos como otrora os llegasteis, hórridas, a mi alcoba de novia. Dad muerte a la nueva esposa y muerte al suegro y al linaje regio...”¹⁷⁴ (Sen. Med. vv. 6-18)

La aterradora invocación habla por sí sola. Otra de las escenas en la que se hace mención a la magia es al principio del Acto IV, donde la nodriza cuenta lo que Medea necesita para la elaboración de un veneno. Seleccione este fragmento como prueba de ello:

“...et omne monstrum, tracta magicis cantibus
squamifera latebris turba desertis adest. 685
hic saeva serpens corpus immensum trahit
trifidamque linguam exertat et quaerit quibus
mortifera veniat: carmine audito stupet
tumidumque nodis corpus aggestis plicat
cogitque in orbis. 'parva sunt' inquit 'mala...’”¹⁷⁵ 690

"Atraída por sus malignos encantamientos, la tropa escamosa se sale de las huras del desierto; un viejo serpentón arrastra su gigantesco tronco, esgrime su lengua tripartita y buscando a quienes atacar, mortífero, se detiene al oír el ensalmo, repliega el corpachón hinchado con nudos amontonados y se recoge enroscándose.”¹⁷⁶ (Sen. Med. vv. 684-690)

Después, se narra un grupo de invocaciones, cada cual más aterradora y maligna, buscando la destrucción con una sucesión de serpientes. Acabado este grupo de invocaciones, en el verso 705, se comienza a exponer un buen número de hierbas nocivas, cuyo origen es muy diverso. La manera de tratar algunas responde a rituales mágicos bien constituidos:

¹⁷³ CHAUMARTIN *Op. Cit.*

¹⁷⁴ LUQUE MORENO *Op. Cit.*

¹⁷⁵ CHAUMARTIN *Op. Cit.*

¹⁷⁶ LUQUE MORENO *Op. Cit.*

“haec passa ferrum est, dum parat Phoebus diem,
illius alta nocte succisus frutex;
at huius ungue secta cantato seges.”¹⁷⁷ 730

"ésta [planta] ha sufrido el hierro mientras el sol prepara el día; el botón de aquella otra fue segado en noche cerrada y la mies de la otra la cortó una embrujada".
(Sen. Med. vv. 728-730)

Sin perder tiempo se cuenta, a continuación, la preparación del veneno mortal:

“Mortifera carpit gramina ac serpentium
saniem exprimit miscetque et obscenas aves
maestique cor bubonis et raucae strigis
exsecta vivae viscera, haec scelerum artifex
discreta ponit; his rapax vis ignium, 735
his gelida pigri frigoris glacies inest.
Addit venenis verba non illis minus
metuenda, sonuit ecce vaesano gradu
canitque. mundus vocibus primis tremit.”¹⁷⁸

"Recoge las plantas mortíferas, estruja la baba de las serpientes y mezcla con ellas aves siniestras; corazón de triste búho, entrañas arrancadas a ronca lechuza viva Esta obrera de maleficios reúne semejante mescolanza de elementos; en los unos hay el empuje arrebatador del fuego, en los otros el hielo de frío despacioso. Añade a los venenos palabras no menos tremendas que ellos. Mas he aquí que oigo resonar su paso loco mientras canta encantamientos; el mundo tiembla a los primeros sonos de su voz.”¹⁷⁹ (Sen. Med. vv. 731-739)

La composición es verosímil por sus ingredientes, y de igual manera ocurre con los enunciados mágicos que utiliza, invocando a las fuerzas infernales. Es destacable, que Medea menciona su poderío mágico, que acobarda y provoca un caos cósmico, que según Aurora López “está en consonancia con el poder del medium en virtud de la ley de simpatía cósmica y de la *dinamís* de Medea”.¹⁸⁰

¹⁷⁷ CHAUMARTIN *Op. Cit.*

¹⁷⁸ CHAUMARTIN *Op. Cit.*

¹⁷⁹ LUQUE MORENO *Op. Cit.*

¹⁸⁰ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 22.

Como conclusión, podemos decir que Medea representa las consecuencias que tienen el *furor*, la ira y la venganza en una mujer, al menos desde el punto de vista filosófico que nos muestra su autor. A donde conduce el despecho y ante todo el amor (desordenado, según su autor). Para explicarlo se recurre a la imagen mítica de Medea que es mujer, extranjera, bruja y tiene solvencia mítica. Séneca tenía conocimientos suficientes sobre magia como para dotar a su personaje de ellos y darle una valoración que en él es maligna, infernal y suficiente como para cambiar el cosmos.¹⁸¹

El hecho de poner elementos mágicos en mujeres y no en hombres, se debe a que si los tuvieran hombres se consideraría un desprestigio, porque irían en contra de la base de la magia, el secreto. Así se consigue que la magia se infravalore colocándose en boca de mujeres hechiceras.¹⁸²

Aurora López considera a Medea una diosa-madre que dispone de poderes que la llevarían a ritos de inmortalidad. El mito de Medea considerado desde un punto de vista racional o desmitificador muestra a una mujer neolítica que se pensaba que tenía poderes mágicos porque tenía dotes en el uso y conocimiento de las plantas; esto la proporciona una superioridad que la mitifica. Pertenería al grupo del que habla Margaret Alic en su atrayente libro¹⁸³ acerca de las mujeres en el campo de la ciencia durante la historia: "Era creencia frecuente que las mujeres neolíticas poseían poderes mágicos, no solo por su capacidad de parir, sino también por su habilidad en las ciencias domésticas -la manufactura, la alfarería, la agricultura, la domesticación. Esas fueron las hazañas que las culturas primitivas personifican en sus diosas".¹⁸⁴

Reuniendo una infinidad de principios folklóricos de cuentos populares, Medea sería una maga creada con el refuerzo de su tía, otorgándosele facultades mágicas como son la adivinación, la profetizarían, que para los persas y griegos eran propias de los magos.¹⁸⁵

¹⁸¹ LÓPEZ *Op. Cit.* 22.

¹⁸² LÓPEZ *Op. Cit.* 23.

¹⁸³ M. Alic, *El legado de Hipatia. Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*, traducción de Flora Botton-Burla, México, 1994, p. 29; citado así en LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 23.

¹⁸⁴ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 23.

¹⁸⁵ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 23.

No hay que perder de vista que Medea era considerada extranjera, bárbara y no griega dentro de la mentalidad clásica de Atenas; sabía sobre los poderes de las hierbas, lo cual la otorgaba un recetario con efectos contrarios. Eurípides trata la inconformidad de una extranjera cuando se ve en una situación ilícita, privada de las leyes del país y sin posibilidad de regresar al suyo. En Eurípides la magia no está en un primer plano, en su lugar lo ocupa el alejamiento de la protagonista del saber positivo, sustituido por el maligno a causa del despecho.¹⁸⁶

Séneca escribió bajo el gobierno de Nerón que era admirador de lo mágico. Su Medea filosóficamente fue concebida para ejemplificar una mujer que es vencida por el furor y a causa de la ira pierde la razón. Su amor se convirtió en odio. Controlada por los celos. La magia que se usa en la tragedia es grandilocuente, conforme con los gustos de su época; pero Séneca da pruebas de conocer el campo de la magia.¹⁸⁷

Algo que debemos tener en cuenta es que en todos los casos las Medeas se encuentran en obras de autores varones escritas por hombres, que suelen ser los creadores de literatura en el mundo grecolatino; teniendo la libertad de concebir mujeres, magas o brujas a su gusto, dando lugar a prototipos o antiprototipos. Este puede ser el motivo por el cual no hay hombres magos en la literatura.¹⁸⁸

¹⁸⁶ LÓPEZ, (2002) *Op. Cit.* 23-24.

¹⁸⁷ LÓPEZ *Op. Cit.* 24.

¹⁸⁸ LÓPEZ *Op. Cit.* 24-25.

8. CONCLUSIONES

El conjunto de mi trabajo pretende hacer una aproximación metodológica a la figura de la mujer, la extranjera y la bruja en la literatura latina, desde una perspectiva de género, basándome en las figuras de Dido, de Virgilio, y Medea, de Séneca. Muchas son las diferencias que tienen estos dos personajes, pues mientras Medea está casada con Jasón y tiene dos hijos dentro de este matrimonio, Dido no está casada, es viuda sin hijos. Además, es importante decir que la primera es considerada una bruja profesional desde el principio de la obra y durante toda ella realiza sus artes mágicas en beneficio de Jasón. El personaje de Medea es uno de los primeros testimonios de bruja conservados en la literatura. Dido, por el contrario, al principio de la obra ejerce función sacerdotal. Es sacerdotisa del culto público oficial de su pueblo y devota seguidora del panteón oficial. Ejecuta los ritos dedicados a los dioses y no toma decisiones sin consultarles previamente. Los templos se construyen sin parar mientras ella es reina en Cartago. Sin embargo, y a causa del abandono de Eneas, al final se convierte en bruja y ejerce como tal. Ambas terminan realizando un rito mágico: Medea realiza un ritual mágico y después asesina a sus propios hijos, mientras que Dido se suicida para completar su ritual. A pesar de que ambos personajes tienen diferencias, también tienen características que las unen, las dos están fuera de su patria, son extranjeras. Pero mientras una a la llegada de Eneas es la reina y personaje todopoderoso, la otra al comenzar la tragedia vive en tierra extraña por seguir a Jasón, y una vez que sea abandonada solo será una mujer extranjera. Por si fuera poco, es bruja, lo que la sitúa en los márgenes de la sociedad. Ambos personajes sufren por el amor de un hombre que pierden y cambian su vida por culpa de este, en el caso de Dido deja de preocuparse de sus obligaciones como reina y, finalmente, se suicida. Medea, sin embargo, recurre a la venganza y huye del castigo y de Jasón. Dido muere viendo huir a Eneas. Medea abandona y Dido es abandonada.

Hay que destacar que ambas obras tienen rasgos distintivos. Virgilio creó la Eneida para dar una explicación de los orígenes de Roma, incluyendo, también, una aclaración del germen de la rivalidad entre Roma y Cartago. Séneca, sin embargo, crea tragedias, como *Medea*, con un fin pedagógico y moral; también hay que tener en cuenta que fue nombrado pretor imperial y debía dar buenos ejemplos a su discípulo, Nerón. En este

tipo de obras encontraba una manera correcta y adecuada de mostrar una buena conducta, debía evitar pasiones irracionales que pudiesen desatar el *furor*. No se debe olvidar que ambas obras pertenecen a géneros diferentes, *Medea* se encuentra dentro del género dramático, más concretamente dentro de la tragedia, mientras que la *Eneida* está dentro del género épico Y tienen por lo tanto unos objetivos muy distintos.

Según Aurora López hay que saber que los sucesos mágicos no son propios de un único pueblo, aunque hay determinadas creencias y prácticas que sí lo son. Los testimonios que hablan sobre magia en la antigüedad grecolatina son variados. Ya en los primeros escritos la encontramos: un ejemplo es la maga Circe de la Odisea de Homero. Es por ello que el interés por la magia tuvo que haber existido en el ser humano desde época muy temprana. Por ello y por todos los testimonios conservados se puede decir que la magia fue muy popular en la sociedad grecolatina.

Muchos son los motivos por los que la magia fue condenada en la antigüedad, algunos de los más destacables son que satisfacía el interés personal mediante ritos privados, en lugares secretos y con oscuridad, mientras que la religión buscaba el bien común con celebraciones públicas a la luz del día. Además, la práctica de magia provocaba un conflicto con las autoridades religiosas y la norma establecida. Pensaban que la religión rogaba a los dioses, mientras que la magia exigía. Por todo ello, en algunos casos se llegó a dar pena de muerte a sus practicantes. La magia, por lo tanto, tiene numerosas connotaciones negativas. A pesar de ello, Aurora López dice que la magia antigua contribuyó en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, a causa de que tienen principios admitidos como verdaderos y a la vez incomprensibles.

La magia, religión y medicina tuvieron una estrecha relación, no solo en la cultura latina, sino también en la griega, al igual que en otras antiguas. A pesar de que existen ligeras diferencias entre unas y otras, como podían ser el lugar en el que se practicaban o la manera de realizarlas, solían encontrarse unidas, prueba de ello es que la praxis de la medicina antigua acostumbraba a llevar implícita a la religión y a la magia, bien con conjuros, pócimas, suplicas a los dioses etc. Por ello en muchas ocasiones podía confundirse una con las otras y viceversa.

En la sociedad romana el hombre, por ser libre, ciudadano y varón, puede ser representante de la religión y ejercer como sacerdote de manera legal dentro de una

comunidad. En cambio, la mujer no es considerada ciudadana de plenos derechos ni libre, pues siempre tiene que estar bajo la tutela de un hombre, bien puede ser su marido, bien su padre o hermanos o algún familiar masculino. Por ello, no puede ser representate legal de la religión y recurre a ser representante de la magia, que era ilegal, y respondía a intereses individuales, a diferencia de la religión, para ello se transformaba en bruja, maga o hechicera.

Hasta hace poco tiempo se ha tenido al género femenino restringido en los manuales de HLL, a pesar de que este tiene gran importancia. Manuales como el de Susanna M. Braund y el *Companion* editado por Stephen Harrison dentro de HLL han introducido novedades que deben seguirse teniendo en cuenta en manuales posteriores sobre el tema. Debe, por lo tanto, cambiarse la metodología utilizada para tratar a la mujer en los manuales de HLL y comenzar a realizar estudios más concretos sobre ello, que permitan introducir de forma más detallada a las mujeres que ahora, en muchos casos, desconocemos casi por completo. Una buena manera de conseguir esto, según Rosario Cortés Tovar, sería introduciendo el tema dentro de las aulas, para que los alumnos, no solo conociesen la figura de la mujer y su situación social en la antigüedad, sino también los poemas y escritores que hablan de ellas, o incluso los textos conservados de estas. De esta manera, el número de personas que se interesarían por el tema se incrementaría.

Es destacable que el personaje de Dido ocupe un plano central durante los primeros cuatro libros dentro de una obra de las características de la *Eneida*. Esta pertenece al género épico, el cual en Roma surgió por la necesidad de contar hechos bélicos en un contexto hostil. Sin embargo, en estos primero cuatro libros nos encontramos la narración del amor que viven Dido y Eneas y su trágico final con el suicidio de Dido. Bien es cierto que durante los libros dos y tres se cuenta las peripecias que Eneas ha vivido desde su marcha de Troya hasta llegar a Cartago. Es importante, por lo tanto, dejar constancia de que los personajes femeninos en obras como la *Eneida* no tienen por qué estar en un segundo plano, a pesar de ser escritas por hombres. Prueba de ello es también la *Medea* de Séneca, perteneciendo al género trágico, donde la protagonista con el mismo nombre es en torno a la cual gira el hilo argumental. En este caso el amor o desamor también ocupa un lugar importante; pues todo lo sucedido dentro de la obra nace a partir de él. Esto tan solo son dos testimonios que demuestran la importancia que

tenía la mujer dentro de los relatos clásicos. De una manera u otra la mujer estaba presente dentro de las narraciones romanas. Es por ello que es de vital importancia realizar estudios que aporten más sobre el tema.

La metodología que al comienzo del trabajo mencioné ha sido llevada a cabo en cada momento para poder así tener un orden e intentar así conseguir un buen resultado. Utilicé al comienzo los artículos citados en el primer apartado de este trabajo y los completé con otros, que fueron consecuencia de los primeros y necesarios para abarcar algunas de las partes posteriores del presente trabajo. No olvidé recurrir a las fuentes originales que me permitieron ver como todo lo que había estado trabajando sobre el tema antes se justificaba perfectamente en la mayoría de casos y me permitía a su vez aportar algo nuevo sobre el tema.

En relación a lo nuevo que aportó sobre el tema, mi intención ha sido contraponer dos personajes, Dido de Virgilio y Medea de Séneca, que hasta ahora nunca habían sido comparados. Centré mi atención sobre todo en los aspectos que tienen que ver con el hecho de que ambas sean mujeres brujas y extranjeras. Porque, en mi opinión estos tres rasgos son determinantes para haber podido explicar a ambos personajes y haber podido relacionarlos entre sí. Cumplen todos los requisitos para ser consideradas “de segunda” si las comparamos con los varones, ciudadanos y libres que son los protagonistas de la historia de roma y que casi siempre la escriben. Ninguna de ellas podría ser considerada un modelo en la sociedad romana tradicional, no son matronas, ni univiras, ni madres. No se limitan al espacio privado, relegado a las mujeres romanas por su incapacidad de representarse legalmente y su dependencia de un varón. Y, sin embargo, estas mujeres al margen de la sociedad romana tienen una fuerza que las convierte en prototipos de mujeres que trascienden su época. Son modelos para el lector actual y esa importancia es la que hay que reivindicar.

Por todo lo anterior, con el presente trabajo de fin de grado pretendo colaborar y sumarme a los actuales estudios de género. Con el fin de conseguir demostrar que las mujeres en la antigüedad también tuvieron un papel importante, de una u otra manera, y que debería procederse a su estudio con mayor interés en nuestra especialidad.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, D.E. (1988), *Virgilio. La Eneida*, Barcelona ,P.P.U..

ANNEQUIN, J. (1973), *Recherches sur l'action magique et ses representations (Ier et IIème siècles après J-C.)*, París, Les Belles Lettres.

BLANCO CESTEROS, M. (2015), “Haberlas haylas. Redescubrimiendo a las brujas del mundo grecolatino”, en C. DE LA ROSA CUBO,-M.I. DEL VAL VALDIVIESO,- M.J. DUEÑAS CEPEDA,-M. SANTO TOMÁS PÉREZ (eds.), *Femina. Mujeres en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 29-48.

BONNEFOI, Y. (1997), *Diccionario de las Mitologías, Volumen III*, Barcelona, Destino.

CANTARELLA, E. (1996) *la calamidad ambigua: condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, Ediciones Clásicas.

CHAUMARTIN, F. R. (1996), *Lucio Anneo Séneca. Tragédies. I*, París, Les Belles Letres.

CORTÉS TOVAR, R. (2010), “Las mujeres y la historiografía de la literatura latina: crítica e innovación docente”, en C. DE LA ROSA CUBO,-M. SANTO TÓMAS PÉREZ,-M.I. DEL VAL VALDIVIESO, M.J. DUEÑAS CEPEDA (eds.) *Innovación educativa e histórica de las relaciones de género*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 121-138.

DE LA ROSA CUBO, C. (2007), “De mujer a diosa. Una revisión de la religión y la mitología en la antigua Roma”, en C. DE LA ROSA CUBO,-M.J. DUEÑAS CEPEDA,-M.I. DEL VAL VALDIVIESO,-M. SANTO TOMÁS PÉREZ (eds.), *Nuevos enfoques para la enseñanza de la historia: Mujer y Género ante el espacio Europeo de Educación Superior*, Madrid, Asociación Cultural Al-mudayna, págs. 9-29.

ESPINOSA PÓLIT, A.-SOLER RUIZ, A.-POLLUX HERNÚÑEZ (2003), *Virgilio. Obras completas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

ESPLUGA, J. (2003), *Vida religiosa en la Antigua Roma*, Barcelona, UOC.

FIGALA, K.-PRIESNER, C. (2001), *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, Barcelona.

GARCÍA TEIJEIRO, M. (2002), “La figura de la maga en las literaturas griega y latina”, en M. J. García Soler (ed.), *TIMES CHARHIN: Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*, Bilbao, Universidad del País Vasco págs. 181-191.

GARCÍA TEIJEIRO, M. (2005), “De maga a bruja”, en M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (ed.), *Venus sin espejo : imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo, RKK, págs. 38-44.

GIL, L. (1969), *La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid.

GÓMEZ PALLARÉS, J. (2003), *Studiosa Roma: Los géneros literarios en la cultura romana*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

GORDON, R. (1999) "Imagining Greek and Roman Magic" en Valerie Flint *et alii* (eds.) *Witchcraft and Magic in Europe: Ancient Greece and Rome*, Ankarloo, B,m Clark, S. (eds.), Filadelfiam.

GRIMAL, P. (1981), *Diccionario de la Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

HARRISON, S. (2005), *A companion to Latin literatura*, Malden, MA : Blackwell.

KEITH A. M. (2005), "Sex and Gender", en S. Harrison (ed.), *A companion to Latin literatura*, Malden, MA : Blackwell, págs. 331-344.

KOVACS, D. (2001), *Eurípides. Cyclops ; Alcestis ; Medea*, Cambridge, Harvard University.

LENS TUERO J. (1988), "Historiografía helenística", en J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

LÓPEZ, A. (2002), *Magia y remedios en la literatura grecolatina: el ejemplo de Medea*, Granada, Universidad de Granada.

LÓPEZ, A.- POCIÑA, A. (2002.) *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002), "Nueva lectura de sophía - sophós en la Medea de Eurípides", en A. LÓPEZ,- A. POCIÑA (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad.

- LUCK, G. (1995), *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el Mundo Griego y Romano*, Madrid, Gredos.
- LUQUE MORENO, J. (2010), Lucio Anneo Séneca. *Medea*, Madrid, Gredos.
- MILLARES CARLO, A. (1985), *Historia de la literatura latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NORTH, J. A. (2000), *Roman Religion*, Oxford.
- PATAI, R. (1992), “Maria the Jewess. Founding mother of Alchemy”, Ambix.
- PEDREGAL RODRÍGUEZ, A. (ed.) (1998), *La valoración negativa de la sabiduría femenina en el período Altoimperial Romano*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PREISENDANZ, K. (1973-1974), *Papyri Graecae Magicae. Die Griechischen Zauberpapyri*. Vol. I-II, Stuttgart, Teubner.
- SCHEID, J. (1991), *La religión en Roma*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- SUAREZ DE LA TORRE, E. (2012), “The library of the magician”, en MARCOS, F.-BISON, G. (eds.) *Contesti magici/Contestos mágicos* (2012), Roma.
- R. A. E., (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., Madrid.

RAMOS JURADO, E. A. (2005), *Eurípides. Medea*, Sevilla, Prósopon.

TUPET, A. M. (1970), *Didon magicienne*, REL.