

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2023 222

Diego Mesequer González

La magia imaginada:
magos y brujas en la
literatura latina (ss. II a.
C.-I d. C.)

Director/es

Marco Simón, Francisco
Fontana Elboj, Gonzalo Ceferino

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

LA MAGIA IMAGINADA: MAGOS Y BRUJAS EN LA
LITERATURA LATINA (SS. II A. C.-I D. C.)

Autor

Diego Mesequer González

Director/es

Marco Simón, Francisco
Fontana Elboj, Gonzalo Ceferino

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Ciencias de la Antigüedad

2023



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

La magia imaginada: Magos y brujas en la literatura latina (ss. II a. C. – I d. C.)

Autor

Diego Meseguer González

Directores

Francisco Marco Simón
Gonzalo Fontana Elboj

Facultad de Filosofía y Letras
2023

A Carmen, Pedro y Dani, os quiero

Índice

INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento y justificación del tema.....	1
Estado de la cuestión.....	3
Objetivos y metodología.....	8
Estructura y organización del material.....	12
CAPÍTULO 1. LA MAGIA EN LA COMEDIA LATINA	16
1.1. Introducción.....	16
1.2. Magia y comedia: fuentes y problemas metodológicos.....	17
1.3. La magia en el discurso moralizante de la comedia.....	27
1.4. Magia y humor: la magia como recurso cómico.....	37
1.5. Conclusiones.....	47
CAPÍTULO 2. LA MAGIA EN LA SÁTIRA LATINA	50
2.1. Introducción.....	50
2.2. Magia y <i>superstitio</i> en la sátira latina: de Lucilio a Juvenal.....	52
2.3. El «ciclo de Canidia».....	70
2.3.1. La sátira 1.8: la magia como ilusión.....	71
2.3.2. El epodo 5: la magia como transgresión.....	80
2.3.3. El epodo 17: la magia como ficción.....	89
2.4. Conclusiones.....	97
CAPÍTULO 3. LA MAGIA EN LA ELEGÍA LATINA	101
3.1. Introducción.....	101
3.2. La magia al servicio del amor.....	104
3.3. Fracaso amoroso y oprobio social: la magia como proyección de la vergüenza.....	116
3.4. <i>Carmen magicum</i> y <i>Carmen poeticum</i> : la magia de la elegía.....	130
3.5. Conclusiones.....	135
CAPÍTULO 4. LA MAGIA EN LA TRAGEDIA LATINA	138
4.1. Introducción.....	138
4.2. La condena moral de la magia en la tragedia.....	141
4.3. La tragedia de Medea y los usos simbólicos de la magia.....	156
4.3.1. La <i>Medea exul</i> de Enio.....	157
4.3.2. El <i>Medus</i> de Pacuvio.....	164
4.3.3. La <i>Medea</i> de Séneca.....	173
4.4. Conclusiones.....	192
CAPÍTULO 5. LA MAGIA EN LA EPOPEYA LATINA	196
5.1. Introducción.....	196

5.2. El libro IV de la <i>Eneida</i> : la magia al servicio del discurso oficial.....	198
5.2.1. Magia y religión en la <i>Eneida</i> de Virgilio.....	198
5.2.2. El sacrificio ritual de Dido: ¿magia erótica o <i>devotio</i> ?	203
5.2.3. Dido y Cleopatra, Cleopatra y Dido: magas paralelas	214
5.3. La <i>Farsalia</i> de Lucano: la magia como alegoría de las guerras civiles	223
5.3.1. Cuando la ficción supera a la ficción	223
5.3.2. El ritual de necromancia en el libro VI de la <i>Farsalia</i>	229
5.3.3. Ericto: la encarnación suprema del mal.	242
5.4. Conclusiones	249
CAPÍTULO 6. LA MAGIA EN LA ORATORIA LATINA.....	253
6.1. Introducción	253
6.2. Magia y religión en los discursos de Cicerón.....	256
6.2.1. <i>Impii et nefarii</i> : el papel de la magia en la construcción del <i>hostis publicus</i>	262
6.2.2. «La Medea del Palatino»: Magia y <i>exempla</i> en la oratoria ciceroniana.....	279
6.2.3. Sacrificios humanos y brujas asesinas: los juicios contra Vatino y Sasia.....	283
6.3 Conclusiones	294
CONCLUSIONES.....	297
Abreviaturas	305
Traducciones de textos clásicos	306
Bibliografía	311

INTRODUCCIÓN

Planteamiento y justificación del tema

Esta tesis doctoral es el resultado de una investigación de casi cinco años de duración. La elección de la magia como tema de estudio, y su examen a través de la literatura latina, está justificada por varias razones, tanto académicas como personales, pero el interés por las creencias religiosas ha sido, tal vez, la más determinante de todas. Así, la lectura de algunas obras durante mi etapa formativa relativas al ámbito de la magia en la Antigüedad me acercaron a todo este mundo, y a un caudal de textos literarios que hasta entonces desconocía y en los que el tema de la magia y la brujería estaban muy presentes.

A medida que se gestaba este interés por las prácticas mágico-religiosas, mis inquietudes por la Roma de los marginados y los excluidos aumentaban. En el fondo, no es más que un estímulo reactivo frente a esa Roma pulcra y majestuosa que la cultura occidental —y nuestra generación no supone una excepción— se ha esmerado en fabricar, gracias, sobre todo, al cine y la novela. El universo simbólico de la magia se ubica en las antípodas estéticas e ideológicas de esta Roma «áurea» que todavía subsiste en el imaginario colectivo —dentro y fuera de la Academia—, y esta aproximación a la «cultura popular», unido al deseo de conocer en profundidad los bajos fondos de la sociedad, me animaron a encarar la lectura de las fuentes con otros ojos y otra mentalidad, y a cuestionar ciertos prejuicios que hasta entonces había asumido sin ningún tipo de filtro o reserva.

En suma, todos estos estímulos fueron el mejor acicate para emprender una investigación seria sobre la magia, los «magos» y el conjunto de fenómenos culturales y sociales que quedaban fuera de la ortodoxia religiosa tradicional, con especial énfasis en las fuentes literarias. De hecho, hubo dos lecturas en particular que dejaron una huella profunda en mi formación predoctoral: la obra, ya clásica, de R. MacMullen sobre los enemigos del Estado romano, con un capítulo dedicado a los magos y adivinos, y la monografía de J. Toner sobre la «cultura del pueblo», en la que se abordan varios temas aledaños a la magia, como el espíritu carnavalesco de la sociedad romana o las técnicas disponibles para resolver problemas de la vida cotidiana (curanderismo, taumaturgia, etc.).¹

Con estas coordenadas y un bagaje cada vez más amplio de referencias, mi Trabajo Final de Máster (TFM) —codirigido por F. Marco Simón y G. Fontana Elboj— se centró en el examen de varios pasajes de la literatura latina referidos a la magia y la brujería. Sin embargo, este trabajo, visto en retrospectiva, no deja de ser una aproximación a la materia: si, por un lado, permitió familiarizarme con lo más relevante de la bibliografía y entrar en contacto con los textos más destacados, por otro, carecía de un método riguroso, y de la madurez intelectual que otorga la experiencia y el cultivo prolongado de un tema. El resultado fue un catálogo de textos, más que un análisis crítico

¹ MacMullen 1966, 95-127; Toner 2012.

de los mismos, y ese *modus operandi* condicionó —lastró— el primer tramo de la investigación.

En efecto, cuando en 2017 inicié los estudios de doctorado, el proyecto que tenía en mente era menos ambicioso. Mi propósito inicial se limitaba, sencillamente, a investigar el rastro que había dejado la magia en la literatura latina, cotejando la información suministrada por los textos con los papiros mágicos y las *defixiones*, que —junto con los amuletos y todo el conjunto de filacterias— constituyen los dos *corpora* más importantes para el estudio de la magia «real», o mejor dicho, de la magia no-literaria. De este modo, las correspondencias entre el plano de la «ficción» y el plano de la «realidad» darían validez a una tesis que yo previamente ya había verificado, y que solo requería de una (forzada) confirmación, a saber: que los textos literarios son una fuente tan válida y útil para el estudio de la magia como las fuentes epigráficas y arqueológicas.

Ahora bien, aunque sigo mantengo esta misma convicción, aquella visión inicial, tan sesgada y reducida, ha ido ampliándose con la acumulación de nuevas lecturas y reflexiones. Para empezar, la magia literaria ya no parece tan «ficticia» —ni los *realia* tan «reales»— como tradicionalmente se ha sostenido, o como siempre había pensado: hablar en términos de realidad y ficción, o de verdad y mentira, en un «mundo encantado» como lo era la Antigua Roma —donde *todo* tenía una existencia objetiva— carece, muchas veces, del más mínimo fundamento. Además, equiparar realidades procedentes de ámbitos tan distintos como las fuentes literarias —que no dejan de ser una forma de expresión artística— y las tablillas de maldición —que nunca fueron escritas para ser leídas— comporta, asimismo, una serie de problemas metodológicos que matizan cualquier comparación.

Así pues, lo que empezó siendo una tesis sobre la magia en la literatura latina ha acabado transformándose, con el tiempo, en una investigación sobre el *discurso* de la magia en *algunos* textos latinos. Más adelante incidiré de nuevo en ambos matices, pero basta señalar, como anticipo, que si algo caracteriza a la magia literaria, en contraste con esa otra magia de los *realia*, es su carga ideológica, o dicho de otro modo, la fabricación de un discurso propio: el único discurso que la Antigüedad forjó sobre la magia. En cuanto a los testimonios analizados, no todos entran dentro de la categoría de literatura: algunas fuentes «literarias» son menos literarias que otras, y el equilibrio entre objetividad y subjetividad fluctúa según el tipo de composición, el género literario y el autor o poeta que lo cultivó.

Así pues, este trabajo tiene por objeto tratar de describir y analizar la magia «imaginada», esto es, aquello que los antiguos romanos pensaban sobre la magia y sobre otros temas, más o menos cercanos, que orbitaban en su imaginario social. Aunque la cuestión ha sido objeto de variadas reflexiones, el estudio de la magia a través del discurso literario no se ha tratado con suficiente profundidad. Por ello, esta tesis nace con el deseo de colmar un vacío en los estudios generales sobre magia y religión, o, por lo menos, con el propósito de suscitar un debate que arroje algo de luz al conocimiento de la magia en la Antigua Roma.

Estado de la cuestión

Hasta las últimas décadas del siglo XX, la magia ha sido un tema prácticamente ignorado dentro de la Historia de las religiones. Ausente en las descripciones de filólogos e historiadores, este conjunto de prácticas fue visto, durante largo tiempo, como una «desviación» de las normas sociales, generando cierta indiferencia —y desapego— en la crítica tradicional. El filólogo alemán Wilamowitz ya constató en una de sus obras el rechazo que producía entre algunos sectores de la Academia el estudio de los papiros mágicos: «Una vez oí a un noble erudito quejarse de que estos papiros despojaban a la Antigüedad del noble brillo del clasicismo. Que lo hacen es algo innegable, pero yo me alegro. Porque no admiro a mis helenos, sino que los comprendo, para poder así juzgarlos con equidad».² Pese a todo, Wilamowitz, siguiendo la tesis de Frazer, continuó refiriéndose a la magia como una «superstición salvaje» y «fantasmagórica», que poco tenía que ver con la religión políada que había acertado a levantar los mármoles de la Acrópolis.³

Ahora bien, este estigma historiográfico afectó doblemente a la magia literaria. Y es que, a los prejuicios asociados a este tipo de prácticas —una forma «primitiva» y «degradada» de religión—, se añadía, en un segundo plano, el hecho de que apareciesen vinculadas a algunos de los poetas más prestigiosos de la Antigüedad. Que Horacio, Séneca o Virgilio trataran esta clase de asuntos en sus poemas constituía poco menos que una profanación a su nobleza intelectual, una mácula en su intachable reputación que la crítica filológica, acuciada por la pretensión de verse reflejada en ellos, obviaba o desmentía.

No sorprende, por consiguiente, que los grandes diccionarios y enciclopedias de la época, como el Daremberg-Saglio o la *Real-Encyclopädie*, apenas hagan referencia a las fuentes literarias en sus respectivas entradas a la magia,⁴ como tampoco R. Cagnat en su estudio sobre la brujería romana, donde, exceptuando alguna mención aislada a las brujas Canidia y Ericto, se omite el tema por completo.⁵ Los filólogos clásicos, atraídos por la publicación de los primeros catálogos de *defixiones*,⁶ dejaron a los poetas al margen de la investigación, evitando que sus obras se vieran «contaminadas» por la lacra de la magia.

Fue a comienzos del pasado siglo cuando se publicaron los primeros estudios sobre magia y literatura, como el trabajo pionero de I. Bruns o el de L. Fahz, algo más

² Cf. Graf 1994, 268 (la traducción del alemán es propia).

³ Graf 1994, 20.

⁴ En la entrada «Magie» del *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, las únicas referencias a las fuentes literarias se producen a pie de nota, casi siempre para suscribir o acompañar la explicación principal (Hubert 1904, 1494-1521). Lo mismo se puede decir respecto a la entrada «Mageia» de la *Real-Encyclopädie* (Hopfner 1928).

⁵ Cagnat 1903.

⁶ R. Wünsch publicó su *corpus* de tablillas áticas en 1897 (*DTA*), siete años antes de que A. Audollent hiciera lo propio en su *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt* (*DT*). A tales efectos, véase el catálogo D. Urbanová sobre tablillas de maldición latinas (2018) y los dos volúmenes que integran el *Sylloge of Defixiones from the Roman West* (*SD*), publicados recientemente por C. Sánchez Natalías con más de medio millar de *defixiones* escritas en latín y otras lenguas locales del Mediterráneo Occidental (Sánchez Natalías 2022).

influyente que el anterior.⁷ En *De poetarum Romanorum doctrina magica*, Fahz se limita a examinar los aspectos rituales descritos por los poetas latinos, clasificando los materiales en dos bloques: aquellos textos referidos a la práctica de la necromancia — entre los que se incluyen pasajes de Séneca, Lucano y Estacio— y los textos relativos a la magia erótica, como la bucólica octava de Virgilio, las sátiras de Horacio o las elegías de Tibulo y Propertio.

Ahora bien, aunque la obra de Fahz posee un innegable valor por su carácter precursor, posee también ciertas limitaciones, como el uso de la literatura como una simple «cantera» de datos. En general, casi todos estos estudios parten de tres grandes motivaciones:

- 1) Comparar los testimonios literarios con los papiros mágicos y tablillas de maldición.
- 2) Conocer las creencias personales de los poetas y su actitud respecto a las prácticas mágicas.
- 3) Ilustrar, con vocación meramente descriptiva, todo un gabinete de rarezas y «extravagancias», que la crítica anterior había despachado como magia o «superstición».

A este último grupo pertenece la serie de trabajos publicados por E. Riess en las primeras décadas del siglo XX, como sus tres artículos sobre la superstición en Horacio.⁸ En cambio, la obra de E. Tavenner, titulada *Studies in Magic from Latin literature*, formaría parte del segundo grupo, al indagar en las creencias religiosas de los autores romanos y su visión particular de la magia.⁹ Tavenner dio un paso adelante en la investigación aportando su propia interpretación de los textos, que organizó por temas y géneros literarios («agricultural writers», «dramatic writers», «elegiac poets», etc.). Sin embargo, su afán por escrutar las creencias de los poetas lo condujo a «exculparlos o «absolverlos» de sus supuestas «manías supersticiosas». Además, los argumentos que utiliza resultan poco convincentes, al partir de unos presupuestos no demostrables, como la supuesta dicotomía entre *creer* y *no creer*, que no deja de ser anacrónica dentro del marco cultural y religioso de la Antigua Roma, o de la Roma anterior al cristianismo. Sea como fuere, la obra de Tavenner supuso, como ya se ha dicho, un gran avance. Ya no estamos ante un compendio de referencias literarias dispuestas arbitrariamente, como había hecho Fahz una década antes. Se trata, más bien, del primer estudio completo de la magia en la literatura latina, o de la magia en el pensamiento religioso de los poetas y autores romanos.

Durante el periodo de entreguerras, la investigación atravesó una fase de estancamiento, sin destacar ningún aporte significativo. Entre los títulos más importantes cabe mencionar la obra, algo superficial, de J. Lowe, en la que el autor describe los pasajes más conocidos de la literatura clásica, desde la necromancia de Ericto a los ritos de Canidia, junto a otros tópicos recurrentes, como el descenso mágico de la luna, los venenos de Medea o las metamorfosis de Circe.¹⁰ E. Massonneau también abordó una

⁷ Bruns 1901; Fahz 1904.

⁸ Riess 1896; 1906a; 1906b; 1906c; 1938.

⁹ Tavenner 1916.

¹⁰ Lowe 1929.

amplia lista de textos —en su mayoría cristianos—, pero su obra tampoco trajo grandes novedades, al no incorporar ningún comentario.¹¹ En este sentido, el hallazgo de nuevos papiros, y sobre todo la publicación definitiva de los *Papyri Graecae Magicae* (*PGM*),¹² suscitó en los investigadores otro tipo de inquietudes, relacionadas, en mayor medida, con la autenticidad de las prácticas descritas en la literatura. Así, a mediados de siglo comenzaron a publicarse toda una serie de estudios comparativos, que pretendían cotejar la información transmitida en los formularios mágicos con el testimonio de las fuentes literarias.

El mismo año que se publicó el tercer volumen de los *PGM*, S. Eitrem —afamado papirólogo— escribió un artículo titulado «La magie comme motif littéraire chez les grecs et les romains».¹³ En él, Eitrem traza un recorrido por los vericuetos de la literatura clásica —desde Homero hasta los autores cristianos— examinando los episodios de magia más conocidos y otros que hasta entonces apenas se habían estudiado. El resultado es una exposición detallada de las principales referencias a la magia en la literatura greco-latina, comparando el testimonio de los poetas con las recetas de los papiros. Su análisis de lo «mágico» y lo «maravilloso» como *topos* literario fue, sin duda, la mayor contribución del autor, así como el resto de ideas y reflexiones en torno a la percepción subjetiva de la magia.

Desde mediados de siglo, la historiografía francesa tomó las riendas de la investigación. Una muestra de ello es la obra *Recherches sur l'action magique et ses représentations*, escrita por J. Annequin a comienzos de la década de los setenta.¹⁴ Dejando a un lado ciertas imprecisiones, el trabajo de Annequin supuso un giro novedoso, al analizar la «lógica interna» del pensamiento mágico a través de las fuentes literarias. Sin embargo, el estudio más completo sobre la magia en la literatura latina sigue siendo la obra de A. M. Tupet, titulada *La magie dans la poésie latine*.¹⁵ En ella, Tupet analiza los textos enmarcados entre finales de la República y comienzos del Principado, haciendo hincapié en la poesía de Horacio, Virgilio, Tibulo y Ovidio. No obstante, también dedicó varios capítulos a discutir cuestiones relacionadas con las técnicas, artefactos y utensilios empleados en las ceremonias mágicas, apoyándose de nuevo en los testimonios literarios. La obra resulta de gran valor por la variedad de temas que abarca, pero también adolece de ciertas carencias, como su carácter excesivamente descriptivo o la ausencia de un discurso crítico que contextualice el tratamiento literario de la magia dentro de su propio marco histórico y cultural. Además, la autora incurre ocasionalmente en algunos excesos interpretativos, al tratar de detectar la «lógica» subyacente en los rituales descritos por los poetas. Desde su punto de vista, aquello que aparece al mismo tiempo documentado en las fuentes literarias y en los papiros mágicos adquiere de, forma automática, la categoría de «verdad».

¹¹ Massonneau 1934.

¹² El primer volumen apareció en 1928 y contenía los papiros I-VI; el segundo, en 1931, e incorporaba los papiros VI-LX; y el tercero, en 1941, en plena guerra mundial. Hubo un cuarto volumen en imprenta, pero desapareció durante los bombardeos de Leipzig y se conservan solo unas pocas fotocopias. A la edición canónica de Preisendanz le sigue la traducción inglesa de H. Betz (1986) y una nueva edición coordinada por C. A. Faraone y S. Torallas Tovar, de la que se ha acaba de publicar el primer volumen (*GEMF*).

¹³ Eitrem 1941.

¹⁴ Annequin 1973.

¹⁵ Tupet 1976.

Pese a todo, *La magie dans la poésie latine* sigue siendo una obra de inexcusable mención. No ha vuelto a escribirse nada tan minucioso y exhaustivo, ni siquiera en los años noventa, coincidiendo con la eclosión de los estudios sobre magia. En general, los trabajos publicados a lo largo de esta década relegan la literatura a un segundo plano, o bien la incorporan en forma de catálogos, como ya hizo V. Ciaffi a comienzos de los sesenta.¹⁶ Así, al catálogo de G. Luck, que incluye más de un centenar de textos agrupados por temas, se suma el índice de D. Ogden, con casi 350 pasajes traducidos.¹⁷ De la misma manera, en su monografía sobre los hechizos de maldición, J. Gager introdujo un apartado con referencias literarias a la práctica de la *defixio*,¹⁸ y, junto a él, se pueden citar también los trabajos de G. Luck y R. Gordon sobre la representación de las «brujas» en la literatura greco-latina.¹⁹

La «bruja» romana despertó en este periodo un gran interés entre los investigadores y su estudio coadyuvó al relanzamiento de la magia literaria. En este sentido, los trabajos de Gordon y Luck no fueron los únicos: la tesis de M. Schons — centrada en la caracterización literaria de las «hechiceras» latinas— y la de L. H. McGuire —que adopta un enfoque más bien sociológico— se cuentan también entre las contribuciones más destacadas.²⁰ Fue precisamente en este contexto cuando U. Lugli publicó su *Magia a Roma*, aunque las fuentes literarias quedan casi excluidas en su exposición, recurriendo a ellas únicamente como dato erudito para ilustrar un argumento.²¹

En resumen, la década de los noventa fue un periodo particularmente productivo, al menos en lo que atañe a la catalogación de los textos. Sin embargo, otros investigadores fueron un paso más allá al explorar los límites de la magia literaria, como F. Graf, que dedicó un capítulo de *La magie dans l'Antiquité gréco-romain* a analizar la necromancia de Ericto y el *Idilio segundo* de Teócrito.²² A su juicio, los procedimientos rituales descritos en ambos poemas guardan una estrecha relación con el contenido de los papiros, pero no se puede dar el mismo tratamiento a cada uno de ellos. Teócrito se ciñe a un complicado juego de referencias intertextuales y el componente literario tiene en él mucho más peso. En cambio, el rito practicado por Ericto es más «auténtico», en la medida en que presenta un mayor número de correspondencias con los formularios mágicos.

Las ideas que plantea Graf en su obra suponen una ruptura con la tradición anterior. Aunque no llega a desarrollarlas del todo, sus reticencias a la hora de considerar «verdaderas» ciertas descripciones literarias por el simple hecho de aparecer documentadas en los papiros, le alejan radicalmente de los postulados de Tupet, y entroncan, a su vez, con las hipótesis formuladas por otros investigadores que, como C. Phillips y J. Calvo Martínez, reflexionaron acerca de los problemas metodológicos que plantea el estudio de las fuentes literarias y los límites entre una «magia literaria» y una

¹⁶ Ciaffi 1962.

¹⁷ Luck 1995; Ogden 2002.

¹⁸ Gager 1992, 243-264.

¹⁹ Gordon 1999; Luck 1999.

²⁰ Schons 1998; McGuire 1994.

²¹ Lugli 1996.

²² Graf 1994, 199-230.

«magia real».²³ Por este motivo, no deja de ser llamativo que D. Feeney prescindiera en su obra de las prácticas mágicas, tanto más si tenemos en cuenta que su publicación coincidió precisamente con esa revitalización de los estudios sobre magia en la década de los noventa.²⁴

Tras el cambio de siglo, la investigación apenas experimentó grandes avances, aunque el número de publicaciones ha aumentado considerablemente en los últimos años. Así, los trabajos de L. Baldini sobre Ericto y Medea, recopilados *a posteriori* en un solo volumen, se alternan con otras obras de carácter general, como la monografía de M. Dickie sobre los «magos» en el mundo greco-romano —que incluye un amplio repertorio de referencias literarias— o la síntesis de D. Ogden, un complemento a su antología de textos que abarca nuevos ámbitos y realidades, desde la representación literaria de Circe y Medea a la comunicación con los fantasmas.²⁵ Pese a todo, el estudio de la magia a través de la ficción literaria sigue ocupando un lugar secundario en las investigaciones. De hecho, el volumen de la *Cambridge History of magic and witchcraft* omite por completo la literatura, dando una mayor importancia a los papiros mágicos y tablillas de maldición, lo mismo que la guía de D. Frankfurter, centrada, casi exclusivamente, en la «materialidad» de la magia.²⁶ En este sentido, la monografía *Ablanathanalba*, editada recientemente por E. Suárez de la Torre, I. Canzobre y C. Sánchez-Mañas, no dejaría de ser una excepción a la norma al incorporar una sección titulada «magia y literatura», en la que se incluyen una serie de trabajos relativos a la magia en Homero, Heródoto y Estrabón.²⁷

En los últimos años se ha producido un cambio de paradigma y cada vez son más los investigadores interesados en el discurso literario de la magia. Los trabajos de L. Costantini sobre la magia en Apuleyo o el de L. C. Watson sobre las brujas de la ficción constituyen un reflejo de esta nueva tendencia,²⁸ por no mencionar otros estudios de carácter transversal como la obra de K. B. Stratton y D. S. Kalleres, que aborda el tema de la brujería desde una perspectiva de género, o el artículo de K. Fraser, quien, apoyándose en el concepto de «polución», analiza las interacciones entre la representación literaria de la magia y el testimonio de los papiros.²⁹ Gracias a estas contribuciones, la figura de la «bruja» ya no es percibida como un personaje literario, sino, más bien, como un lienzo en blanco en el que se proyectan los miedos y ansiedades de la élite intelectual romana. En el apartado de monografías, conviene citar, entre los títulos más significativos, la obra de M. Reif, que analiza a fondo la poesía de Horacio, Virgilio, Ovidio, Séneca y Lucano, y, más recientemente, la obra de divulgación publicada por G. Fontana Elboj, que incluye una nueva traducción de los textos —la mayoría referidos a «brujas», «magos» y fantasmas— y un sucinto comentario de cada uno de ellos.³⁰

²³ Phillips 1994; Calvo Martínez 1998, 39-60.

²⁴ Feeney 1998.

²⁵ Baldini Moscardi 2005; Dickie 2001; Ogden 2008, 39-76.

²⁶ Fraser 2015; Frankfurter 2019.

²⁷ Suárez de la Torre; Canzobre y Sánchez-Mañas 2020, 185-273.

²⁸ Costantini 2019; 2021; Watson 2019, 168-202.

²⁹ Stratton y Kalleres 2014; Fraser 2021.

³⁰ Reif 2016; Fontana Elboj 2021.

Todos estos trabajos se alternan paralelamente con otros estudios parciales en los que la magia literaria adquiere una importancia relativa. Aunque la lista de publicaciones es realmente copiosa, vale la pena destacar, por su aportación a la investigación, el artículo de J. Migdal sobre las viejas hechiceras, el estudio de E. Pollard sobre la representación de la «bruja» romana en el arte y la literatura y la comparación llevada a cabo por B. Stanley entre la «bruja latina» y la «bruja griega».³¹ De la misma manera, resulta imposible consignar aquí toda la cantidad de trabajos y publicaciones centrados específicamente en el análisis de la magia en un autor determinado o en una obra en particular, pero sí merecen señalarse, a razón de su extraordinaria utilidad, la monografía de S. Ingallina sobre la magia en la poesía horaciana, el ya clásico estudio de S. Viarre sobre la magia en Ovidio o la obra de N. Fick sobre la magia en las *Metamorfosis* de Apuleyo.³²

En definitiva, este somero repaso al elenco de publicaciones pone de relieve la diversidad de enfoques y tendencias dentro de la investigación. Ahora bien, como ha quedado demostrado, la mayoría de trabajos afrontan la magia literaria con relación a un elemento «externo» al propio discurso literario (las creencias religiosas del poeta, las analogías con los papiros mágicos, la influencia de la tradición greco-helenística, etc.). Es decir, parece que la magia constituye más un *medio* para validar o suscribir una hipótesis, que un *fin* en sí mismo. O dicho de otro modo, todavía no se ha llevado a cabo una investigación en profundidad que acometa el discurso literario de la magia como entidad autónoma, y este vacío en la investigación justifica, de algún modo, nuestra tesis doctoral.

Objetivos y metodología

El objetivo de esta tesis no es, pues, entablar un diálogo con la «realidad», ni cotejar los testimonios literarios con los papiros mágicos y *defixiones*. Esta dicotomía entre «magia literaria» y «magia real» no deja de ser artificiosa, en la medida en que la ficción literaria también influyó en el mundo «real», creando nuevas «realidades» y moldeando la imagen que los «magos» proyectaban de sí mismos. Tampoco tengo la intención de discutir el significado de la palabra «magia» o de ofrecer una definición del término. Mucho se ha escrito sobre el tema, y este no es el lugar indicado para hacerlo: mi interés se focaliza principalmente en el *sujeto* —esto es, el modo en que la magia era percibida a través de la literatura—, más que en el *objeto* en sí, los ritos mágicos y sus practicantes.³³

Con todo, sí conviene hacer una pequeña apreciación. Y es que aquello que los investigadores refieren comúnmente con el término «magia» no es otra cosa que un subsistema de la religión, en el que se engloba el conjunto de prácticas no sancionadas por la autoridad oficial, al menos en el ámbito de las sociedades del mediterráneo

³¹ Migdal 2014; Pollard 2008; Stanley 2014.

³² Ingallina 1974; Viarre 1964; Fick 1991.

³³ Sobre el concepto de «magia» y sus diferentes interpretaciones, remito a los trabajos de R. Garosi (1976), H. Versnell (1991), J. N. Bremmer (1999) y R. L. Fowler (2005), entre otros.

occidental.³⁴ De este modo, si algo tienen en común los ritos y creencias que a lo largo de este trabajo se definen como «mágicos», es la idea básica de transgresión, esto es: la subversión de las normas sociales y la ruptura del orden natural a través de procedimientos rituales que, desde la perspectiva del poder oficial, eran tenidos por ilícitos e inmorales. Así, la magia constituye una alternativa a los límites impuestos por la realidad.

Aclarado este punto, tampoco está en mi ánimo utilizar la literatura como una «cantera» de datos que ilustren o refrenden la magia documentada en la arqueología/epigrafía. No solo porque resulta irrelevante de cara a la investigación, también —y en mayor medida— porque el testimonio de las fuentes literarias rara vez posee una validez objetiva, al ser el producto de un discurso hostil, sesgado y emitido por la élite intelectual. De hecho, ni siquiera los testimonios más «imparciales» —o menos ficticios en apariencia— permiten realizar este tipo de análisis. Así se desprende del discurso de los historiadores, que, a pesar de su vocación más o menos descriptiva, está cargado de prejuicios y anacronismos. Por ejemplo, según Tito Livio, en el año 428 a. C. Roma sufrió una invasión de creencias extranjeras (*multiplex religio et pleraque externa*), originando con ello la introducción de nuevos ritos y la llegada de adivinos que se aprovechaban de las mentes timoratas.³⁵ Y unos años después, en plena guerra anibálica, se produjo un episodio similar, marcado por los desórdenes religiosos y la agitación popular:

Cuanto más se alargaba la guerra y los triunfos y los reveses hacían cambiar la actitud de las gentes tanto como la situación, se iba difundiendo entre la población tal cantidad de prácticas supersticiosas, venidas de fuera además en gran parte (*religio et ea magna ex parte externa*), que se diría que de repente habían cambiado o los dioses o los hombres. Y ya no sólo iban cayendo en desuso los ritos romanos en privado y en el interior de las casas, sino que incluso en público, en el foro y en el Capitolio había una multitud de mujeres que no ofrecían sacrificios ni suplicaban de acuerdo con las costumbres patrias. Sacrificadores y adivinos (*sacrificuli ac vates*) se habían adueñado de las mentes.³⁶

Ambos pasajes sugieren que, en fechas tempranas, multitud de «magos» y «sacerdotes» invadieron la ciudad de Roma. Sin embargo, varios indicios permiten poner en duda la historicidad de los hechos reseñados. Para empezar, Livio parece imitar aquí el lenguaje de Cicerón, por quien sentía una gran admiración.³⁷ Así, el énfasis que pone en el beneficio económico de los practicantes rituales (*quaestus*) evoca claramente la retórica ciceroniana, que condenó con la misma insistencia el lucro de los adivinos y la credulidad del *populus*.³⁸ Por otro lado y en paralelo, el relato titoliviano pone el foco de

³⁴ Phillips 1991. Sobre la magia como subsistema de la religión, véanse las ideas y reflexiones de E. Thomassen, que plantea la noción de «subtipo ritual» para referirse a todo este conjunto de prácticas y creencias (1999)

³⁵ Liv. 4.30.9-11.

³⁶ Liv. 25.1.6-8 (Trad. J. A. Villar Vidal, 1993c). Cf. Caerols 2006.

³⁷ McDonald 1957, 159-160. Según Quintiliano, Livio infundió en su hijo esta misma admiración por Cicerón, instándole a leer tanto sus discursos como los de su maestro Demóstenes (*Inst.* 10.1.39).

³⁸ Cf. Liv. 4.30.9: «los que sacan provecho (*quaestui*) de las mentes dominadas por el temor religioso (*capti superstitione animi*)»; Liv. 25.1.8: «por las ganancias fáciles (*quaestus*) que .sacaban de la ignorancia ajena (*ex alieno errore facilis*)»; Liv. 39.8.4: «los que imbuyen el error predicando abiertamente la doctrina de la que viven (*quaestum...animos errore imbueret*)». Compárese con Cic. *Div.* 1.132: «que profetizan en busca de la ganancia (*quaestus*)» (Cic. *Div.* 1.132); Cic. *Div.* 2.85: «Esta práctica [de los *sortilegi*] se inventó

la crítica en la acción nociva de los adivinos y practicantes extranjeros, precisamente los dos objetivos prioritarios de la persecución religiosa iniciada a mediados del siglo I a. C. y retomada más tarde por Augusto.³⁹ Este detalle, unido al tono moralista que impregna la narración, refuerza la hipótesis de que Livio proyectó al pasado la realidad de su propio presente, es decir, los miedos e inquietudes que la intrusión de cultos extranjeros suscitó en sus coetáneos.

En definitiva, la literatura romana —incluso la literatura de no-ficción— no es una reserva ilimitada de datos «objetivos», o de teselas automáticamente integrables en un mosaico desbaratado por el tiempo. Más que el reflejo de una realidad histórica, la magia literaria constituye, en esencia, el producto de las fantasías del autor, unas fantasías alimentadas por múltiples estímulos y sugerencias estéticas y ahormadas por el género literario que él mismo cultiva. Por tanto, el objetivo principal de esta tesis es examinar el discurso literario de la magia atendiendo a su *singularidad*, o lo que es lo mismo, construyendo un «relato» autónomo y sin apoyarse forzosamente en otros elementos externos, como las prácticas documentadas en los papiros mágicos y las tablillas de maldición.

En este sentido, si algo define a la magia literaria es la presencia en ella de un *discurso*. La magia, como actividad estrictamente performativa, nunca tuvo la necesidad de crear un discurso propio sobre sí misma, es decir, nunca existió algo similar a una «teología» de la magia. Sí hubo, si acaso, alguna reflexión explícita o sistemática de sus fundamentos, como se observa en el libro XXX de la *Historia Natural* de Plinio, donde se tratan cuestiones tales como los orígenes de la magia, las claves de su desarrollo y su expansión por Occidente.⁴⁰ Sin embargo, estos testimonios difieren notablemente de una doctrina religiosa, o de las «teologías» que formulan las diversas religiones sobre sí mismas. No hay nada parecido a un libro sagrado de la magia o unas «Sagradas Escrituras» parangonables a las de la tradición judeo-cristiana. En la Antigua Roma, la magia no tuvo la necesidad de forjar sus propios dogmas, su propia mitología y sus propios sacerdotes: su carácter marginal, oculto y transgresor impedía una mirada «desde dentro».

En síntesis, el discurso literario de la magia no está «contaminado» por la realidad circundante. Sus testimonios no constituyen una fuente «primaria» o un artefacto ritual, es decir, no son fragmentos papiráceos con instrucciones para el ceremonial o una lámina

mediante engaños, en búsqueda de ganancia (*ad quaestum*), al objeto de generar superstición y desorientación (*superstitionem aut errorem*)» (Cic. *Div.* 2.85).

³⁹ Durante su reinado, Augusto limitó la producción y circulación de textos oraculares y prohibió dar culto a determinados dioses, sobre todo de origen egipcio y oriental, *cf.* Lambrechts 1956; Orlin 2010, 205-214. Asimismo, en el 33 a. C., Agripa ordenó la expulsión de los astrólogos y hechiceros («ἀστρολόγους καὶ τοὺς γόητας, Cass. Dio. 49.43.35) y, unos años después, «suprimió los cultos egipcios que de nuevo estaban invadiendo la ciudad» (Cass. Dio. 54.6.6). Por su parte, en el 12 d. C., Augusto «prohibió a los adivinos que profetizaran a nadie en privado o que lo hicieran sobre el momento de la muerte, aun estando en compañía de otras personas» (Cass. Dio. 56.25.5), aunque esta política de persecución religiosa quedó brillantemente plasmada en el famoso debate Agripas-Mecenas, cuando este último recomendó a Augusto castigar «a quienes introduzcan cultos extranjeros en la piedad tradicional» (Cass. Dio. 52.36.2). Sobre el papel de la magia en la obra de Casio Dion, *cf.* Freiburger-Galland 2000. Ahora bien, este debate parece reflejar la realidad coetánea del propio historiador y su visión de la magia de época severiana, más que la de Augusto y sus consejeros, *cf.* Ogden 2007. Una lúcida síntesis en Espinosa Ruiz 1987.

⁴⁰ Plin. *NH.* 30.1-18.

de plomo con fórmulas para maldecir al vecino. La literatura *no* es magia, y, como tal, dará cuenta de ella desde una posición ajena y distante, en la medida en que su presencia en los diversos textos está siempre encaminada a producir un determinado efecto estético. Así, todo lo que la literatura juzgue, opine o exponga sobre la magia y sus practicantes será siempre un «comentario», una tesis, un punto de vista. En pocas palabras, un discurso.

Ello nos conduce a otra cuestión no menos importante, y es el tema de la perspectiva: el punto de vista «aristocrático» desde el que se enfoca y analiza la magia. Como la literatura romana estaba monopolizada por una selecta minoría —social e intelectualmente privilegiada—, el discurso literario de la magia se hallaba mediatizado por su visión del mundo y por los códigos de conducta moral de los aristócratas que la producen. De esta manera, la magia —paradigma de la impiedad y las malas costumbres— es descrita como una actividad inmoral y una desviación radical de las normas sociales, confiriendo al discurso un sesgo estereotipado: sus prácticas y practicantes poseen casi siempre atributos negativos y constituyen el exponente supremo de la maldad.

Ahora bien, este discurso era sumamente flexible y se adaptaba a otras realidades ajenas o adyacentes a la religión. Los «magos» y las «brujas» eran algo más que una sarta de «impíos» que ofendían a los dioses con sacrílegos rituales: su carácter transgresor rebasaba otros ámbitos que a veces tenían muy poco que ver con la magia, sobre todo cuando se trataba de elementos de la realidad situados en la esfera más baja de los valores romanos (lo bárbaro, lo femenino, lo plebeyo, lo irracional, etc.). Así, en el discurso literario de las fuentes, la magia acaba configurándose como un «marcador de lo otro», todo con el fin de apuntalar un sistema ideológico bien construido y de matriz aristocrática.

Partiendo de esta consideración, nuestra interpretación de los textos se basa en tres niveles de análisis. En primer lugar, un nivel ideológico, que presta atención a las ideas del poeta y al modo en que estas influyen en el tratamiento del elemento mágico (pensamiento religioso, creencias espirituales, convicciones políticas, tendencias filosóficas, etc.). En segundo lugar, un nivel artístico-literario, que atiende al marco literario y narrativo en el que se inserta cada pasaje, haciendo especial hincapié en el género y las referencias intertextuales. Y en tercer lugar, un nivel histórico-cultural, que se corresponde con el contexto en el que se inscribe la obra, producto y reflejo de una realidad coetánea. En suma, como no vivimos en un mundo maniqueo, cada autor, cada obra, cada género y cada época manifestarán puntos de vista dispares que matizarán las diferentes aproximaciones a la magia. Y en la intersección de estos tres círculos se hallan las claves interpretativas para «descodificar» el discurso literario de la magia con la mayor precisión posible.

Sin embargo, antes de formular cualquier hipótesis o proceder al análisis de los textos, ha sido necesaria una compleja labor de búsqueda, selección y catalogación de los materiales. Lo primero que hice fue localizar el mayor número de referencias posibles a la magia, por insignificantes o superficiales que estas pudieran parecer. Algunos textos ya los había manejado en el TFM, pero otros pasajes —menos conocidos e igualmente importantes— fueron más difíciles de localizar, al no figurar en los índices y catálogos

sobre magia. De este modo, procedí a elaborar una lista de términos griegos y latinos asociados al campo semántico de la magia (*magia*/μαγεία, *magus*/μάγος, *carmen*/ἔπωδή, *veneficium*/φάρμακον, etc.) y, tras buscarlos en los grandes léxicos y diccionarios, accedí a un caudal de información que hasta entonces desconocía, sobre todo textos pertenecientes a autores fragmentarios que la crítica moderna tiende a ignorar. Como resultado de ello, creé una base de datos con cerca de 150 autores y un millar de referencias explícitas a la magia, que más tarde redacté por escrito para formar mi propio catálogo.

El siguiente paso consistió en seleccionar los textos inventariados y elegir los que consideraba más relevantes para la investigación, atendiendo a su extensión, su contenido y su pertenencia a un autor o una obra en concreto. Lo que hice, básicamente, fue descartar aquellos pasajes en los que el elemento mágico ocupaba un lugar secundario o incidental, frente a otros más descriptivos e ilustrativos. Y a continuación, una vez seleccionados, procedí a su clasificación por géneros con el fin de facilitar el análisis y la interpretación de los mismos. Este proceso de selección y ordenación del material fue clave para el desarrollo de la investigación, y es que, frente a otros criterios temáticos o cronológicos, el género literario constituye el hilo conductor que vertebra la organización de todos los textos.

Estructura y organización del material

El género es la unidad de cuenta de la literatura clásica. Por tanto, procederé a una exposición por géneros literarios. Aunque este constituye un método efectivo a la hora de sistematizar los textos, no deja de ser un criterio más, entre otros tantos, de abordar la Historia de la literatura latina. Así, algunos autores también son partidarios de un análisis «por generaciones»,⁴¹ pero un sector mayoritario de la crítica filológica se inclina por una estructuración cronológica, que es el método que adoptan casi todos los manuales de literatura.⁴²

Este enfoque diacrónico es el mismo que sigue Tupet en su análisis de la magia en la poesía augustea y presenta ciertas ventajas frente a un acercamiento temático o por géneros. La principal de todas es la posibilidad de observar cambios en la línea temporal, que darían cuenta de un tratamiento desigual de la magia en diferentes épocas y lugares, distinguiendo, por ejemplo, entre una magia republicana de cuño itálico y otra magia más «cosmopolita» en época imperial, con la paulatina llegada de ritos extranjeros y la eclosión de los cultos orientales. No obstante, como afirma J. Caro Baroja en su ensayo sobre la brujería en España, la magia, por su tendencia arcaizante, es un fenómeno fosilizado en el tiempo, que apenas experimenta grandes transformaciones de un siglo a otro.⁴³ Además, este sistema por fases o etapas comporta a su vez otras dificultades

⁴¹ González Rolán 1973.

⁴² Schanz 1907-1920; Wight Duff 1967-1968; Bieler 1971; Bayet 1972; Paladini y Castorina 1985; 1996; Paratore 1981; Von Albrecht 1997-1999.

⁴³ Caro Baroja 2015, 22.

metodológicas, como el problema de la periodización, basada, casi siempre, en criterios arbitrarios.

Una alternativa a este enfoque diacrónico consistiría en estructurar la información por temas, es decir, en organizar los materiales con arreglo a su contenido, dando lugar a diferentes «bloques» temáticos: una magia literaria de contenido «amoroso», una magia del «más allá», una magia «agonística» o «comercial», etc. Sin embargo, por muy útiles que resulten estas categorías, la mayoría de las veces simplifican la realidad y reducen los testimonios literarios a meras etiquetas. Además, estas etiquetas solo pueden aplicarse a un número limitado de textos, los más «cuadrados» y categóricos, frente a una mayoría más difícil de encasillar. Y es que los autores de la Antigüedad no suelen aclarar los objetivos de las prácticas rituales descritas por ellos mismos, siendo el abanico de contextos y situaciones extraordinariamente amplio y diverso (magia para capturar las cosechas del vecino, para controlar la mente, inducir al sueño, envejecer, inmovilizar, teletransportarse, crear ilusiones, provocar impotencia, tener éxito, mover objetos, abrir puertas, etc.).

En cambio, investigar el fenómeno de la magia desde la perspectiva del género literario permite llevar a cabo un análisis más «elástico» y transversal, en lugar de reducir la muestra a meras «tipologías rituales». Así, para un amplio sector de la crítica, el género constituye el único criterio válido para encarar el estudio de la literatura antigua, tal como concluye A. Pociña: «La literatura no debe entenderse como simple reflejo pasivo o copia servil del desenvolvimiento político, social o aun intelectual de la humanidad. Por tanto, el período literario debe fijarse mediante criterios puramente literarios».⁴⁴ Como ya se ha señalado, los antiguos consideraban el género literario una unidad de medida estándar, y así lo hace ver Quintiliano al ordenar los autores latinos según el género cultivado.⁴⁵ De hecho, unas décadas antes, el historiador Velejo Patérculo tuvo en consideración la cuestión del género en sus excursos literarios, haciendo una distinción entre la *gravitas* de los tragediógrafos, la «amable simpatía» (*leporis facetiae*) de los autores de comedia, el rigor de los historiadores —empezando por él mismo— y la fuerza (*vis*) de los discursos oratorios.⁴⁶

En suma, el género literario es el criterio taxonómico que organiza la literatura antigua. No se trata de una categoría aleatoria o incongruente, como puede resultar a veces de la periodización. Lejos de ello, toda pieza literaria, por el hecho de encuadrarse en un género determinado, se ve implicada en una tradición que le impone unas normas, un esquema y unas convenciones. De este modo, cuando un poeta ofrece su descripción de un «mago», una «bruja» o un rito mágico, su testimonio se halla sujeto a una serie de «reglas» que varían en función del género al que pertenece, unas reglas que, a su vez, condicionan la imagen proyectada, los objetivos del autor y las emociones que suscita en el lector.

⁴⁴ Pociña 1978, 37.

⁴⁵ Quint. *Inst.* 10.1.85-131.

⁴⁶ Vel. Pat. 1.19. El uso del género como criterio básico de sistematización ha ido generalizándose progresivamente en los manuales y libros de texto. Véase, por ejemplo, la obra editada por C. Codoñer (1997) o los cinco tomos que integran la colección editada por G. Cavallo, P. Fedeli y A. Giardina, que, en lugar de ceñirse a una secuencia cronológica, vertebra la explicación según el ámbito cultural global («lo spazio letterario») en el que los autores produjeron sus obras (Cavallo, Fedeli y Giardina 1989-1993).

Este análisis por géneros ya había sido ensayado previamente por otros investigadores, como E. Tavenner o S. Eitrem. Sin embargo, ninguno de estos autores profundiza lo suficiente en las implicaciones que supone el tratamiento literario de la magia según el género. Por ejemplo, la elegía latina es un género subjetivo y todos los elementos que aparecen en ella se hallan subordinados al «yo» del poeta, sobre todo la magia amorosa. En cambio, la comedia es un género completamente distinto, cuya principal aspiración, como veremos, era censurar los vicios de la sociedad y hacer reír al espectador. Por eso, la magia amorosa de las viejas alcahuetas adoptaba en estas obras un cariz diferente, pudiendo distinguir así entre una magia genuinamente «elegíaca» y una magia «cómica».

Ahora bien, el estudio de la magia a través del género literario también conlleva otros inconvenientes. Por ejemplo, que algunos autores cultivaran más de un solo género, que hace que el análisis quede algo fragmentado, al no poder focalizarse individualmente en cada uno de ellos. No obstante, este fenómeno no se daba con demasiada frecuencia y, salvo excepciones, los poetas de la Antigüedad tendían a especializarse en un género concreto. Aun así, no todos los textos se prestan a una categorización. Su pertenencia a un género u otro viene determinada por criterios métricos y formales, pero algunas obras, como *El Satiricón* y *El asno de oro*, plantean grandes incógnitas: si bien combinan temas y estilos diferentes, e incluso el verso y la prosa, la crítica tradicional tiende a enmarcarlas dentro del género, algo indeterminado, de la «novela». Por esta y otras razones, he optado por excluir a Petronio y Apuleyo de la exposición, a pesar de sus numerosas referencias a la magia.

Esta cuestión plantea otro dilema importante: ¿qué géneros deben figurar en nuestro estudio y cuáles no? Respecto a este punto, dado que nuestra investigación se centra particularmente en la literatura de ficción, se han tenido en cuenta aquellos géneros literarios en los que el componente ficticio está más presente, en contraposición a otros textos de carácter técnico y, en consecuencia, menos proclives a la fantasía, como la historiografía o la literatura didáctica. Aunque no siempre es así, esta literatura de no-ficción se halla, por lo general, más próxima a la realidad, debido, esencialmente, a su vocación descriptiva. Y no es que los historiadores o naturalistas sean más «objetivos» que el resto de autores: en todo caso, su tratamiento de la magia será siempre menos apasionado —o más «desinteresado»— que la visión transmitida por un poeta o un dramaturgo. O de otra manera, al cortar las alas a la imaginación, la percepción de la magia es menos subjetiva, carece de inventiva y está lejos de adquirir la consistencia de un «discurso».

Este fenómeno se observa sobre todo en la condición sexual de los practicantes de magia, que varía sustancialmente de la literatura de ficción a la literatura no ficcional. Así, como expone M. Dickie en un estudio sobre el tema, la proporción de «magos» y «magas» especializados en magia erótica es más o menos similar dentro de la «non imaginative literature» (textos historiográficos, tratados retóricos, etc.), en consonancia con la «realidad» y la información suministrada por los papiros, donde tampoco se aprecia una disparidad entre varones y mujeres. Sin embargo, dentro de la literatura de ficción, la relación «magas»/«magos» es de 3 a 1. Aunque Dickie aduce varios factores para explicar estos desequilibrios, que el número de «magas» sea notablemente mayor en la literatura

de ficción es indicativo de que el discurso estereotipado de la magia operaba en ella con mayor intensidad.⁴⁷

Dicho esto, nuestra tesis consta de seis capítulos, dedicados cada uno a un género distinto:

1. La magia en la comedia latina.
2. La magia en la sátira latina.
3. La magia en la elegía latina.
4. La magia en la tragedia latina.
5. La magia en la epopeya latina.
6. La magia en la oratoria latina.

La disposición de los capítulos no es del todo arbitraria, antes bien, responde al intento de mantener cierta coherencia interna y un mínimo rigor cronológico. Así, he decidido empezar por la comedia porque los autores analizados en este capítulo —Plauto sobre todo— aportan los primeros testimonios completos de la literatura latina, y le sigue el capítulo de la sátira porque comparte con ella el componente humorístico. La elegía es un capítulo algo más aislado desde el punto de vista temático y funciona como transición al bloque siguiente, formado por la tragedia y la epopeya, dos géneros que, como la sátira y la comedia, se hallan bastante próximos entre sí. Finalmente, el sexto y último capítulo, dedicado a la magia en la oratoria, funciona como síntesis o colofón final e ilustra las aplicaciones prácticas y retóricas de lo que se ha ido exponiendo en los capítulos/géneros anteriores.

Respecto a los límites cronológicos del trabajo, todos los textos analizados se enmarcan entre los siglos II a. C. y I d. C. Esta decisión tampoco está sujeta a capricho, tiene, por el contrario, una clara justificación: por un lado, apenas se conservan testimonios literarios anteriores al siglo II a. C., y, por otro, la falta de tiempo y espacio ha impedido ampliar la investigación al siglo II d. C., como era nuestro propósito inicial. Podría afirmarse, con todo, que estas tres centurias concentran la muestra más perfecta y acabada de la literatura latina, al menos de la porción conservada, pudiendo diferenciar entre varios periodos y generaciones: desde las primeras manifestaciones poéticas a cargo de Enio y Plauto, hasta el barroquismo de Séneca y Lucano en tiempos de Nerón, pasando por los poetas y autores tardorrepúblicanos, con Cicerón a la cabeza, y la poesía augustea, la Edad de Oro de la literatura latina, abanderada por Horacio, Virgilio y Ovidio. Este sería, en líneas generales, el marco histórico y cultural en el que se inscribe nuestra investigación.

⁴⁷ Dickie 2000 577-582.

CAPÍTULO 1. LA MAGIA EN LA COMEDIA LATINA

Introducción

El teatro, y la comedia en particular, tuvieron en Roma un origen religioso. Según Tito Livio, en el año 364 a. C. los habitantes de la ciudad organizaron varias representaciones (*ludi scaenici*) con vistas a erradicar una epidemia y aplacar la cólera divina. Al principio, estos espectáculos consistían en danzas rituales ejecutadas por *ludiones* procedentes de Etruria, que bailaban sus coreografías al son de la flauta. Pero, con el tiempo, los jóvenes comenzaron a imitarlos e incorporaron a la ceremonia diálogos y gesticulaciones. Más tarde se añadió la música, el canto, los actores y una trama más o menos compleja, hasta configurarse lo que hoy día entendemos por representaciones teatrales.⁴⁸

El nacimiento del teatro y su relación con el culto estatal ha dado pie a una larga lista de trabajos que analizan las aportaciones de la comedia al estudio de la religión romana. Por ejemplo, F. Graf examina el papel que desempeñan los dioses en el teatro greco-romano y dedica un amplio espacio a analizar los rituales representados sobre el escenario.⁴⁹ En cambio, B. Dunsch estudia todo el complejo sistema de referencias a la religión y el culto oficial presentes en la comedia latina, atendiendo a diferentes categorías, desde el plano estrictamente ritual (ceremonias, plegarias, invocaciones, etc.) a los dioses y la mitología.⁵⁰ Por su parte, S. A. Jeppesen focaliza su estudio en la obra de Plauto y analiza minuciosamente la influencia del discurso religioso en cada una de sus obras.⁵¹ Con relación a ello, hay quienes han llegado a afirmar que, exceptuando a San Agustín, ningún autor de la Antigüedad ofrece más información sobre la religión romana que Plauto.⁵²

Uno de los aspectos que más llama la atención en todos estos trabajos es la omisión de las prácticas mágico-religiosas. La magia es excluida por completo en las citadas investigaciones y tampoco parece tenerse en cuenta en los estudios generales sobre magia y literatura. En su clásica monografía, E. Tavenner dedica apenas tres líneas a la magia en Plauto y Terencio, y en ellas se limita a reseñar las poco más de veinte alusiones a términos ligados a la magia que aparecen documentadas en el *opus* plautino.⁵³ Por escasa que sea su aportación, S. Eitrem le dedica todavía menos espacio, con dos páginas relativas a la magia en la comedia griega y ninguna mención a la comedia latina.⁵⁴ Por su parte, A. M. Tupet arranca su estudio con la obra de Cicerón, desentendiéndose de casi todos los poetas del siglo II a. C. La única referencia a la comedia se reduce a dos páginas, donde comenta escuetamente unos versos de Plauto.⁵⁵ Por otro lado, D. Ogden incluye solo dos pasajes de Plauto en su catálogo de textos, y G. Luck omite directamente la

⁴⁸ Liv. 7.2.3-13. Sobre los orígenes del teatro en Roma, *cf.* Paré-Rey 2019.

⁴⁹ Graf 2007b

⁵⁰ Dunsch 2013

⁵¹ Jeppesen 2020

⁵² Hanson 1959, 51

⁵³ Tavenner 1916a, 28-29

⁵⁴ Eitrem 1941, 48-50

⁵⁵ Tupet 2009, 210-211

cuestión, sin hacer ninguna referencia a Plauto, Terencio o cualquier otro comediógrafo latino.⁵⁶

Este somero estado de la cuestión genera la falsa impresión de que la magia no está presente en la comedia latina. De hecho, algunos investigadores se han apoyado en este argumento para defender el escaso peso que tuvieron todas estas prácticas en la sociedad romana del siglo II a. C., como J. H. Liebeschuetz, que minimiza el alcance de las maldiciones mágicas alegando, entre otras razones, el hecho de que el término *defixio* no aparezca documentado en ninguna comedia de Plauto.⁵⁷ En relación con este punto, es justo admitir que la magia no fue un tema recurrente en la comedia latina, pero eso tampoco justifica la ausencia de estudios especializados. Por pocas referencias que haya a la magia y sus practicantes en las comedias de Plauto y Terencio, los pocos testimonios que se conservan ofrecen al investigador material suficiente para enfocar el asunto con cierta perspectiva.

Así pues, el objetivo de este capítulo es analizar el discurso de la magia en la comedia latina. Como trataré de exponer en las páginas siguientes, este discurso no solo se manifiesta en el plano ritual, también en el terreno de la fantasía y la imaginación. De este modo, la magia se funde sobre el escenario con lo mágico y lo maravilloso, a través de un elenco de personajes que incluye, entre otros, a viejas expertas en magia amorosa, adivinos ambulantes, nigromantes, «envenenadores» o *venefici*, fantasmas y otras historias protagonizadas por las grandes brujas de la tradición mitológica, como Circe y Medea. Para este fin, he optado por dividir la explicación en tres apartados. En el primero, abordaré el problema de la compatibilidad entre magia y comedia, entendiendo esta última como un género teatral y literario. Me centraré sobre todo en los autores de mimo y haré especial hincapié en las dificultades metodológicas que se derivan del estado fragmentario de los textos. En el segundo apartado, estudiaré la condena moral de la magia y sus practicantes, partiendo de la concepción del teatro como órgano de difusión de los valores aristocráticos. Y en el tercer y último apartado, examinaré los usos cómicos de la magia y de lo mágico a la luz de las principales teorías modernas sobre el origen de la risa.

1.1. Magia y comedia: fuentes y problemas metodológicos

Julio Caro Baroja dijo una vez: «el medio más adecuado para producir ‘efectos mágicos’, naturales o no, blancos o negros, ha sido el teatro», debido «a la combinación de texto, decorados y tramoyas».⁵⁸ En Occidente, lo mágico y lo cómico han caminado juntos sobre el escenario desde tiempos de Shakespeare, sellando una alianza que en España tocó techo con las «comedias de magia». Este subgénero dramático germinó en

⁵⁶ Ogden 2009, 26; 155-158; Luck 1995.

⁵⁷ Liebeschuetz 1979, 138. Lo cual no es del todo cierto, ya que el verbo *defigo* aparece en un diálogo de *El persa* con un sentido mágico-religioso (Plaut. *Pers.* 294-295), y a ello habría que añadir las numerosas referencias a la práctica del *veneficium* implícitas en los insultos que se intercambian los personajes, como veremos más adelante.

⁵⁸ Caro Baroja 1992, 14.

el teatro de Lope y Calderón,⁵⁹ pero alcanzó su máximo apogeo en el siglo XVIII, al calor de un creciente escepticismo que acabo cristalizando en el racionalismo decimonónico.⁶⁰ La comedia de magia era, ante todo, un espectáculo que entraba por los ojos: en ella no faltaban las transformaciones, los vuelos en escoba, las brujas, los duendes y todo un arsenal de efectos escenográficos y visuales. Sus personajes utilizaban con frecuencia objetos mágicos, como la redoma encantada que da título a la comedia de Eugenio Hartzenbusch (1839) y otros instrumentos por el estilo, desde libros de ensalmos hasta polvos y varitas mágicas.⁶¹ Y, como no podía ser de otra manera, la acción se ambientaba en lugares que la literatura y el folklore habían consagrado como mágicos, ya sean imaginarios (casas encantadas, ruinas, bosques, aquelarres...) o reales, como los campos de Barahona (Soria), que, según la tradición popular, era lugar de encuentro de brujas y hechiceras.⁶²

En muchas de estas representaciones, los personajes se burlaban de la superchería popular y la creencia en magos, diablillos y fantasmas, tal como se observa, por ejemplo, en *El hechizado por fuerza* (1697) y en *Duendes son alcahuetes* (1709), de Antonio de Zamora, máximo exponente del género.⁶³ Sin embargo, para E. De la Fuente el éxito de la comedia de magia residía en su capacidad de evasión: «viendo estas comedias, el pueblo podía soñar que también su miseria se desvanecía ‘por arte de magia’ y podían cumplir todos sus deseos». ⁶⁴ De ahí que la comedia de magia fuese denostada por los neoclásicos del diecinueve, partidarios de la contención imaginativa y del teatro como escuela de racionalidad.

En la Antigua Roma no hubo nada parecido a la comedia de magia. El público acudía al teatro con otras expectativas en mente, y ninguna comedia de Plauto o Terencio se acerca lo más mínimo a las representaciones que, dos milenios después, hicieron famosos a Antonio de Zamora y Eugenio Hartzenbusch. Como ya se ha dicho, la magia no era un tema recurrente y podría afirmarse incluso que su presencia era más bien marginal. Ciertamente es que los recursos escénicos eran mucho más limitados que los de las comedias de magia modernas, pero la verdadera explicación de esta ausencia u omisión debe hallarse en las características singulares de este género literario y en las normas que lo rigen.

Para empezar, el elenco de personajes y situaciones de la comedia latina estaba restringido a sus modelos griegos, tal como expone Terencio en el prólogo de la comedia *Eunuco*:

Ahora bien, si no se le permite utilizar esos mismos personajes, ¿por qué le iba a estar más permitido describir al esclavo corredor, hacer unas matronas honradas, unas cortesanas malas, parásito voraz, un soldado fanfarrón, el niño cambiado, o el viejo

⁵⁹ *El ganso de oro*, obra de juventud de Lope, constituye un destacado precedente, al igual que *El mayor encanto, amor* (1637), de Calderón de la Barca, que se inspira en el relato homérico para glosar el encuentro entre Circe y Ulises.

⁶⁰ Caro Baroja 1992, 19.

⁶¹ De la Fuente 1995.

⁶² Los campos de Barahona es el escenario en el que se ambienta *La redoma encantada*, de E. Hartzenbusch. El dramaturgo Domingo Miras, recientemente fallecido, compuso un drama histórico titulado precisamente *Las brujas de Barahona* (1977), que escenifica los procesos inquisitoriales llevados a cabo contra varias brujas en la Cuenca del siglo XVI.

⁶³ Londero 2011.

⁶⁴ De la Fuente 1994, 93.

engañado por un esclavo? ¿Y el amor, el odio y la sospecha? En fin, ya no se puede decir nada que no haya sido dicho antes. Por esta razón, es justo que vosotros lo sepáis y perdonéis a los poetas modernos si hacen lo que una y otra vez hicieron los antiguos.⁶⁵

La comedia latina, descendiente directa de la Comedia Nueva griega, constaba de un reparto muy limitado, compuesto por personajes estereotipados: el viejo avaro, el esclavo parásito, el joven que se enamora de una prostituta, el proxeneta que cuida de su negocio, el soldado fanfarrón, etc. Lo mismo sucede en la *atellana*, cuyo reparto se reduce a cuatro personajes-tipo: el bufón (*maccus*), el glotón (*manducus*), el viejo (*pappus*) y el parásito (*dossenus*).⁶⁶ Es decir, sin rastro de magos tenebrosos o brujas voladoras, de esos que tanto abundan en la comedia de magia. Es cierto que Plauto incluye al adivino ambulante o *hariolus* entre los personajes típicos de la comedia, pero su papel en la trama suele ser secundario.⁶⁷

En este sentido, tal vez el personaje que más se acerca a la esfera de la magia sea el de la *anus* o vieja-borracha, muy habitual en la comedia plautina. Por su condición de *lena* y alcahueta, esta figura se hallaba vinculada al uso de filtros amorosos, y su papel consistía casi siempre en proteger los intereses materiales de la joven meretriz tratando de sacar el máximo partido posible de sus amoríos. El hallazgo de máscaras de terracota representando a mujeres decrépitas, con la cara salpicada de arrugas, el ceño fruncido y la mirada bizca, atestigua la presencia en el escenario de estas viejas expertas en magia amorosa.⁶⁸



Fig. 1. Máscara teatral (s. I d. C.)
Museo Arqueológico y Etnológico
de Córdoba



Fig. 2. Estatua representando a una *anus ebria*
(copia romana de original griego, s. III a. C.)
Gliptoteca de Múnich

⁶⁵ Ter. *Eun.* 35-43 (Trad. G. Fontana Elboj, 2008).

⁶⁶ López Gregoris 2017, 136.

⁶⁷ Plaut. *Men.* 74-76 «Igual se cambian también los habitantes de las casas aquí en escena: unas veces vive en ellas un rufián, otras un joven, otras un viejo, un pobre, un mendigo, un rey, un parásito, un charlatán (*hariolus*)» (Trad. M. González-Haba, 1996). Sabemos que Nevio escribió una comedia titulada *Hariolus*, pero no se ha conservado ningún fragmento. En relación con este punto, Cicerón incluye al *superstitiosus* entre los sujetos risibles por naturaleza (Cic. *De or.* 2.251), como ponen de relieve Teofrasto y Plutarco en sus respectivos retratos del *δεισιδαίμων* (Theophr. *Char.* 16; Plut. *De superst.*). De hecho, Menandro compuso una comedia titulada precisamente *El supersticioso*, pero solo se conservan unos pocos versos.

⁶⁸ Robert 1911, 46-7; Webster 1949, 103-4; Webster 1961, 21-4; 43-4.

Por supuesto, no todas las *anus* se ajustaban a esta caracterización,⁶⁹ pero en líneas generales, se trataba de un personaje bastante convencional. Por ejemplo, en la comedia *Mostellaria* Plauto da vida a la vieja Escafa, que ejerce como consejera de la joven Filematio. Escafa se interpone entre ella y el amor de Filólaques, que tacha a la vieja de «hechicera» (*venefica*, v. 218) y «alcahueta» (*lena*, v. 270). En *Cistellaria* también se alude a una vieja con poderes mágicos. Cuando el joven Alcesimarco sufre un repentino ataque de locura, la prostituta Gimnasio sospecha que ha sido atacado por una *anus*: «creo que ha sido dañado por una vieja» (*ab anu ese credo nocitum*, v. 290). Aunque caben distintas interpretaciones, lo que Gimnasio parece insinuar es que una vieja, seguramente la misma vieja que protege a su amada Selenio, le ha embotado la mente con algún veneno o bebedizo.⁷⁰

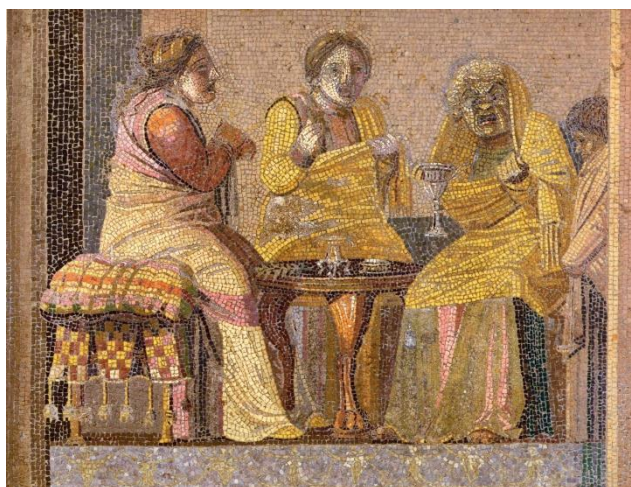


Fig. 3. Mosaico con escena de comedia. Villa de Cicerón (Pompeya, s. II-I a. C.)
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

En suma, si exceptuamos la figura de la *anus*, ningún personaje de la comedia latina guarda relación con el mundo de la magia. Ahora bien, el hecho de que todas estas representaciones tengan un catálogo tan restringido de personajes no explica *per se* la ausencia del elemento mágico. Más bien invita a preguntarse por qué los comediógrafos latinos y sus modelos griegos decidieron prescindir de la figura del «mago» y de la «bruja». En relación con ello, aunque no he logrado desarrollar una hipótesis que dé respuesta a esta incógnita, es bastante probable, como ya he señalado antes, que tenga algo que ver con las normas que rigen el género de la comedia, tan encorsetado desde el punto de vista temático. Sus personajes (el viejo, el esclavo, la prostituta...) no dejan de ser representaciones de tipos muy genéricos, con los que el espectador podía llegar a

⁶⁹ Las dos viejas del *Eunuco* y *Formión* de Terencio serían la excepción a la norma. Por ejemplo, la Sófrona de *Formión* —nombre que deriva del griego σοφρονῆ, «prudencia»— no muestra ningún interés por el vino y las artes mágicas, y tampoco hace gala de un comportamiento disoluto. Cf. Austin 1922, 22; González Vázquez 2006, 35.

⁷⁰ En la Casa de Menandro (Mitilene) y en la Villa de Cicerón (Pompeya) se han descubierto dos mosaicos que reproducen una escena de *El banquete de las mujeres*, de Menandro, comedia en la que se basa la *Cistellaria* de Plauto. En sendos mosaicos aparece la figura de una vieja sujetando una copa de vino y dialogando con dos jóvenes cortesanas, posiblemente las Gimnasio y Selenio de *Cistellaria*. Cf. Charitonides et al. 1970, 41-44; Pollard 2008, 150. Por otro lado, el binomio prostituta-hechicera inaugura una línea literaria que gozó de un extraordinario éxito en la elegía latina, tal como veremos en el tercer capítulo de esta tesis.

identificarse. Y dentro de estos arquetipos —que no son sino abstracciones (y ficciones) literarias— el «mago» y la «bruja», al pertenecer a un sustrato social periférico y proscrito, no tendrían ninguna forma de encaje.

Otra explicación posible guarda relación con la percepción social de la magia. En la Roma de Plauto, como en la Atenas de Menandro, la magia era un tema demasiado serio y peligroso para llevarlo a escena. Sin duda, los autores también ridiculizaron en sus obras este tipo de prácticas, pero no dejan de ser casos aislados y limitados a la imagen simpática de la vieja alcahueta, destinada casi siempre a ser derrotada.⁷¹ Como han puesto de relieve varios estudios, la risa catártica solo se produce cuando se disipa un temor real y se libera toda la tensión,⁷² y si los magos y brujas aparecieran sobre el escenario y se expusieran al ridículo desde el principio, difícilmente se darían las condiciones necesarias para activar esa descarga emocional que es la risa. En otras palabras, en la Antigua Grecia y Roma los practicantes de magia, sobre todo los que practicaban la vertiente más «negra» y nociva, no eran personajes risibles, al menos sobre el escenario. Pensemos en un Hannibal Lecter o en un Jack Torrance tamizados por el filtro de la comedia: al no ser aterradores, el espectador no tiene la necesidad de refugiarse en la risa como válvula de escape.⁷³

En resumen, carezco de una hipótesis que explique por qué la magia y lo mágico eran dos temas incompatibles con la comedia latina. Lo que he hecho aquí es formular algunas ideas y reflexiones, pero el problema sigue siendo complejo y requeriría de un análisis mucho más profundo. Ahora bien, el hecho de que la magia fuera un tópico desusado no impidió que los comediógrafos de la Antigüedad lo explotaran ocasionalmente con fines estéticos o moralizantes. O dicho de otro modo, a pesar de la predisposición negativa de la comedia al tratamiento de temas asociados a la magia —o de la magia a su tratamiento cómico—, varios indicios permiten matizar o reconsiderar esta proposición.

Así lo sugieren, por ejemplo, los títulos de varias comedias. Ya en el siglo V a. C., Aristómenes estrenó una obra titulada *Los hechiceros* (Γόητες), y un siglo después, Alexis de Turios compuso *El inspirado por un dios* (Θεοφόρητος) y *Los adivinos* (Μάντις). Coetáneo a este último fue el comediógrafo Antífanes —a quien se atribuyen dos comedias tituladas *La iniciada* (Μύστις) y *El sacerdote mendicante* (Μητράγυρτης) — y Anaxándrides, quien compuso *El médico-adivino* (Φαρμακομαντις) y *Las tesalias*

⁷¹ Véase, por ejemplo, el conocido fragmento del mimógrafo Sofrón, en el que se describe un ritual oficiado por una vieja y sus jóvenes aprendices en honor a la diosa Hécate (Fr. 4 A K.-A). Cf. Verdejo Manchado 2010.

⁷² Cf. Attardo 1994, 50; Paraíso de Leal 1998, 104; Chico Rico 2010, 100-101.

⁷³ En cambio, en la sátira 1.8 de Horacio la bruja Canidia es ridiculizada solo al final del poema, cuando Príapo la ahuyenta con un «sonoro pedo». Hasta llegar a ese instante, el poeta había recreado una atmósfera aterradora, y el lector, que va acumulando cada vez más tensión, libera toda su angustia con el giro cómico del final. En la comedia, este mecanismo tensión-risa-catarsis es inviable, porque los personajes se exponen a un tratamiento cómico sin interrupción, desde el principio hasta el final. Sin embargo, en contra de esta visión L. Gil señala que el teatro es el medio ideal para canalizar la risa catártica y liberar tensiones: «gracias al ambiente festivo y desinhibido de las representaciones cómicas y a la tácita complicidad entre el público, los actores y el autor, los espectadores podían dar rienda suelta a las ganas de reírse reprimidas por los respetos humanos y los prejuicios sociales, políticos y religiosos. Y, con ello, la risa en los teatros cumplía su función principal de relajamiento de las tensiones y de pausa en el trabajo y las preocupaciones» (Gil 1997, 40). Toda esta cuestión la trataré con más detenimiento en el capítulo relativo a la magia en la sátira latina, en concreto, en mi análisis de la sátira 1.8 de Horacio.

(Θετταλαί), esta última protagonizada, posiblemente, por hechiceras de Tesalia. El poeta Anaxilas también escribió una comedia titulada *Circe* (Κίρκη), y Menandro compuso *La tesalia* (Θετταλή) —que, según Plinio el Viejo, trataba sobre «los manejos de unas mujeres para hacer descender la luna»⁷⁴—, *El fantasma* (Φάσμα) —que lleva el mismo título que otras dos comedias de Teogneto y Filemón— y *La sacerdotisa mendicante de Rea* (Μηναγύρτης), que parece una variante de *El mendicante* (Αγύρτης) de Filemón.⁷⁵

Por desgracia, solo conocemos el título de estas comedias, por lo que es casi imposible precisar su argumento. En cambio, sí se han conservado los fragmentos de otras obras en los que la magia adquiere cierto relieve. En uno de ellos, Ferécates hace alusión a una «bruja borracha» (μεθύση καὶ φαρμακίς) y en un pasaje de *El fabricante de liras*, Anaxilas describe a un supersticioso grabando «bellas letras efesias» (Ἐφεσῆια γράμματα), seguramente con vistas a protegerse de un maleficio.⁷⁶ Por otro lado, Alexis de Turios menciona a un «hechicero» llamado Teodoto (γόητα Θεόδοτον) que se entretiene bailando en los simposios, pero no se sabe nada más acerca de él.⁷⁷ También son frecuentes en la Comedia Nueva los ritos purificatorios practicados por mujeres. Así, en el *Phasma* de Menandro, el joven Fidias declaró haber visto el fantasma de una chica que en realidad era su hermanastra, y para conjurar esta aparición, su ayo le aconsejó acudir a un corro de mujeres para que le purificasen: «Que las mujeres te purifiquen con su magia y te rodeen en su corro. Que te rocíen con el agua de tres caños después de tirarte sal y lentejas».⁷⁸ Sofrón, por su parte, describe un sacrificio en honor a Hécate llevado a cabo por varias mujeres, y en una comedia de Dífilo, un καθαρισμός purifica a varias personas con ayuda de una antorcha, una albarrana, azufre, asfalto y agua de mar.⁷⁹

Esta tradición ejerció una gran influencia en la comedia romana. Sin embargo, el carácter fragmentario de los textos dificulta de nuevo su interpretación. A ello se añade un problema adicional, y es la escasez de testimonios latinos en comparación con la relativa abundancia de referencias a la magia en sus modelos griegos. De los títulos que se han conservado, los únicos que remiten a la esfera de la magia son *El adivino* (*Hariolus*), de Gneo Nevio; *El fantasma*, de Luscio Lanuvino; *La comedia del fantasma* (*Mostellaria*), de Plauto; y *Conciliatrix*, de Tito Quincio Ata, una comedia protagonizada,

⁷⁴ Plin. *NH.* 30.7. Sobre el tópicο καθαίρειν τὴν σελήνην y sus orígenes, cf. Mugler 1959; Hill 1973; R. Van Compernelle 1982.

⁷⁵ Sobre el ἀγύρτης y su relación con el ámbito ritual de la magia y la adivinación no oficial, cf. Giammellaro 2002; 2012; Eidinow 2017a.

⁷⁶ Pher. fr. 186 Storey; Anax. fr. 18 (=Ath. 12.548C). Cf. Gordon 1999a, 214. Menandro también documenta la costumbre de recitar «palabras efesias» en las bodas para proteger a los cónyuges de posibles maleficios (fr. 371 Kock). De forma similar, en Roma se entonaban «versos fescenios» durante las nupcias para conjurar el mal de ojo o *fascinum* (Plin. *NH.* 15.86). Sobre las letras efesias y su relación con las fórmulas mágicas, cf. Bernabé 2003.

⁷⁷ Alex. fr. 224 (=Ath. 4.134A). Cf. Arnott 1966, 643.

⁷⁸ Men. *Phasm.* 54-56 (Trad. P. Bárdenas de la Peña, 1986) Teofrasto también alude a la fuente de «Los tres caños» en su retrato del supersticioso (Theophr. *Char.* 16.2), por lo que es posible que se tratase de una conocida fuente de Atenas ideal para abluciones y baños purificatorios.

⁷⁹ Sophr. fr. 4 A K.-A, cf. n. 71; Diph. fr. 35 (=Clem. Al. *Strom.* 7.26.4). La presencia de «magos» y «brujas» en la Comedia Nueva también puede intuirse a través de los *Diálogos* de Luciano, que se inspiró directamente en las comedias y personajes de Menandro. En este sentido, varios de sus diálogos estaban protagonizados por heteras y prostitutas que recurrían a profesionales de la magia para seducir a sus clientes, cf. Lucian. *Dial. meret.* 1.2; 4.1;4. Cf. Lengran 1908; Rosivach 1998, 144-145; Faraone 2001a, 8-9.

posiblemente, por la típica vieja que hace de alcahueta o «conciliadora».⁸⁰ A Tito Quincio Ata también se le atribuye la autoría de una comedia titulada *Las tías maternas* (*Materterae*), lo mismo que a Lucio Afranio, y dada la reputación de la *matertera* como curandera de niños, es probable que la magia apotropaica desempeñase un papel importante en ella.⁸¹

La escasez de testimonios en la comedia latina contrasta con la riqueza documental del mimo y la atelana, dos subgéneros dramáticos que gozaron de una extraordinaria popularidad a partir del siglo I a. C.⁸² Entre los títulos que se conocen, destaca *El fantasma* (*Phasma*) de Catulo, un mimógrafo poco conocido que vivió bajo el reinado de Calígula y Claudio.⁸³ Lo único que sabemos de esta pieza, aparte del título, es que causó un gran estrépito entre público: según Juvenal, el actor Damasipo tuvo que alquilar su voz «para representar al chillón *Fantasma* de Catulo» (*clamosum...Phasma Catuli*).⁸⁴

La aparición de fantasmas, espectros y otras criaturas malignas también es un recurso típico de la fábula atelana, como sugiere el título *Mania Medica*, una obra escrita por Novio a mediados del s. I a. C. y de la que solo se conservan dos fragmentos. Según las conjeturas de E. Munk, que publicó la primera edición de los textos a mediados del siglo XIX, esta pieza estaba protagonizada por la *Mania*, un demonio infernal que, según la tradición popular, se introducía en las casas para comerse a los niños y a los recién nacidos.⁸⁵ Basándose en el epíteto *medica* y en el contenido de uno de los dos fragmentos, donde se hace mención a una ofrenda o regalo,⁸⁶ Munk llegó a la conclusión de que la *Mania* de Novio aparecía en escena preparando venenos y brebajes mágicos para dárselos a un moribundo.⁸⁷ Sin embargo, aunque no hay ningún indicio sólido que permita avalar esta hipótesis, no son pocos los autores que la respaldan, como P. Frassinetti, que tampoco

⁸⁰ En *El soldado fanfarrón*, el militar Pirgopolinices da cuenta del papel de la *conciliatrix* como cobertera cuando decide consultar a una esclava «que hacía de tercera» (*ancilla, conciliatrix quae erat*, Plaut. *Mil.* 1410). Y en esta línea, el poeta Lucilio vinculó la figura de la *conciliatrix* con la *saga* o hechicera: *aetatem et faciem ut saga et bona conciliatrix* (Lucil. fr. 271 Marx).

⁸¹ Alvar Nuño 2012a, 76. En Grecia, la *matertera* recibía el nombre de μητροκασιγγήτη, que literalmente significa «hermana de útero». El paradigma mítico por excelencia era la diosa Ino, que se encargó del cuidado y la crianza de Baco después de que Zeus matara a su hermana Sémele (Ov. *Met.* 3.312; *Fast.* 6.523). El poeta satírico Persio ilustra en clave burlesca los saberes mágico-curativos de la *matertera*: «Mira cómo una abuela o una tía materna llena de supersticiones de su cuna a un niño, y con el dedo infame y saliva lustral, empieza por purificarle la frente y los húmedos labios, pues es experta en conjuros contra el aojamiento» (Pers. 2.30-35 [Trad. M. Balasch, 1991]). Por su parte, el poeta Ausonio rindió tributo a su tía materna Emilia Hilaria, de la que elogió sus buenas virtudes y su disposición para «practicar las artes de la medicina siguiendo la costumbre de los hombres» (Auson. *Parent.* 6.6 [Trad. A. Alvar Ezquerro, 1990]).

⁸² Wüst 1932; Beare 1964, 149-158; Cicu 1988.

⁸³ Pociña 1975a, 484-488; Duret 1986, 3222-3225.

⁸⁴ Juv. 8.186. E. Courtney (2013, 136) y G. Dimatteo (2014, 202) sugieren que los gritos del público eran de terror, pero tratándose de un mimo, tal vez lo más acertado sea interpretar el adjetivo *clamosus* como una alusión a las carcajadas de los espectadores, quienes, lejos de temer al fantasma, se reían de él. Dicho término adquiere el mismo sentido lúdico y festivo en un verso de las *Silvas* de Estacio, donde el poeta apela a la diversión de las carreras de caballos y a la «turba del teatro vocinglero» (*clamosi turba teatri*, Stat. 3.5.15).

⁸⁵ Cf. Festus, *Gloss. Lat.* 11.93: *Manias autem, quas nutrices minitantur parvulis pueris, esse larvas, id est manes, quos deos deasque putabant, quosque ab inferis ad superos emanare credebant. Sunt, qui Maniam larvarum matrem aviamve putant.*

⁸⁶ Nov. fr. 57 Frassinetti (=Non. 154 M.): *te volumus dono donare pulchro, praesente omnibus.*

⁸⁷ Munk 1840, 87.

descarta la posibilidad de que la Mania «appariva sulla scena nell'atto, forse, di preparare i suoi farmachi».⁸⁸

Desde mi punto de vista, la atelana de Novio tendría poco que ver con el uso de fármacos mágicos. Partiendo de que *Mania* también es un teónimo con el que se designa a la madre de los *lares*,⁸⁹ es probable que dicha obra parodiase el culto doméstico, y que el *donum pulchrum* mencionado en uno de los fragmentos no fuera más que una ofrenda votiva similar a las que se hacían a comienzos de cada año en las fiestas compitales. En estas fiestas era costumbre depositar ofrendas en las encrucijadas (*compita*) y colgar en las puertas de las casas cabezas de ajo para apelar a la protección de los *lares* y su madre *Mania*.⁹⁰ Así, el adjetivo *medica* del título podría ser un epíteto de la diosa, que enfatizaría sus facultades apotropaicas y curativas. A favor de esta hipótesis juega el hecho de que tanto Afranio como Laberio estrenaran dos obras tituladas, precisamente, *Compitalia*, pero una vez más, se trata de una simple conjetura y no hay ninguna evidencia que la confirme.

Por el contrario y a diferencia de los casos expuestos anteriormente, Laberio escribió dos mimos que, a juzgar por sus respectivos títulos, guardan una relación inequívoca con la magia ritual: *Necyomantia* y *Lacus Avernus*, ambos fechados a mediados del siglo I a. C. Según la hipótesis más aceptada, el mimo *Necyomantia* se estrenó poco después del asesinato de César.⁹¹ Aunque los dos fragmentos que se conservan están descontextualizados y ninguno remite explícitamente a la práctica de la necromancia, algunos autores, como K. E. Henriksson, sostienen la hipótesis de que la *Necyomantia* de Laberio parodiaba el Canto XI de la *Odisea*, también conocido en la Antigüedad por el nombre de Νεκρομαντεία.⁹² Como posible modelo griego, Henriksson cita a Sópater de Pafos, quien, a caballo de los siglos IV-III a. C., escribió una hilarotragedia titulada Νεκυία, y en la que, según parece, parodiaba la *Nékya* de Ulises.⁹³ Sin embargo, la crítica especializada ha puesto en valor la originalidad de Laberio, que rara vez se inspira en modelos griegos.⁹⁴ Además, la designación del Canto XI de la *Odisea* como Νεκρομαντεία no aparece documentada hasta el siglo II d. C.,⁹⁵ de modo que Laberio podría haber parodiado cualquier otro rito de necromancia ajeno a la tradición homérica.

La hipótesis de P. H. Kehoe tampoco parece muy convincente, pero su argumentación resulta algo más precisa. Según él, lo que hace Laberio en *Necyomantia* no es parodiar un modelo griego, sino burlarse de César emplazándolo en los infiernos, como hizo Séneca un siglo después con el emperador Claudio.⁹⁶ Kehoe se basa en dos argumentos: en primer lugar, en la sonada enemistad entre Laberio y César —que

⁸⁸ Frassinetti 1967, 111.

⁸⁹ Cf. Varro, *De ling.* 9.61.

⁹⁰ Ramos Crespo 1988, 214-217.

⁹¹ Panayotakis 2010, 303.

⁹² Henriksson 1956, 116.

⁹³ Sobre esta pieza, cf. Olivieri 1947, 27-42. En la misma línea, Horacio también parodió en una de sus sátiras la consulta de Ulises a Tiresias. Este le aconseja convertirse en cazador de testamentos para reponer su maltrecha hacienda (*Sat.* 2.5).

⁹⁴ Panayotakis 2010, 302.

⁹⁵ Hermog. *Prog.* 2

⁹⁶ Kehoe 1969, 68-69.

justificaría el escarnio por parte del mimógrafo⁹⁷— y en segundo término, en la información suministrada por los dos fragmentos, que contienen alusiones veladas a las reformas de César.⁹⁸ En cualquier caso, por muy sugerente que sea esta explicación, la tesis de Kehoe sigue siendo indemostrable. Es cierto que la existencia de paralelos literarios en los que la necromancia aparece vinculada a un contexto satírico refuerza la verosimilitud de su hipótesis,⁹⁹ pero sigue sin ser un argumento suficientemente sólido. Aunque no es descartable la idea de que César fuera objeto de algún tipo de burla, su presencia en el mimo tampoco estaba garantizada. Lo único que se puede afirmar con cierto grado de certeza es que la obra de Laberio abordaba de alguna forma el tema de la necromancia y que el autor explotó en ella su potencial cómico, sea con fines satíricos o en clave paródica.

Respecto al mimo *Lacus Avernus*, nuestras posibilidades de estudio se ven de nuevo limitadas por la escasez y dispersión de los fragmentos. Por el título se infiere que la acción se ambientaba en el Lago Averno, famoso por albergar una puerta de acceso al inframundo y un oráculo de los muertos (*nekuomanteion*).¹⁰⁰ La atmósfera de misterio en torno a este paraje infernal explica supreciado valor literario, siendo el escenario de numerosas tragedias y epopeyas. Sófocles mencionó en una de sus obras la «laguna tirrenia» y el «oráculo de necromancia» allí situado,¹⁰¹ y es probable que Esquilo ubicara su tragedia *Ψυχαγωγοί* en el Lago Averno.¹⁰² Virgilio lo catapultó a la fama con la *katábasis* de Eneas en el libro VI de la *Eneida*,¹⁰³ y un siglo y medio después Silio Itálico siguió sus pasos al situar en el Lago Averno el viaje a los infiernos de Escipión el Africano.¹⁰⁴

A la luz de todos estos precedentes literarios, Laberio disponía de material abundante para imitar o recrear a su gusto una escena de necromancia. En palabras de C. Panayotakis, «[Laberius] had the opportunity to exploit in a comic fashion not only old tales, popular superstitions and actual religious practices connected with the lake, but also literary works which had used Lake Avernus as the background to their story-lines».¹⁰⁵ De estas dos explicaciones, la primera —es decir, la condena de creencias y supersticiones

⁹⁷ Según Macrobio, César obligó a Laberio a subir al escenario e interpretar uno de sus mimos, lo que suponía una grave afrenta a su estatus de caballero. Laberio tampoco perdió la oportunidad de atacar sutilmente al dictador, como cuando uno personajes lamentó —con aviesa intención— la pérdida de la libertad. Por otro lado, todos los espectadores fijaron su mirada en César cuando otro personaje sentenció: «es preciso que a muchos tema aquel a quien muchos temen» (Macrob. *Sat.* 2.7.3-4). Sobre la rivalidad entre César y Laberio, cf. Till 1975.

⁹⁸ Por ejemplo, la mención de las *duas uxores* en el primer fragmento (*Duas uxores? Hercle hoc pus negoti est, inquit cocio: sex aediles viderat*, fr. 42 Panayotakis) podría hacer referencia a la presunta legalización de la poligamia que César tenía proyectado aprobar (Suet. *Aug.* 52.3; Cass. Dio. 44.7.3), y los *sex aediles* mencionados a continuación parecen aludir al aumento del número de ediles llevado a cabo bajo su mandato (Suet. *Aug.* 41.1; Cass. Dio. 43.51.3).

⁹⁹ Junto a la *Apocolocyntosis divi Claudii* citada por Kehoe, pueden mencionarse otros paralelos similares, como el ritual de necromancia para invocar el alma de Pompeyo que la crítica atribuye a Séneca (*Anth. Lat.* 406 Riese) o una ceremonia de invocación a los espíritus de los muertos (*ψυχαγωγεί*) descrita por Aristófanes en una de sus comedias (Ar. Av. 1553-1564), cf. Dunbar 1995, 485-488.

¹⁰⁰ Ogden 2001, 61-74.

¹⁰¹ Soph. fr. 748, cf. Lucas de Dios 1983, 378.

¹⁰² Rusten 1982; Cousin 2005.

¹⁰³ Verg. *Aen.* 6.255-901. Cf. Clark 1979; Busenello 2009.

¹⁰⁴ Sil. *Pun.* 13.380-895. Cf. Reitz 1982.

¹⁰⁵ Panayotakis 2010, 278.

populares— parece la menos probable, dada la naturaleza festiva del mimo y su orientación a un público poco cultivado en general. La necromancia constituía en tiempos de Laberio una práctica moralmente censurable, pero su eficacia quedaba, por lo general, fuera de toda duda, y solo unos pocos cuestionaban la validez de estas creencias.¹⁰⁶ Y cuando lo hacían, expresaban sus críticas desde unos postulados filosóficos que se alejaban completamente de los estándares del mimo, como Lucrecio, quien, haciendo gala de su epicureísmo, rechazó como falsa la creencia de que el Lago Averno daba acceso al inframundo.¹⁰⁷

La segunda explicación —parodia de la tragedia y de los grandes relatos épicos— me parece, en cambio, más verosímil, sobre todo si tenemos en cuenta, como ya se ha señalado, que el Lago Averno sirvió como escenario para las *katábasis* de Eneas y Escipión, y que no eran pocos los autores que, además, situaban allí el viaje de Ulises a los infiernos.¹⁰⁸ Cualquier espectador romano del siglo I a. C. que asistiera al teatro estaba perfectamente familiarizado con todos estos relatos y con su tono elevado y pomposo. En este sentido, C. Panayotakis pasa por alto un paralelo literario que comparte varios rasgos en común con el mimo de Laberio. Se trata de un fragmento perteneciente al drama satírico *Agén*, escrito a mediados del siglo IV a. C. por Pitón de Bizancio, y en el que se hace alusión a unos *μάγοι βαρβάρων* que pretenden invocar a los muertos cerca del Lago Averno:

Y donde crece esta caña de aquí está
[*** Aorno]. Y este de la izquierda
es el famoso templo de la Prostituta. En cuanto Pálides
lo construyó, se condenó a sí mismo al exilio por el hecho.
Justamente allí, unos magos extranjeros,
al verlo en un estado tan terrible,
lo convencieron de que invocarían hacia lo alto el espíritu
de Pitonice.¹⁰⁹

El matiz cómico de la escena se aprecia en la mención solemne al templo de la Prostituta («y este de la izquierda es el famoso templo de la Prostituta»), que parodia un verso del prólogo de la *Electra* de Sófocles («y éste de la izquierda es el famoso templo de Hera»).¹¹⁰ Laberio podría haber realizado una parodia similar en su *Lacus Avernus*. La necromancia era por entonces un tema candente y en boga, y, de hecho, Cicerón cita el fragmento de una tragedia anónima cuyo tema principal parece ser la consulta a los muertos:

Heme aquí, a duras penas vengo del Aqueronte por un camino abrupto y arduo,
atravesando cuevas hechas de rocas ásperas, amenazadoras,
enormes, donde rígida se remansa la densa niebla infernal.¹¹¹

¹⁰⁶ Ogden 2001, 267. El hecho de que Cicerón acusara a Vatinius de «conjurar a los espíritus de los infiernos» y «sacrificar a los Manes las entrañas de niños» demuestra que todo este sustrato de creencias estaba profundamente arraigado en la mentalidad de sus contemporáneos (Cic. *In Vat.* 14). Para un análisis en profundidad de este pasaje, remito al capítulo seis de esta tesis doctoral, relativo a la magia en la oratoria romana.

¹⁰⁷ Lucr. 6.760-4.

¹⁰⁸ Strab. 5.4.5.

¹⁰⁹ *TrGF* 91, fr. 1 (= Ath. 595e-596a [Trad. L. Rodríguez Noriega-Guillén, 2014]).

¹¹⁰ Soph. *El.* 8. Cf. Snell 1967, 104-6.

¹¹¹ *Trag. Fab. Inc.* 73-7 (= Cic. *Tusc.* 1.37 [Trad. A. Medina González, 2015]).

Son este tipo de obras, tan graves y solemnes, las que Laberio podría haber parodiado en *Avernus*, pero como ya he señalado en reiteradas ocasiones, no hay datos suficientes que permitan verificarlo. En cualquier caso, todos estos fragmentos convergen en una misma idea: los comediógrafos y mimógrafos latinos de finales de la República y comienzos del Principado explotaron la magia y otros temas aledaños con una intencionalidad cómica. Así, aunque en Roma nunca hubo una «comedia de magia», se pueden detectar los restos de una «magia cómica». El estado fragmentario de los textos impide llevar a cabo un análisis en profundidad, pero a pesar de estos problemas metodológicos, entra dentro de lo verosímil que tales representaciones ridiculizaran las creencias y supersticiones populares, caricaturizaran a los héroes de las grandes epopeyas e incluso satirizaran a destacados dirigentes políticos. La magia constituye, en síntesis, un tema susceptible de tratarse humorísticamente, y en este sentido, la investigación nos lleva a distinguir entre dos tratamientos distintos: por un lado, una vertiente orientada a la instrucción moral y pedagógica, y por otro, un tratamiento cómico enfocado a la risa y al entretenimiento. En los dos apartados siguientes examinaré por separado cada uno de estos dos discursos.

1.2. La magia en el discurso moralizante de la comedia

El teatro ha sido, desde siempre, una escuela de vida, y la comedia antigua no fue una excepción. Como indica A. Pociña, uno de los rasgos distintivos de la comedia latina es su ejemplaridad: «la comedia parece haberse concebido en Roma, ya desde su nacimiento, como un tipo de obra que tenía que servir para la transmisión de modelos positivos de comportamiento o bien para la condena de los negativos».¹¹² La función educativa de la comedia ya fue valorada en la Antigüedad por gramáticos como Donato¹¹³ o por Platón, quien destacó su importancia en la formación de los más jóvenes.¹¹⁴ De hecho, el propio Plauto parece ser consciente de la faceta pedagógica de la comedia cuando el coro de actores de *Captivi* presume de haber interpretado «una obra muy moral».¹¹⁵

Desde este punto de vista, la magia fue objeto de censura en varias comedias latinas. En ocasiones, la crítica se articulaba a través de una sentencia moral, pero lo más habitual, como veremos a continuación, era denunciar abiertamente estas prácticas rituales, ya sea desacreditando a sus oficiantes o negando su eficacia. La magia se erige

¹¹² Pociña 1996, 5.

¹¹³ *Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum dicilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum* (Don. *De com.*, p. 22 Wesner).

¹¹⁴ Cf. Don. *De com.*, p. 22 Wesner: *Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum dicilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra evitandum*; Pl. *Leg.* 816d: «Ahora debemos observar y conocer los cuerpos feos y los pensamientos vergonzosos y a aquellos que se han dedicado a las bromas cómicas que provocan risas con lo que dicen, cantan, bailan y con las imitaciones representadas en forma de comedia e todos éstos caracteres. Pues no es posible comprender lo serio sin lo ridículo ni lo contrario sin todo lo contrario» (Trad. F. Lisi, 1999). A pesar de todo, Platón expulsó de su ciudad ideal a los poetas —incluyendo, se sobreentiende, a los cómicos—, y aunque reconoce el valor didáctico de la risa, la composición de este tipo de obras debía de recaer, desde su punto de vista, en esclavos y extranjeros a sueldo, no en ciudadanos libres (Pl. *Leg.* 816e). Cf. Santiago Ruíz 2015, 13.

¹¹⁵ Plaut. *Capt.* 1029. Sobre el carácter moralista de la comedia latina y su defensa de los valores tradicionales, cf. Bureau 2011; Dinter 2016.

de esta forma como un antimodelo opuesto al *mos maiorum* y a las buenas costumbres. De este modo, todo aquello que se desviaba de los patrones normativos fijados por la moral tradicional era susceptible de ser ridiculizado y, en consecuencia, moralmente reprobado.

En este sentido, la comedia latina desempeñó una importante función social. Como observa F. Graf en su estudio sobre la risa en la Antigüedad, reírse del «otro» reforzaba la cohesión interna de la comunidad y potenciaba sus lazos afectivos: «in group joking functions as an instrument of group coherence, jokes from outside threaten social status».¹¹⁶ Este humor «excluyente» está sobre la base de los chistes entre pueblos y ciudades vecinas y adquiere una mayor resonancia en el teatro,¹¹⁷ no solo porque en él se suman las ventajas del humor visual y el humor verbal —o, como diría Cicerón, el basado en la situación (*res*) y el basado en las palabras (*dicta*)¹¹⁸— sino porque el humor es, en esencia, un fenómeno social y contagioso, y todos nos reímos más cuando estamos en compañía de otras personas. Por ello, la comedia constituía el medio ideal para enderezar actitudes y comportamientos desviados, como los representados por la magia y sus practicantes.

En este sentido, uno de los blancos preferidos de la comedia latina fueron los adivinos, y, en particular los *harioli*, una categoría nada fácil de definir.¹¹⁹ Según S. Montero, el *hariolus* —parangonable al *agyrtes* griego— era un tipo de adivino ambulante que profetizaba a través del trance, es decir, de forma natural o inspirada, en contraste con la adivinación estatal, que era inductiva.¹²⁰ Esta figura gozó de una gran popularidad entre los siglos III-II a. C. y una prueba de ello son las numerosas referencias textuales a sus prácticas.¹²¹ Su éxito pudo verse favorecido por la crisis que la guerra anibálica provocó en la conciencia religiosa de los romanos, quienes, en vez de acogerse a los métodos oficiales de adivinación, acudirían a otros profesionales capaces de dar respuestas más directas.¹²² En cualquier caso, el rastro de los *harioli* empieza a perderse a partir del siglo I a. C y el silencio de las fuentes sugiere una extinción progresiva de sus actividades.¹²³

¹¹⁶ Graf 1997, 33.

¹¹⁷ Attardo 1994, 50. Fue el filósofo belga E. Dupréel quien acuñó la feliz expresión «rire d'exclusion» (1928, 234-242).

¹¹⁸ Cic. *De or.* 2.243-4.

¹¹⁹ Como veremos en el capítulo correspondiente a la magia y la tragedia latina, los adivinos también fueron objeto de condena por parte de Enio y Accio. Respecto a sus «prestaciones» cómicas, no deja de ser significativo que siete de los 265 chistes que componen el *Philogelos* estén protagonizados por astrólogos y adivinos, cf. Bremmer 1997, 18.

¹²⁰ Montero 1993a, 120-2.

¹²¹ Como ya hemos señalado más arriba, Plauto incluye al *hariolus* entre los personajes típicos de la comedia (Plaut. *Men.* 76) y sabemos que Nevio compuso una obra titulada precisamente *Hariolus*. Las alusiones a este tipo de adivinos son muy abundantes en la literatura de época republicana, sobre todo en Plauto y Terencio: Plaut. *Amph.* 1132; *Asin.* 316; 579; 924; *Cas.* 356; *Cist.* 749; *Men.* 76; *Mil.* 693; 1256; *Most.* 571; *Poen.* 791; *Rud.* 375; 1138; *Truc.* 602; Ter. *Adelph.* 202; *Phorm.* 492; 708. Cf. Montero 1993a, 115-7.

¹²² Montero 1993a, 118.

¹²³ O bien una absorción dentro del «mercado» de las religiones, tan concurrente y competitivo. Según S. Montero, los *harioli* se habrían visto desplazados por los *haruspices*, quien, con el respaldo de la autoridad oficial, habrían acaparado todos sus clientes (1993a, 123).

En general, el teatro de Plauto ofrece una imagen negativa de los adivinos de la calle.¹²⁴ Por ejemplo, cuando el viejo Periplectómeno critica a las mujeres por despilfarrar el dinero en caprichos innecesarios, cita un listado de adivinas de dudosa condición que cobraban a cambio de sus servicios:

Antes del canto del gallo me despertará y me dirá: «Marido mío, dame para que pueda hacer un regalo a mi madre para primeros de mes, dame para que pueda hacer dulces, dame para que tenga de donde dar algo por las fiestas de Minerva, a la ensalmadora (*praecantrici*), a la intérprete de los sueños (*coniectrici*), a la adivina ambulante (*hariolae*) y la harúspice (*haruspicae*); es una verdadera vergüenza si no se le manda nada a la vidente que sabe leer los movimientos de las cejas (*quae supercilio spicit*)». ¹²⁵

Este pasaje constituye un reflejo de la amplia oferta religiosa disponible en la Roma del siglo II a. C. e ilustra la diversidad de técnicas existentes para leer e interpretar el futuro.¹²⁶ Aparte de condenar la prodigalidad de las mujeres, un tema muy en boga en aquellos años, Plauto arremete contra las adivinas por recibir un pago a cambio de sus predicciones.¹²⁷ La codicia de los adivinos fue un tópico recurrente en la literatura griega y en Roma este comportamiento era visto como un atentado contra la moral tradicional.¹²⁸ Los sacerdotes de la religión oficial, augures y harúspices incluidos, percibían un pequeño salario por sus oficios, pero no llegaban a ganarse la vida con ello.¹²⁹ Además, la búsqueda de ganancias solía estar asociada a practicantes rituales extranjeros,¹³⁰ con lo cual, el ataque que Periplectómeno dirige contra las adivinas de su mujer podría enmarcarse dentro de una crítica general contra los cultos orientales, que experimentaron un notable

¹²⁴ Slater 2000a.

¹²⁵ Plaut. *Mil.* 690-4 (Trad. M. González-Haba, 1996). Las traducciones que ofrece la autora son muy aproximativas. Por eso, he optado por retraducir los términos clave a partir de su etimología.

¹²⁶ Más o menos por la misma época en que se estrenó el *Miles Gloriosus*, Catón el Viejo dio cuenta de la pluralidad de adivinos ambulantes y de la amenaza que encarnaban para el campo y las cosechas: «No pretenda [el capataz] consultar a ningún harúspice (*haruspitem*), augur (*augurem*), adivino (*hariolum*) o caldeo (*chaldaeum*)» (*Agr.* 5.4), cf. Maróti 1957. Según la crítica moderna, las palabras de Periplectómeno se enmarcan en una escena que habría sido creación original de Plauto, al no hallarse ningún antecedente en la tradición griega, cf. Fraenkel 1972, 133-134; Schaaf 1977, 284-285. El hecho de que Periplectómeno haga poco antes referencia a una festividad tan romana como las *Matronalia* nos traslada igualmente a una atmósfera latina.

¹²⁷ S. Montero matiza que los honorarios de las adivinas a las que alude Periplectómeno debían de ser bajos, pero nada en el texto permite sostener esta afirmación (1999, 335). La *Lex Oppia* del año 215 a. C. limitaba la cantidad de joyas que las matronas podían llevar consigo, y también les prohibía vestir de púrpura y desplazarse en carruaje por la ciudad. El despilfarro de las mujeres ya había sido denunciado en la comedia *Truculentus*, cuando Fronesio casi deja a Diniarco sin bienes, sin cargos públicos y sin amigos (Plaut. *Truc.* 572-574). Lucilio también maldijo a la esposa «que espera robarme, consumir mi plata, mis sombreros, mis espejos de mango de marfil» (fr. 682-683 Marx), y en un tono similar, Marcial cargó contra los excesos de su amante Filis, que se gastó todo el dinero que tenía en perfumes, cosméticos, joyas y en los servicios de una «hechicera» (*saga*) que le expiaba los sueños (Mart. 11.49). Este *topos* literario ha pervivido en época moderna, tal como ilustra una carta ficticia escrita a mediados del siglo XVIII por el poeta aragonés Juan Cristóbal Romea, y que tenía por título «Carta de un señor que se yo quién que da cuenta del desarreglo de su casa, los despilfarros de su mujer, estafas, visitas, modas y todo el tren que tiene sembrado el abuso». Cf. Franco Rubio 2015, 48.

¹²⁸ Cf. Hom. *Od.* 2.186; Soph. *OT.* 387-9; *Ant.* 1055; Eur. *Bacch.* 257; Ar. *Av.* 972-3; Hdt. 9.38.1. Cf. Beerden 2013, 101; Dillon 2017, 101-3. Cicerón también criticó a los *sortilegi* por su afán crematístico (Cic. *Div.* 2.85) y el agrónomo Julio Columela cargó las tintas contra los *haruspices* y *sagae* que «empujan a los espíritus simples a hacer gastos» (1.8.6). Sobre la avaricia de los adivinos en Roma, cf. Santangelo 2017.

¹²⁹ Horster 2007, 331.

¹³⁰ Cf. Liv. 4.30.9; 25.1.8. Cf. Meseguer González (en prensa).

crecimiento en época de Plauto.¹³¹ Por otro lado, la escena en sí misma no carece de cierta comicidad. Y es que, junto a varias adivinas que podríamos considerar «reales» o «existentes» (*praecatrix, hariola*, intérprete de sueños...) aparecen otras de carácter aparentemente ficticio, como la adivina que predice el futuro con solo observar el movimiento de las cejas, una creación original de Plauto pensada para ridiculizar a todo el colectivo.¹³²

El contraste entre la adivinación no-oficial de los *harioli* y la religión oficial del Estado se aprecia con mayor claridad en un pasaje de *Amphitruo*. Cuando Anfitrión se propone consultar a Tiresias para saber qué hacer con Hércules y Alcmena, Júpiter interviene de inmediato para amonestarle: «Déjate de adivinos y agoreros (*hariolos, haruspices*), pues yo te diré lo porvenir y lo pasado mucho mejor que ellos, porque soy Júpiter».¹³³ Este dios, cabeza suprema del panteón romano, constituye la antítesis de Tiresias, que aparece aquí descrito como un *hariolus*.¹³⁴ Como señala G. Gallini a propósito de estos versos, «la scienza dei vari *harioli*, aruspici o àuguri per così dire indipendenti, non è eguagliabile a quella di Giove, che, molto meglio di loro, conosce passato e futuro».¹³⁵ El mensaje que Plauto lanza a los espectadores es claro y directo: la religión oficial, personificada en Júpiter, está por encima de los adivinos que operan al margen de ella.

Desde esta misma perspectiva, en *Poenulus*, el rufián Licón se arrepiente de haber consultado a los *harioli*, pues «si predicen algo bueno, tarda una eternidad en cumplirse, pero los males que te predicen, al instante los tienes ante ti».¹³⁶ Y en *Rudens*, Plauto vuelve a incidir en la ineficacia de la *hariolatio*, pero esta vez en boca Démones. El esclavo Gripo no quería entregarle un cofre a Palestra porque estaba seguro de que no le pertenecía, y Palestra, convencida de que el cofre era suyo, apostó a que si lograba adivinar lo que había en su interior, se lo quedaba. Pero Gripo, que tenía la sospecha de que era una *superstitiosa* y una *hariola*, rechazó el trato. Y es entonces cuando interviene Démones, que tranquiliza al esclavo afirmando tajantemente que «sus profecías (*hariolabatur*) no le servirán de nada».¹³⁷

Dejando a un lado los adivinos, las viejas alcahuetas también fueron objeto de escarnio. Como he señalado antes, la *anus* es uno de los pocos personajes de la comedia que guarda alguna relación con la magia, y aunque solían desempeñar papeles

¹³¹ Orlin 2010, 162-190. La persecución de las Bacanales confirma la extraordinaria difusión que alcanzaron todas estas prácticas y creencias en el primera mitad del siglo II a. C.

¹³² Traill 2004, 121. En cambio, S. Montero identifica esta extraña mántica con una modalidad secundaria de fisiognomía y metoposcopia latina (1993b).

¹³³ Plaut. *Amph.* 1132-4 (Trad. M. González-Haba, 1992).

¹³⁴ Sobre la identificación de Tiresias como mago, cf. Rigsby 1976. En todo caso, Tiresias no fue el único personaje de la mitología griega que los romanos degradaron a la categoría de *hariolus*. Las profecías de Casandra también fueron tenidas por *superstitiosis hariolationibus*, ya que, como los *harioli*, las daba en estado de trance (Enn. *Alex.* 17.35 Jocelyn).

¹³⁵ Gallini 1970, 75. Aunque la adivinación era una competencia de Apolo, a Júpiter-Zeus también se le atribuían facultades proféticas, siendo una muestra de ello los oráculos consagrados a él en Dodona, Olimpia y Amón, cf. Parke 1967. En un fragmento del tragediógrafo Pacuvio, coetáneo de Plauto, también se equiparan las facultades proféticas de los adivinos con la autoridad de Júpiter: «Porque, si son capaces de prever el futuro, que se proclamen iguales a Júpiter» (=Gel. *NH.* 14.1.34 [Trad. M. A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, 2006b]).

¹³⁶ Plaut. *Poen.* 792-3 (Trad. M. González-Haba, 2002).

¹³⁷ Plaut. *Rud.* 1141.

secundarios, ello no las alejaba la crítica. Así, en un fragmento de *El gemelo superviviente* (*Vopiscus*), de Lucio Afranio, uno de los personajes declara que los filtros de las viejas carecen de efecto:

Si los hombres pudieran ser cazados con filtros de amor,
Todas las viejas tendrían ahora enamorados.
La juventud, y un delicado cuerpo, y el ser complaciente,
Estas cosas son las pócimas de las mujeres hermosas.
La vejez, mala edad, jamás ha encontrado ni remedio ni alivio.¹³⁸

*Si possent homines delenimentis capi,
Omnes haberent nunc amatores anus.
Aetas et corpus tenerum et morigeratio,
Haec sunt venena formosarum mulierum;
Mala aetas nulla delenimenta invenit.*

Una de las claves para comprender este pasaje es interpretar *delenimentis* como «filtro amoroso». Dicho término entronca con el campo semántico de los cosméticos, que actúan como «lenitivos» para ablandar y seducir a una persona.¹³⁹ Sin embargo, en determinados contextos —como en este fragmento de Afranio— su significado remite directamente al ámbito de la magia amorosa.¹⁴⁰ La *persona loquens* sitúa en el mismo plano *venena* y los *delenimenta* de las viejas, como hace Tito Livio en su relato de las *Bacanales*, cuando el joven Ebucio cae hechizado «por los encantos venenosos» (*delenimentis et venenis*) de la liberta Hispala.¹⁴¹ En este sentido, un fragmento de Laberio también permite establecer una conexión entre la magia erótica y el uso de *delenimenta*. Con un bonito juego de palabras, Laberio proclama que *ad amorem iniciendum, delenimenta esse deliramenta, beneficia autem veneficia*, o de forma más prosaica, a la hora de inspirar el amor, los filtros son un fraude y las buenas acciones el verdadero hechizo.¹⁴²

Tanto el fragmento de Afranio como el de Laberio transmiten el mismo mensaje: el amor verdadero no requiere de artificios mágicos, una idea que arraigó profundamente en la elegía latina, como expondré en el capítulo tercero. En el caso de Afranio, el personaje anónimo enfatiza la impotencia de la vejez y denuncia la ineficacia de los filtros que las viejas confeccionaban para que sus clientes lograran seducir a las muchachas.¹⁴³ Al final, la belleza y el carácter de las mujeres era lo único que cautivaba a sus amantes.

¹³⁸ Fr. 14 Ribbeck, 345-9 (Trad. G. Fontana Elboj).

¹³⁹ *OLD*, s.v. *delenimentum*. Cf. Perrot 1961, 65. En la esfera ritual de la magia y la religión, las plegarias y encantamientos suelen pronunciarse en voz baja, pero también «con dulzura» o «suavidad». Por ejemplo, en un pasaje de Amiano Marcelino se dice que una anciana curaba las fiebres intermitentes recitando «blandos conjuros» (*leni carmine*, Amm. Marc. 29.2.26), y según Píndaro, el dios Asclepio sanaba cualquier herida con sus «blandos encantamientos» (μαλακαῖς ἐπαιδαῖς, Pind. *Pyth.* 3.51). No menos célebres eran los dulces cantos de las sirenas (*dulcis sonus...Sirenium*, Petr. *Sat.* 127.5), o la voz de Anfión, capaz de mover las piedras con su «dulce canción» (*dulcei...Amphion sono*, Sen. *Oed.* 612).

¹⁴⁰ Devialt 1981, 241.

¹⁴¹ Liv. 39.11.2

¹⁴² Fr. 70 Panayotakis (=Fronto. *Ep. ad. M. Caes. et invicem* 1.7.3). Como Laberio, Apuleyo también recurrió a un *moiooteleuton* para expresar el contraste entre *veneficium* y *beneficium*: «¿He de llamar a esto terrible maleficio (*veneficium*) o, más bien, beneficio inútil (*beneficium*)?» (Apul. *Apol.* 102.3 [Trad. S. Segura Munguía, 1980]).

¹⁴³ Sobre la *mala aetas* como metáfora de la vejez, cf. Panchón Cabañeros 1996; García Jurado 2012.

Laberio expresa esta idea a través de una máxima moral, pero el sentido es el mismo que en Afranio.

En este punto, algunos investigadores han interpretado ambos pasajes como el reflejo de una realidad cotidiana. Por ejemplo, para M. Dickie que Afranio haga alusión a filtros amorosos constituye un claro indicio de que en la Roma de su tiempo era frecuente el consumo de bebedizos y pociones elaboradas por viejas: «if a character in such a comedy can speak about love-philtres, that is a very good indication that love-philtres were known and used in Rome in the second half of the second century BC».¹⁴⁴ Según Dickie, el testimonio de Afranio tiene más validez como documento histórico que las comedias de Plauto y Terencio, porque Afranio, junto con Titinio y Quincio Ata, fue uno de los máximos exponentes de la *fabula togata*, un subgénero cómico que, a diferencia de la *palliata* —basada en situaciones de la Comedia Nueva— adaptaba sus tramas a un ambiente romano.

Por mi parte, no puedo estar de acuerdo con el análisis de Dickie. Sin duda, si Afranio hizo mención a los filtros mágicos, era porque el público estaba familiarizado con ellos. Y, ciertamente, la *fabula togata* recreaba ambientes y contextos romanos. Pero al final, eso solo se traduce en una «latinización externa» de la comedia, consistente casi siempre en la adopción de una vestimenta, un decorado y una ambientación romana.¹⁴⁵ Sus tramas y sus personajes siguen inspirándose en modelos griegos y no son ni más ni menos auténticos que los de la *palliata*. De hecho, Menandro ya destacó la ineficacia de los filtros mágicos frente a la belleza de las mujeres, y lo hizo con una palabras que recuerdan bastante al fragmento de Afranio: «solo hay un filtro verdadero que funciona (ἀληθέςφίλτρον). Con él la mujer logra imponerse al hombre (κατακρατεῖν)».¹⁴⁶ Que Afranio pudiera haberse inspirado en estos versos es una cuestión muy difícil de probar, pero no es descartable que estuviera trasladando a su propio presente una realidad heredada de la Comedia Nueva.

En suma, testimonios como este invitan a ser extremadamente cautelosos a la hora de interpretar los versos de una comedia latina, sobre todo si el texto es fragmentario. La mayoría de veces no es posible determinar si estamos ante la descripción de una realidad histórica coetánea al autor o ante la repetición mecánica de un tópico literario procedente de la tradición griega. En cualquier caso, más allá de estas dificultades, tanto el pasaje de Afranio como el verso de Laberio proyectan una imagen despectiva de la *anus*, cuyos artificios y pociones no dejan de ser una metáfora de lo falso y de aquello que resulta inoperante.

Semejantes conclusiones podemos extraer de un fragmento de Sexto Turpilio, que contiene la única referencia en toda la comedia latina a la *saga* o «hechicera».¹⁴⁷ El fragmento consta de un solo verso y dice lo siguiente: «yo no hago esto contratando a una hechicera (*saga*) con dinero, como hace la mayoría (*ut vulgo solent*)».¹⁴⁸ La comedia se titula *Los que prestan auxilio (Boethuntēs)* y, aparte de este, se conservan otros cinco fragmentos. Es posible que el personaje que habla sea un joven enamorado que se niega

¹⁴⁴ Dickie 2001, 132.

¹⁴⁵ Pociña 1975b, 100.

¹⁴⁶ Men. fr. 646 Kock (Trad. F. G. Allison, 1921).

¹⁴⁷ Sobre el término *saga* y sus diferentes acepciones, cf. Teitel Paule 2004, 747-751.

¹⁴⁸ Turp. *Boethuntibus* fr. 6 Rychlewska (= Non. 23.1).

a contratar los servicios de una hechicera para seducir a su amada, pero se trata de una mera suposición. La única evidencia a la que podemos aferrarnos es la cita del gramático Nonio Marcelo, que se basa en este fragmento de Turpilio para ofrecer su propia definición de *saga*: *mulieres dicuntur feminae ad lubidinem virorum indagatrices, unde et sagaces canes dicuntur*.¹⁴⁹ Aunque Nonio Marcelo vivió en época tardía, sus palabras concuerdan con la imagen arquetípica de la vieja-alcahueta descrita en la comedia latina. O en otras palabras, la *saga* que menciona Turpilio en este fragmento podría identificarse con la figura de la *anus*, experta en arbitrar amores y en la elaboración de filtros mágicos.¹⁵⁰

M. Dickie vuelve a apoyarse en este fragmento para defender la existencia en Roma de alcahuetas que se hacían pasar por hechiceras (si es que alguna vez existió realmente una diferencia entre ambas figuras).¹⁵¹ No obstante, en esta ocasión el autor admite la posibilidad de que Turpilio se hubiese inspirado en antecedentes griegos, citando como ejemplo a Gílida, la vieja que protagoniza el primer mimiambo de Herodas y considerada, ya desde la Antigüedad, el exponente clásico de alcahueta chismosa.¹⁵² Por lo que a mí respecta, no puedo sino suscribir las palabras de U. Lugli, quien, a propósito de la cita de Nonio, sostiene que el término *saga* constituye un concepto estereotipado y con matices despectivos: «lungi dal riflettere una qualsiasi realtà sociale, mette soltanto in luce la tendenza della cultura romana a ricondurre la devianza femminile a pochi modelli stereotipi ed intercambiabili».¹⁵³ Desde esta perspectiva, el fragmento de Turpilio sí deja entrever que la figura de la *saga* despertaba cierto rechazo. Así, aunque no queda del todo claro si era cosa del *vulgus* acudir a una *saga* bajo cualquier circunstancia o acudir a ella pagando (*pretio conductam*), en ambos casos la *saga* es degradada a la condición del «populacho», como si sus actividades fueran incompatibles con la moral aristocrática. En suma, incluso en un fragmento tan breve como este, es posible percibir un viso de reprobación y censura moral hacia las viejas-hechiceras y sus prácticas mágicas.

Dejando a un lado a la *saga*, la comedia latina también focalizó el blanco de sus críticas en la figura del *veneficus*, un término ambiguo que, según el contexto, puede traducirse por «hechicero» o «envenenador».¹⁵⁴ La condena a la práctica del *veneficium* se manifiesta especialmente en el teatro de Plauto, que abunda en toda clase de referencias. Este fenómeno puede explicarse a la luz de las circunstancias históricas en

¹⁴⁹ Non. 23.1. Nonio parece basarse a su vez en la definición de Cicerón, que también asociaba la «agudeza» de las *sagae* (*sagacitas*) con el olfato de los perros (Cic. *Div.* 1.65).

¹⁵⁰ Como ya hemos hecho constar, Lucilio, contemporáneo de Turpilio, también relacionó la *saga* con la *conciatrix* o cobertera, cf. n. 80.

¹⁵¹ Dickie 2001, 132.

¹⁵² Las probabilidades de que Turpilio se haya basado en un modelo de la Comedia Nueva aumentan considerablemente si tenemos en consideración su preferencia por Menandro, al que imita en las comedias *Canephorus*, *Demiurgus*, *Epicleros*, *Leucadia* y *Thrasyleon*. Cf. López y Pociña 2007, 253.

¹⁵³ Lugli 1990, 247.

¹⁵⁴ Cf. *LSD*, s. v. *veneficium*: «a poisoning», «the preparation of magic potions, magic, sorcery». Quintiliano destaca la ambigüedad semántica de *veneficium* y los problemas que acarrea su uso en los litigios judiciales, pues «no es lo mismo el conjuro de palabras o encantamiento (*carmina*) y dar una bebida mortífera (*mortiferam potionem*)» (Quint. *Inst.* 3.7.3). La misma confusión genera el término griego φάρμακος, que puede traducirse también por «veneno» o «hechizo». Así, Platón distingue entre los φάρμακα que «dañan cuerpos con cuerpos», refiriéndose a los venenos, y aquellos que, por el contrario, «embrujan con trucos, encantamientos y hechizos (μαγγανείαις τέ τισιν καὶ ἐπαδαῖς καὶ καταδέσει)» (Pl. *Leg.* 11.933a).

las que se inscribe su producción literaria, que coincidió con una oleada de persecuciones y *quaestiones veneficii*. Así, solo entre el 186 y el 179 a. C. más de 5000 personas fueron condenadas en Italia por *veneficium*, sin contar los casos registrados dentro de la ciudad de Roma.¹⁵⁵ Aunque esta cifra es, con toda probabilidad, una exageración, refleja las fuertes tensiones sociales que acompañaron a los juicios por envenenamiento en época de Plauto.

El público que asistía a sus representaciones tenía en mente todos estos condicionamientos externos. Y si las autoridades aspiraban a erradicar la práctica del *veneficium*, un estrategia eficaz y complementaria a las investigaciones judiciales consistiría en aleccionar a los espectadores desde el escenario. De este modo, cuando en *Pseudolus* Balión le pregunta al cocinero si es un *veneficus*, este le contesta: «No, al contrario, soy un salvaguarda del género humano».¹⁵⁶ La construcción adverbial *immo vero* («al contrario») no solo lleva implícito el sentido de negación, también se aprecia un evidente matiz de contraste. Así, Plauto se hace eco en este pasaje de una idea que el público tenía perfectamente interiorizada: los *venefici* constituían una amenaza real para los hombres. Podría objetarse, en este sentido, que el autor imita un modelo griego anterior y que la realidad descrita en tales versos es anacrónica. Pero toda la escena del cocinero es una creación original suya.¹⁵⁷ Además, el estreno de *Pseudolus* coincidió con el momento más álgido de las *quaestiones veneficiis*: aunque la obra suele fecharse en el año 191 a. C., otros trabajos recientes la incluyen entre las comedias de madurez, pudiendo haber sido representada por primera vez poco antes de la muerte de Plauto, en el 184 a. C.¹⁵⁸

El término *veneficus* también es utilizado frecuentemente como insulto, si bien no debe interpretarse en un sentido literal.¹⁵⁹ Ninguno de los casos documentados en la comedia permite identificar al destinatario del insulto con un verdadero «hechicero» o «emponzoñador»: la mayoría de las veces el propósito del emisor es, simple y llanamente, ofender o humillar a su interlocutor, que absorbe toda la carga negativa asociada al concepto de *veneficus*.¹⁶⁰ Por ejemplo, en *Eunuco* la joven Taide insulta a su esclava Pitíade llamándola *venefica*,¹⁶¹ y en *Persa*, el esclavo Sagaristión hace lo propio con Pegnio, al que tacha de *veneficus*.¹⁶² También es habitual el uso de expresiones hiperbólicas construidas a partir del prefijo numeral *ter-*, como en *Aulularia*, cuando el viejo Euclión llama a su esclava Estáfila *trivenefica* («tres veces bruja»),¹⁶³ o en

¹⁵⁵ Liv. 39. 41.6; 40.43.2-3; 40.44.6.

¹⁵⁶ Plaut. *Pseud.* 873 (Trad. M. González-Haba, 2002).

¹⁵⁷ Fraenkel 1972, 78-9; Lowe 1985a, 90.

¹⁵⁸ López López 2007, 234. Varios ejemplos, relativos sobre todo a personas, acontecimientos e instituciones, confirman la proximidad del teatro romano a la vida y costumbres cotidianas de Roma en tiempos del autor, cf. López López 1998.

¹⁵⁹ Sobre el insulto en la comedia latina, cf. Müller 1913; Reimers 1957; Miniconi 1958; Lilja 1965; Dickey 2002, 163-184; Bork 2018.

¹⁶⁰ Dickey 2002, 180.

¹⁶¹ Ter. *Eun.* 825.

¹⁶² Plaut. *Per.* 278. Aunque es algo que no se puede demostrar, cabe la posibilidad de que los actores acompañaran el insulto con algún tipo de gesticulación, como el popular gesto de la higa, al que se atribuían poderes profilácticos. Cf. Fornés Pallicer y Rodríguez-Escalona 2005, 139-141.

¹⁶³ Plaut. *Aul.* 86.

Bacchides, cuando Nicóbulo increpa a su esclavo Crísalo llamándolo *tervenefice* («tres veces brujo»¹⁶⁴).

En todos estos testimonios, el uso de *veneficus* como insulto parece algo puramente convencional. Sin embargo, a veces es posible establecer una conexión lógica entre significante y significado, excediendo los límites de la mera invectiva. En estos casos, *veneficus* deja de ser un insulto vacío y el emisor hace uso de él para describir una cualidad que define a su interlocutor en ese preciso momento. Por ejemplo, en *Truculentus*, el joven Diniarco acusa a Fronesio de ser una «ladrona de niños» (*suppositrix puerum*), y, justo a continuación, la llama *venefica*: «Verás cómo te denuncié ante los nuevos magistrados y después te acusaré de forma que tengas que restituir el cuádruplo, bruja, ladrona de niños»¹⁶⁵ El enfado de Diniarco enfado está aquí justificado, porque Fronesio le había robado a su hijo para fingir que era la madre. Ahora bien, desde mi punto de vista, Plauto no elige el adjetivo *venefica* al azar, al contrario: el uso de *venefica* como insulto está en estrecha consonancia con el robo del niño, una práctica que el imaginario de la época —inducido por las altas tasas de mortalidad infantil— asociaba a las *artes magicae* de las hechiceras.¹⁶⁶ De hecho, a comienzos del reinado de Tiberio, Emilia Lépidia, nieta del emperador Augusto, fue condenada por haber simulado tener un hijo con su antiguo esposo, y a los cargos imputados se añadió, precisamente, el uso de *venena*.¹⁶⁷ En otras palabras, en este pasaje el insulto *venefica* es, al mismo tiempo, ofensivo y descriptivo: por un lado, Diniarco se sirve de él para ultrajar a su rival, pero por otro, su uso resulta coherente con la caracterización de Fronesio y su *partus suppositus*.

De forma parecida, en *Epidicus*, el viejo Perífanos insulta a una cortesana por haber enloquecido a su hijo con sus encantos, y exclama: «¿Será posible, la muy bruja?» (*venefica*).¹⁶⁸ Como en el texto anterior, Plauto tampoco emplea el término *venefica* al azar. Ya hemos visto, a propósito de la *anus*, que el mundo de la prostitución estaba íntimamente relacionado con la manipulación de filtros y pócimas amorosas, y era costumbre creer que las prostitutas seducían a sus clientes con ayuda de estos métodos, llegando incluso algunos a perder la cabeza o trastornarse a causa de sus efectos.¹⁶⁹ Por

¹⁶⁴ Plaut. *Bacch.* 813. Plauto usa el prefijo *ter* en otros adjetivos (cf. *Aul.* 326: *trifurcifer*; 633: *trifur...*), siempre con la intención aparente de parodiar el lenguaje solemne de la tragedia (cf. Soph. *OC* 372: τρις ἄθλιον ἔρις κακή). Aristófanes hizo lo mismo en varias comedias, cf. *Ar. Ach.* 1024 (τρισκακόδαμνον); *Pax* 242 (τρις ἄθλαι καὶ πεντάκις καὶ πολλοδεκάκις). Cf. Lilja 1965, 51; 114; Monserrat Roig 2015, 149.

¹⁶⁵ Plaut. *Truc.* 765 (trad. M. González-Haba, 2002).

¹⁶⁶ Cf. Marco Simón 2020. La bruja Canidia también fue acusada de secuestrar niños y fingir su maternidad (*Hor. Epod.* 17.50). En este sentido, llama la atención la definición que Frínico el Árabe, lexicógrafo del siglo II d. C., ofrece del término ψυχαγωγός («conjurador de almas»): según él, «así era como los alejandrinos llamaban al raptor de niños (τῶν παιδῶν ἀνδραποδιστήν)» (*Phryn. PS*.127.12, s.v. ψυχαγωγός). Tal vez a causa de su pureza e ingenuidad, los niños resultaban de gran utilidad en las ceremonias mágico-religiosas, sea para la fabricación de pócimas o amuletos (*Plin. NH.* 28.41; *PGM* 4.2577; 2579) o como *médium* en los ritos de adivinación (*Apul. Apol.* 42; *Tert. Apol.* 23.1; *PGM* 7.350; 544; 13.750), cf. Fontana Elboj 2012. Por otro lado, una inscripción fechada en época imperial confirma el alcance de estas creencias y su profundo arraigo en la conciencia popular. El epígrafe lamenta la muerte prematura de un niño de cuatro años que había sido arrebatado a sus padres «por la mano cruel de una hechicera» (*saga manus crudelis*), cf. *CIL* VI 19747.

¹⁶⁷ Tac. *Ann.* 3.22-23. Sobre los procesos de magia en época julio-claudia, cf. Marco Simón 2001, 114-117.

¹⁶⁸ Plaut. *Epid.* 221.

¹⁶⁹ Faraone 2001a, 146-160; Dickie 2001, 99-104. La creencia en que los filtros amorosos podían perturbar la mente de quienes los tomaban estaba muy extendida en la Antigüedad, sobre todo si la víctima era un

ello, las palabras de Perífanos resultan de lo más apropiadas: el uso de *venefica* es totalmente congruente con la condición social de la insultada y con el colectivo al que pertenece.

Por otra parte, no deja de ser llamativo el hecho de que el término *veneficus*/ solo se emplee como insulto contra esclavos y prostitutas. Además, el emisor del insulto ocupa casi siempre un lugar superior en la jerarquía social (de amo a esclavo, de hombre libre a prostituta, etc.) o, como mínimo, se mantiene al mismo nivel que su interlocutor (de esclavo a esclavo, de prostituta a prostituta, etc.).¹⁷⁰ Es decir, *veneficus* no se esgrime nunca «de abajo a arriba», sino de «arriba a abajo» o entre iguales. A los testimonios ya citados se puede añadir, por ejemplo, un pasaje de *Rudens* en el que dos esclavos se llaman mutuamente *veneficus*: primero es Tracalión quien se lo dice a Gripo y luego este se lo devuelve a él.¹⁷¹

En *Epidicus* encontramos el único ejemplo en toda la comedia latina en el que se usa como insulto un término relacionado con el campo semántico de la magia y no va dirigido contra un esclavo o una prostituta. Curiosamente, el emisor del insulto —el viejo Perífanos— no emplea el adjetivo *veneficus*, sino que ofende a su interlocutora —la cortesana Acropolístide— comparándola desdeñosamente con la bruja Circe: «Éntrate y no pierdas de vista a la bruja esa, esa Circe hija del sol».¹⁷² E. Fraenkel considera este verso una creación original de Plauto y destaca la presencia del nombre de Circe como sustituto de *venefica*. Sin embargo, no ofrece ninguna explicación que justifique dicho reemplazo. Según él, Plauto habría sacado a colación el mito de Circe para hacer reír al público poniendo en boca del viejo una expresión engolada y altisonante y parodiando el estilo solemne de la tragedia.¹⁷³ En cambio, otros autores justifican la identificación de Acropolístide con Circe aduciendo ciertas similitudes, como el hecho de que ninguna llegara a conocer a su padre.¹⁷⁴

Una explicación alternativa podría ser que, para Perífanos, Acropolístide seguía siendo una mujer libre, y por tanto, no merecía el calificativo de *venefica*, más propio de sujetos marginales. Al fin y al cabo, *venefica* era un insulto reservado exclusivamente a las prostitutas, y a ojos de Perífanos, Acropolístide no lo era. En cambio, recurrir a un *exemplum* mitológico constituye un forma más elevada o sofisticada de injuriar a una persona, sobre todo si esta ostentaba cierto estatus o era socialmente respetable. De hecho, en la comedia *Eunuco* sucede justo lo contrario que en *Epidicus*: si en *Epidicus*

hombre a manos de su esposa. Como señala Plutarco, Olimpia, la madre de Alejandro, enloqueció al joven Arrideo con ayuda de sus «drogas» (φαρμάκοις), «perturbándole así la razón» (Plut. *Vit. Alex.* 77.8), y de acuerdo con Tácito, una mujer llamada Numantina fue acusada «de haber causado con encantamientos y bebedizos (*carminibus et veneficiis*) la locura de su marido» (Tac. *Ann.* 4.22.3). Por otro lado, y según la tradición, el poeta Lucrecio murió a causa de los efectos de una *pocula amatoria* (Jer. *Chron.* 94 = Helm, p. 149), igual que el general Luculo, quien, a juicio de algunos autores, pereció poco después de ingerir el «filtro amoroso» (*amatorio*) que le había dado su liberto (Plin. *NH* 25.24-25). Sin embargo, Plutarco afirma que no llegó a morir y que el filtro solo le hizo perder la razón (Plut. *Vit. Luc.* 43.2). En suma, la creencia en el poder enloquecedor de las pociones amorosas estaba tan arraigada que para Quintiliano el *veneficus* no solo era «aquel que quita a otro la vida dándole una pócima», sino también «el que le ha robado la consciencia» (Quint. *Inst.* 9.2.105).

¹⁷⁰ Monserrat Roig 2015, 158.

¹⁷¹ Plaut. *Rud.* 987 (*venefice*); 1112 (*venefice*).

¹⁷² Plaut. *Epid.* 603-4 (Trad. M. González-Haba, 1996).

¹⁷³ Fraenkel 1972, 93.

¹⁷⁴ Franco 2012, 33-34.

Acropolístide se hace pasar por una mujer libre siendo en realidad una cortesana, en *Eunuco*, el joven Quéreas se disfraza de esclavo, y en virtud de esta condición, es tachado de *veneficus*.¹⁷⁵

En definitiva, el término *veneficus* juega un papel destacado en la caracterización del esclavo y la prostituta y enfatiza su carácter marginal. Su uso como insulto funciona como un marcador de lo «otro» y refleja el rechazo que despertaba en tiempos de Plauto la magia y sus practicantes. La comedia se erige así como uno de los medios más eficaces a la hora de condenar y estigmatizar aquellas prácticas y comportamientos que se desviaban de la ortodoxia religiosa tradicional, desde los presagios de los *harioli* hasta los encantamientos de las *sagae*, pasando por las artimañas de las viejas-alcahuetas y los *venefici*, cuyas actividades ilícitas dieron pie, como ya he apuntado, a toda una oleada de persecuciones.

Sin duda, este discurso moralizante se adhería al discurso oficial de las autoridades, pero hablar de «propaganda» sería, tal vez, algo exagerado. Aunque la organización de los espectáculos teatrales corría al cargo de los magistrados, la condena de la magia y sus practicantes no formaba parte de un programa propagandístico orquestado por el Estado. Antes bien, parece la expresión de un genuino y generalizado sentimiento de condena hacia este conjunto de prácticas rituales, vinculadas a una periferia marginal con la que la élite aristocrática no podía empatizar y de la que era más fácil reírse. Y es que, como ya se ha señalado antes, la risa, y sobre todo reírse del otro, reforzaba la cohesión interna de la comunidad y sus lazos afectivos. Ahora bien, en la comedia latina, la magia y lo mágico no solo fueron objeto de censura. Como voy a tratar de exponer en el apartado siguiente, también constituyeron un recurso cómico sumamente eficaz.

1.3. Magia y humor: la magia como recurso cómico

En su estudio sobre la comedia de magia, E. De la Fuente analiza los personajes que aparecen en escena y llega a la siguiente conclusión: «no son magos todopoderosos que utilizan la magia para un fin determinado (poder, riqueza...), sus actuaciones solo pretenden divertir al público. La magia está al servicio de la comicidad».¹⁷⁶ En Roma, la situación era muy diferente. Para empezar, no existía el personaje del «mago» o la «bruja», o por lo menos no formaban parte del elenco principal, tal como indiqué en el primer apartado. Los recursos escénicos tampoco eran los mismos. Es cierto que los teatros romanos contaban con grúas y aparejos capaces de elevar a los actores y parte del decorado, pero su mecánica era limitada, y se empleaban con más frecuencia en las tragedias.

Otro aspecto a tener en cuenta atañe las particularidades de cada sistema cultural. Los espectadores que a mediados del siglo XIX asistían a una representación de Eugenio Hartzenbusch se reían de la madre Celestina tanto como nosotros lo hacemos hoy en día con las aventuras de la bruja Sabrina. Pero la Roma de Plauto era, en términos weberianos,

¹⁷⁵ Ter. *Eun.* 648 (*venefico*)

¹⁷⁶ De la Fuente Ballesteros 1994, 96.

un «mundo encantado», y en él, las «brujas» y sus ritos eran tan «reales» como el veneno de una serpiente. Es decir, desde nuestra óptica moderna, las brujas y los magos son individuos potencialmente risibles, pero en Roma, reírse de ellos implicaba asumir ciertos riesgos, y más si se hacía sobre el escenario, donde todo adquiere una consistencia real. No existe, en suma, una «ontología del humor»: lo que movía a la risa a un español del diecinueve tiene poco que ver con aquello que hace reír a un bosquimano o a un romano de hace dos mil años.¹⁷⁷

Teniendo presente estas consideraciones, la pregunta que debemos plantearnos es: ¿pudo la magia en Roma ponerse «al servicio de la comicidad»? El análisis de las fuentes revela que sí, que en la comedia romana, y sobre todo en el teatro de Plauto, la magia y lo mágico fueron un recurso cómico eficaz, si bien en contextos puntuales y de forma esporádica. Un primer ejemplo lo encontramos en la comedia *Amphitruo*, a la que ya me he referido en alguna ocasión. Al final del cuarto acto, Anfitrión descubre que Zeus ha adoptado su apariencia para acostarse con su mujer y decide actuar de inmediato contra él:

Bien sabe dios que no se va a burlar de mí en vano ése, quienquiera que sea (*quisquis est*); me voy derecho al rey y le expondré lo ocurrido. Yo me he de vengar de ese hechicero tesalio (*veneficus Thesalus*), que ha vuelto locos (*sic*) a toda mi gente.¹⁷⁸

La gracia del chiste reside en la expresión *veneficus Thessalus*, pero para entenderlo, primero es necesario descodificar el mensaje y adaptarlo a nuestros estándares culturales. En principio, que Anfitrión considere a Zeus un *veneficus* entra dentro de la lógica: a fin de cuentas, el dios había imitado su apariencia y eso encaja con los poderes metamórficos que la tradición atribuía a los magos.¹⁷⁹ Además, como Anfitrión no sabía que su doble era un dios (*quisquis est*), emplea el insulto *veneficus* con su habitual matiz degradante.

Sin embargo, lo que ya no resulta tan lógico aquí es el uso del adjetivo *Thessalum*, no tanto por lo que significa,¹⁸⁰ sino por el uso del género masculino. Hasta donde he podido comprobar, este pasaje de Plauto constituye el único testimonio de toda la literatura latina que combina el adjetivo *veneficus* y el gentilicio *Thessalus*. La fama de Tesalia como cuna de la magia no venía dada por sus hechiceros varones, sino por sus

¹⁷⁷ Bremmer y Roodenburg 1997, 3. Como observa M. Beard en un estudio reciente sobre la risa en Roma, aunque podamos reírnos alguna vez con los chistes de Plauto, sus bromas no siempre se pueden expresar en términos modernos, «ni suponer que en todos los casos concretos se pueda lograr una translación satisfactoria del mundo romano al nuestro» (2022, 40).

¹⁷⁸ Plaut. *Amph.* 1041-1043 (Trad. M. González-Haba, 1992).

¹⁷⁹ Se puede citar al respecto un pasaje de Heródoto en el que historiador califica de γόητες o «hechiceros» al pueblo de los neuros, famosos por transformarse en lobos. (Hdt. 4.105), cf. Buxton 1987, 42-43. Por su parte, Platón define al γόης como aquel que se muestra «en momentos distintos con aspectos distintos» (Pl. *Resp.* 380d), y en otro lugar compara a Proteo, el célebre dios polimórfico, con las personas que «seducen con ayuda de encantamientos» (γοητεύοντε, Pl. *Euthyd.* 288b).

¹⁸⁰ La fama de las brujas tesalias era proverbial. Entre sus facultades sobrenaturales destacaba el poder para hacer descender la luna del cielo o adoptar la forma de distintos animales: «Pue esas malditas brujas, bajo la apariencia de cualquier clase de animal, se deslizan tan furtivamente que les es fácil burlar hasta la vigilancia del Sol y de la Justicia; toman, en efecto, la forma de aves, de perros, de ratas y hasta de moscas» (Apol. *Met.* 2.22.2-3 [Trad. L. Rubio Fernández, 1983]). Cf. Villagra Hidalgo 2013.

brujas,¹⁸¹ y debido a semejante incoherencia, es verosímil que los espectadores de la época esbozaran una leve sonrisa. Además, llamar a *Zeus veneficus Thessalus* contribuía a su feminización y ridiculización.

Esta hipótesis cuenta con el respaldo de algunas teorías modernas sobre el origen de la risa. Según la «teoría de la incongruencia», la risa surge cuando se detecta una relación sorprendente o inesperada entre dos elementos opuestos, es decir, cuando se produce una discordancia de ideas.¹⁸² Para Kant, la risa nace exactamente cuando se desmorona cualquier expectativa construida desde la lógica, y para ello, es imprescindible que haya un elemento absurdo, algo en lo que el entendimiento no pueda hallar satisfacción por sí mismo.¹⁸³ Schopenhauer también situaba el origen de la risa en la subsunción o inclusión paradójica de una cosa en un concepto que en verdad no le corresponde.¹⁸⁴

Así pues, desde estos postulados teóricos, la risa aparece vinculada a lo absurdo, a la paradoja y al oxímoron disparatado, como la expresión *veneficus Thessalus*. No obstante, esta hipótesis choca con un obstáculo: y es que, para romper las expectativas del público y el chiste resulte gracioso, el espectador romano tenía que conocer la fama las brujas tesalias, y eso es algo difícil de demostrar. Tampoco está claro si el pasaje de *Amphitruo* constituye una creación original de Plauto o si lo copió de un modelo griego. Solo nos queda un razonamiento lógico, pero en modo alguno concluyente: si Plauto incluyó el chiste en su comedia, fue porque sabía que el público estaba capacitado para entenderlo.

En cualquier caso, contamos con otros testimonios más elocuentes en los que se produce de nuevo una incongruencia graciosa y donde la magia vuelve a desempeñar un papel importante. Por ejemplo, Plauto explota este mismo recurso en un pasaje de la comedia *Pseudolus*, pero esta vez con la intención de burlarse del cocinero que había contratado el rufián Balión. El cocinero aprovecha la ocasión para exhibir su locuacidad y hacer gala de la soberbia típica de los μάγειροι,¹⁸⁵ y al comparar la comida que había preparado con las pócimas de Medea, su petulante altanería le lleva a cometer un pequeño desliz:

Pues porque con lo que te tragues hoy aquí por obra mía verás como te ocurre igual que a Pelias con Medea, que con sus filtros y sus pócimas se cuenta que le volvió un pollo de un abuelo que era el hombre. Igualito haré contigo.¹⁸⁶

Todo aquel que esté mínimamente familiarizado con el mito de Medea habrá captado el sentido de la broma. Según la versión clásica del mito, Medea no rejuveneció a Pelias, sino a su hermanastro Esón, dentro de un caldero.¹⁸⁷ A Pelias prometió hacerle lo mismo, e incluso lo introdujo también en el caldero, pero al final fue engañado por la

¹⁸¹ Cazeaux 1979; Edmonds III 2019, 19-21. Otros investigadores se han percatado también de esta singularidad. Como señala O. Phillips, «Plautus has given us our first Thessalian sorcerer who is male and the first who does not conjure the moon down» (2002, 381-382).

¹⁸² Forabosco 1992.

¹⁸³ Attardo 1994, 47-49. En rigor, Cicerón esbozó los principios de esta teoría al observar que «la risa se provoca burlando las expectativas» (Cic. *De or.* 2.289).

¹⁸⁴ Montes Castillo 2000, 47.

¹⁸⁵ Berthiaume 1982, 71-78; García Soler 2008, 148.

¹⁸⁶ Pl. *Pseud.* 867-872 (Trad. M. González-Haba, 2002).

¹⁸⁷ Ov. *Met.* 7. 159-296; Val. Fl. 6.440-454.

bruja y asesinado a manos de sus propias hijas.¹⁸⁸ El cocinero no puede estar más equivocado.

Algunos investigadores explican este desliz achacándolo a un error de Plauto, como A. M. Tupet, quien habla de «une curieuse confusion ou contamination», o E. Fraenkel, quien lo atribuye a una distracción del autor, que habría mezclado las figuras de Pelias y Esón.¹⁸⁹ Para J. C. Lowe, el error resulta hasta cierto punto comprensible teniendo en cuenta la similitud entre ambas escenas, con los dos reyes metidos en un caldero y Medea vertiendo pócimas y hierbas en su interior.¹⁹⁰ De hecho, algunos se han apoyado en este pasaje para defender la existencia de una versión desconocida del mito en el que Medea rejuvenecía a Pelias y en la que Plauto se habría inspirado directamente.¹⁹¹

Sin embargo, existen razones para pensar que el error fue intencionado, es decir, que Plauto lo hizo de forma consciente y deliberada. Para ello me baso en tres argumentos. En primer lugar, no hay ningún indicio en las fuentes que sugiera la existencia de una versión alternativa del mito, al menos que yo sepa. En segundo lugar, Plauto explota en el mito clásico griego en otras comedias, y como en *Pseudolus*, lo hace con una intención cómica.¹⁹² De hecho, el mal uso intencionado de *exempla* mitológicos constituye un recurso cómico bastante frecuente, sobre todo para ridiculizar a un personaje algo pedante.¹⁹³ Y en tercer lugar, la torpeza del cocinero concuerda con la imagen estereotipada de estos profesionales, caracterizados por su arrogancia y su agotadora verborrea. Más aún, dado que los cocineros tenían fama de magos,¹⁹⁴ no conocer el mito de Medea resultaba, si cabe, más irónico todavía: un cocinero-mago como el que Plauto retrata en *Pseudolus* debía estar familiarizado con las hazañas de una cocinera-maga como Medea.

En resumen, basándome en estos tres argumentos, la confusión entre Pelias y Esón parece ser deliberada. Plauto recurre a una incongruencia para burlarse de la ignorancia del cocinero, que, como los malos oradores, habría utilizado incorrectamente un *exemplum* mitológico. Y el rufián Balión también es ridiculizado de forma indirecta al no percatarse del desliz cometido por su interlocutor y seguir hablando como si nada hubiera pasado.

¹⁸⁸ Apollod. *Bibl.* 1.9.27; Diod. Sic. 4.50-52; Hyg. *Fab.* 24; Ov. *Met.* 7.298-349.

¹⁸⁹ Tupet 2009, 210; Fraenkel 1972, 78.

¹⁹⁰ Lowe 1985b, 414.

¹⁹¹ Meyer 1980, 114-120.

¹⁹² Alonso del Real 1994.

¹⁹³ Como en el *Pluto* de Aristófanes, donde el esclavo Carión confunde a la maga Circe con la prostituta Laide y a Odiseo con su amante Filónides (Ar. *Plut.* 302-308), cf. Guevara Macías 2016, 175. Fuera del marco de la comedia, pero con un propósito similar, Petronio se mofa de Trimalción con este mismo recurso: haciendo gala de su zafiedad, el liberto confunde la guerra de Troya con la conquista de Corinto (Petr. *Sat.* 50.5) y a Casandra con Medea (Petr. *Sat.* 52.1), cf. Schmeling 2002.

¹⁹⁴ Su asimilación como magos estaba en parte inducida por las semejanzas existentes entre la técnica culinaria y las artes mágicas, especialmente en la parte correspondiente a la elaboración de pócimas y venenos, que en ocasiones constaban de los mismos ingredientes que se empleaban en cocina. Así, en una comedia de Damóxeno, un cocinero dice saberse de memoria todas las obras de Demócrito, a quien la tradición atribuía la autoría de varios tratados sobre farmacología y ciencias ocultas (Fr. 2 K.-A [=Ath. 3.101f]). Por otro lado, aunque la hipótesis más aceptada vincula el origen de la palabra μάγειρος («cocinero») con el término μαχαίρα («cuchillo»), algunos lo asocian el sustantivo μάγος y sus derivados, cf. Hemmerdinger 1969, 19.

La mayor objeción que podría hacerse a esta hipótesis atañe, una vez más, al grado de aculturación del público asistente y conocimiento del mito griego. Sin embargo, en el caso particular de Medea, su figura experimentó una temprana recepción en el imaginario romano, por lo que es altanamente verosímil que los espectadores de Plauto conocieran su historia y captaran la broma.¹⁹⁵ Además, la escena protagonizada por Balión y el cocinero parece ser una creación original de Plauto.¹⁹⁶ Eso significa que cada verso de este pasaje fue el producto de un proceso creativo rigurosamente premeditado y autoconsciente.

En la comedia *Mostellaria* se produce una distorsión similar, pero esta vez no se altera un episodio de la mitología, sino una historia arraigada en el folklore popular: la casa encantada por fantasmas.¹⁹⁷ El argumento de la comedia gira en torno al esclavo Tranión y sus ardides para encubrir los despilfarros de Filólaques, quien, en ausencia de su padre —un viejo comerciante llamado Teoprópides— había vendido la casa para pagar la libertad de una prostituta. Sin embargo, Teoprópides regresa inesperadamente de su viaje y Filólaques pide ayuda a Tranión para que este no le descubra. Tranión se ve obligado a improvisar un plan e inventa la historia de que la casa estaba encantada por un fantasma. Según le cuenta a Teoprópides mientras espera delante de la puerta, su hijo había vendido la casa porque estaba hechizada por el fantasma del huésped anterior, quien, a su vez, había sido asesinado por el dueño que se la vendió. Como el huésped no fue enterrado debidamente, su fantasma seguía deambulando por la casa en busca de venganza.

Hasta aquí, la ficción de Tranión se ciñe a los esquemas del relato tradicional.¹⁹⁸ Todas estas historias, o al menos las documentadas en las fuentes, tienen en común la presencia de un fantasma cuyo cuerpo no había recibido las honras fúnebres (ἄταφος/*insepultus*), y que estaba condenado a vagar por el mundo de los vivos hasta ser

¹⁹⁵ Cf. García Gual 1971, 88. El de Medea fue el mito más adaptado en la tragedia, desde Enio hasta Séneca, pasando por Accio, Pacuvio y Ovidio. No obstante, su figura penetró en el imaginario romano antes del estreno de todas estas obras y a través de otros cauces ajenos al teatro y la literatura. Así lo sugieren las representaciones iconográficas de Medea y otros personajes del mito visibles en varios recipientes de cerámica etruscos, como un olpe hallado cerca de Cerveteri y fechado en torno al año 630 a. C., considerado la representación figurativa más antigua de Medea. En todas estas decoraciones, la escena del caldero y el asesinato de Pelias ocupan un lugar central, siendo a su vez uno de los temas más recurrentes en las pinturas murales y en los relieves de los sarcófagos. Cf. Isler-Kerényi 2000, 119-120; Pollard 2008, 130.

¹⁹⁶ Cf. n. 157.

¹⁹⁷ El título de la comedia —que en castellano suele traducirse por *La comedia del fantasma*— ya insinúa de algún modo su línea argumental. Según la opinión de algunos autores, el término *mostellum*, que es, a su vez, el diminutivo de *monstrum*, designaba específicamente a las apariciones espectrales de las casas encantadas. Cf. Jobbé-Duval 1924, 31.

¹⁹⁸ Los relatos mejor conocidos de casas encantadas se conservan en la obra de Plinio el Joven (Plin. *Ep.* 7.27.5-11) y Luciano (Lucian. *Philops.* 30-31). La literatura cristiana también adaptó estas historias incorporando otros temas y motivos, como se observa en la *Vita Germani* de Constancio de Lyon (2.10) y en los *Diálogos* de Gregorio Magno (3.4.1-3). Por otro lado, la casa encantada por fantasmas fue un tópico recurrente en la Comedia Nueva, o así lo sugieren las tres comedias tituladas Φάσμα (*El fantasma*) escritas por Menandro, Teogneto y Filemón. No se sabe con certeza cuál pudo ser el modelo de Plauto, pero la crítica especializada se decanta por la obra Filemón, a quien alude en el verso 1149 (*Si amicus Diphilo aut Philemoni es*), cf. Perna 1955, 366-367. Sobre los relatos de casas encantadas en la Antigüedad, cf. Felton 1999a; Stramaglia 1999, 119-169; Fontana Elboj 2021, 71-88.

enterrado conforme a los ritos tradicionales.¹⁹⁹ No obstante, a medida que Tranión entra en detalle, su inventiva empieza a desmoronarse, incurriendo en varias contradicciones. Por ejemplo, estas historias solían estar protagonizadas por un hombre sabio que se enfrentaba al fantasma y erradicaba la maldición enterrando su cadáver.²⁰⁰ Pero en la comedia de Plauto, ningún personaje desempeña el rol de «héroe». Es más, cuando Teoprópides termina de escuchar la historia, huye despavorido sin ni siquiera entrar en la casa.

D. Felton dedicó un artículo a señalar otras incoherencias similares.²⁰¹ Por ejemplo, que el fantasma se manifieste en sueños, cuando lo habitual en este tipo de historias era que se pasara por la casa aterrando a los inquilinos. Así lo cuenta Plauto en boca de Tranión:

Tranión: ¡Chsst! Calla, tú escúchame: dice que es que se le había aparecido en sueños el difunto.
Teoprópides: Pero en sueños, ¿no?
Tranión: Síii, pero tú escúchame; dice que el muerto le habló como sigue....
Teoprópides: ¿En sueños?
Tranión: Milagro que se lo hubiera dicho despierto, si hacía sesenta años que había sido asesinado.²⁰²

El propio Teoprópides parece ser consciente de lo extraño que resulta el hecho de que el fantasma solo se aparezca en sueños. Su respuesta *nempe ergo in somnis* busca confirmar esta anomalía. Pero no menos extraña es la respuesta de Tranión: según él, el fantasma no podía estar «despierto» (*vigilanti*) porque habían pasado sesenta años desde que fue asesinado. Esta explicación carece de toda lógica o sentido, y lejos de aclarar las cosas, lo que hace es enredar aún más la historia. Los espíritus de los *insepulti* no envejecían ni acusaban el paso del tiempo. Su único cometido era vagar por el mundo de los vivos hasta recibir una sepultura digna, sin importar los años transcurridos desde su muerte.²⁰³ Tranión ignora por completo este detalle, pero por muy ridículas que suenen sus palabras —al menos para el espectador de la época— Teoprópides seguía sin sospechar nada.

Toda esta cadena de errores e incongruencias culmina con el fallo más garrafal de Tranión. Justo cuando estaba a punto de convencer a su amo de que la casa estaba encantada, Filólaques y sus amigos, que hasta ese momento habían permanecido dentro en silencio, montan un alboroto e interrumpen la conversación. Sin tiempo para

¹⁹⁹ Sobre los *insepulti* y su categorización como «muertos inquietos», cf. Johnston 1999a, 127-199. Las imprecaciones funerarias transmitidas en numerosos epitafios de Asia Menor reflejan el temor a que la sepultura y los restos mortales fuesen profanados, cf. Strubbe 1991.

²⁰⁰ En el relato de la casa encantada narrado por Plinio el Joven, el filósofo Artemidoro es quien hace frente al fantasma y el que descubre el lugar en el que su cuerpo había sido mal enterrado (Plin. *Ep.* 7.27.11). En cambio, en la versión de Luciano dicho papel corresponde al filósofo Arignoto, que acorralla al espectro en una habitación lanzándole todo tipo de maldiciones (Lucian. *Philops.* 31). Cf. Thompson 1955-1958, motivo H 1411: *Fear test: staying in haunted house*.

²⁰¹ Felton 1999b.

²⁰² Plaut. *Mostell.* 489-494 (Trad. M. González-Haba, 1996)

²⁰³ Como señala Tertuliano, los *insepulti* no bajaban a los infiernos hasta que no recibían justa sepultura y cita como ejemplo el caso de Patroclo, quien se apareció en sueños a Aquiles suplicándole que lo enterrase (Tert. *De anim.* 56.2). Sin embargo, Virgilio fijó en cien años el tiempo que las almas de los muertos pasaban en la laguna Estigia. Transcurrido ese plazo, podían cruzar al otro lado aunque sus cuerpos no hubieran sido sepultados (Verg. *Aen.* 330).

reaccionar, Tranión sale del paso atribuyendo los ruidos al fantasma (v. 508), una explicación que contradice su presunta naturaleza onírica. Según las creencias de la época, los espíritus de ultratumba se aparecían físicamente o en sueños, pero no en ambas dimensiones.²⁰⁴ Una vez más, Tranión es incapaz de dar sentido a su relato, y, una vez más, Teoprópides vuelve a creérselo.

En resumen, la *vis comica* de la escena radica en la torpeza del esclavo y en la ingenuidad de su amo. Según Felton, la intención de Plauto era crear una atmósfera de suspense dejando abierta la posibilidad de que Teoprópides descubriera el embuste.²⁰⁵ Sin embargo, a mi modo de ver, el diálogo entre Tranión y Teoprópides está diseñado para que el público pensara justo lo contrario: en ningún momento tiene uno la impresión de que Teoprópides vaya a descubrir la verdad o esté cerca de averiguarla, y los elementos cómicos que salpican la narración anulan cualquier sensación de suspense. Así, el efecto que produce la historieta del fantasma es muy parecido al que se da *Pseudolus* con Balión y el cocinero: el espectador se ríe de Tranión por ignorar el relato tradicional de la casa encantada y del viejo Teoprópides por dar crédito a una historia tan inverosímil como aquella.

La ineptitud de los esclavos vuelve a relucir en un pasaje de *Curculio*, donde la magia y la adivinación adquieren cierta relevancia. En esta ocasión, un proxeneta llamado Capadocio le pide a su esclavo Palinuro que interprete el significado de un sueño que había tenido la noche anterior. Palinuro no solo acepta su petición, sino que alardea de ser el mayor experto en la materia, a tal punto de que los adivinos profesionales acudían a él para consultarle:

Capadocio: Déjate de bromas y contesta a lo que te pregunto: ¿puedes decirme lo que significa un sueño que he tenido esta noche?

Palinuro: ¡Bah, no hay tipo más versado en materia de presagios que un servidor. Hasta los adivinos de oficio vienen a consultarme, y con las respuestas que les doy, todos están de acuerdo.²⁰⁶

Para un lector moderno, las palabras de Palinuro no tienen, aparentemente, nada de gracioso. Pero para un romano de la época, resultaban de los más divertidas. La razón reside en el papel que la sociedad romana había reservado a los esclavos y el rol que Palinuro se atribuye a sí mismo. En la Roma de Plauto, los esclavos eran particularmente sensibles a la «adivinación natural», que es aquella que no requería de conocimientos técnicos para leer el futuro, como la fisiognomía, las *sortes* o la adivinación extática/inspirada.²⁰⁷ En cambio, la interpretación de los sueños —frecuentemente

²⁰⁴ Felton 1999b, 138.

²⁰⁵ Felton 1999b, 124.

²⁰⁶ Plaut. *Curc.* 245-250 (Trad. M. González-Haba, 1996).

²⁰⁷ Cf. Alvar Nuño 2017, 149. En *El Satiricón*, la esclava Crisis exhibe sus facultades para leer el futuro a partir de los rasgos faciales y la forma de andar de la gente (Petr. *Sat.* 126). La condición ingenua del esclavo y su pureza natural hacían de él el sujeto idóneo para recibir la gracia de los dioses, de ahí su función como *medium*. Por ejemplo, se cuenta que un esclavo de Sila pronosticó su victoria en las guerras civiles mientras se hallaba «en un estado de inspiración divina», es decir, en pleno éxtasis (Plut. *Vit. Sull.* 27), y de forma similar, en la revuelta servil del año 133 a. C. el esclavo sirio Euno fingió estar poseído por la diosa Atargatis e imitó las convulsiones que la Pitia de Delfos (Flor. 2.7.4). Medio siglo después, poco antes de la revuelta de Espartaco, una esclava tracia vaticinó su desdichado destino «inspirada en los misterios de Dionisio» (Plut. *Vit. Cras.* 8). Las dotes proféticas del esclavo alcanzaron tal grado de

asociada a la magia²⁰⁸— se englobaba dentro de la «adivinación inductiva», porque, como la astrología y la aruspicina, exigía un proceso de aprendizaje, fuera del alcance del esclavo doméstico.²⁰⁹

Así pues, Palinuro se arroga unas facultades que exceden por completo sus aptitudes intelectuales y su condición servil, provocando la risa del espectador. Esta extralimitación de las funciones del esclavo está en la base de lo que algunas teorías modernas consideran el origen del humor. Platón ya observó que la risa castigaba a los individuos aquejados de la ignorancia propia, «creyendo que son sobresalientes en virtud, aunque no lo son».²¹⁰ Desde esta perspectiva, E. Jáuregui relaciona el origen de la risa con los desastres escénicos que se producen en «el gran teatro del mundo» y con los actores que incumplen su rol dentro del teatro de la vida.²¹¹ Así, el autor asocia la risa a las definiciones culturales de los roles sociales, o dicho de otro modo: lo que una determinada cultura considera «gracioso» depende de las expectativas asignadas a cada individuo o grupo social. Por tanto, que un esclavo como Palinuro fuera intérprete de sueños resultaba tan gracioso para un romano como es para nosotros un esquimal haciendo surf.

En otro pasaje de *Curculio*, el joven Fédromo se dirige a la puerta de su querida Planesio para cantar una canción (*quid si adeam ad fores atque occentem?*, v. 145), y una vez allí, entona los siguientes versos:

Cerrojos, ay cerrojos, gustoso os saludo,
os amo, os deseo, os busco
y os suplico que, simpáticos como sois,
os volváis unos bailarines bárbaros.
Bailad, os los suplico, y sacad afuera
a esa que, desdichado de mí,
se me ha bebido la sangre de enamorado.²¹²

A primera vista, parece que estamos ante una adaptación del tópico del παρακλαυσίθυρον o serenata ante la puerta de la enamorada, bastante usual en la poesía helenística.²¹³ Sin embargo, varios indicios llevan a considerar seriamente la hipótesis de

consideración que figuraban entre las cláusulas de los contratos de contraventa: si un esclavo no sacudía constantemente la cabeza ni hablaba inspirado por los dioses, se consideraba apto para el trabajo (*Dig.* 21.1.1.9). Cf. Montero 1995, 146.

²⁰⁸ Los magos persas eran expertos en el arte de la ὄνειροκριτικά (Hdt. 1.107-108; 120; 128; Cic. *Div.* 1.46), al igual que los caldeos de Babilonia (Diod. Sic. 2.29; Joseph. *BJ.* 2.112). Cicerón incluyó a los *isiacos coniectores* y a los *interpretes somniorum* entre las formas de adivinación «inadmisibles» (Cic. *Div.* 1.132), y en tiempos de Tiberio, Libón Druso fue condenado, entre otros cargos, por consultar a los intérpretes de sueños (*somniorum etiam interpretes*) y asistir a rituales mágicos (*magorum sacra*, Tac. *Ann.* 2.27-2). No deja de ser significativo el hecho de que el astrólogo Ptolomeo diera el mismo tratamiento o consideración a los practicantes de magia y a los ονειροκριτικάς, situándolos en un mismo plano o nivel (Ptol. *Tetr.* 3.156; 4.182).

²⁰⁹ El acceso a tratados y manuales de oniromancia era un privilegio solo al alcance de aquellos individuos que gozaban de cierto estatus. Por ejemplo, el historiador Jenofonte fue capaz de interpretar su propio sueño (Xen. *An.* 3.1.11), al igual que el viejo Démones en la comedia *Rudens* (Plaut. *Rud.* 771-773).

²¹⁰ Pl. *Phlb.* 48e. El filósofo ateniense vincula por tanto la risa y lo ridículo con la negación del precepto γνῶθι σαυτὸν.

²¹¹ Jáuregui 2008, 58.

²¹² Plaut. *Curc.* 147-154 (Trad. G. Fontana Elboj).

²¹³ Ar. *Ecc.* 960-977; *Anth. Pal.* 5. 23; 145; 164; 189; 191. Cf. Copley 1956, 1-27; Yardley 1978.

que Plauto está parodiando aquí un encantamiento mágico.²¹⁴ Para empezar, el lenguaje que utiliza evoca el léxico de la liturgia religiosa. Por ejemplo, las palabras *vos saluto lubens* (v.147) calcan la clásica fórmula *votum solvit lubens merito*, tan común en la epigrafía votiva, y los verbos suplicatorios *amo*, *volo*, *peto* y *obsecro* (v.148) también remiten al vocabulario de la plegaria tradicional, caracterizada igualmente por la acumulación de sinónimos (congeries).²¹⁵ No obstante, tal como señala M. Suárez, estos verbos adquieren en la comedia plautina un sentido obsceno, como *amare*, que se usa habitualmente para designar el acto sexual, o *petere*, que alude implícitamente a la búsqueda de zonas erógenas.²¹⁶ Asimismo, la expresión «beberse la sangre del enamorado» (*amanti ebibit sanguinem*, v. 152) admite de nuevo una lectura en clave erótica, dado que *bibere* y *sanguis* evocan, respectivamente, la práctica de la felación y el semen.²¹⁷

Así pues, según la interpretación de Suárez, Plauto estaría parodiando las fórmulas tradicionales de la plegaria religiosa imprimiendo al lenguaje ritual un sentido obsceno y sexual. Ahora bien, sin negar la validez de esta hipótesis, no es descartable tampoco que la serenata de Fédromo constituya, como ya se ha dicho, la parodia de un encantamiento mágico. Esta idea ya fue planteada por J. P. Cèbe y R. López Gregoris, pero no ha sido suficientemente argumentada.²¹⁸ Así, si examinamos el texto con detalle podremos llegar a detectar ciertas analogías entre la cantinela de Fédromo y los *carmina magicae*. De entrada, los verbos ilocutivos en primera persona son relativamente abundantes en los textos de maldición²¹⁹ y el uso del diminutivo *pessuli* («cerrojitos») contribuye a reforzar la función ilocutiva del mensaje.²²⁰ Por otro lado, los verbos en imperativo (*gerite*, *susslite*, *mittite*) también constituyen un rasgo característico de las fórmulas mágicas,²²¹ tanto como la repetición de estructuras análogas, como se observa en *vos...vos* y en *pessuli...pessuli*.²²²

Desde luego, estos aspectos formales también aparecen, en mayor o menor medida, en la plegaria religiosa, como los verbos suplicatorios en primera persona.²²³ Sin embargo, hay un elemento diferencial en el texto de Plauto que remite específicamente al ámbito de la magia, y es el verbo *occentare* (*occentem*, v.145), cuyo significado e interpretación ha sido objeto de grandes debates.²²⁴ Por su raíz y su relación con el

²¹⁴ Como es bien sabido, Plauto era muy aficionado a la parodia y solía recurrir a ella para caricaturizar algunos ritos y ceremonias del culto tradicional, cf. Jeppesen 2013.

²¹⁵ Cf. AE 1894, 148: *a vobis optimi municipes peto et rogo...*; CIL V 2305: *rogo et peto omnem clerum...*

²¹⁶ Suárez 2001, 105-106. Sobre las connotaciones sexuales del verbo *peto*, cf. Adams 1993, 159.

²¹⁷ Suárez 2001, 108-109.

²¹⁸ Cèbe 1966, 91; López Gregoris 2006, 125-126; 2008, 136-138.

²¹⁹ Por ejemplo, la forma verbal *peto* aparece atestiguada en varias *defixiones*, lo mismo que *obsecro*, cf. AE 2008, 223: *rogo et peto magnam virtutem vestram...*; AE 2008, 260: *vos precatur et petit rogat vos numina...*; CIL V 2305: *Dea Ataecina Turibri(gensis) Proserpina per tuam maiestatem te rogo oro obsecro uti vindices...*

²²⁰ El uso del diminutivo también tiene un valor propiciatorio, como en el cuento de Blancanieves, cuando la bruja se dirige a su «espejito, espejito» para ganarse su favor. Cf. López Gregoris 2008, 132.

²²¹ Sobre todo en las invocaciones, donde es frecuente recurrir a la coacción para forzar a las divinidades. Cf. Eitrem 1924; Herrero Valdés 2011.

²²² Cf. Burriss 1930, 51-52; Graf 1991, 192.

²²³ Sobre las correspondencias formales entre el encantamiento mágico y plegaria religiosa, cf. Addabbo 1991.

²²⁴ Aprovecho esta nota para agradecer al profesor R. Gordon sus observaciones sobre los distintos significados del verbo *occentare*.

término *carmen*, es fácil inferir unas connotaciones mágico-religiosas. De hecho, en la literatura de época alto-imperial el verbo *obcantare* —que parece una derivación de la forma primitiva *occentare*— tiene un valor mágico muy marcado y se traduce *latu sensu* por «hechizar» o «recitar un encantamiento».²²⁵ El problema es determinar si en época de Plauto tenía el mismo significado, pero no se conserva ninguna referencia que permita precisarlo. La alternativa sería traducirlo por «difamar» o «calumniar», que es la definición que ofrece Cicerón y la acepción más corriente del término *occentare*: según él, la Ley de las XII Tablas castigaba con la pena capital «a los que habían proferido afrentas públicas (*occentavisset*) o compuesto cantos infamantes contra alguien (*carmen condidisset*)».²²⁶ En este caso, el verbo *occentare* carece de un sentido mágico-religioso y parece expresar, más bien, la idea de desacreditar socialmente por medio de la palabra, sea oral o escrita.

Entrando ya en debate, cuando Plauto utiliza el verbo *occentare* en otras comedias lo hace casi siempre con un propósito injurioso y con el sentido de «calumniar» a alguien delante de su puerta.²²⁷ Por ejemplo, en *Persa*, el esclavo Tóxilo señala que todo el mundo acudirá a casa de Lemniseleónide para prender fuego a su puerta y «cantarle una serenata» (*occentabunt*), es decir, para difamarla públicamente.²²⁸ Apoyándose en este y en otros ejemplos similares, la crítica tradicional ha privado a la palabra *occentem* de un sentido mágico o religioso en la obra de Plauto, como C. Brecht, que acota su significado a «diatriba», o G. L. Hendrickson, que habla de «verbal injury».²²⁹ No obstante, en el caso concreto de la escena de *Curculio*, no tiene mucho sentido adoptar esta interpretación: Fédromo no se dirige a casa de Fronesio para insultarla, sino para entonarle una canción a los cerrojos de su puerta. Este matiz, unido al colorido religioso de la serenata, es lo que me lleva a plantear la hipótesis de que estemos ante la versión deformada de un *carmen magicum*.²³⁰

En este sentido, cabe la posibilidad de que Plauto estuviera parodiando aquí el tipo de encantamientos destinados a la apertura de una puerta (ἄνοιξις), como los que transmiten varias recetas de los papiros mágicos.²³¹ De hecho, el tono y las palabras que emplea Fédromo se asemejan en ciertos aspectos a estas fórmulas de apertura, como en *PGM* 13.330, donde el usuario apela directamente a la puerta y a los cerrojos antes de invocar a la divinidad: «Ábrete, puerta; escucha, cerrojo; ábrete en dos, cerradura, por el nombre *aïa aïnrychath*».²³² La principal diferencia reside en que todos estos encantamientos solían ir dirigidos a los dioses, pero Fédromo suplica directa y exclusivamente a los cerrojos, que son personificados y divinizados en clave paródica. Y

²²⁵ Apul. *Apol.* 84.1 (*obcantata*); Paulus. *Sent.* 5.23.15 (*obcantarent*).

²²⁶ Cic. *Resp.* 4.12

²²⁷ Plaut. *Mer.* 408 (*occentent*); *Stich.* 572 (*occentet*).

²²⁸ Plaut. *Pers.* 569.

²²⁹ Brecht 1937, 1754; Hendrickson 1925, 292.

²³⁰ Además, como señala E. Cantarella, la noción de *occentatio*, entendida como «calumnia», reviste un carácter punitivo que evoca la flagelación ritual (*flagelatio*), por lo que la acción de difamar públicamente a alguien no deja de ser, desde esta perspectiva, una suerte de «venganza mágica». Cf. Cantarella 1991, 202-203.

²³¹ Cf. *PGM* 1.101; 12.160-178; 279-280; 13.1065-1075; 36.312-320. Cf. Weinreich 1929; Meseguer González (en prensa).

²³² Cf. Cohn 2012, 250-251.

además lo hace, como ya hemos visto, con un lenguaje cargado de connotaciones eróticas y sexuales.

¿Cuál era entonces la intención de Plauto? ¿Qué sentido tiene esta parodia? Lo más prudente es guardar silencio. Según López Gregoris, el objetivo principal del autor era burlarse de las «prácticas supersticiosas» y la «credulidad de sus usuarios»,²³³ pero eso es algo muy difícil de demostrar, y considero que ya se ha ido demasiado lejos en la argumentación como para especular todavía más. Lo único que puede añadirse a todo lo dicho anteriormente es que la serenata de Fédromo no parece un derivado anacrónico de la Comedia Nueva, sino una creación original de Plauto, escrita, por tanto, con una intencionalidad.²³⁴

En conclusión, los testimonios analizados en las páginas anteriores corroboran el uso de la magia y de lo mágico como recurso cómico. Desde nuestra perspectiva moderna, no es fácil detectar todos los matices humorísticos subyacentes en las escenas analizadas, pero el objetivo de esta discusión no es que nosotros —lectores del siglo XXI— soltemos una carcajada tras leer el pasaje de *Curculio* o las disparatadas invenciones del esclavo Tranión. Mi único interés es demostrar que los romanos sí lo hacían, y creo haber probado con suficientes argumentos que el público que asistía a las representaciones estaba intelectual y culturalmente capacitado para reírse de ciertos *gags* en los que la magia ocupaba un lugar importante. Por ello, y antes de pasar a las consideraciones finales, se puede concluir que en la Roma de Plauto la magia también estaba al servicio de la comicidad.

1.4. Conclusiones

Me gustaría empezar subrayando una de las ideas sobre la que más he insistido a lo largo del capítulo: la magia y la comedia latina constituyen dos realidades compatibles. En principio, este fenómeno choca con varios inconvenientes. Para empezar, los recursos escenográficos todavía eran muy limitados en Roma, lo que dificultaba la puesta en escena de elementos mágicos y fantásticos similares a los de la comedia de magia. Por otro lado, el elenco de personajes estaba restringido a sus modelos griegos y, en consecuencia, no existía el personaje del «mago» y la «bruja», exceptuando la figura de la *anus*, cuya condición de vieja y prostituta le acercaba a la magia erótica. La ausencia de magos y brujas sobre el escenario podía explicarse por su carácter marginal, que impedía que el público empatizara con ellos, o porque la magia era percibida como algo peligroso, frustrando con ello la risa catártica. Sea como fuere, se trata de una cuestión espinosa, que excede por completo mis capacidades y que requeriría de un análisis más profundo.

Ahora bien, a pesar de esta predisposición negativa al tratamiento cómico de la magia, los títulos de varias obras nos trasladan a contextos y situaciones íntimamente relacionados con su práctica, o donde lo mágico y lo maravilloso tenían cierto relieve. Por desgracia, casi todas estas comedias se conserva en estado fragmentario y la mayoría

²³³ López Gregoris 2006, 126

²³⁴ Fraenkel 1972, 95; Danese 2002, 143.

de veces no es posible ir más allá de la conjetura. Solo queda, por decirlo así, «la punta del iceberg», y la leve sospecha de que todas estas representaciones, de una forma u otra, explotaban el tema de la magia y de lo mágico, ya sea para ridiculizar las supersticiones populares, parodiar el descenso de los héroes a los infiernos o satirizar a algunos personajes públicos.

Con relación a este punto, la investigación permite diferenciar entre un tratamiento didáctico y moralizante de la magia y otro orientado a entretener al espectador. Respecto al primero, la idea que me interesa remarcar es que el teatro y la comedia sirvieron como plataforma para condenar moralmente la magia y desacreditar a sus practicantes, como los *harioli*, las adivinas que se lucraban con sus pronósticos, los filtros amorosos de las viejas, las *sagae* y los *venefici*. En este sentido, a la hora de analizar los textos conviene no interpretarlos como si fueran documentos históricos y fuente de verdades absolutas. En rigor, las *sagae* y las *anus* que aparecen retratadas en la comedia latina eran personajes típicos de la Comedia Nueva y sus rasgos y atributos se corresponden con los de un arquetipo literario.

Sin embargo, en algunos casos, la comedia latina sí parece recrear una realidad coetánea al autor, como las *quaestiones veneficii* de las primeras décadas del siglo II a. C, que, desde mi punto de vista, tienen su reflejo en el uso del término *veneficus* como insulto. Este insulto se esgrimía casi siempre contra esclavos y prostitutas, es decir, contra sujetos marginales y de baja extracción social, y no solo se usaba con vistas a injuriar a alguien, también tenía un componente descriptivo coherente con el carácter y la personalidad del ofendido. En suma, las prácticas mágico-religiosas son la antítesis del *mos maiorum* y la religión oficial y la comedia latina participa en la construcción de esa alteridad. Reírse del «otro» reforzaba la cohesión interna del grupo, y el teatro contribuía a potenciarlo, toda vez que la risa constituye un fenómeno social y contagioso. Así pues, cualquier rito, creencia o comportamiento «desviado» era condenado por medio de la «risa excluyente», que trazaba una frontera entre lo propio y lo ajeno, entre lo romano y lo no-romano.

Respecto al tratamiento de la magia con fines humorísticos, se puede concluir que la magia y lo mágico estaban al servicio de la risa. Partiendo de la premisa de que el humor es transcultural, los espectadores que acudían al teatro para ver una obra de Plauto también se reían en contextos y situaciones que involucraban de alguna forma a la magia. Los testimonios no son muy abundantes, pero sí suficientes para extraer conclusiones generales. Además, cada uno de los pasajes que se ha examinado puede interpretarse a la luz de las teorías modernas sobre el origen universal de la risa, sorteando todas las barreras cronológicas y culturales que separan nuestro propio humor del humor de los romanos.

Por ejemplo, las llamadas «teorías de la incongruencia» sitúan el origen de la risa en la conjunción de dos realidades discordantes, como sucede con los adjetivos *veneficus* y *Thesalus* en la comedia *Amphitruo*, con Pelias y el rito de rejuvenecimiento en *Pseudolus* o con las múltiples incoherencias que salpican el relato de la casa encantada en *Mostellaria*. La «teoría dramaturgica» de la risa también permite comprender mejor una escena de *Curculio* en la que un esclavo se cree experto en la interpretación de sueños, cuando esta faceta era incompatible con su rol social. En la comedia *Curculio* también

hay un pasaje en el que Plauto podría estar parodiando un encantamiento mágico, tal vez un hechizo para abrir las puertas cerradas (ἄνοιξις), pero su asimilación con el tópico del παρακλαυσίθυρον y el significado dudoso del verbo *occentare* ponen en duda esta hipótesis.

En definitiva, todas estas ideas convergen en un mismo punto: los comediógrafos y mimógrafos latinos explotaron la magia con una intencionalidad cómica. Los estudios tradicionales sobre comedia y religión, o sobre magia y literatura, no han prestado suficiente atención a todas estas cuestiones. Este capítulo, con sus limitaciones, constituye una aproximación a la materia y un punto de partida para acercarse a la magia en la comedia latina. Al fin y al cabo, como observa C. Mauron, las bromas obscenas de los *comoi* están en el origen de las fórmulas mágicas, y los versos «toscos» o «fesceninos» que menciona Tito Livio en su excursión sobre el teatro revisten un componente mágico-religioso.²³⁵ La comedia latina tuvo un origen religioso, pero lo mágico también hundió sus raíces en lo cómico.

²³⁵ Mauron 1998, 153

CAPÍTULO 2. LA MAGIA EN LA SÁTIRA LATINA

2.1. Introducción

Pocos personajes han despertado tanto interés entre los investigadores como Canidia, la bruja a la que Horacio dio vida en sus poemas y de la que se han publicado centenares de estudios. Con permiso de Ericto, es la maga por excelencia de la literatura latina y una figura que permite entender mejor la percepción que Horacio y sus coetáneos tenían de la magia. Sin embargo, más allá de Canidia, la sátira latina ofrece información muy variada sobre el conjunto de prácticas mágico-religiosas vigentes en Roma, y abarca, prácticamente, desde finales de la República hasta época flavia y antonina. Mi objetivo en este capítulo es examinar estos testimonios literarios y analizar el discurso de la magia en la obra de los principales satirógrafos romanos. Y para ello, no solo tendré en cuenta a Horacio y su Canidia, también al resto de poetas y autores cuyas aportaciones han pasado inadvertidas en los estudios tradicionales sobre magia, como Lucilio, Persio y Varrón.

No obstante, conviene explicar primero qué entendemos por género satírico y en qué medida condiciona el tratamiento estético de la magia. Según la teoría literaria tradicional, la sátira constituye un género literario de carácter simbólico, cuyo principal cometido es censurar los vicios de la sociedad.²³⁶ Sus orígenes son algo inciertos y sigue sin haber consenso a la hora de considerarla un género genuinamente romano o un sucedáneo de la tradición griega. Quintiliano zanjó la cuestión afirmando categóricamente que la sátira era una creación latina (*satura quidem tota nostra est*) y distinguiendo entre dos tradiciones: una sátira que mezclaba prosa y verso, representada por Enio y Varrón (sátira menipea o prosimétrica), y otra escrita en hexámetros, cuyos principales exponentes fueron Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal (sátira regular o hexamétrica).²³⁷

Las palabras de Quintiliano han suscitado un acalorado debate entre filólogos, historiadores y teóricos de la literatura. Un sector de la crítica tradicional se opuso desde el primer momento al rétor calagurritano y concluyó que la sátira latina hunde sus raíces en modelos griegos. W. Rennie, por ejemplo, interpretó sus palabras no como una prueba de su origen romano, sino como una constatación de que los satirógrafos latinos eran superiores a los griegos.²³⁸ Por otro lado, G. L. Hendrickson defendió la existencia embrionaria de una sátira griega apoyándose en varios pasajes de Homero, Hesíodo y Aristófanes,²³⁹ y en esta línea, N. Terzaghi trazó los orígenes griegos de la sátira latina a partir de la influencia temático-estilística ejercida por la diatriba filosófica helenística y los yambógrafos griegos.²⁴⁰ No obstante, la crítica moderna tiende a posicionarse a favor

²³⁶ Coronel Ramos 2002, 13.

²³⁷ Quint. *Inst.* 10.1.93-95.

²³⁸ Rennie 1922, 21.

²³⁹ Hendrickson 1927, 60.

²⁴⁰ Terzaghi 1976, 74-76.

de Quintiliano y considera la sátira una creación original romana. M. Coffey habla de «a unique Roman invention» y C. J. Classen niega la existencia de cualquier paralelo en la literatura griega.²⁴¹

Como cabe imaginar, esta controversia ha generado con el paso de los años una espiral de réplicas y contrarréplicas. El origen de la sátira sigue siendo un tema discutido y el debate continúa abierto a nuevas interpretaciones. Ahora bien, esta polémica podría dirimirse, o aclararse un poco, haciendo una distinción entre la «sátira» como género literario, que es un concepto puramente formal, y lo «satírico», que tiene un carácter temático.²⁴² La indefinición de la sátira deriva en gran parte de esta confusión y, dado que en la Antigüedad el género literario estaba determinado por criterios formales y no por los temas que se trataban, podríamos concluir que la *sátira* constituye un género romano que bebe del discurso *satírico* de la tradición griega (Arquíloco, Hiponacte, Bión de Borístenes, etc.). Es decir, para hablar de «sátira» como género literario, es necesario que sus temas se ajusten a los esquemas métricos y formales de la sátira.²⁴³

Desde luego, no insistiría tanto en todas estas cuestiones si no afectaran de algún modo a la investigación. Y es que, a pesar de que son varios los poetas y autores latinos que abordaron el tema de la magia con una mirada *satírica*, he optado por no incluirlos en este capítulo en la medida en que sus obras no son *sátiras* en el sentido estricto del término. Me refiero, por ejemplo, a los epigramas de Marcial y su mordaz retrato de la bruja Filenis,²⁴⁴ o al *El asno de oro* de Apuleyo, una novela que contiene abundantes referencias a Tesalia y sus hechiceras.²⁴⁵ Desde un punto de vista temático, estas obras pueden llegar a compararse con las sátiras de Lucilio, Horacio y Juvenal, pero la crítica tradicional jamás consideró a Marcial y a Apuleyo unos satirógrafos, y no seré yo el primero en hacerlo.²⁴⁶

Dicho esto, otra particularidad de la sátira es la de su diversidad temática.²⁴⁷ Al no inspirarse directamente en modelos griegos, los poetas latinos que cultivaron la sátira tenían margen para la experimentación, y la magia constituía, precisamente, uno de los más temas más originales. Como señala L. Watson a propósito de Canidia y los epodos de Horacio, «nothing in the pre-existing iambic tradition can have prepared Roman readers for the prominence awarded to magic in the *Epodes*».²⁴⁸ Por otra parte, como indicaba antes, la sátira es un género que abusa de las referencias simbólicas y enfocado sobre todo a la crítica social. Pero también recurre con frecuencia al humor, y entre sus objetivos estaba el de entretener al lector. Sin esa dosis de ironía, la sátira sería pura invectiva, y si solo buscara la risa, quedaría reducida a la comedia. Es decir, la sátira está

²⁴¹ Coffey 1976, 3; Classen 1988, 96.

²⁴² Frye 1944, 75.

²⁴³ Guilhamet 1987, 11.

²⁴⁴ Mart. 2.33; 4.65; 7.67; 9.29; 12.22, cf. Burzacchini 1977; Boehringer 2018.

²⁴⁵ Cf. Fick 1985; Fauth 1998; Frangoulidis 2008.

²⁴⁶ Coronel Ramos 2002, 24-25; Coffey 1976, 7-8.

²⁴⁷ El adjetivo *satura* significa precisamente «mezcolanza» o «surtido» (cf. *OLD*, s. v. *satura*: a mixture, *hochpotch*) y nuestra palabra «ensalada» parece derivar de él. Sobre la etimología de sátira, cf. Coffey 1976, 11-18

²⁴⁸ Watson 2007, 101.

«atrapada» en una especie de limbo, donde humor y censura se retroalimentan mutuamente.

Ahora bien, un poeta no puede satirizar sin adoptar un posicionamiento moral, y la moral que prevalece en la sátira latina no es otra que la aristocrática.²⁴⁹ Como señala T. Habinek, la sátira romana constituye la proyección identitaria de la élite intelectual: «satire as a playful construction of elite male identity».²⁵⁰ Esta óptica tan sesgada repercute directamente en la imagen que estos autores proyectaban de la magia y sus practicantes, representados como transgresores de la moral tradicional y los valores aristocráticos. La Canidia del *epodo quinto* supone el mayor exponente de transgresión, pero este rasgo se aprecia en otras composiciones, desde los poemas de Lucilio, considerado el precursor del género, hasta las sátiras de Juvenal, su último exponente. En todos estos casos, aquello que se engloba dentro del mundo de la magia y la superstición es percibido como una «desviación» de la norma y, en consecuencia, como una peligrosa amenaza que conviene erradicar.

En síntesis, en este capítulo examinaré el discurso de la magia en la sátira latina, concretamente en las sátiras de Lucilio, Varrón, Horacio, Persio y Juvenal. Para facilitar la exposición, he decidido dividirlo en dos apartados. En el primero, abordaré el tratamiento de la magia y la superstición en la obra de todos estos poetas, haciendo hincapié en el contexto narrativo de los textos, el pensamiento filosófico del autor y el marco histórico en el que se inscribe su producción literaria. En cambio, en el segundo apartado analizaré la figura de Canidia y el modo en que Horacio percibe la magia en la sátira 1.8, el epodo 5 y el epodo 17.

2.2. Magia y *superstitio* en la sátira latina: de Lucilio a Juvenal.

El concepto *superstitio* suele aparecer vinculado a las nociones de magia y religión y ocupa un lugar destacado en la sátira latina.²⁵¹ Normalmente, se traduce por «superstición», una etiqueta que, por muy práctica y operativa que resulte, no logra captar del todo la complejidad de matices subyacentes en el original latino. La palabra «superstición» posee una connotación negativa y suele asociarse a todo aquello que se opone a la ortodoxia religiosa. En Roma, *superstitio* también tenía un sentido peyorativo, pero comprende una categoría más amplia, que excede los límites impuestos por el binomio «verdad»/«mentira» y «razón»/«error» que la tradición cristiana dotó al término. En líneas generales, cuando en Roma se hablaba de *superstitio* se hacía para designar una forma «irregular» de relacionarse con los dioses, o en palabras de Séneca: «la religión (*religio*) es veneración a los dioses; la superstición (*superstitio*), una violación a ellos».²⁵² De esta manera, *superstitio* no era necesariamente lo opuesto a *religio*. Más bien,

²⁴⁹ Frye 1944, 79.

²⁵⁰ Habinek 2005, 182.

²⁵¹ Cf. Calderone 1972; Grodzynski 1974.

²⁵² Sen. *Clem.* 2.5.1 (Trad. C. Codoñer, 1988).

constituía la manifestación de un recelo excesivo a las divinidades, que se traducía en un fanatismo religioso propio de idólatras y extranjeros.²⁵³

Esta idea de superstición, entendida como la expresión «inapropiada» de la religiosidad individual, explica su asimilación con las prácticas mágico-religiosas, tal como expone Cicerón al hablar, en términos generales, de la «superstición de las brujas» (*sagarum superstitione*),²⁵⁴ o el propio Tácito, quien emplea la expresión *magicae superstitiones* para referirse a las supuestas prácticas delictivas del senador Estatilio Tauro.²⁵⁵ En cualquier caso, la prueba más evidente de que magia y superstición constituyen dos realidades convergentes sigue siendo el retrato caricaturesco que Plutarco esbozó del δεισιδαίμων o «supersticioso». Junto a otros vicios y excentricidades, el autor señala que los supersticiosos solían acudir a «charlatanes y hechiceros» (ἀγύρτας y γόητας) cuando tenían un mal sueño o una visión desagradable, y, según añade a continuación, tenían la costumbre de pronunciar «nombres extraños y palabras bárbaras» en sus plegarias.²⁵⁶

Partiendo de esta premisa, la magia y la *superstitio* son dos temas recurrentes en la obra de Gayo Lucilio, considerado el fundador de la sátira latina.²⁵⁷ Sus poemas abarcan una amplia variedad de temas, todos ellos enfocados, en último término, a censurar los vicios de sus contemporáneos recreándose en las manifestaciones más grotescas y mundanas (borrachos, impúdicos, glotones, avaros, holgazanes, etc.).²⁵⁸ La magia y la religión también figuran entre los tópicos habituales, algo que no debería de sorprendernos teniendo en cuenta la época en la que Lucilio compuso las *Saturae*. En la segunda mitad del siglo II a. C., Roma experimentó una serie de cambios que amenazaban con desintegrar el culto tradicional, y la difusión de ritos y creencias extranjeras obligó a las autoridades a adoptar medidas urgentes, como la expulsión de los astrólogos y judíos residentes en la ciudad (139 a. C.), o la destrucción, ese mismo año, de los santuarios de Isis.²⁵⁹

²⁵³ Scheid 1985, 26; Sachot 1991; Beard, North y Price 1998, 215-216. en Grecia, la superstición se asociaba al exceso de temor, y a todo aquel que, siendo un timorato de los dioses (δεισιδαίμων), les correspondía con una piedad desmesurada, cf. Teodorsson 2011.

²⁵⁴ Cic. *Div.* 2.129. En este pasaje, el Arpinate muestra su rechazo al conjunto de falsedades y supercherías contrarias a la razón y a la religión del Estado. De la misma manera, en su tratado sobre la agricultura, Columela prohíbe al capataz consultar a los *haruspices* y a las *sagae* por engañar a los ignorantes con su *vana superstitione* (Columella. *Rust.* 1.8.6), cf. Sáez Fernández 1986, 10.

²⁵⁵ Tac. *Ann.* 12.59. Cf. Maiuri 2012, 96-97.

²⁵⁶ Plut. *De superst.* 166a; 168b. Sobre el papel de la magia en la obra de Plutarco y su relación con la superstición, cf. Boulogne 2000; Aguilar Fernández 2002; Calvo Martínez 2005.

²⁵⁷ Es cierto que Enio ya había escrito cuatro libros de sátiras, pero lo hizo siguiendo el metro yámbico de la comedia, no el hexámetro. Además, en los fragmentos conservados no se percibe ese componente de crítica social característico de la sátira. El autor se limita a parodiar el estilo épico de los *Annales* y el modo de vida de la élite intelectual, dirigiendo sus ataques contra los mismos tipos que encontramos en la comedia (el parásito el glotón, etc.). Sobre las sátiras de Enio, cf. Van Rooy 1965, 30-49; Waszink 1972.

²⁵⁸ Muecke 2005, 46-47.

²⁵⁹ Val. Max. 1.3.3. Cf. Orlin 2010, 182-185. Según la crítica tradicional, Lucilio publicó la primera colección de sátiras (libros 26-30) tras su regreso de Numancia, donde combatió a las órdenes de Escipión Emiliano (Vell. Pat. 2.9.3). El libro 26 pudo ser escrito en el consulado de Metelo Macedónico (131 a. C.), uno de los principales blancos de sus invectivas. El libro 30 es más difícil de datar, pero una alusión a la revuelta de Fregellas lo situaría entre el 125-124 a. C. La segunda colección (libros 1-20) es más tardía y

Se hace difícil pensar, pues, que un observador de la realidad tan curtido y sagaz como Lucilio pasara por alto estos desórdenes religiosos. De hecho, algunos poemas permiten detectar ciertos indicios de lo que pudo haber sido una crítica a la práctica de la magia erótica, como pone de relieve la presencia de varios adjetivos que remiten a la figura de la vieja-alcahueta, como *carissa* («astuta») y *vinibua* («borracha».²⁶⁰ O, sin ir más lejos, la alusión explícita a la *saga* o «hechicera», que el poeta pone directamente en relación con el personaje cómico de la *conciliatrix: aetatem et faciem ut saga et bona conciliatrix*.²⁶¹ Sin embargo, el estado fragmentario de los textos dificulta bastante la investigación.²⁶²

En el capítulo anterior vimos que el poeta Turpilio, coetáneo de Lucilio, hizo alusión a una *saga* que ofrecía sus servicios a cambio de dinero.²⁶³ En la sátira de Lucilio, la referencia a la edad y al aspecto físico (*aetatem et faciem*) induce a pensar que dicha composición tenía como propósito censurar los artificios de la magia frente a la belleza natural de las mujeres, como hicieron Afranio y Laberio en sus comedias,²⁶⁴ y el hecho de que el fragmento se enmarque en el libro VII de las *Saturae*, consagrado casi en exclusiva al amor y las relaciones conyugales, juega a favor de esta interpretación. En él, Lucilio reprueba varios comportamientos «desviados», haciendo especial hincapié en el uso desmedido de afeites y cosméticos (no solo por parte de mujeres, sino también entre los hombres).²⁶⁵ De hecho, en otro fragmento de este mismo libro, el poeta retoma de nuevo la idea de la belleza natural y describe a un hombre «que se presenta como admirador de tu edad y de tu hermosura» (*aetatis facieque*).²⁶⁶ Juventud y belleza constituyen pues los encantos más nobles de la mujer, oponiéndose implícitamente a los filtros y artificios de las *sagae*.

Pasajes como este sugieren que la magia ritual —y, en concreto, la magia amorosa— era un tema recurrente en las sátiras de Lucilio. Sin embargo, los textos admiten interpretaciones diversas y ninguna resulta del todo concluyente. Es probable que Lucilio se burlara de las *sagae* sin otra intención que entretener a los lectores, o que el blanco de sus ataques fueran más bien los clientes que acudían a ellas. Tampoco es descartable la hipótesis de que el poeta estuviera condenando moralmente el uso de cosméticos u otros encantos artificiales. En cualquier caso, no hay que olvidar que la *saga* constituía una figura estereotipada y que las críticas que Lucilio vierte contra esta figura o personaje podían no ser más que la manifestación de un *cliché* literario. Además, contextualizar un fragmento dentro de un libro de la colección plantea varios problemas,

se extendería a lo largo de las dos últimas décadas del siglo II a. C. Lo más probable es que el libro 20, el último en publicarse, no fuera anterior al 107 a. C. Cf. Coffey 1976, 40-42.

²⁶⁰ Lucil. fr. 1129 Marx (=Festus, *Gloss. Lat.* 44.3): *carissam apud Lucilium uafum significat. Cf. CGL 5, p. 52: uetus lena percallida, unde et in mimo fallaces ancillae catae carissae appellabantur*; Lucil. fr. 302 Marx (=Non. 81.4): *Lucilius lib. VIII, cum vinulentas diceret, vinibuas designavit*.

²⁶¹ Lucil. fr. 271 Marx (=Non. 23.2): *non ago hoc per sagam pretio conductam, ut vulgo solent*.

²⁶² De los treinta libros que componían las *Saturae*, solo se han conservado alrededor de 1300 versos. La edición canónica de los fragmentos sigue siendo la de F. Marx (Marx 1904-1905).

²⁶³ Turp. *Boethuntibus* fr. 6 Rychlewska (= Non. 23.1).

²⁶⁴ Afran. fr. 14 Ribbeck, 345-9; Laber. fr. 70 Panayotakis.

²⁶⁵ Lucil. fr. 264-265 Marx (=Non. 95.15): *rador, subuellar, desquamor, pumicor, ornor, expilor, pingor*.

²⁶⁶ Lucil. fr. 269-270 Marx (=Non. Aul. Gell. 9.14.21 [Trad. J. Guillén Cabañero, 1991]).

ya que, si algo caracteriza al *corpus* luciliano, es su carácter digresivo y la trabazón de temas inconexos, una tendencia estética que acabará por cristalizar en la lírica horaciana.²⁶⁷

Las mismas dificultades comporta la interpretación de un fragmento que ha suscitado cierto debate entre los especialistas. En él, Lucilio hace alusión a un «necio» cautivado por un encantamiento: *Quid quaerimus? Acri inductum cantu, stolidum.*²⁶⁸ Para algunos autores, la expresión *inductum cantu* tiene un sentido mágico-religioso: la persona en cuestión habría caído bajo los efectos de un «sortilegio penetrante» (*acri cantu*), parangonable al canto melodioso de las sirenas que hechizaron a Ulises y sus compañeros (λιγυρηῖ ὁιοιδῆ).²⁶⁹ Así, según J. Charpin, «le fragment illustre la *stultitia* de l'amoureux qui se laisse séduire jusqu'à perdre la raison».²⁷⁰ Sin embargo, por muy sugerente que sea esta lectura, no hay argumentos que la respalden. Teniendo en cuenta que el fragmento pertenece al libro XXX, cuya temática gira en torno al poder de los discursos y la poesía, antes interpretaría *cantus* como «poema» o «canción» que como «encantamiento mágico».²⁷¹

No sería esta la primera vez que Lucilio emplea el léxico de la magia con una intención retórica. El poeta alude en otro fragmento a los encantamientos de los marsos y su poder para destruir serpientes, pero lo hace dentro de una oración comparativa, como si fuera un símil o una metáfora: *Iam disrumpetur medius, iam, ut Marsus colubras disrumpit cantu venas cum extenderit omnes.*²⁷² De forma similar, en un fragmento del libro II aparecen una serie de verbos asociados al vocabulario de la magia y la religión: «Con lo cual yo ahora hechizo (*praecanto*) y por mis encantamientos excluyo a este Emilio (*exigo et excanto*)».²⁷³ El verbo *excanto* evoca las cosechas «arrancadas» por la fuerza de los conjuros (*carmina*), tal como aparece recogido en las Doce Tablas (*fruges excantassit*),²⁷⁴ y cualquier lector familiarizado con la jerga de la magia habría asociado el verbo *praecanto* con los sortilegios de la *praecatrix*.²⁷⁵ Sin embargo, tampoco debemos interpretar estos versos en un sentido literal. Lucilio tan solo equipara las dotes persuasivas de un orador con los efectos del *carmen magicum*, un tópico muy recurrente en la literatura.²⁷⁶

²⁶⁷ Manfredini 2016.

²⁶⁸ Lucil. fr. 1005-1006 Marx (=Non. 330.16).

²⁶⁹ Hom. *Od.* 12.44. Cf. Warmington 1938, 365.

²⁷⁰ Charpin 1991, 222.

²⁷¹ Keane 2018, 233.

²⁷² Lucil. fr. 575-576 Marx (=Non. 201.21). Sobre los marsos y su relación con la magia, cf. Piccaluga 1976; Dench 1995, 154-174.

²⁷³ Lucil. 62-63 Marx (=Non. 102.7 [Trad. J. Guillén Cabañero, 1991]).

²⁷⁴ Tab. VIII fr. 8a. Cf. Sen. *Q. Nat.* 4.6 (*ne quis alienos fructus excantassit*); Plin. *NH.* 28.18 (*qui fruges excantassit*).

²⁷⁵ Plaut. *Mil.* 693; Varro. *Log.* 15.1; Firm. *Mat.* 8.26.1. Cf. Pompon. *In Hor. Carm.* 1.27.21: *Sagae sunt praecantatrices, quae vel arcessere carminibus mala hominibus possunt vel expellere.*

²⁷⁶ La crítica tradicional identifica a la *persona loquens* de estos versos con el senador Tito Albucio. Este habría interrogado a un tal Emilio con tanta maestría que sus palabras habrían brotado de su boca como por arte de magia. Cf. Charpin 1978, 225-6; Terzaghi 1979, 282. Gorgias fue el primero en comparar el poder mágico y sugestivo de los encantamientos con los discursos del orador, capaces de «hechizar la mente» del auditorio (Gorg. *Hel.* 14). En esta misma línea, Jenofonte vinculó los discursos de Pericles con los ἐπὶ δαί

Dejando a un lado estos retóricos y los denuestos contra las *sagae*, Lucilio también arremetió en sus sátiras contra los supersticiosos. En este sentido, ningún fragmento refleja mejor este sentimiento de rechazo que un pasaje procedente del libro XV, en el que el poeta campano se burla de los miedos de sus coetáneos y de la ridícula creencia en seres monstruosos:

Este pone todas las cosas y tiene miedo a los fantasmas, a las Lamias que han creado los Faunos y los Numa Pompilios. Como los niños pequeños, creen que todas las estatuas de bronce viven y son hombres, así éstos toman por verdaderos los sueños inventados, creen que tienen corazón las estatuas de bronce...Galerías de pintores, ninguna realidad, todo fingido.²⁷⁷

En un exceso de imaginación, M. Coffey vincula este pasaje de Lucilio con algunos ritos «sacrílegos» puestos en práctica por las autoridades de la ciudad, en concreto, el enterramiento de una pareja de galos y otra de griegos en el año 114 a. C.²⁷⁸ Sin embargo, no hay ninguna evidencia sólida que avale esta hipótesis o que permita siquiera establecer una conexión entre estos versos y la realidad coetánea. A mi modo de ver, lo que Lucilio pretende, más bien, es desenmascarar la falsedad que hay detrás de la superstición popular y ensalzar el poder de la filosofía como medio para vencer la ignorancia.²⁷⁹

La alusión a Numa Pompilio se explica a partir del papel que la tradición atribuyó a este monarca en la difusión de «creencias supersticiosas». Según Livio, tras sellar la paz con los pueblos enemigos, el rey Numa propagó el terror entre la población «con el fin de que la tranquilidad no relajase los ánimos que el miedo al enemigo y la disciplina militar habían refrenado». Y pensó así que temer a los dioses era «de la mayor eficacia para una masa ignorante».²⁸⁰ Es decir, Lucilio sitúa el origen de la *superstitio* en el mismo nacimiento de la religión romana y sus instituciones. Desde esta perspectiva, aquellos que se dejaban arrastrar por los temores irracionales eran los mismos que confundían realidad y ficción, que se creían sus propias ensoñaciones o que pensaban que las estatuas estaban vivas.

La referencia a los *somnia ficta* encuentra un paralelo en la obra de Lucrecio, que alude a «la cantidad de ensoñaciones que pueden inventarse» (*fingere somnia*), y que son capaces «de trastornar, por el miedo, toda tu venturas».²⁸¹ En cambio, confundir una estatua con una persona de carne y hueso constituye un motivo que remite a la doctrina platónica y que hace de nuevo hincapié en la borrosidad de los márgenes que separan la ficción de la realidad.²⁸² Por eso Lucilio concluye comparando la superstición con la

de los magos (Xen. *Mem.* 2.6.13) y Platón puso en relación los φάρμακα de los médicos con «lo que hace el sofista por medio de sus discursos» (Pl. *Tht.* 167a), pues, como señala en otro lugar, el arte de los discursos «es solo una pequeña parte del arte de los encantamientos» (τῶν ἐπὸδῶν τέχνης, Pl. *Euthyd.* 289e). Sobre la relación entre magia y retórica, cf. De Romilly 1975.

²⁷⁷ Lucil. 484-489 Marx (=Lactant. *Div. inst.* 1.22.13 [Trad. J. Guillén Cabañero, 1991]).

²⁷⁸ Plut. *Quaest. Rom.* 284a-c. Cf. Coffey 1976, 49; Marco Simón 2019a.

²⁷⁹ Charpin 1979, 68.

²⁸⁰ Liv. 1.19.4 (Trad. J. Villar Vidal, 2000). Cf. Della Corte 1974.

²⁸¹ Lucr. 1.102-104. Cf. O'Hara 1987.

²⁸² Apuleyo, uno de los máximos representantes de la escuela neoplatónica, plasmó esta misma idea en su caracterización de Lucio, el protagonista de *El asno de oro*. A su llegada a Tesalia, Lucio empezó a ver

pintura: porque, como el arte y la literatura, no deja de ser una imitación deformada de la realidad.²⁸³ En definitiva, Lucilio condena en esta sátira el engaño y la falsedad que rodea a las supersticiones, y lo hace adoptando un enfoque que combina los postulados filosóficos de la escuela platónica y epicúrea. Para él, la *superstitio* no era más que una falacia que alejaba a los más crédulos de la verdad y que solo la filosofía era capaz de subsanar.²⁸⁴

Siguiendo la senda de Lucilio, Marco Terencio Varrón cargó en sus *Sátiras Menipeas* contra todo el aparato de creencias y supercherías populares. Recogiendo el testigo de Menipo y con un estilo sobrio pero punzante, Varrón —acaso el más culto de los romanos de su generación— fustigó sin piedad los vicios morales de la sociedad de su tiempo, alzándose como portavoz del *mos maiorum* y las viejas costumbres. Todo aquello que chocaba con la idea —o su idea— de romanidad era susceptible de ser condenado, vilipendiado y ridiculizado, y en este contexto, la *superstitio* volvió a ser objeto de censura.

Las *Sátiras Menipeas* constaban en origen de 150 libros —de los que solo quedan 600 fragmentos— y, según criterios de datación interna, fueron escritas entre el 81-67 a. C., una década marcada por la inestabilidad política y religiosa.²⁸⁵ La tensión acumulada desde época de los Graco estalló a comienzos del siglo I a. C. en un clima de violencia que culminó con la dictadura silana y las proscripciones. Como telón de fondo, Roma experimentó en aquellos años los primeros síntomas de una decadencia moral —o así era percibido entonces— que precipitó el desmantelamiento de los viejos valores republicanos. Las guerras civiles trastocaron la conciencia religiosa de los ciudadanos y alentaron la aparición de nuevas formas de culto, procedentes la mayoría de Oriente. Su capacidad para satisfacer de forma inmediata las necesidades espirituales del individuo explica el éxito que todos estos ritos tuvieron a corto plazo y el declive paralelo del culto tradicional.

portentos donde no los había y estatuas que se movían como por arte de magia: «Nada de cuanto veía en la ciudad me parecía ser lo que aparentaba; todo se me figuraba alterado y transformado por una fórmula infernal [...]. Creía que en cualquier momento las estatuas e imágenes echarían a andar» (Apul. *Met.* 2.1.4-5 [Trad. L. Rubio Fernández, 1983]).

²⁸³ En este punto vuelve a apoyarse en la tradición platónica, que asociaba a los γόητας con los pintores. Para Platón, la pintura es puro engaño y, según sus palabras, «no le falta nada para el embrujamiento» (γοητείας, *Resp.* 602d; *Pl. Resp.* 589d.). Cf. Keuls 1974, 113; Bordoy 2002.

²⁸⁴ Se sabe muy poco de la formación filosófica de Lucilio, pero, basándonos en la amistad que mantuvo con Clitómaco y Panecio de Rodas, su pensamiento debió de bascular entre el dogmatismo platónico y las nuevas corrientes eclécticas que se abrían paso en el estoicismo. No obstante, en algunas sátiras también muestra cierta predilección por la escuela de Epicuro, cf. Lucil. fr. 753 Marx (= Non. 331): *atque atomus vincere Epicuri volam adde eodem.*

²⁸⁵ Coffey 1976, 152-153. Los textos han sido editados, traducidos y comentados por J. P. Cèbe en ocho volúmenes, a los que remitiré en las páginas siguientes.

En este sentido, Varrón trató de revitalizar la vieja espiritualidad romana.²⁸⁶ Aunque sentía cierta predilección por algunas corrientes filosóficas extranjeras,²⁸⁷ en sus escritos se esforzó por combatir y corregir los desórdenes religiosos de la época. Por ejemplo, en las *Antiquitates rerum divinarum* —obra algo posterior a las *Sátiras Menipeas*— ejerce como portaestandarte de la *pietas* tradicional e insta a defender a los dioses «de la desidia de los ciudadanos».²⁸⁸ Su compromiso con la religión del Estado era absoluto y constituye la principal diferencia con Lucilio: si Lucilio criticaba a los supersticiosos por no saber distinguir entre apariencia y realidad —es decir, por renunciar a la virtud y a la filosofía— Varrón puso el énfasis en la amenaza que todas estas prácticas y creencias entrañaban para el Estado. Su propósito último era encumbrar a Roma a los altares de la civilización y la única forma de conseguirlo era a través de la regeneración religiosa.²⁸⁹

En las *Sátiras Menipeas*, Varrón alterna los ataques a la superstición con la exposición de ejemplos morales. El polígrafo romano define al buen ciudadano (*bonus civis*) como aquel que obedece las leyes y honra a los dioses, o aquel que no maldice ni pisa el fuego sagrado.²⁹⁰ En la sátira titulada *Eumenides*, cada una de las furias representa una alegoría de los vicios morales, y el temor supersticioso destaca por encima del resto. En palabras de M. Coffey, «superstition seems to have been the chief Fury that goads men to madness»,²⁹¹ pero una vez más, el carácter fragmentario de los textos dificulta su interpretación.

El concepto *superstitio* constituye, dentro del pensamiento varroniano, una categoría muy amplia, y en ella se incluyen ciertas prácticas que, para los estándares sociales de sus coetáneos, no representaban ninguna desviación respecto al culto tradicional. Por ejemplo, en la sátira *Aborigenes*, Varrón denuncia el culto a las imágenes de los dioses, una práctica que, según él, estaba en el origen de la decadencia moral de Roma.²⁹² Frente al aniconismo de los primeros pobladores del Lazio, la representación antropomórfica de los dioses polarizó a sus descendientes, quienes, o bien perdieron el respeto hacia ellos, o bien los temieron en exceso, favoreciendo el desarrollo de actitudes supersticiosas.

Junto a esta forma de idolatría, Varrón también se burló de los ingenuos se creían las historias de fantasmas y demonios, en la línea de lo que hizo Lucilio medio siglo antes: «al menos un agitador infernal, un demonio maligno, que haya tenido preocupados a los

²⁸⁶ Marcos Casquero 2004a, 136.

²⁸⁷ Es sabido, por ejemplo, que Varrón manifestó un gran interés por la doctrina pitagórica. De hecho, según varios testimonios, fue enterrado conforme el rito pitagórico, es decir, en un sarcófago de arcilla y entre hojas de olivo, mirto y álamo negro. Respecto a sus creencias filosófico-religiosas, es cierto que Varrón cultivó el estoicismo, pero, en líneas generales, mantuvo una postura ecléctica, aunando lo mejor de la escuela estoica, platónica, epicúrea y cínica. Cf. Lehmann 1997, 184-192.

²⁸⁸ August. *De Civ. D.* 5.11.

²⁸⁹ Oroz Reta 1974a, 506.

²⁹⁰ Varro. *Sat. Men.* 254 Cèbe: *quocirca oportet bonum ciuem legibus parere, deos colere, in patellam dare μικρόν κρέας*; 255 Cèbe: *non maledicere, pedem in focum non imponere, sacrificari*.

²⁹¹ Coffey 1976, 157.

²⁹² Varro. *Sat. Men.* 1 Cèbe: *itaque breui tempore magna pars in desiderium puparum et sigillorum ueniebat*.

hombres...». ²⁹³ Ahora bien, los astrólogos fueron, sin duda, el colectivo que mayores críticas concitó en la obra de Varrón, lo que no hace sino confirmar el crecimiento que esta disciplina experimentó en su época. ²⁹⁴ Por ejemplo, algunos autores ven en la sátira *Ἀνθρωποπόλις* (*La ciudad de los hombres*) un ataque directo a la astrología, pero la única pista es el subtítulo de la misma: *γενεθλιακῆς*, una referencia a los horóscopos de los astrólogos. ²⁹⁵

Menos dudas ofrece la sátira *Marcipor* (*El esclavo de Marcus*), en la que vale la pena detenerse por la riqueza de sus fragmentos y los temas que en ellos se tratan. En *Marcipor*, Varrón no solo condena las actividades de los astrólogos, también se apoya en ellas para denunciar otros vicios morales. En este sentido, son varias las tentativas llevadas a cabo para reconstruir su argumento, y algunas se remontan incluso al siglo XIX. Así, para O. Ribbeck, la idea de Varrón era criticar a los esclavos y censurar las banalidades de los hombres. ²⁹⁶ En cambio, su coetáneo A. Riese sostuvo que la sátira era en realidad un elogio del esclavo modélico y una crítica a los hombres libres, esclavos de sus propias pasiones. ²⁹⁷ Siguiendo esta lectura filosófica, para el crítico italiano E. Bolisani la sátira narraba el viaje de *Marcipor* a los cielos para aprender lo que los filósofos no podían enseñarle, ²⁹⁸ y más recientemente, M. Coffey sugiere que la sátira constituye una especie de autocrática, en la que Varrón es amonestado por su esclavo debido a sus malas costumbres. ²⁹⁹

Sin embargo, de todas las interpretaciones propuestas hasta la fecha, la más convincente es la que plantea J. C. Cèbe en el séptimo volumen de su edición de las *Sátiras Menipeas*. Según el latinista francés, la sátira *Marcipor* estaba protagonizada por Marco, un filósofo cínico, y su esclavo, que actúa como portavoz de las buenas costumbres y fustigador de los vicios humanos. ³⁰⁰ En un momento dado, el filósofo y su esclavo se topan por la calle con un grupo de astrólogos que había llamado la atención de varios curiosos: *Astrologi non sunt? Qui conscribillarunt pingentes caelum. Quicquid est, rident et circumstant.* ³⁰¹

La palabra *circumstanto* («congregar») posee aquí un matiz despectivo, y es que este verbo solía utilizarse para designar de forma peyorativa a los prestidigitadores y adivinos callejeros que estafaban a la gente con sus trucos mientras formaban un círculo a su alrededor. Por ejemplo, el filósofo cristiano Tertuliano arremetió varias veces en sus escritos contra los *circulatores* y vinculó sus actividades con las prácticas de los magos y los astrólogos:

²⁹³ Varro. *Sat. Men.* 538 Cèbe: *saltem infernus tenebrio, κακός δαίμων, atque habeat homines sollicitos, quod eum peius formidant quam fullo ululam.* Cf. Oltramare 1926, 105.

²⁹⁴ Boyancé 1975, 267-272; Le Glay 1976, 529-532; Bakhouché 2002.

²⁹⁵ Cèbe 1974, 150.

²⁹⁶ Ribbeck 1859, 120.

²⁹⁷ Riese 1865, 161.

²⁹⁸ Bolisani 1936, 156.

²⁹⁹ Coffey 1976, 159. La figura del esclavo que alecciona a su amo la encontramos de nuevo en las sátiras de Horacio con el esclavo Davo (*Hor. Sat.* 2.7).

³⁰⁰ Cèbe 1985, 1230-1.

³⁰¹ Varro. *Sat. Men.* 269-270 Cèbe.

Han sido señaladas, además, las relaciones de los herejes con numerosísimos magos (*magis*), con charlatanes (*circulatoribus*), con astrólogos, con filósofos, o sea, con individuos entregados también a la curiosidad.³⁰²

Y bien, si también los magos (*magi*) producen apariciones de fantasmas, evocando las almas de los difuntos; si también se somete a encanto a los niños para que profeticen; si simulan muchos prodigios a base de engaños propios de charlatanes (*circulatoriis*)...³⁰³

Así pues, con solo mencionar el verbo *circumsto*, Varrón predispone al lector para que enjuicie negativamente a los astrólogos y asocie sus actividades a las *artes magicae*. Siguiendo el hilo de la narración, los astrólogos relatan su milagroso viaje a la bóveda celeste y cómo este se vio truncado hasta caer al suelo en picado.³⁰⁴ Es entonces cuando interviene el esclavo *Marcipor*, que con la aprobación de su amo, reprende a los astrólogos por mirar a los cielos en lugar de fijar la vista en la tierra, es decir, en los problemas reales que atañen a los hombres.³⁰⁵ Y a continuación, enumera una serie de conductas inmorales, como el afán de riqueza,³⁰⁶ el afeminamiento de los hombres³⁰⁷ y, por supuesto, la superstición, ejemplarizada en aquellos que no emprendían una tarea hasta que los pollos no se comían el grano (*ut eat ac rem publicam administret, quod pulli ientent*).³⁰⁸

Varrón se está refiriendo al *auspicium ex tripudiis*, un tipo de augurio basado en predecir el futuro según el apetito de las aves: si los pájaros —normalmente pollos (*pulli*)— se negaban a comer, graznaban o batían sus alas, se interpretaba como una señal desfavorable, pero si comían con avidez o se les caía comida al suelo, se consideraba un *tripudium solistimum*, una señal favorable.³⁰⁹ Lo que llama la atención aquí es que una práctica admitida en el seno de la religión oficial sea rebajada por Varrón a la categoría de superstición.³¹⁰ Este hecho solo puede explicarse si nos atenemos a una definición amplia y flexible del concepto *superstitio*, que no solo se manifiesta en el plano ritual, sino también en la esfera de las emociones y los estados de ánimo. O dicho de otro modo, desde la perspectiva de Varrón —y, por extensión, la de muchos de sus

³⁰² Tert. *De praescr. haeret.* 43.1 (Trad. S. Vicastillo, 2001).

³⁰³ Tert. *Apol.* 23.1 (Trad. C. Castillo García, 2001). Véase también Tert. *Carn.* 5.10 (*circulatorius coetus*); *Idol.* 9.6 (*circulatoria secta*), cf. Alfaro Bech 2012. Los ataques dirigidos contra los *circulatores* también se produjeron en otros ambientes culturales que podríamos definir como paganos. Así, el filósofo Máximo de Tiro mostró su rechazo contra de los adivinos itinerantes «que congregan corros (τοῖς κύκλοις ἀγειρόντων)» y que «por un par de óbolos ofrecen sus vaticinios a quienes se van encontrando» (Max. Tyr. 13.3, trad. J. L. López Cruces, 2005). Por otro lado, el astrólogo Vecio Valente tacha de «charlatanes» (ὀχλαγωγός) a quienes «congregan a la muchedumbre a su alrededor» y los vincula directamente con los μάγοι (Vett. Val. 2.17.57). Cf. Dickie 2001, 225.

³⁰⁴ Varro. *Sat. Men.* 271-277 Cèbe.

³⁰⁵ La misma moraleja se desprende de la anécdota protagonizada por Tales de Mileto. Según la tradición, el filósofo se cayó a un pozo por ir mirando las estrellas: «Cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo, y al mirar hacia arriba, se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba las que tenía delante y a sus pies» (Pl. *Tht.* 174a [Trad. M^a. I. Santa Cruz; Á. Vallejo Campos y N. L. Cordero, 1988]).

³⁰⁶ Varro. *Sat. Men.* 279 Cèbe.

³⁰⁷ Varro. *Sat. Men.* 280-281 Cèbe.

³⁰⁸ Varro. *Sat. Men.* 282 Cèbe.

³⁰⁹ Cic. *Div.* 1.28.

³¹⁰ Livio remonta los orígenes del *auspicium ex tripudiis* al año 325 a. C., cuando el dictador Papirio, alertado por el *pullarius*, marchó a Roma para recibir un nuevo auspicio (Liv. 8.30.2).

contemporáneos— el concepto *superstitio* podía hacer referencia tanto a prácticas rituales de origen extranjero —véase la astrología— como a un escrúpulo religioso desmedido, incluso aunque el «supersticioso» esté actuando dentro de los márgenes de la religión oficial. En suma, la idea que Varrón parece transmitir en este pasaje es que el recelo aprensivo hacia los dioses y los auspicios constituye una forma más de superstición. Como la astrología, vivir pendiente de los augurios y las señales del cielo solo conduce a la perdición moral.³¹¹

Dejando a un lado esta cuestión, la magia ritual también está presente en *Marcipor*, como sugieren las constantes alusiones a la bruja Medea. Cuatro de los diecinueve fragmentos hacen referencia a su figura o a un episodio del mito. El primero parece describir la elaboración de un bebedizo mágico: *eodem coniecisse mera miracula nescio quae*.³¹² El segundo, relacionado con el anterior, describe la manipulación de sustancias sobre un caldero: *haec in aeno bis terue tudiculasse*.³¹³ El tercero menciona explícitamente a Medea, que habría convencido al rey Pelias para dejarse despellejar bajo la falsa promesa de rejuvenecerlo: *Pelian Medeae permisisse ut se vel vivum degluberet, dum modo redderet puellum*.³¹⁴ Y el cuarto, el penúltimo de la sátira, muestra a Medea huyendo en su carro de serpientes aladas: *dixi regi Medeam aduectam per aera in raeda anguibus*.³¹⁵

Todo apunta a que los cuatro fragmentos formaban parte de un mismo bloque temático, pero es difícil precisar su contenido o establecer una relación con el tema de la astrología. Según Cèbe, Medea encarnaba la antítesis de los astrólogos, porque, a diferencia de ellos, se interesaba por las cosas materiales, por las hierbas que brotan de la tierra y el poder que emana de la naturaleza: «si Varron raconte son histoire c'est sans doute pour en dégager des leçons profitables, mais aussi et plus encore pour l'opposer à la conduite des astronomes-astrologes que satirise *Marcipor*».³¹⁶ Otros autores, en cambio, sugieren que Varrón parodiaba el mito de los argonautas, algo que, por otra parte, no se puede demostrar.³¹⁷

Desde mi punto de vista, la presencia de Medea en el *Marcipor* se justifica por su potencial para extraer lecciones morales. Es decir, Varrón estaría utilizando el mito de Medea como *exemplum* para transmitir varias enseñanzas. De hecho, existen paralelos literarios en los que el personaje de Medea experimenta un tratamiento similar, siendo

³¹¹ Cicerón también cuestionó la validez de los *auspicia ex tripudiis*, pero no por considerarla una práctica «supersticiosa», sino porque esta técnica, como cualquier otro método de adivinación, resultaba incompatible con la idea de *fatum*: «Si todo ocurre a consecuencia del destino, ¿de qué me sirve la adivinación? [...] Porque, si el destino consistía en que las escuadras del pueblo romano perecieran durante la primera guerra púnica —la una en un naufragio, y la otra aniquilada por los púnicos—, las escuadras habrían perecido, por mucho que, bajo el consulado de Lucio Junio y de Publio Claudio, los pollos hubieran procurado un tripudio intachable» (Cic. *Div.* 2.20-21 [Trad. Á. Escobar, 1999]).

³¹² Varro. *Sat. Men.* 283 Cèbe.

³¹³ Varro. *Sat. Men.* 284 Cèbe.

³¹⁴ Varro. *Sat. Men.* 285 Cèbe.

³¹⁵ Varro. *Sat. Men.* 286 Cèbe.

³¹⁶ Cèbe 1985, 1272.

³¹⁷ Della Corte 1953, 203.

expuesta incluso como modelo de conducta moral.³¹⁸ Además, esta lectura encaja también con el discurso moral de *Marcipor* y sus críticas al temperamento infantil de los hombres.³¹⁹ Y es que, desde esta perspectiva, Varrón pudo haber explotado la figura de Pelias para censurar la puerilidad de aquellos que, como él, renunciaban a la vejez para volver a los placeres de la infancia. El mensaje final pondría al lector, lo mismo que a los astrólogos, con los pies en la tierra: nadie escapa de la muerte, ni siquiera un rey como Pelias, cuya tenaz obstinación por la inmortalidad se vio truncada al ser asesinado por sus hijas. Esta interpretación resulta coherente con el discurso moralizante de las sátiras varronianas, pero soy consciente de su carácter especulativo. Y es que, con los datos disponibles, no es posible dar una respuesta concluyente a la presencia de Medea en *Marcipor*.

El uso de *exempla* mitológicos asociados a la magia no se limita a un único caso. En la sátira *Virgula divina*, Varrón podría haber explotado, también con un propósito moralizante, el mito de Circe, famosa por sus hechizos y transformaciones. Ninguno de los nueve fragmentos conservados menciona explícitamente a la hija de Helios, pero el título remite claramente a su varita mágica.³²⁰ Según Cèbe, la *virgula* simbolizaba todos los defectos del hombre: «[Varron] comparait la mauvaise baguette magique de Circé, symbole des vices, notamment de la gloutonnerie, avec la bonne baguette magique de la vertu, qui chane ceux qu’ell touche en êtres privilégiés».³²¹ Sin embargo, no hay ninguna evidencia sólida que lo respalde, por lo que, una vez más, debemos conformarnos con la conjetura.

Este rápido repaso a las *Sátiras Menipeas* permite concluir que la imagen de la magia y la superstición estaba fuertemente condicionada por el contexto histórico en el que se enmarca la obra, y, sobre todo, por el deseo del autor de revitalizar el culto tradicional. Varrón se erige como árbitro de las costumbres, sustituye el humor de Lucilio por la acidez de la crítica virulenta y ataca a los exponentes más caricaturescos de lo que él considera superstición. Y es que, como he tratado de exponer, su idea de *superstitio* abarca una casuística muy amplia: en ella tienen cabida las prácticas y creencias extranjeras —sobre todo la astrología—, pero también el miedo irracional a los dioses del panteón oficial, manifestado, por ejemplo, en la adoración a las estatuas y en la obsesión por los augurios.

³¹⁸ En alguno de sus discursos, Cicerón apela a la figura de Medea para censurar a sus adversarios políticos, como en *Pro lege Manilia*, donde ataca a Mitrídates VI comparándolo con Medea (Cic. *Leg. Man.* 22), o en *Pro Caelio*, donde califica a Clodia de «Medea Palatina» (Cic. *Cael.* 18). Cf. Pierzak 2015. Ambos ejemplos los discutiré con más detalle en el capítulo correspondiente a la magia en la oratoria latina. Respecto al uso del personaje de Medea como paradigma de virtud y buena conducta, remito al *Medus* de Pacuvio, que también abordaré con detalle en el capítulo relativo a la magia en la tragedia.

³¹⁹ Astubry 1964, 164.

³²⁰ Cf. Verg. *Aen.* 7.190 (*aura...uirga*); Ov. *Met.* 14.300 (*conversae...uirgae*); 413 (*venenata...uirga*); Val. Fl. 7.212 (*magica virga*). Uno de los fragmentos parece hacer referencia a su mansión, cf. Varro. *Sat. Men.* 565 Cèbe: *primum venit in urbem atque intra muros, deinde accedit prodius atque introit docum [id est intra privatos muros]*.

³²¹ Cèbe 1999, 2087.

Dejando a un lado las sátiras de Varrón, con Horacio vuelve la parodia y el humor. Más allá de la *Sátira* 1.8 y los *Epodos* protagonizados por Canidia —que abordaré con detalle en el próximo apartado—, el poeta venosino mostró su rechazo a la superstición en otros poemas de la colección, como en la *Sátira* 1.6, donde denuncia las mentiras de los adivinos:

A menudo me voy a pasear por el circo, lleno de engaños (*fallacem*), y por el foro cuando atardece; me paro junto a los adivinos (*divinis*), luego me vuelvo a mi casa, a mi plato de puerros, garbanzos y torta.³²²

Este rechazo a la superstición —y a cualquier anomalía religiosa en general— estuvo en parte motivado por el ambiente histórico y cultural en el que se enmarcan sus sátiras. Con todo, la crítica a los adivinos de la calle también entronca con las convicciones filosóficas del poeta, y, en particular, con sus simpatías por Epicuro y la escuela peripatética.³²³ Así, en la sátira que narra su viaje a Brindisi, Horacio se niega a creer lo que los habitantes de Gnacia contaban de su templo, donde, al parecer, el incienso prendía sin llama:

Que lo crea Apela el judío, yo no, pues he aprendido que los dioses viven tan tranquilos, y que si la naturaleza hace un prodigio, no son los dioses los que, airados, lo dejan caer desde lo alto del cielo.³²⁴

Ningún testimonio refleja mejor que este la influencia del epicureísmo en el pensamiento filosófico de Horacio. Para él, la superstición —un concepto que a menudo, en su obra, no difiere del de religión— tenía dos posibles orígenes, que son la consecuencia de dos pensamientos erróneos: de un lado, asignar a las cosas un rango divino; y de otro, creer que los dioses se preocupaban por los asuntos humanos.³²⁵ Este razonamiento se ve reflejado en otros poemas de las sátiras, como cuando se burla de los desvaríos de un viejo que corría por las encrucijadas rogando a los dioses que lo salvaran de la muerte o de la madre que ahogó a su hijo sumergiéndolo en el Tíber para curar sus fiebres cuartanas.³²⁶

Todos estos ejemplos ponen al descubierto la ignorancia de los hombres y su injustificado temor a los dioses, quienes ni atienden sus peticiones, ni muestran interés por ellos. Desde esta óptica, la superstición constituye un miedo vano e irracional, de ahí que otros filósofos epicúreos, como Lucrecio, se mostraran tan críticos con estas actitudes.³²⁷ Ahora bien, en el caso de Horacio, la superstición también chocaba con su propia idea de virtud y con la *aurea mediocritas*, ese estado de moderación al que solo podía accederse por medio de la sabiduría. El supersticioso, como el avaro y el lascivo, era esclavo de sus pasiones, y sus excesos se oponían a la medida que predicaba la moral aristocrática. Por esta razón, Horacio concibe la superstición como un defecto del alma,

³²² Hor. *Sat.* 1.6.113-115 (Trad. J. L. Moralejo, 2008). Sobre la actitud de Horacio hacia la superstición, remito al ya clásico estudio de E. Riess, *cf.* Riess 1906a; 1906b; 1906c.

³²³ Sobre la formación intelectual de Horacio y su inclinación por el epicureísmo *cf.* Dewitt 1939; Merlan 1949.

³²⁴ Hor. *Sat.* 1.5.100-103 (Trad. J. L. Moralejo, 2008).

³²⁵ Coronel Ramos 2002, 59.

³²⁶ Hor. *Sat.* 2.5.280; 290.

³²⁷ Otón Sobrino 1997.

a la altura de los peores vicios e impreso en el carácter de hombres «débiles» que se dejan llevar por el miedo:

Lo recuerdo bien, pero te lo contaré mejor en otra ocasión. Hoy es día treinta y es sábado: ¿acaso quieres soltarles un pedo a los pelados judíos? — Yo no tengo supersticiones (*nulla mihi...religio est*), le digo — Pero yo sí las tengo; y es que soy un poco más débil, como uno de tantos.³²⁸

El último en hablar es Aristio Fusco, un amigo de Horacio que, al ser sábado, prefiere no ofender a los judíos interrumpiendo su descanso. Desde la perspectiva del poeta, los que atienden estas obligaciones religiosas son unos «débiles» de espíritu (*infirmior*) y merecen su desaprobación. Pero, como ellos, también lo merecen quienes creen en las historias de fantasmas, en los sueños y en los hechizos de las brujas de Tesalia:

¿Pero es que también los vicios restantes ya se han marchado con ése? ¿Está libre tu alma de vana ambición? ¿Está libre del miedo a la muerte y la ira? ¿Los sueños (*somnia*), los mágicos miedos (*terrores magicos*), los milagros (*miracula*) y brujas (*sagas*), los espectros nocturnos (*nocturnos lemures*) y los portentos tesalios (*portentaque Thessala*)... los tomas a risa?³²⁹

En estos versos de las *Epístolas* se aprecia un claro vínculo entre las irónicas palabras de Horacio y la crítica que Lucilio dirigió contra los incrédulos que creían en las lamias y en los *somnia*.³³⁰ Sin embargo, este hilo conductor se rompe en la sátira de época alto-imperial, representada por Persio y Juvenal. Desafortunadamente, estos poetas apenas mostraron interés por la magia y la superstición, por lo que resulta un tanto precipitado extraer conclusiones generales a partir de un número tan limitado de testimonios.

De las seis sátiras que se conservan de Persio, solo la segunda de ellas trata asuntos relacionados con la religión.³³¹ En este sentido, me interesa detenerme en un pasaje en particular en el que el poeta describe un rito de magia apotropaica para proteger a un niño del mal de ojo:

Mira cómo una abuela (*avia*) o una tía materna (*matertera*) llena de supersticiones (*metuens divum*) levanta de su cuna a un niño y con el dedo infame y saliva lustral empieza por purificarle la frente y los húmedos labios, pues es experta en conjuros contra el aojamiento (*urentis oculos*). Luego sacude al lactante con sus manos, y su voto ferviente osa empujar la frágil esperanza hacia los latifundios de Licino y los grandes palacios de Craso: «Que el rey y la reina le deseen como yerno, que las jóvenes se lo arrebaten, que allí donde haya pisado nazcan rosas». Pero yo estos votos

³²⁸ Hor. *Sat.* 1.9.68-72 (Trad. J. L. Moralejo, 2008).

³²⁹ Hor. *Epist.* 2.2.205-209 (Trad. J. L. Moralejo, 2008).

³³⁰ Sobre la influencia Lucilio en la obra poética de Horacio, cf. Fiske 1966. Horacio reconoce su deuda con Lucilio en varios de sus poemas, pero también lo criticó por su estilo áspero y rudo y por priorizar la cantidad a la calidad de los versos (Hor. *Sat.* 1.4.6-13). En cuanto a las lamias y su presencia en el folklore popular, cf. Cappanera 2016.

³³¹ La muerte prematura de Persio a sus 28 años frustró su carrera poética, de ahí que su producción sea tan escasa. Por suerte, al año siguiente de morir, en el 63 d. C., su amigo, el también poeta Cesio Baso, publicó en un solo libro las seis sátiras que conservamos (*Vit. Pers.* 44-49). Sobre la vida de Persio y la recepción de su obra, cf. Paratore 1968.

no se los confío a una nodriza. ¡Niégaselos, Júpiter, aunque te los haga vestida de blanco!³³²

Estos versos han sido interpretados tradicionalmente como un ataque a la superstición de las viejas, pero habría que matizar esta afirmación. Según E. Serrano, la sátira no es más que una «apología de la razón frente a las prácticas religiosas populares»,³³³ ejemplarizadas en la abuela (*avia*) y la tía materna (*matertera*), que, como ya vimos en el capítulo relativo a la comedia, constituye una figura comúnmente asociada a la magia curativa.³³⁴ Es evidente que la «irracionalidad» de los conjuros y los ritos practicados sobre el niño contrastan con el pensamiento «racional» y estoico que Persio imprime a todas sus sátiras.³³⁵ Pero, de acuerdo con mi interpretación, el foco de la crítica no se centra tanto en la *praxis* ritual como en los propósitos inmorales subyacentes en ella.

La vieja o la tía materna suplican a los dioses que el niño llegue a convertirse en el rico propietario de abundantes tierras y mansiones, que alterne con las mejores familias y que tenga suerte en todo lo demás. Es decir, sus intereses son puramente materiales. Esta actitud choca de pleno con la moral estoica de Persio, que concibe la verdadera plegaria como aquella que se efectúa «con una íntima pureza de pensamiento y un corazón transido de magnánima honestidad».³³⁶ Un coetáneo como Séneca, estoico también, opinaba de forma parecida. Según él, los dioses solo atendían las plegarias que se pronunciaban de forma altruista: «¿Aun ahora deseas cuanto desearon para ti tu nodriza, tu pedagogo o tu madre? [...] ¡Ojalá que los dioses escuchen algún día nuestra plegaria desinteresada por nosotros!».³³⁷

En suma, más que criticar el ritual en sí, lo que Persio censura son los mezquinos deseos de la abuela y la tía.³³⁸ Exceptuando al sabio estoico, este defecto moral atañe a todos los hombres por igual y se halla presente a lo largo de todo el poema, como aquel que reza a los dioses para recibir una herencia o encontrar un tesoro bajo tierra o el que ruega por una buena salud mientras se harta de salchichas.³³⁹ Que el niño sea rico,

³³² Pers. 2.31-40 (Trad. M. Balasch, 1991).

³³³ Serrano Gómez 1992, 316.

³³⁴ Cf. n. 81. Dada la elevada tasa de mortalidad materna, en Roma era frecuente que las hermanas de la parturienta fallecida asumieran la crianza y el cuidado del recién nacido. Afranio escribió una comedia titulada precisamente *Materterae*, pero solo se conserva el título.

³³⁵ Persio mantuvo una estrecha amistad con el filósofo estoico Cornuto y es prácticamente imposible dissociar su poesía del estoicismo. De hecho, podría decirse que sus sátiras constituyen la expresión literaria de su moralidad estoica. Cf. Bartsch 2012, 218-220.

³³⁶ Pers. 2.73-74.

³³⁷ Sen. *Ep.* 60.1 (Trad. I. Roca Meliá, 1986). Las palabras de Séneca evocan, a su vez, unos versos de Horacio: «¿Qué más puede ansiar una nodriza para su adorado niño, si es capaz de pensar y de exponer su pensamiento; si la suerte le da, y sin tasa, amistades, fama y salud, y un buen pasar sin que la bolsa le falle?» (Hor. *Epist.* 1.4.8 [Trad. J. L. Moralejo, 2008]).

³³⁸ De hecho, para como L. y B. Brind d'Amour, ni la abuela ni la tía materna eran mujeres supersticiosas, ni tampoco unas expertas en magia apotropaica. Es más, según ambos autores, las operaciones rituales descritas por Persio constituyen un reflejo de «la piété la plus orthodoxe» y se ciñen rigurosamente a los ritos oficiados durante los *dies lustricus*, en los que era costumbre purificar al niño recién nacido (1971, 1009).

³³⁹ Pers. 2.11-14; Pers. 2.42.

poderoso y encantador no le convertirá, como a ninguno de estos sujetos, en alguien sabio y virtuoso.

En la sátira quinta, Persio muestra al lector el camino a la verdadera libertad, que no es otra que la libertad de espíritu. Ser libre consiste en desprenderse de las pasiones, que someten el alma como un amo somete a su esclavo, y de todas estas pasiones (avaricia, lujuria, glotonería...), la superstición sobresale por encima del resto. Así pues, Persio dedica varios pasajes a condenar, no sin cierta ironía, las actitudes supersticiosas de sus contemporáneos, poniendo un énfasis especial en las prácticas religiosas de origen extranjero:

Pero cuando llegan los días de Herodes y las lamparillas, coronadas de violetas, vomitan en las ventanas aceitosas una niebla grasa, y la cola del atún nada abrazando el plato de arcilla roja, y la jarra blanca rebosa de vino, entonces mueves los labios silenciosamente y el sábado de los circuncisos te hace palidecer. Luego se presentan negros fantasmas y los riesgos que anuncia un huevo roto, y los galos corpulentos y la sacerdotisa bizca con su sistro hacen entrar violentamente en tí a los dioses que hinchan el cuerpo si no has probado antes tres veces cada mañana la cabeza de ajo prescrita.³⁴⁰

Como se ve, la religión de los judíos constituye uno de los principales blancos de la sátira.³⁴¹ En concreto, Persio focaliza su crítica en el Sabbat («los días de Herodes») y en toda la liturgia que acompañaba su celebración: del alumbrado de las lámparas antes de que diera comienzo la fiesta al consumo ritual de pescado la noche anterior.³⁴² La plegaria silenciosa también es motivo de reproche, ya que puede encubrir peticiones deshonestas a los dioses,³⁴³ aunque la expresión *labra moves tacitus* también evoca el *susurramen magicum* de las plegarias «mágicas».³⁴⁴ En suma, Persio presenta al romano convertido al judaísmo —al metuente— como paradigma del supersticioso, cuyos recelos y escrúpulos religiosos le llevan incluso a «palidecer», obviamente de miedo, ante la llegada del Sabbat.

La religión de Cibele y el culto a Isis, representados, respectivamente, por los *galli* y la sacerdotisa bizca,³⁴⁵ son también expuestos como ejemplo de superstición. Pero tal como insinúa Persio, sus prácticas merecen el mismo descrédito que las de aquellos

³⁴⁰ Pers. 5.180-188 (Trad. M. Balasch, 1991).

³⁴¹ El desprecio generalizado hacia sus prácticas y costumbres es un claro indicador del crecimiento que experimentó esta comunidad religiosa durante la dinastía julio-claudia. Cf. Rutgers 1994, 65-70; Zietsman 1997, 106-109; Smallwood 2001, 201-219.

³⁴² Respecto a las lámparas, Séneca también se manifestó en contra de esta vieja costumbre, o así lo sugieren palabras: «Debemos prohibir que se encienda lámparas en sábado, ya que ni los dioses necesitan de iluminación, ni tampoco los humanos se deleitan con el humo» (Sen. *Ep.* 95.47 [Trad. I. Roca Meliá, 1989]). En cuanto a la «cola de atún» (*cauda...thynni*) servida en un «plato de arcilla roja» (*rubrumque...catinum*), las peores partes del atún son las más cercanas a la cola, porque carecen de grasa y son menos sabrosas (Plin. *NH.* 9.48), y la arcilla roja o *terra sigillata* era propia de las familias pobres, que no tenían recursos para adquirir vajilla de vidrio (cf. Mart. 1.53.6; 13.7; 14.98). Cf. Harvey 1981, 177. Por tanto, Persio se burla por partida doble de la pobreza de los judíos, un tópico bastante recurrente en la literatura de la época (cf. Mart. 12.57.13; Juv. 3.13-16; 6.542-547).

³⁴³ Cf. Sen. *Ep.* 10.5: «De hecho ahora, ¡cuánta no es la locura de los humanos! Susurran a los dioses votos muy torpes; si alguien está con el oído atento, callan, y lo que rehúsan dar a conocer a los hombres, lo cuentan a Dios» (Trad. I. Roca Meliá, 1986). Cf. Van der Horst 1994.

³⁴⁴ Baldini Moscardi 1976.

³⁴⁵ La ceguera era uno de los castigos infligidos por Isis, cf. Witt 1971, 258.

que tratan de combatir las amparándose en otras supersticiones, como el uso del ajo para conjurar los males.³⁴⁶ Junto a las religiones orientales, el poeta otorga el mismo tratamiento o consideración a la superchería popular, concretamente a la creencia en espíritus y fantasmas, siguiendo la senda inaugurada por Lucilio y Horacio. De hecho, los «negros fantasmas» (*nigri lemures*) a los que alude aquí Persio recuerdan a los «espectros nocturnos» (*nocturnos lemures*) que menciona Horacio en las epístolas.³⁴⁷ Por su parte, con la referencia al «huevo roto» y los peligros que comporta, el poeta parece hacer referencia a un método de adivinación popular: si la cáscara del huevo se mantenía intacta tras ejercerle una presión, el presagio era positivo; pero si se rompía, se consideraba un mal augurio.³⁴⁸

En resumen, Persio condena la superstición en todas sus manifestaciones y advierte de las nefastas consecuencias que acarrea la adopción de este tipo de comportamientos. No creo, como señala M. A. Coronel, que su objetivo sea banalizar la religión.³⁴⁹ Lo que pretende, más bien, es mostrar al lector el camino a la virtud, basada en la moderación y el cultivo de la filosofía. Y en la construcción de este sujeto autónomo, era esencial librarse de las pasiones que esclavizan el alma. Esta toma de postura enlaza directamente con las sátiras de Lucilio y Horacio, quienes, disfrazados de maestros de escuela, ven en la filosofía el antídoto más eficaz para superar los miedos irracionales, y distinguir entre apariencia y realidad. Sin embargo, el énfasis que Persio pone en los cultos extranjeros como máxima expresión de la superstición nos traslada al discurso de Varrón y su defensa de la religión tradicional. En tal sentido, el clima religioso de la época y la degeneración moral paralela al reinado de Nerón pudo influir directamente en Persio y en su tratamiento de la superstición como una manifestación de lo «otro» y de todo lo que no era romano.³⁵⁰

Juvenal incidió en esta misma idea y cargó en sus sátiras contra las prácticas religiosas extranjeras, un mal que, desde su óptica pesimista, resultaba ya inextirpable. Por ejemplo, en la sátira tercera expone las causas que llevaron a un viejo llamado Umbricio a abandonar la ciudad de Roma, y de todas ellas, la llegada de extranjeros fue la más determinante. Con sus trabajos deshonestos e indecentes, esta oleada de «intrusos» envileció la ya corrupta moralidad romana y la magia figuraba entre sus aportaciones más nefastas:

³⁴⁶ El folklore popular atribuye al ajo la facultad de ahuyentar criaturas y seres monstruosos, como los vampiros. En su retrato del supersticioso, Teofrasto hace alusión a unos «hombres que acudían a las encrucijadas coronados con ajos», pero no dice nada más acerca de ellos (Theophr. *Char.* 16.13). El mismo autor destaca en otro lugar el uso del «ajo negro» como contrahechizo (*ἀλεξιφάρμακα*) para las «artes mágicas» (*μαγείας*, Theophr. *Hist. pl.* 9.15-7).

³⁴⁷ Cf. n. 329.

³⁴⁸ Balasch 1991, 554, n. 71.

³⁴⁹ Coronel Ramos 2002, 66.

³⁵⁰ Dicho sea de paso, Nerón mostró un gran interés por las *artes magicae*, y según Plinio el Viejo, hizo traer de Armenia a varios *magi* para iniciarse en sus ceremonias. Sin embargo, tras varios intentos fallidos, al final acabó desistiendo (Plin. *NH.* 30. 14-17). Cf. Méthy 2000; Rochette 2003. Sobre la magia y la construcción de una alteridad en época julio-claudia, cf. Marco Simón 2001.

Consigo nos trajo a cualquier hombre, a un gramático, a un orador, a un geómetra, a un pintor, a un masajista, a un augur, a un equilibrista, a un médico, a un mago (*magus*): de todo entiende un grieguillo famélico.³⁵¹

La figura del *graeculus magus* que Juvenal caricaturiza en estas líneas no es solo la proyección literaria de un ideario que nosotros calificaríamos actualmente como «xenófobo» o «racista». El testimonio de otros autores más o menos coetáneos es muy semejante. Por ejemplo, Luciano de Samósata también documenta la presencia en Roma de extranjeros que ejercían como «magos», pero lo hace desde la otra perspectiva, es decir, desde la del griego que llega a la ciudad. Según él, los griegos fingían ser «magos» o «adivinos» (μάγον ἢ μάντιν) y se ganaban la vida prometiendo herencias y riquezas.³⁵² También acudían a las mansiones de los ricos ofreciendo «adivinaciones y conjuros» (μαντείας καὶ φαρμακείας), «favores por servicios amorosos» e «invocaciones contra los enemigos», y lo hacían adoptando una imagen y un vestuario que inspiraba respeto, «envolviéndose en los típicos capotes» y «dejándose crecer unas barbas nada desdeñables».³⁵³ Luciano confiesa que la aversión que los romanos sentían por los griegos no se basaba solo en estereotipos: «hasta cierto punto, llega a ser lógica».³⁵⁴ Pero reconoce también que los griegos gozaban de una alta estima y que, en general, sus servicios eran apreciados por sus huéspedes romanos. Nada que ver, pues, con la caricatura del «grieguillo famélico».

Aparte de hacerse pasar por «magos», los extranjeros que llegaban a Roma también se dedicaron a la adivinación, y como es fácil suponer, Juvenal dedicó varios versos a injuriar sus actividades. Así, en la sátira sexta el poeta arremete contra varios adivinos de diverso pelaje y condición: de la vidente judía que interpretaba los sueños «a cambio de una monedita», al astrólogo caldeo que Juvenal, con marcada ironía, considera el más honesto de todos (*maior erit fiducia*).³⁵⁵ Tampoco faltan los ataques contra los adivinos sirios y armenios, que ofrecen sus pronósticos tras escrutar las entrañas de los pollos «e incluso las de un niño».³⁵⁶ Sin embargo, el verdadero objetivo de la sátira no es denigrar a los adivinos, sino a las mujeres, quienes, aprendiendo de sus engaños, se dedicaban a estafar a la gente:

Tenlo presente: también debes evitar los tratos con aquellas mujeres en cuyas manos observes un calendario muy gastado, cual si fuera una grasienta bola de ámbar. Éstas ya no consultan a nadie, es más, son ellas las consultadas. Tal esposa, cuando su marido va al campamento o cuando regresa a su país, no le acompañará si al tiempo la retienen las tablillas de Trásilo. Si le apetece que la lleven de paseo hasta el primer miliario, el tiempo se consulta al libro de horóscopos, si el rabillo del ojo le escuece pues se lo frotó, sólo pide colirios tras haber interrogado tal libro.³⁵⁷

Las mujeres constituyen el principal blanco de la sátira sexta.³⁵⁸ De ahí que el uso de venenos y bebedizos —sobre todo para vejar la mente del marido— constituya un

³⁵¹ Juv. 3.75-78 (Trad. M. Balasch, 1991).

³⁵² Lucian. *De Mer.* 27

³⁵³ Lucian. *De Mer.* 40

³⁵⁴ Lucian. *De Mer.* 40

³⁵⁵ Juv. 6. 546; 553-556

³⁵⁶ Juv. 6. 550-552

³⁵⁷ Juv. 6. 572-579 (Trad. M. Balasch, 1991).

³⁵⁸ Alfaro Bech 1995; Beltrán Noguera y Sánchez-Lafuente 2008.

tópico recurrente en el resto de sátiras, como se ve en la primera pieza de la colección, cuando una «matrona de alcurnia» suministra a su esposo un veneno compuesto a base de vino y pulmón de sapo. El poeta la pone a la altura de Locusta, la famosa envenenadora que, según fuentes de la época, acabó con la vida del emperador Claudio y su hijo Británico.³⁵⁹

Juvenal estaba tan convencido de la malicia de las mujeres que achacaba a ellas y a sus venenos cualquier lapsus de memoria o signo de enloquecimiento por parte del esposo:

Hay un tipo que proporciona conjuros amorios (*magicos...cantos*), otro que vende filtros tesalios (*Thessala...philtr*) capaces de vejar la mente del marido, y cuando han surtido efecto, ella le muele a zapatazos. De ahí te viene que chochees, de ahí que tu ánimo se oscurezca y que olvides al punto incluso lo que acabas de hacer.³⁶⁰

De igual manera, los venenos también se utilizaban para asesinar al hijastro, conforme al estereotipo de la madrastra malvada,³⁶¹ o para erradicar el fruto de su propio vientre:

¿Hablaré del hipómanes, de los conjuros mágicos (*carmen*) y de la cocción del veneno (*coctum venenum*) suministrado al hijastro? ¡Si se hacen cosas peores todavía por imperio del sexo! Los de libido no les son más que pecadillos.³⁶²

En los lechos de oro casi nunca yace una parturienta: tan eficaces son las artes y las ponzoñas del contratado para esterilizar y en su caso asesinar a los hombres ya en el vientre de sus madres.³⁶³

En resumen, Juvenal retoma el discurso de Persio y Varrón y condena los cultos y creencias extranjeras, simbolizadas en la figura del «grieguillo famélico». Sin embargo, de forma paralela, este discurso «xenófobo» alterna también con otro «misógino», que pone el acento en las fechorías de las mujeres y en la ruptura del orden familiar mediante el uso de venenos y abortivos. De esta manera, el poeta proyecta en la mujer todos los vicios que se oponen a la moral aristocrática, incluyendo, entre ellos, la práctica de la magia.

Ahora bien, más allá de esta crítica descarnada, Juvenal no hace ningún esfuerzo combativo, y tampoco trata de aleccionar al lector. En sus sátiras ya no quedan ejemplos o exponentes de virtud. La degradación moral del individuo es irreversible, y a diferencia de sus predecesores, Juvenal prescinde de un enfoque correctivo: las supersticiones extranjeras y la magia de las mujeres certifican el triunfo de la inmoralidad y la extinción de los viejos valores aristocráticos. Este pesimismo contrasta con la alentadora visión de Horacio, quien, apenas un siglo antes, proyectó en la bruja Canidia los mismos miedos e inquietudes.

³⁵⁹ Juv. 1.69-72. Sobre Locusta y sus envenenamientos, cf. Tac. *Ann.* 12.66; 13.15; Suet. *Ner.* 47; Cass. Dio. 64.3.

³⁶⁰ Juv. 6.610-614 (Trad. M. Balasch, 1991).

³⁶¹ Gray-Fow 1988.

³⁶² Juv. 6.133-135 (Trad. M. Balasch, 1991).

³⁶³ Juv. 6. 594-597 (Trad. M. Balasch, 1991). Sobre el recurso a la magia como abortivo, cf. Aubert 1989. Sobre la práctica del aborto y su consideración jurídica en Roma, cf. González Gutiérrez 2017, 108; 114-115.

2.3. El «ciclo de Canidia»

Canidia es, junto a Ericto, la bruja más famosa de la literatura latina. El interés por su figura ha ido aumentando a lo largo de los últimos años, al calor de los avances producidos en los estudios sobre magia y los progresos habidos en el seno de la crítica horaciana.³⁶⁴ Mucho se ha escrito sobre la presunta historicidad de Canidia, que algunos autores —con más deseos de acertar que acierto— identifican con una mujer «real». Ya en la Antigüedad, el gramático Pomponio Porfirión apuntó que Canidia era el sobrenombre de una perfumista napolitana llamada Gratidia y de la que Horacio se habría enamorado.³⁶⁵ Ningún indicio en las fuentes permite sostener esta creencia, pero durante años ha contado con el respaldo de un amplio sector de la crítica, como J. D'Arms, quien, a través de una explicación poco convincente, defendió los orígenes napolitanos de Canidia.³⁶⁶

Desde mi punto de vista, los debates en torno a la identidad de Canidia resultan irrelevantes, no solo porque no aportan nada a la investigación, sino porque, aunque pudiera demostrarse su historicidad, la lectura de los poemas seguiría siendo la misma. Dicho esto, Canidia constituye, desde mi punto de vista, la encarnación de una fantasía literaria, o mejor dicho, la materialización poética de un pensamiento que entronca con los valores morales e ideológicos de la aristocracia romana, a quien va dirigida la poesía de Horacio. Que el personaje se hubiera inspirado en una mujer de carne y hueso o presente rasgos más o menos «realistas» es, en mi modesta opinión, una cuestión secundaria.³⁶⁷

Canidia es mencionada varias veces en las *Sátiras* y en los *Epodos*, pero hay tres piezas que destacan por encima del resto: la sátira 1.8, el epodo 5 y el epodo 17, que

³⁶⁴ Una de las primeras tentativas de estudio se remonta a finales del siglo XIX, con la obra, ya desfasada, de M. Belli (1895). En la década de los años 30 la figura de Canidia experimentó un renovado interés, como prueban los trabajos de E. Tavenner (1930) y T. Zielinski (1935). El verdadero punto de inflexión se produjo en la década de los 70, con la publicación, por un lado, de *La magie dans la poésie latine*, de A. M. Tupet, —quien dedica medio centenar de páginas al estudio de la magia en la poesía de Horacio (2009, 284-329)— y por otro, de *Orazio e la magia*, de S. Ingallina, una monografía centrada en el análisis de la sátira 1.8 y los epodos 5 y 17, las tres composiciones protagonizadas por la bruja Canidia (1974). La *Enciclopedia oraziana* ofrece una síntesis del estado de la cuestión y de los principales trabajos publicados hasta la fecha sobre la magia en Horacio y el personaje de Canidia (Cavarzere 1996; Baldini Moscadi 1997). No obstante, la monografía que publicó M. Teitel Paule hace unos pocos años, dedicada exclusivamente a Canidia, sigue siendo la contribución más completa y actualizada a la investigación (2017).

³⁶⁵ Pompon. *In Hor. Sat.* 1.8.23-24.

³⁶⁶ D'Arms 1967. C. Manning fue más lejos todavía y aseguró, sin fundamento, que Horacio conoció a Canidia en uno de sus habituales paseos por los suburbios de la ciudad (1970, 394). Otros autores, en cambio, ven en la bruja una caricatura deformada de figuras conocidas de la vida pública que, en algún momento de sus vidas, se ganaron la animadversión de Horacio, como Cecilia Metela, hija de Clodia (Frank 1936, 159), el cónsul Publio Canidio Craso (Nisbet 1984, 11; Skinner 2016) o la hermana de este último (Herrmann 1958, 665).

³⁶⁷ Esta postura se aproxima a las ideas de A. Anderson, que identifica a Canidia con una figura simbólica (Anderson 1972, 4). En general, la consideración de Canidia como un personaje de ficción, más allá de su presunta historicidad, ha sido aceptada por la mayor parte de estudiosos. Para un estado de la cuestión, cf. Teitel Paule 2017, 1-6.

forman el llamado «Ciclo de Canidia».³⁶⁸ Estas tres composiciones forman un bloque unitario y cada una de ellas ofrece una imagen distinta de Canidia. Por esta razón, tal vez lo más riguroso, desde un punto de vista interpretativo, sea hablar de varias «Canidias», y no de un solo personaje. Cada poema tiene sus propias particularidades, pero es imposible captar todos sus matices a menos que se analicen como la parte de un todo, como si fueran los tres lienzos de una misma pintura. Además, para comprender mejor su significado y el «mensaje» que Horacio transmite al lector, deben analizarse siguiendo el orden en el que fueron escritos, es decir, empezando primero por la sátira 1.8 y siguiendo por los epodos.³⁶⁹ Solo de esta forma seremos capaces de detectar las diferentes «estratigrafías» e intertextualidades que subyacen en este poliédrico y complejo retrato de la bruja Canidia.

2.3.1. La sátira 1.8: la magia como ilusión

Horacio escribió la sátira 1.8 en el año 35 a. C. y sigue siendo hasta la fecha una de sus composiciones más estudiadas.³⁷⁰ Según la estructuración tripartita del libro I de las *Sátiras* propuesta por A. Kiesling y R. Heinze, frente a la primera y la segunda tríada —que tratan, respectivamente, sobre asuntos morales y biográficos—, la tercera tríada, en la que se encuadra la sátira 8, comprende una serie de anécdotas e «historias divertidas».³⁷¹ Sin embargo, este enfoque es demasiado simplista. La sátira 8 encierra en sus versos una crítica feroz a la magia ritual y su objetivo no es otro que ridiculizar a sus practicantes.

El poema está narrado en primera persona por una estatua del dios Príapo, que es testigo de la celebración de un rito mágico oficiado por Canidia y su compañera Sagana.³⁷² La estatua parlante describe con detalle las macabras operaciones realizadas por las brujas, que incluyen el sacrificio sangriento de una cordera, la manipulación de

³⁶⁸ El concepto de «Canidiacyklus» fue acuñado por O. Crusius a finales del siglo XIX y ha tenido un largo recorrido en la historiografía moderna (Crusius 1894, 79). Las otras referencias a Canidia en la obra de Horacio se reducen a menciones puntuales y anecdóticas (Hor. *Sat.* 2.1.48; 2.8.95; *Epod.* 3.10), por lo que no vale la pena incidir en ellas. Cf. Teitel Paule 2017, 139-150; Freudenburg 1995.

³⁶⁹ La datación de los poemas sigue generando muchas dudas, pero existe cierto consenso a la hora de fechar la publicación de la sátira 1.8 en torno al año 35 a. C., cf. Coffey 1976, 66-68. Los epodos serían algo posteriores y lo más probable es que fueran escritos poco después de la batalla de Accio, alrededor del 31-30 a. C., cf. Latsch 1936; Carrubba 1969, 40-42. No obstante, un sector minoritario de la crítica considera la sátira 1.8 posterior a los epodos 15 y 17, cf. Paratore 1985, 69.

³⁷⁰ La bibliografía es abrumadora. Citaré solo los estudios más recientes, a sabiendas de que representan tan solo una pequeña parte del volumen total de trabajos publicados: Desdmed 1966; Schetter 1971; Anderson 1972; Billault 1980; Hallet 1981; Hill 1993; Sharland 2003; Edmunds 2009; Johnson 2012; Labate 2016; Skinner 2016; Teitel Paule 2017, 23-53.

³⁷¹ Kiesling y Heinze 1921, xxiii.

³⁷² El nombre de Sagana parece una clara referencia a su oficio y condición de *saga*, cf. Prisc. *G. L.* II 120,21 H: *sagana enim et saga idem significant*. Por otro lado, la imagen de un ser inerte o inanimado — como la estatua de Príapo — dirigiéndose al lector y relatando sus orígenes, constituye un tópico frecuente en la poesía helenística, como el arco que explica el modo en que fue fabricado (*Anth. Pal.* 6.113), el pino que narra su conversión en barco (*Anth. Pal.* 9.131) o la pluma de escribir que antaño fue una caña (*Anth. Pal.* 9.162).

dos figurillas al estilo «vudú» y una invocación a Hécate y Tisífone. Aterrado ante semejante visión, Príapo alivió su congoja con un sonoro pedo y acabó espantando a las hechiceras.



Fig. 4. *A Roman love charm* (J. E. Hummel, 1848)
Germanisches Nationalmuseum (Nuremberg, Alemania)

El significado del poema y su enigmático trasfondo han sido objeto de múltiples discusiones. No faltan, por un lado, las explicaciones de tipo etiológico, que parten de la suposición de que la estatua de Príapo existió de verdad y que era conocida por Horacio y sus amigos. Así, los defensores de esta hipótesis interpretan la sátira 1.8 como una especie de *aition* con el que el Horacio trataría de explicar el origen de las fisuras que la estatua presentaba en su parte posterior.³⁷³ La idea es sugerente, pero todas estas explicaciones etiológicas adolecen del mismo defecto: ningún dato constatable confirma la existencia de la estatua, y menos que Horacio tuviera conocimiento de ella. Además, los partidarios de esta interpretación ignoran por completo el tema principal del poema, es decir, la magia de Canidia y la cómica reacción de Príapo. Por ello, conviene no tomarla demasiado en serio.

Otro sector de la crítica apuesta por una interpretación en clave biográfica o autorreferencial, relacionando el contenido de la sátira con la vida del poeta. Por ejemplo, B. Hill observa una relación simbólica entre las transformaciones experimentadas por los personajes de la sátira y el ascenso de Horacio en la escala social: «The dramatically memorable of witches, just as Priapus and the pleasant garden in which they all meet, are elements in the satirist self-ironical, implicit treatment of his own inferior birth and subsequent rise to stature».³⁷⁴ Pero como sucede con las interpretaciones etiológicas, esta lectura tampoco resulta convincente. Sus partidarios vuelven a pasar por alto la temática

³⁷³ Kiebling y Heinze 1921, 136; Rudd 1996, 72; Edmunds (2009, 126).

³⁷⁴ Hill 1993, 262.

principal y desdeñan la vocación censora de la sátira horaciana, siempre destinada a la crítica social.

Tampoco resultan muy verosímiles las interpretaciones de carácter metaliterario, que tanto eco han tenido en los últimos años. Entre ellas destaca la tesis de S. Sharland, quien interpreta la sátira y su repentino final como un guiño a la poesía calimaquea y sus ideales estéticos.³⁷⁵ M. Habash, en cambio, concibe la sátira 1.8 como una parodia de los himnos homéricos —siguiendo el modelo de las sátiras 7 y 9³⁷⁶—, y unos años antes, W. Anderson planteó la hipótesis de que la sátira protagonizada por Príapo expresaba metafóricamente el diálogo que Horacio mantuvo con la tradición anterior. Según él, Príapo representa los intereses poéticos del círculo de Mecenas, mientras que Canidia y Sagana se identifican con sus oponentes literarios, en especial con Lucilio y sus sátiras.³⁷⁷ Más recientemente, M. Teitel Paule propone una triple relación simbólica: los jardines de Mecenas constituyen la representación figurada de las sátiras de Horacio, Príapo el *alter ego* del poeta y las brujas la encarnación de todos los géneros literarios que «contaminan» las sátiras/jardín de Horacio. Así, si Príapo protege sus jardines, Horacio se erige como guardián de su propia obra poética.³⁷⁸

El interés de Horacio por delimitar los márgenes literarios de su obra y desmarcarse de la tradición anterior otorga cierta validez a todas estas interpretaciones metaliterarias. Sin embargo, como el resto de hipótesis, también tienen sus inconvenientes. Por un lado, algunos simbolismos resultan algo «forzados» y conducen a interpretaciones excesivamente alegóricas, como la que plantea S. Sharland. Además, si el propósito de Horacio era reivindicar el valor literario de sus poemas y distanciarse de sus detractores, tal vez lo más lógico hubiera sido hacerlo abiertamente, sin metáforas ni dobles lecturas, como en las sátiras 1, 4 y 10. De todos modos, la principal objeción que podría hacerse a todas estas hipótesis es la misma que la que ya hemos formulado contra las explicaciones etiológicas y biográficas: la subestimación del elemento mágico. Desde mi punto de vista, cualquier análisis de la sátira 1.8 que se precie ser mínimamente riguroso debe tener en consideración tres factores: el contexto histórico-cultural en el que se enmarca el poema, la función de la sátira como instrumento de censura y el protagonismo que adquiere la magia y la bruja Canidia. Con estas coordenadas en mente, y esbozadas las principales interpretaciones, estamos ya en disposición de entrar en materia.

Como punto de partida, el propósito principal de Horacio es desenmascarar la falsedad de la magia y burlarse de sus practicantes. El poeta se sirve de recursos tales como la parodia y la ironía y remata la composición con un giro inesperado que concentra la *vis comica* del poema: el pedo de Príapo, con el que rompe la tensión dramática de la escena y disipa la imagen terrorífica de las brujas. Este súbito desenlace redime al lector de la angustia que experimenta con la espeluznante descripción del ritual mágico, y

³⁷⁵ Sharland 2003, 102-103.

³⁷⁶ Habash 1999, 294-295.

³⁷⁷ Anderson 1972.

³⁷⁸ Teitel Paule 2017, 39.

produce en él un alivio que se expresa a través de la risa, una risa catártica y liberadora. Así, la risa del lector constituye una emoción reprimida que surge en el instante en que toda esa atmósfera aterradora se desvanece.³⁷⁹ Es decir, en la sátira 1.8 se produce un choque de percepciones. Desde una óptica epicúrea, y por ende escéptica y descreída, Horacio banaliza la magia y se burla de sus practicantes. Pero en el fondo sabe que la mayoría de sus coetáneos lo ven como algo real y peligroso, por ello, decide jugar con sus miedos y crear un estado de «falsa alarma» que precipita la descarga emocional en forma de risa.³⁸⁰

En este sentido, el rechazo de Horacio hacia este conjunto de prácticas debe ponerse en relación con la política religiosa de Augusto y la restauración del culto tradicional. Según Casio Dión, en el 33 a. C. —solo dos años después de la publicación del primer libro de las *Sátiras*— Agripa expulsó de la ciudad a todos los astrólogos y hechiceros (γόητες).³⁸¹ En el 28 a. C. prohibió los cultos egipcios dentro del *pomerium* y ese mismo año ordenó el destierro de Anaxilao de Larisa, conocido por su faceta de mago pitagórico.³⁸² El tema que Horacio trata en la sátira 1.8 y más tarde en los epodos 5 y 17 estaba, por tanto, de plena actualidad, como prueban, por otra parte, las constantes alusiones a la magia en la obra poética de Virgilio, Tibulo, Propertio y Ovidio, entre otros.

Las razones de este repentino interés por las artes mágicas no son fáciles de explicar. La presencia de magos y brujas en la literatura augustea podría no ser más que la consecuencia lógica de imitar la poesía alejandrina, donde la magia también constituía un tópico recurrente.³⁸³ Ahora bien, sin descartar del todo esta explicación, parece poco probable que la sátira 8 —y el complejo tratamiento que en ella se hace de la magia y sus practicantes— fuera el resultado de una simple moda literaria, y no guardara alguna

³⁷⁹ Podría objetarse que dicha atmósfera ya se había «desinflado» antes de llegar al desenlace final, gracias a la distensión provocada por otros chistes y situaciones cómicas anteriores al pedo de Príapo. Sin embargo, todos estos *gags* —como cuando Príapo pronuncia un juramento parodiando el lenguaje de la épica (Hor. *Sat.* 1.8.37-39), o se compara con un dios siendo en realidad una estatua de madera (Hor. *Sat.* 1.8.1)— preceden a la irrupción de las brujas y, por tanto, no interrumpen ni atenúan el creciente dramatismo de la escena.

³⁸⁰ Esa sensación de «falsa alarma» sería más o menos parecida a la que experimentan los niños pequeños con el juego del «cucú», cuando el adulto se tapa la cara para luego volver a «aparecer». El neurocientífico V. S. Ramachandran explica el origen primitivo de la risa desde este enfoque teórico. Según él, la risa cumplía la función de advertir a los miembros de la comunidad del carácter trivial e inofensivo de un determinado peligro. Es decir, para Ramachandran, la risa —o mejor dicho, la sonrisa— no deja de ser un «saludo ritualizado», cuyos orígenes se remontan a los primeros homínidos, *cf.* Ramachandran 1998. Por otro lado y al hilo de ello, conviene recordar que ya en el siglo III a. C. el filósofo Demetrio de Falero observó que la disipación de un temor infundado era motivo de risa, *cf.* Gil 1997, 45.

³⁸¹ Cass. Dio. 49.43.5. Por otro lado, en el célebre diálogo Agripa-Mecenas, este último alecciona a Augusto para que castigue a los magos y prohíba los cultos extranjeros: «Pero de ningún modo conviene que haya magos (μαγευτὰς). Pues estos, aunque algunas veces puedan decir la verdad, en la mayoría de los casos mienten y animan a muchos a intentar revoluciones» (Cass. Dio. 52.36.4 [trad. J. M. Cortés Copete, 2011]). Sin embargo, la historicidad de este testimonio es cuanto menos cuestionable, en la medida en que Casio Dión podría estar proyectando al pasado la realidad de su propio presente.

³⁸² *Cf.* Dickie 1999, 165.

³⁸³ Es lo que R. Gordon refiere como una «cadena de ecos». Según el autor, este discurso literario de la magia, heredero directo de la tradición greco-helenística, se distanciaba de las prácticas mágicas reales: «‘Magical’ rituals in poetry, far from referring to empirical experience, are modelled on earlier literary texts» (2009, 5).

relación con el contexto político-religioso de la época y esa campaña de persecución dirigida contra la magia y los cultos orientales. Las sátiras de Horacio, al igual que los epodos, deben interpretarse, pues, a la luz de estos acontecimientos históricos. El hecho de que el poeta se sumara al discurso oficial no le convertía necesariamente en un propagandista del régimen,³⁸⁴ pero sí deja entrever que la magia estaba en su punto de mira. Y en este contexto, la sátira constituía el medio ideal para censurar y ridiculizar sus actividades.

Entrando ya en cuestiones de detalle, que Príapo sea el narrador del poema ofrece una pista de hacia dónde se encamina Horacio. La elección de Príapo no es casual, sino todo contrario: guarda una estrecha relación con el poder apotropaico del falo, que constituía su rasgo más distintivo.³⁸⁵ Al elegir como narrador del poema una estatua parlante de Príapo, Horacio advierte al lector de un peligro inminente, una amenaza que solo el dios, amparándose en las facultades profilácticas de su falo, será capaz de combatir.

El escenario en el que se ambienta la escena también pone al lector en alerta. Los «jardines nuevos» (v. 7) hacen referencia a los jardines que Mecenas ordenó construir para la rehabilitación de las Esquilias, uno de los barrios con peor fama de la ciudad. Sin embargo, tal como expone Príapo, antes de acometerse dicha reforma las Esquilias constituía el lugar de enterramiento de los pobres, cuyos cuerpos eran arrojados a una gran fosa común.³⁸⁶ Según él, todavía persiste en el recuerdo de la gente «las bestias que solían revolver por este sitio» (v. 17) y «el campo de huesos blanquecinos» que asomaba sobre la superficie (v. 16). Las Esquilias se atienen, pues, a la clásica descripción del *locus horridus*, un paraje infernal que genera en el lector la turbación necesaria para la catarsis final.³⁸⁷

Pero el cementerio de las Esquilias no solo era un reclamo para ladrones y carroñeros. Según Príapo, también era un lugar frecuentado por las brujas, «esas mujeres que con ensalmos y pócimas (*carminibus...venenis*) trastornan las almas de los hombres» (vv. 19-20), y que acudían allí para abastecerse de ingredientes, como huesos y hierbas dañinas (*ossa...herbasque nocentis*, v. 22), y llevar a cabo sus operaciones rituales.³⁸⁸ La

³⁸⁴ Así lo sugirió S. Eitrem en su ya clásico estudio sobre la magia en la literatura greco-latina. De acuerdo con él, los poemas de Horacio aspiraban a suprimir los excesos de superstición y las prácticas de los hechiceros, en consonancia con los intereses de la élite dirigente y la «politique civilisatrice de Rome» (1941, 66). En la misma línea se postula L. Watson, quien vincula los poemas protagonizados por Canidia con la política represiva de Augusto: «Horace paints magic in the most vilest colours [...]. This may have been as backdrop a push in the 30s by Octavian and his ministers to stamp out magic» (2007, 101). Por su parte, A. M. Tupet y G. Luck, también consideran que Horacio puso su pluma al servicio de Augusto y que sus composiciones contribuían de alguna forma a respaldar las medidas que este había impulsado contra la magia y sus practicantes (Luck 1995, 110; Tupet 2009, 324-325).

³⁸⁵ La imagen del *fascinum* se utilizaba habitualmente como amuleto protector, cf. Moser 2006. Por otro lado, la poesía bucólica y los *Carmina Priapea* también atestiguan el uso de estatuas de Príapo a modo de espantapájaros, con la intención adicional de proteger los campos y la fertilidad de las cosechas (Verg. *G.* 4.110, *Anth. Pal.* 16.236; *Priap.* 24...).

³⁸⁶ Varro. *Ling.* 5.25. Cf. Graham 2006, 63-84.

³⁸⁷ Johnson 2012, 15.

³⁸⁸ Los cementerios eran lugares ideales para la práctica de la magia, debido a la presencia abundante de cadáveres susceptibles de ser utilizados como «ingredientes» o invocados en operaciones de magia

más despreciable de todas era Canidia, cuya puesta en escena merece un comentario aparte:

Yo he visto cómo iba Canidia, ceñida de negro manto, desnudos los pies y sueltos los pelos, aullando con la mayor de las Saganas. La palidez había dado a la una y a la otra un aspecto espantoso.³⁸⁹

El manto negro de Canidia (*nigra palla*) imita el «manto oscuro» de la Medea de Apolonio y se explica por el significado simbólico del negro y su relación con la muerte.³⁹⁰ Por otra parte, caminar con los pies desnudos (*pedibus nudis*) es un rasgo que Canidia comparte con otras brujas de la literatura clásica y que facilitaba el contacto simbólico con las divinidades ctónicas y el mundo subterráneo.³⁹¹ No obstante, también podía tener una explicación ritual, porque, al no llevar calzado, se evitaban los nudos y las ataduras. El mero acto de hacer un nudo podía contrarrestar los efectos de un hechizo o ceremonia religiosa,³⁹² y es esta, quizá, la razón por la que Canidia llevaba el pelo desatado (*passoque capillo*).³⁹³ En suma, estos tres atributos —manto negro, pies descalzos y pelo suelto— forman parte del retrato arquetípico de la bruja literaria, y Horacio los explota conjuntamente para proyectar una imagen lo más fiel posible a la tradición.³⁹⁴ A ello se añade la palidez del rostro (*pallor*), que realzaba aún más su «aspecto espantoso».³⁹⁵

agresiva. Así lo confirma el hallazgo de numerosas *defixiones* en espacios necropolitanos, cf. Sánchez Natalías 2012.

³⁸⁹ Hor. *Sat.* 1.8.24-26 (Trad. J. L. Moralejo, 2008).

³⁹⁰ Ap. Rhod. *Argon.* 3.863 (ὄρφναίους φάρεσσιν). Jasón se enfunda el mismo manto más adelante, cuando celebra un sacrificio en honor a Hécate (Ap. Rhod. *Argon.* 3.103, φάρεσι κυανέοισιν). Cf. Schaaf 2014, 187. Sin embargo, para M. Teitel Paule, Canidia viste de color negro porque su descripción se ciñe a la imagen convencional de la mujer en duelo (2017, 29). Desde mi punto de vista, el uso del manto negro también podría tener una explicación pragmática, ya que el negro permitía camuflarse más fácilmente en la oscuridad de la noche. Así, en las *Metamorfosis* de Ovidio, la bruja Circe llevaba puestos unos «ropajes azulados», tal vez con la intención de pasar inadvertida bajo el agua y no ser vista por Escila (Ov. *Met.* 14.45).

³⁹¹ Por ejemplo, cuando Medea huye del palacio para reunirse con Jasón, lo hace con los «pies desnudos» (Ap. Rhod. *Argon.* 4.42, γυμνοῖσιν δὲ πόδεσσιν), aunque a veces bastaba con descalzarse un solo pie (Verg. *Aen.* 4.518; Sen. *Med.* 755). Columela propone como remedio para acabar con las plagas de orugas que una muchacha caminase descalza alrededor del huerto, con el cinturón y el pelo desatados y «viendo manar sangre impura de su cuerpo», es decir, vertiendo su sangre menstrual (Columella, *Rust.* 10.357-368; cf. Plin. *NH* 17.266; 24.103. Cf. Ager 2019, 199-204). Algunas recetas de los papiros mágicos también prescriben caminar con los pies desnudos y hacia atrás, cf. *PGM* 1.38 (=GMFT 31.38): «camina descalzo procesionalmente hacia atrás...».

³⁹² Cf. Gell. *NA.* 10.15.8-9. Cf. Marco Simón 2022, 99-100.

³⁹³ Llevar el pelo desatado y greñudo es otro rasgo típico de la bruja latina, cf. Verg. *Aen.* 4.509; Ov. *Met.* 7.183; *Her.* 6.90; Sen. *Med.* 754; Lucan. 6.518; Sil. *Pun.* 1.93; 8.130. Cf. Cosgrove 2005, 678-686.

³⁹⁴ La descripción de Medea en el libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio parece inspirarse directamente en la Canidia horaciana, o bebe de una tradición: «sale ella del palacio vestida de ropas desceñidas, con el pie descalzo, con sus cabellos sin adornos...» (Ov. *Met.* 7.183-184 [Trad. C. Álvarez y R. M^a Iglesias, 2003]).

³⁹⁵ La lividez constituía en la Antigüedad un síntoma de enfermedad y un presagio de muerte, por eso se asociaba con frecuencia a las Furias y a otras criaturas del Inframundo (Verg. *G.* 3.552). Cf. André 1949, 139-147. Así, la Ericto de Lucano también se distinguía por su «palidez estigia» (Lucan. 6.517). Sobre el aspecto repugnante de la bruja romana en comparación con la belleza de la bruja griega, cf. Stanley 2014, 46-47. La autora justifica esta y otras diferencias aduciendo la desigual concepción de la magia y la mujer en Grecia y Roma y el contexto cultural en el que se enmarcan las producciones literarias de los poetas o autores que dieron vida a estos personajes.

Una vez presentadas las brujas, Príapo procede a la descripción de los ritos que llevaron a cabo. Estos consisten en una especie de ceremonia doble: en primer lugar, Canidia y Sagana ofrecen como sacrificio a los muertos una cordera negra, y acto seguido, realizan una operación de tipo «vudú» que incluye la manipulación y castigo de una figurilla de cera:

Con sus uñas escarbaron en la tierra y a mordiscos se pusieron a despedazar una cordera negra; la sangre la vertieron en la fosa para hacer salir a las almas de los muertos que habían de dar respuesta a sus consultas. Había también una efigie de lana y otra de cera. Era mayor la de lana, para infligir castigos a la más pequeña. La de cera se mostraba suplicante, como a punto de perecer como perecen los esclavos.³⁹⁶

Desde mi punto de vista, sería un error interpretar estos versos como el reflejo de una práctica «real». Algunos autores han hecho todo lo posible por dotar al relato de cierta coherencia o verosimilitud e incluso han tratado de conectar la consulta a los muertos con la manipulación de las figurillas. Por ejemplo, se planteado la posibilidad de que ambas maniobras formaran parte de una misma ceremonia: con la ofrenda de sangre, Canidia y Sagana estarían sondeando la opinión de los muertos —seguramente en referencia a un asunto amoroso— y, tras obtener su aprobación, habrían efectuado un ritual de magia erótica con figurillas «vudú». De esta forma, la figura de lana representaría a la propia Canidia, y la de cera, que es la que sufre el castigo, encarnaría simbólicamente a su amante.³⁹⁷

Sin embargo, Horacio no tenía ningún interés en describir un rito mágico auténtico o medianamente coherente, o así es como yo lo interpreto. Su descripción está más bien supeditada al propósito de crear una imagen efectista y aterradora, con la que estimular la imaginación del lector y perturbar su ánimo. Así, M. Teitel Paule califica de «fantastic and sensational pastiche» el rito oficiado por Canidia y Sagana.³⁹⁸ Que Horacio optara por un rito de necromancia y otro de tipo «vudú» resulta hasta cierto punto lógico y comprensible, teniendo en cuenta la popularidad de ambas prácticas y su difusión en la tradición griega. Tanto el sacrificio sangriento de la cordera como el castigo infligido a la figurilla de cera constituían dos motivos tradicionales y un buen pretexto para lucirse artísticamente.³⁹⁹

Para turbar aún más al lector, Horacio retrata a las brujas como dos bestias feroces. Nada las distinguía de los animales depredadores: primero escarban la tierra con sus propias uñas y luego despedazan a mordiscos a la cordera.⁴⁰⁰ De hecho, Canidia y

³⁹⁶ Hor. *Sat.* 1.8.26-33 (Trad. J. M. Moralejo, 2008).

³⁹⁷ Dickie 2001, 179; Ogden 2009, 116; Tupet 2009, 308. Se puede citar como paralelo literario un pasaje de Luciano, donde se mezcla, de forma parecida, la práctica de la necromancia y la magia amorosa. El pasaje trata la historia del mago hiperbóreo, quien, tras consultar al espíritu del padre de su cliente para obtener su consentimiento, y modeló una figurilla del dios Eros para que conduzca a la amante hasta su casa (Lucian. *Philop.* 13-15).

³⁹⁸ Cf. Teitel Paule 2017, 32

³⁹⁹ La acción de verter la sangre en un hoyo para invocar a los espíritus del inframundo aparece documentada por primera vez en la necromancia de Ulises y tuvo un largo recorrido en la tradición posterior (Hom. *Od.* 11.96). En cambio, la manipulación de figurillas «vudú» con fines eróticos constituye un tema recurrente en el *Idilio* 2 de Teócrito (Teocr. *Id.* 2.28) y en la *Bucólica* 8 de Virgilio (Verg. *Ecl.* 8.80).

⁴⁰⁰ Según S. Ingallina, el detalle de las brujas excavando la tierra con sus manos podría tener un sentido ritual, porque, de esta manera, evitaban utilizar instrumentos de hierro, un material supuestamente vetado

Sagana «aúllan» como las perras y las lobas (*ululantem*), un rasgo que no solo enfatiza su naturaleza salvaje, también su devoción a Hécate, cuya epifanía venía anunciada por los ladridos de los perros.⁴⁰¹ Ahora bien, el verbo *ululare* también reviste otras connotaciones. En la Roma de Horacio, aullar era una señal de barbarie y se asociaba al mundo oriental, tal como expone Cicerón en uno de sus tratados, cuando, en referencia a los asiáticos, señaló con desdén que estos hablaban «con voz indignada y aullante (*ululantiq̄ue*)».⁴⁰² Por ello, al atribuirle a Canidia este comportamiento, Horacio la destierra a los confines de la civilización y la degrada simbólicamente a la categoría de «bárbara» extranjera. El «aullido» funciona, pues, como un marcador de lo «otro»: las brujas y su magia se identifican con lo marginal y con todo aquello contrario a los patrones normativos.

Siguiendo con la descripción del ritual, Canidia y Sagana invocan respectivamente a Hécate y Tisífone y, al instante, se presentan las «perras infernales» y las serpientes (vv. 33-35). El cuadro era tan espeluznante que hasta la luna se escondió tras los sepulcros (vv. 35-36), invirtiéndose el tópico de la luna sumisa y obediente que desciende hechizada por los encantamientos de las hechiceras.⁴⁰³ Finalmente, Príapo concluye su testimonio con una larga *praeteritio* en la que explica el desenlace del ritual y cómo logró espantar a las brujas:

¿Para qué contar con todos los detalles, cómo las sombras, dialogando con Sagana, resonaban con un tono siniestro y chirriante; cómo a escondidas ocultaron en tierra una barba de lobo, con un diente de culebra moteada; cómo de la imagen de cera surgió un fuego enorme, y cómo, cual testigo que no renuncia a la venganza, expresé mi horror por las voces y el proceder de aquellas dos furias? Y es que, con el mismo estruendo con que una vejiga revienta, solté un pedo que, al ser yo de higuera, me rajó el trasero. Corrieron ellas hacia la ciudad; y cómo a Canidia se le caían los dientes, a Sagana la alta peluca y las hierbas, y las mágicas ataduras de los brazos, es cosa que, de haberla visto, te hubiera provocado gran risa y jolgorio.⁴⁰⁴

El desenlace de la sátira no puede ser más anticlimático. La estatua de Príapo se erige como héroe involuntario al asustar a las brujas con un pedo provocado, irónicamente, por su propio miedo. Hasta ese momento, la escalada de terror seguía en aumento. El diálogo que las brujas mantienen con las sombras, «en un tono siniestro y

en las operaciones mágico-religiosas (Ingallina 1974, 95-97). Sin embargo, en el epodo 5 la bruja Veya excava un foso con una azada de hierro (Hor. *Ep.* 5.30) y en el canto XI de la *Odisea* Ulises se ayuda de una espada para realizar la misma operación (Hom. *Od.* 11.24). Por otro lado, el uso de los dientes para descuartizar a la víctima ritual constituye un motivo folklórico documentado en otras tradiciones culturales, cf. Motivo F271.02: *Fairies lacking axes work with their teeth* (Thompson 1958).

⁴⁰¹ Verg. *Aen.* 4.609; 6.257. Con relación a este punto, algunos autores asocian el nombre de Canidia con la palabra *canis* («perro»). Sin embargo, otros lo vinculan con el término *canities* («canas»), en referencia a la vejez de la bruja. Para un análisis exhaustivo de la relación simbólica entre Canidia y los perros, cf. Oliensis 1998, 68-77.

⁴⁰² Cic. *De or.* 8.27. Un siglo después, Marcial se burló del «castrado galo de la Madre en éxtasis» por el aullido (*ululat*) que emite (Mart. 5.41.3).

⁴⁰³ En un bello pasaje de las *Argonáuticas* de Apolonio, Selene increpa a Medea por las afrentas cometidas y por obligarla a pensar en su amado Endimión: «En verdad, cuántas veces también, perra, por tus pérfidos encantamientos me acordé de mi amor, para que en la tenebrosa noche practicara tranquila los hechizos que te resultan gratos» (Apol. Rhod. 4.60 [Trad. M. Valverde Sánchez, 1996]).

⁴⁰⁴ Hor. *Sat.* 1.8.40-50 (Trad. J. Luis Moralejo, 2008).

chirriante», es sobrecogedor, y evoca el lenguaje incomprensible de las *voces magicæ*.⁴⁰⁵ Los pelos de lobo y el diente de serpiente que entierran en el suelo cumplen seguramente la función de amuletos protectores⁴⁰⁶ y la figurilla de cera que arde espontáneamente en un «fuego enorme» pone término a la ceremonia de forma aparatosa y espectacular. Sin embargo, el pedo de Príapo lo cambia todo y disipa al instante la atmósfera de terror. Con este golpe de efecto, Horacio rompe drásticamente la tensión que él mismo había ido generando desde el primer verso y toda la angustia del lector canaliza en una risa catártica y liberadora. Nada queda de aquellas bestias que descuartizaban a mordiscos a sus víctimas, que caminaban descalzadas en la oscuridad de la noche y conversaban con los muertos: toda esta puesta en escena se derrumba con la intervención de Príapo y su «sonoro pedo».

En este sentido, el énfasis que Horacio pone en su sonoridad (*displosa sonat*) aporta comicidad a la escena, pero también entraña, en mi opinión, un significado ritual, ya que el ruido era considerado en la Antigüedad un remedio efectivo para espantar a los malos espíritus, de ahí la costumbre de enterrar a los bebés junto a *tintinnabula* o campanillas.⁴⁰⁷ Por otro lado, tampoco creo que el pedo en sí sea un mero aderezo cómico. Dado su carácter obsceno, podría tratarse de una forma eficaz de protegerse de un ataque mágico, porque lo grotesco y lo indecente, por su carácter repulsivo, alejaba todos los males.⁴⁰⁸

El pedo de Príapo asustó de tal forma a Canidia y Sagana que en su precipitada huida perdieron los dientes y la peluca.⁴⁰⁹ Esta estampa tan graciosa sintetiza la esencia del poema y el mensaje que Horacio transmite a sus lectores: la magia no es más que una ilusión, una máscara que oculta toda clase de engaños y falsedades a cargo de mujeres ridículas y sin poder. Lejos de cualquier interés etiológico, autobiográfico o metaliterario, lo que pretende el poeta es denunciar la impostura de estas prácticas rituales, y, de paso, burlarse de aquellos que creían en los poderes de las brujas. Horacio se adhiere así al discurso oficial del régimen, haciendo gala de eso que R. Gordon denominó «a strong view of magic».⁴¹⁰ Y todo ello lo consigue a través de la risa y el humor: primero levanta los cimientos de un decorado aterrador y luego lo dinamita en un clímax hilarante que

⁴⁰⁵ Sobre las *voces* mágicas y sus características formales, cf. Frankfurter 1994, 199-205; Versnel 2002. Sobre la magia y su relación con los ruidos y otros sonidos no articulados, cf. Crippa 2012.

⁴⁰⁶ Teitel Paule 2017, 32.

⁴⁰⁷ Bevilacqua 2010, 68-69.

⁴⁰⁸ De hecho, en un mosaico descubierto cerca de Ostia aparece representada una criatura de pequeña estatua y falo prominente, muy similar a Príapo, tirándose un pedo y ahuyentando a un cocodrilo que le perseguía, cf. Baillot 2010, 46. Los amuletos con forma de falo o *fascinum* constituyen la manifestación más icónica del poder apotropaico inherente a lo obsceno. Según sostienen varios autores, es la obscenidad del falo y su impúdica visión lo que llevaba al potencial aojador a apartar la mirada, cf. Alvar Nuño 2012a, 163. Por otro lado y volviendo a la sátira de Horacio, J. Hallet interpreta el pedo como una deformación cómica de la penetración anal, que era el castigo que Príapo infligía habitualmente a los ladrones que robaban en los campos (1981, 345-346).

⁴⁰⁹ En algunos relatos folklóricos de la India la pérdida de la dentadura privaba a los magos de sus poderes, cf. Motivo D1741.8: *Sorcerer's power lost when his teeth are knocked out* (Thompson 1958). Horacio también parece denunciar el uso de artificios postizos para disimular la vejez, un tópico frecuente en la poesía helenística (*Anth. Pal.* 11.66) y explotado un siglo después por Marcial (*Mart.* 1.72; 5.43; 6.12; 12.23).

⁴¹⁰ Gordon 1999a, 164.

transforma la tensión psíquica del lector en una risa catártica. En suma, Horacio hace lo mismo que se propone en el resto de sátiras: «exponer la verdad riendo» (*ridentem dicere verum*).⁴¹¹

2.3.2. El epodo 5: la magia como transgresión

El humor de las sátiras desaparece en los epodos. Si la sátira 1.8 destaca la falsedad de la magia, en el epodo 5 Canidia y sus secuaces representan una amenaza real, que hay que combatir y erradicar.⁴¹² Escrito entre el 31-30 a. C., el libro de los *Epodos* se compone de 17 poemas que beben directamente de la tradición yámbica griega.⁴¹³ Horacio sustituye el hexámetro de Lucilio por el yambo de Arquíloco, lo que se traduce en un estilo punzante y agresivo, más cerca de la invectiva que de la censura jocosa de las sátiras. El propio poeta reconoce su deuda con Arquíloco, pero limita dicha influencia a una cuestión puramente formal: «Yo fui el primero en mostrar al Lacio los yambos de Paros, siguiendo los metros y los ánimos de Arquíloco, no sus asuntos ni las palabras con que acosaba a Licambes».⁴¹⁴ En efecto, los «asuntos» (*res*) que Horacio aborda en los epodos poco tienen que ver con los temas que trataron Arquíloco, Hiponacte y otros representantes del género, y entre estos asuntos figura precisamente la magia, que, si nos atenemos al número de versos, ocupa casi una tercera parte de la extensión total de su obra.⁴¹⁵

Ahora bien, que Horacio no trate los mismos temas que Arquíloco no significa que sus composiciones tuvieran una orientación diferente.⁴¹⁶ Los epodos compartían los mismos objetivos e intereses que la poesía yámbica griega, y ello se manifiesta especialmente en el desempeño de la misma función social: preservar la cohesión del grupo al que el poeta pertenece. La poesía yámbica no era un mero pasatiempo literario destinado a deleitar (o desquiciar) al lector. A través de la invectiva, los poetas reforzaban

⁴¹¹ Hor. *Sat.* 1.1.24.

⁴¹² Este poema suscitó cierto rechazo en la crítica tradicional, hasta el punto de considerarlo un «intento inmaduro» de describir una escena brutal (Page 1973, 473). Con todo, y prejuicios aparte, la bibliografía sigue siendo abundante: Drew 1923; Eitrem 1933a; Hahn 1939; Manning 1970; Paschoud 1980; Paratore 1985; Oliensis 1991; Watson 1993; Mankin 1995, 108-136; Watson 2003, 174-250; Branco de Araujo 2005; Paulin 2008, 29-44; Andrisano 2012, 295-299; Johnson 2012; Prince 2013a; Teitel Paule 2017, 55-94.

⁴¹³ Sobre la datación de los *Epodos*, cf. n. 369. El título original de la obra ha sido objeto de varias discusiones. Los gramáticos de época tardía transmiten el título de *Epodi*, pero este término no aparece mencionado en ninguno de los diecisiete poemas. En cambio, Horacio sí emplea varias veces el sustantivo *iambi* para referirse a su obra poética (Hor. *Epod.* 14.7), enlazando de esta manera con la tradición griega.

⁴¹⁴ Hor. *Epist.* 1.19.23-25 (Trad. J. Luis Moralejo, 2008). Junto a Arquíloco, Horacio también debió inspirarse en Hiponacte de Éfeso, Semónides de Amorgos y Calímaco. En Roma, cultivaron el yambo antes que él Lutacio Catulo, Porcio Licinio, Valerio Edituo y sobre todo Cayo Valerio Catulo, por el que Horacio no sentía un afecto especial.

⁴¹⁵ La única referencia a las prácticas mágicas documentada en los fragmentos de los yambógrafos griegos es la descripción de un rito contra la impotencia sexual a cargo de Hiponacte (Fr. 78 West; Fr. 95 West), cf. Miralles 1983. Al hilo de la magia y su notable importancia en los epodos horacianos, se ha llegado incluso a sugerir una posible conexión entre el título de la obra y el término ἐπαοδή («encantamiento»), cf. Watson 2007, 94.

⁴¹⁶ Barchiesi 2001, 152-153.

los vínculos morales y afectivos que mantenían unida a la comunidad proyectando en un enemigo externo todos los vicios y perversiones de la sociedad.⁴¹⁷ En concreto, arremetían contra aquello que amenazaba con desintegrar los valores del grupo dominante, tal como señala D. Mankin: «the iambus was meant to remind the *philoï* of the basis for their *philotes* by calling attention to and blaming what might be perceived as threats to the customs, institutions and modes of conduct that united them as an audience».⁴¹⁸ No es de extrañar, pues, que el yambo floreciera en tiempos de crisis, o cuando urgía la necesidad de sellar las grietas que amenazaban con alterar el equilibrio social.⁴¹⁹

Como ya se ha dicho, los años en los que Horacio compuso las *Sátiras* y los *Epodos* coincidieron con un periodo de agitación social y efervescencia religiosa. Con el fin de fortalecer los valores aristocráticos tradicionales, Horacio apeló en los *Epodos* a la unidad de grupo y atribuyó la culpa de la decadencia moral a varios «enemigos comunes»: el usurero codicioso que renuncia a la vida rústica (epodo 2), el advenedizo arrogante que irrumpe de la nada (epodo 4), las mujeres obscenas y licenciosas (epodos 8 y 12), los amantes infieles que incumplen sus promesas (epodo 15) y, por supuesto, las brujas que practican rituales macabros (epodos 5 y 17).⁴²⁰ Así, el epodo 5 no pretende hacer reír al lector, sino presentar la magia como una amenaza peligrosa y explotar dicha imagen para reforzar la cohesión identitaria de la élite aristocrática.⁴²¹ Y para lograrlo, Canidia aparece retratada como la antítesis del *mos maiorum* y la subversión del orden establecido. O dicho de otro modo, esta Canidia constituye el paradigma de la transgresión moral, una transgresión que opera, a su vez, a través de diferentes niveles (religioso, social, sexual, etc.).

Como punto de partida, el epodo 5 describe la preparación de una pócima amorosa y otros procedimientos rituales. Canidia pretende utilizar este *poculum amoris* para recuperar el amor de Varo, un amante que la había engañado por otra, y cuenta para ello con la colaboración de tres secuaces: Veya, Folia y Sagana, a quien ya conocemos de las sátiras.⁴²² Como ninguno de los remedios anteriores había hecho efecto, la bruja se propone elaborar «la pócima más poderosa de todas» (v. 77), y a tal fin, entierra a un muchacho hasta el cuello para matarlo de hambre y usar su hígado como ingrediente. La súplica del niño, desnudo e indefenso, predispone emocionalmente al lector y aumenta el patetismo de la escena:

«Pero —¡por cuantos dioses desde el cielo rigen la tierra y el linaje humano!— ¿qué significa ese tumulto? ¿y las miradas de todas, que en mí solo feroces se concentran? Te lo ruego por tus hijos, si es que Lucina, cuando la invocaste, te dio su ayuda en partos verdaderos, por este vano adorno de mi púrpura, por Júpiter, que no ha de

⁴¹⁷ Nagy 1979, 251.

⁴¹⁸ Mankin 2010, 96.

⁴¹⁹ O'Higgins 2006, 63; Watson 2007, 96.

⁴²⁰ Oliensis 1991, 117; Johnson 2012, 177.

⁴²¹ Ingallina 1974, 119. En esta línea, hay quienes interpretan el epodo 5 como un poema de terror, cf. Paratore 1985, 77-81; Cavarzere 1992, 31. M. Teitel Paule es todavía más claro en su planteamiento: «In *Satire* I 8 we saw Canidia at her most buffoonish. In *Epode* V we find her at her most horrific» (2017, 62).

⁴²² Para una reconstrucción del marco argumental y de la relación entre Canidia y Varo, cf. Paschoud 1980, 105-106; Bain 1986.

aprobar esto: ¿por qué me miras como una madrastra o como una fiera atacada con la espada?»⁴²³

El enterramiento del niño constituye en sí mismo una grave transgresión religiosa. Aunque los romanos practicaron enterramientos rituales —como el de una pareja de galos y otra de griegos en el foro boario, un rito que, como señala Tito Livio, «no era, bajo ningún concepto, romano»⁴²⁴— estos casos se limitan a contextos de crisis y estrés emocional. La viviseptura evocaba en la mente de Horacio y sus coetáneos las costumbres «bárbaras» de los pueblos orientales, donde el sacrificio de niños constituía una práctica ritualizada.⁴²⁵

El enterramiento del niño también era un delito criminal. Aunque la *expositio pueri* estuvo vigente hasta la caída del Imperio,⁴²⁶ Canidia no abandona a un recién nacido: lo que hace, más bien, es asesinar a un niño de condición libre, que todavía llevaba la *toga praetexta* (*purpurae decus*, v. 7) y la *bullae* (*insignibus*, v. 12).⁴²⁷ Que el muchacho fuera despojado de tales atributos tenía asimismo una implicación religiosa, porque la *bullae*, al igual que la *toga praetexta*, era un ornamento sagrado que los niños ofrendaban a los *lares* cuando alcanzaban la mayoría de edad.⁴²⁸ Es decir, Canidia incurre en una doble afrenta: al dejar al niño desnudo e inerme, no solo le arrebató su única defensa, también priva a los dioses patrios de recibir unos objetos sagrados que por tradición les pertenecen.⁴²⁹

Concluida la súplica del niño, Horacio describe las ofrendas rituales llevadas a cabo por Canidia:

Una vez que con voz temblorosa profirió estas quejas, quieto se quedó el muchacho, despojado de atributos; impúber cuerpo, capaz de ablandar hasta los impíos corazones de los tracios. Canidia, con menudas víboras enredadas en los pelos de su cabeza despeinada, manda que cabrahígos arrancados de sepulcros, manda que fúnebres cipreses y huevos untados con sangre de asqueroso sapo, y una pluma de nocturno búho, y hierbas llegadas de Yolco y de la Hiberia, fértil en venenos, y huesos

⁴²³ Hor. *Epod.* 5.1-10 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴²⁴ Liv. 22.57.6, cf. Fabre 1940. Según las fuentes, los enterramientos de galos y griegos tuvieron lugar en el año 225 a. C. (Plin. *NH.* 28.12; Plut. *Vit. Marc.* 3.4; Oros. 4.13.3), en el 216 a. C. (Liv. 22.57.6) y en el 114 a. C. (Plut. *Quaest. conv.* 83), cf. Marco Simón 2019a. Plinio el Viejo indica que el Senado prohibió en año 97 a. C. la celebración de «sacrificios monstruosos» (Plin. *NH.* 30.12), pero nada permite identificar estos *sacra prodigiosa* con enterramientos rituales.

⁴²⁵ Cf. Wagner 1995. No debemos olvidar, por otro lado, que el enterramiento vivo de personas era una práctica muy extendida en el mundo persa (Hdt. 7.114), aspecto que pudo contribuir a su percepción negativa y a su conceptualización como paradigma de «barbarie».

⁴²⁶ Según Cicerón, la Ley de las XII Tablas autorizaba al *pater familias* a abandonar al niño que nacía con algún tipo de deformidad (Cic. *Leg.* 3.11). La exposición de recién nacidos no se prohibió hasta el año 374 d. C., cuando quedó tipificado como sacrilegio. Cf. Corbier 2000, 19.

⁴²⁷ Cic. *Verr.* 2.1.152: *bullae erat indicium et insigne fortunae*.

⁴²⁸ Cf. Pers. 5.30: «No sin cierta congoja, me vi libre de la salvaguarda de la púrpura, y mi bula quedó colgada como ofrenda a los lares de túnica recogida» (Trad. M. Balasch, Madrid).

⁴²⁹ Cf. Ingallina 1974, 109; Branco de Araujo 2005, 120. Merece la pena citar, aunque sea a pie de nota, la hipótesis planteada por D. Mankin, quien concibe el rito de Canidia y el enterramiento del niño como una inversión de las *Matronalia*, una festividad celebrada a comienzos de marzo en honor a Juno Lucina. El autor señala varios paralelos, como la presencia exclusiva de mujeres o el hecho de que hubiese un templo consagrado a la diosa en el Esquilino, lugar de reunión de Canidia y el resto de brujas (1995, 109-110). La hipótesis concuerda con la caracterización de Canidia como una anti-matrona, pero en algunos casos Mankin va demasiado lejos en su argumentación.

arrancados de la boca de una perra ayuna, sean quemados en las llamas de la Cólquide.⁴³⁰

Lejos de mostrar compasión por el niño, Canidia es una bestia inmune a la ternura, y su conducta más inhumana que el más «bárbaro» de los pueblos «bárbaros». En este pasaje, la transgresión religiosa se hace todavía más evidente. La lista de sustancias mencionadas constituye una variante grotesca de las ofrendas utilizadas tradicionalmente en los sacrificios religiosos. Para empezar, los «cabrahígos» (*capraficos*, v. 17) y los «cipreses» (*cupressos*, v. 18) pertenecen a la categoría de *arbores infelices*, es decir, árboles de fruto estéril sujetos a la protección de los dioses infernales, en contraposición a los *arbores felices* propios del ceremonial religioso, como el roble y la encina.⁴³¹ Los «huevos untados con sangre de asqueroso sapo» (v. 19) incorporan tres elementos —huevo, sangre y sapo— presentes habitualmente en las descripciones literarias de los rituales mágicos,⁴³² lo mismo que las «plumas de nocturno búho» (*strigis*, v. 20), un ave vinculada a las brujas,⁴³³ y «las hierbas llegadas de Yolco y la Hiberia» (vv. 21-22), dos lugares emblemáticos de la topografía mágica.⁴³⁴

Como colofón final, Canidia ordena arrebatarse a una perra en ayunas los huesos que agarra en su boca (v. 23), una operación que admite varias interpretaciones. De un lado, es posible que esta acción tuviera un efecto analógico, es decir, que el hueso arrancado a la perra transformara la avidez del animal en un deseo amoroso insaciable. Pero esta lectura choca con otros testimonios de la literatura en los que se prescribe exactamente lo mismo y en los que la magia amorosa no desempeña un papel importante.⁴³⁵ Por ello, la acción de arrebatarse el hueso a una perra hambrienta se explicaría, a mi modo de ver, a partir del principio de que, cuanto más difícil es adquirir una sustancia —por el riesgo que ello supone— mayor es la recompensa y mayores serán sus poderes. Finalmente, tanto los huesos como el resto de ingredientes son arrojados «a las llamadas de la Cólquide» (v. 24), una metáfora que enfatiza de nuevo el carácter impío del ritual.

⁴³⁰ Hor. *Epod.* 5.11-24 (Trad. J.L. Moralejo, 2007).

⁴³¹ Macrob. *Sat.* 3.20.3. El cabrahígo suele aparecer mencionado en contextos mágicos y funerarios (Prop. 4.5.76; Mart. 10.2.29; Pers. 1.25; Juv. 10.145) y su uso, como ingrediente, también está documentado en los papiros (*PGM* 1.36: ἱερὸν ἐπιτερόν). El ciprés es el árbol fúnebre por excelencia, de ahí su importancia en los rituales mágico-religiosos. (Plin. *NH.* 16.139; *PGM* 13.9; 364). Sobre los *arbores infelices* y su relación simbólica con la magia, cf. André 1964; Tupet 2009, 309-310.

⁴³² Dentro de la familia de anfibios anuros, la rana *rubeta* era la variedad más estimada entre los «magos», dado su destacado tamaño, su proverbial fealdad y, sobre todo, su veneno ponzoñoso, utilizado como filtro amoroso (Prop. 3.6.27; Plin. *NH.* 32.139). Según Eliano, la ingesta de su sangre era letal (Ael. *NA.* 17.12). Los huevos, en cambio, solían utilizarse en los ritos de purificación (Mart. 7.54.7; Juv. 6.520; Lucian. *D. Mort.* 1.1) y a veces como amuleto (Plin. *NH.* 29.54).

⁴³³ Ov. *Fast.* 6.131-143, cf. Scobie 1978; Cherubini 2010. Las plumas de las *striges* son típicas de los rituales mágicos documentados en la literatura, cf. Prop. 3.6.29; Ov. *Met.* 7.269. M. Teitel Paule se apoya en este y en otros detalles para comparar a Canidia con los demonios alados del folklore y la mitología que entran en las casas para devorar las entrañas de los niños o succionarles la sangre (2017, 62-94).

⁴³⁴ El primero por ser la capital de Tesalia y el segundo por su cercanía al Cáucaso y la Cólquide, patria de Medea.

⁴³⁵ Luc. 6.551-553: «Y no quiere despedazar los miembros con el hierro y con sus propias manos, antes espera a que lo muerdan los lobos, pronta a quitarles las tajadas de sus fauces resacas» (Trad. A. Holgado Redondo, 1984); Apul. *Met.* 3.17.5: «...cráneos mutilados que podido arrebatarse a la voracidad de las fieras» (Trad. L. Rubio Fernández, 1983).

En suma, con este listado de ingredientes, Horacio opone el ritual mágico de Canidia a las ceremonias religiosas del culto oficial. En los sahumeros religiosos, los sacerdotes solían ofrendar incienso, mirra y otras plantas aromáticas, pero ninguna fuente documenta el uso de «plumas de búho» o «sangre de sapo». Así pues, el poeta sustituye las ofrendas religiosas tradicionales por un variado elenco de sustancias repugnantes asociadas simbólicamente con la muerte y el inframundo. Ahora bien, esta inversión de la *praxis* religiosa no implica que el rito de Canidia sea el trasunto de una práctica mágica «real». Los papiros mágicos greco-egipcios documentan de forma ocasional el uso de sustancias poco convencionales, como el ojo de un lobo o una sanguijuela,⁴³⁶ pero, en líneas generales, los ingredientes ofrendados a los dioses no diferían en exceso de los que se ofrecían en las ceremonias religiosas oficiales o sancionadas por las autoridades.⁴³⁷

De este modo, la imagen que Horacio proyecta de la magia no deja de ser una exageración literaria. Su intención es retratar a Canidia como el paradigma supremo de lo «otro», la encarnación ficticia de todos los vicios que socaban el *mos maiorum* y la moral tradicional. Y para ello se sirve de una panoplia de imágenes estereotipadas presentes en el folklore y en el imaginario colectivo de la época. En otras palabras, el rito practicado por Canidia está «en las antípodas» de la liturgia religiosa, pero también se aleja por completo de los métodos y procedimientos propios de las prácticas mágicas «reales».

Sin embargo, la cosa no acaba aquí. Mientras Sagana rocía el lugar «con aguas del Averno» (v. 26) —en una especie de «anti-*lustratio*»⁴³⁸— Canidia invoca a las fuerzas infernales:

¡Oh confidentes, y no infieles, de mis obras, Noche y tú, Diana, que en el silencio reinas cuando se hacen los arcanos ritos: ahora, asistidme ahora, y ahora vuestra ira y poder volvedlos contra las casas enemigas!⁴³⁹

Los ruegos de Canidia van dirigidos, por un lado, a la Noche, que, con su manto de oscuridad, cobija las prácticas clandestinas de los magos,⁴⁴⁰ y por otro, a Diana, una de las tres advocaciones de la diosa Hécate. Se asiste así a un nuevo juego de contrastes: frente a la súplica piadosa del niño, que apelaba a la protección de los dioses celestiales (vv.1-2), las brujas reclaman la asistencia de las divinidades ctónicas y tutelares de la

⁴³⁶ PGM 1.285-286.

⁴³⁷ La mayoría de sahumeros descritos en los papiros mágicos consisten en incienso (PGM 1.63; 2.25; 4.1834; 1990; 5.203; 395; 7.637; 13.35; 36.277...), mirra (PGM 1.71; 4.1496; 2872; 5.203...), nardo (PGM 13.353), cinamomo (PGM 1.286;) y otras hierbas aromáticas y perfumadas (PGM 3.309; 4.1294; 2231; 7.538; 72.3...). Sobre la analogía entre los sacrificios «mágicos» documentados en los papiros y los sacrificios oficiados en las ceremonias religiosas oficiales, cf. Johnston 2002.

⁴³⁸ El agua infernal del Averno sustituye la *viva aqua* empleada en las lustraciones religiosas, un agua que debía emanar de fuentes puras y no contaminadas. Es decir, Horacio trastoca de nuevo la realidad con un ejemplo extremo. Ni siquiera Medea utilizaba «aguas infernales» en sus ceremonias de purificación, al contrario: según Apolonio, se bañaba en «aguas de manantial perenne» (Ap. Rhod. *Argon.* 4.2457). Los papiros mágicos tampoco prescriben el uso de aguas subterráneas o «maléficas». De hecho, una receta dispone el empleo de «agua de lluvia» para realizar una libación (PGM 1.288, ὀμβρίου ὕδατος) y en la mayoría de casos debe proceder de una fuente «nueva» o «pura» (PGM 2.38; 3.300...). Sobre el uso del agua en las operaciones mágicas, sobre todo en hechizos de exorcismo, cf. Perea Yébenes 2002, 155-180.

⁴³⁹ Hor. *Epod.* 5.50.51 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴⁴⁰ Ov. *Met.* 7.192; 14.403-045; PGM 4.2858.

magia. Además, las palabras de Canidia evocan el lenguaje imprecatorio de las tablillas de maldición, y en particular, el deseo de ver realizado el hechizo al instante. Basta comparar la anadiplosis *nunc nunc adeste nunc* (v. 53) con la fórmula ἤδη ἤδη ταχύ ταχύ de las *defixiones* y papiros mágicos.⁴⁴¹ En definitiva, los «rituales secretos» de Canidia (v. 52) nos trasladan a una realidad radicalmente distinta a la que impera en las ceremonias públicas y oficiales, de ahí que el niño las tache de «impías» (v. 84) y apele a Júpiter, la deidad suprema del panteón romano, que, como él mismo declara, «no ha de aprobar esto» (v. 8).

Canidia y sus secuaces se sitúan, pues, a los márgenes de la religión oficial, pero aparte del sacrilegio perpetrado con el enterramiento del niño, las brujas también incurren en una transgresión social y sexual. Empezando por la primera, Canidia constituye la antítesis perfecta de la matrona romana, cuyo principal cometido era engendrar hijos.⁴⁴² El plan para asesinar al niño y usar su hígado disipa cualquier asomo de instinto maternal y eleva a Canidia a la altura de Medea, paradigma por excelencia de bruja matricida.⁴⁴³ Por añadidura, con su irónica alusión a «los partos verdaderos» (*partibus veris*, v.5), el niño sugiere que los hijos que Canidia había tenido fueron en realidad robados a otras madres. De hecho, Horacio volverá a incidir en el mismo tema en el epodo 17, al señalar, de nuevo con tono sarcástico, que «Pactumeyo es hijo de tu vientre» y que «la comadrona lava ropas enrojecidas por tu sangre cada vez que, llena de valor, saltas recién parida de tu lecho».⁴⁴⁴

En suma, Canidia se niega a tener hijos, y lo que es peor, se los roba a otras mujeres para usarlos en sus rituales. En el capítulo anterior ya destacué la relación entre la magia y el secuestro de niños, por lo que no insistiré más en esta cuestión.⁴⁴⁵ Solo añadiré que el rapto de niños, y su adscripción a las artes brujeriles, constituye el reflejo de un miedo real: el miedo a la muerte prematura de infantes y recién nacidos, un fenómeno extraordinariamente frecuente en época de Horacio y en el Mundo Antiguo en general.⁴⁴⁶ Horacio explota todos estos temores y se recrea en ellos para acrecentar el horror de la magia y la inmoralidad de Canidia, quien, aparte de renunciar a la procreación

⁴⁴¹ *DT* 155; 159-164; *Suppl. Mag.* 44; 56; *PGM* 3.86; 124; 4.973; 1245; 7.248; 259; 8.51; 10.50; 11.12...

⁴⁴² Oliensis 1998, 68; Molina Torres 2016, 62. En la Antigua Roma, la capacidad fecundadora de una mujer otorgaba tanto prestigio a la familia como los éxitos civiles o militares del varón. El modelo a imitar era Cornelia, la madre de los Graco, que dio luz a 12 hijos. No alumbrar hijos era una falta imperdonable en cualquier mujer e incluso estaba castigado por ley, *cf.* Pomeroy 1990, 188. Una inscripción funeraria fechada a finales del siglo I a. C. refleja hasta qué punto la sociedad romana concebía la maternidad como un deber consustancial a la mujer. En ella, un marido elogia a su difunta esposa, una tal Turia, por haber solicitado el divorcio de forma voluntaria al no poder engendrar hijos, *cf.* Hemelrijk 2004.

⁴⁴³ Para M. Prince, el crimen pergeñado por Canidia era, si cabe, más atroz que el de Medea, porque, a diferencia de ella —que había sido engañada por Jasón— Canidia no tenía una motivación «legítima» para asesinar al niño (2013a, 610).

⁴⁴⁴ Hor. *Epod.* 17.50-23 (Trad. J. L. Moralejo, 2007). Según L. Herrmann, Horacio se habría inspirado directamente en un poema de Catulo (*Catull.* 67. 47-48) en el que un sujeto finge el nacimiento de un hijo para no perder una herencia (1958, 666-667).

⁴⁴⁵ *Cf.* n. 166.

⁴⁴⁶ Desde esta perspectiva habría que interpretar también el conjunto de relatos folklóricos y populares protagonizados por harpías que secuestran a los niños, devoran sus entrañas y succionan su sangre (*Ov. Fast.* 6.131-168; *Petron. Sat.* 63). *Cf.* Johnston 1995; Marco Simón (en prensa).

y a sus obligaciones como mujer, finge ser la madre de niños que en realidad había secuestrado.

Por si fuera poco, Canidia comete todos estos crímenes sin renunciar a los placeres carnales, porque constituye, como ya se ha dicho, un modelo de transgresión sexual. En relación con este punto, su afán por seducir a Varo y quitarse de en medio a sus rivales refleja una conducta disoluta que contrasta con su condición de vieja, y es que en Roma, la sexualidad femenina era incompatible con la vejez.⁴⁴⁷ Las mujeres solo tenían permitido mantener relaciones sexuales para complacer a sus maridos y engendrar hijos, y este último requerimiento estaba limitado por razones fisiológicas.⁴⁴⁸ En consecuencia, el arquetipo literario de la vieja licenciosa quebranta una doble interdicción moral: por un lado, rompe con la imagen modélica de la matrona casta y fiel, y por otro, transmite la idea —subversiva y peligrosa— de que las mujeres eran dueñas de su propia sexualidad y que buscaban placer al margen de sus obligaciones conyugales.⁴⁴⁹ No es casual, pues, que el niño culmine su imprecación final calificando a Canidia y sus secuaces de *obscaenas anus* (v. 98).

Ahora bien, esta transgresión sexual no solo se expresa a través de la pasión desenfadada. En la Roma de Horacio, la mala *praxis*, o la práctica «desviada», también era considerado un acto indecente y contrario a la moral aristocrática. Desde esta perspectiva, Canidia y el resto de brujas experimentan en el epodo 5 una especie de «masculinización». Para empezar, el hecho de seducir a un amante y conducirlo a su casa con una pócima amorosa constituye una operación de magia erótica asociada usualmente a los hombres. Como sostiene C. A. Faraone, los hechizos amorosos practicados por mujeres y esclavos se enfocaban, por norma general, a estimular el afecto de la pareja (*philia*). En cambio, los hombres que ostentaban cierto estatus se entregaban a prácticas más agresivas, como excitar el deseo de su amante (*eros*) o arrastrarla hasta su casa.⁴⁵⁰ Canidia rompe las barreras culturales fijadas por el género y adopta un rol masculino y dominante.⁴⁵¹

Pero esta inversión afecta también a sus gustos y prácticas sexuales. Según Horacio, la bruja Folia tenía predilección por las «pasiones masculinas» (*masculae libidinis*, v. 41), un detalle que algunos autores interpretan como la manifestación de su «lesbianismo/homosexualidad».⁴⁵² Sin embargo, no me parece del todo correcto o riguroso hablar en tales términos, y menos utilizar este tipo de etiquetas. A mi juicio, lo que más escandalizaba a los lectores de Horacio no era la atracción que Folia sentía hacia las mujeres, sino la adopción de un rol sexual activo reservado exclusivamente a los varones. Que una mujer realizara los mismos actos sexuales que un hombre era visto

⁴⁴⁷ Richlin 1992, 109-113; Cantarella 1995, 115; Cokayne 2003, 134-152.

⁴⁴⁸ La *Lex Iulia et Papia Poppaea* del año 9 d. C. prohibía casarse a las mujeres de más de cincuenta años por considerarse este el límite de edad para poder dar a luz, cf. Ortín García 2004.

⁴⁴⁹ Casamayor 2016, 5.

⁴⁵⁰ Faraone 2001b, 280-281.

⁴⁵¹ Stratton 2007, 81.

⁴⁵² Watson 2003, 217-218; Braccisi 2007, 171-180. Sobre la homosexualidad femenina en Grecia y Roma, cf. Boehringer 2007.

como algo antinatural y se consideraba, por ello, una grave infracción de la jerarquía sexual.⁴⁵³

En síntesis, Canidia y sus cómplices se ciñen al arquetipo de la vieja lasciva, que, a pesar de su edad, mantenía relaciones *ad libidinem* fuera de los patrones normativos.⁴⁵⁴ En este sentido, la vejez de las brujas y su aspecto repugnante acarrea una nueva transgresión: la de los cánones ideales de belleza. Su decrepitud es especialmente visible en aquellos rasgos que, según los estándares estéticos de la Antigüedad, potenciaban el atractivo físico de las mujeres, como la piel, el pelo y los dientes. En el caso de Canidia, las «víboras enredadas en sus cabellos» (v. 15) la equiparan con Medusa y con otras criaturas infernales de mechones viperinos, como las Furias. Pero la expresión *incomptum caput* (v.16) también sugiere que llevaba un peinado «sencillo» y «sin adornos», en contraste con el canon de belleza fijado por la moda aristocrática, propensa a toda clase de tocados y lujosos ornamentos.⁴⁵⁵ Por otra parte, Horacio retrata a Sagana con «los ásperos cabellos de punta» (vv. 27-28) y los compara con las púas de un erizo de mar o las cerdas de un jabalí, enfatizando, en consonancia con la sátira 1.8, su naturaleza fiera y salvaje.

El poeta también pone el foco en el «negro diente» de Canidia y en la «uña nunca cortada de su pulgar» (vv. 47-48). Este detalle resulta de gran interés, ya que, aparte de resaltar el temperamento animal de la bruja, potencia, al mismo tiempo, su apariencia maléfica e infernal, toda vez que la uña larga constituía un rasgo característico de las Parcas y la Muerte.⁴⁵⁶ Además, el dedo pulgar estaba asociado simbólicamente a las artes mágicas, sobre todo a la hora de conjurar el mal de ojo, por lo que su mención resulta en este contexto de lo más apropiada.⁴⁵⁷ En cuanto al «negro diente», el hecho de que Horacio hable en singular (*dente*) indica que Canidia solo tenía uno, en consonancia con la imagen ofrecida en la sátira 1.8, donde la bruja disimulaba su edentulismo con una prótesis postiza. En este sentido, la falta de piezas dentales es otro rasgo típico de las *anus*

⁴⁵³ Parker 1997, 49-50. Sobre la magia y la inversión de los roles sexuales y de género, cf. Stratton 2014.

⁴⁵⁴ Por supuesto, Canidia no es la única bruja libertina que ha dado la literatura clásica. El motivo de la bruja disoluta se remonta a la comedia ateniense, como revela un fragmento de Ferécates en el que se hace mención a una «hechicera libidinosa» (Pher. fr. 186 Storey: ἀνδροκάπραινα καὶ μεθύση καὶ φαρμακίς). Ya en el siglo I d. C., Marcial define a la bruja Filenis como una vieja experta en conjuros amorosos (Mart. 9.29) y que «da por culo a los chavales» (Mart. 7.67), y, al igual que ella, la hechicera Meroe, de *El asno de oro*, también era un «mujer entrada en años» que seducía a sus clientes «en un exceso de pasión» (Apul. *Met.* 1.7.7-10).

⁴⁵⁵ Cf. Robert 1988, 68-69. Juvenal se burla de los complicados peinados de las mujeres de clase alta, comparándolos con «edificios que oprimen» una cabeza «realzada por tantas estructuras» (Juv. 6.501-502). En cambio, los hombres llevaban el pelo sin adornos ni aderezos, emulando la proverbial austeridad de los primeros fundadores (Hor. *Carm.* 1.12.41: *incomptis Curium capillis...*). Que Canidia se peine de esa forma contribuye a acentuar su masculinidad.

⁴⁵⁶ Stat. *Silv.* 2.1.137; Hes. *Sc.* 266. En las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, Medea también aparece caracterizada con las uñas largas (V. Fl. 7.312). Asimismo, este rasgo también podría ser un reflejo del carácter supersticioso de Canidia, pues, según una antigua creencia, cortarse las uñas de las manos constituía una grave afrenta a las divinidades. El propio Hesíodo prohíbe hacerlo durante los banquetes celebrados en honor a los dioses (Hes. *Op.* 743) y los judíos también tenían prohibido cortarse el pelo y las uñas el día del Sabbat.

⁴⁵⁷ El gesto de la higa, al que se le sigue atribuyendo un poder profiláctico y apotropaico, consiste, precisamente, en introducir el dedo pulgar entre el índice y el cordial. Por otro lado, varias recetas de los papiros recomiendan recitar la fórmula ritual mientras el usuario junta sus pulgares (PGM 36.165; 69.3...).

retratadas en la literatura latina, que o bien tenían un solo diente, como es el caso de Canidia, o directamente ninguno.⁴⁵⁸ Asimismo, que sea de color negro (*livido*) —es decir, que esté cariado— tampoco es un detalle baladí, pues realza todavía más la inmundicia de la bruja.⁴⁵⁹

Llegado a este punto, se puede concluir que tanto Canidia como el resto de brujas encarnan la antítesis de los valores tradicionales. Sus macabros ritos vulneran los preceptos religiosos y el secuestro del niño se contraponen a los deberes maternos de la mujer. El instinto sexual de las brujas también implica una inversión de los roles convencionales y su aspecto repulsivo trastoca los ideales estéticos de la nobleza romana. En suma, en el epodo 5, la magia constituye el exponente supremo de la transgresión moral.

Volviendo al inicio de la explicación, este poema desempeña una función social: Horacio apela a la integridad moral de la aristocracia sacando a relucir los miedos más comunes de la sociedad, como el sacrilegio a los dioses, la mortalidad infantil o la sexualidad femenina. El personaje de Canidia no es más que un lienzo en blanco en el que el poeta proyecta los temores, angustias y deseos de la élite romana, que, como ya he señalado en repetidas ocasiones, constituía el destinatario de sus poemas. Por consiguiente, no puedo estar más de acuerdo con E. Oliensis, que define a Canidia como «the ultimate ‘other’...(that) epitomizes the perversion of traditional Roman hierarchies».⁴⁶⁰

Sin embargo, aunque Horacio retrata a Canidia como la encarnación de todos los males, existe una barrera infranqueable e inmune a los poderes de la magia, y no es otra que el derecho a la venganza. Como es habitual, el poeta se reserva lo mejor para el final y pone en boca del niño un virulento discurso contra las brujas que arroja un mensaje pesimista:

Las pócimas pueden trastocar algo tan grande como la justicia y la injusticia, mas no la ley de la venganza humana (*venena non magnum fas nefasque*).⁴⁶¹ Mis maldiciones (*diras*) os han de perseguir, y la maldición que pone a los dioses por testigos no hay sacrificio que las expíe. Más aún: una vez que, obligado a morir, haya expirado, me apareceré a vosotras cual nocturna pesadilla, y en las sombras me echaré a vuestras caras con curvadas uñas, que tal es el poder de los divinos manes; y acosando vuestros angustiados corazones, con el pavor os privaré del sueño. A vosotras la turba os aplastará tras perseguiros a pedradas, por aquí y por allá, de calle en calle, obscenas viejas; y luego descuartizarán vuestros miembros insepultos los lobos y las aves

⁴⁵⁸ Plaut. *Mostell.* 274.

⁴⁵⁹ La hechicera Acántide también tenía los dientes cariados (Prop. 4.5.68), y en otro poema, Horacio se ensaña con los dientes de una vieja llamada Lice, que los tenía sucios y amarillos (Hor. *Carm.* 4.13.11). En cambio, los dientes de la vieja lasciva descrita en el epodo 8 eran de color negro (Hor. *Epod.* 8.4), como los de Canidia y la vieja que escarnece Marcial en uno de sus epigramas (Mart. 5.43).

⁴⁶⁰ Oliensis 1998, 68.

⁴⁶¹ La lectura de este verso plantea ciertos problemas y ha sido un tema ampliamente discutido por la crítica filológica. Algunos editores, adoptando la conjetura de Haupt, se inclinan a favor de la lectura *venena maga non fas nefasque*, pero la lectura que aquí se sigue —*venena non magnum fas nefasque*— es la más aceptada. Para una síntesis de la cuestión, cf. Viljamaa 1976; Kraggerud 2000.

esquilinas; y mis padres, que —¡ay!— me van a sobrevivir, no se han de perder el espectáculo⁴⁶²

Las imprecaciones que el chico lanza contra las brujas contrastan con la «temblorosa voz» de su súplica inicial (v. 11). Consciente de su inminente final y del poder mágico de los muertos prematuros (ἄποτ), jura vengarse desde el más allá conjurando sus sombras cual «nocturna pesadilla» (v. 92). El discurso amenazador del niño, que algunos identifican con el propio poeta,⁴⁶³ supone un giro inesperado y deja un poso pesimista en la mente del lector: Horacio parece transmitir el mensaje de que la única forma de derrotar a las brujas es empleando sus mismas armas, es decir, a través de las maldiciones mágicas. Si la venganza de los hombres (*humanam vicem*) constituye el único obstáculo que la magia no puede sortear, dicha venganza se ejecuta, paradójicamente, por medio de una maldición muy similar, en su forma y contenido, a los textos de execración.⁴⁶⁴ En resumen, desde la perspectiva de Horacio, la magia es el medio más eficaz de combatir la magia, dando pie a una interminable cadena de represalias.⁴⁶⁵ Un mensaje poco alentador que, sin embargo, será desmentido por el propio poeta en el epodo 17, donde ofrece al lector una alternativa: la magia también puede combatirse con la poesía.

2.3.3. El epodo 17: la magia como ficción

El epodo 17, con el que Horacio cierra su libro de poemas y el «ciclo de Canidia», debe entenderse como una secuela del epodo 5 y la sátira 1.8.⁴⁶⁶ Este poema se sitúa a caballo del humor de las *Satiras* y la invectiva de los *Epodos*, y adopta la forma de una falsa palinodia con la que el narrador en primera persona, que asume el papel de víctima,

⁴⁶² Hor. Epod. 5.87-102 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴⁶³ Hahn 1939, 213. En cambio, M. Teitel Paule identifica al niño con Augusto, argumentando que el epodo 5 sería una trasposición en clave pesimista de la égloga 4 de Virgilio, que celebra el nacimiento del futuro emperador y el advenimiento de una edad de oro (2017, 80).

⁴⁶⁴ En este punto discrepo con la interpretación de otros autores, que vinculan el discurso del niño —y el poema en general— con el ambiente teatral de los mimos, cf. Ingallina 1980, 345-346; Watson 2003, 182-191. F. Paschoud adopta una postura intermedia y destaca a partes iguales el elemento cómico y el trágico: «le poème... mélange deux tonalités, l'indignation face aux rimes des sorcières, la moquerie face à la vanité de leurs efforts» (1980, 95). No obstante, sigo sin ver en el discurso del niño un recurso o elemento humorístico que pudiera mover al lector a la risa. El uso del término *dira*, que se repite hasta en tres ocasiones (v. 61; 89), remite directamente a la execración mágico-religiosa y a los clásicos poemas de maldición de Calímaco y Euforión de Calcis, cf. Garriga 1989; Clua Serena 2013.

⁴⁶⁵ Una inscripción funeraria descubierta cerca de Lambaesis, actual Tazoult (Argelia), rinde tributo a la memoria de Ennia Fructuosa, una mujer de 28 años muerta, presuntamente, a causa de unos encantamientos (*carminibus defixa*). Como el muchacho del epodo 5, su esposo, el tribuno militar Elio Proculino, exigió una venganza inmediata (*vindices*) y apeló a los dioses celestes e infernales (*vel manes vel di caelestes*) para que castigaran al responsable de semejante crimen (*CIL VIII 2756*). Testimonios como este ponen de relieve esa «cadena de venganzas» a la que me refería más arriba. Por otro lado, una *defixio* cristiana, descubierta cerca de Córdoba y fechada en el siglo IV d. C., documenta también el uso de contrahechizos para neutralizar un ataque mágico o vengarse del agresor, cf. Fontana Elboj 2019.

⁴⁶⁶ Se ha publicado un gran número de trabajos centrados en el epodo 17, por lo que citaré solo los más influyentes: Eitrem 1933a; Hubeaux 1935; Hahn 1939; Bushala 1968; Lindo 1969; Vox 1993; Spina 1993; Mankin 1995, 272-293; Steinberg y Suárez 1997; Watson 2003, 534-584; Paulin 2008, 45-59; Barchiesi 2009; Johnson 2012, 163-179; Teitel Paule 2017, 96-137.

se arrepiente (o finge arrepentirse) de todos los ataques proferidos contra Canidia. Con ello espera ser perdonado y poner fin a los castigos y sufrimientos que la bruja le había infligido.

Sin embargo, en el epodo 17 nada es lo que parece. Detrás de esa fachada de ruegos y súplicas se oculta una realidad, y es que, en el fondo, Horacio aprovecha la recantación para arremeter públicamente contra Canidia y exponer sus vicios con sarcasmo e ironía. De esta forma, el poeta recupera el humor de la sátira 1.8 y «dulcifica» la aterradora viñeta del epodo 5, en el que había quedado expuesta la faceta más cruel e inhumana de la bruja. Como señala S. Paulin, el epodo 5 y el 17 «dialogan entre sí», y tienen en común el hecho de representar una misma materia formulada de dos maneras diferentes.⁴⁶⁷

Ahora bien, si en la sátira 1.8 Horacio ridiculiza a las brujas destapando su impostura, en el epodo 17 adopta un discurso completamente distinto: en este poema, la magia aparece conceptuada como una ficción poética. Es decir, los ritos y operaciones llevados a cabo por Canidia ya no son percibidos como algo «falso pero existente», sino como algo «falso e irreal», o mejor: como el producto de una fantasía literaria que solo existe en la imaginación del lector. En este sentido, Horacio rectifica o matiza el mensaje pesimista que desliza al final del epodo 5. La verdadera forma de hacer frente a la magia de las brujas no es a través de los *carmina magica*, sino a través de los *carmina poetica*. La magia es pura inventiva, y fuera del marco de la literatura y la ficción, Canidia jamás habría existido.

Es posible que Horacio estuviera manifestándose en contra de la sobreexplotación de la magia como tópico literario, o denunciando los efectos que ello pudo tener en los lectores, quienes, más que sentir rechazo o desapego hacia estas prácticas, habrían experimentado, paradójicamente, cierta fascinación por ellas, unido a un impetuoso afán de transgresión. La hipótesis es plausible, pero difícil de demostrar. Lo único que puede afirmarse con certeza es que existe una línea de continuidad entre el epodo 5 y el epodo 17, y que, para captar plenamente el significado de este último poema, debemos interpretarlo como si fuera el corolario del anterior, o como si ambos formaran parte de un mismo bloque.

Partiendo de esta consideración, el epodo 17 se divide en dos secciones distintas. La primera recoge el testimonio del poeta y sus palabras de arrepentimiento y se extiende hasta el verso 52.⁴⁶⁸ La segunda, algo más breve, abarca hasta el final del poema e incluye la respuesta de Canidia.⁴⁶⁹ Desde el primer verso, Horacio deja claro que estamos ante una palinodia o retractación pública, pero la ironía y el humor no aparecen hasta más adelante. En esta primera parte, el poeta pronuncia un discurso sincero de

⁴⁶⁷ Paulin 2008, 30-31.

⁴⁶⁸ Todo hace indicar que tras la máscara del *poeta loquens* se oculta la identidad de Horacio. No obstante, algunos autores, sin mucha justificación, lo identifican con Varo, el amante infiel de Canidia, cf. Spina 1993, 172-173.

⁴⁶⁹ El epodo 17 se distingue del resto de la colección por su estructura dialógica, un recurso que facilita la confrontación de posturas y actitudes, cf. Paulin 2008, 46.

arrepentimiento, exento de elementos cómicos y llamativamente similar al comienzo del epodo 5:

Ya, ya me rindo a tu ciencia poderosa, y suplicante te ruego por los reinos de Proserpina, por los poderes intocables de Diana y por esos libros de ensalmos, capaces de apejar a los astros, desclavándolos del cielo, Canidia: cesa de una vez en tus invocaciones mágicas y suelta, suelta la peonza, dejándola que gire al otro aire.⁴⁷⁰

Con este inicio, el poeta se somete a los poderes de Canidia y su *efficax scientia*. A primera vista, sus palabras evocan la súplica piadosa que pronunció el niño al comienzo del epodo 5, cuando trató, en vano, de aplacar a las brujas y apelar a su compasión. Sin embargo, aunque la estructura y el tono son muy parecidos,⁴⁷¹ se advierte una diferencia importante: la «víctima» del epodo 17 emplea un vocabulario que nos traslada directamente al horizonte simbólico de la magia. Es como si Horacio se hubiera aplicado la lección transmitida al final del epodo 5, según la cual, la magia solo puede combatirse con magia.

Los siete primeros versos del poema traslucen cierto aroma mágico que recuerda a las invocaciones documentadas en los papiros y *defixiones*. De hecho, para L. Spina, si el pasaje se hubiera conservado de forma descontextualizada en un fragmento de papiro, «sarebbe stato difficile non catalogarli como l'inizio rituale di una preghiera relativa ad un tema di ambito magico».⁴⁷² Esta afirmación puede parecer algo exagerada, pero tiene su parte de verdad. En efecto, cualquier lector familiarizado con el lenguaje ritual de la magia habría reparado en la estrecha correspondencia entre la expresión *iam iam* del primer verso y la fórmula «ἦδη ἦδη» de los textos de maldición.⁴⁷³ Por otro lado, la triple anáfora *per...per...per...* (vv. 2-4) también aparece con frecuencia en algunas invocaciones,⁴⁷⁴ y la anadiplosis del v. 7 (*retro solve, solve turbinem*) constituye un recurso habitual en las listas y enumeraciones de los formularios mágicos,⁴⁷⁵ por no mencionar el uso de verbos y adjetivos que enfatizan la sumisión del peticionario, como *supplex y oro* (v. 2).

La apelación a las diosas Proserpina (v. 2) y Diana (v. 3) remite de nuevo a la esfera de la magia y contrasta, una vez más, con la súplica piadosa pronunciada por el niño del epodo 5, que se acogió a la protección de Júpiter y los dioses celestiales.⁴⁷⁶ Por otro lado, las connotaciones mágico-religiosas de estos primeros versos también se ven reforzadas por la alusión a los «libros de ensalmos» (v. 4) —una alusión que, como expondré más adelante, no carece de importancia— y al *turbo* (v. 7), un instrumento

⁴⁷⁰ Hor. *Epod.* 17.1-7 (Trad. J.L. Moralejo, 2007).

⁴⁷¹ Los paralelismos formales son evidentes. Por ejemplo, el uso triplicado de la preposición *per* (*per Proserpinae, per et Dianae...per atque libros...*, Hor. *Epod.* 17.2-4; *per liberos te...per hoc inane purpurae...per inprobaturum...*, Hor. *Epod.* 5.5-8) o el uso de verbos ilocutivos en primera persona (*oro regna per Proserpinae*, Hor. *Epod.* 17.2; *per hoc inane purpurae decus precor*, Hor. *Epod.* 17.7).

⁴⁷² Spina 1993, 163.

⁴⁷³ Fernández Nieto 2003, 307. Sobre la fórmula ritual ἦδη ἦδη ταχύ ταχύ, cf. n. 441.

⁴⁷⁴ Cf. *PGM* 12.139-140: «Te conjuro por tu fuerza, por el gran dios Seit, por el momento en que fuiste creado como dios grande, por el dios que va a profetizar lo de ahora mismo, por los 365 nombres del gran dios...» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a D. Sánchez Romero, 1987).

⁴⁷⁵ Gordon 1999b, 263.

⁴⁷⁶ Hor. *Epod.* 5.1; 8.

mágico cuyo giro invertido expresa simbólicamente la idea de reversión y el cese de la magia de Canidia.⁴⁷⁷

En resumen, el *poeta loquens* pretende obtener el indulto de Canidia comunicándose en su idioma, es decir, empleando el lenguaje de la magia. Como señala T. S. Johnson, «Horace whole approach...represents a multiplex, magical poetic reply».⁴⁷⁸ Para apuntalar su discurso, Horacio enumera a continuación una serie de *exempla* mitológicos que invitan a la compasión, emulando las *historiolae* de los formularios mágicos.⁴⁷⁹

Conmovió Télefo al nieto de Nereo, contra el que, soberbio, había desplegado las tropas de los misios y lanzado sus venablos afilados. Ungieron las madres de Ilión al que estaba destinado a las aves de rapiña y a los perros, a Héctor, matador de hombres, después de que, abandonando sus murallas, su rey —¡ay!— se postró a los pies del obstinado Aquiles. De la dura y cerdosa piel que cubría libraron sus miembros los remeros del asendereado Ulises porque Circe así lo quiso; les volvieron entonces el sentido y la voz, y al rostro la hermosura consabida.⁴⁸⁰

El primer ejemplo recuerda la historia de Télefo, a quien Aquiles hirió con su lanza. Al ver que la herida no cicatrizaba, Télefo descubrió que la única forma de curarse era aplicando sobre ella la herrumbre de la lanza de Aquiles, y este, en un acto de clemencia, accedió a prestársela.⁴⁸¹ Más allá del deseo de mover a Canidia a la compasión, lo que Horacio insinúa con la historia de Aquiles y Télefo es que, en ocasiones, la solución de un problema radica en el mismo problema. Es decir, si Télefo se salvó con la misma arma que lo había herido, el poeta deberá hacer lo propio y recurrir a la magia para hacer frente a la bruja. No es casual, a tales efectos, que el último *exemplum* guarde de nuevo relación con la magia, en concreto con Circe, quien se apiadó de los compañeros de Ulises devolviéndoles su forma humana.

Creo que ha quedado suficientemente demostrado la importancia que adquiere la magia en esta primera sección del poema. En ningún momento se aprecia una pizca de humor o de ironía en las palabras del poeta y el lector supone que está ante la secuela del epodo 5, con una nueva víctima suplicando a Canidia. Sin embargo, todas estas expectativas se desploman a partir del verso 19. Desde este punto y hasta el final de la primera parte, Horacio sustituye la magia por el yambo y transforma una palinodia sincera en un falso arrepentimiento. El poeta pasa a la ofensiva y, tras mencionar los tres *exempla*

⁴⁷⁷ Gow 1934; Ingallina 1974, 157-173. Invertir los efectos de la magia de Canidia haciendo girar el *turbo* «hacia el otro aire» constituye un claro ejemplo de *similia similibus* o «analogía persuasiva». Este principio también está presente en otros contrahechizos similares, como cuando Circe devuelve a los compañeros de Ulises su forma humana golpeándoles con la varita del revés y recitando un sortilegio «con palabras contrarias a las palabras pronunciadas» (Ov. *Met.* 14. 300). Cf. Segal 2002, 25.

⁴⁷⁸ Johnson 2012, 166.

⁴⁷⁹ Frankfurter 1995.

⁴⁸⁰ Hor. *Epod.* 17. 8-18 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴⁸¹ La creencia en que una herida podía curarse con el arma o «agente» que la había producido está presente en numerosos ámbitos culturales y se explica a partir del principio de contigüidad inherente al pensamiento mágico. Así, en los pueblos de la Melanesia, cuando un guerrero se apodera del arco cuya flecha le había dañado, lo deposita en un sitio fresco para disminuir la inflamación de la herida. No obstante, si sus enemigos se hacen con él, lo dejan cerca del fuego para que arda más la hinchazón. Cf. Freud 2018, 112.

mitológicos, describe con sarcasmo los efectos que la magia de Canidia habían tenido sobre él:

Yo ya te he pagado con bastantes y sobradas penas a ti, a quien tanto quieren buhoneros y marinos: mi juventud se ha ido, y el color sonrosado ha dejado tras de sí unos huesos cubiertos de piel amarillenta. Mi cabello lo han encanecido tus ungüentos, no hay descanso que calme mis fatigas. La noche acosa al día, el día a la noche, y no es posible aliviar la angustia de mi pecho jadeante.⁴⁸²

Que Canidia fuera «amada por buhoneros y marineros» (v. 20) constituye ya un primer detalle cómico. No era, en absoluto, algo de lo que poder presumir: en época de Horacio, y desde largo tiempo atrás, los *nautae* y los *institores* tenían fama de libertinos y de buscar permanentemente la compañía de prostitutas.⁴⁸³ Por consiguiente, detrás de estas palabras subyace una crítica mordaz: el poeta enfatiza la promiscuidad de Canidia y su insaciable apetito sexual comparándola, implícitamente, con una prostituta de la calle.⁴⁸⁴

Por otro lado, la palidez, el insomnio, la sensación de ardor y la delgadez son síntomas característicos del *morbus amoris*.⁴⁸⁵ El poeta incide en la idea del fuego y la pasión unos versos después, cuando se compara a sí mismo con el «Hércules que ardió en la negra sangre de Neso» y «la llama siciliana que brota del hirviente Etna» (vv. 31-33).⁴⁸⁶ Todas estas metáforas han llevado a algunos autores a considerar el epodo 17 una parodia de la elegía amorosa, que narraría, en este caso, la discusión entre un enfermo de amor y su amante vengativa.⁴⁸⁷ Los argumentos que avalan esta hipótesis tienen el peso suficiente como para tomarla en consideración, y con ello no me refiero tan solo a las evidencias ya mencionadas: Horacio también mostró un gran interés por la poesía erótica y por la reconducción del poema a través de los cauces de la risa y el humor.⁴⁸⁸ De este modo, la caracterización de Canidia como una *puella* elegíaca no deja de ser punzante y socarrona, tanto más teniendo en cuenta su condición de vieja y su asimilación como una prostituta.

El humor también está muy presente en el alegato final del poeta, que despliega todo un arsenal de recursos retóricos y expresivos con el fin de humillar y ridiculizar a la bruja:

⁴⁸² Hor. *Epod.* 17.19-26 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴⁸³ Cf. Hom. *Il.* 15.415-422; Plaut. *Cist.* 157; Ov. *Rem. am.* 305; Sen. *Controv.* 2.7.

⁴⁸⁴ Spina 1993, 169; Teitel Paule 2017, 104. En otro poema, Horacio vuelve a censurar la depravación de las jóvenes romanas atraídas por «el encargado de un negocio» (*institor*) o por «un patrón de nave hispana» (*navis Hispanae magister*), cf. Hor. *Carm.* 3.6.30.

⁴⁸⁵ Palidez: Tib. 1.8.52; Ov. *Ars. Am.* 1.729. Insomnio: *Anth. Pal.* 5.212; Theoc. *Id.* 30.6; Verg. *Aen.* 4.2; Tib. 1.2.76; Ov. *Am.* 1.2.1. Ardor: *Anth. Pal.* 5.176; Ap. Rhod. *Argon.* 3.284-298; Thec. *Id.* 2.134. Delgadez: *Anth. Pal.* 12.71; Theoc. *Id.* 14.4. Cf. Cabello Pino 2012a.

⁴⁸⁶ La llama del Etna es un motivo recurrente a la hora de expresar el sufrimiento amoroso. Véase el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*: «En llegando a esta pasión, un volcán, un Etna hecho, quisiera arrancar del pecho pedazos del corazón» (vv. 163-165).

⁴⁸⁷ Hubaux 1935; Bushala 1968, 9-10; Fontana Elboj 2021, 123-124. L. Spina se opone a esta visión, alegando que, si de verdad fuera esta la intención de Horacio, tendría que haber imitado otros modelos literarios y acercarse más a la elegía (1993, 172). Sin embargo, lo que Spina ignora es que el epodo 17 no es una elegía, sino de una parodia o deformación burlesca del género elegíaco.

⁴⁸⁸ Sobre los epodos de Horacio y su relación con la elegía amorosa, cf. Alvar Ezquerro 1987b.

¿Qué final o qué tributo me esperan todavía? Habla, que cumpliré fielmente los castigos que me impongas, presto a la expiación. Tanto si me pides cien novillos, como si quieres que con mentirosa lira así te cante: «Tú, mujer honesta, tú, mujer honrada, te pasearás entre los astros, convertida en áurea estrella. Cástor y el hermano del gran Cástor, aunque ofendidos en nombre de la difamada Helena, vencidos por sus ruegos devolvieron al vate la luz arrebatada; también tú, pues lo puedes, líbrame a mí de la demencia».⁴⁸⁹

Como se ve, el poeta está dispuesto a cumplir todos los castigos que Canidia le impone. Si antes se presentaba como una víctima de sus amores, ahora pretende pagar sus errores y encumbrarla con falsos halagos. La expresión *mendaci lira* (v. 39) es la clave del pasaje: el poeta insinúa con ello que las calumnias que había proferido contra Canidia en los poemas anteriores no eran más que mentiras, y que merece, en consecuencia, un castigo ejemplar. Pero, por otro lado, el adjetivo *mendacium* también podría aplicarse a las mentiras que está a punto de decir y a los ataques con forma de elogio camuflados en el canto de su lira.⁴⁹⁰

Así pues, cada una de las afirmaciones del poeta está sujeta a una doble lectura, dando pie a un complejo juego de ambigüedades que, como veremos en breve, excede por completo el intelecto de Canidia. Para empezar, el sacrificio de «cien novillos» no deja de ser exageración retórica: que una mujer de su calaña merezca el mismo trato que los dioses resulta, cuanto menos, desproporcionado e irónico.⁴⁹¹ Por otro lado, los epítetos «honesta» y «honrada» (*tu pudica, tu proba*, v. 40) constituyen un claro ejemplo de antífrasis, una figura retórica basada en afirmar lo contrario de lo que se piensa. O en otras palabras, una falsa adulación barnizada con una fina capa de ironía. El subtexto, lo que Horacio insinúa en estos versos, es que Canidia era una mujer impúdica y deshonesta.⁴⁹²

La transformación en «áurea estrella» (v. 41) también tiene su lado cómico. Si la hecatombe elevaba a la bruja a categoría de los dioses, esta vez el poeta la pone a la altura de otras figuras catasterizadas, como Berenice, Andrómeda, Helena, Cástor, Pólux o, sin ir más lejos, el divino César.⁴⁹³ Horacio la compara precisamente con Helena, aunque la

⁴⁸⁹ Hor. *Epod.* 17.36-45 (Trad. J. L. Moralejo, 2007).

⁴⁹⁰ La lira es el «arma» de Arquíloco y los poetas yámbicos. Como recoge la famosa inscripción de *Mnesiepes*, fueron las musas quienes obsequiaron a Arquíloco regalándole una lira, y sus rivales se estremecieron cuando empezó a tocarla. Cf. Carrizo 2011, 126-127.

⁴⁹¹ Como dijo Ovidio, las hecatombes eran incluso un exceso para los dioses, «que se conmueven lo mismo con la sangre inmolada de cien toros que con el insignificante ofrecimiento de un poco de incienso» (Ov. *Tr.* 2.76 [Trad. J. González Vázquez, 1992]).

⁴⁹² Quintiliano destacó el uso de la antífrasis y la ironía como recurso para denigrar a alguien: «en el uso de la ironía está permitido desacreditar a uno fingiendo una alabanza y alabarle bajo la apariencia de un reproche» (Quint. *Inst.* 8.6.55 [Trad. A. Ortega Carmona, 1999]). En el caso del epodo 17, Horacio parece inspirarse directamente en unos versos de Catulo, en los que el poeta veronés trata de convencer a una mujer para que le devuelva los apuntes que le había robado: «¡Honrada y casta (*pudica et proba*), devuélveme las tablillas!» (Catull. 42.24). Como concluye Catulo, recurrir a palabras lisonjeras era más eficaz que los insultos y las amenazas, pero el poeta del epodo 17 opina lo contrario: en su caso, la virulencia del yambo va sustituyendo las lisonjas del principio. Cf. Putnam 2006, 85-87.

⁴⁹³ Según E. Oliensis, el *sidus aureum* de Canidia habría de identificarse con la constelación de la Canícula, que comparte la misma raíz que el nombre de la bruja y el símbolo del perro. Además, los romanos creían que bajo el influjo estival de la Canícula las mujeres ardían en deseos lujuriosos, como los que Horacio atribuye a Canidia (1991, 120).

expresión *infamis Helenae* es ambigua y admite varias lecturas: por un lado, el adjetivo *infamis* presenta a Helena como una mujer «difamada», pero, por otra parte, también puede transmitir, en un sentido peyorativo, la idea de «infame». ⁴⁹⁴ Según el mito, Cástor y Pólux devolvieron la vista a Estesícoro después de que este se retractara de las difamaciones que había vertido contra Helena. El poeta vuelve a recurrir a un *exemplum* mitológico para conmovir a la bruja y obtener su perdón («también tú, pues lo puedes, líbrame a mí de la demencia», v. 45), pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, la comparación con Helena tiene un matiz irónico: supone comparar a la mujer más hermosa del mito con una vieja vil y repugnante. ⁴⁹⁵

Como colofón a estos ataques encubiertos, el poeta concluye enumerando varios «méritos» que acreditan las virtudes de Canidia:

Tú, que ni estás manchada por la deshonra de tus padres, ni eres una vieja ducha en esparcir cenizas de nueve días por los sepulcros de los pobres. Tienes un corazón hospitalario y manos puras; hijo de tu vientre es Pactumeyo, y lava la comadrona ropas enrojecidas por tu sangre cada vez que, llena de valor, saltas recién parida de tu lecho. ⁴⁹⁶

Por supuesto, nada de lo que dice el poeta debe interpretarse al pie de la letra. Al contrario: detrás de cada negación se oculta una verdad, y es que Canidia encarna los valores opuestos a los que este le atribuye. Sus orígenes familiares son innobles y deambula por los cementerios en busca de ingredientes para sus pociones, tal como muestra la sátira 1.8,. Además, siente cierta predilección por los sepulcros de los pobres, que, al estar menos vigilados que el resto —sobre todo tras el noveno día de las exequias (*novendiale*)— eran más accesibles. ⁴⁹⁷ La alusión a su «hijo» Pactumeyo es claramente sarcástica y conecta de nuevo con la idea, ya esbozada en el epodo 5, de que Canidia secuestraba niños haciéndose pasar por su madre. En síntesis, la manera, algo «forzada» y retorcida, con la que Horacio incide en todos estos aspectos, nos hace sospechar de la sinceridad de sus palabras (*excusatio non petita accusatio manifesta*) e interpretarlas en clave irónica.

En este punto arranca la segunda parte del poema y llega el turno de Canidia. En su réplica, la bruja se ve superada por la invectiva de Horacio, y el poder de sus hechizos, de los que presume a cada instante, cede ante la virulencia de los versos yámbicos. Canidia es incapaz de descifrar el verdadero sentido de los elogios del poeta e interpreta la palinodia de forma literal. De hecho, da la impresión de que se recrea en su propia inmoralidad, como cuando menciona a unos «desnudos marineros» (*nudis...navitis*, v. 54), manifestando, inconscientemente, su atracción por los navegantes y su incontinencia sexual.

⁴⁹⁴ Spina 1993, 174.

⁴⁹⁵ Barchiesi 2009, 238-239.

⁴⁹⁶ Hor. *Ep.* 17.46-52 (Trad. J. L. Moralejo, 2007)

⁴⁹⁷ Ingallina 1974, 173-177.

En esta segunda parte del poema, Canidia condena a Horacio a un lento y doloroso suplicio por haber divulgado su nombre (v. 59) y promete torturarlo con la fuerza de sus conjuros:

¿O es que yo, que puedo hacer que se muevan las imágenes de cera, según tú mismo sabes por curioso, y arrancar del cielo la luna con mis voces, y que puedo resucitar a muertos reducidos a cenizas, y preparar copas del deseo, he de llorar el fracaso de mi arte, viendo que contra ti no puede nada?⁴⁹⁸

El poema termina justo aquí y el parlamento de Canidia se ve bruscamente interrumpido. La promesa de la bruja no se acaba cumpliendo, y no lo hace porque, sencillamente, constituye un personaje de ficción, una construcción poética ideada por Horacio, que es quien ostenta el verdadero poder. Es él quien dio vida a Canidia con sus versos y composiciones, y, por tanto, el que fija los límites a sus poderes y determina el alcance de su fama. Así, el epodo 17 va mucho más lejos que la sátira 1.8: en aquella ocasión, Horacio presentó la magia de Canidia como una ilusión, como algo falso e ineficaz, pero ahora proclama directamente que es irreal, o mejor dicho, una ficción literaria.

Al mismo tiempo, el epodo 17 también desdice el mensaje desalentador del epodo 5. Si la magia es una ficción literaria que pervive únicamente en la mente del poeta y el lector, la mejor forma de combatirla no es a través de la magia, como había intentado el muchacho, sino por medio de la poesía. Este cambio de enfoque se aprecia en varios pasajes del poema. En un principio, el poeta sigue el ejemplo del niño y emplea unos términos que se asemejan al lenguaje de la magia y las maldiciones. Sin embargo, justo a mitad de su intervención adopta una estrategia distinta y combate a Canidia con la fuerza de los yambos. Bajo la apariencia de una palinodia, el poeta lanza un retahíla de ataques cargados de ironía y deja a la bruja con la palabra en la boca, que es lo mismo que hacerla desaparecer.

En definitiva, la idea que transmite Horacio en el epodo 17 es clara y transparente: sus versos son superiores a la magia de Canidia, y su condición de víctima, un disfraz de poeta yámbico. Tal y como yo lo interpreto, este poema es el más metaliterario de los tres protagonizados por Canidia, más aún, algunos autores ven en la Canidia del epodo 17 un *alter ego* del poeta.⁴⁹⁹ Los *libros carminum* mencionados en el v. 4 contrastan con los *Epodos* de Horacio, el carácter oculto de la magia se opone a la dimensión pública de la poesía (*volgata*, v. 57), y, mientras los conjuros de Canidia resucitan a los muertos y desclavan la luna del cielo, la poesía de Horacio immortaliza a los vivos y los eleva a las estrellas. En suma, Canidia constituye la imagen especular del poeta, pero como señala

⁴⁹⁸ Hor. *Epod.* 17. 76-81 (Trad. J. L. Moralejos, 2007)

⁴⁹⁹ En un poema de las *Epístolas*, Horacio llega a identificarse con un mago y compara los efectos de su poesía con los de la magia: «Me parece que sería capaz de andar por un cable tendido el poeta que con sus fantasías angustia mi alma, la excita y la tranquiliza, y la llena de falsos temores, y al igual que un mago (*ut magus*), ya a Tebas ya a Atenas me lleva» (Hor. *Epist.* 2.1.211-213 [Trad. J. L. Moralejo, 2008]).

S. Paulin, solo este es el portador legítimo de la palabra, el legítimo productor de *carmina*.⁵⁰⁰

2.4. Conclusiones

La sátira es, probablemente, el género literario con mayor carga y contenido moral. Y, dado que las prácticas mágico-religiosas constituyen el paradigma de la inmoralidad, no es de extrañar que su presencia sea tan destacada en ella, siendo el personaje de Canidia su máximo exponente. La sátira latina condenó las *artes magicæ* y cualquier «desviación» religiosa que se saliera de la norma, y ningún poeta o autor cultivó el discurso de la magia con la misma virulencia e ironía con la que lo hicieron los satirógrafos romanos.

Los poemas de Lucilio son una clara demostración. En algunas de sus sátiras, Lucilio menciona a las *sagæ* o «hechiceras» y utiliza términos y expresiones propias del vocabulario de la magia. Pero lo hace con un interés puramente retórico, es decir, sin el propósito —al menos aparente— de describir o censurar este tipo de actividades. Sin embargo, Lucilio sí arremete contra toda la pléyade de supersticiosos incapaces de distinguir entre una estatua y una persona o de diferenciar los sueños de la realidad. Desde su perspectiva, profundamente influenciada por la doctrina platónica y epicúrea, la superstición es un defecto del alma y el único modo de corregirlo es a través de la filosofía.

La condena de la *superstitio* constituye uno de los hilos vertebradores de la sátira latina, y así lo he tratado de exponer en el primer apartado del capítulo. Como ya señalé al principio, la idea de *superstitio* —que no es sino la exaltación desmedida de la religiosidad individual— está íntimamente asociada a las prácticas mágico-religiosas, y es esta la razón por la cual los *superstitiosi* aparecen a menudo caracterizados como si fueran «magos» o «brujas». Además la imagen que los satirógrafos latinos ofrecen de la superstición y los supersticiosos está en gran medida condicionada por el pensamiento filosófico del poeta y por el contexto histórico en el que se enmarca su producción literaria. De esta forma, aunque pueden llegar a detectarse ciertas «continuidades» entre las sátiras de Lucilio y las de Juvenal, por el camino se han producido importantes transformaciones que afectan directamente al tratamiento literario de la magia y la superstición.

⁵⁰⁰ Paulin 2008, 55; Cf. Oliensis 1998, 69. Sobre la analogía entre *carmen magicum* y *carmen poeticum*, merece la pena citar, aunque sea a pie de página, la tesis de R. C. Elliott, quien identifica la sátira y el yambo con la «poesía de maldición». Según él, los «poetas tribales» de las «culturas primitivas» son percibidos como hechiceros capaces de confundir y dañar a un enemigo con el poder mágico de sus versos y sus facultades performativas (1960). No olvidemos que el poeta Arquíloco forzó al suicidio a su antigua prometida con solo puntear las cuerdas de su lira, y que el artista Búpalo acabó ahorcándose inducido por los versos virulentos del yambógrafo Hiponacte. En esta línea, C. A. Faraone también ha analizado las propiedades magico-curativas o apotropaicas vigentes en la tradición yámbica griega (2009).

Así, frente a Lucilio, que concibe la superstición como la antítesis de la filosofía, Varrón insiste en los aspectos religiosos. En sus *Sátiras menipeas*, el polígrafo romano defiende la integridad de culto tradicional, al tiempo que condena las prácticas rituales extranjeras, como la astrología, que experimentó un notable crecimiento a lo largo del siglo I a. C. Varrón también cargó contra aquellos que exhibían públicamente sus escrúpulos religiosos. Por ejemplo, quienes se asustaban con las historias de fantasmas y dirigían sus plegarias a las estatuas de los dioses, o, sin ir más lejos, quienes daban de comer a las aves esperando una respuesta divina. En suma, Varrón adopta una visión completamente distinta: dejando a un lado el interés luciliano por la filosofía, su cometido es restaurar el culto estatal y neutralizar el avance de la superstición, entendiendo como tal tanto las prácticas y creencias de origen extranjero, como el temor desmedido a los dioses de la religión oficial.

Las inquietudes de Horacio eran muy diferentes y se acercan más al enfoque filosófico de Lucilio. Dejando aparte a Canidia, que forma un unidad temática independiente, Horacio también denunció los excesos de la superstición, una perversión moral que, según él, era propia de hombres débiles y vulgares. Desde su perspectiva epicúrea, el temor a los dioses estaba totalmente injustificado, en la medida en que estos jamás se preocupaban por los asuntos humanos. El poeta tampoco perdió la oportunidad de burlarse de los incrédulos que creían en las historias de fantasmas y en las brujas de Tesalia, y es que, para Horacio, la magia, la superstición y cualquier creencia o conducta que excediera la justa medida, constituyen una forma de esclavitud que encadena a los hombres a sus pasiones.

Las sátiras de Persio y Juvenal prestan menos atención a la magia y la superstición, pero se pueden extraer de ellas varias conclusiones. Persio compuso sus sátiras en un periodo marcado por los desórdenes morales y religiosos, que coincidió, a su vez, con los últimos coletazos del reinado de Nerón. Este contexto tan turbulento pudo predisponer al poeta en contra de la superstición y los excesos religiosos, pero el «filtro» más influyente —o el que mediatiza en mayor medida su discurso— es, sin duda alguna, el estoicismo, cuyos saberes y enseñanzas impregnan las seis sátiras de la colección. Persio criticó los intereses materiales que hay detrás de algunas plegarias y, en consonancia con la moral de los estoicos, instó a los lectores a desprenderse de sus pasiones, citando como ejemplos de superstición los cultos orientales (judaísmo, culto a Isis, Cibeles...) y la superchería popular.

Juvenal también puso el foco de la crítica en las prácticas rituales de origen extranjero, que proyecta en la figura del *graeculus* y sus artes mágicas. Sin embargo, en sus sátiras el discurso de la magia se articula fundamentalmente en torno a la mujer, una *femme fatale* experta en toda clase de venenos que no vacila en utilizarlos contra su propia familia. La ruptura de este microcosmos familiar no deja de ser un reflejo a pequeña escala de la desintegración del Estado y el *mos maiorum*, que constituye el eje alrededor del cual pivota el pensamiento de Juvenal. Así, la magia funciona en sus sátiras como un marcador de lo «otro»: la mujer encarna las virtudes opuestas a la moral aristocrática, y en la construcción de esta especie de «anti-modelo», el poeta explota el tópico de la

hechicera vil y depravada cuyo único acicate es envenenar al marido y destruir la unidad familiar.

En realidad, Juvenal opera directamente sobre un estereotipo literario que alcanzó su máximo grado de madurez con la Canidia de Horacio. El personaje de Canidia supone un verdadero desafío para la investigación. Todas las ideas que se plantean en el segundo apartado son el resultado de un largo proceso de lectura, análisis y reflexión, y en ningún caso deben interpretarse como una respuesta concluyente y definitiva a las preguntas que uno pueda formularse sobre esta enigmática figura. Ahora bien, dentro de la cautela, todo apunta a que Canidia constituye una proyección mental de Horacio, no un personaje «real». Como el resto de brujas que la acompañan, Canidia carece de rasgos identitarios propios y su asimilación como un sujeto indiferenciado le convierte automáticamente en un estereotipo.

Partiendo de esta premisa, y asumiendo que todo estereotipo constituye un instrumento de categorización para distinguir lo «nuestro» de lo «otro»,⁵⁰¹ la Canidia de Horacio debe concebirse como un «símbolo» de la magia y de todo lo que no es romano. O de otro modo, Canidia representa la antítesis de los valores morales e ideológicos de la élite intelectual romana, que es a quien van dirigidos los poemas. Sin embargo, Horacio adapta su discurso a unas necesidades específicas y cada una de las tres composiciones protagonizadas por la bruja ofrece una imagen distinta de ella, es decir, transmiten un mensaje distinto que afecta directamente a la percepción subjetiva de la magia. Y la única forma de «descodificar» el mensaje y profundizar en su contenido es analizar estos tres poemas como si formaran parte de una narración secuencial, dentro de un mismo «ciclo» temático.

Así pues, la lección que transmite Horacio en la sátira 1.8 es simple: como acaba mostrando Príapo, la magia no es más que un engaño. En una época marcada por la efervescencia religiosa y las reformas de Augusto, Horacio recurre al humor de la sátira para desenmascarar la falsedad de la magia y reírse de sus practicantes. Tras crear una atmósfera aterradora (la noche, el cementerio de las Esquilias, las brujas degollando a sus víctimas...), el poeta rompe esta «ilusión óptica» con un giro cómico inesperado: el pedo de Príapo, que «libera» al lector descargando toda la tensión psíquica que había acumulado en forma de risa. Este mecanismo de descompresión emocional se activa justo en el instante en que se elimina de golpe la angustia generada por Canidia y sus sacrificios, pero, como Horacio invita a pensar, si los lectores tomaran conciencia de la falsedad de la magia y la impostura de las brujas, no habrían tenido razones para reírse. La risa delata sus miedos.

Estos miedos afloran de nuevo en el epodo 5, pero esta vez sin el aparato cómico de las sátiras. En este poema, Canidia encarna todos vicios del hombre y constituye la antítesis del *mos maiorum*. La bruja ya no es un personaje risible, al contrario: representa el paradigma supremo de la transgresión moral. No solo roba y asesina niños, también incumple las obligaciones sociales de la matrona romana, y sus prácticas rituales se

⁵⁰¹ Amossy y Hershberg Pierrot 2001, 49.

oponen a la liturgia tradicional. Además, es sexualmente activa y libidinosa, y su repugnante aspecto físico choca con los cánones ideales de belleza. En suma, Canidia aparece retratada como una hipóbole grotesca y desproporcionada de la realidad. La bruja alcanza en el epodo 5 el *summum* de alteridad, y Horacio, amparándose en la máxima de que lo diferente une, fortalece la cohesión de la élite aristocrática proyectando en ella sus principales miedos.

El epodo 5 concluye con la maldición del muchacho que Canidia había enterrado, al estilo de las *dirae* o poemas de execración. Aunque este detalle da pie a pensar que la magia de la bruja solo podía combatirse con maldiciones mágicas, Horacio desmonta dicho axioma en el epodo 17. El mensaje que el poeta lanza en esta composición es claro y rotundo: la magia no es más que una fantasía literaria. Tras un inicio que evoca el comienzo del epodo 5 y la súplica piadosa del niño, Horacio da la vuelta a la situación, se quita la careta de víctima y ridiculiza a Canidia con sus ingeniosos yambos. Según mi interpretación, al marginalizar el discurso de la magia y silenciar a la bruja, el poeta reivindica el poder de la poesía y concluye que la verdadera magia es la magia de sus poemas.

En definitiva, la sátira 1.8, el epodo 5 y el epodo 17 poseen un gran valor documental. Su estudio no solo aporta información de carácter histórico y literario, también ofrece la oportunidad de penetrar en la mente de Horacio y entender mejor su percepción subjetiva de la magia. Ahora bien, este sistema de representación de la magia... ¿puede extrapolarse al resto de la sociedad? Es decir, ¿la magia que «imaginó» Horacio se corresponde con la percepción que tenían el resto de miembros de la élite intelectual? La pregunta es lícita, pero la planteo más como una invitación a la reflexión que como preámbulo a una hipotética respuesta. Mi impresión es que Horacio proyecta una imagen de atípica —o idiosincrática— de la magia, en consonancia con su espíritu descreído. Lucano fue tal vez el poeta que más se acercó a sus formas de «imaginarla» y procesarla estéticamente, pero eso nos aleja un poco de la discusión y se tratará en otro capítulo.

CAPÍTULO 3. LA MAGIA EN LA ELEGÍA LATINA

3.1. Introducción

Magia y amor forman un binomio inseparable. A lo largo de los tiempos, en diferentes épocas y lugares, la magia y lo mágico han presidido los amores cantados por poetas o interpretados sobre el escenario por actores de cine y de teatro. Basten como ejemplo, por citar algunos casos por todos conocidos, los amores de Calisto y Melibea, auspiciados por los ardidés de la bruja Celestina, o los romances entre Demetrio y Helena y Lisandro y Hermia en *A Midsummer Night's Dream*, inducidos ambos por el néctar mágico de una flor y resueltos, felizmente, en el dulce y fugaz sueño de una noche de verano.⁵⁰²

De igual manera, según Gorgias, no fue Helena, sino París, el verdadero causante de la guerra de Troya, y el verdadero culpable de que esta se enamorara de él. Helena era inocente, y aunque tenía fama de conocer los poderes ocultos de las plantas, ningún remedio logró neutralizar las persuasivas palabras de París, que ejercieron en ella los mismos efectos que producen los encantamientos mágicos (γοητείας δὲ καὶ μαγείας).⁵⁰³ Asimismo, otros autores achacaron a las malas artes de Cleopatra que César se hubiese enamorado de ella. La reina egipcia habría embrujado su mente con venenos (*venenis*), un rumor que ya circulaba en época del dictador y alentado en buena medida por la propaganda augustea.⁵⁰⁴ Lo mismo se dijo más tarde de Marco Antonio, quien, según Casio Dión, «fue esclavo del amor y los encantos de Cleopatra» (γοητεία τῆ τῆς Κλεοπάτρας ἐδούλευε).⁵⁰⁵

Naturalmente, los testimonios son más ricos y abundantes en aquellas obras o poemas donde el amor ocupa un lugar destacado, como en la novela erótica griega, que contiene numerosas referencias a la magia amorosa, y cuya impronta vemos reflejada en las brujas y hechiceras que poblaron las narraciones de Shakespeare, Cervantes y Lope de Vega.⁵⁰⁶ Así, en la novela de Aquiles Tacio, el amor de Clitofonte por Leucipa era tan intenso que precisaba de ensalmos para sofocarlo. Y los ensalmos (ἐπωδῆς), susurrados en la boca del enamorado, se transforman en besos que alivian sus pesares: «Beso a la hechicera (Τὴν ἐπωδὸν) porque has puesto remedio a mis dolores».⁵⁰⁷ Más allá de la

⁵⁰² Sobre el papel de la magia y la brujería en la obra de Shakespeare, véase la síntesis de Castilla Gómez 2007.

⁵⁰³ Gorg. *Hel.* 11; 14. Como señala F. Graf, «Gorgias intends to exonerate Helen from the charge of adultery by presenting her as an innocent victim of Paris' overpowering magical persuasion» (1995, 34). Sobre Helena y sus conocimientos sobre la magia de las plantas, cf. Hom. *Od.* 4.227-230: «La nacida de Zeus guardaba estos sabios remedios (φάρμακα μητιόεντα): se los dio Polidamna, la esposa de Ton el de Egipto, el país donde el suelo fecundo produce más drogas (φάρμακα) cuyas mezclas sin fin son mortales las unas, las otras saludables» (Trad. J. M. Pabón, 1982). Cf. Bergren 1981.

⁵⁰⁴ Luc. 10.360. Sobre la identificación de Cleopatra como una «bruja» y su relación con la propaganda imperial, remito al capítulo relativo a la magia en la epopeya latina, concretamente al apartado dedicado a la *Eneida* y la *devotio* mágica de Dido, *alter ego* de Cleopatra.

⁵⁰⁵ Cass. Dio. 49.34.1. El autor volverá a incidir en ello más adelante, cuando alude a las «brujerías» de Cleopatra (μαγγανείας, 50.5.3-4).

⁵⁰⁶ Para un estudio exhaustivo de la magia en la literatura española del Siglo de Oro, cf. Lobato, San José y Vega 2016.

⁵⁰⁷ Ach. Tat. 2.7.5 (Trad. M. Brioso Sánchez y E. Crespo Güemes, 1997).

significación técnica que el concepto tiene para el especialista en religión romana, la magia constituye una metáfora del amor.⁵⁰⁸

De todos los géneros literarios de la Antigüedad, la elegía latina es donde se aprecia con más claridad esta simbiosis entre magia y amor. Dejando a un lado algunos trabajos ya desfasados, el tema ha sido prácticamente ignorado por la crítica, y hasta día de hoy, todavía no se ha publicado un estudio completo sobre la magia en la elegía. Lo más parecido es un trabajo escrito hace un casi siglo por T. W. Dickson, en el que se formulan algunas ideas sugerentes, aunque no plenamente desarrolladas, en lo que hace al ámbito de la historia. Ya que, en lugar de una investigación exhaustiva sobre el tema de la magia, Dickson realiza una descripción filológica atendiendo a los pasajes más representativos.⁵⁰⁹

A lo largo de las décadas, la crítica tradicional se ha centrado sobre todo en indagar dos aspectos o cuestiones que, en el fondo, resultan de escasa trascendencia. En primer lugar, la mayoría de autores, entre los cuales se incluye el propio Dickson, han dedicado parte de sus esfuerzos a averiguar si los poetas elegíacos creían o no en la magia. Por ejemplo, en su ya clásico estudio *Studies in Magic from Latin literature*, E. Tavenner concluyó que tanto Catulo como Tibulo creían «personalmente» en los poderes de la magia,⁵¹⁰ e incluso hubo algunos que afirmaron, sin fundamento, que todos estos poetas consultaron o siguieron de cerca los papiros mágicos greco-egipcios.⁵¹¹ Esta línea de investigación ha tenido un largo recorrido en la historiografía moderna y en los estudios recientes sobre magia, como se observa, por citar un caso significativo, en un trabajo publicado por A. Novara, centrado, casi exclusivamente, en los poemas de Propertio. Según él, Propertio se burla en repetidas ocasiones de la magia de las hechiceras, y ello constituye una prueba inequívoca de su propio descreimiento hacia este tipo de prácticas.⁵¹²

Una segunda cuestión que ha captado el interés de los investigadores atañe a los aspectos técnicos del ritual, y en qué medida estos constituyen el reflejo de una realidad. Así, E. Riess dedicó un artículo a explorar las relaciones entre los testimonios transmitidos por los poetas elegíacos y la información suministrada por los papiros

⁵⁰⁸ El uso de filtros y pócimas es un tópico recurrente en la novela de Aquiles Tacio. Por ejemplo, un soldado egipcio llamado Gorgias, quien se había enamorado de la protagonista, convence a un esclavo para que le entregue un «bebedizo amoroso» (φάρμακον) que él mismo había preparado. No obstante, el esclavo se lo entregó sin mezclarlo con la bebida, y en lugar de producir los efectos deseados, el «filtro» (φίλτρον) hizo enloquecer a Leucipa (4.15.4-5). Más adelante, la propia Leucipa se hace pasar por una sirvienta de Tesalia, y Melite, que ignora su verdadera identidad, solicita su ayuda para que ablande el corazón de Clitofonte: «he oído decir que vosotras las tesalias embrujáis (μαγεύειν) a los hombres de los que estáis enamoradas hasta el punto de que ya no sienten inclinación alguna hacia otra mujer» (5.22.2 [Trad. M. Briosio Sánchez y E. Crespo Güemes, 1997]). La magia erótica también goza de una presencia destacada en otras novelas de temática similar. Por citar un ejemplo entre varios, en las *Etiópicas* de Heliodoro, Calasiris describe un artefacto mágico cuyo mecanismo se asemeja bastante al funcionamiento de una *defixio*. Según el sacerdote egipcio, la cinta que llevaba puesta Cariclea se trataba en realidad de una maldición, «impregnada de algún hechizo y escrita con encantos que le endurecen el alma» (ἐμπέπλησται γοητείας καὶ μαγανείας, 4.7.13 [Trad. E. Crespo Güemes, 1979]), cf. Hidalgo de la Vega, 1988; Jones 2004. Para un repaso general de la magia en la novela erótica griega, cf. Ruíz-Montero 2007, 39-41.

⁵⁰⁹ Dickson 1927.

⁵¹⁰ Tavenner 1916a, 34-35.

⁵¹¹ Fahz 1904.

⁵¹² Novara 2000, 42.

mágicos y las *defixiones*.⁵¹³ Este contraste entre magia «literaria» y magia «real» también marcó la pauta de A. M. Tupet. Al cabo de una minuciosa investigación, la historiadora francesa concluyó que es posible atisbar ciertos paralelismos entre los poemas de Tibulo y Propercio y las prácticas mágicas que se pueden reconstruir a partir de los testimonios no literarios.⁵¹⁴ De hecho, en algunas de sus elegías, Propercio demuestra tener unos conocimientos muy precisos sobre las *artes magicae*, y según insinúa Novara, debió de haberlos adquirido en sus paseos por la Subura, uno de los barrios más pobres y marginales de Roma.⁵¹⁵

Es evidente que ninguno de estos asuntos reviste especial importancia para la investigación. Las creencias personales de los poetas es algo que se escapa a nuestro conocimiento y que excede nuestros límites, y aunque tuviéramos la capacidad de viajar al pasado y adentrarnos en su mente, nuestra interpretación de los textos seguiría siendo la misma o muy parecida. En este punto, me parecen de gran interés y utilidad las ideas que plantea P. Veyne en su ensayo sobre la elegía latina, que define como un tipo de poesía «insincera».⁵¹⁶ Según expone el autor, más que narrar *su* vida, lo que hacen los poetas elegíacos es describir un género de vida «raro», en el que exploran nuevas posibilidades literarias al margen de lo ya trillado en géneros precedentes. Por eso no tiene sentido sondear las creencias religiosas del poeta, porque su persona está desligada del ego-narrativo, lo mismo que la *puella*, que no deja de ser un personaje ficticio. De acuerdo con Veyne, «reunir todos esos trozos de egotismo ficticio en la vida coherente de un solo y mismo Ego llamado Propercio equivaldría a escribir la vida de James Bond o de Sherlock Holmes».⁵¹⁷

Algo parecido podría decirse sobre la supuesta correlación entre literatura y realidad. Sin duda, la descripción del poeta elegíaco coincide en ocasiones con las operaciones mágico-religiosas documentadas en los *realia*, pero se trata de casos concretos: si bien aportan verosimilitud al relato, se ven absorbidos por el discurso ficticio de la elegía. La elegía latina es un género que aparenta ser serio cuando en realidad resulta paródico, o en palabras de Veyne, no es más que «un fotomontaje de sentimientos y situaciones típicas de la vida pasional».⁵¹⁸ Esta reflexión puede aplicarse igualmente al tratamiento elegíaco de la magia. Aunque, de vez en cuando, afloran elementos que remiten a un sustrato «real» —como el uso de figurillas de cera para castigar al enamorado—, al final prevalece un discurso estereotipado, que hunde sus raíces en la tradición previa y en otros géneros literarios. Así, el personaje de la alcahueta desempeña un papel básico en la elegía, pero no deja de ser un constructo literario heredado de la comedia.

En definitiva, la elegía no es la fuente más útil para el estudio de la magia «real» en la antigüedad romana. Por el contrario, su valor —y su mayor aportación a la investigación— reside en su potencial capacidad para acercarse al discurso de la magia desde diferentes ángulos y perspectivas, y mostrar a los lectores el modo en que la élite

⁵¹³ Riess 1938.

⁵¹⁴ Tupet 2009, 330-378.

⁵¹⁵ Novara 2000, 28-29.

⁵¹⁶ Veyne 2006, 188.

⁵¹⁷ Veyne 2006, 86.

⁵¹⁸ Veyne 2006, 63.

intelectual percibía subjetivamente la magia en el marco de las relaciones amorosas y afectivas. Es decir, más allá de las convicciones personales del poeta y su mayor o menor apego a la realidad, el objetivo de este capítulo es examinar el discurso elegíaco de la magia y analizar en qué medida se halla condicionado por las características particulares del género.⁵¹⁹

El capítulo se divide en tres apartados. En el primero, abordaré la concepción elegíaca del amor y cómo influye en el tratamiento estético y literario de la magia. Así, veremos que la magia, en contraste con la tradición y la costumbre, no es capaz de inducir el amor o hacerlo desaparecer. En el segundo apartado trataré de explicar por qué a pesar de su teórica inoperancia, la magia desempeña un papel tan destacado en la elegía, sobre todo a la hora de justificar un oprobio o excusar una falta. Y ya por último, dedicaré el tercer apartado a exponer las analogías existentes entre los versos elegíacos del poeta y los encantamientos mágicos, analizando sus posibles implicaciones desde una perspectiva metapoética.

3.2. La magia al servicio del amor

Uno de los aspectos más significativos de la elegía latina es la actitud del poeta respecto a la magia. En líneas generales, y salvo contadas excepciones, las prácticas mágicas resultan ineficaces y ocupan un espacio muy reducido en la narración. Su inoperancia en materia amorosa contrasta con la realidad cotidiana y el recurso a la magia con fines erótico-afectivos. Basta un examen superficial del *corpus* de *defixiones* y hechizos de atracción documentados en los papiros para verificar la ubicuidad de la magia en este terreno.⁵²⁰ Estas prácticas mágicas «reales» —dirigidas a «encadenar» a la persona amada, romper una relación o librarse del sufrimiento amoroso— tenían, además, un reflejo en la literatura de la época, como pone de relieve la bucólica octava de Virgilio, donde una muchacha logra atraer a su amante mediante un sofisticado ritual,⁵²¹ o el libro cuarto de la *Eneida*, en el que Dido oficia una ceremonia mágico-religiosa para retener a Eneas.⁵²²

En la elegía, sin embargo, la magia pierde su eficacia. Los ritos puestos en práctica por las hechiceras son incapaces de avivar el amor o sofocar las pasiones más enraizadas, y las causas de esta disfuncionalidad deben indagarse en las propias características del género, que fue, como veremos, el único en romper drásticamente con la tradición literaria anterior.⁵²³

⁵¹⁹ Recojo, de este modo, el testigo de J. Rüpke, quien, en un breve excursus sobre la elegía, apela a estos mismos intereses: «I propose that we reflect on the pragmatics, the application of magic as imagined by the poet within that discourse» (2016, 77).

⁵²⁰ Cf. Petropoulos 1988; Martínez 1991; Faraone 1991a, 13-15; Gager 1992, 78-115; Pachoumi 2013.

⁵²¹ Verg. *Ecl.* 8.64-109. Cf. Richter 1967; Segal 1987.

⁵²² Verg. *Aen.* 4. 450-705. Sobre las implicaciones simbólicas de este pasaje, remito al capítulo dedicado a la magia en la epopeya latina, concretamente al apartado relativo a la *Eneida*.

⁵²³ Quintiliano llegó a afirmar: «en la elegía, los romanos también rivalizamos con los griegos» (Quint. *Inst.* 10.1.93). Sobre la elegía latina y su originalidad dentro de la literatura clásica, cf. Castrillo González 1987; Luck 1992; Alvar Ezquerro 1997a; Pestano Fariña 2005; Farrell 2012; Piazzini 2013.

En efecto, una de las mayores innovaciones de la elegía latina fue ubicar al poeta-amante en un estatus inferior. En los poemas de Tibulo, Propertio y Ovidio, el poeta es la víctima de la pasión amorosa, y también el esclavo de su amada, que adopta, por el contrario, un papel activo y dominante.⁵²⁴ Con este experimento literario, sin parangón en el mundo de la realidad, se asiste a una inversión de los roles tradicionales: la amada asciende a la categoría de *domina*, y el poeta, por su parte, asume los rasgos convencionales de la *puella*, paradigma por excelencia del deseo irracional.⁵²⁵ Pensemos, por ejemplo, en la figura de Medea, o en otras mujeres del mito como Mirra, Escila, Fedra o Deyanira. Son ellas, y no los varones, quienes sufren por amor, y quienes recurren a las artes mágicas de sus nodrizas para aliviar su dolor.⁵²⁶ Quizá sea esta la razón por la que el poeta elegíaco renunciaba a la magia: ante el riesgo de ser visto como un sujeto afeminado y de conducta «desviada», se habría abstenido de aquellas prácticas y comportamientos que tanto el mito como la literatura adscribían a las mujeres, entre ellos la magia amorosa.⁵²⁷

Otro factor importante que influye en el tratamiento literario de la magia tiene que ver con la concepción elegíaca del amor como un sentimiento del poeta. Cuando un romano se enamoraba, experimentaba el mismo conjunto de síntomas que todos los seres humanos a lo largo de la Historia. El amor no es más que una descarga neuronal producida por la combinación de sustancias químicas que interactúan en el cerebro de la persona que se enamora. Y así ha sido siempre, en cualquier época o lugar.⁵²⁸ Ahora bien, la explicación que se ha dado a este fenómeno neurobiológico varía en cada sistema cultural, y en el caso de Roma, su percepción del amor difería sustancialmente de la nuestra, influida por ese amor lírico y cortés de raíces medievales. En Roma, y en el Mundo Antiguo en general, el amor era visto como una enfermedad producida por un agente externo, una especie de posesión demoníaca (*morbus amoris*).⁵²⁹ La imagen de Eros

⁵²⁴ Klingner 1956, 200-220; Veyne 2006, 213-241. Sobre el tópico del *servitium amoris* en la elegía latina, cf. Murgatroyd 1981; Fulkerson 2013.

⁵²⁵ Grimal 2017, 172-173.

⁵²⁶ La percepción de la mujer como un ser voluble y apasionado se asentaba en la Antigüedad sobre una base «científica», avalada por la opinión de médicos y naturalistas. Por ejemplo, Aristóteles consideraba a las «hembras» de todas las especies unos seres «impulsivos» y llenos de defectos: «la mujer es más compasiva que el hombre, más llorona y también más celosa y más quejumbrosa, más crítica y más hiriente. También es más apocada y desesperanzada que el hombre, más descarada y más mentirosa» (Arist. *Hist. an.* 608b [Trad. J. Pallí Bonet, 1992]).

⁵²⁷ En rigor, el hecho de que en la literatura greco-latina los practicantes de magia amorosa sean casi siempre mujeres no deja de ser una distorsión de la realidad: según los datos proporcionados por los papiros mágicos y *defixiones*, los usuarios de este tipo de hechizos solían ser varones. J. Winkler analiza esta discrepancia entre literatura y realidad a través del principio freudiano de «rechazo y transferencia»: como los jóvenes que recurrían a la magia en el mundo real eran incapaces de satisfacer sus apetitos, «proyectaban» en las mujeres sus propios deseos, dando origen al *topos* literario de la mujer que recurre desesperada a la magia para satisfacer sus pasiones (Winkler 1994, 104-111). F. Graf, en cambio, ofrece una explicación distinta. Según él, si los poetas retrataban a las mujeres en contextos asociados a la magia erótica, era por un propósito didáctico y moralizante, ya que un ciudadano romano no necesitaba recurrir a la magia para casarse y ascender en la escala social. Además, vincular a las mujeres con la magia amorosa contribuía a su caracterización como un ente social potencialmente peligroso y permitía justificar ciertas conductas que transgredían las normas sociales (Graf 1994, 211-216). Sin embargo, frente a Winkler y Graf, M. Dickie no ve una diferencia clara entre literatura y realidad. Para él, la magia erótica no era un dominio exclusivo de los hombres. Las recetas de los papiros mágicos no siempre estaban pensadas para una clientela masculina, ni las mujeres eran siempre sus víctimas (Dickie 2000, 567-568).

⁵²⁸ Liebowitz 1984; Hernández Guerrero, 2012.

⁵²⁹ Ciavolella 1976; Cabello Pino 2012a.

disparando su flecha no es sino el trasunto mitológico de una creencia profundamente arraigada en la sociedad, y no solo en las clases populares, también entre la élite intelectual.⁵³⁰ Como señala J. Winkler, en la medicina y en la literatura circulaba la creencia de que el deseo intenso era un estado morbosos que afectaba al alma y al cuerpo, una enfermedad capaz de diagnosticarse, pero difícil de tratar.⁵³¹ La medicina clínica no siempre daba resultado, y a falta de otros tratamientos, la magia —siempre limítrofe con la medicina popular— constituía una alternativa eficaz, sea para curar al paciente o para transmitir la enfermedad.⁵³²

No obstante, en la elegía latina el amor no aparece conceptualizado como una enfermedad. El poeta elegíaco, en un trabajoso proceso de introspección, determinó que el amor no era un ente extraño que invade o posee el cuerpo del enamorado, sino un sentimiento que nace de uno mismo al contemplar la belleza de la *puella*. Y esta concepción constituye, desde mi punto de vista, una de las razones que explica la inoperancia de la magia en materia amorosa: dentro del microcosmos de la elegía, el «yo» del poeta se eleva por encima de la realidad inmanente y no precisa de ayudas «externas» para sentir lo que ya siente o aliviar una pasión que solo puede curarse «desde dentro».⁵³³ Es decir, en su exposición y glosa del sentimiento amoroso, el poeta elegíaco prescinde de cualquier técnica o artificio que perturbe su estado afectivo, y en consecuencia, la magia no puede «crear» o «destruir» el amor.

Naturalmente, Venus y Eros siguen desempeñando la función que les corresponde como dioses tutelares del amor, velando en todo momento por la protección de los amantes: «Tú también, Delia, engaña sin miedo a tus guardianes. Atrévete: a los valientes les ayuda la propia Venus».⁵³⁴ Sin embargo, su presencia en la elegía no deja de ser tópica y proverbial, al igual que la de Apolo, que solo aparece en las composiciones de carácter programático como alegoría de la inspiración poética. Al considerarse el amor un sentimiento y no una «posesión»/enfermedad, cualquier entidad exógena ajena al individuo resulta superflua, sea un dios o un encantamiento mágico. La magia tiene, por consiguiente, poco que ofrecer al poeta. Ni Tibulo, ni Propertio ni Ovidio aprueban sus métodos, y si a veces se entregan a los poderes de las hechiceras, lo hacen guiados por la desesperación o como último recurso, como curar a su amada enferma o evitar que el marido los descubra.⁵³⁵

⁵³⁰ Platón distingue hasta cuatro tipos de locura según el dios que invade o posee el cuerpo del individuo. La cuarta se corresponde con la locura del enamorado, «aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo», y el dios que lo posee no es otro que Afrodita/Eros (Pl. *Phd.* 249d-e). Cf. Cabello Pino 2012b.

⁵³¹ Winkler 1994, 99.

⁵³² LiDonnici 1998; Pachoumi 2012, 80-84. Sobre los límites difusos entre magia y medicina y otras problemáticas asociadas a dicha relación, cf. Sánchez Natalías y Alonso Alonso 2021.

⁵³³ Como proclama Caritón de Afrodiasias en su novela *Las Aventuras de Quéreas y Calíroe*, «no hay otro remedio para el Amor (φάρμακον) que el mismo ser amado» (Charit. 6.3.7 [Trad. J. Mendoza, 1979]). Asimismo, un fragmento de papiro documenta el testimonio ficticio de un mago incapaz de curar a una muchacha enamorada de un fantasma: «sólo para el amor no he encontrado un filtro (φάρμακόν) capaz ni de inducirlo ni de curarlo, pues no lo produce la tierra por miedo al dios» (*P.Mich.* inv. n°5 = Stephens y Winkler 1995, 173-178 [Trad. J. Mendoza, 1979]).

⁵³⁴ Tib. 1.2.15-16 (Trad. A. Soler Ruiz, 1993).

⁵³⁵ Rüpke 2016, 70.

Por ejemplo, Tibulo acudió a una bruja para que «cegase» al marido de Delia y no sospechara nada de sus amoríos. Con el fin de impresionar a Delia, quien no confiaba del todo en su eficacia, el poeta describe con detalle los extraordinarios poderes de la *saga*, ensalzando sus facultades sobrenaturales y calificándola, incluso, de «auténtica hechicera» (*saga verax*):

No le hará caso tu marido, tal como me lo ha prometido una hechicera auténtica con su mágico rito (*magico...ministerium*). Yo la he visto arrancar del cielo las estrellas; ésta, con su conjuro, cambia el curso de un río torrencial; ésta, con su canto, abre la tierra y hace salir a los Manes de sus sepulcros y del rescoldo de la pira atrae los huesos; ahora, con un silbido mágico, contiene las tropas infernales; ahora, rociadas de leche, les ordena retirarse. Cuando le agrada, ella despeja de nubes un cielo triste; cuando le agrada, en pleno estío llama a las nieves. Ella sola tiene, según dicen, las hierbas malélicas de Medea. Ella sola pudo domar los perros rabiosos de Hécate. Ella me ha compuesto (*haec mihi*) la fórmula (*cantus*) con la que podrías engañar. Recítala tres veces. Después de recitarla, escupe tres veces. A ninguno él le dará crédito, respecto a nosotros, ni aun a sí mismo, aunque él mismo nos vea en el blanco lecho.⁵³⁶

Aquí, Tibulo explota el recurso de los *adynata* o «imposibles» para exaltar los poderes de la hechicera, que la compara con la mismísima Medea.⁵³⁷ No obstante, lo más relevante del pasaje es que el poeta dota de veracidad a su discurso con el único fin de convencer a Delia y consolidar su relación. El uso de expresiones tales como *vidi* («yo la vi») o *dicitur* («dicen») contribuyen a dicho propósito. De hecho, el poeta da a entender que tiene un trato personal con la bruja, quien le había compuesto una fórmula exclusivamente para él (*haec mihi*).⁵³⁸ En suma, más que engañar al marido de Delia, lo que se propone Tibulo con estos versos es ganarse la confianza de su amada. La descripción fabulosa de los poderes de la hechicera responde, por tanto, a un objetivo práctico.⁵³⁹

De todos modos, exceptuando este pasaje de Tibulo, el poeta elegíaco rara vez recurre a la magia. Si lo hace es solo con la intención de impresionar a la *puella*, o en situaciones de emergencia o extrema necesidad, como veremos más adelante. La fórmula mágica que la *saga* compone a Tibulo no pretendía inspirar en Delia lo mismo que este sentía por ella, y tampoco que el marido se «desenamorasé».⁵⁴⁰ El poeta, consciente de que el amor está por encima de todo artificio, solo desea que el sentimiento sea mutuo (v. 65), por eso ataca al marido, porque es el único obstáculo que entorpece su relación con Delia.

Propercio ofrece el único testimonio de toda la elegía latina en el que el poeta se encomienda a la magia para excitar el amor, si bien con ciertas reservas. En el primer poema de la colección, el poeta canta a los enamorados que no pueden huir de su destino,

⁵³⁶ Tib. 1.2.43-58 (Trad. A. Soler Ruiz, 1993). Cf. Williams 1968, 499-501.

⁵³⁷ Sobre el uso del *adynaton* en la elegía latina, cf. Villalba de la Güida 2010.

⁵³⁸ Según A. M. Tupet, Tibulo estaría recreando una experiencia personal o un recuerdo del pasado: «Il semble bien que, lorsque Tibulle emploie cette expression, il évoque une expérience personnelle [...]. Peut-être s'agit-il également ici d'un souvenir réel, les scènes de sorcellerie devant être fréquentes à l'époque» (2009, 238). Sin embargo, esta afirmación carece de sentido. Las palabras de Tibulo no tienen por qué interpretarse en clave autobiográfica, ya que, en la elegía, el personaje del poeta-amante no deja de ser un constructo literario.

⁵³⁹ Murgatroyd 2001, 88-89.

⁵⁴⁰ Fortuny Previ 1985, 244-245.

y, en pleno arrebatado de pasión, dirige sus ruegos a las hechiceras para que le asistan en su desdicha:

Mas vosotras, que tenéis el poder aparente (*fallacia*) de hacer bajar la luna y el deber de ofrecer sacrificios en los altares de magia, ¡ea, cambiad el corazón de nuestra dueña y haced que su rostro palidezca más que el mío! Entonces creeré que podéis hacer bajar las estrellas y desviar el curso de los ríos mediante conjuros de Citea.⁵⁴¹

Las palabras de Propercio son un eco del pasaje anterior de Tibulo, pero el contexto es completamente distinto.⁵⁴² Si Tibulo recurría a la magia para engañar al marido de Delia (o a la propia Delia), lo que Propercio reclama a las brujas es que Cintia «palidezca» todavía más, es decir, que se enamore aún más de él.⁵⁴³ En principio, esta petición choca con la concepción elegiaca del amor como un sentimiento inseparable del «yo», y otorga a la magia, una agencia externa, el poder para infundir y/o erradicar las pasiones. Sin embargo, los términos que emplea Propercio denotan cierto escepticismo. Por un lado, el uso del adjetivo *fallacia*⁵⁴⁴ (v. 19) para referirse a los poderes de las hechiceras expresa la idea de «fraude» o «engaño»; y por otro, la expresión *tunc crediderim* (v. 23) deja entrever las suspicacias del poeta, quien todavía recela de sus métodos.⁵⁴⁵

En definitiva, Propercio apela a los poderes de la magia porque está desesperado, y porque encuentra en ellos una vía de escape a sus tormentos. El poeta no solo desconfía de las hechiceras, tampoco espera hallar consuelo en los «amigos», en «los viajes lejanos por mar» (v. 29) o en las purificaciones con «hierro y fuego» (v. 27). Este mismo tema volverá a tratarse al final de libro tercero, en un poema que remite directamente a estos últimos versos. En él, Propercio anuncia su ruptura con Cintia y, en el curso de su *renuntiatio amoris*, enumera todos los remedios a los que acudió, en vano, para librarse de aquella pasión. Y una vez más, el poeta vuelve a mencionar a los amigos, los viajes por mar, la cauterización con hierro y fuego y los encantamientos mágicos de las hechiceras:

Todo lo cual no podían alejar de mí los amigos cercanos, ni borrar la maga tesalia en el inmenso mar, ni yo obligado por el hierro o por el fuego, o naufrago —confesaré la

⁵⁴¹ Prop. 1.1.19-24 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989). Cf. Baker 2000, 67-68.

⁵⁴² Compárese el v. 23 (*tunc ego crediderim Manes et sidera vobis*) con Tib. 1.2.45 (*hanc ego de caelo ducentem sidera vidi*) y el v. 24 (*et amnis posse Cytinaeis ducere carminibus*) con Tib. 1.2.46 (*fluminis haec rapidi carmine vertit iter*). Para un análisis comparativo de ambos poemas, cf. Prince 2013b.

⁵⁴³ Sobre la palidez como *signum amoris*, cf. Moreno Soldevilla 2011, 398-400. De acuerdo con F. Cairns (1974, 99-100), estos versos adoptan la forma de una plegaria que se divide en tres partes: una primera sección en la que el poeta ensalza los poderes de las brujas (vv. 19-20), una segunda parte en la que hace explícita su petición (vv. 21-22) y una tercera en la que emite el *votum* o promesa (vv. 23-24).

⁵⁴⁴ Sigo en este punto la lectura de Fedeli, que opta por *fallacia* en lugar de *pellacia*, como aparece constatado en otras ediciones (1980, 79).

⁵⁴⁵ Dickson 1927, 491-492; Giangrande 1974, 12; La Penna 1977, 192; Fedeli 1980, 80. A. M. Tupet califica de «irónico» el hecho de que Propercio use el adjetivo *sacra* para designar los rituales mágicos de las hechiceras (*magicis sacra*, v. 20), ya que *sacrum* remite al vocabulario de la religión, no al léxico de la magia (2009, 351). No obstante, desde mi punto de vista este detalle no resulta irónico o contradictorio. Constituye, más bien, una manifestación poética del carácter fronterizo de la magia y la religión. En palabras de J. Rüpke, la expresión *magicis sacra* «semantically implies an opposition between magic and sacred ritual [...], and pragmatically the coexistence of sacral and magical 'systems'» (2016, 71). De hecho, no será esta la primera vez que se usa el adjetivo *sacra* en un contexto asociado a la magia: la bruja Canidia define sus propias prácticas como *arcana sacra* (Hor. *Epod.* 5.52) y, en otro poema, Propercio elogia los poderes mágicos de sus *sacra carmina* (Prop. 2.28.43).

verdad— en las aguas del Egeo. Me abrasaba, aprisionado en la cruel caldera de Venus; atado estaba con las manos a la espalda.⁵⁴⁶

En el primer poema de la colección, Propercio se mostraba escéptico respecto al poder de la magia para suscitar el amor. Ahora, en este pasaje, proclama que la magia tampoco puede erradicarlo. De nada sirve que una *saga* tesalia efectúe una *lustratio* con agua marina, porque el amor no responde a ningún tratamiento, ni es una enfermedad que pueda purificarse. En este sentido, la alusión a la «caldera de Venus» resulta de lo más pertinente. Algunos autores ven aquí una referencia al toro de Fálaris, ese toro de bronce que se empleaba como instrumento de tortura para abrasar a los condenados. Con ello, Propercio estaría insinuando que prefiere la peor de las torturas que el castigo de amar, como hace en otro pasaje: «¿No sería preferible ser esclavo de un tirano salvaje y gemir, cruel Perilo, dentro de tu propio toro?». ⁵⁴⁷ Sin embargo, aunque esta interpretación parece verosímil, cabe otra explicación posible. Y es que Propercio podría estar comparando la «cruel caldera de Venus» (*Veneris...aeno*) con la «hirviente caldera de Medea» (*Colchis...aena*) mencionada en otro poema,⁵⁴⁸ y ratificando así la superioridad del amor «verdadero» —esto es, el amor divino de Venus— frente al amor «artificial» inducido por la magia.

En rigor, no sería la primera vez que Propercio proclama la ineficacia de la magia como *remedium amoris*. En la cuarta elegía del libro segundo, el poeta declara que, en las lides del amor, «no sirven ni las hierbas ni la nocturna citeide, ni las plantas cocidas por la mano de Perimede», y añade a continuación: «¿De qué falso adivino no soy yo una presa? ¿Qué vieja no revuelve diez veces mis sueños?». ⁵⁴⁹ Es decir, por muy variados que sean los remedios, ninguno da resultado: las *anus* expertas en conjurar los malos sueños son incapaces de borrar el recuerdo de Cintia y las hierbas que hicieron famosas a Medea y Perimede tampoco resultan efectivas.⁵⁵⁰ La alusión a los *fallaci vati* nos traslada de nuevo al primer poema de la colección, poniendo sus actividades al mismo nivel que los *fallacia sacra* de las hechiceras. En definitiva, tal como concluye P. Fedeli, «in amore non hanno alcuna efficacia le erbe e i filtri magici, neppure quelli preparati dalle maghe più famose». ⁵⁵¹

Como Propercio, Ovidio tampoco da crédito a la magia y en sus poemas cuestiona su presunta capacidad para aliviar el dolor del enamorado. Así, en *Remedios de amor*, el poeta de Sulmona recomienda al enamorado mantenerse ocioso y entretenido, rodearse de buenos amigos, viajar y evocar los defectos de la *puella*, es decir, remedios que no

⁵⁴⁶ Prop. 3.24.9-14 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁵⁴⁷ Prop. 2.25.11-12 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989). Cf. Smyth 1949, 123.

⁵⁴⁸ Prop. 2.1.54. Cf. Cristóbal López, 1981. Cf. Heiden 1988.

⁵⁴⁹ Prop. 2.7.8; 15-16 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁵⁵⁰ En el *Idilio* 2 de Teócrito, Simeta compara sus bebedizos con los de Circe, Medea y «la rubia Perimede» (Theoc. *Id.* 2.16). Los escolios identifican a esta Perimede con la Agamede mencionada en la *Ilíada*, «que conocía tantas medicinas (φάρμακα) como cría la ancha tierra» (Hom. *Il.* 11.740). En cambio, en el *Papiro de Antínoe*, la figura de Perimede se relaciona directamente con la Polidamna de la *Odisea*, quien enseñó a Helena todo lo que sabía sobre las propiedades de las hierbas y otros sabios remedios (φάρμακα μητιόνετα, Hom. *Od.* 4.228). Respecto a las *anus* que expiaban los sueños y los malos recuerdos, algunos autores creen que esta era una especialidad exclusiva y característica de las viejas curanderas, cf. Dickie 2001, 246. En este sentido, Propercio parece inspirarse nuevamente en el *Idilio* 2 de Teócrito y en las palabras de Simeta, quien se pregunta: «¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos?» (Theoc. *Id.* 2.90).

⁵⁵¹ Fedeli 2005, 164. Como dijo Góngora en su romancillo *Hermana Marica*: «No me aprovecharon, / madre, las hierbas», cf. Pérez Lasheras 2010.

precisan de ayudas externas, tratamientos médicos o fármacos curativos: «ningún corazón abandonará sus preocupaciones al ritmo de ensalmos (*recantatas*), ni huirá Amor derrotado por azufre puro».⁵⁵² Para Ovidio, la magia es el «camino del envenenamiento» (*venefici via*, v. 251), un camino peligroso que se opone a los remedios «inofensivos» (*innocuam*, v. 252) que transmiten sus versos. Y, con el fin de reforzar su argumentación, el poeta cita el caso de Medea —a quien de nada sirvieron «las hierbas del Fasis» (v. 261) — y Circe, cuyos mágicos poderes no pudieron evitar que Ulises la abandonara (v. 267).⁵⁵³

De igual manera, Ovidio también explotó las figuras de Circe y Medea como exponentes mitológicos de un amor desdichado, enfatizando, una vez más, la ineficacia de sus poderes:

Se engaña aquel que acude a las artes de Hemonia y da a tomar lo que arranca de la frente de un potro recién nacido. Las hierbas de Medea no harán que el amor perviva, ni los conjuros de los marsos acompañados de mágicos sonos. La mujer del Fasis hubiera retenido al Esónida y Circe a Ulises, si con sólo los conjuros pudiera el amor conservarse. Y no serviría de nada hacer probar a las jóvenes esos filtros que las ponen pálidas: los filtros dañan la razón y tienen fuerza enloquecedora.⁵⁵⁴

Al advertir de los efectos dañinos de los filtros amorosos, Ovidio —o mejor, el personaje ficticio que se oculta detrás del poeta— admite implícitamente su eficacia, desmarcándose en este punto de los personajes de Tibulo y Propercio. Es decir, el personaje de Ovidio no los critica porque sean ineficaces, al contrario: si desaconseja al lector su consumo, es porque resultan extremadamente peligrosos y porque pueden llegar a embotar la mente del enamorado. Estas consideraciones también iban dirigidas a todas aquellas muchachas que pretendían seducir a jóvenes inexpertos o mantener estable una relación. Así, en su breve poema sobre los cosméticos femeninos, Ovidio ensalza la belleza y el carácter de la mujer como las únicas virtudes capaces de conquistar a un hombre:

El amor os apremiará más intensamente así que si usáis las hierbas poderosas cortadas, según ritual terrorífico, por mano de hechicera (*maga*). No tengáis confianza en las hierbas ni en la mezcla de jugos, ni recurráis al peligroso veneno que destila una yegua en celo. No se parten por la mitad las serpientes obedeciendo a los conjuros marsos, ni la corriente de un río vuelve hacia arriba en busca de sus fuentes, y aunque alguien haga sonar los bronces de Temesa, nunca la luna caerá derribada de sus caballos.⁵⁵⁵

De nuevo, aunque Ovidio incita al lector a no creer en los artificios de la magia (*nec...credite*), al insistir en su carácter «aterrador» (*terribili*), en las «poderosas hierbas»

⁵⁵² Ov. *Rem. am.* 259-260 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁵⁵³ La propia Medea reconoce la inoperancia de sus hierbas y pociones en su epístola a Jasón: «Yo, que combatí fuegos desaforados con sabios brebajes, no puedo huir de mis propias llamas» (Ov. *Her.* 12.165-166 [Trad. A. Pérez Vega, 1994]), cf. Martina 2002. El uso de *exempla* mitológicos para desautorizar el uso de filtros mágicos es un motivo recurrente en la literatura clásica, cf. Plut. *Con. praec.* 5: «Las mujeres que idean filtros y hechizos (φίλτρα καὶ γοητείας) para los maridos y los conquistan por medio del placer viven con ellos trastornados, necios y corrompidos. En efecto, ni a Circe le aprovecharon los hombres que había encantado, ni pudo servirse de ellos para nada después de haberlos convertido en cerdos y en asnos; en cambio, a Odiseo, que tenía juicio y vivía con ella con discreción, lo amó de manera extraordinaria» (Trad. C. Morales Otal y J. García López, 1986). Cicerón también apeló a la magia de Medea para censurar a sus adversarios políticos (Cic. *Leg. Man.* 22; *Cael.* 18), como veremos en el capítulo relativo a la magia en la oratoria latina.

⁵⁵⁴ Ov. *Ars. am.* 2.99-106 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁵⁵⁵ Ov. *Medic.* 35-42 (Trad. V. Cristóbal López, 1989)

de las magas (*fortibus herbis*) y en los efectos «nocivos» del hipómanes (*nocens virus*), el poeta reconoce, en cierto modo, sus poderes.⁵⁵⁶ El «yo» poético de Ovidio es, en consecuencia, más frágil y precario que el «yo» de Tibulo y Propertio, quienes conciben la magia como un remedio inocuo y, por tanto, ineficaz. Ahora bien, salvando estos matices, los tres poetas coinciden en una idea fundamental: las artes mágicas no pueden curar el amor.

Al hilo de ello, algunos investigadores sostienen que todo este discurso constituía, un recurso retórico enfocado a enaltecer los amores del poeta, o a encarecer todavía más sus sufrimientos: así, lo que sentía por la *puella* era tan intenso que ni siquiera los hechizos de las brujas podían contrarrestarlo.⁵⁵⁷ En una de sus *Odas*, Horacio explora el lado más vehemente del enamorado, que ni siquiera podía curarse con los poderes de las *sagae*, de los *magi* y de los dioses: «¿Qué bruja, qué mago, qué dios podrá librarte de los bebedizos de Tesalia?». ⁵⁵⁸ De la misma manera, el poeta-amante de la elegía compite directamente con las prácticas mágicas de sus rivales, y Propertio, consciente de su memorable y heroico sufrimiento, no vacila en comparar su amor por Cintia con los poderes mágicos de Circe y Medea:

En cuanto a mí, aunque tuviera que tocar los filtros de la madrastra Fedra, filtros inofensivos para su hijastro, o hubiera de perecer con las hierbas de Circe, o aunque hirviera la caldera de Medea en el fuego de Yolco, puesto que una sola mujer ha arrebatado mis sentidos, sólo de esta casa ha de partir mi cadáver.⁵⁵⁹

Así pues, no debemos descartar la hipótesis de que el fracaso de la magia como *remedium amoris* forme parte de una estrategia literaria orientada a encumbrar los amores del poeta. Sin embargo, privar a la magia de competencia o autoridad en materia amorosa constituye un rasgo exclusivo de la elegía latina y, como señalé al comienzo de este apartado, se explica a partir de la conceptualización del amor como un sentimiento del poeta.⁵⁶⁰ En otros géneros, la magia sigue siendo un remedio eficaz para curar el *morbus amoris*: ya he citado el libro IV de la *Eneida*, cuando Dido contrata los servicios de una sacerdotisa «capaz de librar los corazones que ella quiere e infundir en otros tenaces

⁵⁵⁶ Sin embargo, a pesar de estas muestras de temor, para A. M. Tupet Ovidio seguía dudando de los poderes de la magia: «la première impresión que laisse une lecture rapide fait ressentir sourtout le scepticisme du poète quant à l'intérêt et à l'efficacité de ces pratiques; ce qui frappe d'abord, c'est la méfiance, la dénigrement, le refus opposé à cet art contre lequel il ne cesse de mettre en garde son lecteur» (1976, 379). Por otro lado, merece la pena destacar la presencia en este pasaje del sustantivo *maga*, sin precedentes en la literatura latina. Los poetas solían utilizar otros términos más comunes para designar a las practicantes de magia, como *saga*, *venefica*, *malefica*, *strix* o *anus*. El uso del término *maga* solo volverá a aparecer en una tragedia de Séneca (*Sen. Her. Oet.* 523) y en un pasaje de *El asno de oro* (*Apul. Met.* 2.5.4). En griego tampoco no existía como tal la variante femenina de μάγος, optando por otras expresiones como «mujer mago» (Γυνή μάγος, *Aesop.* 56) o «la mago» (τήν μάγον, *Anth. Pal.* 5.16). Cf. Burriss 1936, 139; Rives 2010, 58; Teitel Paule 2014, 745.

⁵⁵⁷ Fedeli 2005, 165.

⁵⁵⁸ Hor. *Carm.* 1.27.21.

⁵⁵⁹ Prop. 2.1.51-56 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Cf. Heiden 1988.

⁵⁶⁰ La otra excepción sería la novela erótica griega, donde la magia amorosa tampoco tiene poder. En un pasaje de las *Efesíacas* de Jenofonte, los padres de Antía, enamorada del joven Habrócomes, la llevaron a unos «adivinos y sacerdotes» (μάντιες καὶ ἱερέας) para curarle su enfermedad, pero por muchos sacrificios, libaciones y conjuros que llevaran a cabo, «no hubo solución alguna a su mal» (*Xen. Ephes.* 1. 5.6-8). Asimismo, el viejo Filetas, personaje de la novela *Dafnis y Cloe*, concluye que el amor no tiene un remedio (φάρμακον) «que se beba, se coma o se pronuncie en cantos» (*Long.* 2.7.7). En todos estos ejemplos se percibe cierta influencia de la tradición literaria anterior y de la elegía latina, que aportó un caudal de temas, imágenes y motivos a los novelistas de época tardía, cf. Jolowicz 2021, 35-90; 121-187.

obsesiones», pero podrían citarse muchos más ejemplos.⁵⁶¹ Al haber sido inducido por un agente externo —en este caso, el dios Eros—, el amor de Dido por Eneas era un amor «artificial»,⁵⁶² y por ello, podía «extirparse» con ayuda de la medicina y de otras artes, como la magia.

En contraste, en la elegía latina el amor no puede desaparecer con ensalmos o purificaciones. El poeta es dueño y responsable de sus sentimientos, y aunque esta idea ya aparece esbozada en la epigramática helenística, fue en la poesía de Tibulo —y sobre todo en las elegías de Propertio y Ovidio— donde alcanzó su máxima expresión.⁵⁶³ Pero, si la magia no puede curar el amor, tampoco es capaz de «crearlo» o inducirlo. Este *tópos* choca de nuevo la tradición anterior y la experiencia cotidiana, donde era frecuente recurrir a las artes mágicas para avivar la pasión de la persona deseada o transferírselo a otra.⁵⁶⁴ Por el contrario, el amor del poeta elegíaco surge al contemplar la belleza de la *puella*, como proclama Tibulo en uno de sus poemas: «no consigues esto con conjuros mágicos (*verbis*), sino con su rostro, con sus tiernos brazos y con su rubio pelo me embruja mi niña».⁵⁶⁵

Siendo rigurosos, la exaltación de la belleza de la amada como fuente y fundamento del amor hunde sus raíces en la literatura greco-helenística, especialmente en el drama y la comedia ateniense.⁵⁶⁶ No obstante, en la elegía latina este tópico es

⁵⁶¹ Verg. *Aen.* 4.487-488 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1992).

⁵⁶² Verg. *Aen.* 1.664-688. Junto a los amores de Dido, otros pasajes de la literatura latina suscriben el poder de la magia para curar el amor, pero ninguno de ellos pertenece al género de la elegía. Por ejemplo, en las *Metamorfosis* de Ovidio, Glauco acude a las moradas de Circe para que infunda en Escila la misma pasión que este sentía por ella, y de paso, apela a sus poderes para erradicar el amor: «Y no te ruego que me cures y sanes estas heridas, no es necesario poner término a ellas» (Ov. *Met.* 14.23 [Trad. C. Álvarez y R. M^a Iglesias, 2003]). La creencia en el poder curativo de la magia estaba profundamente arraigada en la mentalidad de la época y siguió vigente durante siglos. Así, se dice que el emperador Marco Aurelio acudió a unos magos caldeos para curar la enfermedad que tenía postrada a su esposa Faustina, quien, al parecer, se había enamorado de un gladiador. Los caldeos le recomendaron ejecutar al gladiador y que Faustina se bañara en su sangre antes de acostarse con él (SHA, *Marc.* 19). Por otro lado, la filósofa neoplatónica Sosípatra de Éfeso pidió ayuda a su primo, el célebre teúrgo Máximo de Éfeso, para que deshiciera un hechizo de amor que le había lanzado su pariente Filómetor y que la tenía totalmente poseída. Gracias a su sabiduría, Máximo de Éfeso neutralizó los «débiles conjuros» de Filómetor, logrando así que Sosípatra se olvidara de él (Eunap. *VS.* 6.82-89).

⁵⁶³ Calímaco señala en uno de sus epigramas que la magia no puede curar el amor, porque el verdadero «remedio» (φάρμακον) radica en la poesía, el único «encantamiento» (ἐπιφθαί) capaz de cicatrizar la llaga amorosa (AP 12.150). La escasez de testimonios y el estado fragmentario de la epigramática griega impide hacer una valoración del alcance que tuvo en ella el tema de la magia, que, sin duda, fue introducido en Roma y en los círculos neotéricos a través de los poetas alejandrinos, cf. Giangrande 1974, 12.

⁵⁶⁴ Así lo revelan las numerosas *defixiones* de contenido erótico escritas para encadenar al amante, o las recetas de los papiros mágicos pensadas para el mismo fin, cf. n. 520. La ficción literaria también se hizo eco de todas estas prácticas y creencias, pudiendo citarse, entre otros testimonios representativos, el rito llevado a cabo por Simeta para atraer a su amado Delfis (Theoc. *Id.* 2) o la adaptación latina de Virgilio, que, salvo pequeñas variaciones, recrea el mismo ambiente bucólico y pastoril (Verg. *Ecl.* 8.64-109), cf. n. 521. El amor podía estimularse de forma artificial mediante los poderes de una hechicera (τὴν μάγον οὐ δύναμαι, AP 5.16) o con ayuda de filtros, encantamientos y otros artefactos similares, como la rueda mágica ο ἴργξ, «capaz de traer por los mares a los hombres y sacar de su alcoba a las niñas» (AP 5.205), cf. Ortega Villaro 2000, 190-191.

⁵⁶⁵ Tib. 1.5.44-45 (Trad. A. Soler Ruíz, 1993).

⁵⁶⁶ Véase, a título de ejemplo, lo que Andrómaca le dice a Hermíone en un diálogo de la *Andromaca* de Eurípides. Después de que esta le hubiera acusado de interferir en su relación con Neoptólemo, Andrómaca responde: «No te odia tu marido a causa de mis drogas (φαρμάκων), sino porque no eres apta para la convivencia amorosa». Y justo a continuación, añade: «no es la belleza, mujer, sino las virtudes las que gustan a los maridos» (Eur. *Andr.* 205-208 [Trad. A. Medina González y J. A. López Férrez, 1991]). El

explotado no con una finalidad moralizante, sino con el único propósito de reivindicar la pureza del amor y ubicar al poeta por encima del mito y los dioses. El «yo» poético es tan sólido en la elegía que nada puede competir con las emociones del poeta: allanar el camino con ayuda de la magia solo restaría protagonismo a su aventura amorosa y minaría su epopéyico sufrimiento.

En otro poema, Tibulo vuelve a hacer hincapié en la incapacidad de la magia para suscitar el amor:

¿Es que con ensalmos (*carminibus*), es que con hierbas que hacen palidecer te ha hechizado (*devovit*) una vieja en el silencio de la noche? El conjuro mágico (*cantus*) atrae la cosecha de los campos vecinos y el conjuro mágico detiene en su camino la serpiente irritada; también el conjuro mágico prueba a hacer salir de su carro a la Luna y lo lograría, si no resonaran los broncees golpeados. ¿Por qué quejarme de que un ensalmo (*carmen*) o hierbas han perjudicado, ay, a un desdichado? La belleza no precisa para nada de ayudas mágicas.⁵⁶⁷

Al igual que Ovidio, Tibulo también menciona una serie de *adynata* —como el traslado de las cosechas por medio de encantamientos o el *cliché* de la luna bajando del cielo— pero, a diferencia de aquel, sí concede a la magia el poder para obrar todos estos milagros. Lo que, por el contrario, no admite, es su intromisión en los amores del poeta, inmune a los ensalmos de las viejas. Para Tibulo, la hermosura de la amada (*forma*) es suficiente para que prenda la llama del deseo, de ahí que el poeta prescindiera de los *magici auxilii*.

Este discurso emerge de nuevo en las *Heroidas* de Ovidio, concretamente en un pasaje de la carta que Hipsípila habría escrito a Jasón tras enterarse de su boda con Medea. En él, Hipsípila critica a su rival por haber «jugado sucio» y conquistar un amor «que debería ganarse con carácter y hermosura», no «con hierbas y de mala manera».⁵⁶⁸ Una vez más, Ovidio relega la magia a un segundo plano, en detrimento del encanto y atractivo femenino.

A la luz de todos estos testimonios, podemos hacernos una idea del —*a priori*— discreto papel que desempeña la magia en la elegía latina. Sin embargo, no querría concluir este apartado sin comentar antes unos versos de Propertio, que, aunque admiten varias interpretaciones, subrayan de nuevo la inoperancia de la magia en el ámbito de las relaciones amorosas. En esta ocasión, Cintia había caído gravemente enferma y las artes mágicas no podían curarla:

mensaje que Eurípides lanza al espectador es claro y conciso: el carácter de una mujer está por encima de cualquier artificio, como los cosméticos y encantamientos. Con relación a ello, A. M. Tupet establece una distinción entre «le charme naturel, fondé sur la grâce et la bonté, qui fait naître un amour d'inclination, et l'exigence contraignante des charmes magiques, qui asservissent l'amant contre sa volonté» (2009, 251)». Menandro volverá a hacer hincapié en la misma idea (fr. 646 Kock) y de ahí pasará a la comedia y al mimo latino (Afran. fr. 14 Ribbeck, 345-9; Laber. fr. 70 Panayotakis), tal como indiqué en el primer capítulo. Por otro lado, la literatura de contenido filosófico y moralista tampoco dejó escapar la ocasión de encomiar la belleza natural frente al artificio mágico. Así, Hecaton de Rodas —amparándose en la máxima amar y ser amado (*si vis amari, ama*)— ensalzó la pureza de un amor «sin filtros» (*sine medicamenta*), sin hierbas, y sin «ensalmos de hechiceras» (*veneficae carmine*, Sen. *Ep.* 1.9.6), y en la misma línea, Plutarco proclamó que el verdadero «hechizo» de una concubina (φάρμακα) era su hermosura (εὐπρεπής, Plut. *Con. prae.* 141b).

⁵⁶⁷ Tib. 1.8.17-24 (Trad. A. Soler Ruiz, 1993).

⁵⁶⁸ Ov. *Her.* 6.93-94. Cf. Michalopoulos 2004.

Caen los rombos que giran al son de un canto mágico y el laurel está quemado en el fuego ya apagado. Y ya la Luna se niega a descender del cielo tantas veces y negra ave presagia funesto augurio.⁵⁶⁹

El contexto de la situación invita a pensar que lo que hace Propercio en estos versos no es sino escenificar el fracaso de la magia para curar a Cintia.⁵⁷⁰ Así lo sugieren varios presagios infaustos, como la presencia de la *nigra avis*, los *rhombi* cayéndose al suelo o el laurel consumido en el fuego.⁵⁷¹ Ahora bien, algunos elementos mencionados guardan más relación con la magia amorosa que con una hipotética magia curativa, como el *rhombus* y la hoja de laurel, vinculados tradicionalmente a los hechizos de atracción.⁵⁷² Este detalle ha llevado a algunos investigadores a interpretar el pasaje en clave erótica o amorosa, como J. Rüpke, que ve en él la descripción de un rito mágico llevado a cabo por la propia Cintia para seducir a otro hombre y engañar a Propercio: «it must refer to a magical ritual on the part of, or on behalf of, this woman in order to attract some third party».⁵⁷³

Sin embargo, ninguna de estas explicaciones resulta convincente. Conjugar en un mismo poema dos temas tan dispares como el sufrimiento causado por una enfermedad y la magia amorosa parece algo forzoso e incoherente, por ello, la hipótesis propuesta por H. J. Rose resulta más verosímil. Como Rüpke, Rose también cree que los versos de Propercio describen un hechizo amoroso —o más bien su fracaso—, pero los considera una interpolación, es decir, estos versos habrían pertenecido a un poema perdido de la colección cuya temática principal era la incapacidad de la magia para transmitir el amor. Así, Propercio estaría parodiando en ellos la octava bucólica de Virgilio e invirtiendo el tópico de la joven enamorada que encadena a su amante con un hechizo de atracción: «Propertius, I think, set about writing a moving description of a failure in the same field, incidentally a Latin pendant to the *Pharmakeutria* of Theokritos, with the sexes reversed».⁵⁷⁴

⁵⁶⁹ Prop. 2.28.35-38.

⁵⁷⁰ Novara 2000, 35-39; Syndikus 2006, 301.

⁵⁷¹ Fedeli 2005, 800.

⁵⁷² En el *Idilio* 2 de Teócrito, la joven Simeta quema ramas de laurel (v. 23) y gira la rueda mágica para atraer a su amante: «rueda mágica (ἵνυξ), trae tú a mi hombre a casa». Aunque el ῥόμβος aparece en origen vinculado a los ritos dionisiacos (Eur. *Hel.* 1362) y al culto de Cibeles (Ap. Rhod. *Argon.* I 1139), su conexión con la magia erótica puede apreciarse ya en la Comedia Vieja, como se infiere de una obra perdida de Aristófanes, donde se alude a su movimiento giratorio (Poll. *Onom.* 10.173), y de un fragmento de Eupolis, cuyo protagonista sufre los «azotes» del ῥόμβε (Eup. fr. 83). En otros contextos, el *rhombus* se emplea para bajar la luna del cielo (Mart. IX 29; XII 57.16), por lo que hay quienes consideran, sin mucho fundamento, que el objetivo real de Propercio era bajar la luna del cielo y curar a Cintia con el *virus lunare* (Novara 2000, 37). Sobre el *rhombus* y su relación con la magia amorosa, cf. Gow 1934, 8-9; Perea Yébenes 2000.

⁵⁷³ Rüpke 2016, 75-76.

⁵⁷⁴ Rose 1955, 173.

Es cierto que Rose se adentra —quizá demasiado— en terreno especulativo, pero sus argumentos son persuasivos, o por lo menos verosímiles. Por un lado, su hipótesis daría respuesta a los problemas estructurales que plantea el poema, y a esa retahíla de versos temáticamente inconexos. Y por otro, justificaría la alusión al *rhombus*, a la hoja de laurel y a la luna, tres elementos característicos de la magia erótica y que desempeñan una función importante en el *Idilio 2* de Teócrito.⁵⁷⁵ Además, la interpretación que ofrece Rose de este pasaje también encaja con la concepción elegíaca de la magia como algo inoperante.



Figura 5: Fresco procedente de la Casa del Amor Castigado (Pompeya, s. I d. C.)
El dios Marte seduce a Venus en presencia de una doncella y de Cupido, que sostiene un *rhombus* en sus manos.
Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

En conclusión, con la elegía latina nace la poesía «subjativa» del amor, una creación artística de cuño romano que se aleja por completo de la poesía amorosa alejandrina, anclada en el mito y la «objetivación».⁵⁷⁶ Esta característica tan singular condicionó el tratamiento estético y literario de la magia, ya que, al ser el amor un sentimiento del poeta —o el poeta el dueño de sus emociones—, las *artes magicae* pierden toda su eficacia. Sus métodos no sirven para curar el amor, pero tampoco para infundirlo o hacerlo perdurar. La belleza de la *puella* es más poderosa que los encantamientos de las hechiceras, el giro del *rhombus* y la fuerza del hipómanes, y si Tibulo y Propertio recurren ocasionalmente a sus poderes, es solo en situaciones de emergencia, y siempre con cierto escepticismo. Ahora bien, todas estas barreras que la elegía impuso a la magia, a sus ritos y a sus practicantes obedecen a unos preceptos

⁵⁷⁵ Cf. n. 572.

⁵⁷⁶ Büchner 1968, 270.

teóricos que no siempre se cumplen. El discurso de la magia acaba filtrándose de forma inevitable, porque la elegía es, al fin y al cabo, el género de la lamentación. Y en contextos de crisis y angustia, los hechizos mágicos constituyen, paradójicamente, el mejor aliado del poeta.

3.3. Fracaso amoroso y oprobio social: la magia como proyección de la vergüenza

Si algo tienen en común los poemas de Tibulo, Propertio y, en menor medida, Ovidio, es la expresión del llanto y el dolor.⁵⁷⁷ La *querimonia* o «queja» produce en el poeta un dolor lacerante y placentero a la vez, y del que es casi imposible escapar. Como proclama Tibulo: «Yazco herido desde un año y alimento mi enfermedad desde el momento que me gusta mi propio dolor».⁵⁷⁸ Y Propertio, en un tono similar, afirma ser «esclavo no tanto de mi inspiración cuanto de mi dolor».⁵⁷⁹ En suma, el poeta elegíaco ha nacido para sufrir, y es en la angustia de su sufrimiento cuando interviene la magia como una forma de consuelo.⁵⁸⁰

En este sentido, los hechizos mágicos han sido, desde siempre, una excusa recurrente de cara a justificar un error. Por ejemplo, el abogado Curión acusó a Titinia, cliente de Cicerón, de haberlo hechizado con *veneficiis et cantationibus* cuando se olvidó repentinamente lo que iba a decir.⁵⁸¹ Y en época tardía, dos generales del emperador Valente, habiendo fracasado en su tarea de custodiar al rey Papa en prisión, excusaron dicha falta apelando a los fabulosos poderes del citado rey: «Para suavizar la culpa o el engaño que les había infligido una inteligencia superior, acusaban a Papa con mentiras dirigidas a los oídos del emperador, [...] y le decían que Papa era un experto extraordinario en encantamientos circeos para cambiar y debilitar los cuerpos».⁵⁸² Tanto en el caso de Titinia como en el de Papa, la excusa resultó creíble, en la medida en que ambos personajes encajaban con la imagen estereotipada del «mago» y la «bruja»: la primera por su condición de mujer y el segundo por haber nacido en Oriente, cuna de la magia.

Los hechizos mágicos también desempeñaron una función similar en el terreno del amor. Así lo sugiere Apuleyo en un pasaje de su *Apología*, cuando alega, en defensa propia, que las mujeres preferían decir que habían sido embrujadas antes que reconocer

⁵⁷⁷ Algunas etimologías derivan la palabra «elegía» del griego ἔλεγειν («decir ¡ay!»), cf. *Suda*, s.v. Por otro lado, cabe recordar que los ensalmos de los γόηται se asociaban originariamente al lamento fúnebre de las mujeres en duelo (γόος), cf. Johnston 1999, 96.

⁵⁷⁸ Tib. 2.5.109-110 (Trad. A. Soler Ruíz, 1993)

⁵⁷⁹ Prop. 1.7.7 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989)

⁵⁸⁰ Dickson 1927, 497-498; Fedeli 2005, 166; Winkler 1994, 99.

⁵⁸¹ Cic. *Brut.* 217. Cf. Faraone 1989, 154.

⁵⁸² Amm. Marc. 30.1.17. Los generales añadieron después que Papa había creado una niebla a su alrededor para ocultarse en ella y que había logrado pasar desapercibido mutando su aspecto físico con ayuda de sus poderes metamórficos. Tanto la producción de niebla como la adopción de diferentes aspectos constituyen dos poderes que la tradición literaria atribuía a la bruja Circe, como pone de relieve Ovidio en un pasaje de las *Metamorfosis*. En él, Circe suplica a unos dioses «desconocidos» para que produzcan una niebla que cubra todo el cielo, y una vez camuflada en su espesura, transformó al rey Pico en pájaro golpeándole tres veces con su varita (Ov. *Met.* 14.308-415). En resumen, la anécdota protagonizada por los generales de Valente constituye un claro ejemplo de cómo la magia literaria suministra modelos o *exempla* que luego son explotados en el mundo «real».

su enamoramiento: «¿No es un artificio corriente entre todas las mujeres, cuando comienzan a sentir un deseo de este género, el preferir que parezca que han cedido a la fuerza?».⁵⁸³ Apuleyo vuelve a resaltar esta misma idea en *El asno de oro*, pero de forma aún más explícita. Lucio, el protagonista de la novela, es incapaz de explicar su extraño y repentino apasionamiento por Fotis y llega a la conclusión de que esta lo había embrujado.⁵⁸⁴

En la elegía, por más que el «yo» poético prevalezca sobre el mito y la narración objetiva, el discurso de la magia emerge con fuerza a la hora de externalizar un fracaso amoroso o eludir una responsabilidad. La creencia en el poder de los encantamientos resulta, de este modo, tan útil como necesaria, y así lo muestra Propercio en uno de sus poemas más desgarradores, donde culpa a los *carmina* de haber saboteado su relación con Cintia:

Yo, que ha poco me contaba entre los felices enamorados, ahora se me obliga a quedar marcado (*notam*) por mi amor hacia ti. ¿Qué he hecho para merecer esto? ¿Qué conjuros (*carmina*) te hacen cambiar?⁵⁸⁵

La «marca» (*nota*) a la que alude Propercio recuerda a la *nota censoria* que los magistrados imponían a los ciudadanos de conducta inmoral a modo de amonestación pública.⁵⁸⁶ No obstante, en este poema la *nota* constituye, más bien, una marca de infamia y oprobio: Propercio ha sido rechazado por su *domina* y ello supone una grave afrenta a su dignidad. Como ya señalé al comienzo de este capítulo, en la elegía latina se produce una curiosa inversión de los roles establecidos: es el poeta, y no la *puella*, el que sufre por amor, y es él, por consiguiente, el que asume toda la responsabilidad si la relación fracasa, y el deshonor que ello comporta. El poeta esgrime precisamente la magia de los *carmina* para eludir cualquier sentimiento de responsabilidad y mantener incólume su propio orgullo.

En otro poema, Propercio vuelve a recurrir a la magia para justificar su ruptura con Cintia:

Antes yo le gustaba: en aquella época nadie la amó con una fidelidad igual. Fuimos el blanco de la envidia (*invidiae*): ¿es un dios quien me ha perdido? ¿O nos separa alguna hierba recogida en las cumbres de Prometeo?⁵⁸⁷

Las cumbres de Prometeo es una forma metafórica de referirse a la cordillera del Cáucaso, donde la tradición ubicaba la Cólquide, patria de Medea. Como insinúa el poeta, fueron las hierbas mágicas, suministradas tal vez por un rival, las causantes de que su relación se malograra. En este sentido, el papel que concede a la envidia como fuerza disgregadora y origen de «ataques mágicos» trae a colación unos versos de Catulo en los que la mirada del envidioso representa una grave amenaza para los intereses de los enamorados:

⁵⁸³ Apul. *Apol.* 79.1 (Trad. S. Segura Munguía, Madrid).

⁵⁸⁴ Apul. *Met.* 3.19.5.

⁵⁸⁵ Prop. 1.18.7-9 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989). Algunos autores, como F. Solmsen (1962, 85), se inclinan por la lectura *crimina* («acusación»), pero P. Fedeli opta en su lugar por la lectura *carmina* («conjuros»), que es la que se sigue aquí.

⁵⁸⁶ Cic. *Clu.* 129; Liv. 24.18.9; 32.7.3; Gell. *NA* 4.20.8.

⁵⁸⁷ Prop. 1.12.7-10 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

Dame mil besos, luego cien, después otros mil, y por segunda vez ciento, luego hasta otros mil, y otros ciento después. Y cuando sumemos ya muchos miles, los borraremos para olvidarnos de su número o para que ningún maligno pueda echarnos mal de ojo cuando sepa que fueron tantos nuestros besos.⁵⁸⁸

La expresión *quis malus invidere possit* nos da la clave del pasaje. El *malus* no es otro que el envidioso, cuyo obstinado afán de emular a Catulo se proyecta a través del mal de ojo.⁵⁸⁹ Envidiar o codiciar el bien ajeno constituye un estímulo emocional que emana directamente de los ojos, y en el caso de Catulo, no hay bien máspreciado que los besos de Lesbia. Por ello, basándose en la arraigada creencia de que solo puede maldecirse aquello cuya cantidad se conoce, Catulo se protege del mal de ojo evitando contarlos.⁵⁹⁰

El poeta veronés vuelve a tratar el tema de los besos en otro poema de la colección, pero, en este caso, su preocupación ya no es la mirada de los envidiosos, sino los conjuros pronunciados por una *mala lingua*: «Tantos son los besos, dados por ti, que le bastan para saciarse al loco de Catulo, de forma que ni los curiosos podrían contarlos, ni hechizarlos una lengua maligna».⁵⁹¹ El verbo *fascinare* («hechizar») ilustra nuevamente el peligro que entrañaba exhibir a la vista de todos las delicias del amor. La diferencia con el poema anterior reside en que ahora el poder de la magia no emana de los ojos, sino de la boca y «lengua» del envidioso, por la que brotan las maldiciones y conjuros insidiosos.⁵⁹² Es cierto que Catulo no se excusa en la *invidia* de sus rivales para justificar un fracaso amoroso, pero ese énfasis persistente en el poder de la magia y el mal de ojo también podría servir como coartada a la hora de demostrar su inocencia ante una eventual ruptura con Lesbia.⁵⁹³

⁵⁸⁸ Catull. 5.7-13 (Trad. A. Soler Ruíz, 1993). Para un análisis en profundidad del poema, cf. Pennisi 1979; Castillo, Cortés y Fernández Corte 1979.

⁵⁸⁹ Sobre la relación semántica y conceptual entre el sustantivo *invidia* («envidia») y el verbo *invidere* («aojar»), cf. Alvar Nuño 2012a, 135.

⁵⁹⁰ Como reza un proverbio francés, «brebis comptées, le loup les mange», es decir, el lobo solo se come las ovejas cuando el pastor las tiene contadas. En realidad, este refrán hunde sus raíces en las *Bucólicas* de Virgilio: «Aquí nos cuidamos tanto de los fríos del Bóreas cuanto el lobo del número de ovejas» (Verg. *Ecl.* 7.51-52 [Trad.T. de la Acensión Recio García y A. Ruiz Soler, 1990]). Por esta misma razón, a los campesinos italianos del siglo XIX tampoco les agradaba contar las frutas de los árboles, y hoy en día sigue siendo de mal fario contar el dinero en los casinos, cf. Fordyce 1968, 108; Segal 1968, 289; Ellis 2010, 400. En relación con este punto, el acto de contar los besos no solo incitaba al mal de ojo, también introducía en la relación amorosa una racionalidad ajena por completo a la pasión, sería, en palabras de J. Luque Moreno, «como ponerle puertas al campo o marcarle límites a lo que no los tiene» (2018, 80). Por otra parte, C. Tesorero apela al concepto de «poesía fálica» y señala que Catulo «se blindó» de los poderes de la magia con la fuerza mágica de sus propios versos (2006, 14). Se ha llegado incluso a postular que Catulo realizaba el gesto apotropaico de la higa cada vez que recitaba este poema, cf. Pack 1956, 51.

⁵⁹¹ Catull. 7.9-12 (Trad. A. Soler Ruíz, 1993)

⁵⁹² Virgilio también hace alusión a los hechizos pronunciados por lenguas malignas: «Pastores, adornad con hiedra al novel poeta, Arcades, hasta que revienten de envidia las entrañas de Codro; o, si le alabare más de lo justo, ceñidle de bácara la frente, no sea que su lengua maldiciente (*mala lingua*) dañe al futuro vate» (Verg. *Ecl.* 7.25-28 [Trad.T. de la Acensión Recio García y A. Ruiz Soler, 1990]), cf. Manzanero 2000. Como en la Antigüedad el mal de ojo se asociaba a la envidia, el elogio excesivo, o la alabanza desmedida (*laudarit*), generaban en el loado cierta desconfianza, viéndose obligado a adoptar precauciones ante una posible maldición, cf. Plin. *NH.* 7.16. Por otro lado, en su biografía de Eustacio de Capadocia —filósofo neoplatónico y famoso teúrgo de comienzos del siglo IV— Eunapio cuenta que de sus «labios» y su «lengua» (γλώσση) brotaban «hechizos mágicos» (γοητείας, Eunap. *VS.* 6.39), cf. Schouler 2000.

⁵⁹³ Para un estudio comparativo de los *carmina* 5 y 7 de Catulo, cf. Dickie 1993. Con todo, el asunto de la envidia en Catulo no deja de ser metafórico: más que referirse a la envidia contra sus amores, el poeta

En cualquier caso, el poeta no era el único que recurría a la magia como mecanismo de defensa.⁵⁹⁴ La *puella* también tenía argumentos para hacerlo, porque también ella tenía una reputación que mantener y la necesidad de proyectar una imagen favorable. Así, la muchacha con la que Tibulo mantenía relaciones llegó a acusar a su amante (es decir, a Delia) de haberlo «hechizado», al no ser capaz de consumar el acto sexual:

Muchas veces retuve a otra en mis brazos, pero, al disponerme a amarla, Venus evocó a mi dueña y me abandonó. Entonces, al marcharse aquella mujer, me llamó embrujado (*devotum*); se avergüenza y dice que mi amante conoce secretos sacrílegos (*nefanda*).⁵⁹⁵

Una vez más, la magia permite enmascarar un sentimiento de vergüenza. La «mujer» con la que Tibulo se había acostado tenía motivos para sentirse ruborizada (*et pudet*): a pesar de sus encantos, no había podido estimular el vigor del poeta. Sus dotes de seducción ya no funcionan y, en lugar de aceptar esta dolorosa verdad, echó a una rival toda la culpa, atribuyéndole unos poderes con los, supuestamente, habría «embrujado» a Tibulo.⁵⁹⁶

Ahora bien, Tibulo también podría haberse inventado lo del embrujo para justificar su impotencia sexual, que en aquella época comportaba una grave afrenta para el afectado. Cualquier varón que no diera muestras de su virilidad era degradado socialmente y considerado un «afeminado», de ahí que Tibulo se viera en la necesidad de excusar la falta de vigor vinculando su origen a un ataque mágico.⁵⁹⁷ De hecho, Ovidio hizo algo parecido en un poema de los *Amores*, donde atribuye su impotencia a una maldición:

¿No será que mi cuerpo languidece embrujado por algún veneno de Tesalia (*Thessalico...devota veneno*)?; ¿no será que ensalmos y hierbas, ¡desgraciado de mí!, me están haciendo daño, o que una hechicera (*saga*) ha grabado mi nombre en amarillenta cera (*defixit nomina cera*) y una afilada aguja ha penetrado en medio de mi hígado? Ceres, dañada por ensalmos (*carmine*), queda reducida a hierba sin fruto; sécanse las aguas de la fuente dañada por ensalmos; al ritmo de ensalmos caen las bellotas de las encinas y la uva de las parras, y vienen al suelo los frutos sin que nadie mueva el árbol. ¿Qué es lo que prohíbe que también los nervios se emboten mediante artes mágicas (*magicas...artes*)? Quizá provenga de aquí mi impotencia.⁵⁹⁸

La impotencia transitoria del amante constituye un tópico habitual en la poesía griega, pero Ovidio amplió el tema introduciendo, por primera vez, el motivo de la

parece apuntar a la envidia contra su literatura, como se aprecia en el *carmen* 16, donde Catulo carga contra quienes lo maldicen por tratar en sus versos temas ligeros.

⁵⁹⁴ Sobre el uso recurrente de excusas como mecanismo psicológico de defensa, cf. Gavilán 1999.

⁵⁹⁵ Tib. 1.5.39-42 (Trad. A. Soler Ruíz, 1993).

⁵⁹⁶ Murgatroyd 2001, 173-174. En un diálogo de Luciano se asiste a un episodio bastante similar. La cortesana Glicerion se lamenta porque una de sus compañeras le había robado a su amante, y para consolarse a sí misma, alega que la madre de su compañera era una hechicera experta en conjuros de Tesalia, y que, con toda seguridad, fue ella «la que sacó de sus cabaes al individuo dándole a beber una de sus pócimas» (Lucian. *Dial. meret.* 1.1.2 [Trad. J. L. Navarro González, 1992]).

⁵⁹⁷ Rider 2015, 307. La impotencia sexual era incluso parangonada con la muerte, como ilustra una elegía de Maximiano Etrusco, en la que la amada llora la falta de vigor de su amante como lloran las mujeres en los funerales, cf. Ramírez de Verger 1984, 155.

⁵⁹⁸ Ov. *Am.* 3.7.27-36 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Sobre este poema, cf. Sekowski 1983; Baeza Angulo 1989a; 1989b; Sharrock 1995.

magia.⁵⁹⁹ El poeta siente tal vergüenza⁶⁰⁰ que descarga su frustración en las *artes magicae*, y justifica sus problemas de erección aduciendo varias casusas y explicaciones: los efectos lesivos de encantamientos mágicos, el uso de *venena* o una maldición con su nombre inscrito en un soporte de cera y elaborada por una *saga* (*defixit nomina cera*).⁶⁰¹ Y, a fin de reforzar sus argumentos, compara el poder de la magia para incapacitar sexualmente a una persona con el poder para esterilizar la tierra, secar las aguas y marchitar los frutos.⁶⁰²

Con todo, al igual que la amante de Tibulo, la prostituta de Ovidio también tenía razones para sentirse avergonzada. Así lo deja caer al final del poema, cuando insinúa que una maldición (*devovet*) podría haber sido la causante de aquel infructuoso encuentro sexual:

«¿Por qué te burlas de mí? ¿Quién te mandaba, loco, acostarte en mi lecho contra tu voluntad? O una envenenadora de Eea te tiene embrujado con hilos de lana que te traspasan o vienes aquí cansado de otro amor».⁶⁰³

La joven no puede ser más clara: o el poeta está fatigado por haber mantenido relaciones con otra prostituta o su impotencia es el resultado de las pérfidas acciones maquinadas por una hechicera (*Aeaea venefica*). Ella era la mujer «más hermosa» de todas (v. 39) y podía incluso «entusiasmar las robustas encinas» con sus caricias (v. 57). Pero, aunque lo había intentado todo, no logró despertar su apetito sexual. Tal era el sentimiento de vergüenza que tenía que disimular su «ignominia» (*dedecus*) lavándose el cuerpo con agua, «para que sus criadas no pudieran saber que continuaba intacta» (vv. 83-84).

Así pues, tanto Ovidio como la *puella* tenían la necesidad de ocultar un fracaso personal: el uno su falta de vigor y la otra su escaso atractivo. Para lograrlo, optaron por fabricar una mentira que resultara creíble, y qué mejor excusa que apelar a los encantamientos mágicos, las hierbas del Cáucaso y los poderes asombrosos de las brujas de Tesalia. En este sentido, resulta ciertamente revelador el hecho de que la magia amorosa sea una excusa tan frecuente en este tipo de contextos, sobre todo cuando el poeta y su amante no eran capaces de consumir el acto sexual. Si ambos recurren a las *artes magicae* como pretexto para externalizar su propia vergüenza y depurar responsabilidades, es porque pensaban que era una explicación verosímil y una excusa creíble a ojos de sus contemporáneos. Es decir, todos estos pasajes que se han ido exponiendo corroboran el extraordinario alcance y difusión que tuvieron en el mundo

⁵⁹⁹ Baeza Angulo 1989a, 25-52.

⁶⁰⁰ Ovidio no deja de insistir en lo avergonzado que está: «¡Ah! Me avergüenzo (*pudet*) de mis años: ¿de qué me vale sentirme joven y varón si mi amiga no ha comprobado mi juventud y mi virilidad?» (Ov. *Am.* 3.7.19). El verbo *pudeo* y sus variantes aparecen hasta cinco veces en todo el poema: *pudet* (v. 20), *pudor* (v. 37), *pudor* (v. 37), *pudibunda* (v. 69) y *pudore* (v. 72).

⁶⁰¹ La perforación de figurillas con clavos y agujas está plenamente documentada en la arqueología, casi siempre en contextos vinculados a la práctica de la magia amorosa, como la famosa figurilla del Louvre Cf. Du Bourguet 1980.

⁶⁰² Cf. Villalba de la Güida 2010, 94. La analogía entre la infertilidad del campo y la infertilidad sexual era un motivo común. A este respecto, en las ceremonias purificadoras que las ciudades oficiaban para combatir una sequía o una epidemia, el *φαρμακός* —o «chivo expiatorio»— era, normalmente, un varón impotente.

⁶⁰³ Ov. *Am.* 3.7.77-80 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

«real» las maldiciones destinadas a execrar un amante y dejarlo sexualmente incapacitado.⁶⁰⁴

Sea como fuere, el abanico de contextos en los que se hacía preciso recurrir a la magia para justificar una desdicha era sumamente diverso, tanto como el conjunto de circunstancias y situaciones susceptibles de menoscabar la dignidad del amante o herir su orgullo. Por ejemplo, Ovidio cuenta que una concubina suya había perdido su pelo por usar tantos cosméticos, y que, en vez de asumir la responsabilidad, lo achacó a los venenos de una rival. Pero el poeta, que había sido testigo de ello, le obligó a reconocer su propia culpa:

No te han dañado las hierbas encantadas de ninguna rival, ni ninguna vieja de Hemonia te los ha lavado con agua envenenada, ni se han echado a perder por efecto de una enfermedad, ni te ha menguado tu espesa cabellera una lengua envidiosa.⁶⁰⁵

Como señala Ovidio, la joven había ocultado su calva con la cabellera recortada de una esclava germana, es decir, había disimulado su belleza natural con una «mercancía comprada» (v. 48), causando en ella cierto sofoco (v. 47) y rubor (v. 52). Este sentimiento de vergüenza le empujó a la búsqueda de un culpable, acusando primero al peine (v. 15) y luego a la *ornatrix* que la peinaba (v. 16). Sin embargo, como sus argumentos eran insuficientes, se inventó una excusa más convincente y acusó directamente a una rival (*paelex*) de haberla envenenado con hierbas encantadas (*cantatae herbae*).⁶⁰⁶ Tampoco dudó en atribuir sus males a la *perfida aqua* de su peluquera —que compara con una hechicera de Tesalia— y a la *lingua* de una envidiosa, siguiendo el ejemplo de Catulo.⁶⁰⁷ Pero, como ya se ha dicho, Ovidio desmintió todo al instante: su sedosa cabellera no se ha echado a perder por un ataque mágico, sino «a causa de tu propia mano y por tu culpa» (v. 43).

Este poema enlaza con unos versos de Propertio donde Cintia se escuda de nuevo en los poderes de la magia. No obstante, a diferencia de la amante de Ovidio, Cintia no pretende justificar un defecto físico. Más bien, su deseo es explicar por qué este le había engañado con otra:

No me había vencido ésa por su carácter, sino con hierbas, la malvada: lo lleva la rueda de hilo del trompo (*rhombi*). Lo arrastran los efectos prodigiosos de la rana

⁶⁰⁴ En las tablillas de maldición, cuando el *defigens* maldecía a un rival dejándolo impotente, la impotencia no constituía un fin en sí mismo, sino un medio para destruir su relación con la otra persona mermando sus facultades sexuales. Así, las pocas *defixiones* que aluden a la impotencia de la víctima se integran dentro del conjunto de maldiciones amorosas conocidas con el nombre de *trennungszauber* o «ritos de separación» (Pachoumi 2013). Por ejemplo, en una tablilla descubierta en Atenas y fechada en el siglo III d. C., el *defigens* maldice las almas de un tal Polinico y Juliana y amenaza a un *demon* infernal para que «los congeles, los destruyas y no les permitas estar juntos [...], que se queden sordos, mudos, atontados e impotentes» (SGD 32 [Trad. López Jimeno 2001, 91]). En este sentido, lo más probable es que el *defigens* tratara de separar a Polinico y Juliana impidiéndole a este tener una erección. Por otro lado, según se infiere de otra *defixio* escrita en copto, unos padres habrían contratado los servicios de un mago profesional para dejar impotente al amante de su hija y preservar así su castidad, cf. Meyer y Smith 1999, 178-181; Meseguer González 2020, 103-104. La impotencia y los intentos de superarla ocupan asimismo un lugar destacado en varios rituales hititas, cf. Bernabé Pajares 2020, 24-25.

⁶⁰⁵ Ov. *Am.* 1.14.39-42 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁶⁰⁶ J. McKeown identifica a esta rival con Medea, quien, según el relato tradicional, dejó a Creusa completamente calva antes de que el fuego la abrasara. Además, en las *Cartas de las Heroínas*, Hipsípila también se refirió a Medea con el término *paelex* y esta hizo lo propio con Creusa (1989, 379).

⁶⁰⁷ Cf. n. 591.

hinchada de la zarza (*rubetae*), los huesos recogidos de serpientes disecadas, plumas de búhos encontradas en tumbas abandonadas y cintas de lana colocadas sobre una pira fúnebre.⁶⁰⁸

Estamos claramente ante una nueva manifestación del tópico proverbial que elevaba la belleza y el carácter de la mujer (*moribus*) por encima de los artificios de la magia. Como ya vimos al comienzo de este apartado, Propertio justificó sus fracasos amorosos aduciendo a los poderes mágicos de los *carmina* y las hierbas de la Cólquide.⁶⁰⁹ Cintia hace algo similar, pero, en esta ocasión, acusa explícitamente a una rival de haber practicado un hechizo de atracción, en la línea de lo que hizo la amante de Tibulo, cuando acusó a Delia de haberlo embrujado con sus «secretos sacrílegos».⁶¹⁰ Ahora bien, en contraposición a otros poemas, Propertio ofrece aquí una descripción bastante completa del ritual mágico y enumera con detalle los diferentes ingredientes y elementos que lo conforman.

A. M. Tupet considera este pasaje una de las descripciones más elaboradas de un hechizo de atracción, y, a juicio de la autora, todos los ingredientes mencionados en él guardan, en mayor o menor medida, una estrecha relación con la magia amorosa.⁶¹¹ Del *rhombus* y su papel en los ritos de magia erótica ya he hablado con anterioridad.⁶¹² Respecto a la «rana hinchada de la zarza», este anfibio, perteneciente a la familia de las rubetas, se caracterizaba por su enorme tamaño, y su veneno se empleaba habitualmente en la elaboración de brebajes ponzoñosos.⁶¹³ Además, según Plinio el Viejo, la rana rubeta tenía dos huesos muy parecidos, pero con propiedades completamente opuestas: uno, situado en el lado izquierdo, hacía ebullición el agua y avivaba la llama del amor; el otro, en cambio, se ubicaba en el flanco derecho, congelaba el agua y atenuaba la pasión amorosa.⁶¹⁴

En cuanto a los huesos de «serpientes disecadas», es difícil aventurar una hipotética relación con la magia amorosa. De todos modos, el contacto permanente con el suelo y las fuerzas ctónicas hacían de la serpiente un ingrediente habitual en las ceremonias y rituales de carácter mágico-religioso.⁶¹⁵ Menos dudas ofrecen, en cambio, las «plumas de búhos» (*strigis*) —uno de los ingredientes que componían la pócima de Canidia, como vimos en el capítulo anterior⁶¹⁶— y las «cintas de lana», que, según varios

⁶⁰⁸ Prop. 3.6.25-30 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁶⁰⁹ Prop. 1.18.9 (*carmina*) 1.12.10 (*Prometheis...herba*).

⁶¹⁰ Cf. Tib. 1.5.42 (*nefanda*).

⁶¹¹ Tupet 1974, 262. Los verbos *duco* (v. 26) y *traho* (v. 28) llevan implícita la noción de «arrastrar» y evocan los hechizos de tipo ἀγωγή documentados en los papiros mágicos y *defixiones*, cf. DT 228: *te rogo qui infernales partes tenes, comendo tibi Iulia Faustila, marii filia, ut eam celerius abducas et ibi in numerum tu abias*.

⁶¹² Cf. n. 572.

⁶¹³ Hor. *Epod.* 5. 20; Juv. 1.69; Ael. *NA.* 17.12.

⁶¹⁴ Plin. *NH.* 18.294; 303; 32.51-52; 114.

⁶¹⁵ Plinio el Viejo describe las propiedades mágicas del colmillo y el corazón de las serpientes, usados normalmente como amuletos (Plin. *NH.* 30.21; 23; 85). Además, los druidas de la Galia también empleaban los huesos de serpientes «para conseguir victorias en los procesos judiciales y tener acceso a los soberanos» (Plin. *NH.* 29.54). La importancia de las serpientes en las operaciones rituales era tal que, en un pasaje de las *Babilónicas* de Jámblico, se habla directamente de una «magia de serpientes» (μάγικον ὄφεων, Phot. *Bibl.* 94).

⁶¹⁶ Hor. *Epod.* 5.19, cf. Fedeli 1985, 218.

testimonios, desempeñaban una función destacada en las operaciones de magia amorosa.⁶¹⁷

A partir de estas evidencias, Tupet concluye que la descripción de Propercio se corresponde con una ceremonia mágica «real», o con un rito de magia amorosa parangonable a los que se practicaban en época del poeta: «[Properce] n'écrit au hasard sur de tels sujets, mais il rend compte de pratiques magiques de son temps».⁶¹⁸ Sin embargo, esta afirmación parece un tanto exagerada. Desde mi punto de vista, lo que ponen de relieve estos versos no es que Propercio sea coherente con la «realidad», más bien lo contrario: su descripción parece adscribirse a un discurso estereotipado y profundamente enraizado en la tradición literaria. Así, la alusión a las «tumbas abandonadas» y a la «pira fúnebre» no hace sino acrecentar más el patetismo de la escena, en consonancia con los lúgubres paisajes que describe Horacio en el ciclo de Canidia. De hecho, la mención a la rana y a las plumas de *strix* nos trasladan al epodo 5 y a su atmósfera aterradora.⁶¹⁹

En suma, las operaciones rituales descritas por Propercio evocan en la mente del lector la imagen estereotipada de un hechizo de atracción. El poeta no aspira a ser realista, simplemente explota una serie de temas y motivos ya presentes en el discurso literario de la magia. En relación con este punto, A. Novara sostiene que si Cintia no contrarrestó los hechizos de su rival es porque se lo impedía su condición de *docta puella*: «Cynthia, même emportée par la jalousie et un désir de revanche possessive, ne descend pas aux manières d'une fille perdue qui, faute de mieux, tente des recours irrationnels».⁶²⁰ No obstante, y a mi modo de ver, la razón por la que Cintia evita el revanchismo y la contramagia es, sencillamente, porque sabe que se trata de una excusa, y no vale la pena combatir una amenaza que solo existe en su imaginación. Como señala Apuleyo en su *Apologia*, si él fuera realmente un mago peligroso, sus acusadores no se habrían atrevido a denunciarlo, al temer una posible represalia. Es decir, el modo de proceder de los demandantes es ilógico, y constituye una prueba de la falsedad de sus acusaciones: «el acusar a alguien de un crimen de esta categoría es impropio de quien crea en la realidad del mismo».⁶²¹ En mi opinión, algo parecido debió de pensar Cintia —o Propercio, que

⁶¹⁷ Si en lugar de *toro* («pira fúnebre») adoptáramos la lectura *viro*, como han hecho algunos editores (Goold 1916), las cintas de lana estarían presumiblemente atadas a una figurilla con la forma de Propercio, en analogía a *Ov. Am.* 3.7.79-80 (*aut te traiectis Aeaea venefica lanis*), cf. Rüpke 2016, 74. Con relación a estas cintas de lana, el poeta Levio las incluye dentro del elenco de filtros amorosos (*piltra*), junto a otros instrumentos y sustancias de índole similar: «Antipathes, arendelitas metálicas, recortes de uñas, pequeñas cintas, raicillas, hierbas, retoños tiernos...» (Apul. *Apol.* 30.13), cf. Gordon 2009, 15-16. Las cintas que habían estado en contacto directo con la víctima del hechizo podían utilizarse como οὐσία o entidad, tal como sucede en las *Etiópicas* de Heliodoro, donde la cinta de Cariclea sirve como soporte para escribir una maldición erótica dirigida contra ella (Heliod. *Aeth.* 4.7.13). No obstante, lo más habitual era atar estas cintas a la rueda mágica (*AP.* 5.205; *Ov. Am.* 1.8.7-8) o anudarlas para encadenar simbólicamente al amante (Verg. *Ecl.* 8.75-80; App. Verg. *Cir.* 370; Apul. *Met.* 3.18.2). Este procedimiento era el que se aplicaba en época moderna a los llamados «nouveurs d'aiguillette», una operación mágica muy popular en la Francia de los siglos XVI-XVII y que consistía en anudar el cinturón del marido al tiempo que se recitaban fórmulas mágicas para mermar su vigor y sabotear el matrimonio.

⁶¹⁸ Tupet 1974, 262.

⁶¹⁹ Hor. *Epod.* 5.19-20: *et uncta turpis ova ranae Sanguine plumamque nocturnae strigis.*

⁶²⁰ Novara 2000, 26.

⁶²¹ Apul. *Apol.* 26.6 (Trad. S. Segura Munguía, 1980).

es, al fin y al cabo, quien da vida al personaje— en este controvertido pasaje de las *Elegías*.

Dejando a un lado la cuestión, el uso de la magia como causa —simulada o aparente— para expiar una falta invita a considerar la figura de la *lena* bajo esta misma perspectiva. En ese mundo galante y cortesano que recrea la fantasía de la elegía, las rupturas e infidelidades eran algo frecuente, y el poeta se veía a menudo superado por otros pretendientes que competían directamente contra él por el seducir a la *puella*. Estos competidores, más ricos y apuestos, contaban con el asesoramiento de viejas que ejercían como mediadoras y que recurrían a los poderes de la magia para lograr sus propósitos. De este modo, el personaje de la alcahueta desempeña un papel fundamental en la elegía: por un lado, estimulaba el ingenio del poeta —que veía en ella una rival a batir— pero, por otro, permitía justificar sus fracasos amorosos, imputándole cualquier desplante o desdén.

Por ejemplo, cuando Tibulo descubre que Delia le había engañado con un *dives amator*, maldice a la alcahueta que la había ayudado profiriendo una sarta de imprecaciones:

En cuanto a que esté junto a ella un rico amante, ha acudido para mi ruina una astuta alcahueta (*callida lena*). Que ella se sacie de carne sanguinolenta y con su boca ensangrentada beba amargas copas con mucha hiel. Revoloteen en torno a ella las almas que lamentan su destino y siempre desde los tejados grazne el lúgubre búho. Ella misma, enfurecida por un hambre rabiosa, busque por los sepulcros hierbas y huesos abandonados por fieros lobos. Corra con el vientre desnudo y aülle por las ciudades; la persigan por las encrucijadas una jauría de perros salvajes.⁶²²

Lo primero que llama la atención de este pasaje son las continuas referencias a la esfera de la magia y la religión: las ofrendas (*dapes*) en honor a la divinidad (v. 49), las encrucijadas (v. 56), las pociones venenosas (v. 50), el uso de hierbas y huesos como ingredientes (v. 53), la metamorfosis (v. 55), etc.⁶²³ La crítica moderna ha volcado sus esfuerzos en descifrar el significado de la imprecación y analizar cada uno de los elementos que la componen,⁶²⁴ pero todas estas explicaciones han desatendido un aspecto que, desde mi punto de vista, constituye una de las principales claves del texto: el estado anímico del poeta. Como señala M. Hubbard, el foco no debe ponerse tanto en la alcahueta cuanto en los sentimientos de Tibulo: estaba tan afectado por el abandono de Delia que, para rebajar sus niveles de ansiedad, hizo a la *lena* responsable de todas sus desgracias.⁶²⁵

Eso no quiere decir que la *lena* fuera un producto de su imaginación. Sin duda, el personaje de la vieja-alcahueta, experta en concitar amores con ayuda de la magia, no deja de ser un arquetipo literario, al igual que el resto de personajes que aparecen en la elegía (incluido el poeta).⁶²⁶ Pero la *lena*, al fin y al cabo, se identifica con una figura

⁶²² Tib. 1.5.47-56 (Trad. A. Soler Ruiz, 1993). Cf. Oppenheim 1908; Wimmel 1987.

⁶²³ Murgatroyd 2001, 176. A. Stramaglia (1987), analiza la relación que guardan todos estos elementos con el culto a la diosa Hécate.

⁶²⁴ Para una síntesis de las principales hipótesis e interpretaciones, cf. Stramaglia 1987, 331.

⁶²⁵ Hubbard 1974, 141.

⁶²⁶ Allen 1950; Veyne 2010, 107

«real», de la que existe abundante información en las fuentes.⁶²⁷ Por ello, más que una fantasía imaginaria, el personaje de la alcahueta constituye una «proyección» mental del poeta, que libera su opresión interna —motivada por la ruptura con su amada— cambiándola por una coerción de origen externo, a saber, los poderes mágicos de la *lena*.⁶²⁸ En otras palabras, la alcahueta absorbe y canaliza las frustraciones del poeta, quien proyecta en ella todo su dolor. Por eso la *lena* adquiere tanto protagonismo en la elegía frente a la comedia y el mimo, donde luce menos su faceta de hechicera. Como ya he señalado, la elegía es el género de la lamentación, y en situaciones conflictivas y dolorosas, la magia de las alcahuetas permitía justificar un fracaso amoroso y eludir la responsabilidad.

Tibulo vuelve a arremeter contra una *lena* en el último poema del libro segundo. En este caso, el blanco de sus «maldiciones» (*dirae*) es una vieja llamada Frine —culpable, según él, de que su amada Némesis lo ignore— y ruega a los dioses para que viva con la misma «angustia» (*anxia*) con la que vive él.⁶²⁹ Sin embargo, mucho más virulentas son las imprecaciones que Propercio y Ovidio dirigieron respectivamente a Acántide y Dipsas, las dos alcahuetas más famosas de la literatura latina. Empezando por la primera, Acántide es objeto de execración nada más iniciarse el poema, cuando el poeta exclama:

Que la tierra, alcahueta, cubra tu sepulcro de abrojos y que tu sombra, cosa que tú no deseas, sienta sed, no descansen tus Manes en sus cenizas y Cerbero, vengador, aterrorice tus huesos repugnantes con ladridos de hambre.⁶³⁰

Propercio tenía motivos para maldecirla, ya que, aparte de corromper a Cintia con sus viles consejos («pervierte así el alma de mi enamorada» v. 63), Acántide había despreciado el valor de la poesía: «¿Qué sacas de oír versos sino palabras?» (v. 54). Además, la alcahueta tenía intención de hacerle daño con «el flujo de la yegua preñada» (v. 18) y había consultado a las *striges* para chuparle la sangre (v.17). No es de extrañar por ello que el poeta recurra a los efectos catárticos del insulto como forma de redención.⁶³¹

⁶²⁷ La *lena* aparece mencionada con frecuencia en la legislación de época imperial (*Dig.* 23.2.43.7), y la epigrafía funeraria hace varias veces referencia a ella (*CIL* 9, 2029), cf. McKeown 1989, 198-201.

⁶²⁸ Este mecanismo psicológico es muy similar al que describe S. Freud cuando explica el tabú que existe hacia los muertos y su demonización. Así, el conflicto que surge del dolor consciente y la satisfacción inconsciente por la pérdida de un ser querido produce una hostilidad en el individuo que es proyectada al exterior (Freud 2018, 88). Por su parte, F. Gavilán señala en su ensayo sobre la excusa que cualquier fórmula exculpatoria «va ligada a un mecanismo de defensa llamado *proyección*». Según su argumentación, desviar la culpa «proyectándola» hacia un objetivo distinto alivia la conciencia del individuo y rebaja sus niveles de ansiedad (1999, 18).

⁶²⁹ Tib. 2.6.44-53. Frine, que en griego significa «sapo» (φρόνη), es un antropónimo típico entre las cortesanas, y es que las prostitutas de la época solían adoptar como pseudónimo el nombre de animales repulsivos, sobre todo reptiles. De hecho, el término «lagarta» todavía se emplea en la lengua coloquial para referirse despectivamente a una prostituta. Cf. Adams 1983, 333-334.

⁶³⁰ Prop. 4.5.1-4 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁶³¹ En relación con este punto, un equipo encabezado por el psicólogo norteamericano R. Stephens llevó a cabo un interesante experimento para demostrar los efectos psicossomáticos asociados a la manifestación de la ira. Los participantes, divididos en dos grupos, debían introducir su mano en un vaso de agua helada y pronunciar en voz alta varias palabras. A las personas que formaban parte del primer grupo se les pidió que dijeran palabras «neutrales», es decir, las mismas que usarían, por ejemplo, para describir una silla. En cambio, los integrantes del segundo grupo debían gritar como si les hubieran golpeado con un martillo en el dedo y emitir insultos y palabrotas. Curiosamente, las personas que estallaban en improperios, es decir,

Pero, si Propercio tenía razones para odiarla, también las tenía para temerla. Como él mismo proclama, Acántide podía alterar los elementos de la naturaleza e infundir tenaces pasiones:

Experta en ablandar incluso a Hipólito reacio a Venus y ave siempre siniestra para el tálamo bien avenido, a Penélope incluso, sin hacer caso de las habladurías de su marido, obligaría a casarse con el rijoso Antinoo. Si ella quisiera, el imán no atraería al hierro y el ave se convertiría en madrastra de su propio nido. Más todavía: si acercara a una tumba las hierbas de Colina, el firme se diluiría en agua corriente. Se ha atrevido a imponer condiciones a la luna hechizada y a disfrazar sus espaldas de nocturno lobo; para conseguir cegar a los maridos recelosos de engaño, arrancó con sus uñas los inocentes ojos de las cornejas.⁶³²

Con Acántide de mediadora, ni Hipólito ni Penélope —exponentes del pudor y la castidad— se habrían mantenido fieles a sus principios. Nada se resiste a los poderes de la bruja, ni siquiera las leyes de la naturaleza —como el magnetismo del imán o el instinto maternal de las aves⁶³³—, y su crueldad tampoco conocía límites: tal era su «osadía» (*audax*), que se atrevía a chantajear a la luna (v. 13), a transformarse en lobo (v. 14) y a cegar a los maridos suspicaces arrancando a las cornejas «sus inocentes ojos» (vv. 15-16).⁶³⁴

Ahora bien, tampoco conviene dejarse persuadir por el discurso del poeta. Y es que, con su descripción de la *lena* Acántide, Propercio pretende en último término ganarse la simpatía del lector, y convencerle de su «inocencia».⁶³⁵ Además, su retrato se halla mediatizado por el rencor que guarda hacia ella, que no deja de ser vista como una dura y peligrosa contrincante. Así, los consejos de la alcahueta chocan frontalmente con los intereses de Propercio, que es el único con autoridad para impartir tales lecciones.⁶³⁶ Es decir, al asumir el rol de *praecepatrix amoris*, Acántide se apropia de una faceta que tradicionalmente le había correspondido al poeta-amante. La diferencia es que ella

las que formaban parte del segundo grupo, aguantaban mucho más tiempo con la mano sumergida en el hielo que las que solo decían adjetivos neutrales. Cf. Stephens, Atkins y Kingston 2009.

⁶³² Prop. 4.5.5-16 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁶³³ La separación del imán y el hierro responde al típico *adynaton* o «imposible» asociado a los poderes de las magas, pero también puede interpretarse en clave erótica, como el poder para separar a dos amantes. De hecho, en la novela de Aquiles Tacio, el magnetismo del imán y el hierro se usa precisamente como metáfora para expresar de forma simbólica la fuerza de un amor indestructible (Ach. Tat. 1.17.2).

⁶³⁴ Esta operación ritual constituye un claro ejemplo de magia simpatética o «analogía persuasiva»: al cegar a las cornejas, la bruja priva al marido de sus facultades para ver y sospechar. En cualquier caso, cabe la posibilidad de que Propercio se estuviera aquí burlando de Acántide, quien habría interpretado en un sentido literal el viejo proverbio *cornicum oculos congiere* («sacar los ojos a las cornejas»), dicho cuando alguien lograba engañar a una persona cauta y de ojos avispados (Cic. *Flac.* 46; *Mur.* 25, cf. Otto 1890, 93).

⁶³⁵ Sin embargo, K. J. Gutzwiller prefiere hablar de una «division of sympathies». Desde su punto de vista, los lectores podían llegar a sentir cierta compasión por la *lena*, un personaje que, aunque resulta mezquino y depravado, no dejaba de preocuparse por Cintia y buscar lo mejor para ella: «[Acanthis] lacks the more distasteful characteristics usually attached to the type» (1985, 106). Desde una perspectiva similar, K. O'Neill explica el carácter ambivalente de Acántide a partir de su propio nombre (1998, 52-58). Según él, Acántide deriva de ἀκανθίς, que es como los griegos llamaban al jilguero, un pájaro conocido por su dulce canto, pero también por construir sus nidos con «espinas» puntiagudas (ἄκανθα). Acántide se identifica, por consiguiente, con un jilguero (*pessima avis*, v. 6): por un lado, «canta» versos elegantes y sofisticados, como se observa en la prótasis de su monólogo (vv. 21-28); pero, por otro, tenía el sepulcro lleno de abrojos y plantas espinosas (v. 1).

⁶³⁶ Wheeler 1910.

actuaba guiada por intereses materiales, y este, por el contrario, anteponía el amor a la riqueza.⁶³⁷

No obstante, de todos los factores que contribuyen a dar forma a este retrato tan negativo de la *lena*, el más determinante, desde mi punto de vista, es la imperiosa necesidad de buscar un causante a los fracasos amorosos del poeta. ¿Cómo no iba Cintia a abandonarle si contaba con la ayuda y consejo de una hechicera capaz de apalabrar amores imposibles y alterar las leyes de la naturaleza? G. Hutchinson ha sido uno de los pocos investigadores que han prestado atención a este detalle, y según él, Propercio habría reaccionado como otros tantos individuos que, en circunstancias similares, recurrieron a las artes mágicas como pretexto para encubrir un error. Así pues, desde esta perspectiva, los poderes mágicos de Acántide no eran más que una invención: «such ascriptions, as the critical reader will be aware, need not to be well-founded. They are ascribed to Delia by a disappointed mistress (Tib. I 5.41-42) or the defendant by a desperate orator (Cic. Brut. 217)».⁶³⁸ Es decir, de acuerdo con Hutchinson, Propercio estaría haciendo algo parecido a lo que hizo la amante de Tibulo con Delia, a la que acusó de hechicera, o el abogado Curión con Titinia, quien, como ya señalé unas páginas más arriba, justificó un *lapsus* de memoria acusando a esta última de haberlo hechizado con embrujos y encantamientos.⁶³⁹

Semejantes conclusiones se pueden extraer de Dipsas, la archienemiga de Ovidio en *Amores* 1.8. En este poema, muy similar al de Propercio en su forma y estructura, Ovidio ofrece una descripción de los poderes mágicos de la bruja (vv. 1-22), pero lo hace con algo más de humor y recreándose en los detalles.⁶⁴⁰ Oculto tras una cortina, el poeta observa a la vieja corrompiendo a su amada con lecciones de amor: «¿Qué regalos te hace, a no ser versos recién escritos, ese tu amigo el poeta?».⁶⁴¹ La *erotodidaxis* de Dipsas ocupa casi todo el poema (vv. 23-108) y concluye con la maldición final de Ovidio: «¡Que los dioses te priven de todo hogar, y te den una vejez sin recursos, largos inviernos y eterna sed!».⁶⁴²

La sed eterna constituye un castigo poético, dada la afición proverbial de las viejas por el vino y la bebida.⁶⁴³ Sin embargo, la embriaguez de Dipsas no es lo que más inquieta

⁶³⁷ Myers 1996, 1; O'Neill 1998, 50. Como afirma Propercio en otro poema de la colección, «a ella [Cintia] no le he doblegado ni con oro ni con perlas de la India, sino con el regalo de versos enternecedores» (Prop. 1.8.39-40 [Trad. A. Ramírez de Verger, 1989]), cf. James 2003, 54.

⁶³⁸ Hutchinson 2006, 137.

⁶³⁹ Por otro lado, sorprende que Acántide no haga ninguna alusión en todo monólogo a las artes mágicas. Es más, a juzgar por lo que dice en los vv. 41-42, donde critica los métodos de Medea, parece incluso desaprobárselas: «Acanthis' disdain for the quintessential witch casts doubt on her own status as a witch» (O'Neill 1998, 62).

⁶⁴⁰ Para un análisis comparativo, cf. Courtney 1969, 80-86; Morgan 1977, 59-68. Un amplio sector de la crítica considera que Ovidio usó a Propercio como modelo, pero también hay voces discrepantes que opinan lo contrario (Myers 1996, 2). J. C. McKeown destaca el uso por parte de Ovidio del lenguaje propio de la comedia (1989, 198-199), en línea con lo que plantea J. Yardley (1987, 182). De hecho, es posible detectar varios paralelismos con la escena protagonizada por Filólaques en *Mostellaria*, cuando escucha detrás de una cortina los consejos de la *lena* Escafa (Plaut. *Mostell.* 150-310).

⁶⁴¹ Ov. *Am.* 1.8.57-58 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Cf. Romano 1980.

⁶⁴² Ov. *Am.* 1.8.113-114 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Compárese este verso con Plaut. *Mostell.* 192-193: «Mal rayo me parta, si no es que mato a esa vieja a fuerza de sed, de hambre y de frío» (Trad. M. González-Haba, 1996).

⁶⁴³ El nombre de Dipsas no deja de ser un *nomen omen* («de su modo de ser le viene el nombre», v. 3), puesto que δῖψα significa, precisamente, «sed» (de ahí el término «dipsómano»).

al poeta. Le preocupan mucho más sus dotes persuasivas y el poder de sus hechizos, capaces de arruinar una relación o hacerla florecer.⁶⁴⁴ En efecto, la *lena* Dipsas posee facultades extraordinarias, que basculan de nuevo entre la magia amorosa y los prodigios sobrenaturales:

Ella conoce las artes mágicas y los conjuros de Eea, y hace volver por medio de su arte las aguas corrientes a su manantial. Sabe bien cuál es la virtud de las hierbas, cuál la de las cintas movidas por la rueda sinuosa, cuál la del veneno de una yegua en celo. Con su sola voluntad, se aglomeran las nubes en toda la extensión del cielo; con su sola voluntad, brilla la luz en la límpida bóveda celeste. He visto, creedme, los astros centelleantes con el color de la sangre, y el rostro de la luna estaba purpúreo por la sangre.⁶⁴⁵

Al igual que Acántide, Dipsas también era capaz de trastocar las leyes de la naturaleza, como invertir el curso de los ríos (v. 6) o hacer que el cielo se nuble o aclare a su antojo (vv. 9-10).⁶⁴⁶ Con todo, la magia erótica seguía siendo su mayor especialidad, o la disciplina que más destacaba dentro de sus *malas artes*. Dipsas conocía las técnicas existentes para manipular el amor, desde el uso de encantamientos «circeos» (v. 5) y hierbas mágicas (v. 7) hasta el empleo de artefactos y sustancias no menos eficaces, como el *rhombus* (v. 7) y el *hipomanes* (v. 8).⁶⁴⁷ Ovidio también afirma haber sido testigo de cómo las estrellas «centellean» con el color de la sangre (*stilantia*, v. 11) y cómo la luna se tiñe del mismo color (v. 12), un verso que la crítica ha interpretado tradicionalmente como el poder mágico de Dipsas para provocar eclipses lunares, basándose en el color rojizo-anaranjado que adquiere la luna cuando la tierra se interpone entre su órbita y el sol.⁶⁴⁸ No obstante, la imagen de los astros centelleantes también mantiene una estrecha relación con la magia amorosa y, en particular, con los hechizos de atracción. Y es que, según recogen varias recetas de los papiros mágicos, los destellos intermitentes de las estrellas informaban al practicante ritual sobre el estado de la víctima del hechizo y su localización.⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ Respecto a la elocuencia de Dipsas, N. P. Gross considera las habilidades retóricas de la *lena* «the poem's essential novelty» (1996, 199). Para un estudio en profundidad, cf. Bontyes 2007.

⁶⁴⁵ *Ov. Am.* 1.8.5-12 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁶⁴⁶ La estructura anafórica «con su sola voluntad...con su sola voluntad» (*cum voluit...cum voluit*) refleja el poder absoluto de la bruja y evoca la expresión *cum libet...cum libet* que emplea Tibulo en su descripción de la *saga verax* (Tib. 1.2.51-52). Cf. Thill 1979, 323.

⁶⁴⁷ Respecto al poder mágico de sus encantamientos (*aeaea carmina*), a los que Ovidio volverá a referirse más adelante (*longo carmine*, v. 15), algunos autores, como N. Gross, establecen una distinción entre la magia «retórica» y «verbal» de Dipsas y la magia «erótica» y «sexual» de Acántide (1996, 202). Sin embargo, ambas competencias no son excluyentes o incompatibles: como hemos podido comprobar, la *lena* Acántide también exhibe sus facultades oratorias y Dipsas hace lo propio en el terreno de la magia erótica o amorosa.

⁶⁴⁸ Dickson 1927, 490. Ovidio incidirá de nuevo en el poder de los *carmina* para «hacer salir los cuernos de la luna de color de sangre» (*Ov. Am.* 2.1.23 [Trad. V. Cristóbal López, 1989]) y en otro poema compara el rubor de la piel con el color de la luna cuando se eclipsa (*Ov. Am.* 2.5.38). Asimismo, la bruja Canidia también logró que la luna «se ruborizara» con ayuda de sus sortilegios (*Hor. Sat.* 1.8.35).

⁶⁴⁹ Cf. *PGM* 4.2490: «Si ves que la estrella brilla, es señal de que ha sido alcanzada; si centellea, es que viene de camino; si se alarga su luz como una antorcha, es que ha llegado» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987). De hecho, el color rojo de la luna también era una señal reveladora, cf. *PGM* 7.890: «Cuando veas que la diosa [Selene] se vuelve roja, sabe que ya la trae» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987). Cf. Winkler 1994, 104.

Todos estos poderes se combinan a su vez con otras habilidades singulares, como la metamorfosis en pájaro, la invocación a los muertos o la capacidad de embrujar con la mirada:

Tengo la sospecha de que, convertida en pájaro, revolotea a través de las sombras de la noche, y que su cuerpo de anciana se recubre de plumas. Tengo la sospecha y es lo que se dice. Además, la doble pupila de sus ojos despiden rayos y una luz centelleante surge de ambos globos oculares. Hace surgir de sus antiguas sepulturas a sus bisabuelos y tatarabuelos, y con prolongado ensalmo hiende el suelo compacto.⁶⁵⁰

Al invocar las almas de sus «bisabuelos y tatarabuelos», Ovidio pone a Dipsas a la altura de otras brujas famosas de la literatura,⁶⁵¹ y la emisión de rayos fulminantes a través de su «doble pupila» constituye una referencia al mal de ojo.⁶⁵² Sin embargo, al decir que forman parte de una mera «sospecha» (v. 15), el poeta parece dudar de los poderes que él mismo imputa a la alcahueta. Para K. O'Neill, Ovidio estaría desmarcándose en este punto de Propertio, quien, en contraste, sí parece creer en los poderes mágicos de Acántide. En cambio, otros autores van más lejos todavía y sostienen que la expresión *suspicio et fama est* no solo remite intertextualmente a la obra de Propertio, sino a toda la tradición anterior. O dicho de otro modo, Ovidio no solo estaría negando la autenticidad de la *lena* Acántide, también la de todos los magos y brujas de la ficción.⁶⁵³

Esta muestra de escepticismo contrasta con la actitud que adopta Ovidio en otros poemas. Si recordamos, en *La cosmética del rostro femenino* el poeta sulmonese incita al lector a no creer en los artificios de la magia (*nec credite*), pero, al mismo tiempo, le advierte de su potencial peligro, de los poderes mágicos de las hierbas y de los efectos nocivos del *hipomanes*.⁶⁵⁴ Es decir, por un lado, cuestiona la eficacia de la magia amorosa, pero, por otro, teme sus malignas influencias. En el caso de Dipsas, sin embargo, Ovidio sí duda de sus poderes, porque sabe que la magia de la alcahueta no es más que una proyección de sus propias frustraciones: por muy atroces que parezcan, en el fondo constituyen una mera invención.⁶⁵⁵ De hecho, la *lena* no hace ninguna alusión o referencia a sus facultades sobrenaturales,⁶⁵⁶ y no lo hace porque, sencillamente, no se veía a sí misma como una hechicera. O en palabras de K. O'Neill, «she is either an aging courtesan

⁶⁵⁰ Ov. *Am.* 1.8.13-18 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁶⁵¹ Como afirma S. Bontyes, el hecho de que los muertos yaciesen en sus «antiguas sepulturas» contribuye a reforzar los poderes de la bruja: «la magicienne tente d'acquérir un savoir plus grand que si elle attendait des révélations de la part de défunts récents» (2008, 371). La Ericto de Lucano también tenía la costumbre de pronunciar encantamientos y salmodias en los funerales de sus «parientes» (Luc. 6.564-570).

⁶⁵² Alvar Nuño 2012b, 298-302. Plinio el viejo atribuye estos mismos poderes a los trófalos y los ilirios, capaces, según él, de lanzar hechizos con su mirada: «Y lo más notable es que tienen dos en cada ojo pupilas (*pupillas binas*) [...], y todas las mujeres que tienen dos pupilas (*duplices pupillas*) hacen daño con la mirada» (Plin. *NH.* 7.16-17 [Trad. E. del Barrio Sanz, 2003]). La ciencia médica explica el enigma de la doble pupila a través de diferentes patologías oculares, como la *heterochromia*, que hace que cada iris tenga un color distinto (Smith 1902), o el coloboma, un orificio o hendidura que deforma la superficie del iris (McDaniel 1918).

⁶⁵³ Bontyes 2008, 366-367. En la misma línea se postulan M. Labate (1977, 292) y K. Morgan (1977, 63).

⁶⁵⁴ Ov. *Med.* 35-42.

⁶⁵⁵ Como anota W. Turpin, aunque Dipsas acapara todo el protagonismo de la escena, la composición gira en torno al ego del poeta. Cualquier otro amante habría aceptado sus defectos y limitaciones, «but our bumptious and self-confident poet has an explanation that is much more flattering to his own ego» (2016, 102).

⁶⁵⁶ Kratins 1963, 154-155.

(as she is constructed by her own words) or an evil witch (as she is constructed by the lover)». ⁶⁵⁷

En definitiva, el personaje de la alcahueta no deja de ser una construcción literaria, o mejor dicho, una proyección de los temores y angustias del poeta. En los últimos años, la crítica moderna ha subrayado la importancia de esta figura en la elegía latina, siendo una especie de «mal necesario», un elemento ineludible de la tramoya teatral en la que se incardina el drama amoroso. Al fin y al cabo, la *lena* estimula la inspiración del poeta y su presencia añade dificultad a la empresa, haciendo que el acceso a la *puella* sea más épico y memorable. Como sentencia Ovidio, «un amor melifluido y demasiado fácil se convierte para mí en aburrimiento y me sienta mal, como una comida dulce al estómago». ⁶⁵⁸

Sin embargo, nadie ha sabido explicar hasta la fecha por qué la elegía latina potencia la faceta de la *lena* como una hechicera experta en magia amorosa, en contraposición a la comedia y el mimo. A mi modo de ver, esta sobredimensión de los poderes mágicos de la alcahueta tiene una respuesta sencilla: dado que la elegía es, esencialmente, poesía de amor, resulta lógico y coherente que la magia erótica desempeñe un papel destacado en ella. Ahora bien, el hecho de que Dipsas y Acántide sean retratadas como unas brujas perversas y dotadas de poderes sobrenaturales también responde, en mi opinión, a esa necesidad de mantener oculta la vergüenza y justificar los fracasos del poeta. La magia de la *lena* constituye así la excusa perfecta para explicar el abandono de la amada.

En relación con este punto, los poderes mágicos de las brujas-alcahuetas tienen su correlato en los versos elegíacos del poeta. Como he apuntado anteriormente, la *lena* no solo rivalizaba con él por conquistar el amor de la *puella*, también competía directamente por alcanzar el monopolio de la palabra y erigirse como la única y verdadera *praeceptrix amoris*. Esta disputa sitúa en un mismo plano de igualdad la magia de los *carmina magicae* y el poder sugestivo de la poesía elegíaca, pero como el tema es algo complejo, dedicaré el siguiente apartado a comentar algunos pasajes y ofrecer una explicación más elaborada.

3.4. *Carmen magicum* y *Carmen poeticum*: la magia de la elegía.

En el poema que abre el libro segundo de los *Amores*, Ovidio compara el poder de sus versos con los efectos de un encantamiento:

Los versos hacen salir los cuernos de la luna de color de sangre y darse la vuelta a los níveos caballos del sol en su marcha; al conjuro del verso saltan en pedazos las serpientes con sus fauces rotas y el agua, volviéndose atrás, corre de nuevo a su fuente. Merced a los versos las puertas cedieron, y el cerrojo introducido en la jamba, aunque era de madera de roble, cayó vencido por el verso. ⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ O'Neill 1998, 62

⁶⁵⁸ Ov. *Am.* 2.19.25-26 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁶⁵⁹ Ov. *Am.* 2.1.23-28 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

El poeta juega con la ambigüedad del término *carmen* —que significa «poema», pero también «encantamiento»— para realzar el valor de su poesía didáctica y enfatizar sus poderes.⁶⁶⁰ Y lo hace nada menos que en la primera composición del libro segundo, es decir, en un poema de carácter programático en el que expone los fundamentos de su obra poética. Los *adynata* mencionados en este pasaje remiten a la esfera de la magia y permiten establecer una conexión con otros poemas donde se hace igualmente visible el poder mágico de los encantamientos. Por ejemplo, en la *Bucólica* 8 de Virgilio, la joven Amarilis proclama que los «conjuros» (*carmina*) podían «hacer bajar a la Luna del cielo» (v. 69) o «reventar en los prados la fría sierpe» (v. 71), exactamente lo mismo que los versos de Ovidio.⁶⁶¹

Asimismo, Propertio equiparó su poesía con la melodiosa música de Orfeo, capaz de amansar a las fieras y detener el curso de los ríos, y los cantos de Anfión, quien movía las pesadas piedras al son de su lira.⁶⁶² El poeta se presenta a sí mismo como un nuevo Polifemo, con la particularidad de que él exhibe sus facultades en el mundo real, y no en el plano de la fantasía, como «se dice» (*dicunt*) de Orfeo y el legendario cíclope. En otro poema, Propertio atribuye sus éxitos amorosos «no al oro ni a las perlas de la India», sino a sus «versos enternecedores» (*blandi carminis*),⁶⁶³ y el poder de su poesía alcanza tal magnitud que cuesta reconocer si es el poeta el que habla o una hechicera versada en magia amorosa:

Yo puedo unir de nuevo a amantes separados y puedo abrir las puertas esquivas de la amada; y puedo sanar las heridas recientes que otra produjo, pues no es pequeño el remedio que hay en mis palabras (*verbis*).⁶⁶⁴

Como observa A. Novara, los poderes que Propertio se arroga «étaient précisément ceux dont les magiciennes contemporaines se targuaient».⁶⁶⁵ No obstante, este pasaje plantea ciertas incógnitas. Como en otras ocasiones, el poeta enaltece las virtudes de su poesía y su destreza como cantor de versos amorosos, pero no queda del todo claro si el poder de los mismos reside en las enseñanzas que transmiten o en su musicalidad. Es decir, si la magia de la poesía radica en la forma o en el contenido de los versos. A juzgar por el contexto de la situación, todo apunta a esta segunda hipótesis: Propertio agradece a su amigo Galo el haberle hecho confidente de sus amores, y este le ofrece como recompensa sus lecciones y consejos, desempeñando una función similar a la de la *lena*.⁶⁶⁶

En este sentido, la asimilación del poeta como un «mago de la palabra» se aprecia de nuevo en otro poema, donde aborda el tema de la *recusatio* o rechazo de la épica frente

⁶⁶⁰ Tupet 1976, 386-387; Booth 1991, 103; Novara 2000, 41-42. El poder ligado a la palabra hablada y su función performativa se extiende a toda manifestación poética, incluida la poesía de amor. Así, en referencia a los versos de Safo, Plutarco afirmó que estos «encantan y hechizan (κηλοῦντα καὶ καταθέλγοντα) a quienes los escuchan» (Plut. *De Pyth. or.* 397a cf. Petropoulos 1993), y entre los cargos imputados al filósofo Apuleyo, estaba el haber escrito versos de amor: «¿Acaso soy mago (*magus*) porque soy poeta?» (Apul. *Apol.* 9.2).

⁶⁶¹ McKeown 1998, 17.

⁶⁶² Prop. 3.2.3-8.

⁶⁶³ Prop. 1.8.39-40. Cf. Tib. 4.4.19: «Un fácil acceso a mi dueña busco con mis versos (*carmina*)» (Trad. A. Soler Ruíz, 1993).

⁶⁶⁴ Prop. 1.10.15-18 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁶⁶⁵ Novara 2000, 40.

⁶⁶⁶ Verdière 1985, 400.

a la poesía amorosa. Al final de la composición, la musa Calíope se dirige directamente a él, instándole a abandonar el estilo pomposo de las epopeyas por el canto dulce de la elegía:

Por el contrario, cantarás a amantes coronados de flores ante umbral extraño y las ebrias señales de una huida nocturna, para que, gracias a ti, sepa encantar (*excantare*) a las mujeres encerradas quien desee engañar con artimañas a severos maridos.⁶⁶⁷

Sin duda, lo que más llama la atención de este pasaje es la presencia del verbo *excantare*, que aúna la noción de «encantar» y «extraer/arrancar».⁶⁶⁸ Este término ya aparece documentado en una cláusula de la Ley de las XII Tablas, que prohibía trasladar las cosechas de un vecino por medio de encantamientos (*fruges excantassit*),⁶⁶⁹ y se menciona también en un fragmento de la comedia *Bacchides* («Las gemelas»), donde uno de sus personajes —dirigiéndose, presumiblemente, a una de las dos hermanas— afirma: «desde luego, me creo que eres capaz de hechizar (*excantare*) el corazón de las serpientes».⁶⁷⁰ Las palabras de Propercio parecen adoptar un sentido parecido: en boca de la musa Calíope, el poeta insinúa que sus versos son capaces de «arrancar» mágicamente a las mujeres de los brazos de sus maridos, emulando en este aspecto los encantamientos de las *lenae*.⁶⁷¹

Se establece así un vínculo estrecho entre el *carmen poeticum* del poeta elegíaco y el *carmen magicum* de la bruja-alcahueta. Pero este vínculo admite varias lecturas e interpretaciones. Por un lado, hay quienes consideran que Propercio está confrontando la ineficacia de los encantamientos mágicos con la validez e inocuidad de sus poemas, que no dejan de ser producto de la inspiración divina. De hecho, algunos autores hablan incluso en términos de «superioridad», poniendo el *carmen* elegíaco por encima de los *carmina magicae*.⁶⁷² Esta interpretación se apoya en un pasaje de los *Remedia amoris*, donde Ovidio contrasta las fórmulas mágicas de los hechiceros con los versos inspirados del poeta:

Si alguien cree que las hierbas ponzoñosas de la tierra Hemonia y las artes mágicas (*magicas artes*) pueden ayudarte, allá él. Ese es el viejo camino del envenenamiento (*veneficii vetus est via*); mi Apolo enseña en sus versos sagrados (*sacro carmine*) un remedio inofensivo (*innocuam opem*).⁶⁷³

En este poema, Ovidio enseña el noble arte de «desaprender» a amar, es decir, a olvidarse de las personas que amamos, un magisterio que, como observa G. Rosati, imita la forma y el contenido de algunos textos mágico-religiosos, «where there is a similar strategy of intervention à rebours, of undoing what one has built». De este modo, Ovidio, en consonancia con Propercio, estaría ensalzando la magia inofensiva de sus versos frente a los vanos e inútiles conjuros de los magos: «the inefficacy of magic is compared with the more utility of the magister's precepts».⁶⁷⁴ Sin embargo, el subtexto que hay detrás de todas estas referencias a los poderes mágicos de la elegía no refleja, a mi modo de ver,

⁶⁶⁷ Prop. 3.3.47-50 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989).

⁶⁶⁸ Cf. *OLD*, s. v. *excanto*: «to charm out or forth; to bring out by enchantment».

⁶⁶⁹ Sen. *Q. Nat.* 4.7; Plin. *NH.* 28.18.

⁶⁷⁰ Plaut. *Bacch.* fr. 18 (Trad. M. González Haba, 2002).

⁶⁷¹ Danesi Marioni 1981, 27; Fedeli 1985, 153.

⁶⁷² Novara 2000, 35.

⁶⁷³ Ov. *Rem. am.* 250-252 (Trad. V. Cristóbal López, 1989).

⁶⁷⁴ Rosati 2006, 150.

una relación de superioridad/inferioridad, sino un régimen de dependencia mutua. O de otra manera, lejos de enfatizar las diferencias entre los poemas de amor y los encantamientos de las hechiceras, los poetas elegíacos se esfuerzan, más bien, por subrayar las analogías, asumiendo que ellos mismos son —ya se ha dicho— unos «magos de la palabra». Como observa O’Neill a propósito del poema protagonizado por Calíope, «Calliope’s instructions reveal the similarities between the lover and the *lena*, and the lover’s debt to the *lena*». ⁶⁷⁵

Esta es, en mi opinión, la gran paradoja de la elegía latina. En el primer apartado vimos que se trata de un género subjetivo, donde el amor del poeta se antepone a cualquier agencia externa, incluidas las *artes magicæ*. En el segundo apartado hemos matizado que, en contextos de crisis, el discurso de la magia emerge como un recurso eficaz, sobre todo a la hora de encubrir un fallo o desviar la responsabilidad. Pero eso no es lo verdaderamente contradictorio: lo más irónico de todo es que el poeta, lo quiera o no, produce con sus versos los mismos efectos que los encantamientos mágicos de las alcahuetas.

La magia de la elegía entra así en una nueva dimensión. El poder inherente a la palabra hablada se combina con el contenido didáctico de los poemas, donde se observa una clara yuxtaposición entre las enseñanzas del poeta y los consejos de la *lena*. Ambos desempeñan un cometido similar, en la medida en que ambos asumen, a su propia manera, el rol de *magister amoris*. Por eso no me parece apropiado hablar en términos de superioridad/inferioridad. Propercio y Ovidio no condenan los encantamientos de las brujas por ser «peores» que su poesía, al contrario: se identifican con ellos y sacan provecho de las analogías, conscientes de que sus efectos son parecidos. Es decir, en el microcosmos de la elegía, la asimilación entre *carmen magicum* y *carmen poeticum* no plantea un debate moral: a mi juicio, se trata más bien de un tópico literario que los poetas explotaron retóricamente con el propósito de exaltar la grandeza de su poesía y sus amores.

Desde esta perspectiva, el paralelismo entre Ovidio y Dipsas resulta de lo más ilustrativo. Como hemos visto, sus *carmina* «hacían salir los cuernos de la luna de color de la sangre», invertir el curso de los ríos y abrir los cerrojos de las puertas. ⁶⁷⁶ Las similitudes con Dipsas no dejan lugar a la duda: al igual que el poeta, la alcahueta también era capaz de «volver las aguas corrientes a su manantial» (v. 5), de teñir la luna «del color púrpuro» (v. 12) y de abrir la puerta de la *puella* a los amantes que traen regalos (v. 77). ⁶⁷⁷ La identificación entre el poeta y la *lena* se hace todavía más evidente en otro poema programático, concretamente en la elegía que abre el libro tercero de los *Amores*. En ella aparecen representadas, bajo el aspecto de dos jóvenes damas, la Tragedia y la Elegía, y ambas tratan de seducir a Ovidio exponiendo sus respectivas virtudes. En un momento dado, la Elegía tacha a la Tragedia de altiva y orgullosa, y, con un tono ligero, presume de ser la alcahueta de Venus: «de esa diosa he llegado a ser alcahueta y

⁶⁷⁵ O’Neill 1998, 63. En este poema, Propercio emplea el verbo *ferire* con en su acepción de «engañar» (*qui volet austeros arte ferire viros*, cf. Prop. 3.3.50), y solo volverá a aparecer con este mismo significado en el monólogo de la *lena* Acántide (*ferit astutos comica moecha Getas*, cf. Prop. 4.5.44).

⁶⁷⁶ Ov. *Am.* 2.1.23-28.

⁶⁷⁷ Suter 1989, 17; Myers 1996, 10.

compañera (*lena comesque*)». ⁶⁷⁸ Ovidio volverá a hacer hincapié en la misma idea en otro poema del libro tercero, pero ahora es directamente él quien se identifica con una alcahueta. Debido a la fama de sus versos, todo el mundo quería cortejar a su amada, y afirma: «Por culpa mía mi amada se ha puesto precio. Ella tiene éxito, siendo yo su alcahuete (*leno*)». ⁶⁷⁹

En definitiva, el poeta elegíaco está inextricablemente vinculado a la magia. No solo a raíz del poder mágico asociado al canto poético, también por las enseñanzas que transmiten sus versos, que lo sitúan en la misma esfera o nivel que las *lenae* especializadas en magia amorosa. Con estrategias diferentes pero con el mismo objetivo en mente, ambas figuras —poeta y alcahueta— aspiran, en último término, a seducir a la *puella*, sea con ayuda de versos enternecedores o por medio de encantamientos mágicos. *Carmen magicum* y *carmen poeticum* no dejan de ser, en consecuencia, las dos caras de una misma moneda.

Como colofón a todo lo dicho hasta ahora, se puede citar un último testimonio, correspondiente a un pasaje del libro tercero de las *Elegías* de Propertio. En este poema, el poeta hace oficial su ruptura con Cintia y en los versos finales lanza contra ella una violenta maldición, deseándole una larga y decrepita vejez: «estas maldiciones funestas (*fatalis...diras*) te ha cantado mi poesía: ¡aprende a temer el fin de tu hermosura!». ⁶⁸⁰ Según J. Rüpke, Propertio pondera el valor de su poesía y la eleva por encima de los encantamientos mágicos, ⁶⁸¹ si bien podría interpretarse también en el sentido contrario, es decir, como una declaración de que las maldiciones mágicas (*dirae*) son más eficaces que un tierno poema de amor. Sin embargo, como ya he señalado anteriormente, la asimilación entre magia y poesía no debe explicarse en clave moral, al menos en el marco de la elegía. El *carmen magicum* no es superior ni inferior al *carmen poeticum*, simplemente constituyen dos realidades compatibles, sujetas a una larga tradición oral y literaria que explota estéticamente la ambigüedad del término *carmen* y sus diferentes significados.

La maldición que Propertio pronuncia contra su amada evoca el final del epodo 5 de Horacio, cuando el muchacho colma a las brujas de palabras execratorias. La diferencia es que, mientras Horacio corrige su discurso y proclama la superioridad de los yambos frente a la magia de Canidia, en la elegía no hay espacio para la ironía y el poeta-amante vive su experiencia amorosa como si tuviera una consistencia real u objetiva. La elegía no es, en resumidas cuentas, el medio ideal para condenar moralmente la magia de las hechiceras. ⁶⁸²

⁶⁷⁸ Ov. *Am.* 3.1.44 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Cf. Labate 1977, 306.

⁶⁷⁹ Ov. *Am.* 3.12.11 (Trad. V. Cristóbal López, 1989). Cf. Bontyes 2008, 375.

⁶⁸⁰ Prop. 3.25.17-18 (Trad. A. Ramírez de Verger, 1989)

⁶⁸¹ Rüpke 2016, 77: «he clearly states his conviction that the creation and singing of poems is a technique superior to magic».

⁶⁸² Para un estudio completo de la relación que guarda la magia de los encantamientos y la elegía latina, cf. Sharrock 1994, 53-84.

3.5. Conclusiones

Como se ha expuesto en el primer apartado, la elegía latina no estaba «programada» para tratar asuntos relacionados con la magia. En las elegías de Tibulo, Propertio y Ovidio, la magia amorosa pierde sus poderes: no sirve para suscitar el amor (*causa amoris*), pero tampoco para erradicar las pasiones (*remedium amoris*) o hacerlas perdurar. Lo que revela la lectura de los textos es que los poderes mágicos de las brujas y alcahuetas no pueden coexistir —ni competir— con los sentimientos más íntimos del poeta.

Algunos autores vinculan la inoperancia de la magia con una estrategia retórica orientada a ensalzar el sufrimiento del poeta. Así, el amor por la *puella* era tan potente y épico, que ni las hierbas ni los encantamientos podían sofocarlo. Sin embargo, aunque esta explicación pueda resultar válida o convincente, el hecho de que la magia pierda sus efectos constituye un rasgo exclusivo de la elegía latina. En el «mundo real» —como en otros géneros, véase la épica o la tragedia— la magia constituye una solución eficaz a la hora de lidiar con un problema amoroso. Los hechizos de atracción permitían al enamorado acceder al objeto de sus deseos, retenerlo a su lado, avivar la pasión o arruinar una relación. En cambio, nada de eso es posible en la elegía, y la causa se debe a las propias convenciones del género.

En este sentido, uno de los rasgos más singulares de la elegía latina es la inversión de roles. En contra de la tradición y la costumbre, es el poeta —y no la *puella*— el que sufre por amor y el que se deja arrastrar por las pasiones, adoptando una conducta anómala o «desviada» que la moral aristocrática percibía como un síntoma de afeminamiento. El poeta se somete a su *domina* como si fuera un esclavo, y ello le sitúa en un nivel inferior dentro de la jerarquía sexual. Este sería uno de los motivos por los que prescindiría de aquellas prácticas y actividades asociadas tradicionalmente a las mujeres, como la magia amorosa: de este modo, lograba «recuperar» parte de la virilidad perdida.

Sin embargo, el factor decisivo —el que, desde mi punto de vista, permite explicar la ineficacia de la magia en la elegía— no tiene que ver tanto con la inversión de roles, sino con la concepción elegíaca del amor como un sentimiento del poeta. En ese ambiente cortesano que recrea la elegía latina, el amor no es una entidad exógena que invade el cuerpo del sujeto, como si fuera una enfermedad o una posesión demoníaca. El amor elegíaco se identifica, más bien, con un estado afectivo, un sentimiento que surge en el instante en que el poeta visualiza a la amada y que no puede manipularse con técnicas artificiales. Es decir, al no tener una consistencia material, el amor es incurable e intransferible, y permanece inmune a los remedios de los médicos, a los ensalmos de las hechiceras y a cualquier otro procedimiento ritual que implique una intervención «desde fuera».

En definitiva, la elegía latina es un género eminentemente subjetivo, y es esta subjetividad el factor determinante que obstruye o limita la presencia del elemento mágico. Ahora bien, como hemos podido comprobar a lo largo del capítulo, este planteamiento teórico presenta varias fisuras. Si, desde un punto de vista programático, la magia y lo mágico no tienen cabida en la elegía, en contextos de crisis, el poder de las

«brujas» irrumpe como una excusa recurrente, bien para justificar un error o para dar respuesta a un infortunio, como el abandono de la amada o un ataque de impotencia. Así, no es extraño que el poeta o la *puella* apelen ocasionalmente a las propiedades mágicas de las hierbas y los encantamientos con el fin de desviar la culpa y mantener a salvo su reputación.

Respecto a esta cuestión, una de las mayores aportaciones que ofrece el estudio de la elegía es la posibilidad de abordar el fenómeno de la magia desde diferentes perspectivas. La variedad de contextos y situaciones hace que Tibulo elogie a una bruja por «auténtica» (*saga verax*) y tache a otra poco después de «ladrona» (*saga rapax*).⁶⁸³ Frente a las tablillas de maldición, donde el discurso es siempre unidireccional —en la medida en que el *defigens* siempre condena o maldice a su objetivo—, la elegía pone el foco en otros elementos que forman parte del ritual, dando voz al resto de actantes que intervienen en él o situándonos en el lugar de la víctima —o presunta víctima— de la maldición, como ponen de relieve varios pasajes de Tibulo y Propertio. Este detalle puede resultar de escaso valor o interés, pero, como señala E. Eidinow en un trabajo reciente, la víctima del ritual también constituye «un agente de poder», que participa, con sus palabras y acciones, en la construcción del ceremonial mágico y en la percepción de dicho poder.⁶⁸⁴

En suma, las elegías de Tibulo, Propertio y Ovidio ofrecen al investigador la posibilidad encarar la magia desde diferentes ángulos y documentan mejor que ninguna otra fuente su función como «analgésico» emocional. Sus poemas no dejan de ser un reflejo de los miedos más cotidianos, y del temor a no cumplir con las expectativas impuestas por la sociedad. La autoestima constituye así el catalizador que mueve a una conducta exculpatoria y el que precipita, en última instancia, el recurso a la magia como excusa o pretexto. Y esta «externalización» de la culpa se efectúa mediante la simple y pura invención o a través de la «proyección», descargando en otro sujeto la insatisfacción amorosa.

Por ejemplo, tanto la vieja Acántide como Dipsas canalizan las frustraciones del poeta, y sus poderes mágicos no dejan de ser una coartada que permite encubrir o atenuar su propia responsabilidad, su «yo». Por eso el personaje de la bruja-alcahueta adquiere tanta importancia en la elegía, porque sus hechizos y encantamientos permiten negar una realidad —el abandono de la amada— que resultaba inaceptable, rebajando la ansiedad del poeta y su estrés emocional. En este sentido, el hecho de recurrir reiteradamente a la magia como pretexto demuestra que las *artes magicae* era un fenómeno omnipresente en el «mundo real». Una excusa no deja de ser una forma de «racionalizar» un error, y para que esta sea eficaz, debe parecer verosímil a ojos de los demás. Desde este punto de vista, la elegía latina atestigua de forma indirecta la ubicuidad de la magia amorosa en la Roma del siglo I a. C.

Todo ello nos lleva a formular una última reflexión: por más que el poeta se sienta el dueño de sus emociones, lo sobrenatural acaba aflorando sobre la superficie. El discurso de la magia lo impregna todo, y, por un motivo u otro, ni Tibulo, ni Propertio ni Ovidio pueden abstraerse de él, ni dejar de pensar en brujas, en hierbas venenosas, en

⁶⁸³ Tib. 1.2.43; 1.5.59.

⁶⁸⁴ Eidinow 2017, 407-408.

conjuros amatorios y en toda clase de hechizos y maldiciones. Al fin y al cabo, los tres poetas actúan, irónicamente, como si ellos mismos fueran magos, dándose una estrecha correlación entre sus versos y los *carmina magica*. Así, la elegía latina, el género por excelencia de la queja amorosa, constituye también, en cierta manera, un ejemplo de poesía mágica.

CAPÍTULO 4. LA MAGIA EN LA TRAGEDIA LATINA

4.1. Introducción

En la Antigua Roma, una representación de teatro no dejaba de ser una experiencia religiosa. Más allá de su vertiente lúdica o recreativa, el estreno de la obra se producía en el marco de una festividad en la que toda la comunidad veneraba a los dioses e invocaba su asistencia. Como si de una liturgia se tratase, los *ludi scaenici* arrancaban con un sacrificio en el templo de la divinidad que era objeto de culto, seguido de una solemne procesión al teatro. Allí tenía lugar el rito del *sellisternium*, que consistía en colocar la silla del dios en un lugar privilegiado para que tomara asiento en ella y atendiera la función. Y si algo fallaba durante la misma, fuera a causa de un prodigio o cualquier otro contratiempo, la obra debía suspenderse y volver a repetirse desde el principio.⁶⁸⁵ Todo ello ha llevado a autores como R. Beacham a ver el teatro romano como un reflejo de la religión cívica, impregnado, a su vez, de una «aura mágica» que envolvía las representaciones.⁶⁸⁶

Partiendo de esta estricta observancia religiosa, la magia —como subsistema de la religión— tuvo una presencia destacada en el teatro romano, como ya expuse en el capítulo relativo a la comedia. Sin embargo, en el caso particular de la tragedia, esta presencia se ve acrecentada por una serie de factores. Es cierto que la magia, y en especial la magia negra o nociva, era un tema tan serio y real que su puesta en escena comportaba un serio peligro. La frontera entre la realidad y la ficción tiende a difuminarse sobre el escenario, en la medida en que el drama era a la vez cantado y actuado, y toda acción, por fingida sea, constituye, en sí misma, un acto performativo.⁶⁸⁷ Pero la tragedia parte con una «ventaja» significativa con respecto a la comedia, que la predispone favorablemente al tratamiento estético y literario de la magia, y es la preponderancia que en ella adquiere la tradición mitológica.

El mito está poblado de figuras extraordinarias, en su mayoría dioses y héroes que trascienden la condición humana y eclipsan, en su excelencia, los arquetipos vulgares y mundanos de la comedia. Por definición, el mito es una narración maravillosa que rebasa los límites de la Historia, y, por muy fluctuantes que sean la ficción y la realidad en el teatro, tanto la magia como lo mágico hallaron en la esfera del mito un espacio donde florecer. El mito de Medea constituye, tal vez, el ejemplo más claro de ello, pero podrían citarse numerosos personajes y episodios legendarios en los que la magia tuvo una significación especial. De hecho, autores como Plinio el Viejo llegaron a afirmar que la *Odisea* era un poema dedicado casi por entero a la magia, hasta el punto de que *totum*

⁶⁸⁵ Boyle 2006, 15.

⁶⁸⁶ Beacham 1991, 21: «Dramatic art by virtue of its role as a function of religion acquired an aura of sacred magic which heightened its significance for the audience».

⁶⁸⁷ Erasmo 2020, 5-8. Una anécdota transmitida por Suetonio ilustra a la perfección los borrosos márgenes que separaban el mundo de la fantasía del mundo real. Según el autor, el día que Nerón actuó en la tragedia *Hércules demente*, uno de los soldados que se encargaban de escoltarlo vio que lo esposaban con cadenas. En ese instante, el soldado subió al escenario a toda prisa y desató al emperador, sin reparar que estaba interpretando un personaje y que todo formaba parte de un espectáculo (Suet. *Ner.* 21.3).

opus non aliunde constet, un juicio sin duda exagerado que, pese a todo, encierra una parte de verdad.⁶⁸⁸

Esta simbiosis entre mito, magia y tragedia plantea, al mismo tiempo, una serie de dificultades, y la más importante afecta, una vez más, al estado fragmentario de los textos. Salvo los dramas de Séneca, que siguen siendo el único testimonio completo que nos ha llegado de la tragedia latina, el resto de obras han sobrevivido en forma fragmentos dispersos. De hecho, si sumamos las tragedias de Livio Andrónico, Nevio, Enio, Accio y Pacuvio —máximos exponentes de la tragedia arcaica— apenas hacen un total de 1500 versos, y otro tanto podría decirse de las tragedias escritas por los poetas de época alto-imperial, como Ovidio, Vario Rufo, Sempronio Graco, Mamerco Escauro, Pomponio Segundo o Curiacio Materno. Lo único que se conserva de ellas es el título y algún fragmento aislado.

Una posible alternativa a este vacío documental consiste en acudir a los originales griegos. Aunque en Roma también se cultivaron otros subgéneros como la *praetexta* — que ambientaba sus tramas en época histórica—, la inmensa mayoría de las tragedias que conocemos son de contenido mitológico y se basaban directamente en modelos griegos, sobre todo en Eurípides y en Sófocles.⁶⁸⁹ Así pues, dado que la magia fue un tema recurrente en la tragedia ateniense,⁶⁹⁰ es fácil suponer que también lo fuera en sus correspondientes adaptaciones latinas. Ahora bien, la realidad demuestra lo contrario: al no conservarse parte del material, es imposible establecer una comparación entre los originales griegos y sus versiones latinas, e incluso en aquellos casos en los que es posible cotejar el modelo y su adaptación, la percepción de la magia y sus practicantes varía sustancialmente.

Por ejemplo, en el *Áyax* de Sófocles, el personaje de Áyax carga contra lo que *latu sensu* podría denominarse «magia curativa»: «No es de médico sabio entonar palabras de conjuros (ἐπιφθὰς) ante un mal que hay que sajar».⁶⁹¹ Sus palabras van dirigidas a Tecmesa, haciéndole entender que sus lloros y lamentaciones eran tan inútiles como los «encantamientos» de un curandero. Ahora bien, la pregunta que hay que hacerse es: ¿llegó a filtrarse este discurso en las adaptaciones romanas de Livio Andrónico y Enio? ¿Condenaron estos autores el uso de *carmina* curativos? Los remedios mágico-curativos

⁶⁸⁸ Plin. *NH.* 30.5. Basta pensar en la maga Circe y la transformación de los compañeros de Ulises en animales, o el descenso del héroe a los infiernos para consultar al adivino Tiresias, por mencionar los dos episodios más representativos. Sobre el papel de la magia en la tradición mitológica greco-romana, Calvo Martínez 1998; Suárez de la Torre y Pérez Jiménez 2013.

⁶⁸⁹ Pociña 1997b, 50: «la tragedia latina será siempre continuación voluntaria y consciente de la griega».

⁶⁹⁰ Por citar algunos ejemplos elegidos al azar, en el *Edipo Rey* de Sófocles, Edipo acusa a Tiresias de μάγος y ἀγύρτης (Soph. *OT.* 387-388). Casandra también es tachada de ἀγύρτρια en el *Agamenon* de Esquilo (Aesch. *Ag.* 1273) y el propio Ulises es descrito por Héctor como un «mendigo» o ἀγύρτης (Eur. *Rhes.* 503). En *Antígona*, Sófocles condena a los adivinos ambulantes por ser unos embaucadores (Soph. *Ant.* 1055), y en las *Bacantes*, Dionisio es comparado con un γόης o «hechicero» (Eur. *Bacch.* 234), al igual que Hipólito, insultado por su padre Teseo y degradado a la categoría de γόης (Eur. *Hipp.* 1040). En otra de sus tragedias, Eurípides tampoco pierde la oportunidad de censurar la eficacia de los ἐπιφθαιί o encantamientos órficos (Eur. *Cyc.* 646). Mención aparte merece, en todo caso, el famoso ritual de necromancia descrito en los *Persas* de Esquilo, donde la reina Atosa evoca la sombra de su esposo Darío para que pronostique el futuro del Imperio persa (Aesch. *Pers.* 600-842). Los títulos de otras tragedias incompletas, como el *Psuchagogoi* de Esquilo o *Las cortadoras de raíces* de Sófocles, llevan a pensar que la magia desempeñaba un papel importante en ellas.

⁶⁹¹ Soph. *Aj.* 582 (Trad. A. Alamillo, 1981).

gozaban de una extraordinaria popularidad en la época, y no solo entre las clases populares.⁶⁹² Cuestionar la validez de sus métodos o criticar su eficacia podría haber dado pie a un debate estimulado y alentado desde el escenario por las palabras de Ajax. Sin embargo, del *Aiæx Mastigophorus* de Livio Andrónico solo se conservan tres fragmentos, y cuatro del *Aiæx* de Enio, y ninguno hace referencia explícita a los mencionados conjuros mágicos. Es inútil, pues, rastrear la presencia de posibles alusiones a la magia en obras de las que apenas queda un puñado de versos, por más que sus modelos griegos inciten a hacerlo.

Más aún, como decíamos antes, ni siquiera en los casos en los que se conserva el texto completo se pueden sacar conclusiones seguras, debido a las discrepancias con el original en el que se basa. Por ejemplo, en la tragedia *Fedra*, Séneca omite por completo cualquier referencia a las operaciones de magia amorosa llevadas a cabo por la nodriza de Fedra, y que Eurípides describe con todo lujo de detalle.⁶⁹³ En la versión senecana, la nodriza niega la existencia de un remedio mágico o curativo que pueda sofocar la pasión de su señora, y con un talante filosófico y paternalista, suplica a Fedra para que renuncie a su amor por Hipólito: «te lo ruego, detén tu locura y ayúdate a ti misma: parte de la curación es querer ser curado».⁶⁹⁴ Es decir, desde la óptica de Séneca, Fedra era la única que podía salvarse a sí misma, no la magia. O dicho de otro modo, el hecho de que una tragedia griega trate el tema de la magia no garantiza que su adaptación latina hiciera lo propio.

En definitiva, el estudio de la magia y de lo mágico en la tragedia latina plantea una serie de problemas metodológicos, que dificultan notablemente la investigación. Por no mencionar otras trabas como la *contaminatio* de diferentes obras o la ausencia de información relativa a los aspectos extratextuales (decorado, tramoya, vestuario, gesticulación de los actores, etc.). Por desgracia, todo lo concerniente al aparato visual de la tragedia queda fuera de nuestro estudio, y por muchas referencias que hagamos al carro de Medea o a su maquillaje, los textos literarios siguen siendo nuestra principal fuente documental.

Estas dificultades explican por qué no se ha publicado todavía un estudio completo sobre la magia en la tragedia latina. Lo más parecido sería la monografía que G. Paduano publicó en 1974, titulada *Il mondo religioso della tragedia romana*. Sin embargo, el autor apenas presta atención a las prácticas mágico-religiosas, o a otras cuestiones relacionadas con la irreligiosidad. Sí se han publicado trabajos enfocados específicamente a analizar la percepción que tenía un tragediógrafo concreto de la magia o su función en una tragedia en particular, como hizo J. Rüpke con Accio o L. Baldini con la *Medea* de Séneca.⁶⁹⁵ No obstante, y a pesar de su innegable contribución a la investigación, no dejan de ser estudios parciales. Si el objetivo es examinar el tratamiento de la magia en la tragedia latina atendiendo al contexto histórico en el que se enmarcan las obras, los cambios y continuidades que se produjeron en el tiempo y las ideas y emociones que suscitaron entre

⁶⁹² El propio Catón describe un remedio mágico para curar las luxaciones de hombro, y que consistía, primero, en recitar un «conjuro» (*cantio*) sobre una caña verde hincada en el suelo, y a continuación, mientras se agitaba un hierro, en doblar la caña hasta que los extremos coincidieran, cortarles las puntas y atarlas al hombro (Cat. Agr. 160). Cf. Lauletta 1992.

⁶⁹³ Eur. *Hipp.* 479-515.

⁶⁹⁴ Sen. *Phaed.* 248-249 (Trad. J. Luque Moreno, 1980).

⁶⁹⁵ Baldini Moscadi 1998; Rüpke 2012, 51-61.

el público todos estos ritos y operaciones, la única forma metodológicamente válida de hacerlo es adoptando un enfoque panorámico que permita abordar el fenómeno en su totalidad.

Dicha empresa, sin embargo, sería inabarcable, y no está en mi ánimo acometerla en este capítulo. La investigación demandaría más tiempo y espacio del que dispongo, y es que solo la producción dramática de Séneca —donde, como veremos más adelante, abundan las referencias a la magia— daría para otra tesis doctoral. Por ello, en este capítulo prescindiré de ciertos episodios que, sin ignorar o desmerecer su importancia, no he podido abordar con la exhaustividad que se requiere. Me refiero, concretamente, a la necromancia que describe Séneca en *Edipo*, cuando Tiresias invoca el fantasma del difunto Layo, y al hechizo amoroso que Deyanira elabora junto a su nodriza en *Hercules Oetaeus*.⁶⁹⁶

Por el contrario, he decidido dar prioridad al personaje mítico de la maga Medea y a los tragediógrafos de época tardorrepública, que suelen ser omitidos en los estudios sobre magia. Así, el capítulo se divide en dos apartados. En el primero, examinaré el tratamiento literario de la magia dentro del discurso pedagógico de la tragedia, haciendo hincapié en la condena moral de la adivinación no-oficial y de los cultos extranjeros —sobre todo el culto a Baco—, y analizando la información recogida en los fragmentos de Enio, Accio y Pacuvio. En cambio, en el segundo apartado trataré de forma algo más extensa los usos simbólicos de la magia a través de las diferentes adaptaciones dramáticas de Medea.

4.2. La condena moral de la magia en la tragedia

Según fuentes de la época, en la representación de las tragedias de Medea, un complejo sistema de poleas y contrapesos permitía alzar desde el suelo el pesado carro de la bruja.⁶⁹⁷ La imagen de Medea volando por los aires justo después de haber asesinado a sus hijos constituye una pequeña muestra de hasta qué punto lo mágico y lo maravilloso estaban en Roma al servicio del espectáculo. A diferencia de la comedia, la tragedia fue, sobre todo desde el siglo I a. C., un género propenso a este tipo de recursos, y a aderezar sus dramáticos finales con efectos deslumbrantes. De hecho, el poeta Horacio alegó con resignación que el gusto había pasado «del oído a los ojos», y en ese teatro cada vez menos literario, la magia, con todo su aparato estético y visual, brilló en su máximo esplendor.⁶⁹⁸

Son varios los autores que a lo largo de las décadas han destacado el valor lúdico y festivo de la tragedia romana. Ya en el siglo XIX, F. Nietzsche ensalzó el lado dionisiaco de la tragedia clásica en su célebre ensayo *El nacimiento de la tragedia en el*

⁶⁹⁶ Sen. *Oed.* 530-626, cf. Galán 2007, 51-54; Sen. *Her. Oet.* 435-580, cf. Hernández González 2003, 122-125.

⁶⁹⁷ Boyle 2006, 268, n. 75. La *Medea exul* de Enio (fr. 112 Jocelyn), el *Medus* de Pacuvio (fr. 9 D'Anna) y la *Medea* de Séneca (Sen. *Med.* 1023-1025) terminaban con Medea huyendo en su carro de serpientes, emulando en este punto a la Medea de Eurípides. Cf. Arcellaschi 54-58; 67; 138; Knox 1977, 206-208.

⁶⁹⁸ Hor. *Epist.* 2.1.187-188. El nombre que recibían los asistentes (*spectatores*, del verbo *spectare*: «mirar») evidencia el carácter visual del teatro romano.

espíritu de la música, que ejerció una gran influencia en la crítica filológica. Para Nietzsche, la tragedia, al menos en origen, perseguía por encima de todo el placer estético, no el placer intelectual, y, en consecuencia, carecía de una finalidad moral.⁶⁹⁹ El drama trágico rehuía de cualquier discurso o mensaje moralizante y producía en el público un «efecto tonificante», un estímulo vitalista que chocaba frontalmente con el pesimismo de Schopenhauer y su concepción de la tragedia como negación absoluta de la voluntad de vivir.⁷⁰⁰

Las ideas de Nietzsche tuvieron un largo recorrido en la historiografía tradicional y en los estudios generales sobre el teatro y la tragedia romana. Por ejemplo, R. C. Beacham considera el teatro romano una forma de evasión, puro espectáculo y entrenamiento.⁷⁰¹ Y antes que él, W. Beare observó que el interés que los antiguos romanos mostraron por la tragedia no residía tanto en sus cualidades dramáticas o intelectuales como en sus «aspectos externos».⁷⁰² Así, la estampa de Medea huyendo en su carro podría emparejarse con otros tantos testimonios donde lo mágico invade de nuevo el escenario, sin otro propósito que el de cautivar a los espectadores y explotar sus ansias de transgresión.

Por ejemplo, tragedias como *Tereus* o *Io* pudieron haber plasmado con algún tipo de recurso la transformación de Tereo en abubilla e Ío en vaca. De hecho, en un fragmento de la *Niptra* de Pacuvio, Ulises hace alusión a los *venena* de Circe y a la metamorfosis de sus compañeros en animales.⁷⁰³ Sin embargo, no hay ningún testimonio que confirme la puesta en escena de todas estas transformaciones. Además, Horacio señala que algunos episodios del mito (sobre todo los que «faltaban al decoro») eran narrados de forma indirecta por un mensajero, y cita como ejemplo, precisamente, la metamorfosis de Procne en pájaro y la de Cadmo en serpiente.⁷⁰⁴ Tampoco es posible saber si el drama *Aeneadae sive Decius* mostraba al general Publio Decio Mure practicando una *devotio* e inmolándose a los dioses infernales, pero sí está documentada la presencia de fantasmas sobre el escenario, como el espíritu de Layo en el *Edipo* de Séneca, el de Agripina en *Octavia* o el de Deífilo en la *Iliona* de Pacuvio, cuando se aparece a su madre para que lo entierre.⁷⁰⁵

En suma, estos ejemplos corroboran el carácter esencialmente lúdico de la tragedia romana. No obstante, como indica G. Arico, la tragedia latina estaba dirigida a un público sumamente heterogéneo, con expectativas dispares y con unos niveles de cultura muy desiguales.⁷⁰⁶ Sin duda, todas estas representaciones cumplían la finalidad de entretener a una masa frívola e iletrada, complacida ante cualquier divertimento visual o despliegue de medios. Pero una obra trágica también tenía su lado apolíneo e intelectual, que se expresaba a través de dilemas filosóficos y lecciones morales. Así lo establece Horacio en su *Arte Poética*, donde distingue entre dos tipos de poetas: aquellos que pretendían ser de provecho y los que brindaban pura diversión. Y la excelencia reside en el arte de

⁶⁹⁹ Hanza 1989, 76.

⁷⁰⁰ Ávila Crespo 2019, 687.

⁷⁰¹ Beacham 1991, 16.

⁷⁰² Beare 1965, 71.

⁷⁰³ Fr. VI D'Anna: *quae meum venenis flexit socium pectora*.

⁷⁰⁴ Hor. *Ars. P.* 188-189.

⁷⁰⁵ Cic. *Tusc.* 1.106. Sobre el fantasma de Deífilo, cf. Fantham 2003, 112; Boyle 2006, 94.

⁷⁰⁶ Arico 1997, 64.

combinar armónicamente ambas facetas, o en términos menos prosaicos, *miscuit utile dulce*.⁷⁰⁷

Por supuesto, esta vocación pedagógica no era privativa de la tragedia. Como ya señalé en el primer capítulo, la comedia también era un medio eficaz de transmitir valores y otras enseñanzas morales. Sin embargo, la tragedia concede más importancia a la *utilitas* y podría decirse, en líneas generales, que posee una carga moral superior a la comedia. Basta pensar en la cantidad de *sententiae* recogidas en las tragedias de Séneca, o las numerosas referencias a escenas de tragedias —perdidas en su mayoría— en los tratados filosóficos de Cicerón, quien otorga a este género un valor predominantemente ejemplar en comparación a la comedia.⁷⁰⁸ En suma, la tragedia romana exhibía la pretensión de educar el alma del espectador y lo guiaba hacia una vida lo más acorde posible a la filosofía.⁷⁰⁹

Una de las razones que explica la función de la tragedia como vehículo para la reflexión moral es la preponderancia del mito. Si excluimos el subgénero de la *praetexta* —que solía ambientar sus tramas en contextos históricos (batallas, expediciones, etc.)— casi todas las tragedias que se estrenaron en Roma se inspiraban directamente en modelos griegos, y como tales, estaban protagonizadas por los héroes más famosos de la mitología. El mito era —y sigue siéndolo— una cantera inagotable de enseñanzas morales, y a lo largo de la Historia, filósofos y pensadores se han apoyado en él para formular sus respectivos puntos de vista, desde Freud y su «complejo de Edipo», hasta Hegel, Schopenhauer y Kierkegaard, que recurrieron a la tragedia clásica como exponente simbólico de conflictos éticos y morales (la relación entre el pecado y la culpa, la justicia humana y divina, el destino y la naturaleza, etc.).⁷¹⁰ De hecho, Horacio llegó a afirmar, en referencia a los poemas de Homero, que sus héroes ejemplificaban de forma más clara los vicios y virtudes morales que los tratados de los filósofos.⁷¹¹ Y en palabras de Cicerón, la tragedia, por su condición de *opus grave*, constituía el medio ideal para educar a los jóvenes.⁷¹²

En síntesis, el teatro romano, y la tragedia en particular, era algo más que un mero espectáculo. Al tener que satisfacer las expectativas de un público tan variado, también sirvió como plataforma de difusión de una serie de valores patrocinados por la aristocracia, que constituía, en última instancia, el grupo «emisor» de los textos y el que contrataba y supervisaba la labor del tragediógrafo.⁷¹³ Por ello, hago más las palabras de

⁷⁰⁷ Esta máxima horaciana hunde sus raíces en la estética de Aristóteles y en su percepción de la poética como «imitación» de la naturaleza. Según el Estagirita, el hombre aprende imitando modelos virtuosos y distingue entre el placer de *aprender* imitando y el placer de *disfrutar* con las imágenes que se imitan, o dicho de otro modo, entre lo útil, lo práctico y lo provechoso —que genera sabiduría y conocimiento— y lo divertido, lo deleitoso y lo agradable. Así pues, la tragedia ofrece al espectador un acceso doloroso a la verdad o a las duras verdades de la vida, que, a través del miedo y la compasión (ἔλεου καὶ φόβου), producen en el hombre una especie de «catarsis» (Arist. *Poet.* 1149b 25-30). Cf. García Yebra 1974, 379-391.

⁷⁰⁸ Pociña 1974, 437-438.

⁷⁰⁹ Albrecht 1997, 109.

⁷¹⁰ Palop Jonqueras 1978, 43.

⁷¹¹ Hor. *Epist.* 1.2.1-26

⁷¹² Cic. *Sest.* 102.

⁷¹³ A finales de la República existía incluso la figura del *ensor* dramático, encargado de inspeccionar la obra y de determinar lo que se podía o no se podía representar sobre el escenario, cf. Erasmo 2004, 83; 2020, 51.

E. S. Gruen, quien considera el teatro romano «a channel through which the ruling class could propagate aristocratic values by shaping the direction of popular culture».⁷¹⁴ Estos valores aristocráticos, encarnados en el *mos maiorum*, eran incompatibles con los excesos de la magia y la superstición, y como voy a tratar de exponer en las páginas siguientes, desde el escenario se hicieron grandes esfuerzos por corregir, o como mínimo condenar, cualquier práctica o creencia que se opusiera a la religión tradicional. En este sentido, la tragedia romana centró el blanco de sus ataques en dos objetivos específicos: el conjunto de prácticas englobadas dentro de la adivinación no-oficial, personificada por el adivino Calcante; y los ritos y ceremonias de origen extranjero, que tuvieron su máxima expresión en el culto a Baco.

Con relación al primer grupo, las predicciones de los astrólogos son objeto de censura en un fragmento de la *Iphigenia* de Enio, donde el personaje de Aquiles afirma lo siguiente:

¿Para qué observan signos los astrólogos en el cielo (*astrologorum signa*), cuándo sale Capricornio o Escorpio o cualquier otro nombre de bestia? Nadie repara en lo que tiene delante y todos examinan las zonas del cielo.⁷¹⁵

En la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, que constituye el modelo de Enio, Aquiles se siente engañado por la boda con Ifigenia —que no es más que una tapadera para encubrir su sacrificio a los dioses— y carga duramente contra el adivino Calcante, autor de la profecía y responsable de lo sucedido (v. 879). Sin embargo, en esta tragedia las palabras de Aquiles suenan diferente y Calcante es descrito, simplemente, como un «adivino»:

¿Qué clase de hombre es un adivino (μάντις), quien predice pocas verdades, y muchas mentiras, cuando acierta? Y cuando no acierta, se pierde del todo.⁷¹⁶

Dejando a un lado eventuales problemas métricos que no puedo entrar a discutir, Enio modifica el pasaje original y sustituye el término μάντις por *astrologus*, cuando lo más lógico hubiera sido traducirlo por *vates* o *haruspex*.⁷¹⁷ Podría aducirse que, entre las dotes adivinatorias de Calcante, figuraba también el conocimiento de los astros, pero, según he podido averiguar, el adivino griego jamás aparece retratado en la tradición anterior como un astrólogo.⁷¹⁸ Esta discrepancia respecto al modelo original es, por tanto,

⁷¹⁴ Gruen 1992, 222.

⁷¹⁵ Fr. 95 Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006).

⁷¹⁶ Eur. *IA*. 956-958 (Trad. C. García Gual y L. A. de Cuenca, 1979).

⁷¹⁷ Como hizo por ejemplo Ovidio, al destacar, a propósito de Calcante, «su pericia para examinar las vísceras» (*extis*, Ov. *Ars am.* 2.737). En cualquier caso, el fragmento de la *Iphigenia* enniata y la sustitución de μάντις por *astrologus* no es el único ejemplo de *imitatio cum variatione*. Aulo Gelio comparó la *Hecuba* de Eurípides con la versión de Enio y concluyó que, pese a ser una «magnífica adaptación», el significado de algunos términos no se correspondía con el original: «Sin embargo, ni los humildes (*ignobiles*) ni los poderosos (*opulenti*), que equivalen respectivamente a ‘personas sin reputación’ (ἀδοξοῦντες) y a ‘personas de renombre’ (δοκοῦντες) parecen adaptarse al significado auténtico, ya que ni todos los humildes carecen de buena reputación, ni todos los poderosos gozan de prestigioso renombre» (Gell. *NA*. 11.4.4 [Trad. M. A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, 2006b]). Sobre la originalidad de Enio y sus licencias narrativas, cf. Beacham 1991, 119-120.

⁷¹⁸ Si algo distingue a Calcante del resto de adivinos eran sus magistrales facultades para interpretar el vuelo de las aves u οἰωνόσκοπος (Hom. *Il.* 1.69), cf. Montero 1997, 99-101. La *Ifigenia* de Enio constituye el testimonio más antiguo que presenta a Calcante como un sabio astrólogo, pero no el único. Dos siglos

claramente intencionada, y el objetivo parece no ser otro que el de condenar la astrología, una disciplina que desde comienzos del siglo II a. C. había ido captando el interés de la élite aristocrática y las clases populares. Como afirma G. Arico, «l'astrologia era un fenomeno di importazione straniera, e supporre che, in quanto tale, la politica ufficiale l'avrebbe perseguita».⁷¹⁹

La *Ifigenia* de Enio, que debió de estrenarse a comienzos del siglo II a. C.,⁷²⁰ se inscribe en un contexto marcado por el tenso debate entre los partidarios de la tradición y los defensores de las nuevas corrientes greco-helenísticas. En este sentido, varios autores justifican la crítica a los astrólogos apelando al supuesto talante «conservador» de Enio, quien, como fiel «cliente» de Catón —que fue quien lo trajo a Roma desde Cerdeña— habría defendido en sus tragedias los intereses de la *factio* más inmovilista del Senado.⁷²¹ Este enfoque, sin embargo, resulta algo esquemático y plantea varios inconvenientes. Por más que Enio siga considerándose el poeta «nacional» de Roma y el paladín por excelencia de la moralidad tradicional,⁷²² también mostró cierto interés por algunas tendencias extranjeras (en especial por el pitagorismo o el evemerismo), y lo poco que puede saberse de su pensamiento filosófico y religioso apunta, más bien, a un eclecticismo doctrinal.⁷²³ Además, como señala H. D. Jocelyn, aun suponiendo que las palabras de Aquiles reflejaran una «corriente de opinión», la explicación más verosímil apunta a que dichas palabras reproducían las ideas del magistrado o magistrados que organizaron el estreno de la tragedia, no el juicio personal del autor.⁷²⁴ O dicho de otro modo, en vez de imputar tales cambios a Enio, la hipótesis más probable es que la alteración del texto original y la condena de la astrología fuera orquestada directamente por las autoridades oficiales, y, en concreto, por esa facción tradicionalista del Senado liderada por hombres como Catón.

De todos modos, tampoco se puede asegurar que la traducción de μάντις por *astrologus* se produjera en época de Enio. Aunque la astrología ya estaba entonces en el

después, en pleno auge de la astrología, Séneca ensalzó sus conocimientos para leer el futuro a través de los astros (Sen. *Tro.* 356-357), y ya en época tardía, Quinto de Esmirna lo describió como un «buen conocedor de los astros» (Quint. Smyrn. 12.6). Cf. Galán Vioque 1999, 167.

⁷¹⁹ Arico 1997, 65. La llegada de la astrología a Roma suele vincularse con la derrota de Antíoco III en el año 180 a. C. y la consecuente llegada de prisioneros de guerra, portadores de diversos saberes y creencias religiosas, cf. Bakhouché 2002, 32; Calderón 2007, 118. Sin embargo, la difusión de conocimientos astrológicos en Roma podría remontarse a la implantación, a comienzos del siglo III a. C., del culto de Asclepio, un dios estrechamente relacionado con la iatromatemática o astrología médica. El léxico también ofrece una pista interesante. Así, el verbo *considerare* («mirar atentamente», «examinar con atención»), de uso común en el siglo III a. C., tenía, probablemente, un origen astrológico, al estar compuesto por la raíz *sidus* («estrella»), cf. Ernout y Meillet 2001, 623; Riess 1933, 74.

⁷²⁰ La hipótesis más aceptada sitúa su composición en una fase temprana dentro de la carrera artística del poeta, que se correspondería, aproximadamente, con las dos primeras décadas del siglo II a. C., cf. Jocelyn 1972, 997-998; Courtney 1993, 4.

⁷²¹ Cramer 1957, 49; Albrecht 1997, 154.

⁷²² El compromiso moral de Enio con el *mos maiorum* se aprecia nítidamente en los *Annales*, un poema que durante siglos, y con permiso de la *Eneida*, se ha considerado la epopeya «nacional» de Roma. No obstante, Enio también defiende los valores tradicionales en varias de sus tragedias, como se observa, por ejemplo, en la propia *Ifigenia*, donde pondera la idea de *otium negotiosum* frente al *otium otiosum* (fr. 99 Jocelyn).

⁷²³ Jocelyn 1972, 992. Sobre el interés de Enio por la doctrina pitagórica, el filósofo Jámblico aseguró que fue él el máximo responsable de que sus preceptos se difundieran por la ciudad (Iambl. *VP.* 266). Al parecer, Enio creía firmemente en la idea de la metempsicosis o transmigración de almas y llegó a considerarse a sí mismo la reencarnación del poeta Homero (Pers. 6.9).

⁷²⁴ Jocelyn 1972, 996.

centro del debate político, sabemos por otros testimonios que la *Ifigenia* de Enio gozó de una gran popularidad en el último siglo de la República y que llegó incluso a representarse en tiempos de Cicerón, coincidiendo con la fase de mayor auge de la astrología.⁷²⁵ De hecho, el tono sentencioso de Aquiles y los términos que emplea se acercan mucho al *Marcipor* de Varrón, que, como vimos en el segundo capítulo, también criticaba a los astrólogos por pasar demasiado tiempo mirando al cielo en lugar de fijarse en lo que tienen a sus pies.⁷²⁶

En cualquier caso, refleje o no una realidad coetánea, el fragmento de *Ifigenia* no es el único testimonio que denuncia las venalidades de adivinos extranjeros. En un fragmento descontextualizado procedente de la tragedia *Telamo*, Enio vuelve a la carga condenando, en esta ocasión, a los adivinos que obtenían ganancias a cambio de sus servicios:

...Sino adivinos supersticiosos y videntes sinvergüenzas (*superstitiosi vates impudentesque arioli*), o ineptos o dementes o aquellos sobre los que reina la necesidad; que no conocen la senda y le muestran el camino a otro; a los que les prometen riqueza les piden una moneda para ellos: ¡que tomen su moneda de esas riquezas y le entreguen el resto!⁷²⁷

Lo más probable es que Enio se hubiese inspirado en el *Teucro* de Sófocles, del que solo se conservan tres o cuatro fragmentos. Sin embargo, este pasaje en particular debe ponerse en relación con unos versos de la tragedia *Ajax*, donde el adivino Calcante pronostica a Teucro que si su hermano Ájax salía de la tienda, caería fulminado por la ira de Atenea:

MENSAJERO.- Del círculo de los consejeros reales, sólo Calcas se levantó, lejos de los Atridas, y, colocando su mano afablemente sobre el brazo derecho de Teucro, le dice y le encomienda que por todos los medios, mientras dure el día que está aún luciendo, encierre a Ájax bajo el techo de la tienda y que no le permita salir, si quiere ver a aquél vivo. Según sus palabras, la cólera de la divina Atenea sólo le alcanzará durante este día.⁷²⁸

A la luz de estos versos, el fragmento de Enio puede interpretarse más fácilmente. El personaje *loquens* no sería otro que Telamón, el padre de Ájax, quien reprende a su hijo Teucro por no haber vengado la muerte de aquel. Teucro le habría dado a conocer la profecía de Calcante, y Telamón, en respuesta a sus palabras, descargó toda su ira sobre el citado adivino y el colectivo al que representa.⁷²⁹ Así pues, al igual que en *Ifigenia*, Calcante vuelve a estar en el centro de la diana, pero ahora el ataque no va dirigido contra los astrólogos, sino contra los *vates* en general y los *harioli* en particular, quienes, como

⁷²⁵ *Rhet. Her.* 3.34

⁷²⁶ Cf. n. 306.

⁷²⁷ Fr. 134 Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006), cf. Grilli 1996. La autoría del primer verso ha sido muy discutida. Para H. D. Jocelyn, la expresión *superstitiosi vates impudentesque arioli* es impropia de un poeta como Enio, y por este y otros motivos, la atribuye directamente a Cicerón (1969, 398). No obstante, la mayoría de investigadores sigue considerando el primer verso del fragmento una creación original de Enio, cf. Nice 2001.

⁷²⁸ *Soph. Aj.* 749-757 (Trad. A. Alamillo, 1981).

⁷²⁹ Vahlen 1903, 179; Goldberg y Manuwald 1935, 339.

señalé en el capítulo relativo a la comedia, gozaron de una extraordinaria popularidad en el siglo II a. C.⁷³⁰

Ahora bien, Enio no cuestiona la validez de estos métodos de adivinación, y tampoco las técnicas o procedimientos empleados por los *harioli*. Frente al ejemplo de los astrólogos —cuyos saberes, de origen oriental, discrepaban con el aparato oficial del Estado—, en este fragmento de *Telamo* el foco de la crítica apunta más bien a una cuestión moral: la obtención de ganancias económicas a expensas de emitir profecías. Cabe recordar que Plauto arremetió por la misma época contra las adivinas que incitaban al despilfarro, y como señalé a propósito de ello, la codicia era un rasgo asociado a los adivinos extranjeros.⁷³¹

No obstante, lucrarse a costa de la adivinación también entrañaba una amenaza para los intereses de la ciudad, no tanto por lo inmoral del hecho en sí, sino porque sus practicantes quedaban fuera del control del Estado y del marco institucional. En un pasaje del *De Divinatione*, Cicerón advierte precisamente de las nefastas consecuencias que tuvo la búsqueda de beneficios económicos en el ámbito de la adivinación oficial. Según él, para que la práctica de la aruspicina «no se viese privada de su consideración religiosa» a causa del «interés y la ganancia» (*mercedem atque quaestum*), los hijos de las mejores familias fueron enviados a Etruria como aprendices por orden de las autoridades.⁷³² Cicerón añade que estas medidas se aprobaron «cuando nuestro poder florecía», una expresión cargada de nostalgia que, a juicio de varios autores, nos trasladaría directamente a época de Enio, es decir, a un contexto en el que el Senado se vio en la obligación de reforzar la *religionis auctoritas* de la aruspicina para protegerla de su mercantilización.⁷³³

En suma, como concluye F. Santangelo, «if a divinatory practice was to have a major place in public religion, it had to be set free from any association with money and gain».⁷³⁴ Enio se adhiere a este discurso moral y el fragmento de *Telamo* constituye una muestra del extraordinario potencial de la tragedia para defender los valores aristocráticos tradicionales.⁷³⁵ De hecho, el tono que emplea posee una fuerte carga doctrinal y la expresión *qui sibi semitam non sapiunt alteri* imita el estilo grave y sucinto de las *sententiae*. Enio guía al espectador por el camino que lleva a la rectitud moral y a la virtud.⁷³⁶

⁷³⁰ Cf. nn. 121-122. En cambio, para G. Garbarino Enio podría haber utilizado los términos *vates* y *hariolus* a modo de hendíadis, refiriéndose, en un sentido vago y general, a los adivinos en su conjunto (1973, 585).

⁷³¹ Plaut. *Mil.* 690-4, cf. n. 130. Por otro lado, Polibio —también coetáneo de Plauto y Enio— observó que el lucro estaba permitido entre los cartagineses, pero entre los romanos «nada había más afrentoso que la venalidad o hacerse con ganancias ilícitas». Y añade a continuación: «los romanos alaban tanto la riqueza adquirida honradamente como desprecian el provecho extraído de medios inconfesables» (Polyb. 6.56.2-3 [Trad. M. Balasch, 1981]).

⁷³² Cic. *Div.* 1.92 (Trad. Á. Escobar, 1999).

⁷³³ Beard, North y Price 1998, 113; Timpanaro 1988, 300-301; Wardle 2006, 425.

⁷³⁴ Santangelo 2017, 79.

⁷³⁵ Otros fragmentos de *Telamo* revelan un mismo interés por defender o promocionar los valores del *mos maiorum*. Por ejemplo, en un verso suelto, Enio apela a dos virtudes arquetípicamente romanas, la *pietas* y el *pudor*: «Mi piedad (*pietas*) hacia los dioses determina que lo haga, el respeto por mis conciudadanos me lo impide (*porcet pudor*)» (fr. 137 Jocelyn [J. Martos, 2006]).

⁷³⁶ Jocelyn 1969, 398.

Lucio Accio también censuró el afán crematístico de los adivinos, o así se infiere de un fragmento de su *Astyanax*: «no creo en los augures (*auguribus*), que colman de palabras los oídos de los demás y que enriquecen sus casas con oro».⁷³⁷ El destinatario de tales reproches parece ser, una vez más, el adivino Calcante, quien es mencionado justo a continuación: «Ahora, Calcante, acaba con el ‘escrúpulo religioso’ (*finem religionum fac*): cesa el retraso del ejército y deja que vuelva a casa con tu ‘mal presagio’ (*obsceno omine*)».⁷³⁸ Según una variante del mito, que es la que sigue Séneca en *Las Troyanas*, Calcante decretó que la única forma de que los argivos regresaran a salvo tras la guerra de Troya era sacrificando a Políxena y Astianacte, hijo este último de Héctor y Andrómaca.⁷³⁹ Teniendo en cuenta que Séneca pudo haberse inspirado en el *Astyanax* de Accio⁷⁴⁰ y que Calcante era conocido, sobre todo, por su faceta de οἰωνοπόλος o *augur*,⁷⁴¹ la hipótesis más verosímil apunta a este último como el blanco principal de las críticas. Y, en consonancia con el *Telamo* de Enio, la avaricia de los adivinos volvía a estar en el foco del debate.

Sin embargo, y curiosamente, la tradición anterior nunca tuvo a Calcante como el causante de la muerte de Astianacte y Políxena. Tanto en los poemas homéricos como en la tragedia ateniense, su muerte no tiene nada que ver con él, ni mucho menos con un sacrificio expiatorio. Al contrario: Astianacte muere asesinado por iniciativa de Odiseo y Neoptólemo y no deja de ser un acto de venganza.⁷⁴² En otras palabras, el fragmento de Accio constituye una nueva modificación con respecto a la tradición y los modelos anteriores. Este detalle revela, por un lado, que la versión del mito que manejaba Accio era una creación original, o al menos una versión poco conocida.⁷⁴³ Y por otro, que su interés por retratar al adivino como el responsable último de la muerte de Astianacte responde a una estrategia dirigida *intencionadamente* a condenar la inmoralidad de los adivinos, y en especial, a aquellos que obtenían magras ganancias a cambio de sus predicciones.

⁷³⁷ Fr. II Dangel (Trad. M. A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, 2006b)]. Sobre el *Astyanax* de Accio, cf. Scafoglio 2006a.

⁷³⁸ Fr. XI Dangel. Cf. Paduano 1974, 61.

⁷³⁹ Sen. *Tro.* 365-370.

⁷⁴⁰ Pociña 1984, 89.

⁷⁴¹ Cf. n. 718.

⁷⁴² En la *Ilíada*, Andrómaca pronostica la muerte de su hijo, pero ignora su verdugo. Solo dice que un aqueo le tirará de la muralla «en venganza porque Héctor ha matado a un hermano suyo, o a su padre o a su hijo» (Hom. *Il.* 24.734-737 [Trad. E. Crespo Güemes, 1996]). En la *Pequeña Ilíada* se dice que Astianacte cayó del muro tras ser empujado por Neoptólemo (fr. 29 West), pero el autor de la *Iliupersis* apunta a Ulises como el verdadero artífice de su muerte. Calcante no aparece mencionado en ninguno de estos poemas y tampoco en los fragmentos que se conservan de la *Políxena* de Sófocles. Algunos autores, basándose en las adaptaciones de Séneca, creen que Calcante era un personaje central de la trama, pero ningún indicio permite sostener dicha argumentación. De hecho, como señala M. Calder III a propósito de la *Políxena* sofoclea, «there is not testimony in the tradition that Calchas appeared in the play. The suggestion, therefore, is speculative and based on assumptions of improvable relevance» (Calder III 1966, 34). Tampoco hay rastro del adivino en *Las Troyanas* de Eurípides, posiblemente el modelo en el que se inspiró el *Astyanax* de Accio. Según se cuenta en esta tragedia, la decisión de acabar con la vida de Astianacte fue el resultado de una votación propuesta por Odiseo, cuya opinión «prevaleció entre todos los griegos» (Eur. *Tro.* 721).

⁷⁴³ Dangel 1995, 318



Fig. 6. Fresco procedente de la Casa del Poeta Trágico (Pompeya, s. I d. C.).
 Ulises y Diomedes conducen a Ifigenia ante Calcas (izquierda).
 Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Según G. Paduano, Accio recreó en *Astyanax* una realidad coetánea y considera el ataque a los adivinos un tema «actual». ⁷⁴⁴ A. J. Boyle también establece un vínculo con el contexto de la época y, en particular, con el rechazo por parte de la aristocracia romana del lujo y la riqueza oriental, estimulado, en gran medida, por la llegada de adivinos extranjeros: «The distrust of augurs [...] probably mirrored a widespread view of (not only) Eastern prophets and priest». ⁷⁴⁵ Por su parte, J. Rüpke pone en relación este fragmento con la aprobación, a mediados del siglo II a. C., de las *Leges Aelia Fufia*, que regulaban la práctica augural y el procedimiento de la *obnuntiatio*. ⁷⁴⁶ Sin embargo, esta interpretación se desvía de la idea principal, que no es otra que el afán de lucro y la codicia de los adivinos. Si Accio criticó la *auguratio* no fue por su uso como táctica obstruccionista en la celebración de asambleas. Su ataque iba más bien dirigido a todos aquellos videntes y adivinos que se aprovechaban de la ignorancia ajena para enriquecerse.

En suma, tanto el *Telamo* de Enio como el *Astyanax* de Accio se enmarcan dentro de una estrategia que disgrega el sistema de adivinación oficial de las prácticas contrarias a la moral tradicional. Este interés por delimitar lo «romano» y lo «no-romano» se observa también en un verso de Pacuvio, donde un personaje afirma: «Pues si son capaces de

⁷⁴⁴ Paduano 1974, 61.

⁷⁴⁵ Boyle 2006, 126. Desde una perspectiva similar, M. Erasmo considera las tragedias de Accio un reflejo del programa ideológico de la élite aristocrática (2004, 43-44). Otros autores van más lejos todavía y citan sus tragedias como exponente de propaganda anti-gracana (Bilinski 1957, 38-44). Para un estudio completo del teatro de Accio con relación a su contexto histórico y las diferentes facciones aristocráticas, cf. La Penna 1979, 49-104.

⁷⁴⁶ Rüpke 2012, 58.

prever el futuro (*provideant*), que se proclamen iguales a Júpiter». ⁷⁴⁷ El fragmento pertenece al conjunto de *incertae fabulae*, por lo que resulta prácticamente imposible contextualizarlo, sin tampoco poder identificar con precisión a qué adivinos se refiere Pacuvio. El fragmento se inserta en el discurso que, según Aulo Gelio, pronunció el filósofo Favorino contra de los astrólogos y caldeos en el siglo II d. C. Favorino también habría citado al final del discurso los versos de *Astyanax* que acabamos de comentar, pero, como hemos visto, en ellos no se hacía alusión a los astrólogos, sino a los *augures*. Por otro lado, el uso del plural (*provideant*) invita a pensar en un colectivo más que en un individuo en particular, pero, a diferencia de otros vocablos técnicos, como *augurare*, *auspicare* o *coniectare*, el verbo *providere* abarca un campo semántico muy amplio y expresa de forma genérica la idea de anticiparse o prever el futuro. Es decir, Pacuvio podía estar refiriéndose a cualquier tipo o modalidad de adivinación vigente en su época, con la particularidad de que sus practicantes, en un alarde de *impietas*, se hacían comparar con los dioses y con Júpiter. ⁷⁴⁸

Algunos críticos adscriben este fragmento a la tragedia *Chryses*, donde la adivinación desempeña de nuevo un papel importante. ⁷⁴⁹ Como su título indica, la trama giraba en torno al mito de Crises y la llegada de Orestes al reino de Toante, y Higino ofrece un resumen bastante completo de lo que pudo ser su argumento. Según él, cuando Orestes desembarcó en el país de los tauros en busca de la estatua de Artemisa, una serie de espantosos presagios aterrorizaron a la población. Tras consultar a los intérpretes, el sacerdote Crises y su nieto, también llamado Crises —o Crises el joven, para distinguirlo de aquel— aceptaron acoger a Orestes y sus compañeros, pero el rey Toante se opuso a ello y ordenó que fueran sacrificados. Finalmente, el joven Crises acaba descubriendo su verdadera identidad —a saber, que era hijo de Agamenón y por tanto hermano de Orestes e Ifigenia—, asesina al rey Toante y regresa a Grecia con sus hermanos y la estatua de Artemisa. ⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Fr. XI D'Anna (Trad. M. A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, 2006b), cf. Schierl 2006, 545.

⁷⁴⁸ Arrogarse unos poderes superiores a los dioses estaba tipificado en Grecia como un delito de ἀσεβεια o impiedad, cf. Cohen 1991, 203-217. Así, el autor del tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* arremete severamente contra los magos y purificadores por sacralizar la epilepsia y ponerse a la altura de las divinidades. Según él, sus tratamientos constituían una grave infracción religiosa: «si un hombre actuando como mago o por medio de sacrificios hiciera desaparecer la luna y ocultar el sol [...], yo ya no creería que ninguna de estas era una cosa divina, sino humana» (Hippoc. *Morb. sacr.* 4 [Trad. C. García Gual, 1983]). Por otro lado, de los tres tipos de «impiedad» que distingue Platón —la de aquellos que niegan la existencia de los dioses, quienes piensan que no se preocupan por los asuntos humanos y los que creen que pueden controlarlos o manipularlos—, el filósofo ateniense sitúa a los magos y a los adivinos dentro de este último grupo (Pl. *Leg.* 10.909b-c). Para J. F. Gaertner, este pensamiento influyó directamente en la Comedia Nueva y compara el fragmento de Pacuvio con otros textos de Menandro, Antífanes y Herodas donde los adivinos vuelven a excederse en sus predicciones (2015, 435). Asimismo, no son pocos los personajes que en las comedias de Plauto tienden a equipararse o imitar a los dioses (Pl. *Curc.* 168; *Poen.* 1219-1220...), y, como ya vimos en el capítulo correspondiente a la comedia, el mismo Júpiter reivindicó sus dotes proféticas frente a los desacertados pronósticos de los *harioli* y los *haruspices*: «Déjate de adivinos y agoreros, pues yo te diré lo porvenir y lo pasado mucho mejor que ellos, porque soy Júpiter» (Plaut. *Amph.* 1132-4 [Trad. M. González-Haba, 1992]).

⁷⁴⁹ Valsa 1957, 19, n.45. Sin embargo, G. D'Anna está convencido de que el fragmento no pertenece a esta tragedia (1967, 201).

⁷⁵⁰ Hyg. 121, cf. Grilli 1975. E. Fantham subraya la utilidad de las fábulas de Higino para reconstruir los argumentos de varias tragedias arcaicas, en especial de Pacuvio: «the very strangeness of the myths, as presented in these summaries, seems a guarantee of their authenticity as records of lost dramas» (2003, 103)

Pues bien, en uno de los pocos fragmentos que se conservan de la tragedia pacuviana —cuyo argumento acabamos de resumir— un personaje, seguramente el anciano Crises, hace alusión a los extraños portentos que anunciaron la llegada de Orestes: «Ciudadanos, viejos amigos de mis mayores, compañeros en los consejos, intérpretes de augurios y de las vísceras (*augurium atque extum interpretes*), después que el miedo de horriblos prodigios y portentos...». ⁷⁵¹ El fragmento se interrumpe bruscamente, y aunque no es fácil precisar cuánto hubo de imitación y cuánto de originalidad en él, presenta un marcado colorido romano, visible en la apelación a los *cives*, a la amistad ancestral (*amici maiorum*) y al augurio y aruspicina, elementos que hacen que el espectador sienta identificado con el personaje de Crises, que habla como si fuera romano. ⁷⁵²

Sin embargo, cuando interviene Toante se produce el efecto contrario. Al escuchar la resolución de Crises, el rey escita carga contra los adivinos que interpretan el vuelo de las aves o examinan sus vísceras, y cuestiona ambos métodos como fuente válida de conocimiento:

Pues esos que comprenden la lengua de las aves (*qui linguam avium intellegunt*), y que más saben a través del hígado ajeno que a través del suyo propio (*plusque ex alieno iecore sapiunt quam ex suo*)...estimo que se les debe oír más que escuchar. ⁷⁵³

Las palabras de Toante, despreciando la labor de los *aruspices* y los *augures*, debieron de generar entre los espectadores romanos un rechazo casi unánime: hablar en tales términos de dos de los colegios sacerdotales más antiguos de la ciudad —instituidos en época del rey Numa y pilares fundamentales de la religión oficial— era poco menos que una execración, una blasfemia. Sin embargo, la opinión de Toante no tenía ninguna validez por su condición de bárbaro, que, además de practicar sacrificios humanos, no entendía de señales ni prodigios. ⁷⁵⁴ El triunfo final de Crises, exponente de la *romanitas*, significa el triunfo de la religión oficial, y la muerte de Toante refleja la destrucción simbólica del despotismo oriental y sus impías ceremonias. O como concluye N. W. Slater, «Orestes, Iphigenia and now Chryses, with whom the audience identifies emotionally, return safely home to Greece with the blessings of the gods and the traditional religion». ⁷⁵⁵

En síntesis, el *Chryses* de Pacuvio genera un extraordinario interés, no solo por su trasfondo filosófico y doctrinal, ⁷⁵⁶ también porque ofrece al espectador —y a los lectores de la posteridad— la posibilidad de contemplar el culto estatal romano desde la «otra»

⁷⁵¹ Fr. XIX D'Anna. Cf. Sutton 1984, 187-188.

⁷⁵² Slater 2000b, 318. Respecto al modelo griego de Pacuvio, la hipótesis más verosímil apunta al *Chryseis* de Sófocles, del que solo se conservan cuatro fragmentos. No obstante, también se han barajado otras opciones, sin descartar tampoco una *contaminatio* con varias piezas y modelos anteriores. Así, algunos investigadores ven en el *Chryses* de Pacuvio reminiscencias de la *Ifigenia en Táuride* y el *Crisipo* de Eurípides, pero no dejan de ser meras conjeturas. Para un estudio exhaustivo sobre la cuestión, cf. Lana 1947-1949.

⁷⁵³ Fr. XX D'Anna (Trad. Á. Escobar, 1999). Sobre la identificación de Toante con la *persona loquens* de este fragmento, cf. Warmington 1936, 200; Slater 2000b, 319; Wardle 2006, 418.

⁷⁵⁴ Toante encarna el paradigma de la barbarie oriental y autores como E. H. Warmington no dudaron en referirse a él como «a heretic barbarian» (1936, 200). Su historia se conoce gracias a la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, donde aparece caracterizado como un rey déspota y cruel que oficiaba sacrificios humanos en honor a la diosa Artemis (Eur. *IT*. 775).

⁷⁵⁵ Slater 2000b, 321.

⁷⁵⁶ Nosarti 1993.

perspectiva, es decir, desde la mirada estereotipada del bárbaro oriental que comete toda clase de sacrilegios y desdeña los métodos tradicionales de adivinación. Así pues, Pacuvio invierte el enfoque de Enio y Accio: mientras estos critican a los adivinos inmorales y extranjeros desde una posición de autoridad, Pacuvio condena la adivinación oficial desde una óptica extranjera no autorizada.⁷⁵⁷ El objetivo, en todo caso, seguía siendo el mismo: trazar una línea divisoria que separe la religión tradicional de lo que no se consideraba romano.⁷⁵⁸

Al margen de la adivinación, el discurso moralizante de la tragedia también combatió la llegada de cultos extranjeros. La guerra contra Aníbal abrió una brecha en la conciencia religiosa de la población, y el miedo y la esperanza —esos sentimientos que, como diría Luciano, «gobiernan despóticamente la vida de los hombres»⁷⁵⁹— alentaron la búsqueda de nuevas formas de comunicarse con los dioses. Es en este contexto, a caballo de los siglos III-II a. C., cuando se produjo la llegada de un surtido elenco de cultos y creencias extranjeras, procedentes en su mayoría del ámbito griego y oriental, como el culto a Venus Ericina o la diosa Cibeles. Aunque estos dioses fueron acogidos oficialmente mediante el rito de la *evocatio*, en las décadas iniciales del siglo II a. C. se advierten los primeros síntomas de rechazo hacia cualquier injerencia religiosa que encarnara una amenaza contra la *pax deorum*.⁷⁶⁰ Y en este punto, la tragedia volvió a desempeñar un papel esencial como órgano de difusión de los valores aristocráticos tradicionales.

En este sentido, algunos investigadores señalan que Enio condenó en sus tragedias la religión de Isis. No obstante, el único indicio que permite sostener esta hipótesis es una cita de Cicerón en la que se critica a los *isiaci coniectores* y que el Arpinate habría tomado directamente de una tragedia de Enio.⁷⁶¹ Por tanto, conviene no tomarse demasiado en serio todas estas argumentaciones. En cambio, la tragedia romana sí mostró un interés particular por representar sobre el escenario los excesos del culto báquico y las bacantes.

⁷⁵⁷ Sobre esta cuestión, cf. Scafoglio 2006b, 350-351.

⁷⁵⁸ M. E. Consoli ha puesto en valor la función pedagógica del *Chryses* de Pacuvio, una tragedia que contribuía a la formación del ciudadano romano inspirándose en los valores del *mos maiorum*. Su estreno, que la autora sitúa en la década del 130 a. C., se enmarcaba dentro de un programa ideológico promovido por el «Círculo de los Escipiones» y enfocado a la «edificación» moral del *cives* (2019, 159). Aunque Consoli aporta ideas interesantes, adscribir el *Chryses* a una *factio* aristocrática concreta sigue siendo, en mi opinión, algo especulativo. Por otro lado, si aceptamos como válida la datación propuesta por Consoli, el estreno de la obra coincidió con un periodo particularmente activo en lo que se refiere a la manifestación de portentos y otros signos divinos, y a las interpretaciones realizadas por los colegios de *aruspices* y *augures*. De hecho, según Julio Obsecuente, entre el 137-129 a. C se registraron varios prodigios de forma consecutiva. Ignorar estas señales tenía sus riesgos, como sucedió en el año 154 a. C., cuando el cónsul Postumio murió «al no encontrar la protuberancia del hígado en muchas de las víctimas» y los ejércitos sufrieron una severa derrota a manos de los galos y los lusitanos (Obs. 17; Liv. Per. 47.12). El mensaje que Pacuvio transmite al espectador parece, pues, evidente: despreciar los auspicios y augurios es propio de bárbaros y puede acarrear unas consecuencias nefastas para los intereses de la ciudad.

⁷⁵⁹ Luciano. *Alex.* 8.

⁷⁶⁰ Beard, North y Price 1998, 80-84. Según los autores, la lista de templos construidos durante este periodo revela que la gran mayoría de ellos estaban consagrados a divinidades locales o itálicas, en detrimento de los santuarios erigidos en honor a otros dioses extranjeros, cada vez menores en número: «if we are right to identify a sharp change between the third and second centuries in the type of gods for whom new temples were built in Rome, then this may express growing reservations about 'non-Roman religions'» (1998, 91).

⁷⁶¹ Cic. *Div.* 1.132. Cf. Salem 1938, 58-59.

De hecho, en poco menos de un siglo llegaron a estrenarse seis piezas relacionadas en mayor o menor medida con el mito de Dioniso, de las que, por desgracia, solo se conservan un puñado de fragmentos: el *Lycurgus* de Nevio, el *Athamas* de Enio, el *Pentheus* de Pacuvio y la tríada formada por *Athamas*, *Bacchae* y *Stasiastae*, de Lucio Accio.⁷⁶²

El culto a Baco fue severamente castigado y perseguido tras el *Senatus Consultum de Bacchanalibus* del año 186 a. C. Sin embargo, estos ritos de iniciación ya habían arraigado en la sociedad romana mucho antes de que se decretara esta medida y varias evidencias apuntan a una temprana asimilación como prácticas de carácter mágico-religioso.⁷⁶³ La pregunta que debemos hacernos es: ¿en qué medida la percepción social de las bacanales pudo verse mediatizada por el discurso hostil de la tragedia? ¿Contribuyeron estas representaciones teatrales a crear un estereotipo negativo de sus practicantes?

Aunque la cuestión ha sido largamente discutida, un sector de la crítica considera que el teatro y la tragedia transmitieron una imagen favorable de Baco. Por ejemplo, el *Licurgo* de Nevio ha sido visto por algunos autores como un instrumento de propaganda a favor de Dionisio y un ataque contra aquellos que se negaban a aceptar su culto.⁷⁶⁴ Es más, para A. J. Boyle, esta tragedia representaba un llamamiento a la libertad religiosa. Basándose en las analogías entre Dionisio y Liber y la vinculación de este último con la idea de *libertas*, el autor concluye que la principal aspiración de Nevio era la búsqueda de la tolerancia religiosa y la apertura de la religión romana a nuevos cultos y prácticas extranjeras: «In *Licurgus* the Campanian playwright may well be advocating a far greater inclusiveness in Roman religion and a tolerance of different gods, their worshippers and rituals».⁷⁶⁵

Boyle aplica este mismo razonamiento al resto de tragedias asociadas al mito de Dionisio. Así, frente al *Athamas* de Enio, que probablemente era anterior al senadoconsulto,⁷⁶⁶ el *Pentheus* de Pacuvio y las *Bacchae* de Accio se estrenaron con posterioridad al escándalo de las Bacanales, y su impacto en la conciencia del espectador

⁷⁶² Rouselle 1987; Flower 2000.

⁷⁶³ North 1979, 87-89. El discurso que Livio puso en boca del cónsul Postumio invita a pensar que los romanos de la época estaban plenamente familiarizados con los ritos báquicos. Además, Plauto alude varias veces a Baco en sus comedias, algunas anteriores al año 186 a. C., y casi siempre con una nota de recelo o desdén (Plaut. *Amph.* 703-704; *Aul.* 408; *Bacch.* 93; 371-372; *Cas.* 978-982; *Cist.* 156-159; *Men.* 835; *Merc.* 469; *Mil.* 856-858...), cf. Paillier 1988, 232-238; Gruen 1990, 150-153. Respecto a la conceptualización del culto báquico como una práctica ilícita y de carácter mágico-religioso, ya en época clásica el filósofo Heráclito de Éfeso puso a las bacantes (βάκχοις) al nivel de los «magos» (μάγοις), si bien la autenticidad de este pasaje ha sido muy discutida (fr. 22 B14 [=Clem. Al. *Protr.* 22.2]) cf. Dickie 2001, 28-29. Además, en las Bacantes de Eurípides, Penteo tacha a Dioniso de ser un «hechicero» (γόης) y un «encantador» (ἐπιδός) (*Eur. Bacch.* 234), y el coro de la tragedia Helena menciona el ῥόμβος o «rueda mágica» entre los instrumentos utilizados en los ritos dionisiacos (*Eur. Hel.* 1362). Por otro lado, en su extenso y pormenorizado relato de las Bacanales, Livio alude específicamente al uso de *venena* en las ceremonias secretas de las bacantes y enfatiza en boca del cónsul Postumio el carácter no-romano de dichos rituales: «nada contribuye tanto a destruir la religión como una situación en la que se celebran los sacrificios según un ritual no romano sino extranjero» (*Liv.* 39.16.9 [Trad. J. A. Villar Vidal, 1993]).

⁷⁶⁴ Pastorino 1955; Magallón García 2011, 221.

⁷⁶⁵ Boyle 2006, 49.

⁷⁶⁶ Rouselle 1987, 196.

debió de ser mucho mayor.⁷⁶⁷ Sin embargo, la hipótesis de Boyle plantea varios problemas. Para empezar, en la Roma de los siglos III-II a. C. la coexistencia de diferentes cultos y creencias se asumía como un hecho casi incuestionable, y por este motivo, el empleo de términos tales como «tolerancia» o «libertad religiosa» puede resultar anacrónico.⁷⁶⁸ De hecho, el uso del concepto *libertas* como expresión de la «tolerancia religiosa» y la «libertad de conciencia» tiene un origen tardío⁷⁶⁹: en época de Accio, *libertas* era un término asociado exclusivamente a la condición civil del individuo, no a su «libertad religiosa».⁷⁷⁰



Fig. 7. Relieve de mármol procedente de la Villa de los Quintilli (Roma, s. I d. C.).
Representa una procesión báquica encabezada por dos sátiros y una ménade.
Museo Británico

Ahora bien, aparte de estos argumentos, la principal objeción que podría hacerse a la tesis de Boyle es el rechazo que la aristocracia romana profesó hacia los cultos extranjeros en general y el culto a Baco en particular. Para un amplio sector de la élite dirigente —que, no olvidemos, supervisaba la organización de los *ludi scaenici*— los misterios de Baco y todo lo que acontecía en sus ceremonias comportaban una grave transgresión moral y religiosa y una violación flagrante del *mos maiorum*.⁷⁷¹ En dichas ceremonias se daban cita individuos de toda ralea y condición, desde sujetos marginales pertenecientes a las clases inferiores hasta miembros destacados de familias ilustres. Tampoco se hacía distinción entre hombres y mujeres, o entre esclavos y ciudadanos libres.⁷⁷² El culto a Baco era dinámico y transversal, y, desde mi punto de vista, este factor debió de influir decisivamente en la configuración de un discurso negativo y en la percepción de sus ritos y practicantes como una «desviación» de los valores tradicionales.

⁷⁶⁷ Del *Pentheus* de Pacuvio no se conserva ni un solo fragmento y lo único que se sabe con certeza es que seguía de cerca las *Bacantes* de Eurípides (Serv. *Aen.* 4.469, cf. D’Anna 1967, 135-138). Su datación también se desconoce, si bien la mayoría de autores se inclina por una fecha posterior al 186 a. C., cf. Schierl 2006, 418-422; Lana 1947-1949, 40. Boyle concibe esta tragedia y las *Bacchae* de Accio como una «advertencia» o «premonición» de los peligros que entrañaba oponerse a las religiones orientales (2006, 126).

⁷⁶⁸ North 1979, 86. Para una visión general, cf. Garnsey 1984.

⁷⁶⁹ Cf. Tert. *Apol.* 24.5 (*libertas religionis*). Cf. Marcos 2007, 61.

⁷⁷⁰ Plaut. *Capt.* 300; *Cas.* 505; *Most.* 991; *Poen.* 1210. Cf. Wirszubski 1950, 3.

⁷⁷¹ North 1979, 86.

⁷⁷² Como indica Livio en su relato de las Bacanales, en los ritos orgiásticos tomaban parte esclavos y hombres libres, incluyendo a miembros de familia aristocrática: «Eran una multitud muy numerosa, casi una segunda población, y entre ellos algunos hombres y mujeres de la nobleza (*nobiles viros feminasque*)» (Liv. 39.13.14 [Trad. J. A. Villar Vidal, 1993]).

Y no solo en la tragedia, también en la comedia y el resto de géneros teatrales: como concluye H. Fowler, «in all three drama genres the Bacchantes are shown as essentially ‘other’». ⁷⁷³

Por todas estas razones, me inclino a pensar, en contra de la opinión de Boyle, que la tragedia romana sirvió como medio para condenar moralmente estas prácticas mágico-religiosas, y no como soporte o plataforma para reivindicar una mayor «libertad religiosa». Mi interpretación concuerda en parte con las ideas de R. Rouselle y su reflexión sobre el culto a Liber y su representación dramática. Según Rouselle, las tragedias de Enio, Nevio, Pacuvio y Accio reflejan el temor de las autoridades romanas a que un rito extranjero suplantara el culto local (y autorizado) de Liber. En todas estas obras, tanto el dios Baco como sus seguidores encarnan el paradigma de la barbarie y la locura y se hallan vinculados a un sinfín de perversiones (orgías, ingesta desenfrenada de vino, danzas extáticas, sacrificios impíos, etc.). El teatro modeló en la imaginación de los espectadores una imagen grotesca del culto báquico, pero esta caricatura —que no dejaba de ser una exageración literaria— podía llegar a confundirse con la realidad, hasta el punto de influir negativamente en la percepción que se tenía de sus prácticas y seguidores. ⁷⁷⁴

En definitiva, los fragmentos y testimonios que se han ido exponiendo hasta ahora corroboran nuestras impresiones iniciales. En la tragedia romana se aprecian o distinguen dos niveles de comunicación: uno lúdico y visual, orientado a ese sector del auditorio más sensible a las sugerencias superficiales, y otro filosófico y moral, que actúa como canal de difusión de los principios, ideas y valores cívico-políticos compartidos por la élite intelectual. Es en este segundo nivel donde emerge y florece el discurso oficial de la magia, con la condena de cualquier práctica o creencia no sancionada por las autoridades estatales. El mito griego, que constituye la materia prima de la tragedia romana, da forma a este discurso, que se apoya en personajes como Calcante y Dionisio para denunciar determinadas formas de adivinación o el creciente influjo de los cultos orientales y extranjeros.

Sin embargo, el discurso de la magia también encontró en la figura de Medea una forma eficaz de defender la religión tradicional y condenar las prácticas mágico-religiosas. Las Medeas de Enio, Pacuvio y Séneca poseen unos rasgos diferenciados, pero todas aparecen caracterizadas como hechiceras sumamente poderosas, especializadas en el uso y manejo de las *artes magicae*. La magia desempeña un papel clave en las representaciones trágicas de Medea y cada poeta explotó esta faceta con una finalidad concreta. Pero como el tema es complejo, dedicaré el apartado siguiente a explorar a fondo la cuestión y analizar los usos simbólicos de la magia en las tragedias protagonizadas por Medea.

⁷⁷³ Flower 2000, 23.

⁷⁷⁴ Rouselle 1987, 195. J. Dangel opina de forma parecida e interpreta las *Bacchae* de Accio como una crítica al culto dionisiaco. Además, la autora subraya la estrecha sintonía entre el culto a Dionisio, tradicionalmente asociado a la plebe, y la *factio* gracana, que, según algunos autores, fue fustigada por Accio en varias de sus tragedias (1995, 339). Por otro lado, M. A. Marcos Casquero concluye que tanto la tragedia como la comedia romana retrataron a las bacantes en su talante más violento y brutal. Estas obras habrían influido en la represión lanzada contra el culto a Baco y sus practicantes infundiendo temor entre la gente (2004b, 121).

4.3. La tragedia de Medea y los usos simbólicos de la magia

Uno de los rasgos característicos de la tragedia son sus personajes, casi siempre reyes, héroes y otras figuras del mito.⁷⁷⁵ Y de todos ellos, Medea fue el que más interés captó entre los poetas, y el que más veces aparece representado en la tragedia latina.⁷⁷⁶ En su *Arte poética*, Horacio describe los caracteres típicos asociados a los héroes de la épica y la tragedia, y entre ellos, menciona precisamente a Medea, que define como «bestial e implacable».⁷⁷⁷ Este y otros testimonios ponen de manifiesto que la imagen «estándar» de Medea —o la percepción que imperaba en el imaginario colectivo de la época— se correspondía con esa Medea *ferox* que traicionó a su patria por amor y acabó asesinando a sus hijos.

No obstante, sería erróneo reducir a un mero estereotipo una figura tan ambigua y compleja como Medea, y más en el ámbito de la tragedia. Si algo revela la lectura de los textos —desde la tragedia ateniense hasta los dramas de Séneca— es que el poeta trágico se preocupaba más por la acción (*μῦθος*) que por el personaje, o dicho de otro modo, que el protagonista de una trama —lejos de ser un sujeto concreto y singularizado— encarnaba, por el contrario, un arquetipo, un modelo original y primario. Por eso es indiferente que el personaje fuera real o ficticio, y por eso una misma tragedia podía representarse varias veces sobre el escenario.⁷⁷⁸ En el caso de Medea, las adaptaciones son muy numerosas: la *Medea exul* de Enio, el *Medus* de Pacuvio, la *Medea sive Argonautae* de Accio, la *Medea* de Ovidio, la *Medea* de Pompeyo Macro, la *Medea* de Séneca, la *Medea* de Lucano, la *Medea* de Curiacio Materno y, fuera del ámbito romano, la *Medea* del poeta cartaginés Hosidio Geta, de la que se han escrito varios trabajos en los últimos años.⁷⁷⁹

Dentro del tratamiento diferenciado que recibe en cada una de estas obras, Medea sigue siendo, ante todo, la «otra» por excelencia: bárbara, bruja, infanticida, semi-diosa, etc. Lo era ya a ojos de los griegos, pero su irrupción en el teatro romano reviste una mayor complejidad: ahora se trata de una extranjera (nacida en Cólquide) que protagoniza una historia en tierras extranjeras (Corinto) y que, a su vez, es representada en territorio extranjero (Roma). Con ello surge lo que R. Cowan califica como «double-otherness»,⁷⁸⁰ planteando el siguiente dilema: ¿acaso esta «doble-otredad» queda anulada por el principio, tan recurrente, de que el enemigo (Medea) de mi enemigo (el pueblo griego) se convierte en mi amigo? ¿O, por el contrario, la «doble-otredad» se mantiene inalterada duplicando sus efectos? ¿qué sentimientos despertaba Medea entre el público romano y cómo influyó su caracterización como bruja? En busca de una posible respuesta a todas estas preguntas, en las próximas páginas examinaré la función que desempeña la magia

⁷⁷⁵ Cf. Diom. *Gramm.* 1. p. 488 K: *in tragoedia introducuntur heroes, duces, reges, in comoedia humiles atque privatae personae*. En el prólogo de *Anfitrión*, Plauto reconoce que es imposible mezclar en una misma pieza personajes trágicos y cómicos. De hecho, el propio Mercurio se sorprende al verse a sí mismo actuando en una comedia junto a otros dioses y reyes: «como también hay un esclavo, haré que sea una tragicomedia» (Pl. *Amph.* 64).

⁷⁷⁶ Caracappa 1921; Dondoni 1958; Arcellaschi 1990; Nosarti 1999; Cowan 2010; Manuwald 2013; Falcone 2016.

⁷⁷⁷ Hor. *Ars. P.* 123.

⁷⁷⁸ Aspe Armella 2010, 15.

⁷⁷⁹ Meirelles Gouvêa 2014; Shumilin 2015.

⁷⁸⁰ Cowan 2010, 40.

en tres tragedias protagonizadas por Medea: la *Medea exul* de Enio, el *Medus* de Pacuvio y la *Medea* de Séneca.

4.3.1. La *Medea exul* de Enio

En la *Medea exul* de Enio, de la que solo se conservan 17 fragmentos, Medea aparece retratada como una mujer con facultades sobrenaturales, a diferencia de la Medea de Eurípides, que es más humana que divina.⁷⁸¹ Como veremos a continuación, la caracterización de Medea como una maga poderosa y peligrosa contribuyó a reforzar el sentimiento identitario romano, proyectando una imagen contraria al prototipo ideal de matrona. Así, mediante un complejo sistema de contraejemplos, Enio puso a los espectadores enfrente del espejo, y realizó —por oposición— las virtudes tradicionales del *mos maiorum*.

Dicho esto, Cicerón incluye la *Medea exul* entre las «piezas latinas traducidas directamente de otras griegas» (*fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas*) y, hasta cierto punto, está en lo cierto: un examen de los fragmentos que nos han llegado de la pieza revela numerosos paralelos con la *Medea* de Eurípides, que constituye su modelo principal.⁷⁸² Con todo, aunque algunos fragmentos parecen una transcripción literal del texto original, la *Medea* de Enio es más una «adaptación» (*aemulatio*) que una «traducción» (*imitatio*). De hecho, también se observan modificaciones importantes, fruto de acomodar los pormenores de la historia a los esquemas mentales del público romano,

⁷⁸¹ Todos los fragmentos de la *Medea exul* que cito en este subapartado se corresponden con la edición canónica de H. D. Jocelyn (1969).

⁷⁸² Cic. *Fin.* 1.2.4. Compárese, por ejemplo, el fr. CIII Jocelyn («Ojalá en el bosque de Pelión, abatidos por las hachas, no hubiera caído a tierra los troncos de abeto, ni con ellos se hubiese comenzado a construir la nave que ahora recibe el nombre de Argos» [Trad. S. Núñez, 1997a]) con Eur. *Med.* 1-4 («¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelión hubiera caído el pino cortado por el hacha...» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); el fr. CIV Jocelyn («¿A dónde me volveré ahora? ¿qué camino voy a iniciar?, ¿a la casa de mi padre? ¿o a las de las hijas de Pelias?» [Trad. J. J. Iso Echegoyen, 2002]) con Eur. *Med.* 502-504 («¿Adónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada paterna, a la que traicioné, y a mi patria, por seguirte? ¿A la casa de las desgraciadas hijas de Pelias?» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); el fr. CVI Jocelyn («Ahora, se ha apoderado de mí, infeliz, el deseo de contar al cielo y a la tierra las desventuras de Medea» [Trad. A. Medina González, 2015]) con Eur. *Med.* 57-58 («El deseo me ha impulsado a confiar a la tierra y al cielo las desgracias de mi señora» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); el fr. CIX Jocelyn («Tres veces preferiría decidir mi vida bajo las armas a partir sola una vez» [Trad. L. A. Hernández Miguel, 1998a]) con Eur. *Med.* 250-251 («Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); el fr. CX Jocelyn («Júpiter y tú también, alto Sol, que todo lo contemplas y que con tu luz llenas el mar, la tierra, el cielo, contempla este acto antes de que se realice. Impide este crimen» [Trad. J. Martos, 2006]) con Eur. *Med.* 1251-1254 («¡Oh tierra y resplandeciente sol! ¡Contemplad, ved a esta mujer funesta, antes de que arroje sobre sus hijos su mano asesina!» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); el fr. CXI Jocelyn («Antigua y fiel guardiana de la persona de nuestra ama, ¿por qué sales así, sin aliento, fuera de palacio?» [Trad. J. Martos, 2006]) con Eur. *Med.* 49-51 («Antigua esclava de mi señora, ¿por qué estás junto a las puertas tan solitaria, lamentando contigo misma mis desgracias?» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]); y el fr. CXIII Jocelyn («¡Adiós, nobles criaturas, dadme vuestras manos y recibid las mías!» [Trad. J. Martos, 2006]) con Eur. *Med.* 1069-1070 («¡Dadme, hijos míos, dadme vuestra mano derecha...!» [Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983]).

cuya forma de ver el mundo difería sustancialmente de la óptica griega/ateniense de la tragedia eurípidea.⁷⁸³

En este sentido, los cambios de mayor relieve afectan directamente al personaje de Medea.⁷⁸⁴ A la luz de los fragmentos conservados, la Medea de Enio puede considerarse una antítesis de la matrona romana. En ella aparecen encarnados los rasgos y atributos que para un romano de la época representaban el paradigma de la barbarie y de lo no-romano, como su procedencia oriental, su frenesí lujurioso y sus mágicos poderes. En relación con ello, no deja de ser significativo el hecho de que el coro estuviera formado por «matronas ricas y nobles», hostiles en todo momento a Medea.⁷⁸⁵ En cambio, en la tragedia de Eurípides, el coro estaba compuesto por «mujeres corintias» (Κορίνθιαὶ γυναῖκες, v. 214), que no solo simpatizaban con la causa de Medea, sino que eran, además, sus «amigas» (φίλοι).⁷⁸⁶ Es decir, en la tragedia eniana, Medea es percibida como un enemigo y como una extranjera excluida del grupo integrado por las *matronae opulentae optumates*.⁷⁸⁷

Respecto a esta cuestión, Enio insiste varias veces en el origen «bárbaro» de Medea. Por ejemplo, en una disputa con el coro, las matronas le increpan por haber abandonado su tierra: «Ojalá nunca, Medea, hubieras dirigido fuera de la Cólquide tus pasos con el corazón lleno de deseo».⁷⁸⁸ Pero había algo más denigrante que ser extranjero, y eso era no tener patria. Medea estaba atrapada entre dos mundos: la Cólquide, su tierra natal, que acabó traicionando por amor, y Corinto, de donde fue expulsada por orden del rey. Era, en consecuencia, una apátrida, como sugiere el título de la tragedia (*Medea exul*), y lejos de ignorarlo, tenía plena conciencia de su situación: «¿A dónde me volveré ahora? ¿qué camino voy a iniciar? ¿a la casa de mi padre? ¿o a las de las hijas de Pelias?».⁷⁸⁹

En estos versos, Enio cita de forma literal la obra original de Eurípides,⁷⁹⁰ pero las palabras de Medea —que parecen ir dirigidas a Jasón— adquirirían un significado distinto

⁷⁸³ Manuwald 2013, 120.

⁷⁸⁴ Otras modificaciones respecto a Eurípides atañen a cuestiones de menor importancia. Por ejemplo, cuando describe la construcción de la nave Argo, Enio sustituye la madera de pino (πεύκη, v. 4) por la de abeto (*abiegna*, fr. CIII Jocelyn), que era el material con el que estaban fabricadas las embarcaciones militares en tiempos de la República. Y también reemplaza las divinidades del panteón griego por las del panteón romano, como el dios Helios (Αλίου, v. 1252) por el dios Sol (*Sol*, fr. CX Jocelyn). Cf. Erasmo 2004, 23; Boyle 2006, 72.

⁷⁸⁵ Fr. CV Jocelyn: «las ricas y nobles matronas que habitaban la elevada acrópolis de Corinto» (Trad. J. A. Beltrán, 2008). Sobre la interpretación de este fragmento, cf. Zilliacus 1978; Bruno 1980.

⁷⁸⁶ Eur. *Med.* 792; 1116; 1236. Cf. Schein 1990; López 2002, 174-184.

⁷⁸⁷ Cowan 2010, 44-45.

⁷⁸⁸ Fr. CXV Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006). La misma reflexión subyace en el prólogo de la tragedia, cuando la nodriza se lamenta por la suerte y el destino de su señora: «Ojalá en el bosque de Pelión, abatidos por las hachas, no hubiesen caído a tierra los troncos de abeto ni con ellos hubiese comenzado a construir la nave que ahora recibe el nombre de Argos [...], pues nunca mi amada Medea, hoy errante, habría puesto pie fuera de su hogar» (Fr. CIII Jocelyn [Trad. S. Núñez, 1997a]).

⁷⁸⁹ Fr. CIV Jocelyn (Trad. J. J. Iso Echegoyen, 2002). Sus palabras tienen un eco en la *Medea* de Séneca: «¿A cuáles me mandas de vuelta? ¿Hacia el Fasis y los colcos me dirigiré y al reino de mi padre y a los campos de labor que inundó la sangre de mi hermano? ¿A qué tierras mandas que me dirija?» (Sen. *Med.* 451-454 [Trad. J. Luque Moreno, 1979]).

⁷⁹⁰ Eur. *Med.* 502-504: «¿Adónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada paterna, a la que traicioné, y a mi patria, por seguirte? ¿A la casa de las desgraciadas hijas de Pelias?» (Trad. A. Medina García y J. A. López Férrez, 1983). Véase también la *Medea* de Séneca: «¿A cuáles me mandas de vuelta? ¿Hacia el Fasis y los

a ojos del público romano, sabedor de que la pena de *exilium* comportaba la pérdida de la ciudadanía.⁷⁹¹ Desde la perspectiva del derecho, el caso de Medea era excepcional, ya que, después de huir de la Cólquide, había sido desterrada de Corinto. Es decir, Medea era una apátrida que luego fue exiliada de tierras extranjeras, o en palabras de G. Vogt-Spira, «she reflects Otherness under the condition of Otherness».⁷⁹² De esta manera, el personaje no solo despertaba antipatía entre el público por su origen «bárbaro», también generaba desdén por su condición de apátrida exiliada y por carecer de derechos civiles. La Medea de Enio es un personaje ambiguo e indefinido que no acaba de concretar su identidad, y esa caracterización provoca el rechazo del espectador, que la ve como alguien subversiva y peligrosa.

Este contraste étnico-cultural —que se articula en torno a la dialéctica ciudadano-extranjero— se yuxtapone, paralelamente, a un segundo polo de oposición, centrado esta vez en el estatus social de Medea. Como ya he señalado, la imagen que Enio proyecta del personaje es diametralmente opuesta al prototipo de matrona. Tal es así que Medea llega incluso a renegar de la maternidad, cuestionando uno de los pilares básicos de la sociedad romana: «tres veces preferiría decidir mi vida bajo las armas a parir solo una vez».⁷⁹³ En otro fragmento, Jasón culpa a Medea de haberse dejado llevar por la pasión: «Tú me has salvado más a causa del amor que del honor» (*honoris gratia*).⁷⁹⁴ El *honoris* constituye una de las virtudes cardinales que definen al buen ciudadano romano,⁷⁹⁵ con lo cual, no sorprende que un griego como Eurípides se abstuviese de cualquier referencia al honor en el pasaje en el que se basa directamente el fragmento de Enio. El Jasón de Eurípides admite delante de Medea que fue Eros quien le incitó a ayudarlo cuando estaba en la Cólquide, y quien, «con sus dardos inevitables, te obligó a salvar mi persona». Pero le importa poco la causa que motivó sus acciones: «comoquiera que haya sido tu ayuda, me

colcos me dirigiré y al reino de mi padre y a los campos de labor que inundó la sangre de mi hermano?; A qué tierras mandas que me dirija?» (Sen. *Med.* 451-454 [Trad. J. Luque Moreno, 1979]).

⁷⁹¹ Martín 2004, 251-252. Privar a un ciudadano romano de su lugar de residencia era como arrebatarle su identidad y su estatus civil. Pensemos, por ejemplo, en las colonias latinas que combatieron contra Aníbal. según Livio, algunos ciudadanos llevaban tantos años guerreando lejos del hogar y de sus familias, que parecía que acudían «más al exilio que al servicio militar» (Liv. 28.9.3-4).

⁷⁹² Vogt-Spira 2000, 273. Cicerón comenta en uno de sus discursos esta misma particularidad jurídica y, amparándose en el derecho romano (*ex nostro iure*), la resuelve de la siguiente manera: «como nadie puede pertenecer a dos ciudades, pierde nuestra ciudadanía el fugitivo que ha sido admitido en un país extranjero, esto es, en otra ciudadanía» (Cic. *Caec.* 100 [Trad. J. Aspa Cereza, 1991]).

⁷⁹³ Fr. CIX Jocelyn (Trad. L. A. Hernández Miguel, 1998a)

⁷⁹⁴ Fr. CVII Jocelyn (Trad. A. Medina González, 2015).

⁷⁹⁵ Si echamos un vistazo a la literatura de este periodo podremos comprobar que el término *honoris* aparece asociado con frecuencia a relaciones socialmente aceptables y respetuosas con la tradición. Por ejemplo, el vínculo que une a dos amigos entre sí, a un hijo con su padre o a dos cónyuges, suele estar regido por el «honor», cf. Plaut. *Stich.* 48-49: «hermana, yo no quiero que pienses que yo me he olvidado de mi marido, ni tampoco que haya echado en saco roto todo lo que él ha hecho por mí» (*ille eos honores, mihi quos habuit, perdidit*, trad. M. González-Haba, 2002); Plaut. *Capt.* 355-356: «Que los dioses te cumplan todos tus deseos, por hacerme tan gran honor (*honore*) y librarne de las cadenas» (trad. M. González-Haba, 1992); Ter. *Haut.* 687: «¡Y válgame los dioses, como es cierto que me alegro no tanto por mi propia causa como por la de ella, quien sé que es digna de toda estima!» (*honore... dignam*, trad. G. Fontana Elboj, 2008). Por otro lado, varios epitafios elogian el *honoris* de la *uxor* o esposa, cf. *AE* 1967, 63: *Honoris et/sanctitatis/causa/Claudiae Ide/uxori optimae/P(ublius) Sextilius Primigenius*; *CIL* VI 3412: *Amplius Cassinus/evo(catus) Aug(usti) n(ostris)/Claudia Primaie mul(ieris) singularis adfec(tionis) et industriae/erga se et rem suam per/años XXI honoris/causa pro meritis eius/ut uxori fecit*.

parece bien». ⁷⁹⁶ Es decir, en la tragedia de Eurípides, Jasón se muestra más agradecido: si bien le echa en cara el haberse sometido a Eros, en ningún momento cuestiona el honor de Medea. ⁷⁹⁷

En cambio, Enio enfatiza de forma deliberada el contraste entre *amoris gratia* y *honoris gratia*. Las palabras de Jasón sugieren que Medea actuó arrastrada por una fuerza irracional, es decir, espoleada por otros estímulos emocionales que, como el amor, incitaban a la locura. Más que asemejarse a una matrona —siempre virtuosa y respetable— la Medea de Enio parece comportarse como se creía que hacían las prostitutas, sometidas a la lujuria y el desenfreno e incapaces de refrenar sus impulsos. ⁷⁹⁸ Así pues, Medea no desprecia solo la maternidad: también contraviene las pautas de comportamiento que regían las convenciones sociales y que determinaban la conducta de una esposa casta y pudorosa. Constituye, en definitiva, una inversión del modelo ideal de matrona.

A ello se añade su bajeza social, visible implícitamente en el tratamiento que recibe la nodriza. En uno de los fragmentos conservados, el personaje del pedagogo se refiere a ella con el término *custos* («guardiana»), un apelativo que, en el marco de las relaciones sociales, solía designar a aquel que se encargaba de vigilar o «custodiar» a alguien de su misma condición: «Antigua y fiel guardiana de la persona de nuestra ama, ¿por qué sales así, sin aliento, fuera de palacio?». ⁷⁹⁹ Como afirma A. Arcellaschi, si Medea fuese una mujer respetable, el pedagogo se hubiera dirigido a la nodriza con el término *ancilla*, que es el que se empleaba habitualmente para referirse a las esclavas de un ciudadano libre. ⁸⁰⁰ Sin embargo, al usar el sustantivo *custos*, Enio degrada a Medea a un estatus inferior, desmarcándose en este punto de la Medea de Eurípides, que es descrita como «la señora de la casa» (δέσποινα, v. 49), y su nodriza, como una «posesión» suya (κτῆμα, v. 49). ⁸⁰¹

Como colofón final, y en consonancia con el relato tradicional, la *Medea* de Enio también concluye con el asesinato de los dos hijos. ⁸⁰² En Roma, lo más parecido al infanticidio era la *expositio infantis*, pero ni siquiera en este caso se puede hablar de lo mismo. ⁸⁰³ Los hijos de Medea no eran unos recién nacidos, y aunque lo hubieran sido, la

⁷⁹⁶ Eur. *Med.* 530-531 (Trad. A. Medina García y J. A. López Pérez, 1983). Gorgias se apoyó en este mismo argumento para defender la inocencia de Helena en la guerra de Troya, alegando que había sido víctima de Eros, cf. Buis 2016, 6.

⁷⁹⁷ Séneca desliza una idea similar en su adaptación posterior, cuando Medea reconoce haber actuado solo por amor: «¡Y ningún crimen por ira he cometido; se ensaña mi amor desgraciado!» (Sen. *Med.* 135-136 [Trad. J. Luque Moreno, 1979]).

⁷⁹⁸ Falcone 2016, 78-79.

⁷⁹⁹ Fr. CXI Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006). En el teatro plautino la palabra *custos* suele aparecer en contextos o escenas protagonizadas por esclavos y se emplea casi siempre para designar a sujetos del mismo rango social. Por ejemplo, el esclavo Balión advierte al cocinero, otro esclavo como él, de que tendrá «vigilantes» (*custodes*) para que no robe nada de la casa (*Pseud.* 865), y más adelante, el esclavo Pseudolo se jacta de haber triunfado sobre los demás «guardianes» (*custodes*), que también eran esclavos (*Pseud.* 1037).

⁸⁰⁰ Arcellaschi 1990, 94-95.

⁸⁰¹ Vogt-Spira 2000, 271.

⁸⁰² Fr. CX Jocelyn: «Júpiter y tú también, alto Sol, que todo lo contemplas y que con tu luz llenas el mar, la tierra, el cielo, contempla este acto antes de que se realice» (Trad. J. Martos, 2006). Estos versos deben atribuirse al coro, y el «crimen» mencionado (*scelus*) alude, con toda seguridad, al infanticidio que estaba a punto de perpetrarse.

⁸⁰³ Haentjens 2000, 261.

voluntad de «exponerlos» recaía en el *pater familias*, no en la esposa. Además, Medea tampoco tenía argumentos legítimos —si los hay— para incurrir en semejante acción. El infanticidio *causa honoris* —esto es, como medio para ocultar unas relaciones ilícitas y un parto no deseado— era una prerrogativa jurídica inconcebible en la Roma de este periodo.⁸⁰⁴ Por este motivo, la escena del asesinato de los hijos (que probablemente no se representó sobre el escenario)⁸⁰⁵ debió de causar un gran impacto en el espectador romano, no menos que entre el público ateniense del siglo V a. C. Tal acción no solo constituía un acto cruel, también una grave infracción de la moralidad tradicional y de las obligaciones de las mujeres, quienes, aparte de dar a luz, debían velar por la crianza y protección de sus hijos.

En definitiva, si la Medea de Enio encarna el paradigma de la «anti-romanidad», es verosímil pensar que el poeta de Rudiae explotara igualmente su faceta de bruja, enfatizando aquellos rasgos asociados tradicionalmente a su figura y vinculados a los poderes de la magia. Es decir, esa transgresión socio-cultural vinculada al personaje —y que cristaliza en la Medea *barbara*, *meretrix* y *scelerata*—, debió de alternarse, en un segundo plano, con una transgresión religiosa expresada en sus *artes magicae*. Sin embargo, por muy válido que resulte este razonamiento, ningún fragmento de cuantos se han conservado alude explícitamente a los poderes mágicos de Medea. Solo podemos aferrarnos a la mera conjetura, y a la suposición de que la Medea de Enio, como encarnación de todos los vicios morales, incurriera en otras desviaciones de carácter religioso.

De entrada, la Medea de Eurípides no destacaba precisamente por sus facultades sobrenaturales. Sin duda, el tragediógrafo ateniense, como todos sus contemporáneos, conocía bien esta faceta de Medea, y es posible que así lo reflejara en su tragedia *Peliades*, una obra centrada en el asesinato de Pelias. No obstante, en su *Medea*, Eurípides omite casi por completo cualquier referencia a los poderes de la magia. En su lugar, retrata a una Medea «de carne y hueso», profundizando mucho más en su trasfondo anímico y psicológico. Así, algunos autores, como M. Shaw y A. Barlow, ven en la Medea de Eurípides el retrato desmitificado de una mujer ateniense, y, aunque no niegan del todo su dimensión sobrenatural, destacan el carácter eminentemente humano de la protagonista.⁸⁰⁶

Sus poderes pasan bastante inadvertidos, exceptuando alguna referencia aislada a las «malas artes» (κακῶν πολλῶν, v. 285) y a Hécate (Ἑκάτην, v. 397). Es cierto que Medea acaba con sus enemigos gracias a los «hechizos» (φαρμάκοις, v. 385), pero la muerte de Creonte y su hija —calcinados en las llamas— apenas recibe ninguna atención, y, como rigen las convenciones, es narrada indirectamente por un mensajero que informa a Medea de lo sucedido, sin hacer mayor hincapié (vv. 1125-1126). En otras palabras, da la impresión de que Eurípides estaba poco interesado en describir a Medea como una

⁸⁰⁴ Núñez Paz 2016, 33-34.

⁸⁰⁵ Como indica Horacio, este tipo de escenas —como cualquier otra que faltara al decoro y la moralidad solían narrarse de forma indirecta y *a posteriori* por un testigo ocular, normalmente un mensajero: «Que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo» (Hor. *Ars. P.* 185).

⁸⁰⁶ Shaw 1975, 260; Barlow 1989, 158-159. A esta visión se opone S. P. Mills, quien sí considera a la Medea eurípidea una auténtica «bruja». Según él, dentro de las artes mágicas existían diferentes grados especialización, como en cualquier oficio o disciplina, y partiendo de esta premisa, la Medea de Eurípides ocupaba el escalón más bajo dentro de la profesión (1980, 291)

«bruja».⁸⁰⁷ En su afán por retratarla lo más humana posible y llevar al escenario un debate tan candente como el papel de la mujer en la sociedad, el tragediógrafo ateniense privó al personaje de sus rasgos divinos, y con ello, redujo prácticamente a la nada sus poderes mágicos.

Teniendo en cuenta estos aspectos, y en vista de que la *Medea* de Eurípides constituye, como ya se ha dicho, el modelo principal de Enio, cabe esperar que su Medea tampoco destacara por sus facultades sobrehumanas. No obstante, varios investigadores se han percatado de ciertos indicios que, tomados en su conjunto, darían cuenta de sus poderes mágicos. Así, como ningún fragmento documenta explícitamente la magia de Medea, hay quienes se apoyan en evidencias extratextuales para defender su condición de «bruja», como las manos blancas y enyesadas que, según Cicerón, llevaba el actor que interpretaba su papel, lo cual ha sido interpretado como una manifestación visual de sus dotes de envenenadora: el color blanco simbolizaría, de este modo, el uso y la manipulación de venenos.⁸⁰⁸ Esta hipótesis, sin embargo, carece de todo fundamento. Ningún indicio permite establecer una relación simbólica entre el uso de *venena* y el blanqueo de las manos, por lo que todo apunta a que se trataba, más bien, de un elemento estético.⁸⁰⁹

Por otro lado, M. Erasmo detecta en uno de los fragmentos cierto «aroma ritual»: «a mí, penas; a él, luto; a él, la muerte; a mí, el destierro» (*mihi maerores, illi luctum, exitium illi, exilium mihi*).⁸¹⁰ Según el autor, dichas palabras —atribuidas presuntamente a Medea— constituyen un reflejo de sus poderes mágicos y de su estatus «as a sorceress in possession of superhuman powers».⁸¹¹ Sin embargo, esta interpretación parece algo exagerada: desde luego, hace falta algo más que un *versus quadratus* y unas manos enyesadas para sostener con un mínimo grado de rigor que la Medea de Enio también era «bruja».

En este sentido, de los 17 fragmentos que se conservan, hay uno que sí parece probar, si bien de manera oblicua o velada, los poderes mágicos de Medea. Se trata del fragmento CVb Jocelyn, que, según la crítica moderna, reproduce parte del diálogo que Medea mantuvo con Creonte después de que este ordenara su exilio. En un momento de la conversación, la princesa de Cólquide, con afectada gravedad, sentencia: «el que no puede hacer que le aproveche a sí mismo ser sabio (*sapiens*), en vano es sabio (*sapit*)».⁸¹² Con estas palabras, Medea parece negar la utilidad de sus propios poderes, siendo una de las primeras manifestaciones del tópico, tan frecuente en la elegía, de que la magia no

⁸⁰⁷ Como bien señaló C. E. Headlam a comienzos del pasado siglo, «Euripides...wisely keeps this occult power somewhat in the background and it greatly conduces to the dramatic effect that his heroine impresses us as a woman, not as a witch» (1904, 105).

⁸⁰⁸ Cic. *Fam.* 7.6: «...a las que Medea, con sus manos completamente empolvadas en yeso...» (*manibus gypsatissimis* [Trad. J. A. Beltrán, 2008]). Cf. Falcone 2016, 54 n. 184.

⁸⁰⁹ H. D. Jocelyn interpreta el yeso de las manos como parte del maquillaje del actor, y no como un testimonio ilustrativo de las prácticas mágicas de Medea (1969, 359). De hecho, está documentado el uso del yeso como cosmético, cf. *Anth. Pal.* 5.19 (γύψου). L. Fiorentini propone otra explicación. Partiendo de la premisa de que los papeles femeninos eran entonces interpretados por varones, el autor concluye que las *manus gypsatissimis* pretendían imitar la palidez proverbial que caracterizaba a las mujeres enamoradas, como en este caso Medea (2013, 128).

⁸¹⁰ Fr. CVIIIc Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006).

⁸¹¹ Erasmo 2004, 28.

⁸¹² Fr. CVb Jocelyn (Trad. J. Martos, 2006).

puede curar el amor.⁸¹³ Pero lo verdaderamente interesante del fragmento es el uso del adjetivo «sabio». Para A. Arcellaschi, el término *sapientia* posee un significado técnico y lo pone en relación directa con los saberes mágico-religiosos. De acuerdo con su interpretación, lo que Medea estaría tratando de decir es que no había razones para tenerle miedo, porque ni siquiera ella misma era capaz de usar sus poderes en su propio beneficio.⁸¹⁴

Este fragmento sería, en fin, una prueba plausible de que las artes mágicas constituirían un rasgo distintivo de Medea. Aunque Arcellaschi no desarrolla del todo su hipótesis, la explicación que ofrece resulta convincente y adquiere un crédito mayor a la luz de otros argumentos. Por ejemplo, la relación semántica y conceptual que establece entre *sapientia* y *artes magicae* tiene una sólida base documental, sobre todo en la literatura griega. Así, el geógrafo Estrabón no duda en elogiar la «sabiduría» (σοφία) de los sacerdotes egipcios, de los caldeos de Babilonia y de los magos persas, y Pausanias habla directamente de «la sabiduría del mago» (μάγου σοφία).⁸¹⁵ Los testimonios son más escasos en la tradición latina, pero vale la pena recordar, a tales efectos, las palabras de Cicerón, que calificó a los magos persas de «sabios doctores» (*genus sapientium et doctorum*).⁸¹⁶

Ahora bien, la prueba más sólida de que el fragmento CVb Jocelyn alude a los poderes mágicos de Medea es el pasaje eurípideo en el que este se basa. En la *Medea* de Eurípides, Creonte justifica el exilio de Medea alegando el temor que le inspira su «sabiduría natural» (σοφή πέφυκας) y sus «malas artes» (κακῶν πολλῶν ἴδρις).⁸¹⁷ La expresión «malas artes» parece una clara referencia a los venenos de Medea, y su estrecho vínculo con el concepto de σοφία corrobora hasta qué punto magia y sabiduría conformaban dos realidades indisociables. De hecho, será la propia Medea la que, más adelante, asocie su «sabiduría natural» (πεφύκαμεν σοφοὶ) con sus «hechizos mágicos» (φαρμάκοις).⁸¹⁸

⁸¹³ En un poema de Ovidio, Medea vuelve a destacar sus propias limitaciones en materia amorosa: como ella misma reconoce, aunque fue capaz de doblegar toros y dragones, «no pude huir de mis propias llamas [...], y me abandonan mis sortilegios, mis hierbas y mis hechizos» (Ov. *Her.* 7.167-168 [Trad. A. Pérez Vega, 1994]). Sobre la Medea de las *Heroidas*, cf. Martina 2002.

⁸¹⁴ Arcellaschi 1990, 62. En cambio, para A. Boyle este verso muestra el rechazo que la élite romana profesaba hacia la filosofía griega: «Medea's apparent denigration of herself as *sapiens* plays into the Roman elite's distrust and marginalisation of (Greek) intellectuals, who were banned several times from Rome as injurious to the collective well-being of the citizens» (2006, 75).

⁸¹⁵ Strab. 1.2.15; Paus. 5.27.3. Ya en época tardía, Heliodoro expuso las diferencias existentes entre dos tipos de «sabiduría egipcia» (Αἰγυπτίων σοφίαν): una sabiduría vulgar, «servidora de ídolos», «aficionada a los yerbajos» y «basada en encantamientos mágicos» (ἐπφδαῖς), y una sabiduría «celestial», «aplicada al bien y a la utilidad de los hombres», y que, a juicio del autor, «es la que verdaderamente hay que llamar sabiduría» (Heliod. *Aeth.* 3.16.3-4 [Trad. E. Crespo Güemes, 1979]).

⁸¹⁶ Cic. *Div.* 1.46.

⁸¹⁷ Eur. *Med.* 282-291. Hay quienes sugieren como posible modelo de Enio un fragmento de la tragedia perdida de *Aegeus*, escrita también por Eurípides, donde se dice: «Odio al maestro de sabiduría que por sí mismo no es sabio» (fr. 905 Kannicht), cf. Brooks 1981, 196; Manuwald 2012, 202. Sin embargo, esta hipótesis parece poco probable. Lo más verosímil es que Enio se inspirase directamente en la tragedia *Medea*.

⁸¹⁸ Eur. *Med.* 385. Sobre la sabiduría de Medea como objeto de rechazo y suspicacia, cf. Paduano 2000. Sobre esta cuestión, véase también Pedregal (1998), que extiende el análisis a la sabiduría femenina en general.

En conclusión, aunque disponemos de pocas pruebas sobre las que basar nuestra argumentación, los fragmentos conservados y su cotejo con la tragedia de Eurípides nos llevan a plantear la hipótesis de que la Medea de Enio también fue caracterizada como una peligrosa hechicera. Lejos de plantear un debate en torno a la condición social de la mujer, que es lo que propone Eurípides en su tragedia, el poeta latino adaptó el mito clásico con una intención diferente: reforzar los lazos identitarios que mantenían unido al pueblo romano y los valores tradicionales. Y, con el propósito de cumplir con dicho cometido, proyectó en Medea todos los vicios y defectos morales que se antojaban contrarios al *mos maiorum*. Como la Canidia del *Epodo* 5 de Horacio, Medea aparece retratada como una mujer bárbara y despreciable, que renuncia a los deberes de la maternidad, que se comporta como una cortesana impúdica y que acaba asesinando a sus propios hijos. Es decir, una mujer que transgrede las normas fijadas por la ley y la costumbre.

La magia debió de desempeñar un papel importante en la caracterización del personaje, pero, más allá del carácter fragmentario de los textos, existen indicios lo suficientemente sólidos para atisbar en la Medea de Enio el retrato o esbozo de una bruja que hacía uso de sus poderes para satisfacer sus propósitos criminales. En contraposición a su homóloga eurípidea, la Medea eniana sí se ciñe a la imagen clásica de hechicera que tanto el mito como el arte y la literatura le habían asignado desde tiempos inmemoriales. Y, en este sentido, la magia de Medea no deja de ser un indicador más de alteridad, que refuerza la frontera entre lo romano y lo no-romano. En una época marcada por la creciente llegada de cultos extranjeros, la tragedia de Enio debió de ejercer una función destacada a la hora de fortalecer la identidad «nacional» romana. La caracterización de Medea como una bruja peligrosa debe entenderse o contextualizarse con arreglo a esta perspectiva.⁸¹⁹

4.3.2. El *Medus* de Pacuvio

Frente a la Medea de Enio, la Medea de Pacuvio ya es una hechicera malvada, al contrario: en un giro radical, asume el papel de «heroína» o redentora.⁸²⁰ Por orden cronológico, *Medus* es la segunda tragedia protagonizada por Medea que se estrenó en Roma, aunque el título haga referencia a Medo, el hijo que Medea tuvo con el rey Egeo. Se conservan un total de 30 fragmentos, transmitidos casi todos por gramáticos y lexicógrafos de época tardía,⁸²¹ pero no sabemos cuál pudo ser el modelo griego en el que

⁸¹⁹ Es difícil precisar la fecha de estreno de la *Medea exul*. Algunos autores la sitúan al poco de que Enio llegara a Roma y Catón fuese nombrado edil, es decir, en el año 204 a. C. o en una fecha cercana (Arcellaschi 1990, 43). De ser así, su representación habría coincidido con un periodo particularmente inestable desde el punto de vista político y religioso, con los últimos conatos activos de la guerra anibálica y la llegada a la capital del culto a Cibeles. Con todo, la datación de las tragedias de Enio sigue siendo, como ya se ha dicho, una cuestión espinosa.

⁸²⁰ Arico 1997, 62.

⁸²¹ Todos los fragmentos que cito proceden de la edición canónica de G. D'Anna (1967), aunque no ignoro la existencia de una edición más reciente y actualizada a cargo de P. Schierl (2006). A primera vista, 30 fragmentos puede parecer un número significativo, al menos si lo comparamos con los 17 fragmentos de la *Medea* de Enio. Sin embargo, esos 30 fragmentos comprenden un total de 37 versos, exactamente la misma

se basó. Algunos sostienen que Pacuvio se inspiró necesariamente en la tragedia ática,⁸²² pero el único drama que lleva el mismo título es una comedia de Teopompo (s. IV a. C.), sobre la que, por lo demás, tampoco se sabe mucho, y que, a juzgar por el género, difícilmente pudo servir como modelo. Por esta razón, en los últimos años ha ido cobrando cada vez más fuerza la hipótesis de que el *Medus* pacuviano fue una obra original.⁸²³

Sea como fuere, se puede llegar a reconstruir parcialmente el argumento de la tragedia gracias al poeta Higino, quien dedicó un capítulo de su obra a narrar el regreso de Medo a la Cólquide y el enfrentamiento que mantuvo con Perses. Cito a continuación el pasaje completo:

1. A Perses, hijo de Sol y hermano de Eetes, se le había vaticinado que se precaviera de la muerte a manos de un descendiente de Eetes. A Medo, mientras andaba buscando a su madre, una tempestad lo arrastró ante el rey Perses; los guardias lo condujeron prisionero ante dicho rey.
2. Medo, hijo de Egeo y de Medea, al ver que había caído en manos de un enemigo, mintió diciendo que él era Hípotes, hijo de Creonte. El rey lo investigó con gran diligencia y ordenó que fuera enviado a la cárcel. Se dice que hubo allí sequía y escasez de alimentos.
3. Habiendo llegado allí Medea en un carro tirado por dragones, se hizo pasar por sacerdotisa de Diana ante el rey, y dijo que ella podía conjurar la esterilidad. Y cuando oyó decir al rey que Hípotes, hijo de Creonte, estaba detenido en la cárcel, pensando que él habría llegado para vengar el ultraje infligido a su padre, allí traicionó a su propio hijo, sin saber que lo era.
4. En efecto, ella persuadió al rey de que aquél no era Hípotes, sino Medo, hijo de Egeo, enviado por su madre para matar al rey, y pidió a éste que se lo entregara para matarlo, estimando que se trataba de Hípotes.
5. Y así, cuando Medo iba a ser conducido ante ella para pagar la mentira con la muerte, al ver Medea que la realidad era distinta de como había pensado, dijo que quería conversar con él, le entregó una espada y le mandó vengar las ofensas infligidas a su abuelo. Medo, oído el relato, mató a Perses y se apoderó del reino de sus antepasados. A partir de su nombre denominó a aquella tierra Media.⁸²⁴

Este resumen concuerda con el gusto y los intereses de Pacuvio, tan aficionado a los giros inesperados y a las falsas identidades.⁸²⁵ Con los fragmentos de la obra original a nuestra disposición y el epítome de Higino como referencia, tenemos material abundante para indagar en la figura de Medea y analizar la función que desempeñó la magia en esta tragedia. La impresión que se desliza tras una primera lectura de los textos sugiere que la Medea de Pacuvio tiene poco que ver con la Medea *ferox* de Enio. De

cantidad que los de la *Medea exul*. Es decir, el análisis de los fragmentos del *Medus* de Pacuvio plantea mayores dificultades, en la medida en que los textos son más breves y están más dispersos.

⁸²² Es la tesis tradicional, en el siglo XIX por F. G. Welcker (1839-1841, 1206) y desarrollada décadas después por O. Ribbeck (1895, 325).

⁸²³ Esta idea ya fue planteada a finales del siglo XIX por G. Castelloni (1895, 63) y más recientemente por I. Lana (1947-1949, 28), quien le dio forma y contenido. M. Valsa (1957, 8) y A. Arcellaschi (1990, 40) se postulan en la misma línea.

⁸²⁴ Hyg. *Fab.* 27 (Trad. J. Del Hoyo y J. M. García Ruiz, 2009). No sería esta la única vez que Higino resume la trama de una tragedia de Pacuvio. Como vimos en el apartado anterior, hizo lo mismo con el *Astyanax* de Accio, y también con su *Antiopa* (Hyg. *Fab.* 7) y su *Chryses* (Hyg. *Fab.* 121). En el caso particular de *Medus*, una prueba irrefutable de que Higino sigue de cerca la tragedia de Pacuvio es el uso del antropónimo Hípotes para designar al hijo de Creón, sin precedentes en la tradición griega y documentado exclusivamente en el *Medus* de Pacuvio: fr. XIV D'Anna: *Qua super re interfectum ese dixisti Hippotem?* Cf. Arcellaschi 1990, 103.

⁸²⁵ Fantham 2003.

hecho, en la versión pacuviana del mito, Medea aparece representada como una mujer atractiva, que ayuda a su hijo a recuperar el trono y que utiliza sus poderes con fines benévolos, y no para causar daño. Desde algunos sectores de la crítica se ha tratado de desmontar esta imagen «positiva» de Medea, alegando que, en el fondo, seguía siendo igual de perversa y siniestra.⁸²⁶ Pero, desde mi punto de vista, la transformación del personaje es radical, y responde, como voy a tratar de exponer, a una clara intencionalidad por parte del autor.

De todos los cambios perceptibles, el más llamativo atañe a su aspecto físico. El fr. XI D'Anna hace alusión a una «mujer de elegantísima belleza», refiriéndose sin duda a Medea, quien, no olvidemos, había adoptado la apariencia de una sacerdotisa de Diana. Esta descripción podría esperarse en la fase inicial del mito, es decir, cuando Medea todavía era una doncella joven y atractiva.⁸²⁷ Pero la trama de Pacuvio transcurre muchos años después de la huida de la Cólquide, en una fase en la que Medea, consumida por las desgracias del pasado, había dejado atrás la belleza de su juventud. Su *egregiissima forma* constituye, pues, un rasgo absolutamente novedoso, y, desde luego, contrasta con la imagen estereotipada de la bruja romana, caracterizada por su repugnante aspecto físico.⁸²⁸

Como es habitual en el mito y la tragedia, la belleza natural supone una garantía de belleza «moral», dándose una correlación entre el físico y el *ethos* del personaje.⁸²⁹ Medea no supone una excepción y en la tragedia de Pacuvio despliega todo un abanico de virtudes que chocan frontalmente con su reputada inmoralidad. Para empezar, ya no es vista como una bárbara oriental: la acción no transcurre en Corinto, sino en la Cólquide, y aunque en algún punto de la trama llega a insinuarse su condición de exiliada,⁸³⁰ el regreso a su patria anuncia el final de un ciclo, y la consecuente reconversión del personaje. Medea vuelve a su tierra natal y, desde que llega, recibe el tratamiento de *hospita*.⁸³¹ Además, la Medea de Pacuvio también estaba lejos de ser una vulgar concubina. Los personajes de la tragedia se refieren a ella con el término *mulier*,⁸³² que, si bien designaba de forma amplia y genérica a todas las mujeres, en algunos contextos se empleaba específicamente para aludir a la mujer que estaba casada, en oposición a la

⁸²⁶ Así lo creyó en su día O. Ribbeck, quien tachó a Medea de peligrosa manipuladora (1985, 325). P. Schierl también pone en duda sus buenas intenciones al observar una serie de paralelismos con la Medea de Enio, como el carro alado de serpientes o su plan para asesinar a Medo creyendo que se trataba del hijo de Creonte (2006, 276).

⁸²⁷ Por ejemplo, en el *epos* de Apolonio, Medea destaca por su «bello cutis» (καλὸν χροῖα, 3.725), su «rubia cabellera» (ξανθὰς...ἐθείρας, 3.829) y su radiante hermosura (μορφῆς ἀγανῆσιν, 3.1007). Esta descripción favorable o positiva se remonta incluso a Hesíodo, quien la describe como una joven «florecente» y «de ojos vivos» (Hes. *Theog.* 998).

⁸²⁸ Stanley 2014, 46-47. La Medea de Séneca es descrita como un «monstruo cruel y horripilante» (*monstrumque saevum horribile*, Sen. *Med.* 190), nada que ver con la Medea de Pacuvio. En el caso de esta última, su aspecto era tan sorprendente que nadie la reconoció cuando llegó a la Cólquide, ni siquiera su propio padre, el rey Eetes: «¿Quién eres, tú, mujer, que me llamas con un nombre insólito?» (fr. XXI D'Anna), cf. Falcone 2017.

⁸²⁹ Pensemos en el Tersites de Homero, cuya tara física (cojo, patizambo y encorvado) no dejaba de ser un reflejo de su bajeza moral (Hom. *Il.* 2.216-220).

⁸³⁰ Fr. VII D'Anna: *exul incerta vagat*.

⁸³¹ Fr. XII D'Anna: *Caelitum camilla, exoptata advenis: salve, hospita!*

⁸³² Fr. XI D'Anna: *mulier egregiissima forma*; fr. XXI D'Anna: *Quis tu es, mulier, quae me insueto nuncupasti nomine*.

virgo o muchacha.⁸³³ Es decir, Medea recibe el mismo tratamiento y consideración moral que una matrona.

Otro contraste significativo concierne al ámbito de las relaciones familiares. Si en la versión clásica del mito Medea es presentada como una mujer malvada y extremadamente cruel con su familia, Pacuvio transmite justo la imagen contraria. Así, Medea no solo rescata a su hijo de la cárcel, también se reconcilia con su padre, el destronado y viejo rey Eetes: «Cuando todos te buscaban y tu reino florecía, me marché de tu lado; ahora que todos te han abandonado, yo sola, con enormes peligros, me dispongo a devolvértelo».⁸³⁴ La escena coincide con uno de los momentos más emotivos del drama y constituye un derroche de piedad maternal. Sin duda, estos versos, dichos en boca de la protagonista, debieron de conmover a una mayoría del público, tanto más teniendo en cuenta que la *pietas* constituía una de las virtudes más importantes del *mos maiorum*.⁸³⁵

Queda claro, pues, que en la tragedia de Pacuvio Medea ya no es la madre infanticida del mito. Ahora bien, para que la mutación del personaje fuera completa, debía desprenderse del atributo que más la caracterizaba: sus poderes sobrenaturales, o mejor dicho, el uso nocivo y pernicioso de su magia. Así, aunque el estado fragmentario de los textos complica de nuevo el examen de la cuestión, existen indicios que apuntan a una transformación en tal sentido. En su intento por rehabilitar la figura de Medea, Pacuvio retrató a una mujer piadosa y despojada de maldad, o, para ser más correctos, a una sacerdotisa con poderes filantrópicos y apotropaicos. Una imagen, en fin, incompatible con su historial delictivo y con su fama de bruja asesina experta en la manipulación de venenos.

Por ejemplo, el fragmento XII D'Anna reproduce las palabras de un personaje, posiblemente el rey Perses, dando la bienvenida a Medea creyendo que era una sacerdotisa de Diana: «Servidora de los celestiales (*caelitum camilla*), llegas siendo esperada; ¡te saludamos, huésped!».⁸³⁶ La expresión *caelitum camilla* evidencia el cambio radical que experimenta Medea en el plano religioso. Por un lado, es una «servidora» de los dioses o una «auxiliar» (*camilla*), y no alguien que se sitúa por encima de ellos.⁸³⁷ Y, por otro, se presenta como la asistente de los dioses *caelites*, un detalle que

⁸³³ Cf. Cic. *Verr.* 2.1.24 §63: «...si hay alguna muchacha o mujer que merezca...» (*ecqua virgo sita ut mulier digna...*); Lactant. *Div. inst.* 1.17.8: «si fue primero virgen y después mujer...» (*si virgo fuit primo, postea mulier*).

⁸³⁴ Fr. XXIV D'Anna (Trad. S. Núñez, 1997a). El autor de la *Retórica a Herenio* cita este pasaje como ejemplo de argumentación tramposa, porque, según él, la magnitud del delito cometido —en este caso, todos los crímenes imputados a Medea— era incompatible con cualquier tipo de disculpa: «no se puede disimular con una débil excusa una falta evidente» (*Rhet. Her.* 2.40 [Trad. S. Núñez, 1997a]). En la misma línea, Cicerón vuelve a citar este fragmento para ilustrar cómo «una justificación trivial pretende excusar una acción abiertamente deshonest» (Cic. *Inv. Rhet.* 1.90 [Trad. S. Núñez, 1997b]). Sin embargo, parece inevitable que los espectadores sintieran cierta admiración por Medea, después de ver cómo salvaba a su hijo encarcelado y dedicaba estas palabras a su padre, y más si guardaban en su recuerdo la imagen de esa otra Medea cruel y atroz que describe Enio.

⁸³⁵ Como señala G. Manuwald con relación a este pasaje, «Medea's aim to take revenge for the injustice done to her family and to entrust power to her son as the legitimate heir would have agreed with Roman thinking» (2013, 122).

⁸³⁶ Trad. L. A. Hernández Miguel, 1998a.

⁸³⁷ El adjetivo *camilla* resulta, además, de lo más apropiado en este contexto, pues, según la tradición mitológica, la amazona Camila estaba ligada al culto a Diana, cf. Verg. *Aen.* 11.535-538: «Oye, muchacha

no debió pasar desapercibido entre el público, que conocía bien su reputación como sacerdotisa de Hécate y su devoción por las divinidades ctónicas.⁸³⁸ En otras palabras, en el *Medus* de Pacuvio Medea aparece caracterizada como una sacerdotisa de Diana, una descripción acorde a la ortodoxia religiosa y alejada por completo de la Medea hechicera del mito.

Con esta carta de presentación y en un alarde de piedad, Medea libró a la Cólquide de un gran desastre: «Yo puedo liberarla de esta ruina» (*possum ego istam capite cladem averruncassere*).⁸³⁹ No es fácil contextualizar este verso dentro del marco argumental de la tragedia, pero todo apunta a que la «ruina» (*clades*) a la que alude Medea se refiere a la sequía que assolaba los campos de la Cólquide y que menciona Higino en su resumen. Según Higino, la Cólquide padeció «una sequía y escasez de alimentos» (*sterelitas et penuria*), y Medea, nada más llegar con su carro alado, «dijo que podía conjurarla» (*dixit sterilitatem se expiare posse*).⁸⁴⁰ Junto al testimonio de Higino, el texto de Pacuvio también deja entrever que la Cólquide había sufrido las consecuencias de una terrible calamidad, como se desprende del fr. XIII D'Anna, donde un personaje declara: «durante años la peste ha assolado nuestros campos» (*postquam calamitas plures annos arvas calvitur*). La sinonimia entre *clades* y *calamitas* permite establecer una conexión entre ambos fragmentos y avala la hipótesis de que, en efecto, Medea erradicó la sequía con ayuda de sus poderes,⁸⁴¹ elevándose a la altura de otros sabios filósofos dotados de

Camila, marcha a un combate cruel —ciñe en vano sus armas favoritas— Camila a quien yo quiero más que a otra ninguna. No le ha entrado este amor ahora a Diana ni le turba de repentina dulcedumbre el alma» (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1992). Cf. D'Anna 1967, 218.

⁸³⁸ Della Casa 1974, 292-293.

⁸³⁹ Fr. XV D'Anna. La identificación de Medea como la *persona loquens* de este fragmento está fuera de toda duda, cf. D'Anna 1967, 219; Arcellaschi 1990, 113; Schierl 2006, 371; Falcone 2016, 127.

⁸⁴⁰ Hyg. *Fab.* 27.2-3. Higino emplea casi las mismas palabras para referirse a los desastres que sufrió Tebas durante el reinado de Edipo: «Entretanto, sobrevino en Tebas una gran esterilidad y escasez de cosechas» (*Interim Thebis sterilitas frugum et penuria incidit*, Hyg. *Fab.* 67.6).

⁸⁴¹ Sobre la relación semántica entre *clades* y *calamitas*, cf. Plaut. *Capt.* 911: «¡Qué desastre, qué calamidad!» (*clades calamitasque*). Por otro lado, el uso del verbo *averruncare* («desviar») resulta aquí de lo más pertinente, ya que suele aparecer asociado a contextos religiosos y ritos de purificación. Por ejemplo, en su tratado sobre agricultura, Catón el Viejo prescribió una fórmula ritual para «purificar el campo» y «desviar» (*averrunces*) todas las «calamidades» (*calamitates*), cf. *Cat. Agr.* 141.2. El verbo *averruncare* también expresa a menudo el significado técnico de «expiar» un prodigio, cf. Liv. 8.6.11: «se acordó sacrificar víctimas para conjurar (*averruncandae*) la cólera de los dioses» (Trad. J. A. Villar Vidal, 2001); 10.23.1: «Aquel año ocurrieron muchos hechos extraños y para conjurarlos (*averruncandorum*)...» (Trad. J. A. Villar Vidal, 2001). Tal es así que, según Varrón, existía un dios llamado Averrunco al que la gente suplicaba cuando quería librarse de un peligro (Varro. *Ling.* 7.102), y de acuerdo con Aulo Gelio, «entre los dioses a los que es preciso aplacar para que aparten las desgracias de nosotros y de nuestras cosechas, se cuentan *Auruncus* y *Robigo*» (Gell. *NA* 5.12.14 [Trad. M. A. Marcos Casquero y A. Domínguez García, 2006a]). A todo ello cabría añadir el papel de Diana como diosa de la agricultura y la fertilidad. Aunque en la Antigüedad era mucho más conocida por sus atributos como «señora de los animales» (*Potnia theron*) y diosa de la caza, desde tiempos remotos se identifica igualmente con la fertilidad de los campos (cf. Hom. *Il.* 21.471: Ἄρτεμις ἀγροτέρη; Callim. *Hymn.* 3.129-131), de ahí que los habitantes de Cólquide aguardaran ansiosamente su llegada (*exoptata advenis*, fr. XII D'Anna). De hecho, como pone de relieve una inscripción fechada a finales del siglo II d. C. y descubierta en Asia Menor, las autoridades de la ciudad de Sardes se encomendaron a la protección de la Artemis efesia para sofocar la peste que había devastado la ciudad y cuyo origen se debía a los maliciosos artefactos de un mago (μάγου κακοτήρια σύμβολα τέχνης), cf. Graf 1992.

poderes taumatúrgicos y que, al igual que ella, salvaron a varias ciudades de la ruina y la destrucción.⁸⁴²

Cómo se llevó a cabo o en qué consistió este rito de expiación, es una cuestión difícil de precisar. Según E. Fantham, Medea trató de conjurar la sequía sacrificando en escena a Hípotes (es decir, a su hijo Medo),⁸⁴³ una explicación que, desde mi punto de vista, se antoja poco verosímil, no solo porque va en contra de la lógica argumental, también porque resulta incompatible con la imagen positiva de Medea. Es cierto que los sacrificios humanos estaban particularmente asociados al culto de Artemis-Diana,⁸⁴⁴ pero su puesta en escena habría escandalizado al público y lo habría posicionado moralmente en contra del personaje. Por ello, parece más coherente y verosímil que Medea se decantara por otros procedimientos rituales acordes con la ortodoxia religiosa, y considerados igualmente eficaces a la hora de conjurar hambrunas y proteger las cosechas, como la recitación de plegarias,⁸⁴⁵ el uso de amuletos⁸⁴⁶ o el sacrificio de animales.⁸⁴⁷

Todas estas evidencias ratifican, en definitiva, la transformación del personaje de Medea. El cambio fue tan drástico que, como afirma R. Cowan, debió incluso de confundir al público romano, acostumbrado a esa otra Medea oscura y siniestra: «instead of harming, she heals; instead of betraying her father, she is reconciled with him and restores him to his throne; instead of killing her children, she saves her son; instead of destroying the order of household and city, she reunites a family and re-establishes the legitimate civic order».⁸⁴⁸ Sin embargo, la metamorfosis que experimenta Medea no es arbitraria. Al contrario: constituye el resultado de un proceso creativo autoconsciente y

⁸⁴² Según la tradición, Epiménides de Cnosos purificó la peste de Atenas sacrificando ovejas blancas y negras, una hazaña que le valió el apodo de θεοφιλέστατος («el favorito de los dioses», Diog. Laert. 1.109-110). Asimismo, se dice que el filósofo Empédocles conocía ciertos φάρμακα capaces de conjurar las sequías o capturar el viento que arruinaba las cosechas (Diog. Laert. 8.60), lo mismo que Apolonio de Tiana, quien erradicó una plaga en Éfeso (Philostr. VA. 4.10), o el filósofo neoplatónico Proclo, quien salvó a Atenas de la sequía invocando la lluvia con sus encantamientos, cf. Edwards 2000, 28-31. La magia curativa estaba legalmente permitida en algunos contextos, tal como prueba una ley promulgada en el año 319 d. C., que castigaba el uso nocivo de las «artes mágicas» (*magicis artibus*) dejando exentos de condena los remedios empleados para curar enfermedades y proteger las cosechas (*Cod. Theod.* 9.16.3).

⁸⁴³ Fantham 2003, 110.

⁸⁴⁴ Era una creencia extendida que los pueblos del Quersoneso táurico sacrificaban a los extranjeros que se adentraban en su territorio a la diosa Artemis. De ello da cuenta el relato mítico que narra el periplo de Ifigenia en tierras de Toante, quien ordenó sacrificar a su hermano Orestes y al resto de sus compañeros, cf. n. 754.

⁸⁴⁵ Plin. *NH.* 17.267; 28.29.

⁸⁴⁶ Plinio el Viejo hace alusión a unas piedras que los *magi* llamaban *chelonitis* y que se usaban a modo de amuleto «para apaciguar las tormentas» (Plin. *NH.* 27.155). Por otro lado, Dioscórides afirma que los árboles daban más frutos si se ataba a su tronco una selenita (5.141)

⁸⁴⁷ Según Séneca, en la ciudad griega de Cleonas había sacerdotes que se encargaban específicamente de vigilar la llegada del granizo y de sacrificar un cordero o un pollo para espantarlo. Y en el caso de que no tuvieran a disposición tales víctimas, podían reemplazarlas por gotas de su propia sangre (Sen. *Q.Nat.* 4.6-7). De forma parecida, en la India era costumbre por aquel entonces que el jefe de la comunidad sacrificara a orillas del río toros y caballos negros y arrojara a la corriente una medida de oro. Los indios pensaban que al tirar el oro al agua habría abundancia de cosechas y el río no inundaría la tierra (Philostr. VA. 2.19). Asimismo, una noche al año los ciudadanos de Titane, cerca del golfo de Corinto, hacían sacrificios en lo alto de una colina para domesticar la fuerza de los vientos, seguido de «otros ritos secretos en cuatro hoyos» (Paus. 2.12.1). Según Pausanias, el sacerdote recitaba en ellos «los encantamientos de Medea» (Μηδείας... ἐπιφθόσας), un testimonio que adquiere un significado especial a la luz del texto de Pacuvio.

⁸⁴⁸ Cowan 2010, 46.

premeditado, que guarda, a su vez, una estrecha relación con el marco histórico y cultural en el que se inscribe la obra.

Así, algunos autores, como A. Arcellaschi, vinculan la caracterización positiva de Medea con las circunstancias políticas del momento. Según Arcellaschi, la tragedia se estrenó a finales del año 192 a. C., en vísperas de la guerra contra Antíoco III. Dado el inminente enfrentamiento, los magistrados de la ciudad se habrían interesado en representar una obra que exaltara el ardor guerrero de los ciudadanos y predispusiera su ánimo de cara a la guerra, y el *Medus* de Pacuvio, cuyos protagonistas —griegos y occidentales— conquistaban y sometían un pueblo oriental, se adecuaba bien a dicho propósito. Desde esta perspectiva, Medo sería la reencarnación de Agamenón, Alejandro y Escipión Asiático, y Perses se identificaría con Antíoco III.⁸⁴⁹ El personaje de Medea también sería de vital importancia, porque fue ella quien rescató a Medo de la cárcel y restauró a Eetes en el trono. Como concluye Arcellaschi, «si notre presentation des faits est acceptée, on comprendra mieux le caractère nettement sympathique du personnage».⁸⁵⁰

Esta explicación, no obstante, resulta poco convincente. Desde luego, no era la primera vez que Pacuvio excitaba los ánimos del público focalizándolos contra un enemigo extranjero. Según I. Lana, su tragedia *Hermiona* fomentaba «l'odio antispártano» y se estrenó poco después de la batalla de Cinoscéfalos (197 a. C.), donde las tropas romanas derrotaron a los ejércitos de Macedonia.⁸⁵¹ Sin embargo, Arcellaschi basa toda su argumentación en la datación de la obra —que, como ya he señalado, sitúa en el año 192 a. C.—, y esta datación plantea serias dudas. Para empezar, el único indicio que lleva a sugerir esta fecha es el tono paródico que subyace en el *Pseudolus* de Plauto, donde se hacen varias alusiones al mito de Medea.⁸⁵² Arcellaschi concluye, sin demasiado fundamento, que Plauto estaba parodiando el *Medus* de Pacuvio, y como el *Pseudolus* se estrenó en el año 191 a. C. y los chistes no habrían sido captados por el público si la tragedia no se hubiera estrenado recientemente, propuso como datación de la misma el año 192 a. C.⁸⁵³

Con todo, aun asumiendo que los versos de *Pseudolus* tenían un carácter paródico, y que sus personajes, cuando hablaban de Medea, lo hacían en clave intertextual, es más verosímil pensar, por razones estrictamente cronológicas, que Plauto estuviese parodiando la *Medea exul* de Enio antes que el *Medus* de Pacuvio. Como es sabido, Enio llegó a Roma a finales del siglo III a. C. de la mano de Catón, y perteneció a la generación coetánea a Plauto y anterior a Pacuvio (quien, recordemos, era sobrino suyo). Además, por lo poco que se sabe de la vida de Pacuvio, las fuentes sugieren que su vocación como poeta fue algo tardía y que no desplegó todo su potencial artístico hasta mediados del

⁸⁴⁹ Arcellaschi 1990, 152.

⁸⁵⁰ Arcellaschi 1990, 154.

⁸⁵¹ Lana 1947-1949, 48.

⁸⁵² Plaut. *Pseud.* 193: «...en lugar del rufián Bailón, me llamen el rey Jasón» (Trad. M. González-Haba, 2002); 868-870: «Pues porque con lo que te tragues hoy aquí por obra mía verás como te ocurre igual que a Pelias con Medea, que con sus filtros y sus pócimas se cuenta que le volvió un pollo de un abuelo que era el hombre» (Trad. M. González-Haba, 2002). Remito al capítulo concerniente a la magia en la comedia latina para una interpretación de ambos pasajes.

⁸⁵³ Arcellaschi 1990, 120-125.

siglo II a. C.⁸⁵⁴ Por consiguiente, la explicación de Arcellaschi resulta tan anacrónica como discutible.

Dicho esto, al no poder datar la obra en una fecha concreta, el único modo de comprender el papel que desempeñó Medea en la tragedia de Pacuvio pasa por adoptar un enfoque atemporal. Y eso es precisamente lo que hace R. Cowan, quien ve una clara analogía entre la Cólquide y Roma. Según él, el *Medus* de Pacuvio aspiraba, en último término, a reforzar el sentimiento identitario del pueblo romano, como la *Medea exul* de Enio. La diferencia reside en que Enio se servía de un anti-modelo que encarnaba los valores opuestos a la moral tradicional, y Pacuvio, en cambio, llevó a escena un mito que reproducía con exactitud la leyenda de fundación romana, concretamente la historia de Numitor y Amulio.⁸⁵⁵

Según la tradición, Amulio usurpó el trono de Alba Longa tras derrotar a Numitor, su hermano mayor y, a la sazón, el legítimo rey. Luego ordenó ejecutar a todos los hijos de Numitor salvo a Rea Silvia, quien se entregó al culto de Vesta. Sin embargo, el dios Marte la forzó en contra de su voluntad y dio a luz a los gemelos Rómulo y Remo, que al cabo de unos años vengarán a su abuelo Numitor asesinando al rey Amulio. El parecido entre ambas historias es extraordinario, hasta el punto de poder intercambiar sus respectivos personajes. Así, Numitor se corresponde con el rey Eetes, Amulio con Perses, y Medo, por su parte, se identifica conjuntamente con Rómulo y Remo. De este modo, Cowan concluye que el *Medus* de Pacuvio —que carecía de antecedentes en la tradición griega— desempeñaba en Roma una función auto-propagandística, al ofrecer a los espectadores romanos una versión paralela de su propio mito fundacional: «the *Medus* is clearly a means of exploring Rome's foundation myth and, through it, Roman identity».⁸⁵⁶

Ahora bien, ¿en qué lugar queda Medea? ¿Cómo encaja dentro de este esquema? Para Cowan, el personaje de Medea constituye una pieza fundamental dentro del engranaje de la obra y la compara directamente con otras mujeres del pasado que, de forma similar, contribuyeron con sus acciones al crecimiento y desarrollo de la ciudad, como Tanaquil, la esposa de Tarquinio Prisco: «[Medea] operates as a means of thinking about how Rome uses the Other-woman, foreigner, witch, as a tool in its own advancement».⁸⁵⁷ Sin embargo, este razonamiento carece de sentido. Como he tratado de exponer, la Medea de Pacuvio no se ciñe al estereotipo de bruja malvada, antes bien, constituye un exponente de los valores y virtudes que definían a la matrona romana (*fides*, *pietas*, *pudicitia*, etc.). En consecuencia, no hay razones para considerar el personaje de Medea la encarnación teatralizada de una extranjera como Tanaquil, y menos aún un constructo etiológico diseñado para explicar el origen de Media, como sostienen otros investigadores.⁸⁵⁸

⁸⁵⁴ Manuwald 2003, 143.

⁸⁵⁵ Cowan 2010, 45-48. La similitud entre el argumento del *Medus* y la fundación de Roma ya había sido señalada antes por A. Della Casa (1974, 295), pero Cowan desarrolla algo más la argumentación aportando nuevas evidencias.

⁸⁵⁶ Cowan 2010, 48. E. Fantham esbozó una reflexión similar al afirmar: «we can surmise that Pacuvius adapted the myths to appeal to the Romans in terms of their own mythical origins» (2003, 112).

⁸⁵⁷ Cowan 2010, 48.

⁸⁵⁸ A. Della Casa 1974, 296.

Según mi interpretación, la Medea de Pacuvio, en su papel de sacerdotisa de Diana, representa el *alter ego* de Rea Silvia. La comparación puede parecer algo forzada, pero cualquier espectador romano habría reconocido en ella los rasgos característicos de la madre de Rómulo y Remo. Para empezar, dicha analogía encaja con el sistema de parejas expuesto anteriormente: Medea es para Medo y Eetes lo mismo que Rea Silvia para Rómulo/Remo y Numitor, es decir, madre e hija respectivamente. A ello se suman otros indicios. Por ejemplo, el nombre de Rea Silvia evoca la imagen de un bosque (*silva*), que es el lugar sagrado en el que se emplaza el culto a Diana,⁸⁵⁹ y al igual que Rea Silvia, Medea, como sacerdotisa de Diana, también debía entregarse a la castidad. Aunque Marte no abusó de ella, Medea también perdió su inocencia virginal cuando traicionó a su padre y entregó a Jasón el vellocino de oro, un lance que tuvo lugar, precisamente, en el bosque de Ares/Marte.⁸⁶⁰ En lo sucesivo, el mito de Medea está salpicado de pequeños detalles que evocan la historia de Rea Silvia: las dos tuvieron gemelos⁸⁶¹ y un hermano que murió brutalmente asesinado,⁸⁶² y ambas llegaron a reencontrarse con sus hijos al cabo de muchos años.

En conclusión, Pacuvio yuxtapone la leyenda de Medea al mito fundacional de Roma. Su *Medus* desempeñaba la misma función que la *Medea exul* de Enio, pero ambos adoptaron estrategias distintas: Enio refuerza el sentimiento identitario del pueblo romano mediante la construcción de un contraejemplo personificado en la figura de Medea, y Pacuvio, apela a la *romanitas* a través de un personaje que encarna los valores tradicionales y entronca con su pasado legendario.⁸⁶³ Es decir, Enio se apoya en la discriminación y en la alteridad; Pacuvio en la asimilación y en la identidad. Por eso la Medea de Enio aparece representada como una hechicera bárbara y peligrosa, y la de Pacuvio —trasunto mitológico de Rea Silvia— como una sacerdotisa de Diana, benévola y piadosa. Dentro de esta caracterización positiva de Medea, la magia (o la no magia) reviste una gran importancia: Medea practica un rito de purificación y salva al país de la ruina, asemejándose a otros personajes ilustres que, con ayuda de sus poderes, erradicaron sequías y enfermedades. Así, la Medea de Pacuvio está más cerca del típico «chamán»

⁸⁵⁹ En relación con ello, aunque Livio señala que el nombre de Silvia era herencia de su antepasado Silvio (Liv. 1.3.8), algunos autores, como A. López Fonseca, ven en él «una explicación etimológica docta del nombre de la πότνια del bosque sagrado Nemorense, *Silvia* (=Diana)» (1991, 45). En todo caso, cabe admitir que la conexión etimológica entre Rea Silvia y Diana solo tendría validez si fuera llamada así en época de Pacuvio, pero en el siglo II a. C. todavía se la conocía por el nombre de Ilia, una variante femenina de *Ilus* que enfatizaba su origen troyano (cf. Enn. *Ann.* 1.56: «En cuanto a Ilia, entregada en matrimonio...»; *Ann.* 1.60; «Ilia, nieta de un dios, qué calamidades soportaste»). El nombre de Rea Silvia parece una acuñación posterior, y, que yo sepa, la mención más antigua en las fuentes se remonta a Varrón: «De aquí procede la madre de Rómulo, Rea» (Varro, *Ling.* 5.144).

⁸⁶⁰ Ap. Rhod. *Argon.* 2.404; 4.124.

⁸⁶¹ Según Diodoro, los hijos de Medea, llamados Tésalo y Alcímenes, eran «gemelos» (διδύμους, Diod. Sic. 4.54.1). En la tradición corintia eran conocidos con el nombre de Mérmery y Feres (Apollod. *Bibl.* 1.9.28; Paus. 2.3.6-7).

⁸⁶² Apsirto, hermano de Medea —aunque en el *Medus* es llamado Aegialeo (fr. XVIII D'Anna)— fue descuartizado por la propia Medea cuando esta huía de Cólquide. En cuanto a Rea Silvia, su hermano Egesto —o Lauso, según otras versiones— murió acuchillado por orden de su tío Amulio mientras estaba de caza (Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.76.2; Ov. *Fast.* 4.54).

⁸⁶³ El ejemplo del *Medus* no carece de paralelos en otros ámbitos culturales. Así, la leyenda de Rómulo y Remo también fue asimilada en determinados círculos cristianos, adaptando sus rasgos esenciales a la narración de la vida de Jesús, cf. Nassauer 2015.

griego, como Epiménides o Empédocles, que de la pérfida bruja a la que estamos acostumbrados.

4.3.3. La *Medea* de Séneca

Junto a la *Medea exul* de Enio y el *Medus* de Pacuvio, el mito de Medea también fue llevado al escenario en la *Medea sive Argonautae* de Accio, una tragedia que, a juzgar por los fragmentos conservados —un total de 17, distribuidos en 32 versos—, narra el viaje de los Argonautas a la Cólquide.⁸⁶⁴ Según la crítica, esta obra se basaba en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, donde Medea aparece representada como una sacerdotisa de Hécate provista de grandes poderes.⁸⁶⁵ Por este motivo, cabe suponer que el personaje de Accio también gozaba de un estatus divino y de unas facultades sobrehumanas. Sin embargo, ninguno de los fragmentos permite afirmar con rotundidad que la Medea de Accio era una hechicera cruel y vengativa, tal y como Apolonio la concibió. Por ello, teniendo en cuenta tales limitaciones, he decidido prescindir de su estudio.⁸⁶⁶

Dejando a un lado la tragedia arcaica, el mito de Medea no fue objeto de tratamiento dramático hasta comienzos del Principado, cuando Ovidio escribió una tragedia titulada *Medea*, de la que solo quedan dos fragmentos.⁸⁶⁷ En todo caso, sigue siendo más de lo que nos ha llegado de otras tragedias estrenadas en este mismo periodo

⁸⁶⁴ Para una edición y comentario de los fragmentos, cf. Dangel 1995, 202-206; Arcellaschi 1990, 163-195; Falcone 2016, 157-195. Sobre la datación, contenido y posibles modelos de la tragedia, cf. Delage 1935; Pociña 2002a; Baier 2002.

⁸⁶⁵ En el Canto III de las *Argonáuticas* de Apolonio, Argos informa a Jasón de la presencia de «una joven que sabe de pócimas (φαρμάσσειν) por los consejos de Hécate Perseide» (3.477-478 [Trad. M. Valverde Sánchez, 1996]). El mismo Argos vuelve a insistir en ello más adelante, al referirse a Medea como «la joven a quien la diosa Hécate ha enseñado a preparar cuantas pócimas (φάρμαχ') produce la tierra y el abundante agua», y añade que, gracias al poder de estos brebajes, era capaz de «apacuar el aliento del infatigable fuego», «detener los ríos de rumorosas corrientes» y «encadenar los astros y los sagrados cursos de la luna» (3.530-533 [Trad. M. Valverde Sánchez, 1996]). Medea también hace gala de sus artes mágicas, como cuando abre con ensalmos (ἄοιδᾶς) los cerrojos de las puertas (4.43) o fabrica pociones que hacen que todo aquel que se las beba sea «invencible», como la «Prometeica», un «brebaje» (φάρμακον) que confiere a Jasón fuerza ilimitada y le permite superar las pruebas impuestas por Eetes (3.845). Pero no todos sus poderes estaban dirigidos a hacer el bien. Como ella misma admite, en su cofre guardaba «muchas pócimas» (πολλὰ φάρμακά), «unas benéficas (οἱ, τὰ μὲν ἐσθλά) y otras destructivas (τὰ δὲ ῥαιστήρι)» (4.802-803), y entre estas últimas se incluían algunas capaces de «destruir la vida» (3.790). Además, se dice también que Medea «vagaba en busca de cadáveres y maléficis raíces de la tierra, como acostumbran hacer las hechiceras» (γυναικεὺς φαρμακίδες, 4.51-53 [Trad. M. Valverde Sánchez, 1996]), y que sus ojos podían irradiar «siniestras alucinaciones», como las que acabaron con el gigante Talos (4.1668-1669). Cf. Schaaf 2014.

⁸⁶⁶ Algunos investigadores especializados en Accio han defendido la imagen de una Medea maga, pero sus ideas no han tenido mucho recorrido. Por ejemplo, si bien el fr. XII Dangel («A no ser que, con astucia, elogie con mi lengua su temperamento y le engañe con blandas palabras») parece aludir a los encantamientos mágicos de Medea (*dictis lenibus*), Accio también podría estar refiriéndose a sus excelentes dotes retóricas. Por otro lado, el fr. XIV Dangel («¿Eres tú la divina Medea, cuya llegada he esperado vivo tanto tiempo?») parece enfatizar la naturaleza sobrehumana de Medea, y la expresión *dia Medea* evoca la fórmula *dia dea* típica de los *carmina* religiosos (Nosarti 1999, 78). Sin embargo, sigue siendo un indicio débil, y en todo caso no es suficiente para acreditar la caracterización de Medea como maga. Es decir, aunque todo hace indicar que la Medea de Accio era un personaje siniestro y aterrador —en línea con la Medea de Enio— no hay evidencias concluyentes que respalden esta interpretación, cf. Dangel 1988, 57-60.

⁸⁶⁷ Della Corte 1971; Arcellaschi 1990, 231-312; 1998; Pociña 2002b.

y protagonizadas igualmente por Medea, como la *Medea* de Pompeyo Macro —cuya existencia conocemos gracias a un verso de Estobeo⁸⁶⁸— o las *Peliades* de Tiberio Sempronio Graco, basada en el asesinato de Pelias y de la que solo conocemos el título.⁸⁶⁹

Medea gozó de una mayor popularidad en época de Nerón y en tiempos de la dinastía Flavia. El propio Marcial da cuenta de ello en uno de sus epigramas, donde se burla de un poeta obsesionado con escribir «una Cólquide», es decir, una tragedia (o tal vez una epopeya) protagonizada por Medea.⁸⁷⁰ Es posible que este poeta fuera un personaje ficticio o una invención de Marcial, pero no deja de ser significativo el hecho de que Medea sea una de las tendencias o atractivos literarios de la época. Así, el también poeta Curiacio Materno escribió una *Medea*, pero la única noticia que tenemos en las fuentes procede del *Diálogo de los oradores* de Tácito, donde solo se cita el título.⁸⁷¹ Algunos autores han querido ver en ella una recreación dramática de la vida de Nerón, comparando el abandono de Medea por Jasón con el repudio de Octavia y su posterior matrimonio con Popea.⁸⁷² Sin embargo, cualquier suposición relativa al argumento es pura conjetura.

Lo que sí puede afirmarse con cierto grado de convicción es que, bajo el reinado de Nerón, el mito de Medea experimentó un renovado interés, como pone de relieve la citada obra de Materno y sobre todo las tragedias que tanto Séneca como Lucano dedicaron al personaje. Sobre la tragedia lucanea, el único dato que conocemos es que estaba inacabada, tal como expone la *Vita Lucani*, donde se menciona una *tragoedia Medea imperfecta*.⁸⁷³ En cambio, la *Medea* de Séneca se ha conservado íntegramente y constituye —junto con las ocho tragedias restantes del autor— el único testimonio completo que nos ha llegado de la tragedia latina. Por eso merece la pena detenerse en su estudio: no solo para analizar el papel que desempeña la magia dentro de la obra, sino el modo en que Séneca aprovechó la caracterización de Medea como bruja para transmitir una serie de enseñanzas.

Medea es la tragedia de Séneca que más atención ha recibido por parte de los especialistas, y, sin duda alguna, la que más estudios y publicaciones ha cosechado.⁸⁷⁴ No obstante, la magia no ha sido un tema que haya captado precisamente el interés de la crítica, al menos en los últimos años. De hecho, todavía no se ha publicado un estudio completo y exhaustivo que explique o analice el significado que adquiere la magia en la *Medea* de Séneca, más allá de algún trabajo superficial donde apenas se profundiza en la materia.⁸⁷⁵

⁸⁶⁸ Stob. *Flor.* 78.7.

⁸⁶⁹ Non. 202.17.

⁸⁷⁰ Mart. 5.53.1.

⁸⁷¹ Tac. *Dial.* 3.4.

⁸⁷² Frank 1937.

⁸⁷³ *Vit. Luc.* 2.18

⁸⁷⁴ Pociña 1997a, 745. No voy a entrar en el debate sobre la autoría de las tragedias senecanas y la tradicional distinción entre el Séneca filósofo y el Séneca trágico. En el estado actual de la investigación, el asunto no admite discusión: la tragedia *Medea*, tal y como hoy la conocemos, fue compuesta por el mismo Séneca que escribió los tratados filosóficos y las *Epístolas morales*. Cf. Arcellaschi 1990, 325-329.

⁸⁷⁵ Véanse las tesis de M. V. Braginton (1933) y F. J. Urraca Gaztelu-Urrutia (1965).

En líneas generales, la *Medea* de Séneca sigue el mismo hilo argumental que la *Medea* de Eurípides y la *Medea exul* de Enio. La acción se desarrolla en Corinto y tiene como telón de fondo el matrimonio de Jasón y Creúsa y el destierro de Medea. Los personajes son prácticamente los mismos y el desenlace se resuelve sin grandes cambios: Medea acaba asesinando a sus hijos y huyendo a bordo de su carro. Sin embargo, todas estas coincidencias se combinan con otros elementos que, en su conjunto, hacen de la *Medea* de Séneca una pieza única, y de su protagonista un personaje sin parangón dentro de la literatura clásica, por su complejidad psicológica y sus múltiples aristas emocionales.

De entrada, la tragedia de Séneca se caracteriza por su concisión (reduce a 1027 versos los 1419 de Eurípides) y su carácter retórico, que permea toda la narración con un estilo grave y cargado.⁸⁷⁶ Otra particularidad atañe al personaje de la nodriza, que adquiere un mayor protagonismo, y al coro, que asume un rol completamente distinto, como veremos en breve. Pero, sin duda, la principal diferencia con respecto a la tragedia de Eurípides es el tratamiento dispar que recibe el personaje de Medea. Si en la tragedia ateniense Medea medita con frialdad su venganza, mostrándose serena y reflexiva, la Medea senecana es incapaz de controlar sus pasiones, una ménade furiosa que acaba recurriendo a la magia para satisfacer sus deseos de venganza.⁸⁷⁷ En otras palabras, la Medea de Séneca no es una mujer de carne y hueso, como la concibe Eurípides. Al contrario: por su carácter, se aproxima más a la Medea de Enio, un personaje siniestro y peligroso.

Para empezar, Séneca le arrebató su identidad femenina. Al casarse con Creúsa, Jasón asume la custodia de sus hijos y Medea pierde el papel de madre y esposa. En la tragedia de Eurípides, esta contaba al menos con el apoyo de Egeo, con quien concierta un nuevo matrimonio (vv. 719-730), pero Séneca somete al personaje a un aislamiento total. Esta crisis de identidad empuja a Medea a la búsqueda de un nuevo «yo», y esta búsqueda, a su vez, acaba reforzando su estatus como hechicera.⁸⁷⁸ Es decir, al perder su condición de *mater* y *coniunx*, Medea colma ese vacío evocando los crímenes y fechorías del pasado, que pretende poner de nuevo en práctica: «Un hogar que por un crimen fue parido con un crimen ha de ser dejado».⁸⁷⁹ La caracterización de Medea como hechicera constituye, por consiguiente, un rasgo indisociable de su *ethos*, tal como señala C. Rambaux: «en développant la scène de magie et en insistant sur la puissance de magicienne que possède Médée, Sénèque n'a pas simplement le souci d'être fidèle à la tradition [...]: il symbolise aux yeux des Romains de son temps la puissance terrifiante de son héroïne».⁸⁸⁰

Esta «deshumanización» de Medea no es gradual o progresiva, da comienzo *in media res* ya en la primera escena de la tragedia, cuando pronuncia una maldición en la que expresa su voluntad de vengarse y de destruir a todos sus enemigos: «Dad muerte a la nueva esposa y muerte el suegro y a la real estirpe».⁸⁸¹ Medea reclama la asistencia de

⁸⁷⁶ Shelton 1979.

⁸⁷⁷ Para un análisis comparativo de la Medea de Séneca y la Medea de Eurípides, cf. Oliver 1969.

⁸⁷⁸ Henry y Walker 1967; Guastella 2001, 198; Walsh 2012, 77.

⁸⁷⁹ Sen. *Med.* 55 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁸⁸⁰ Rambaux 1972, 1028.

⁸⁸¹ Sen. *Med.* 17-18 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

una serie de divinidades, entre las que se encuentran los «dioses conyugales» y las deidades del inframundo y de la magia, como «Hécate triforme», «el caos de la noche eterna», «los reinos inversos a los de arriba», «los manes impíos» y «el señor y la señora del lúgubre reino», es decir, Plutón y Perséfone, a quienes impreca «con no fausta voz».⁸⁸²

La atmósfera mágica que envuelve esta primera escena se ve reforzada paralelamente por la presencia de las Furias: «ahora, haceos presentes ahora (*nunc nunc adeste*), diosas vengadoras del crimen».⁸⁸³ Su aspecto infernal, con el pelo «erizado de serpientes sueltas» y las manos «abrazadas a negruzca antorcha», satisfacía las delicias del lector y los gustos literarios de la época, tendentes a lo grotesco y lo macabro. Pero Séneca no solo recrea una estética. El autor también se apoya en la tradición para realzar los poderes de Medea y adscribir sus actividades a la ámbito ritual de la magia, como revela la expresión *nunc nunc adeste*, que evocaba en la mente del lector la plegaria que Canidia dirige a la Noche en el epodo 5 de Horacio.⁸⁸⁴ Así, la repetición del adverbio *nunc* realza el *pathos* de la escena⁸⁸⁵ y subraya, en palabras de R. Degli Innocenti, «il carattere furiale e ominoso della protagonista e la sua stretta afferenza alla sfera magica».⁸⁸⁶

En suma, queda claro desde el principio que la Medea de Séneca trasciende su condición humana y que traspasa la esfera de lo divino y lo sobrenatural.⁸⁸⁷ Que es una peligrosa hechicera con poderes sobrenaturales se infiere igualmente del temor que manifiestan el resto de personajes cuando entablan diálogo con ella. Por ejemplo, Creonte le increpa por ser una «maquinadora de fechorías» (*malorum machinatrix facinorum*) y le ordena abandonar la ciudad para que perturbe en otra parte a los dioses con sus «letales hierbas».⁸⁸⁸ Cuando Medea suplica un día de aplazamiento, el rey se lo piensa antes de concedérselo, creyendo que solo es una excusa para ganar tiempo y llevar a cabo sus «engaños» (*fraudibus*).⁸⁸⁹ Algunos autores, como J. A. Segurado, se apoyan en este y en

⁸⁸² Sen. *Med.* 1-12. El tono execratorio e «infausto» con el que Medea pronuncia la maldición (*voce non fausta*) no solo enfatiza el carácter sacrílego de la plegaria, también supone, en paralelo, una inversión de la *praxis* ritual normativa, que requería de absoluto silencio y la ausencia de cualquier sonido desfavorable. Así, en su himeneo —que no deja de ser una contrarréplica de la maldición de Medea— el coro se afana por invocar a los dioses «con buena disposición» (*rite faventibus*, v. 58), *cf.* Hine 1989, 414. Por otro lado, como bien señala L. Seijas, la maldición de Medea constituye un acto performativo, de suerte que «las palabras/acción que componen el monólogo inicial no solo anuncian la acción dramática venidera, sino que, a su vez, direccionan, motorizan, proyectan y sumen bajo el influjo de la magia a todo el desarrollo de la tragedia» (2016, 234).

⁸⁸³ Sen. *Med.* 13 (Trad. J. Luque Moreno, 1979). Las Furias, y en concreto Megera, volverán a aparecer al final de la tragedia, justo antes de que Medea asesine al primero de los hijos (Sen. *Med.* 692-693). Su presencia se halla justificada por su condición de *deae ultrices* o diosas de la venganza.

⁸⁸⁴ Hor. *Epod.* 5.53 (*nunc nunc adeste*).

⁸⁸⁵ Lyons 1942, 256.

⁸⁸⁶ Degli Innocenti 2013, 260.

⁸⁸⁷ Con relación a este punto, resulta significativo que Medea emplee la primera persona en la maldición (*precor*, v. 12; *precer*, v. 19...). Y es que, como apunta L. Walsh, en las tragedias de Séneca los personajes «mortales» rara vez invocan a los dioses en primera persona: «[Medea] is able to carry out the punishment which, in every other case, the immortals alone are expected to do» (2012, 85). Por otra parte, que Medea se aluda a sí misma al comienzo de la invocación («...a quienes Medea más ha de imprecicar», v. 8) enfatiza de nuevo su carácter sobrehumano y evoca los *προλογιζοντες* divinos característicos de las tragedias senecanas, *cf.* Mazzoli 2012, 618. D. Nelis interpreta incluso esta autorreferencia como un juego de palabras que subraya su naturaleza divina, implícita en su propio nombre: *Me-dea* (2017, 402).

⁸⁸⁸ Sen. *Med.* 266-270.

⁸⁸⁹ Sen. *Med.* 291.

otros pasajes del diálogo para concluir que, en realidad, Creonte no temía las artes mágicas de Medea, sino sus crímenes «de carácter natural», es decir, el uso de hierbas venenosas, el asesinato con arma blanca, etc. Según él, los términos *fraus* y *scelus* guardan exclusivamente relación con un acto criminal «natural», «mas parecería deslucado num contexto que pretendesse denotar por parte do emisor uma crença firma na magia».⁸⁹⁰

Sin embargo, en contra de este razonamiento, las palabras de Creonte sí parecen manifestar el temor a sufrir un ataque mágico. Tanto las fuentes literarias como los testimonios epigráficos muestran que los términos *fraus* y *scelus* también se vinculan a contextos mágico-religiosos: Plinio el Viejo, por ejemplo, hace alusión a los *fraudes* de los *magi*, y una inscripción fechada en el siglo I d. C. documenta el «crimen abominable» (*sceleratissimi*) cometido por un esclavo público, que había sido acusado de «hechizar» (*defixa*) a los magistrados de la ciudad.⁸⁹¹ En suma, el diálogo entre Medea y Creonte deja entrever el alcance o la magnitud de los poderes de la bruja, y, sobre todo, el miedo que infunden en los demás sus *artes magicae*. De no ser así, no tendría sentido que Creonte tuviera escolta o que ordenara a sus *famuli* vigilar a Medea y mantenerse lejos de su alcance.⁸⁹²

La estampa de Medea sobrevolando Corinto a bordo de su carro alado refleja mejor que ninguna otra imagen la naturaleza divina y etérea del personaje.⁸⁹³ Séneca establece aquí un claro paralelismo con Faetón —considerado un modelo de virtud, a razón de su constancia y aplomo ante los azotes del *fatum*⁸⁹⁴—, cuyo trágico final es mencionado por el coro como *exemplum* para ilustrar la transgresión de las leyes naturales: «Cuando osó conducir el carro eterno sin acordarse el joven de la meta paterna, los fuegos que en el cielo esparció en su locura él recibió».⁸⁹⁵ A diferencia de Faetón, quien trató, en vano, de traspasar la frontera entre lo humano y lo divino, Medea logró mantener el carro estable y elevarse a las alturas, con todas las implicaciones morales que ello comporta.⁸⁹⁶

Al cotejar ambos personajes, Séneca parece enfatizar la inmoralidad de Medea, que no solo quebranta las leyes sagradas, sino que adopta un estatus o una condición que

⁸⁹⁰ Segurado 2002, 515.

⁸⁹¹ Plin. *NH.* 29.53; 30.1 (*fraudentissima artium*); *CIL* XI 4639 (=AE 1985, 364), cf. Marco Simón 2010, 414-416; Macrae 2018.

⁸⁹² Sen. *Med.* 188-189. Por otro lado, tampoco parece apropiada la distinción que hace Segurado entre lo «natural» como equivalente de lo no-mágico y lo «sobrenatural» como sinónimo de lo «mágico». A mi juicio, se trata de una categorización anacrónica e incompatible con el sistema de pensamiento del hombre antiguo. No fue hasta San Agustín cuando se estableció una diferenciación entre lo «natural» y lo «sobrenatural» como dos categorías de pensamiento distintas: «Una cosa es decir ‘si bebes la infusión de esta hierba machacada no te dolerá el vientre’ y otra distinta decir ‘si te cuelgas al cuello esta hierba no te dolerá el vientre’. En el primer caso se aprueba el zumo saludable de la hierba, en el segundo se condena la significación supersticiosa» (August. *Doc. Christ.* 2.29.45 [Trad. B. Martín, 1969]). Sobre el papel de la magia en la obra de San Agustín, cf. Graf 2002.

⁸⁹³ Knox 1977, 206-218. Sobre el carro alado de Medea y su representación en las fuentes literarias e iconográficas, cf. Elice 2003-2004.

⁸⁹⁴ Cf. Sen. *Prov.* 5.11: «A lo cual aquel [Faetón] responde: ¡Unce los carros que me has dado! Las palabras con que crees aterrorizarme me empujan adelante. Deseo pararme, firme, allí donde el mismo Sol tiembla. Es propio de un ser vil y cobarde marchar por lugares seguros: la virtud anda por las cumbres» (Trad. J. Mariné Isidro, 2008).

⁸⁹⁵ Sen. *Med.* 599-602 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁸⁹⁶ Walsh 2012, 86-87.

no le corresponde. La ruptura del orden natural constituye una de las ideas motrices de la tragedia y, como veremos más adelante, condiciona directamente el tratamiento literario de la magia y la caracterización de Medea como bruja. Las palabras de Jasón cuando esta huye por los aires manchada con la sangre de sus hijos ponen el broche final a la escena: «Vete a través de los profundos espacios a lo alto del éter y atestigua que no hay dioses por donde eres llevada».⁸⁹⁷ Estos versos dan cuenta de la existencia de un orden moral alternativo, pero no dejan de ser, al mismo tiempo, un recordatorio del carácter impío de Medea.⁸⁹⁸

Con todo lo expuesto hasta ahora, no se puede negar que la magia ocupa un lugar preponderante en la *Medea* de Séneca, más que en cualquier otra adaptación. Séneca logró algo que ningún poeta hasta la fecha había sido capaz de conseguir, y es conjugar en Medea la dimensión humana y la vertiente divina, o dicho de otro modo, fusionar en un mismo personaje la esposa despechada que acaba apuñalando a sus hijos y la sacerdotisa de Hécate que recurre a la magia para saciar sus anhelos de venganza.⁸⁹⁹ Hay quienes ven en ella trazas de la Medea de Ovidio, pero, por más que Medea desempeñe un papel destacado en las *Metamorfosis* y en las *Heroidas*,⁹⁰⁰ su caracterización como hechicera se halla en ambos casos condicionada por los códigos internos que rigen el género literario.⁹⁰¹

Por supuesto, eso no significa que la *Medea* senecana carezca de influencias. Los poemas de Ovidio, al que Séneca veneraba como *poetarum ingeniosissimus*,⁹⁰² debieron de servir como modelo o referente, al igual que el resto de poetas que le precedieron, desde Eurípides hasta Accio, pasando por Apolonio de Rodas, Enio y Pacuvio. Sin embargo, un mito tan manido y explotado como el de Medea requería necesariamente de un aporte original, una nueva perspectiva que hiciera sombra al resto de tratamientos anteriores.⁹⁰³ Y la gran aportación de Séneca fue retratar a una Medea humana y divina a la vez, aún a riesgo de que pudiera resultar incoherente desde el punto de vista

⁸⁹⁷ Sen. *Med.* 1026-1027 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁸⁹⁸ Fyfe 1983, 85-86; Mussarra 2016, 94.

⁸⁹⁹ Cardona Cabanillas 1997, 258-259.

⁹⁰⁰ Ov. *Met.* 7.1-403; Ov. *Her.* 12.1-213. Cf. Rosner-Siegel, 1982; Verducci 1985, 56-85; Suárez de la Torre, 2006.

⁹⁰¹ La Medea de las *Metamorfosis* es una joven princesa con la facultad de transformar a sus enemigos, sin mayor complejidad ni trasfondo psicológico. En cambio, la Medea de las *Heroidas* se corresponde con una muchacha enamoradiza que actúa igual que las *puellae* de la elegía, cf. Martina 2002; 612; Trinacty 2007, 65. Séneca sí pudo haberse inspirado en la Medea trágica de Ovidio, pero como esta obra no se ha conservado, tal vez lo más sensato sea, siguiendo a A. Schroeder, «presumir de originalidad hasta que no se demuestre lo contrario» (1997, 522). Para una comparación entre la Medea de Séneca y las Medeas ovidianas, cf. Loomis Cleasby 1907, 40-43; Tarrant 1995, 223; Schroeder 1997, 520-522; Baldini Moscadi 2005, 112-114; Álvarez Espinoza 2020. Para un estudio general de las relaciones intertextuales entre las tragedias de Séneca y la poesía de Ovidio, cf. Pavano 1961; Jakobi 1988.

⁹⁰² Sen. *Q.Nat.* 3.27.13.

⁹⁰³ Este razonamiento encaja con la forma de pensar de Séneca, quien, en sus *Epistolas*, reflexiona sobre la singularidad de las ideas y el proceso creativo de una obra literaria, cf. Sen. *Ep.* 108.29: «No debes sorprenderte de que sobre un mismo tema cada cual deduzca sus conclusiones de acuerdo con sus inclinaciones» (Trad. I. Roca Meliá, 1989); *Ep.* 84.4-5: «también nosotros hemos de imitar a las abejas y distinguir cuantas ideas acumulamos de diversas lecturas (...), fundir en sabor único aquellos diversos jugos, de suerte que aun cuando se muestre el modelo que ha sido tomado, no obstante aparezca distinto de la fuente de inspiración (Trad. I. Roca Meliá, 1989).

psicológico. Como señala C. Rambaux, su mérito consistió en demostrar «comment l'approche religieuse de la réalité et l'approche qui n'est pas religieuse peuvent se rejoindre».⁹⁰⁴

Ahora bien, ¿qué significado reviste esta Medea divina? ¿Qué idea o mensaje subyace detrás de su caracterización como hechicera? Para algunos autores, la magia de Medea funciona como un marcador de alteridad, es decir, como un rasgo que enfatiza o sustenta su condición de otro. Por ejemplo, C. Benton considera que la tragedia *Medea* refleja la «ansiedad» que produjo en el pueblo romano el contacto con otros pueblos extranjeros: «encounters with the Others and the consequences of cultural conflict».⁹⁰⁵ Según él, Medea encarna el paradigma extremo de la barbarie, así como la antítesis del *cives* romano, y, en este proceso de «barbarización», la magia desempeña un papel esencial.⁹⁰⁶ En la misma línea se postulan otros autores, como M. H. Garelli-François, quien define a Medea como la «personificación del desorden natural», y H. Fyfe, quien, amparándose en su condición de extranjera, ve en ella la contraposición «del orden social civilizado».⁹⁰⁷

Todas estas interpretaciones se apoyan en una serie de argumentos que refuerzan su validez. Por un lado, no sería la primera vez que un poeta latino refuerza la *romanitas* y el sentimiento identitario romano potenciando los atributos mágicos de Medea. Esta estrategia discursiva se remontaba, como ya hemos visto, a la *Medea exul* de Enio. Además, las tesis de Benton y Garelli-François están respaldadas por varios indicios que apuntan a una «desviación» del personaje hacia patrones no-normativos de conducta, y la defensa de valores contrarios al *mos maiorum*. Aparte de la transgresión religiosa que implica su magia, la Medea de Séneca también traspasaba otros límites infranqueables, como la decencia y el pudor. Así, el coro no duda en referirse a ella como una «cónyuge sin frenos» y compara su impudicia con la pureza sexual de Creúsa, «la virgen eolia».⁹⁰⁸ Este desenfreno sexual convierte a Medea en una concubina⁹⁰⁹ y se concreta, paralelamente, en la adopción de un comportamiento masculino, presente a lo largo de toda la tragedia.⁹¹⁰ En síntesis, todas estas cualidades (magia, impudor, masculinidad...) funcionan como indicadores de alteridad que proyectan una imagen negativa del personaje.

Sin embargo, para que este mensaje cale y el lector sienta realmente miedo a perder su identidad, es necesario que se den antes una serie de requisitos que en modo alguno se cumplen en la tragedia de Séneca. En primer lugar, oponer lo romano a lo no-romano precisa, forzosamente, de una dialéctica, como sucede, por ejemplo, en la *Medea*

⁹⁰⁴ Rambaux 1972, 1030.

⁹⁰⁵ Benton 2001, 272.

⁹⁰⁶ Benton 2001, 272.

⁹⁰⁷ Garelli-François 2002, 551; Fyfe 1983, 79.

⁹⁰⁸ Sen. *Med.* 103-105.

⁹⁰⁹ Sen. *Med.* 462-463: «Que con cruentas penas abrume a esta concubina (*paelicem*) la cólera real» (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹¹⁰ Creonte hace hincapié en su «robustez varonil» (v. 268) y ella misma se empeña en reprimir sus «miedos de mujer» (v. 42). Al mismo tiempo, Medea usa un lenguaje ligado a actividades típicamente masculinas, como la caza y la guerra (Walsh 2012, 82-83), exhibiendo con ello unos atributos que la acercan al prototipo de héroe clásico, caracterizado por su vigoroso ímpetu (vv. 186-187). En este sentido, R. Degl' Innocenti no descarta la hipótesis de que la masculinidad de Medea refleje simbólicamente la «ferocidad» de otras mujeres famosas de la época, como es el caso de Agripina (2013, 285-259).

exul de Enio, donde el coro subraya de forma reiterada la alteridad de Medea. No obstante, en la *Medea* de Séneca el coro nunca se comunica con ella, ni le ofrece la posibilidad de discutir.⁹¹¹ Solo replica y niega la validez de sus alegatos, pero no hay un diálogo cara a cara, una relación de opuestos que acentúe las diferencias entre «lo nuestro» y «lo otro». El personaje de Medea está totalmente aislado, y esa «soledad trágica» limita toda forma de interacción social.⁹¹² En pocas palabras, al no haber dialéctica, no hay choque de identidades.

La interpretación de *Medea* como una obra enfocada a apuntalar la identidad romana también queda invalidada por otros factores externos. Y es que el marco histórico en el que se inscribe la obra poco tiene que ver con la Roma que alumbró las representaciones de Enio, Pacuvio y Accio. La Roma de Nerón se hallaba inmersa en un proceso de transformación marcado por la asimilación progresiva de toda clase de cultos y dioses extranjeros. El sincretismo religioso y la coexistencia de creencias era un hecho prácticamente consumado a mediados del siglo I d. C. y, aunque todavía persistía cierto interés «patriótico» por aislar lo romano de lo foráneo y oriental, el espíritu catoniano vigente en la República tardía acabó difuminándose al calor de una incipiente *koiné* mediterránea.⁹¹³

Todos estos cambios tuvieron su consecuente impacto en la literatura y el teatro, cada vez menos «politizado» ideológicamente. A ello se suma otro factor importante, relacionado, en parte, con lo que acabo de decir: la (no) representación de las tragedias senecanas, una cuestión que ha suscitado acalorados debates en las últimas décadas. Para cierto número de especialistas, los dramas de Séneca sí fueron llevados al escenario, basándose, entre otros argumentos, en la presencia de didascalias en los manuscritos y en otras evidencias que remiten al plano escenográfico (decorado, vestuario, etc.).⁹¹⁴ Sin embargo, un amplio sector de la crítica considera que las tragedias de Séneca se recitaban delante de pequeñas audiencias y ante un público selecto, sin aparato técnico ni actores profesionales.⁹¹⁵

Desde mi punto de vista, el debate no debería centrarse en la representación *de facto* de las tragedias senecanas, sino en su potencial «representabilidad», ya que una tragedia escrita con el propósito de ser recitada también podía llevarse a escena con algunos retoques. Y en relación con ello, existen argumentos de peso que avalan la no representabilidad de las tragedias senecanas, como su marcado carácter retórico —que hizo que F. Leo se refiriera a ellas como *declamationes* con forma de tragedia— y sus extensos monólogos, sazonados de complejas abstracciones filosóficas inaccesibles para una masa iletrada y un público escasamente cultivado.⁹¹⁶ Por tanto, si el propósito de

⁹¹¹ D'Agostino 1955; López 2002, 209.

⁹¹² López 2002, 194; Walsh 2012, 74-76.

⁹¹³ O como sentenció Juvenal unos años después, «ya hace tiempo que el sirio Orontes desemboca en Tíber» (Juv. 3.62).

⁹¹⁴ Herrmann 1924; Bieber 1953-1954; Arcellaschi 1990, 349; Boyle 1997, 11-12; Vizzotti 2007.

⁹¹⁵ Zwierlein 1966. Una síntesis de los principales argumentos e hipótesis en Pociña 1973; López López y Pociña 2011, 294-296.

⁹¹⁶ Por eso soy partidario de emplear el término «lector» —y no «espectador»— para referirme a los destinatarios/receptores de la *Medea* de Séneca. Respecto a la «inaccesibilidad» de las tragedias senecanas, recuérdese lo que sucedió con la *Hecyra* de Terencio, cuya trama, más reflexiva y abstrusa de lo habitual, fue recibida entre el público con cierta desgana. De hecho, algunos espectadores —aquí sí se puede hablar

Séneca era representar sus tragedias ante un auditorio instruido, y no delante de una concurrencia masificada, esa vertiente propagandística propia del teatro republicano — que aspiraba, en último término, a difundir un mensaje de unidad y cohesión— pierde todo el sentido.⁹¹⁷

En definitiva, ni las circunstancias histórico-culturales ni las características internas de la tragedia permiten sostener que el objetivo prioritario de Séneca era reforzar el sentimiento identitario de sus coetáneos. Sin duda, el autor explotó al máximo las prestaciones estéticas que brindaba la imagen de una Medea bárbara y hechicera, pero, en contra de la opinión generalizada, sus poderes mágicos constituyen algo más que un marcador de lo «otro». Como voy a tratar de exponer en las páginas siguientes, el tratamiento literario de la magia está directamente condicionado por la función pedagógica que Séneca concedió a la tragedia, y, sobre todo, por el pensamiento filosófico y estoico del autor, que impregna cada uno de sus versos moldeando el carácter de los personajes.⁹¹⁸

Como ya he señalado, según la hipótesis más aceptada, Séneca compuso sus dramas para ser recitados ante una audiencia culta, versada en saberes filosóficos y familiarizada con las principales escuelas de pensamiento. Eso quiere decir que los significados ocultos en cada diálogo, y el mensaje que subyace más allá del fondo visible, eran solo asequibles para un público intelectualmente capacitado, entre cuyos miembros debía de figurar el propio emperador. De acuerdo con la doctrina estoica, el sabio tenía la obligación de mostrar a los demás el camino a la virtud, que pasa por librarse de las pasiones que esclavizan el alma. Y, en vistas a lograrlo, el teatro cumplía una función esencial: «¿No ves, acaso, cómo los teatros resuenan con voces armónicas cada vez que se ha proferido una máxima universalmente conocida?». ⁹¹⁹ Para Séneca, el teatro era el medio idóneo para transmitir enseñanzas morales y filosóficas, y la *Medea* constituye una buena muestra de ello. La obra contiene numerosas referencias al pensamiento estoico, normalmente bajo la forma de *sententiae*, y, a través de ellas, el autor trata de instruir a un público docto y distinguido en una serie de valores que él mismo expone como ejemplo de virtud.⁹²⁰

Así pues, una de las principales enseñanzas que se desprende de su lectura o audición es el control de las pasiones. La *Medea* de Séneca plantea una reflexión en torno

de «espectador»— acabaron abandonando el graderío para presenciar un espectáculo de funambulistas que estaba teniendo lugar a escasa distancia (Ter. *Her.* 1-5).

⁹¹⁷ Igualmente, el proceso creativo de una tragedia tampoco seguía los mismos cauces y procedimientos que en época republicana. A diferencia de Enio, Accio y Pacuvio, Séneca no componía sus tragedias a instancias de un magistrado o para ser representadas con motivo de una festividad. Gozaba, por el contrario, de una mayor libertad creativa.

⁹¹⁸ Para una síntesis general, cf. Sánchez Soler 2007.

⁹¹⁹ Sen. *Ep.* 108.8 (Trad. I. Roca Meliá, 1989). Séneca insiste en esta misma idea en otra de sus cartas, cuando exclama: «¡Cuán numerosos son los poetas que expresan lo que ha sido o ha de ser expuesto por los filósofos! No me referiré a los autores de tragedias ni de nuestras fábulas togadas [...]. ¡Qué gran cantidad de personas bien acuñados se halla en los mimos!, ¡qué gran cantidad de sentencias de Publilio debieran ser pronunciadas no ya por los cómicos descalzos, sino por los que calzan el coturno!» (Sen. *Ep.* 8.8 [trad. I. Roca Meliá, 1986]).

⁹²⁰ Bernal Lavesa 2002, 465-467.

a la ira, que domina a Medea hasta último acto de la tragedia.⁹²¹ A diferencia de la Medea de Eurípides, que adopta una conducta fría y racional, la Medea de Séneca se ve desbordada por la cólera y el *furor*, de ahí que aparezca retratada con frecuencia como una ménade furiosa.⁹²² Según la doctrina estoica, el único modo de aplacar la ira era a través de la razón, y ello, a su vez, dependía en última instancia de la voluntad del individuo. Como señala E. Rodríguez, «se trata de una opción del personaje, no un estado que le sobreviene y excede»,⁹²³ o dicho de otro modo, Medea era la única que podía salvarse a sí misma, y aunque puede elegir el camino de la virtud, al final acaba sucumbiendo a las pasiones, sometiendo la *ratio* a la *ira* y optando por un recurso tan «irracional» como la magia. Así, la caracterización de Medea como hechicera permite a Séneca enfatizar la irracionalidad del personaje, que encarna la antítesis del sabio estoico.⁹²⁴

Este planteamiento choca *a priori* con la estrecha sintonía o concordancia teórica que, desde tiempos antiguos, se dio entre la filosofía estoica y algunos axiomas del pensamiento mágico. Por ejemplo, tanto un esquema como el otro avalan una concepción unitaria del cosmos y se basan en el principio de la *sympatheia*, que hace que el universo funcione como una red organizada de causas y efectos.⁹²⁵ Sin embargo, por más que esta cosmovisión acerque a Séneca y los estoicos a los principios teóricos de la magia, ambos sistemas de pensamiento discrepan en lo referente al destino del hombre y la (im)posibilidad de alterarlo. Desde una óptica estoica, el *fatum*, la ley inefable impuesta por la divinidad, puede llegar a conocerse a través de la adivinación, pero no es posible modificarlo o cambiar su rumbo.⁹²⁶ En cambio, los practicantes de magia no solo

⁹²¹ Rodríguez Cidre 2000; Guastella 2001; Pérez Gómez 2006, 201; Manuwald 2013, 130; Battistella 2018.

⁹²² Cf. Sen. *Med.* 382-390: «Cual sin rumbo una ménade poseída lleva sus pasos cuando, recibido ya el dios, enloquece en el nevado vértice del nivoso Pindo o en las cumbres de Nisa, tal corre una y otra vez de acá para allá en más que salvaje movimiento, portando en su cara las señales de una locura delirante. En llamas su faz, hace salir de lo más hondo el aliento, lanza gritos, los ojos riega con generoso llanto, sonríe: da cabida a síntomas de todas las emociones. Se queda inmóvil, amenaza, bulle, se queja, gime» (Trad. J. Luque Moreno, 1979). La descripción que hace la nodriza de la locura de Medea coincide en varios puntos esenciales con los rasgos que Séneca atribuía a las personas iracundas —movimientos frenéticos, lamentos, palidez, enrojecimiento del rostro... (Sen. *De ira* 1.1.3-4; 3.4.2)—, y también con los síntomas fisiológicos que manifestaban las personas aquejadas de *furor* (Bán 2019, 10-11). Sobre el tratado *De ira* y su relación con la doctrina estoica de las pasiones, cf. Fillion-Lahille 1984.

⁹²³ Rodríguez Cidre 2000, 254.

⁹²⁴ Discrepo en este punto con la tesis defendida por R. De Freitas, quien concibe el personaje de Medea como un paradigma de virtud. Según el autor, el personaje exhibe a lo largo del relato varias cualidades estoicas, como la tenacidad de ánimo y la consistencia de carácter: «O *sapiens* estoico é coerente: sua atitude racional é constante; seu comportamento, consistente» (2018, 265). Sin embargo, por más que Medea actúe de forma «lógica» dentro de los márgenes de la locura —«il *logos* del *furor*», como diría G. Mazzoli (2002)— ello no le convierte en un ser «racional» o en un ejemplo de sabiduría estoica. Por este motivo, suscribo plenamente las palabras de J. Luque Moreno, quien define a Medea como «una negación de la *constantia* estoica» (1979, 276). Para una postura intermedia, cf. Battistella 2017.

⁹²⁵ Según este modelo teórico, todos los seres animados estaban conectados por un vínculo invisible que actúa a través de vibraciones ocultas. El filósofo estoico Crisipo sostuvo que todo estaba unido por virtud o acción del *πνεῦμα* (συμπαθές ἐστὶν αὐτῷ τὸ παν, *SVF* 11.473) y, tres siglos después, Séneca defendió este mismo principio al exponer su visión de un universo regido por la inteligencia divina: «¿Qué es Dios? La mente del universo. ¿Qué es Dios? El todo que ves y el todo que no ves» (Sen. *Q. Nat. praef.* 13 [Trad. C. Codoñer, 1979]. Cf. Brun 1997, 69-71; Molina 2001).

⁹²⁶ Sen. *Q. Nat.* 2.36.1: «En efecto, ¿qué entiendes por hado (*fatum*)? Estimo que es la indefectibilidad (*necessitatem*) de todos los sucesos y actos, indefectibilidad que ninguna fuerza puede romper» (Trad. C. Codoñer, 1979), cf. Martín Sánchez 1991, 91. Respecto al *fatum* y los poderes de la magia, Séneca tacha de «mentira y leyenda» (*mendacium et fabula*) los poderes de los sacerdotes de la ciudad de Cleonias,

anticipan los hechos venideros, también se creen capaces de alterarlos según su conveniencia.⁹²⁷ Medea trata —en vano— de desviar el porvenir, como Sexto Pompeyo en la *Farsalia*, y ese empeño por evitar su trágico destino le sitúa en el extremo opuesto del sabio estoico. Es decir, con sus sacrificios y rituales, Medea renuncia a la *ratio* que controla las pasiones, pero, en un segundo plano, también quebranta el *logos* divino y la *ratio universalis*.

Séneca ofrece un adelanto en la maldición del prólogo, donde, como ya vimos antes, Medea compele a los dioses para execrar a sus enemigos. No obstante, sus dotes como hechicera relucen con más brillo en el cuarto acto de la tragedia, que contiene la descripción de un ritual mágico oficiado por la propia Medea en colaboración con su nodriza. La escena se divide en dos partes: una primera sección donde la nodriza describe los preparativos (vv. 670-739) y un extenso monólogo en el que Medea explica paso por paso cada uno de los procedimientos rituales llevados a cabo, desde el sacrificio en honor a Hécate y la plegaria a los dioses infernales, hasta la inmolación de ofrendas en el altar (vv. 740-848).

Antes de proceder a su análisis, cabe decir que Séneca no tenía ningún interés en recrear de manera realista un ritual mágico-religioso. Aunque, en ocasiones puntuales, incorpora a la narración elementos verosímiles, podría afirmarse que la ceremonia descrita en el cuarto acto refleja las fantasías de un poeta-filósofo que equipara las *artes magicae* de Medea con su conducta irracional. Es decir, los poderes mágicos de Medea no dejan de ser un reflejo de su naturaleza salvaje e iracundo carácter, casi al borde del paroxismo. O de otra manera, la exaltación extrema de sus pasiones se traduce en la representación de un ritual donde no faltan los detalles fabulosos, los *adynata* o

capaces, al parecer, de alejar el granizo con ofrendas y sacrificios sangrientos. Según él, las tormentas y el granizo podían pronosticarse de diferentes maneras, pero no era posible «hacer tratos con el granizo» ni librarse de él «con regalitos» (Sen. *Q. Nat.* 4.6-7). La lluvia tampoco podía «atraerse y alejarse con encantamientos» (*cantibus*) y, como afirma más adelante, no había que ir a la escuela para percatarse de que «todo eso es imposible» (Sen. *Q. Nat.* 4.7.3).

⁹²⁷ Es esta una de las líneas fronterizas que separa la magia «vulgar» de esa otra magia noble y elevada, cercana a la religión y la filosofía. Por ejemplo, al defender la integridad de Apolonio como filósofo pitagórico frente a las acusaciones que lo tachaban de hechicero, Filóstrato declara: «los brujos (γόητες) afirman que pueden alterar el curso del destino recurriendo unos al interrogatorio de los espíritus y otros a sacrificios bárbaros», pero «nuestro hombre se sometía a los dictados de las Moiras» (Philostr. *VA.* 5.12 [Trad. A. Bernabé, 1992]). La creencia en un destino inexorable e «inmune» a los poderes de la magia se remonta a épocas más remotas, tal como ilustran varios testimonios procedentes de la tragedia clásica ateniense. Así, en *Alceste*, nada puede evitar la muerte de la protagonista, porque nada es más poderoso que la «Necesidad» (Ἀνάγκη): «no hay remedio alguno en las tablillas tracias en las que se encuentra incisa la palabra de Orfeo, ni en cuantos remedios dio Febo, cortándolos de las raíces, a los Asclepiadas [...]. Es la única diosa que no tiene altares ni imágenes a los que acudir, es sorda a los sacrificios» (Eur. *Alc.* 965-972 [A. Medina González y J. A. López Férez, 1991]). De forma similar, en *Suplicantes*, Ifis carga contra todos aquellos que tratan de evitar lo inevitable: «Cómo odio a quienes quieren alargar su vida y pretenden desviar el curso de la muerte con comida, bebida y magia (μαγεύμασι)» (Aesch. *Supp.* 1109-1111 [Trad. B. Perea Morales, 1993]). Y, ya en tiempos de Séneca, la bruja Ericto reconoce las limitaciones de la magia a la hora de trastocar el curso de los acontecimientos, pues, por más que Sexto Pompeyo pretenda cambiar el rumbo de la guerra, «cuando la serie de causas proviene de los comienzos del mundo y todos los destinos padecen si se quiere hacer algún cambio [...], lo confesamos la turba de tesalias: la Fortuna puede más» (Luc. *VI* 611-615 [A. Holgado Redondo, 1984]). Apuleyo también hizo hincapié en todas estas ideas al cuestionarse lo siguiente: «¿qué papel queda reservado a los encantamientos y a los filtros mágicos, si el curso del destino de todo lo que sucede [...] no puede ser detenido ni acelerado?» (Apul. *Apol.* 84.3 [S. Segura Munguía, 1980]).

imposibles, las hipérbolas, las combinaciones de opuestos y toda clase de excesos y artificios retóricos.

La descripción de los preparativos muestra de antemano el alcance de sus poderes. Tras un desencuentro con Jasón, Medea inició su plan para acabar con Creúsa y Creonte de un solo golpe, y, como cuenta la nodriza, lo primero que hizo fue desplegar «toda la turba de maldades, cosas arcanas, secretas y ocultas», incluyendo plagas y enfermedades: «disponiendo con su mano izquierda el rito sacro (*sacrum*), Medea evoca las pestes, cuantas cría la arena de la hirviente Libia y la que en su perpetua nieve aprisiona el Tauro, yerto con el frío de la Osa».⁹²⁸ La prevalencia de la mano izquierda (*laeva manu*) sobre la derecha remite simbólicamente al plano de la magia y lo femenino y acentúa el lado «siniestro» de Medea.⁹²⁹ Se trata de uno de los múltiples juegos de contrastes con los que Séneca enfatiza el poder ilimitado de la bruja, y se enmarca dentro de lo que M. Garelli-François calificó como «structure duelle», característica, por lo demás, del teatro senecano.⁹³⁰

Tras convocar a las *pestes* y los *monstra*, la nodriza dedica varios versos a describir, mediante los procedimientos retóricos de la *amplificatio*, la llegada de la «escamosa turba de serpientes», arrastrada por la fuerza de sus conjuros (*magicis cantibus*, v. 684).⁹³¹ Las serpientes estaban vinculadas simbólicamente a las fuerzas ctónicas de la naturaleza y su presencia en los rituales de magia es un lugar común en la literatura.⁹³² Sin embargo, Séneca va más lejos que sus predecesores y su Medea, no contenta con invocar a las víboras y áspides que reptan por la tierra, reclama la asistencia de las serpientes del cielo y la mitología, como Pitón, la Hidra de Lerna y el dragón que custodiaba el vellocino de oro, el mismo que ella adormeció en la Cólquide.⁹³³ Sus poderes no se pueden comparar, pues, con los de una bruja cualquiera: la magia de Medea y la dimensión de sus proezas solo son equiparables —y proporcionales— a la locura del personaje.⁹³⁴

⁹²⁸ Med. Sen. 678-684 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹²⁹ Marco Simón 1986, 83.

⁹³⁰ Véase la «hirviente Libia» y la «nieve del Tauro». Esta «estructura dual» se expresa a través de la simetría, la inversión, la repetición o la ampliación de elementos (Garelli-François 2002, 550). Con relación a ello, autores como G. Picone conciben el drama de *Medea* como una articulación de pares opuestos (2002, 641), en la línea con G. Galimberti, quien destaca «la présence de nombreuses antithèses» (2002, 528).

⁹³¹ Para un análisis en profundidad de este pasaje, cf. Nussbaum 1997.

⁹³² Las serpientes también ocupan un lugar destacado en la *Medea* de Eurípides (Rodríguez Cidre 2019) y, según H. Loomis (1907, 58), Séneca se habría inspirado directamente en las *Metamorfosis* de Ovidio, en concreto, en la escena que narra el rejuvenecimiento de Esón, donde Medea recurre a las serpientes como ingrediente ritual (Ov. *Met.* 7.271, cf. Forero Álvarez 2013). No obstante, su papel en la tragedia de Séneca también podía estar justificada por la asimilación de Medea con Angitia, venerada en algunas comunidades centro-italicas como la diosa de las serpientes (Falcone 2011).

⁹³³ Sen. *Med.* 691-704.

⁹³⁴ Como señala L. Baldini Moscadi, «il chiedere i veleni al cielo è effettivamente qualcosa di assolutamente nuovo nel panorama consueto degli atti magici» (2005, 115). De hecho, la propia Medea sabe que su magia es cualquier cosa menos ordinaria, o así se infiere de sus palabras: «ya, ya es tiempo de mover algo más que un vulgar engaño» (Sen. *Med.* 691-692). La expresión *iam iam* evoca la fórmula con la que solían concluir las maldiciones mágicas, cf. Fernández Nieto 2003, 307-308.



Fig. 8. Lekythos de figuras negras (s. VI a. C.)
Busto de Medea entre dos serpientes
Museo Británico

Antes de cederle la palabra, la nodriza enumera las hierbas y ponzoñas que Medea va mezclando con los venenos de serpiente. Entre los «infaustos frutos» manipulados por la bruja, constan «aquellos que el Cáucaso ofrece en sus cumbres cubiertas de perpetuo invierno [...], y aquellos con los que suelen untar sus flechas los ricos árabes y el medo compasivo».⁹³⁵ Estos versos ilustran a la perfección ese sistema de pares opuestos al que me refería anteriormente. Por un lado, la alusión al Cáucaso y a Arabia evoca el origen bárbaro de Medea, pero, por otra parte, la antítesis entre la fría nieve de las montañas y la aridez del desierto refleja metafóricamente el desequilibrio emocional del personaje — que alterna entre la ira y el amor⁹³⁶— y su carácter inconstante, tan alejado de la moral estoica.

La nodriza prosigue su relato haciendo hincapié en otras contradicciones similares. Por ejemplo, subraya el contraste entre las hierbas «que cría la tierra en primavera» y las que lo hacen en otoño, «cuando la rígida bruma echó al suelo el ornato de los bosques».⁹³⁷ Y, según añade a continuación, hay hierbas que Medea arranca «a altas horas de la noche», y otras, en cambio, «cuando Febo prepara el día».⁹³⁸ Primavera-otoño, día-noche, nieve-arena... nada, en definitiva, se sustrae a los poderes de Medea, quien, cuando no corta las hierbas con su «sangrienta hoz» (*cruenta falce*, v. 722), lo hace con la «uña encantada» (*ungue cantato*, v. 730).⁹³⁹ Su magia puede con todo y su afán totalizador abarca el orbe entero: como indica la nodriza, las hierbas que ella misma

⁹³⁵ Sen. *Med.* 708-711 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹³⁶ Sen. *Med.* 866-868: «Frenar no sabe Medea sus iras, tampoco sus amores: ira y amor ahora sus causas han uncido» (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹³⁷ Sen. *Med.* 714-716 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹³⁸ Sen. *Med.* 728-729 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹³⁹ La hoz es un instrumento asociado a Medea y a los *πίστομοι*, como ilustra una tragedia de Sófocles titulada, precisamente, *Las cortadoras de raíces*. Ovidio describe a Medea segando «con su hoz encantada hierbas maléficis» (*Ov. Her.* 6.84), y, al igual que Séneca, distingue entre las hierbas cortadas «con una recurvada hoz de bronce» y aquellas que, por el contrario, eran arrancadas de raíz con la mano (*Ov. Met.* 7.226-227).

manipula «las alimentó» el Danubio, el Tigris, el Hidaspes y el Betis, cuatro ríos que simbolizan los cuatro puntos cardinales.⁹⁴⁰ Al enunciar las hierbas venenosas y los parajes en los que crecen, Séneca remarca el temperamento voluble de Medea y su naturaleza transgresora. La magia se opone, de este modo, a la *ratio* de los estoicos y funciona como una especie de balanza o «contrapeso» emocional: lejos de recobrar la cordura y la sensatez, los poderes sobrenaturales de la bruja exacerbaban aún más su delirio y su conducta irracional.

El monólogo de Medea, que se extiende hasta el final del cuarto acto, corrobora estas impresiones. Tras mezclar las «mortíferas hierbas» con la «ponzoña de serpientes» y añadir otros ingredientes espantosos —como «aves siniestras», «corazón de lúgubre búho» y «vísceras de ronca lechuza viva»⁹⁴¹— Medea invoca a las divinidades del inframundo:

Yo os conjuro, caterva de silentes, y también a vosotros, dioses infernales, y al ciego Caos y a la opaca mansión de Dite umbroso: las cuevas de la muerte macilenta a las riberas del Tártaro ligadas. Dejad los suplicios, almas, corred a unos tálamos nuevos: deténgase la rueda que retuerce sus miembros y toque Ixión el suelo; que Tántalo a sus anchas pueda beber las aguas de Pirene; que sólo para el suegro de mi cónyuge más grave la condena se aposente: que escurriendo hacia atrás por los peñascos suelte la piedra a Sísifo. Y vosotras también, con quienes juega la frustrada tarea de unas vasijas agujereadas, Danaides, venid juntas; este día requiere vuestras manos. Ahora, invocada por mis ceremonias, ven, astro de las noches, revestida del más terrible rostro, amenazando con tu no única frente.⁹⁴²

Medea invoca a la diosa Hécate *triformis*, de la que ella misma era sacerdotisa, pero también apela a otras deidades infernales tradicionalmente asociadas a la magia, como los *dei ferales*, la turba de silentes (*vulgus silentum*), el Caos y Dite. La bruja tampoco desdeña la asistencia de aquellos que habían sido condenados a sufrir castigos eternos, como Ixión, Tántalo, Sísifo y las Danaides. La alusión a todos estos personajes y a sus macabras torturas constituye un rasgo característico del teatro de Séneca, que aporta emoción y dramatismo a la escena.⁹⁴³ Sin embargo, su inclusión en este pasaje excede los límites y las funciones un mero ornamento retórico. Desde mi punto de vista, lo que Séneca pretende transmitir al lector es que los poderes mágicos de Medea son absolutos, siendo capaz de poner fin a lo perpetuo o inmutable y de abolir las leyes del tiempo.⁹⁴⁴

Esta interpretación se ve en parte refrendada por lo que viene a continuación. Tras invocar a los dioses infernales y a los condenados, Medea pronuncia unas palabras que reflejan mejor que ningún otro pasaje la negación del *fatum* estoico y la ruptura del orden natural. Descalza y con el pelo desatado (*nudo pede...vinculo solvens*), la bruja enumera todos los imposibles o *adynata* que ha obrado en honor a Hécate, como hacer caer la lluvia «desde las nubes secas», trastocar «la ley del éter», mezclar el día y la noche, alterar el ciclo de las estaciones o invertir el curso de los ríos.⁹⁴⁵ Estos, y otros prodigios similares, ocupan un lugar preponderante en las descripciones literarias de los poderes de

⁹⁴⁰ Sen. *Med.* 723-727.

⁹⁴¹ Sen. *Med.* 731-734.

⁹⁴² Sen. *Med.* 740-752 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹⁴³ Cf. Sen. *Ag.* 15-21; *Phaed.* 1229-1237; *Her. Fur.* 750-759; *Her. Oet.* 942-948.

⁹⁴⁴ Segurado 2002, 517-520.

⁹⁴⁵ Sen. *Med.* 752-766.

las hechiceras, como se observa con Canidia, Dipsas y Ericto.⁹⁴⁶ Sin embargo, en la *Medea* de Séneca los *adynata* son algo más que un *topos* literario.⁹⁴⁷ Todos estos *impossibilia* afianzan la imagen de Medea como un arquetipo anti-estoico y apuntalan su condición de antihéroe. Como he dicho antes, para un estoico las causas que determinan el *fatum* son cognoscibles, pero incoercibles. Es decir, uno puede adivinar el movimiento de los astros o estudiar las causas que intervienen en el ciclo de las mareas, pero nunca será capaz de perturbar o alterar dicho orden, que es justo lo que hace Medea. Así, los *adynata* desempeñan una función clave en la caracterización del personaje: más que exaltar los poderes mágicos de Medea, lo que hacen es exponer su inmoralidad, presentándola ante el lector como un sujeto «irracional» que rompe o trastoca el *logos* del universo.⁹⁴⁸

Tras invocar a las deidades infernales y hacer gala de sus poderes, Medea obsequia a Hécate con una serie de ofrendas:

Para ti son tejidas con mano ensangrentada estas guirnaldas atadas cada una con nueve serpientes. Para ti estos miembros que llevó el discorde Tifeo, el que los reinos sacudió de Júpiter. Hay aquí sangre de la montura pérfida; me la dio Neso, mientras expiraba. La etea pira quedó agotada en esa ceniza que el hercúleo veneno se bebió. Estás viendo la antorcha de una piadosa hermana, de una impía madre: la vengadora Altea. Abandonó esas plumas en una abrupta cueva la harpía, mientras huye de Zetes. A éstas añade plumas de Estinfálide, herida tras sufrir dardos lerneos.⁹⁴⁹

Exceptuando las serpientes, ninguna de las sustancias mencionadas pertenece al mundo ordinario.⁹⁵⁰ Remiten, por el contrario, a la edad de los héroes, adecuándose, de esta manera, al discurso mítico de la tragedia. Si se analizan por separado, cada componente posee un estrecho vínculo con la figura de Medea, empezando por la sangre de Neso. Como es sabido, la sangre del centauro Neso fue el veneno que acabó con la vida de Hércules, quien ardió bajo un fuego inextinguible en la pira del monte Eta. Este episodio, que Séneca recrea en su *Hercules Oetaeus*, rememora, en cierto modo, el desenlace de la *Medea*: al igual que Hércules, Creúsa y Creonte también morirán en las llamas y a consecuencia de los celos amorosos de Medea, que no deja de ser el *alter ego* de Deyanira.

⁹⁴⁶ Hor. *Epod.* 5.79-80; Ov. *Am.* 1.8.9-10; Luc. 6.461-484.

⁹⁴⁷ Cf. Dutoit, 1936; Rowe 1965.

⁹⁴⁸ Como señala G. Galimberti, «il y a une perversion des lois naturelles (*diastrophé*), un retour au *chaos* qui provoque ‘un monde à rebours’» (2002, 530). Las consecuencias nefastas de este «mundo al revés» ya habían sido anunciadas previamente por el coro, cuando evoca los castigos que sufrieron los argonautas por lanzarse a la navegación y romper el equilibrio primigenio del mundo: «No cuesta mucho a nadie el camino trillado: ve tú por donde antes seguro le fue al pueblo y violento no rompas las sacrosantas leyes del mundo» (Sen. *Med.* 603-606 [Trad. J. Luque Moreno, 1979]). La violación de los *foedera mundi* constituye un acto sacrílego que perturba el orden natural y divino. Y Medea es considerada la principal responsable de la «dislocación antinatural» del mundo y la desintegración del orden civilizado. Así lo deja entrever de nuevo el coro, no sin cierta ironía, cuando afirma que la «recompensa» del viaje argonáutico fue «una piel de oro» y «un mal mayor que el mar: Medea» (Sen. *Med.* 362-363). Cf. Biondi 1984; Picone 2002, 642-643.

⁹⁴⁹ Sen. *Med.* 771-784 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹⁵⁰ Con todo, el hecho de que sean nueve las serpientes es, en sí mismo, un hecho extraordinario y una manifestación más del poder de Medea, ya que el nueve —como el tres y cualquier múltiplo de tres— era considerado un número mágico. El propio Séneca comenta en una de sus cartas que los *magi* persas honraron a Platón por haber vivido 81 años (9^2 o 3^4), «el número más perfecto» (Sen. *Ep.* 58.31). Cf. Tavenner 1916b.

El leño de Altea también tiene un valor simbólico. Según el mito, Altea arrojó al fuego el tizón de leño que mantenía con vida a su hijo Meleagro, después de que este hubiera matado a sus tíos. Por eso Séneca se refiere a ella como una «piadosa hermana» e «impía madre», dos adjetivos que encajan a la perfección con Medea, quien, si bien se arrepiente del asesinato de su hermano,⁹⁵¹ acaba acuchillando a sus dos hijos. Por otro lado, la alusión a los «miembros» que llevó «el discorde Tifeo» tampoco carece de importancia. Zeus se enfrentó al gigante Tifeo (o Tifón) en un violento combate y acabó con sus brazos y piernas arrancados. Por tanto, los *membra* que Medea ofrece a Hécate son las extremidades de Zeus, lo cual hace sugerir que su poder era igual o superior al de un titán y que nadie por encima de ella reinaba sobre el cielo.⁹⁵² Por último, las plumas de la harpía Estinfálide y su relación con las *striges* —aves con cabeza de mujer que succionaban la sangre de los niños— anticipa el fatal desenlace de la tragedia y el infanticidio.

En definitiva, este inventario de ofrendas puede parecer, a primera vista, el producto de un ejercicio retórico, sin otro cometido que satisfacer las expectativas del lector con una estampa dantesca (las serpientes anudadas con mano ensangrentada, la ponzoña chorreante del centauro Neso, los miembros descuartizados de Zeus, etc.). Sin embargo, una vez examinados con detalle vemos que cada uno de estos elementos posee una valencia simbólica que lo conecta directamente con el personaje de Medea. Su elección no es, por consiguiente, casual o fortuita. A través de estas sustancias, Séneca redondea y perfecciona la caracterización de Medea, que ostenta la fuerza de un titán y el afán vengativo de una madre que reducirá a cenizas a sus rivales y asesinará a sus propios hijos.

No sorprende pues que, ante tal demostración de poder, Hécate responda en el acto a su llamada: «Habéis sonado, altares; reconozco mis trípodes por la diosa propicia sacudidos. Veo los ágiles carros de la Trivia».⁹⁵³ Se inicia así la última parte del ritual, en la que Medea ordena a la diosa destruir a sus enemigos: «tiñe tú ahora la ropa de Creúsa, que en cuanto se la ponga las más hondas médulas una llama serpenteante le abrase».⁹⁵⁴ La bruja se afana por complacer a Hécate con un «solemne ritual», y a las ofrendas ya mencionadas añade su propia sangre: «Por ti, cual ménade, con el pecho desnudo, mis brazos heriré con sangrado cuchillo».⁹⁵⁵ Medea entra en estado de trance y sus movimientos frenéticos —acompañados de gritos y alaridos— imitan la danza extática de los sacerdotes de Cibeles, quienes, al igual que ella, ofrendaban su sangre a la divinidad.⁹⁵⁶

La imagen de Medea en estado de éxtasis vertiendo «el líquido sagrado» sobre el altar de Hécate refleja una vez más su carácter irracional. En relación con ello, en un pasaje de las *Cuestiones Naturales* —escrito, más o menos, por la misma época que la

⁹⁵¹ Sen. *Med.* 452; 473.

⁹⁵² Rodríguez Cidre 2002, 289.

⁹⁵³ Sen. *Med.* 785-787 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹⁵⁴ Sen. *Med.* 817-819 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹⁵⁵ Sen. *Med.* 806-807 (Trad. J. Luque Moreno, 1979).

⁹⁵⁶ Compárese también con la sacerdotisa de Belona descrita por Tibulo: «Ésta, cuando se siente agitada por la danza de Belona, ni en su delirio teme la viva llama, ni los golpes de látigo. Ella misma, con el hacha, golea violenta sus brazos e, impune, rocía con la sangre derramada a la diosa y queda en pie con el costado atravesado por el hierro, queda de pie con el pecho herido» (Tib. 1.6.47-50 [Trad. A. Soler Ruíz, 1993]).

Medea— Séneca censura los ritos que los sacerdotes de Cleonas llevaban a cabo para alejar el granizo. Estos ritos consistían en el sacrificio de animales, pero, a falta de víctimas propiciatorias, los sacerdotes podían pincharse el dedo con un punzón y ofrecer su sangre a los dioses. Aunque hay quienes creen que la sangre humana posee una «energía capaz de desviar y alejar las nubes», para Séneca era absurdo e imposible que una cantidad tan pequeña pudiera contener una energía tan poderosa: «Cuanto más sencillo era decir: es una mentira y una leyenda».⁹⁵⁷ Por ello, no es descartable que los lectores de la *Medea* repararan en este ejemplo y en estas palabras al ver a su protagonista haciendo lo mismo.

Conjeturas aparte, el rito concluye con un listado de los fuegos ocultos en la diadema y el manto de oro que Medea entregó a Creúsa como regalo de bodas. Entre ellos se encuentra el fuego de Prometeo, el de Vulcano, el de su pariente Faetón, el de la Quimera y las llamas del Minotauro, mezclados, a continuación, con la hiel de Medusa y los «aguijones de Hécate», a la que Medea suplica, en un ruego final, que conserve ocultas «las semillas de la llama».⁹⁵⁸ Los ladridos de perro y el fuego de la antorcha anuncian el beneplácito de Hécate, poniendo fin a esta larga monodia y, con ello, al cuarto acto de la tragedia.⁹⁵⁹

A la luz de todo lo expuesto, se puede concluir que el rito descrito en el cuarto acto de la tragedia carece de cualquier viso de realismo o verosimilitud. Séneca estructura la narración en una sucesión de elementos que, vista en su conjunto, proyecta la imagen de un ritual inconexo y desarticulado, que abarca desde el acopio de ingredientes rituales hasta la imprecación final, pasando por la plegaria a los dioses infernales y la dedicación de ofrendas. No existe, en otras palabras, una secuencia lógica que agrupe o vertebralice estas acciones dentro de un orden. Al fin y al cabo, los venenos de serpiente y las hierbas ponzoñosas no desempeñan ninguna función concreta, dado que el veneno con el que Medea impregna los dones nupciales procede exclusivamente de la llama de Prometeo y de otros fuegos sagrados. Podría afirmarse, pues, que todo el discurso de la nodriza —y parte del monólogo de Medea— son superfluos desde el punto de vista práctico o instrumental.

Con todo, la descripción de esta ceremonia mágica no se puede reducir a un mero artificio retórico, destinado, exclusivamente, a complacer al lector.⁹⁶⁰ Séneca transmite en sus versos una enseñanza moral y, como he tratado de exponer en las páginas

⁹⁵⁷ Sen. *Q. Nat.* 4.7.2. Sobre la datación de las obras, según las investigaciones realizadas en este campo, la *Medea* se escribió en torno al 62-65 d. C., poco antes de la muerte de Séneca, al igual que las *Cuestiones Naturales*, que datan, probablemente, del año 62 d. C. Cf. Grimal 1978, 427; Arcellaschi 1990, 329-345; Codoñer 1979, 10.

⁹⁵⁸ Sen. *Med.* 824-835. Cf. Rodríguez Cidre 2002, 290-291.

⁹⁵⁹ Los ladridos son una señal inequívoca de la epifanía de Hécate (Ap. Rhod. *Argon.* 3.1218; Theoc. *Id.* 2.35; Sen. *Oed.* 569; Luc. *Philops.* 22). Por otro lado, cuando el fuego del altar se encendía súbitamente o las llamas crepitaban de repente, significaba que el sacrificio y las ofrendas habían sido aceptadas por la divinidad (Verg. *Ecl.* 8.105; Stat. *Theb.* 4.470).

⁹⁶⁰ Así lo sugieren, entre otros autores, H. Loomis Cleasby (1907, 66) y E. Paratore (1974, 179). Tampoco comparto las ideas de J. A. Segurado, quien interpreta el rito de Medea como un reflejo de su dimensión onírica y su subconsciente (2002, 522). Para una lectura de las tragedias de Séneca en clave psicológica, cf. Delgado Santos 2017.

anteriores, este mensaje se articula en torno a una idea motriz: la transgresión del orden natural y el *furor* de Medea. Desde el comienzo de la tragedia, Séneca incide en su carácter voluble e inestable, apoyándose en un amplio repertorio de recursos retóricos y narrativos (combinación de polos opuestos, antítesis y contrastes, sucesión de *mirabilia* o imposibles, etc.). Y, en este retrato tan complejo, la magia contribuye a enfatizar el carácter irracional del personaje. A diferencia del sabio estoico, quien concibe el universo como un todo armónico y coherente, los poderes de Medea desafían esa inteligencia divina, esa *ratio* universal. Es decir, la esfera irracional en la que se inserta el discurso de la magia, y a la que nos traslada el cuarto acto de la tragedia, no es sino una proyección estética de la conducta irracional del personaje, que no solo es incapaz de controlar sus pasiones, sino que trata incluso de evitar lo inevitable y de alterar el *fatum* prefijado, esto es, el matrimonio entre Jasón y Creúsa. En definitiva, por lo equívoco de sus acciones —contrarias a la razón estoica— Séneca llama a la audiencia a tomar el camino opuesto al que sigue Medea.⁹⁶¹

Dicho esto, existen razones para pensar que Nerón figuraba entre los destinatarios de este mensaje. El joven emperador mostró un gran interés por las artes ocultas, y tal como señala Plinio el Viejo, puso todos los recursos a su alcance para iniciarse en los misterios de la magia, recibiendo incluso las enseñanzas de *magi* procedentes de Oriente que habían llegado a Roma acompañando a Tirídates de Armenia. Sin embargo, aunque llegó a participar en algunas «sesiones de magia» (*magicis cenis*), al final no logró aprender nada, y, según Plinio, acabó desistiendo.⁹⁶² Su pasión por la magia y su deseo de «ejercer poder sobre los dioses» parecen un reflejo de su inestable carácter, y un exceso que pudo causar cierto rechazo en Séneca, al cuestionar la idea de una divinidad rectora e incoercible. Por ello, es inevitable preguntarse hasta qué punto las enseñanzas del filósofo y el discurso pedagógico de la *Medea* influyeron en Nerón y en su renuncia a la magia.

De entrada, si aceptamos que la *Medea* se escribió entre el 62-65 d. C., es decir, poco antes de la muerte de Séneca,⁹⁶³ su representación en forma de *declamatio* o recitación habría tenido lugar en un contexto próximo a la visita de los *magi* y el rey Tirídates, que, según Tácito, se produjo alrededor del 66 d. C.⁹⁶⁴ No obstante, más allá de esta concordancia cronológica, poco más se puede aducir. L. Deschamps, identifica a Séneca con la nodriza —paradigma de la *bona mens*— y concluye que el fracaso de esta para reconducir a Medea es un reflejo de su propio fracaso como preceptor de Nerón.⁹⁶⁵ Pero esta afirmación supone ir demasiado lejos y nada en las fuentes avala la hipótesis de que la *Medea* de Séneca influyera en el ánimo del emperador o desalentara su interés por la magia.

De hecho, cabe la posibilidad de que produjera el efecto contrario, es decir, que en vez de aleccionar a Nerón, estimulara todavía más su curiosidad y su afán de

⁹⁶¹ Bernal Lavesa 2002, 472.

⁹⁶² Plin. *NH.* 30.14-17. Cf. Cumont 1933; Méthy 2000; Rochette 2003.

⁹⁶³ Como sugieren varios autores, cf. n. 957.

⁹⁶⁴ Tac. *Ann.* 16.24; Cass. Dio. 63.1-2. Algunos autores sugieren que la visita de Tirídates y los *magi* orientales fue asimilada posteriormente por los cristianos para construir el relato de los tres reyes magos, reemplazando la ciudad de Roma por Belén y a Tirídates por el rey parto Gondofares, también conocido como Gaspar. Cf. Curtis 2016, 185.

⁹⁶⁵ Deschamps 2002, 216.

transgresión. Como señalan varios autores, las tragedias de Séneca —y la *Medea* en particular— tenían el cometido de agradar al príncipe y satisfacer sus aficiones histriónicas.⁹⁶⁶ Sin embargo, por muy tentador que resulte imaginarse a un aficionado a la magia como Nerón interpretando el papel de Medea,⁹⁶⁷ cabe recordar que las tragedias de Séneca fueron escritas para representarse, sino para ser declamadas en voz alta. Por tanto, sería exagerado concebir la *Medea* de Séneca como un mero pasatiempo literario escrito para deleite exclusivo del emperador o para dar rienda suelta a su pretendido talento como actor.⁹⁶⁸



Fig. 9. Sarcófago de mármol con escenas en relieve del mito de Medea (c. 160 d. C.)

La composición se divide en cuatro secciones: a la izquierda, los hijos de Medea entregan a Creúsa los dones envenenados; en el cuadrante centro-izquierda, Creonte se echa las manos a la cabeza al ver arder el pelo de su hija; en el cuadrante centro-derecha, Medea observa a sus hijos con un puñal en la mano; y a la derecha, Medea huye en su carro tirado por serpientes con el cadáver de un niño a sus hombros.

Museo Nacional Romano

⁹⁶⁶ Arcellaschi 1990, 337; Galimberti 2002, 525. Según las fuentes, Nerón era un apasionado de las artes y el teatro, hasta el punto de interpretar sobre el escenario diversos papeles, sobre todo femeninos, cf. Suet. *Ner.* 21.3; Cass. Dio. 63.21.

⁹⁶⁷ Una tentación estimulada en parte por las analogías entre Nerón y Medea. De hecho algunas escenas de la tragedia evocan de forma manifiesta ciertos sucesos de la vida del emperador, como esa escena del quinto acto en la que las tres furias y el fantasma de Apsirto se acercan a Medea exigiendo la expiación de sus crímenes (Sen. *Med.* 958-971). Como Medea, Nerón también había sido partícipe de un crimen familiar al ordenar el asesinato de su propia madre y, al igual que Medea, sintió remordimientos *a posteriori*, o al menos eso afirma Suetonio: «el fantasma de Agripina le perseguía, al igual que las Furias con sus golpes y sus antorchas ardiendo» y, con el fin de sofocar su angustia, Nerón «intentó evocar a sus Manes y aplacarlos mediante un sacrificio celebrado por los magos» (Suet. *Ner.* 34.4 [Trad. R. M^a. Agudo Cubas, 1992]), cf. Requena Jiménez 2006. El paralelismo entre la ficción del mito y la experiencia real del emperador es evidente, y da pie a la hipótesis —tan sugestiva, como indemostrable— de que Séneca construyó el personaje de Medea pensando en el propio Nerón. En este sentido, no sería la primera vez que se explota la figura de Medea para representar la vida del emperador. Como ya señalé al comienzo de este apartado, hay quienes ven en la *Medea* de Curiacio Materno una recreación dramática de la ruptura matrimonial entre Nerón y Octavia, identificados, respectivamente, con Jasón y Medea, cf. n. 872.

⁹⁶⁸ No menos excesivos me parecen los argumentos de aquellos autores que ven en la *Medea* de Séneca una obra propagandística que propaga y defiende la política imperial de Nerón. Por ejemplo, para A. Arcellaschi, el incendio de Corinto evoca subliminalmente el incendio de Roma en el verano del año 64 d. C., y la alusión al «doble litoral» de Corinto (v. 35) sería un guiño al proyecto neroniano de construir un canal en el istmo (1990, 342-343).

4.4. Conclusiones

Mi intención en este capítulo no ha sido analizar al completo el discurso de la magia en la tragedia. La magnitud de la empresa y la falta de tiempo me disuadieron de hacerlo. Sin embargo, el estudio de la tragedia arcaica y la figura de Medea aporta, a mi parecer, varias ideas novedosas, que iluminan o esclarecen la percepción subjetiva que en Roma se tenía de la magia. Y, sobre todo, permite conocer los usos simbólicos y literarios que todos estos poetas —miembros, en su mayoría, de la élite aristocrática— hicieron de ella.

Una de las ideas principales que he tratado de subrayar en este capítulo es el papel que desempeñó la tragedia en la configuración de un discurso negativo de la magia. Como vimos en el primer apartado, la tragedia romana —en consonancia con la comedia— aprovechó todo su potencial dramático y alcance público para difundir y promover valores asociados a la moral aristocrática. Estas representaciones también satisfacían las expectativas lúdicas del auditorio mediante un amplio repertorio de recursos escénicos y visuales, pero ese lado «dionisiaco» de la tragedia se alternaba, simultáneamente, con la reflexión moral y filosófica, y dentro de la esfera «apolínea», el mensaje que se transmitía a los espectadores era claro y diáfano: cualquier práctica o creencia religiosa que se desviara del culto oficial era considerada una amenaza y, en consecuencia, objeto de condena.

En este sentido, los fragmentos de las tragedias analizadas se focalizan en dos grandes blancos u objetivos: en las formas de adivinación no-oficial —personificadas en la figura de Calcante— y en los ritos de origen extranjero, entre los cuales destacaba el culto a Baco/Dioniso. Con relación a los adivinos, la tragedia arcaica no solo censuraba los métodos y técnicas rituales, también sus propósitos aviesos e inmorales, como la obtención de beneficios económicos. Así lo sugiere un pasaje de *Telamo*, donde Enio denuncia el afán lucrativo de los *superstitiosi vates e impudentes harioli*, y de *Astyanax*, cuando Accio arremete contra los *augures* por obtener pingües ganancias a cambio de sus predicciones.

En algunos casos se puede llegar a apreciar una serie de cambios entre el modelo griego y su adaptación latina, cambios que apuntan a una intencionalidad por parte del autor. Por ejemplo, Enio sitúa a los astrólogos en el foco de las críticas al sustituir el sustantivo μάντις del original por el término *astrologi*, y en *Astyanax*, Accio presenta al adivino Calcante como el verdadero culpable de la muerte de Astianacte, cuando la tradición anterior atribuía su autoría a Ulises y Neoptólemo. Estas pequeñas modificaciones reflejan una voluntad consciente y deliberada de redirigir las críticas hacia determinados tipos de adivinos, o de ubicar la adivinación en el centro del debate y la polémica.

Otro aspecto interesante que revela el estudio de la tragedia arcaica atañe a las diferentes estrategias llevadas a cabo para ensalzar el culto tradicional y reprobar las prácticas de carácter mágico-religioso. Así, algunos poetas, como Enio, desacreditaron las prácticas de los adivinos desde la perspectiva del poder oficial, o mejor, desde una posición de autoridad moral. En *Iphigenia*, es Aquiles el que carga contra los astrólogos, y en *Telamo*, el rey Telamón. Es decir, dos figuras de reconocido prestigio, que hace que

sus acusaciones sean inapelables. Sin embargo, otros autores optaron por una estrategia inversa, basada en condenar los métodos oficiales de adivinación desde una postura desautorizada, y por tanto, ilegítima. Es lo que sucede, por ejemplo, en el *Chryses* de Pacuvio, donde el rey Toante, un «bárbaro» que practica sacrificios humanos, se atreve a cuestionar la eficacia de la *aruspicia* y la *auguratio*. En este caso, sus palabras carecen de fundamento y validez, en la medida en que son pronunciadas por alguien que no formaba parte de la comunidad y que encarnaba la visión del «otro», es decir, la visión del no-romano.

Aparte de la adivinación no-oficial, la tragedia romana también condenó los ritos extranjeros, como el culto a Dioniso, cuyo enfrentamiento con Penteo y Licurgo fue tratado hasta en seis dramas diferentes. El estado fragmentario de los textos impide formular hipótesis concluyentes, pero, teniendo en cuenta el contexto en el que se estrenaron —caracterizado por la llegada a Roma de cultos y creencias orientales— es verosímil pensar que todas estas representaciones, más que ofrecer una visión favorable de las Bacanales, censuraron con severidad sus ritos y perversiones. De este modo, las muertes de Penteo y Licurgo funcionaban como *exempla* mitológicos que advertían a los espectadores del riesgo que entrañaba para la seguridad del Estado iniciarse en este tipo de ceremonias. La tragedia romana proyectó así una imagen hostil y deformada del culto a Baco, dando forma a un discurso estereotipado que predisponía al público en contra de sus actividades.

Ahora bien, el uso de *exempla* mitológicos con vistas a transmitir mensajes morales e ideológicos alcanzó su máxima expresión en las tragedias protagonizadas por la bruja Medea. Como he tratado de exponer en el segundo apartado, los tragediógrafos latinos explotaron la magia de Medea con fines muy diversos. En época tardorrepública, cuando el teatro era un instrumento de masas al servicio de la élite, la magia de Medea operaba en el plano simbólico como un marcador más de lo «otro», un rasgo que potenciaba su alteridad y que reforzaba —por antítesis o contraste— el sentimiento identitario de Roma. El ejemplo paradigmático es la Medea de Enio, que aparece retratada como una «bárbara» apátrida y de baja extracción social, que renuncia a los deberes de la maternidad y que, inducida por Eros, acaba asesinando a sus hijos. Aunque la tragedia no se ha conservado de forma íntegra, varios indicios avalan la hipótesis de que la Medea de Enio también era una hechicera peligrosa, y que, frente a su homóloga eurípidea, transgredía con sus poderes mágicos los límites fijados por la moral tradicional.

La Medea de Pacuvio, en cambio, representa los valores opuestos. En su *Medus*, Pacuvio rehabilita la imagen del personaje, que adopta, paradójicamente, un sesgo favorable. Medea ya no es una extranjera exiliada, sino una matrona respetable y atractiva que, con ayuda de sus poderes, erradica la peste que asolaba la Cólquide. La bruja infanticida del mito se transforma de este modo en una sacerdotisa benefactora, que libera a su hijo de la cárcel y devuelve a su padre al trono. Y su asimilación con Rea Silvia contribuye a reforzar esta imagen positiva. Al superponer la narración con la leyenda de fundación romana, el poeta lanza a los espectadores un mensaje subliminal: la magia de Medea deja de ser una manifestación simbólica de lo «otro» y sus poderes mágico-religiosos hacen de ella una heroína filantrópica y piadosa que «refunda» la Cólquide, como Rómulo y Remo hicieron con Roma. Lejos de ser encarnar paradigma de la anti-

romanidad, la Medea de Pacuvio constituye un símbolo de la *romanitas*, el *mos maiorum* y la ortodoxia religiosa.

En definitiva, la caracterización de Medea como bruja o semi-diosa jugó un papel esencial en la construcción de identidades y alteridades, y el tratamiento dramático de su figura coadyuvó a estrechar los vínculos que mantenían unida y cohesionada la sociedad romana. Sin embargo, la Medea de Séneca se enmarca en un contexto distinto. Aunque el personaje posee todos los rasgos y atributos que podrían considerarse contrarios a la moral tradicional, la ausencia de una dialéctica, el marco histórico-cultural en el que se inscribe la obra y su más que probable no representabilidad nos lleva a adoptar una óptica diferente y a examinar el personaje a la luz de la doctrina estoica, que Séneca tanto cultivó y preconizó.

La magia ocupa un lugar destacado en la *Medea* de Séneca, más que en las tragedias de Enio y Pacuvio, pero, como he tratado de demostrar, no se alcanza a ver en ello el reflejo de una estrategia política orientada al fortalecimiento de la identidad romana. Los poderes mágicos de Medea contribuyen, más bien, a enfatizar la irracionalidad del personaje, que, en vez de someterse a la *ratio* —como haría el sabio estoico— se entrega a la *ira* y el *furor*. Medea tampoco duda en desafiar las leyes del *fatum* y frustrar el matrimonio entre Jasón y Creúsa, y para ello, oficia un rito mágico que traslada al lector al plano de lo mítico y lo fabuloso. Así, todos los excesos y artificios retóricos presentes en la narración no son sino un reflejo de la conducta salvaje e irascible de Medea. Por eso Séneca no describe un ritual realista o verosímil: su principal cometido es ejemplificar a través de la magia el carácter irracional de la protagonista y la ruptura del *logos* divino.

En resumen, se puede concluir que la caracterización de Medea como una bruja cruel y trastornada encubre en la tragedia de Séneca una finalidad pedagógica: mostrar al lector las nefastas consecuencias que supone renunciar a la razón y dejarse arrastrar por las pasiones. Con todo, este mensaje edificante no era incompatible con la función lúdica del teatro. La presencia del elemento mágico también se justifica por la necesidad de complacer a la audiencia y satisfacer sus gustos literarios, que, en aquella época, basculaban entre lo sórdido y lo macabro. La aparición de las Furias, con sus cabellos de serpiente y manos ensangrentadas, los ingredientes tóxicos y a la vez formidables que manipula Medea, las ofrendas a base de órganos y cuerpos desmembrados, las invocaciones a los muertos silentes, el carro tirado por dragones... todos estos detalles configuran una estética siniestra y grotesca que hacía las delicias del lector, un lector que, al mismo tiempo, se sentía a salvo y protegido por recrear en su mente una bruja de fantasía, que nada tenía que ver con las «magas» de carne y hueso que habitaban el mundo real.

Y es ahí donde reside, a mi juicio, el gran éxito de la *Medea* de Séneca: en haber logrado combinar las dos facetas de Medea —la humana y la divina—, y conjugar, a partes iguales, la función lúdica del teatro y su orientación moral y filosófica. O, retomando las palabras de Horacio, «en mezclar lo agradable a lo útil». Todo ello nos lleva a una reflexión final, con la que cerraré este capítulo. Como hemos podido comprobar a lo largo de las páginas anteriores, la tragedia latina adaptó el mito griego armándolo de un nuevo sistema de valores, sobre los cuales se construyó la idea de

romanidad. Es lo que G. Arico denominó, con gran acierto, «resemantización del mito».⁹⁶⁹ Desde mi punto de vista, la magia experimentó un proceso similar dentro del discurso literario de la tragedia: no solo fue actualizándose con el tiempo, también sirvió —y así lo hemos visto— como vehículo de reflexión sobre valores éticos, políticos, morales y religiosos. Por todo ello, y apropiándome de la expresión de Arico, creo que estamos en condiciones de hablar igualmente de una «resemantización de la magia» en la tragedia latina.

⁹⁶⁹ Arico 1997, 68.

CAPÍTULO 5. LA MAGIA EN LA EPOPEYA LATINA

5.1. Introducción

Frente a la tragedia, la magia y lo mágico adquieren en la epopeya con una mayor presencia. De entrada, la poesía épica plantea menos problemas «técnicos» que la tragedia: al ser un género narrativo —y no una pieza destinada a la representación—, el poeta no necesitaba adaptar su obra al lenguaje escénico y visual del teatro, sin tener tampoco que preocuparse por otros pormenores, como los actores, la tramoya, el vestuario y los decorados. Es decir, el destinatario de la épica no *visualiza* la magia, se la *imagina*, y eso potencia aún más sus efectos: la imagen que él mismo se forja en su mente siempre será más rica y desbordante que la representación visual y «acabada» que se ofrece en el teatro.⁹⁷⁰

Por otro lado, las propias convenciones de la épica también favorecían la inclusión del elemento mágico, al narrar las peripecias de un héroe que viajaba por lugares exóticos y maravillosos. Véase, por ejemplo, la *katábasis* o descenso al Inframundo, un episodio de obligada presencia en cualquier poema de tradición homérica. Todas las *katábasis* de la literatura latina imitaban el descenso de Ulises al Hades —desde el viaje de Eneas a los infiernos en la *Eneida*, hasta la *katábasis* de Escipión en la obra de Silio Itálico⁹⁷¹—, y los poetas procuraban ceñirse a estos esquemas. A su vez, los receptores de este tipo de relatos conocían los códigos internos que regían el género de la epopeya —la mayoría habían leído a Homero y Apolonio—, y el poeta, consciente de ello, satisfacía sus expectativas explotando la intertextualidad con otros poemas y replicando el estilo de sus predecesores.⁹⁷²

Dentro de la tradición épica debemos distinguir entre una epopeya oral, de carácter folklórico, y una epopeya literaria dirigida a un lector más sofisticado, que es el género que acabó imponiéndose en Roma. Así, a finales de la República y comienzos del Principado, la epopeya ya no era cultivada por bardos o rapsodas al estilo de la Grecia primitiva, sino por *poetae docti* que recitaban sus composiciones ante una audiencia culta y refinada. Estos relatos narraban casi siempre las hazañas de un héroe sobre una base histórica o legendaria, normalmente con el propósito de ensalzar el pasado y la grandeza de un pueblo recordando sus gestas.⁹⁷³ El héroe se erige, de este modo, como un arquetipo o modelo de virtud, que no emanaba de la conciencia interna del personaje, sino de un código externo de justicia encarnado en él. Ahora bien, si el héroe representa la virtud, su enemigo —que no es sino la personificación de lo «otro»— proyecta justamente

⁹⁷⁰ Cf. Arist. *Poet.* 1460a 11-14: «Es preciso, ciertamente, incorporar a las tragedias lo maravilloso (θαυμαστόν); pero lo irracional (ἄλογον), que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa» (Trad. V. García Yebra, 1974). El escritor García Márquez explicó en una entrevista por qué sus novelas no podrían adaptarse al cine: según él, toda obra audiovisual posee un alcance estéticamente limitado, al menos en comparación con la literatura, y «encorseta» la magia y la imaginación. Cf. Brescia 1996.

⁹⁷¹ Verg. *Aen.* 6.242-480; Sil. *Pun.* 13.380-895. Cf. Finkmann 2019.

⁹⁷² Von Albrecht 1999, 6.

⁹⁷³ Como señala G. Bogdan, el género épico es el medio por el cual «la sociedad toma posesión de su propio pasado», y ese mismo pasado «proporciona el valor de una matriz modelo» (2011, 54). O en palabras de P. Flores, «la persecución del honor a través del riesgo» (1978, 261).

la imagen contraria: un ejemplo del que distanciarse, un anti-modelo. Y el discurso de la magia, como antítesis de la piedad y moralidad del héroe, se adhiere con fuerza a esta dialéctica: de esta forma, el anti-héroe de las epopeyas aparece casi siempre retratado como un «mago», en la medida en que dicho personaje simboliza la impiedad, la transgresión religiosa y el desprecio a la *patria religio*, causa y fundamento de su propio fracaso.

Partiendo de esta idea, y en contraste con la tradición helenística, la épica romana constituye un género político, cuya principal aspiración era exaltar los orígenes y el poder de Roma.⁹⁷⁴ El exponente por antonomasia es la *Eneida* de Virgilio, una epopeya «nacional» que, más allá de su significación artística y literaria, no dejaba de ser el resultado o la consecuencia de una maniobra política.⁹⁷⁵ La épica latina estaba al servicio del poder, y dentro de ese discurso oficial, se observa un claro contraste entre el aparato religioso del Estado —rehabilitado en época de Augusto con la restauración de las viejas costumbres— y los cultos orientales y extranjeros, que —como la magia y otras prácticas «desviadas»— fueron condenados y perseguidos por las autoridades públicas. Virgilio explotó con maestría este juego de oposiciones, y, como veremos más adelante, la *Eneida* jugó un papel fundamental en la difusión de la ideología imperial y los valores religiosos tradicionales.

Sin embargo, también hubo casos excepcionales, como la *Farsalia* de Lucano. Lucano subvirtió la tradición inaugurada por la *Eneida* distanciándose de aquella en todos los sentidos, lo que da a entender hasta qué punto la obra de Virgilio había sido «canonizada» como el dechado de la perfección y la norma literaria. Estas disparidades formales y conceptuales tuvieron su consecuente repercusión en el tratamiento de la magia, que adopta una función y una estética completamente diferente. En la *Eneida*, la magia, personificada en la reina Dido, tiene un componente político e ideológico y constituye un marcador de lo «otro». En cambio, la bruja Ericto no simboliza la impiedad de los pueblos extranjeros, sino la destrucción de un Estado arrasado por las guerras civiles.

Dicho esto, en este capítulo analizaré exclusivamente el discurso de la magia en *Eneida* y la *Farsalia*. En primer lugar, porque constituyen los poemas más representativos del género y los que mejor se han conservado: si bien la *Eneida*, por su condición de *opus magnum*, abarca una amplia variedad de estilos,⁹⁷⁶ su métrica y su contenido temático la vinculan directamente a la tradición épica. Y en segundo lugar, mi interés exclusivo en

⁹⁷⁴ Boyle 1993, 2.

⁹⁷⁵ Habría que preguntarse en qué medida la vinculación entre Augusto y Apolo constituye un síntoma más de la politización de la poesía/literatura y las relaciones de mecenazgo.

⁹⁷⁶ Es lo que la historiografía tradicional alemana denominó *kreuzung der gattungen* o «cruce de géneros». Lucano, y sobre todo Virgilio, combinaron en sus respectivos poemas el estilo de la retórica, la elegía, la sátira, la literatura científica y la tragedia, que es el género al que más se aproximan. De hecho, los amores de Dido y Eneas fueron llevados al escenario en la Antigüedad y también en época moderna (Macrob. *Sat.* 5.17.5). Cf. Fogli 2011. Respecto al estado de conservación de las obras, aunque la *Farsalia* está inacabada, sus diez libros suman más de ocho mil versos en total, una cifra muy superior a la media. De hecho, casi todos los poemas épicos que se escribieron en Roma no se han conservado, y si lo han hecho es solo en forma de fragmentos, como los *Annales* de Enio, el *Bellum Punicum* de Nevio, el *Bellum Histricum* de Hostio, los *Annales* de Antias, el *Bellum Sequanicum* de Atacino, el *Bellum Gallicum* de Bibáculo, las *Res romanae* de Cornelio Severo y otras composiciones épicas de contenido mitológico, como la *Tebaida* de Póntico o el *Diomeda* de Julio Antonio, por citar solo algunos. Cf. Boyle 1993, 2-3.

ambos poemas también obedece a criterios ajenos a la investigación, como la falta de tiempo y espacio para examinar con detalle otras epopeyas donde la magia ocupa un lugar destacado, como las *Punica* de Silio Itálico, las *Argonáuticas* de Valerio Flaco y la *Tebaida* de Estacio.⁹⁷⁷

El tema de la magia apenas ha sido tratado por la crítica especializada. El único estudio del que tengo constancia que analiza el papel de la magia en la épica latina es un artículo de L. Baldini, muy sugerente por las ideas que aporta, pero algo superficial en el tratamiento de la cuestión relativa al género y las fuentes.⁹⁷⁸ También podrían citarse otros trabajos de menor relieve enfocados, específicamente, a discutir un determinado pasaje o un poeta en particular, como el capítulo que S. Eitrem dedicó a la magia de Dido o el análisis que ofrece S. Ingallina en la entrada «magia» de la *Enciclopedia Virgiliana*.⁹⁷⁹ Ericto y la *Farsalia* han captado, en líneas generales, un mayor interés, pero tampoco se ha publicado un estudio completo que examine en profundidad la escena de necromancia del libro VI o las relaciones entre la magia de Lucano y la magia de Virgilio, si se permite la expresión. Varios trabajos aparecerán citados más adelante, pero merecen mencionarse aparte, por su valor e interés, los artículos de R. M. Danese y R. Gordon sobre la bruja Ericto.⁹⁸⁰

El capítulo se divide en dos apartados. En el primero, abordaré el tema de la magia y la religión en la *Eneida*, centrándome especialmente en el rito practicado por Dido en el libro IV. Tras una breve contextualización del episodio, ofreceré mi propia interpretación del mismo y analizaré su hipotética vinculación con el discurso oficial y la propaganda contra Cleopatra, *alter ego* de Dido. En cambio, en el segundo apartado examinaré la escena de necromancia descrita en el libro VI de la *Farsalia*, haciendo especial hincapié en los poderes mágicos de la bruja Ericto y su relación de la temática del poema.

5.2. El libro IV de la *Eneida*: la magia al servicio del discurso oficial.

5.2.1. Magia y religión en la *Eneida* de Virgilio

Tras la publicación de los *Annales* de Enio, la épica latina acusó una grave falta de originalidad y pasó a ser un género prácticamente agotado. Aunque se conocen varios *carmina epica* escritos en tiempos de Cicerón o por la generación anterior a él, apenas se conserva un puñado de fragmentos, y, a juzgar por el título, casi todos fueron compuestos para elogiar un triunfo militar o los éxitos de un general, como el *Bellum Histricum* de Hostio, los *Annales Belli Gallici* de Furio Bibáculo o el *Bellum Sequanicum* de Varrón

⁹⁷⁷ Cf. Sil. *Pun.* 1.95-140 (adivinación de la sacerdotisa másila); 8.98-160 (sacrificio ritual de Dido); 13.380-895 (*katábasis* de Escipión); Val. Flac. *Argon.* 1.730-850 (*devotio* de Alcimedea y Esón, cf. D'Espèrey 1988); 6.440-454 (poderes mágicos de Medea); 7.307-540 (venenos de Medea); Stat. *Theb.* 3.140-146 (brujas de Tesalia); 4.406-645 (necromancia de Tiresias).

⁹⁷⁸ Baldini Moscardi 2005, 199-218.

⁹⁷⁹ Eitrem 1933a; Ingallina 1987.

⁹⁸⁰ Danese 1992; Gordon 1987.

Atacino.⁹⁸¹ El mismo Cicerón consagró un *epos* a la figura de Cayo Mario y alabó su propia actuación política en otros poemas de índole similar, como su victoria contra Catilina en *De consulato suo* o su heroico regreso a Roma tras el exilio en *De temporibus suis*.⁹⁸² En cambio, otros poetas plenamente instalados en la tradición alejandrina —esos que Cicerón llamaba despectivamente *cantores Euphorionis*— optaron por cultivar el epilio, composiciones épicas de menor extensión centradas, sobre todo, en asuntos mitológicos, y cuyo exponente más conocido es el *carmen* 64 de Catulo, que narra las bodas de Tetis y Peleo.

Ahora bien, con la llegada de Augusto al poder, la épica experimentó una especie de florecimiento, siendo el poeta Virgilio el mayor responsable de dicha renovación.⁹⁸³ La *Eneida* se convirtió, con todo merecimiento, en la epopeya «nacional» de Roma, y entre sus mayores contribuciones al género destaca —por encima de cualquier otra aportación— el uso simbólico del mito. En efecto, a diferencia del resto de epopeyas de la tradición, como el *Bellum Punicum* de Nevio —que no deja de ser un *epos* histórico con digresiones mitológicas—, la *Eneida* constituye un *epos* mitológico con digresiones históricas, y el gran logro de Virgilio fue conjugar en un mismo discurso el componente histórico/humano y el mitológico/divino, que explotó en clave alegórica.⁹⁸⁴ Así, la narración de ese pasado heroico, que alumbró el nacimiento de Roma y su transformación en Imperio, funciona como una suerte de «subtexto», es decir, como un trasfondo legendario que oculta toda una amalgama de referencias a sucesos históricos y coetáneos al poeta.⁹⁸⁵

La conexión entre mito e historia fue posible gracias al uso de la profecía y el relato prospectivo, que supuso una importante innovación respecto a Homero y la tradición anterior. Pero el principal recurso para estrechar los vínculos entre pasado y presente es, como ya se ha dicho, el símbolo y la alegoría, pudiendo atisbarse, por ejemplo, una clara correspondencia entre Augusto y Eneas, que no dejaba de ser antepasado suyo.⁹⁸⁶ Eneas encarna todas las virtudes que definen al buen ciudadano romano, es decir, constituye un arquetipo ideal y un ejemplo a imitar,⁹⁸⁷ y su relación simbólica con Augusto se fundamenta en numerosos indicios reseñados por los comentaristas de la Antigüedad y refrendados por la crítica virgiliana.⁹⁸⁸ La *Eneida* fue

⁹⁸¹ Porte 2000; Kruschwitz 2010; Vidal 2012. Una edición en castellano de la épica latina fragmentaria en R. Carande Herrero 2003-2004.

⁹⁸² Hose 1995; Gee 2013.

⁹⁸³ El poeta y premio nobel británico T. S. Eliot llegó a considerar la *Eneida* uno de los grandes «clásicos» de la Historia de la literatura, destacando su «madurez de espíritu», su estilo docto y su «amplitud» o «conciencia de la Historia»: «El clásico perfecto será aquel en el cual todo el genio de un pueblo esté latente, si no manifiesto» (1959, 65).

⁹⁸⁴ Pomathios 1987; Adler 2003.

⁹⁸⁵ Boyle 1993, 80-81.

⁹⁸⁶ Ahl 2018.

⁹⁸⁷ Flores Santamaría 1978, 268-270. Con todo, Eneas tampoco es un héroe perfecto. Como observa P. Enk, sus varios defectos no son más que un reflejo de la complejidad del personaje y la verdadera naturaleza humana (1957, 635).

⁹⁸⁸ El propio Servio afirmó en los prolegómenos a sus escolios que «la intención de Virgilio es imitar a Homero y alabar a Augusto a partir de sus antepasados», y, antes que él, el gramático Elio Donato describió la *Eneida* como un poema cuya «máxima meta» era «contener al mismo tiempo los orígenes de Roma y los de Augusto», cf. Cristóbal López 2019, 15. Así pues, no es casual que Augusto aparezca representado en el escudo de Eneas comandando las huestes romanas (8.714-716), o que los troyanos quemaran ofrendas y celebraran juegos «en la ribera de Accio» (3.278). Eneas también promete a la Sibila dedicar un templo a

concebida, pues, como una epopeya sobre Augusto y su ascendencia mítica. Y si este era visto como un «nuevo Eneas» —o Eneas como el *alter ego* de Augusto— la reina Dido, como veremos más adelante, evocaba la figura de Cleopatra y encarnaba el paradigma de la impiedad.

En definitiva, si nuestro propósito es analizar la función que desempeña en la *Eneida* la magia y la religión, antes debemos ubicar el poema en su contexto histórico, que coincide con la victoria de Octavio y la instauración del Principado.⁹⁸⁹ Sin embargo, más allá de los factores coyunturales que auspiciaron su creación, el poema de Virgilio también posee una clara orientación ideológica, que trasciende o eclipsa el mensaje político inmediato impreso en sus versos. Con todos sus ambages y ambigüedades, la *Eneida* es, en esencia, una «celebración de Roma», y en esa exaltación —o acaso veneración— de la grandeza del Imperio, Virgilio transmite al lector unos ideales que conforman la base del pensamiento político, cultural y religioso del régimen augusteo. Como señala A. Perutelli, «l'ideologia di Augusto non è propagandata da Virgilio celebrando le vittorie militari di Roma, ma enunciando principi e valori di cui Roma doveva farsi portatrice».⁹⁹⁰

Es importante subrayar esta idea porque, como veremos más adelante, la instrumentalización política de la religión jugó un papel determinante en la difusión de ese discurso ideológico, enfocado, en último término, al restablecimiento de las viejas estructuras que, supuestamente, habían sustentado la *res publica*. Augusto se apoyó así en un cenáculo de poetas dispuestos a cantar la gloria del Imperio, y de todos ellos, Virgilio representaba, para muchos, «el exponente más auténtico» del sentir religioso de la época.⁹⁹¹

Podría afirmarse, en este sentido, que la *Eneida* es un poema eminentemente religioso, y las múltiples alusiones a la religión primitiva que Augusto pretendía

Febo en la ciudad que fundará en el Lacio (6.69), vaticinando *ex evento* la construcción del templo de Apolo en el Palatino (28 a. C.). Y, como le anuncia Anquises unos versos después, Augusto será el heredero de su reino: «Este es, este el que vienes oyendo tantas veces que te está prometido, Augusto César, de divino origen, que fundará de nuevo la edad de oro en los campos del Lacio» (6.791-793 [trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997]). Eneas y Augusto también convergen simbólicamente en los relieves del *Ara Pacis*, concretamente en los muros este y oeste del monumento, en los que el héroe troyano aparece representado en compañía de la diosa Venus, como si estuviera comunicando a los presentes las expectativas de renovación que acompañaron al régimen augusteo. En el relieve de la puerta frontal también se ve a Eneas oficiando un sacrificio en honor a los Penates, con un manto atado a la cintura y el hombro al descubierto, esto es, como máximo exponente de la *pietas*. Sobre Augusto y su autorrepresentación como Eneas, cf. Zanker 1992, 239-248; Marco Simón 2002.

⁹⁸⁹ Virgilio comenzó a escribir la *Eneida* en el 29 a. C., dos años después de la batalla de Accio. El poeta dedicó los cinco primeros años a labores de investigación y documentación, y solo a partir del 23 a. C. estaba en disposición de recitar ante Augusto y su familia tres libros de la primera parte: el libro II, el IV y el VI. Cf. Cristóbal López 2019, 20.

⁹⁹⁰ Perutelli 2000, 111. Sobre todas estas consideraciones, véase la excelente monografía de W. Clausen (2002).

⁹⁹¹ Oroz Reta 1974b, 83. Se ha escrito mucho sobre el pensamiento religioso de Virgilio, por lo que remitiré tan solo a las obras más conocidas: Ranzoli 1900; Beringer 1932; Fowler 1933, 403-427; Bailey 1935; Boyancé 1963; Vanderlinden 1964. Exceptuando el primer capítulo de la obra de Bailey, dedicado a la magia y los presagios (1935, 5-28), y los trabajos de Ranzoli y Beringer (que no he logrado localizar), ninguno de los trabajos citados profundiza lo suficiente en la magia o en el tratamiento que Virgilio hizo del tema.

reinstaurar no es sino una manifestación de ello.⁹⁹² En una época marcada por los conflictos civiles y el «vacío espiritual», Virgilio ejerció como portavoz o transmisor de los ritos y creencias que conformaban la antigua religión romana. La vigencia del culto tradicional, encarnado en la figura de Eneas, se opone así a la creciente influencia de los nuevos cultos orientales, y —en un plano simbólico— a la *perfidia* de los cartagineses y la magia de Dido, que, visto con perspectiva, constituye un eco literario de Cleopatra y la guerra contra Antonio.

Pero Dido no es el único prototipo o modelo de impiedad que encontramos en la *Eneida*. El poema contiene numerosas referencias a la magia, más que en cualquier otra obra de Virgilio (exceptuando, tal vez, la octava bucólica): los poderes metamórficos de Circe, el sacerdote marruvino que cura las heridas con encantamientos, el descenso de Eneas al Inframundo...son solo algunos de los ejemplos más representativos.⁹⁹³ Todo ello contribuyó en gran medida a la difusión de una serie de relatos que identificaban a Virgilio con un poderoso hechicero y que gozaron de una gran popularidad a lo largo de la Edad Media.⁹⁹⁴ Estas leyendas fueron el fruto de las elucubraciones eruditas llevadas a cabo por un grupo intelectuales que admiraba la obra del poeta mantuano, pero también se vieron alentadas en parte por otros cuentos folklóricos y populares que circulaban en Nápoles, ciudad en la que Virgilio pasó gran parte de su vida. Así, algunos autores explican su fama de mago a partir de su propia biografía.⁹⁹⁵ En cambio, otros lo hacen

⁹⁹² Oroz Reta 1974b, 178-179. Cf. Boissier 1884, 231: «L'*Eneide* est avant tout un poème religieux».

⁹⁹³ Circe (7.10-24; 189-191); mago marruvino (7.750-758); *katábasis* de Eneas (6.242-480). Según E. Tavenner, Virgilio se abstuvo de incluir más referencias a la magia por sus escrúpulos religiosos (1916, 28), y para A. Cartault, el poeta mantuano no abordó con detalle el tema de lo «oculto» porque no creía en ello (1926, 40). En cambio, C. Bailey sostiene justo contrario y asegura que la magia «is not very often referred to by Virgil» (1935, 5), una afirmación con la que, sin embargo, no puedo sino discrepar.

⁹⁹⁴ Sobre todo a partir del siglo XII, cf. Rand 1930; Spargo 1934; Comparetti 1955; Riotto 2014; Ziolkowski 2015. Se decía que Virgilio había fabricado con sus propias manos estatuas y amuletos que protegían a la ciudad de Nápoles de las erupciones volcánicas del Vesubio. También se le atribuía el don de la teletransportación y la construcción del sistema de alcantarillado de la ciudad, formado por multitud de túneles y corredores subterráneos. Al parecer, fue Virgilio quien inventó la famosa *Bocca de la Verità* de Roma con el fin de detectar las mentiras de los farsantes, y el que construyó la llamada *salvatio Romae*, un parque adornado con estatuas y autómatas que alertaban de los peligros que acontecían en cualquier rincón del Imperio: así, cuando una provincia se amotinaba, estos autómatas de bronce hacían sonar una campana para avisar al Príncipe. La caracterización de Virgilio como mago ha tenido una larga proyección en el tiempo. Como ejemplo se puede citar el poema titulado *Virgil the Sorcerer* (1924), de R. Graves, o las novelas de fantasía y ciencia ficción escritas por el norteamericano A. Davidson y protagonizadas por un tal *Vergil Magus*.

⁹⁹⁵ Según se indica en la *Vita* de Suetonio, la madre de Virgilio se llamaba *Maga* y su abuelo *Magus*. Además, su *nomen*, *Virgilius* —que es el producto de un iotacismo— recuerda a las *virga* o varitas mágicas de las brujas, como la varita de Circe (Verg. *Aen.* 7.190-191; Ov. *Met.* 14.301; Val. Flac. 7.212). Cf. Ziolkowski 2015, 67.

escudándose en su melodiosa voz y en el poder evocador de sus versos, que tenían un origen sagrado y divino.⁹⁹⁶



Fig. 10. Cáliz de cristal policromado con escenas de la vida de Virgilio (s. XV d. C.)

La escena ilustra la venganza del poeta contra una dama llamada Febilla, que había rechazado sus amores. Virgilio apagó mágicamente todos los fuegos de Roma y obligó a Febilla a presentarse desnuda en el mercado y a la vista de todos. La ciudad no volvería a iluminarse hasta que todas las mujeres hubieran encendido sus antorchas con una vela que el propio Virgilio había colocado encendida en los genitales de Febilla.

Museo Metropolitano de Arte (Nueva York)

En suma, la fascinación que los *clerici* del Medievo profesaban por Virgilio — basta pensar, por lo demás, en la *Divina Comedia* y su papel protagonista— fomentó la deificación del personaje, de suerte que su omnisciencia fue elevada a la categoría de omnipotencia.⁹⁹⁷ Naturalmente, el contenido de sus poemas —con sus abundantes referencias a la magia— también contribuyó a su posterior mitificación y caracterización como hechicero, y ello a pesar del descreimiento de algunos ilustrados que, como Voltaire, refutaban la tradición del «Virgilio mago», achacándola a una falsa creencia alimentada por la octava bucólica. Pero Voltaire también podría haber citado el libro IV de la *Eneida* y el rito oficiado por la reina Dido, que, como afirma L. Baldini, constituye «il primo esempio di utilizzazione della magia nell'epica latina».⁹⁹⁸ Los amores de Dido y Eneas siguen considerándose a día de hoy una de las piezas más bellas de la literatura clásica, y parte de esta fascinación se debe a la ambigüedad de la ceremonia mágica descrita por Virgilio, que adopta, al mismo tiempo, la forma de un rito amoroso y un hechizo de maldición.

⁹⁹⁶ Cuentan algunos autores que Virgilio entonaba sus versos con dulce voz y maravilloso encanto, y que Octavia, la madre de Marcelo, llegó incluso a desmayarse cuando este narró la muerte de su hijo (Verg. *Aen.* 6.863-864). Cf. Riotto 2014, 32-34.

⁹⁹⁷ Para no pocos exégetas, Virgilio pronosticó el nacimiento de Cristo en la *Égloga* IV y el consecuente advenimiento de una Edad de Oro. Sin duda, todas estas profecías mesiánicas también catapultaron su fama de mago y profeta en ciertos ambientes cristianos.

⁹⁹⁸ Baldini Moscardi 2005, 199.

5.2.2. El sacrificio ritual de Dido: ¿magia erótica o *devotio*?

Muchos siglos antes de que Edgar Allan Poe afirmara que la muerte de una mujer hermosa es el tema más poético del mundo, Virgilio llevó esta máxima a su cenit con el trágico suicidio de la reina Dido.⁹⁹⁹ El romance entre Dido y Eneas era, en época de Virgilio, un tema de actualidad, como pone de relieve un poema escrito por Lucio Ateyo Pretextato titulado, precisamente, *An amaverit Didun Aeneas*.¹⁰⁰⁰ Sin embargo, es difícil precisar si el (des)encuentro entre la reina de Cartago y el príncipe troyano —y, por tanto, el rito de magia oficiado por la primera— fue una creación original de Virgilio o, por el contrario, un tema ya tratado anteriormente en la tradición.¹⁰⁰¹ Parece que Nevio abordó los amores de Dido y Eneas en su *Bellum Poenicum*, exponiéndose como causa o *casus belli* de las Guerras Púnicas,¹⁰⁰² pero no es seguro que el rito mágico constara en dicho poema.¹⁰⁰³

Por lo poco que se sabe del relato original, transmitido por el historiador Timeo de Tauromenio (ss. IV-III a. C.), Dido se mantuvo fiel a su difunto esposo Siqueo y prefirió quitarse la vida antes que contraer matrimonio con el rey de Libia.¹⁰⁰⁴ A diferencia de Virgilio, Timeo no hace ninguna alusión a Eneas y los troyanos, y tampoco

⁹⁹⁹ La bibliografía sobre el libro IV de la *Eneida* es abrumadora. Como los trabajos más influyentes aparecerán citados en las páginas siguientes, me limitaré a consignar en esta nota los comentarios de A. S. Pease (1935) P. Austin (1955) y K. Maclennan (2007). También resulta de particular interés la edición y comentario de los escolios de Servicio, publicada recientemente por J. Y. Guillaumin (2019).

¹⁰⁰⁰ Ruiz de Elvira 1990, 81.

¹⁰⁰¹ La mayoría de historiadores de la Antigüedad pasaron por alto este episodio, debido al desfase cronológico entre la guerra de Troya y la fundación de Cartago, que, según la datación tradicional, tuvo lugar cuatro siglos después. No obstante, algunos poetas y autores optaron por retrasar la fundación de Cartago al siglo XIII a. C. para hacerla coincidir con la caída de Troya y el viaje de Eneas a Cartago. Sobre la historicidad de Dido, cf. Ruiz de Elvira 1990, 77-78.

¹⁰⁰² Ahl 2018, 44. En relación con ello, E. Giusti ve un claro paralelismo entre la maldición que Dido lanza en el libro IV de la *Eneida* —cuando apremia a su pueblo a combatir contra los descendientes de Eneas (Verg. *Aen.* 4.622-629)— y el discurso que Livio puso en boca de Aníbal (Liv. 30.44.7-8); y, por otro lado, entre el monólogo que recita Dido antes de quitarse la vida (Verg. *Aen.* 4.590-621) y las palabras que Aníbal dirige a Escipión antes de la batalla de Zama (Liv. 30.30). Cf. Giusti 2018, 231-235.

¹⁰⁰³ R. Pichon sostuvo a comienzos del pasado siglo que Virgilio se basó directamente en un modelo latino, seguramente en Nevio, pero no se pronuncia respecto a la magia (1909, 251). En cambio, N. Horsfall no duda de la existencia de una Dido «maga» en el *Bellum Poenicum* de Nevio, una Dido que despertaba el rechazo del lector romano por ser la causa o *aition* de las Guerras Púnicas: «evil, treacherous, a magician, having the worst qualities of Circe and Calypso» (1990, 143). Pero Virgilio también pudo haberse inspirado en los amores de Ulises y Circe, de Teseo y Ariadna o en los de Jasón y Medea, sea la Medea de Apolonio —como ya lo plantearon en la Antigüedad Macrobio (*Sat.* 17.4-5) y Servio (*ad Aen.* 4.1, cf. Henry 1930; Cartault 1926, 326-327; Pease 1935, 388; Giusti 2018, 119-121)—, la Medea de Eurípides y Enio (cf. Collard 1975, 134; Baraz 2009; Giusti 2018, 122-123) o la Medea de Pacuvio (Giusti 2018, 124-125). Aun así, a pesar de todas estas posibles influencias, la narración de Virgilio sigue siendo única y carece de paralelos en la literatura clásica: como señala J. de Echave Sustaeta en su edición de la *Eneida*, «ni la violencia de la maga Medea con Jasón en *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas, que se dice toma el poeta como modelo, ni los amores de Ariadna y Teseo en el poema alejandrino de Catulo, ni aun los elegíacos latinos posteriores logran la hondura y unicidad de la pasión virgiliana» (1992, 242). A. M. Tupet también observa grandes diferencias entre Dido y Medea, y, desde su punto de vista, el principal modelo de Virgilio habría sido él mismo, en concreto su octava bucólica (1970, 234). Lo que es evidente, en todo caso, es que todas estas historias reproducen el mismo mitema: un héroe viajero con una misión que cumplir se enamora de una dama exótica y hermosa que es, al mismo tiempo, una mujer potencialmente peligrosa, un *perfidus hospes*.

¹⁰⁰⁴ *FGrHist* [82] III B p. 624.

a ninguna ceremonia mágica. El único elemento en común con el libro IV de la *Eneida* es la pira fúnebre en la que Dido acaba suicidándose y el motivo del engaño y la simulación: en ambos casos, Dido encubre su suicidio fingiendo llevar a cabo un ritual.¹⁰⁰⁵ La diferencia reside en que el falso ritual que oficia la Dido de Timeo es un sacrificio religioso que nada tiene que ver con la magia; en cambio, en la versión de Virgilio practica un rito mágico.¹⁰⁰⁶

Todo ello nos lleva a pensar que las actividades mágicas de Dido constituyen un rasgo exclusivo y original de la *Eneida*. Como han observado varios autores, al introducir el elemento mágico en la narración, Virgilio no solo rompe con la tradición precedente, también con el principio de la proporcionalidad, pues dedica un espacio excesivamente amplio a describir un ritual que luego no tiene ninguna trascendencia en la historia, o al menos aparentemente.¹⁰⁰⁷ Por tanto, la pregunta que debemos hacernos es: ¿por qué Virgilio estaba tan interesado en la magia? ¿a qué se debe esa tenaz insistencia en los aspectos rituales? Hay quienes, como A. M. Tupet, abogan por una explicación de tipo etiológico: a través del rito practicado por Dido, Virgilio estaría justificando, de algún modo, las derrotas que sufrieron los romanos durante la Segunda Guerra Púnica, ya que solo la magia negra de Dido habría logrado oponerse al designo de los dioses: «les vaincus de Cannes et de Trasimène auraient été victimes, non de leur faiblesse ou de la supériorité ennemie, mais de la sorcellerie la plus noire».¹⁰⁰⁸ La maldición (*dira*) que Dido profiere poco antes de suicidarse —exhortando a los suyos a combatir contra los romanos y

¹⁰⁰⁵ Justino transmite en su epítome una versión muy parecida a la de Timeo, en la que Dido practica una operación ritual para apaciguar la sombra de su difunto marido. Al final, la reina asciende a lo alto de una pira y, presa del sufrimiento, se clava una daga en el pecho (Just. *Epit.* 18.6.5-7). Su trágica muerte evoca el suicidio de la mujer de Asdrúbal, quien, según varios testimonios, se arrojó a una pira en llamas desde lo alto de la Acrópolis de Cartago mientras la ciudad era saqueada por Escipión Emiliano (App. *Pun.* 19.131; Oros. 4.23.4).

¹⁰⁰⁶ Enk 1957, 641-642; Tupet 1970, 231; Kraggerud 1999, 106. Para Macrobio, la versión virgiliana de los amores de Dido era «falsa», en contraposición a la de Timeo, la «realmente auténtica». Otros autores cristianos, aparte de Macrobio, salieron en defensa de Dido y su castidad, como Tertuliano, Minucio Félix, Justino, San Agustín, San Jerónimo y Prisciano (cf. Horsfall 1990, 138-139; Ruiz de Elvira 1990, 80-81), y, siglos después, Quevedo elogió el pudor de la reina en uno de sus sonetos más famosos:

*Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas Troyano,
ni a Libia descendió su Teucra armada.*

*No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Jarbas el tirano;
viví y matéme con mi propia mano,
mis muros levantados, y vengada.*

*Pues yo viví sin ofender las glorias
de mi fama y hazañas, ¿por qué inflamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?*

*Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.*

¹⁰⁰⁷ Horsfall 1990, 136.

¹⁰⁰⁸ Tupet 1970, 256.

vengarse de su afrenta— adquiere, pues, una significación especial a la luz de este razonamiento.¹⁰⁰⁹

Sin embargo, habían transcurrido casi dos siglos desde la derrota de Aníbal, y se hace difícil pensar que Virgilio o cualquiera de sus coetáneos tuviera la necesidad de «justificar» Cannas y los desastres de una guerra olvidada.¹⁰¹⁰ En este sentido, los amores de Dido permitían a Virgilio recrearse estéticamente en la descripción de un rito mágico sumamente ambiguo, que admite diversas interpretaciones aparte de su consideración como *aition*.

El libro IV comienza con Dido sumida en sus pensamientos y atrapada en la disyuntiva de mantenerse fiel a Siqueo o entregarse al amor de Eneas. Por más que Ana, su hermana y confidente, le incitaba a abandonarse a la pasión, la reina seguía albergando dudas, no deseaba violar el *pudor* de *matrona univira* y cayó presa de un angustioso sufrimiento (v. 27). Fue entonces cuando intervino la diosa Juno, quien, en defensa de los intereses de Cartago y su soberana, pactó con Venus un acuerdo: unir en matrimonio a Dido y Eneas.¹⁰¹¹ El plan orquestado por las diosas se cumplió según lo previsto y la reina cartaginesa y el príncipe troyano contrajeron nupcias bajo una lluvia atronadora (vv. 166-172).

Cuando la noticia llegó a oídos del rey libio Jarbas, que aspiraba al trono de Cartago, este exigió a su padre Júpiter una respuesta inmediata, y el dios supremo envió a Mercurio para recordarle a Eneas su misión y precaverle de Dido (vv. 265-276). Eneas acató sus órdenes al momento y dispuso los preparativos para partir con sus naves lo antes posible rumbo a Italia. Dido no tardó en enterarse de sus planes e increpó a Eneas por haberla abandonado: «por ti he perdido el honor (*pudor*), mi fama de antes, aquella que me alzaba a las estrellas» (vv. 322-323). Y, ante la pasividad del héroe troyano, decidido a cumplir el mandato divino, profirió una serie de maldiciones que anticipaban la tragedia final:

Vete, sigue a favor del viento a Italia. Ve en busca de tu reino por las olas. Espero, por supuesto, si tiene algún poder la justicia divina, que hallarás tu castigo, ahogado entre las rocas. Y que invoques entonces el nombre de Dido muchas veces. Aunque ausente, he de seguirte con las llamas de las negras antorchas. Y cuando arranque el alma de mis miembros el hielo a la muerte, mi sombra en todas partes ha de estar a tu lado, pagarás tu crimen, malvado.¹⁰¹²

La persecución del amante despedido es un motivo común en la literatura erótica y evoca la imagen de las Furias atormentando al criminal y persiguiéndolo con sus látigos y antorchas. Pero estos versos preludian al mismo tiempo el inminente suicidio de Dido

¹⁰⁰⁹ Verg. *Aen.* 622-629.

¹⁰¹⁰ T. Kraggerud ofrece una explicación distinta, pero suscribe este mismo razonamiento. Según él, ni Virgilio ni los miembros de la élite aristocrática consideraban que la magia pudiera alterar o subvertir el destino ya prefijado, es decir, la victoria de Escipión y la conquista de Cartago: «For Virgil and the enlightened part of his audience neither magic nor *devotio* could determine the course of history» (1999, 113).

¹⁰¹¹ La Juno de la *Eneida* se identifica con la diosa Tanit o Tinnit, la más importante del panteón cartaginés, por eso persigue con tanta determinación la soberanía universal de Cartago, cf. Brisson 2000, 7-8.

¹⁰¹² Verg. *Aen.* 4.381-386 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

y su transfiguración en un espectro vengador, en un ἄωρος y βιαιοθάνατος.¹⁰¹³ A partir de este punto, la narración adopta un cariz cada vez más dramático y violento. Dido trató en vano de convencer a su hermana para que intercediese en la disputa y retrasara la marcha de Eneas, y, fruto de la locura y la desesperación, tomó la decisión final de recurrir a la magia:

«Felicítame, hermana, he encontrado el camino de que vuelva a mi lado o de librarme de su amor. Cerca de los confines del Océano, donde se pone el sol, está Etiopía, el país más remoto de la tierra, donde el enorme Atlante hace girar sobre sus hombros el eje del cielo constelado de luceros radiantes. Me han enterado de una sacerdotisa que hay allí. Es de raza masila. Les guardaba el templo a las Hespérides; daba ella de comer al dragón y cuidaba del árbol de las ramas sagradas vertiendo para aquél gotas de miel y granos de amapolas soporíferas. Ésta, con sus ensalmos, asegura que puede librar los corazones que ella quiere, infundir en otros tenaces obsesiones, detener la corriente de los ríos, hacer retroceder a las estrellas; ella evoca a los Manes en la noche; sentirás mugir bajo sus pies la tierra y descender los fresnos de los montes. Pongo a los dioses por testigos y a ti, querida hermana, a tu dulce vida, de que acudo contra mi voluntad a esa hechicera».¹⁰¹⁴

Así pues, Dido decide acudir a una especialista capaz de «librar los corazones que ella quiere» (*solvere mentes quas velit*) e «infundir en otros tenaces obsesiones» (*allis duras immittere curas*).¹⁰¹⁵ La figura de la sacerdotisa exige toda nuestra atención. No está del todo claro si el etnónimo *Massylae gentis* hace referencia a Etiopía, como sostienen algunos autores, o a una región de Mauritania, como plantean otros, pero, en cualquier caso, Virgilio se ampara en la fama de Oriente como cuna de la magia para

¹⁰¹³ Como señala A. H. Khan, las palabras de Dido entroncan con la tradición yámbica de la invectiva, y, por su forma y contenido, se asemejan a las *dirae* y maldiciones mágicas: «leave no doubt that the passage would be quite at home in the company of curses, *arae, maledicta*» (1996, 2). Lo que Dido parece ignorar es que aquellos que morían ahogados —que es lo que desea que le suceda a Eneas— también eran susceptibles de transformarse en «muertos inquietos», al no haber recibido una sepultura digna: «Estos <démenes> dejan sueltos a todos los ahogados en el Nilo y a los que han muerto sin casarse...» (*PGM* 15.8). Cf. Sánchez Natalfás 2019, 458.

¹⁰¹⁴ Verg. *Aen.* 4.478-493 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

¹⁰¹⁵ Esta dualidad de opciones aparece con notable frecuencia en los testimonios literarios sobre magia erótica. Salvo en la elegía —que, como vimos en el tercer capítulo, relega la magia a un segundo plano—, casi todos los magos y brujas mencionados en las fuentes se precian capaces de hacer ambas cosas, es decir, de sofocar el amor o bien de potenciarlo, como la nodriza de Fedra, cuyos propósitos no están del todo claros: aunque *a priori* procura aliviar el amor de su señora con filtros mágicos (φίλτρα), el deseo de hacerse con alguna prenda de Hipólito o un mechón de pelo (οὐσία) sugiere, más bien, la puesta en práctica de un hechizo de atracción (Eur. *Hipp.* 509-515, cf. Barrett 1983, 255; Halleran 2004, 193). Pero el caso de la nodriza de Fedra no es el único ejemplo en el que la magia amorosa presenta una marcada ambigüedad. La pócima de amor que Deyanira entregó a Hércules era en realidad un veneno ponzoñoso, y en el *Idilio 2* de Teócrito se observa un contraste parecido: Simeta pretende encadenar a Delfis con sus «hechizos de amor» (φίλτροις), pero «si todavía sigue atormentándome, por las Moiras que la puerta a la que él llame será la del Hades» (Teoc. *Id.* 160-161 [Trad. M. García Teijeiro y M^a. Teresa Molinos Tejada, 1986]). De la misma forma, la esposa del molinero que en *El asno de oro* contrata los servicios de una hechicera desea seducir a su marido, pero si la situación se tuerce o el plan fracasa, no descarta acabar con él: «que calme a su marido y reconcilie su matrimonio, o si esto no le fuera posible, que suscite al menos algún fantasma o alguna divinidad infernal para poner violentamente fin a sus días» (Apul. *Met.* 9.29.3 [Trad. L. Rubio Fernández, 1983]). Por último, en una epístola de Alcifrón, una prostituta escribe a otra compañera de profesión para que le preste un filtro mágico con el que curar los arrebatos de su orgulloso marido, que le había engañado con otra, y concluye: «en verdad, los filtros suelen ser de dudoso resultado y pueden llevar a la perdición. Poco me importa, pues es preciso que él viva para mí o que muera para Tétale» (Alciph. 4.10.5 [Trad. E. Ruiz García, 1988]). En definitiva, teniendo presente todo este caudal de referencias literarias, la bipolaridad de Dido y su indecisión a la hora de seducir o abandonar a Eneas no es un rasgo en absoluto novedoso. Constituye, más bien, un reflejo de los desvaríos y trastornos afectivos que padece la persona enamorada (*odi et amo*, que diría Catulo).

invertir al personaje de una mayor autoridad.¹⁰¹⁶ Y en cierto modo lo consigue. La sacerdotisa de Masilia posee todas las características que definen a las grandes magas de la literatura: es exótica, domina la magia amorosa, controla los elementos de la naturaleza e invoca con ensalmos los espíritus de los muertos.¹⁰¹⁷

En suma, Dido contrata los servicios de una profesional, que era exactamente lo que requería la situación. En este sentido, el hecho de que se refiera a ella con el término *sacerdos* no deja de ser desconcertante, al conferirle un estatus y una dignidad que la sitúa a la altura de los sacerdotes y sacerdotisas de la religión oficial. Es como si Dido, al llamarla *sacerdos*, pretendiera, de alguna forma, «blanquear» por adelantado la ceremonia mágica que estaba a punto de officiar y «homologarla» haciéndola pasar por una práctica legal.¹⁰¹⁸ Sin embargo, tal como veremos, las características formales del rito y las operaciones llevadas a cabo remiten manifiestamente al plano simbólico de la magia amorosa.

Tras elogiar sus extraordinarios poderes, Dido pasó a la acción y ordenó a su hermana iniciar los preparativos del ritual mientras ella y la sacerdotisa disponían todo lo demás:

«Tú, dentro de palacio, al aire libre, alza una pira en secreto y pon encima las armas que dejó ese despiadado colgadas sobre el muro de mi cámara y pon todas sus prendas y ese lecho nupcial que me ha perdido. Es mi gusto acabar con todos los recuerdos de ese hombre abominable. Es lo dispuesto por la sacerdotisa». Dice y queda en silencio. Al instante su rostro empalidece. Ana ni se imagina que su hermana está encubriendo su inminente muerte bajo ese extraño rito [...].

Ésta, cuando ya se alza al aire libre en medio de palacio la ingente pira de haces de pino y de leños de encina, engalana el recinto de guirnaldas y la corona de follaje fúnebre. Sobre el lecho coloca las prendas del vestido, la espada que se dejó olvidada y la imagen del ingrato, bien segura de lo que se propone. En torno están dispuestos los altares. Y la sacerdotisa suelta la cabellera, con voz de trueno va invocando los nombres de los trescientos dioses y llama al Érebo y al Caos y a Hécate la triforme y a Diana la doncella de tres rostros. Había derramado también agua, agua que se creía tomada de la fuente del Averno. Van en busca de yerbas que recogen a la luz de la luna segándolas con la hoz de bronce, de las que manan leche de negruzco veneno. Y se hacen a la par con el filtro de amor arrancando a la frente de un potrillo al nacer y arrebatado al ansia de su madre. La misma Dido está junto al altar; con manos puras ofrece el don de la harina sagrada. Descalzo un pie, la veste desceñida, invoca por testigos a punto de morir a los dioses y a los astros que saben su destino. Después suplica al divino poder, si alguno existe, que justo y vigilante ampara a los amantes no correspondidos.¹⁰¹⁹

Como puede verse, Virgilio no escatima en detalles, si bien subsiste esa inquietante ambigüedad que caracteriza su poesía y la *Eneida* en particular. Todos los elementos mencionados en este pasaje sugieren la ejecución de un rito de magia amorosa, desde las sustancias e ingredientes manipulados por la sacerdotisa, hasta los objetos

¹⁰¹⁶ Pease 1935, 392; Baldini Moscadi 2005, 201-202.

¹⁰¹⁷ Silio Itálico también describe en su poema *Punica* a una *sacerdos* de raza masilia que, con el pelo suelto y alborotado, invoca a la diosa Proserpina y al Aqueronte en presencia de Amílcar y Aníbal, siendo este todavía un niño. La sacerdotisa efectúa sus «ritos crueles» (*diros ritus*) y purifica el umbral del templo de Dido/Elisa con sangre «putrefacta». Acto seguido, Aníbal pronuncia un juramento de venganza contra los romanos, y la sacerdotisa, poseída por Hécate, vaticina su glorioso porvenir (Sil. *Pun.* 1.95-140), cf. Tupet 1980.

¹⁰¹⁸ Maclennan 2007, 143.

¹⁰¹⁹ Verg. *Aen.* 4.494-521 (J. de Echave-Sustaeta, 1997).

personales de Eneas que Ana deposita sobre el lecho. El acto ritual, destinado, supuestamente, a quemar sus pertenencias —como la «espada» (*ensis*), las «prendas» (*exuviae*) y su «retrato» (*efigies*), que no deja de ser un «sustituto» del héroe troyano¹⁰²⁰— constituye, en sí mismo, una operación de magia simpática o «analogía persuasiva», muy similar a la que describe Teócrito en el *Idilio 2* o el propio Virgilio en la *Bucólica 8*, cuando Simeta y Amarilis queman las efigies de sus respectivos amantes para que estos «se derritan de amor» por ellas.¹⁰²¹ El deseo (o la intención aparente) de Dido parece ser el mismo.¹⁰²²

Su presencia y atavío también son los apropiados para una ceremonia de carácter mágico-religioso. Como indica Virgilio, Dido llevaba el vestido desatado y un solo pie calzado, dos características que pueden explicarse a partir del *tabú* inherente al nudo y el deseo de evitar un posible revés o contrahechizo.¹⁰²³ De hecho, la sacerdotisa también llevaba «la cabellera suelta», en consonancia con otras brujas famosas de la literatura que, por evitar los lazos y asimilarse a las ménades furiosas, lucían sus mechones alborotados y libres de ataduras.¹⁰²⁴ Las operaciones que realiza la sacerdotisa son las que corresponden a una bruja profesional y casi todas ellas guardan relación, de forma más o menos directa, con la magia amorosa, como el uso del hipómanes. La invocación conjunta al Érebo y al Caos es bastante común en los papiros mágicos, sobre todo en los hechizos de atracción y en las recetas pensadas para seducir a un amante.¹⁰²⁵ Al igual que la bruja Canidia, la sacerdotisa también «derramó» agua del Averno (*sparserat*),¹⁰²⁶ y la acción

¹⁰²⁰ Bowie 1998, 73.

¹⁰²¹ Theoc. *Id.* 2.28-29; Verg. *Ecl.* 8.80-81. Las referencias al uso de efigies de cera y retratos de la «víctima» son muy abundantes, cf. Plat. *Leg.* 11.933b; Hor. *Epod.* 17.76; Ov. *Her.* 6.91; Lucian. *Philops.* 14. La arqueología y los papiros también documentan este tipo de prácticas basadas en la manipulación de figurillas con forma de personas o animales, cf. Faraone 1991b; Baillot 2015. Para una investigación de la magia «vudú» en la Antigüedad, véase la tesis doctoral de P. Arbeloa Borbón (en curso).

¹⁰²² Con todo, no han faltado otras interpretaciones. Por ejemplo, para T. E. Goud y J. C. Yardley, estos versos evocan un rito funerario de carácter simbólico, como el que se oficiaba en honor de los grandes generales y estadistas romanos. Cuando el cuerpo del difunto no estaba disponible, se quemaba una efigie suya sobre un lecho y, en ocasiones, sus armas y vestiduras, como sucedió en el funeral de César, Augusto o Germánico: «surely the *exuviae*, *ensis*, *efigies* and *torus* are all part of this symbolic funeral and have nothing to do with sympathetic magic» (1988, 386).

¹⁰²³ Cf. Serv. *ad Aen.* 4.518: *in sacris nihil solet esse religatum, praecipua eius quae amore vult solvi*. Sobre el nudo mágico como expresión metafórica de una analogía persuasiva en el ámbito ritual, cf. Marco Simón 2022. Algunos autores también interpretan el pie descalzo como un gesto ritual que anticipa la *devotio* de Dido: al entrar en contacto directo con la Tierra, la reina estaría invocando la presencia de las fuerzas ctónicas o entregándose a sus poderes. Los guerreros hémicos que Virgilio describe en el desfile de pueblos itálicos también acostumbran a llevar el pie izquierdo descalzo (Verg. *Aen.* 7.689), como los griegos que combatieron en la batalla de Platea (Thuc. 3.22.2). En este último caso, Tucídides trata de racionalizar dicho rasgo aduciendo que «calzaban el pie izquierdo por precaución al barro», es decir, por temor a resbalar, pero, como han señalado varios estudiosos, caminar con un pie descalzo constituye verosíblemente la reminiscencia de un acto ritual vinculado al culto a los dioses infernales. Cf. Deonna 1935; Bailey 1935, 9-10. Para una aproximación antropológica a los Μονοκρηπίδες o «monosándalos», cf. Brelich 1955-1957.

¹⁰²⁴ Cf. n. 393.

¹⁰²⁵ Cf. *PGM* 4.1350: «los que sois del Caos, del Érebo...»; 4.1460: «Caos original, Érebo, agua terrorífica de Estigia...»; 4.2857: «Érebo y Caos anchuroso...»; 7.350: «Os invoco a vosotros, habitantes del Caos y del Érebo» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987). Por su parte, la expresión *tercentum deos* puede significar tanto «trescientos dioses» como «tres veces cien dioses», que es como lo interpretan Servio y otros comentaristas, cf. Pease 1935, 418.

¹⁰²⁶ Hor. *Epod.* 5.25-26. Como señala Macrobio (*Sat.* 3.1.6), los procedimientos llevados a cabo en los ritos de purificación variaban en función del dios invocado: si eran dioses celestiales, el oficiante realizaba un lavatorio ritual de todo su cuerpo (*ablutione*), pero si eran divinidades del Inframundo —como es el caso— bastaba solo con una aspersión (*aspersio*).

consistente en arrancar hierbas venenosas con hoces de bronce parece un claro guiño a la Medea de Sófocles y Ovidio.¹⁰²⁷

Mientras tanto, Dido se encargó de las acciones que no precisaban de conocimientos técnicos.¹⁰²⁸ Por ejemplo, ofrendó la «harina sagrada» o *mola*, una sustancia compuesta por harina de cebada y sal que normalmente se «inmolaba» en el fuego del altar, y que a veces se esparcía sobre la frente de las reses que iban a sacrificarse.¹⁰²⁹ A continuación, suplicó a los dioses «que amparan los amores no correspondidos» para que fueran testigos de lo que se proponía, pero la ceremonia concluye justo en este instante, sin que el lector sepa exactamente si sus plegarias habían sido escuchadas o si el rito tuvo algún efecto. La sacerdotisa de Masilia también desaparece de repente y no volverá a mencionarse más.

El colorido mágico de la escena y los elementos que la componen remiten al ámbito de la magia amorosa, y si no reparásemos en algunos detalles, podríamos llegar a pensar que el verdadero propósito de Dido era —como ella misma expone al principio— recuperar el amor de Eneas o hacerlo desaparecer. Sin embargo, Virgilio va sembrando varias pistas que desmienten esta idea y anuncian el fatal desenlace. En el fondo, lo que se propone Dido es exactamente lo mismo que hace en el relato transmitido por Timeo: disimular su propia muerte mientras finge llevar a cabo un falso ritual.¹⁰³⁰ Así, el rito de magia erótica oficiado por la sacerdotisa no deja de ser una mera tapadera: «Ana ni se imagina que su hermana está encubriendo su inminente muerte bajo ese extraño rito».¹⁰³¹ Con todo, la pira, el retrato y la espada no son simples ornamentos, dispuestos arbitrariamente para que la mentira fuera más creíble. Como veremos, estos elementos cumplirán una función esencial en el sacrificio ritual de Dido y en su *devotio* a los dioses infernales.

La noche cayó en Cartago y la ciudad se rindió al sueño. Mas Dido, incapaz de guardar reposo, entró en cólera contra los troyanos, quienes, advertidos de nuevo por Mercurio, pusieron rumbo a Italia al tiempo que la reina lamentaba su desdicha: «¡No haber podido vivir libre del yugo del amor una vida sin reproche! ¡No haber cumplido la promesa que empecé a las cenizas de Siqueo!».¹⁰³² A la mañana siguiente, sin rastro ya de Eneas y sus naves, Dido estalló de nuevo en imprecaciones y suplicó a los dioses en busca de justicia y venganza:

¹⁰²⁷ Cf. n. 939. Así lo insinúa también Macrobio, quien establece una comparación entre este pasaje y *Las cortadoras de raíces*, una tragedia perdida de Sófocles que «representaba a Medea cortando hierbas malélicas» con una hoz de bronce (*Sat.* 5.19.6-14). Por otro lado, la expresión «leche de negruzco veneno» no deja de ser un oxímoron, que opone el carácter aparentemente inocuo de las plantas con su siniestro cometido (MacLennan 2007, 146).

¹⁰²⁸ Tupet 1970, 236.

¹⁰²⁹ Val. Max. 2.5.5. Simeta y Amarilis también queman y esparcen «harina de cebada» en sus respectivos hechizos de atracción (*Theoc. Id.* 2.18; Verg. *Ecl.* 8.82).

¹⁰³⁰ Dido logró ocultar a su hermana y al resto lo que ya se había figurado mucho antes, cuando vio a Eneas y a los troyanos abandonar la ciudad con sus naves: «La infortunada Dido, aterrada ante su hado, entonces sí que pide morir» (Verg. *Aen.* 450, trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997). Y lo consigue en parte gracias a la templanza de su ánimo, encubriendo sus emociones y aparentando serenidad (*consilium voltu tegit, ac spem fronte serenat*, 4.477).

¹⁰³¹ Verg. *Aen.* 4.500-501 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

¹⁰³² Verg. *Aen.* 4.550-552 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

«¡Sol que iluminas con tu lumbre cuanto se hace en la tierra, tú, Juno, medianera y testigo de mis penas, Hécate, a quien invocan a alaridos de noche por las encrucijadas de las ciudades, Furias vengadoras, vosotros divinos valedores de la muerte de Elisa, atendedme, volved vuestro poder divino hacia mis males, lo merezco, y escuchad mis plegarias: si es forzoso que ese hombre de nefanda maldad arribe a puerto y que consiga a nado ganar tierra, si así lo impone la voluntad de Júpiter y es designio inmutable, que a lo menos acosado en la guerra por las armas de un pueblo arrollador, fuera de sus fronteras, arrancado a los brazos de su Julo, implore ayuda y vea la muerte infortunada de los suyos, y después de someterse a paz injusta, no consiga gozar de su reinado ni de la dulce luz y caiga antes de tiempo y yazca su cadáver insepulto en la arena!

Y vosotros, mis tirios, perseguid sañudos a su estirpe y a toda su raza venidera, rendid este presente a mis cenizas: que no exista amistad ni alianza entre ambos pueblos. ¡Álzate de mis huesos, tú, vengador, quien fueres, y arrolla a fuego y hierro a los colonos dárdanos, ahora, en adelante, en cualquier tiempo que se os dé pujanza. ¡En guerra yo os conjuro, costa contra costa, olas contra olas, armas contra armas, que haya guerra entre ellos y que luchen los hijos de sus hijos!».¹⁰³³

Si antes Dido le deseaba a Eneas un naufragio en el Tirreno,¹⁰³⁴ ahora sus execraciones son todavía más virulentas: ya no quiere que se ahogue entre las rocas, sino que llegue a tierra firme y caiga abatido por los pueblos del Lacio, después de haber visto morir a los suyos. La invocación al Sol entra dentro de lo esperado como divinidad justiciera que todo lo ve.¹⁰³⁵ Tampoco sorprende la alusión a Juno como diosa protectora del matrimonio —matrimonio que Eneas había ultrajado—, ni la de Hécate, cuya presencia anticipa la inminente *devotio*.¹⁰³⁶ Las *deae ultrices* hacen referencia a las Furias y los *di morientis Elissae* no sino los manes de la propia Dido, enardecidos por su muerte violenta y prematura.¹⁰³⁷

Dido no solo condena a Eneas y a los troyanos, también amplía la maldición a sus descendientes, es decir, al pueblo romano. Con su apelación a los «tirios» y a su «vengador» (*ultor*) —clara alusión a la figura de Aníbal—, la reina cartaginesa profetizó las tres Guerras Púnicas, un vaticinio que evoca en la mente del lector las maldiciones pronunciadas por los amantes despechados de la elegía.¹⁰³⁸ En todo caso, la condena a Eneas y su estirpe entra dentro de la lógica que rige el propio género literario: por un lado, entronca con el argumento moral de la «culpa heredada» o castigo *post mortem*, tan característico de las sociedades antiguas,¹⁰³⁹ y por otro, vincula la maldición de Dido con

¹⁰³³ Verg. *Aen.* 4.607-629 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

¹⁰³⁴ Cf. n. 1012.

¹⁰³⁵ Para un estudio en profundidad del culto al dios Sol en Roma, véase la tesis doctoral de L. Pérez Yarza (2019).

¹⁰³⁶ Para A. S. Pease, Hécate también es invocada en calidad de psicopompo, «as one able to carry the souls of human being to the Underworld» (1935, 486). Pero esta era una competencia asociada tradicionalmente a Mercurio, quien, como mensajero de Júpiter, se había posicionado a favor de los troyanos.

¹⁰³⁷ A partir del adjetivo *ultrix* («vengadora»), Servio identifica en este pasaje a la Furia Tisífone, cuyo nombre, construido a partir de la raíz τίσις, significa, precisamente, «venganza» (Serv. *ad. Aen.* 4.610).

¹⁰³⁸ Como el fantasma de Cintia, que se apareció en sueños a Propercio para imprecarle y perseguirle (Prop. 4.7). No obstante, la maldición de Dido rememora con más claridad el maleficio que Polifemo lanzó contra Odiseo después de que este le hubiera cegado y saliera huyendo con su nave. Los paralelos con el texto homérico son evidentes: «Escucha, Posidón de cabellos azules que abrazas la tierra: si soy tuyo en verdad y en llamarte mi padre te gozas, haz, te ruego, que Ulises, aquel destructor de ciudades que nació de Laertes y en Ítaca tiene sus casas, no retorne a su hogar; y si está decretado que un día vuelva a ver a los suyos, su buena mansión y su patria, que sea tarde, en desdicha, con muerte de todos sus hombres, sobre nave extranjera; y encuéntrese allí nuevos males» (Hom. *Od.* 9.528-535 [Trad. J. M. Pabón, 1982]).

¹⁰³⁹ Dodds 1985, 44; 147-152.

las execraciones de carácter mágico-religioso, en las que se maldecía a la víctima y a todo su *genos*.¹⁰⁴⁰

Tras invocar a los dioses y alentar a su pueblo, Dido ordenó a Barce, su nodriza, que Ana acudiera junto a ella con víctimas expiatorias y habiéndose purificado el cuerpo: «Que venga preparada como le digo. Tú cúbrete la frente con la ínfula sagrada. Pienso acabar los ritos a Júpiter Estigio que tengo preparados y que ya he comenzado, y poner término a mis penas entregando a las llamas la pira de ese dárdano». ¹⁰⁴¹ Acto seguido, subió a lo alto de la pira que su hermana había dispuesto el día anterior, desenvainó la espada de Eneas y pronunció sus últimas palabras: «¡Que los ojos del dárdano cruel desde alta mar se embeban de estas llamas y se lleve en el alma el presagio de mi muerte!». ¹⁰⁴² Tendida sobre el tálamo nupcial, Dido se clavó la espada en el pecho y murió. Ana, descubiertas ya sus intenciones, llegó a tiempo para llorar sobre su cadáver, antes de que la diosa Iris descendiera del Olimpo para cortarle un mechón de su frente y liberar su alma (vv. 650-705).

Esta escena tan trágica y emotiva ha generado un sinnúmero de comentarios e interpretaciones, sobre todo en referencia al suicidio de Dido y los ritos a Júpiter Estigio. La hipótesis más aceptada sugiere la práctica de una *devotio* a los dioses infernales, esto es, la autoinmolación del comitente a cambio del cumplimiento de una promesa (*votum*), como era vengarse de Eneas y los troyanos. De ahí la apelación a Júpiter Estigio (*Iovi Stygio*), que habría que identificar con Plutón. ¹⁰⁴³ Desde esta perspectiva, pues, la *devotio* de Dido no deja ser una forma alternativa de justicia *post mortem*: la reina se ofrece en sacrificio a los dioses infernales y obtiene el derecho a participar en la venganza de su verdugo y atormentarlo en vida. ¹⁰⁴⁴ Como el Ajax de Sófocles, en Dido opera un fuerte sentimiento de venganza, mezclada de cólera e ira. ¹⁰⁴⁵ Pero también le empujaron al

¹⁰⁴⁰ Watson 1991, 33. Cf. *SGD* 104: «Haya destrucciones, tanto de ellos como de su familia (γενεᾶς)» (Trad. A. López Jimeno, 2001); *DTA* 77: «Hacemos una atadura mágica a Calístrata, la mujer de Teofemo, y a Teófilo, el padre de Calístrata, y a los hijos de Calístrata, Evergo y Teofemo, su hermano» (Trad. A. López Jimeno, 2001). Pese a todo, las palabras de Dido han sido interpretadas de muy diversas formas. Así, para H. Jacobson, la expresión *stirpem et genus omne futurum* no haría referencia a los descendientes de Eneas, sino a las futuras generaciones de cartagineses, y, según él, el verbo *exercete* no significaría «hostigar» o «perseguir», sino «enseñar» o «instruir». En otras palabras, lo que deseaba Dido no es castigar a los romanos en guerras venideras, sino instruir a los hijos de los cartagineses para que odien a Roma, como se dice que hizo Amílcar con Aníbal cuando solo era un niño (Jacobson 1999, 314).

¹⁰⁴¹ Verg. *Aen.* 4.637-640 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

¹⁰⁴² Verg. *Aen.* 4.661-662 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997).

¹⁰⁴³ Pease 1935, 499; Maclennan 2007, 161. Son varios los testimonios que presentan a Plutón/Hades como «el rey de la Estigia», cf. Verg. *Aen.* 6.252 (*Stygio regi*); Ov. *Fast.* 5.448 (*Stygii regia Iovis*); Sil, *Pun.* 1.386 (*Stygio Iovi*).

¹⁰⁴⁴ Como ya se ha dicho, el fantasma de Dido combina las propiedades malélicas de los muertos prematuros (ἄωροι) y del muerto de forma violenta (βιαιοθάνατος), lo que la convierte en un claro exponente de *restless dead* o «muerto inquieto» (Johnston 1999a; Martín Hernández 2011, 96-100; Wypustek 2015). De ahí la vieja costumbre de cortarle un miembro al suicida y enterrarlo aparte (μασχαλισμός o «desmembramiento ritual»), para frustrar de esta manera su eventual venganza en forma de aparición espectral, cf. Alfayé Villa 2009, 210-211.

¹⁰⁴⁵ Ajax también se arrojó de bruces sobre una espada tras haber invocado a las Furias y maldecir al linaje de los Atridas (Soph. *Aj.* 815-865). Según V. Panoussi, tanto Dido como Ajax fueron incapaces de asumir su propia identidad, «an alternative heroic identity when faced with the demands of a new socio-political reality» (2002, 104). La diferencia entre ambos reside en que Ajax decidió suicidarse tras perder su honra (*aidos*) y Dido tras renunciar a su pudor. Sea como fuere, el suicidio por venganza está ampliamente documentado en las fuentes antiguas. Por ejemplo, se dice que las hijas de un tal Escédaso se ahorcaron después de haber sido violadas por guerreros espartanos, no sin antes maldecir a Esparta y a todos sus

suicidio la vergüenza y humillación que acarrea el haber violado su juramento de fidelidad.¹⁰⁴⁶ La *hamartia*, el «error trágico» de Dido, es la pérdida de su pudor, que constituye la base de su legitimidad y su poder como reina de los tirios. La *devotio* persigue, por tanto, una doble finalidad: es un rito expiatorio que permite purgar su traición a Siqueo, pero posee, al mismo tiempo, un valor terapéutico, ya que pone fin al sufrimiento de Dido.¹⁰⁴⁷



Fig. 11. *La muerte de Dido*, Rubens (1640)
Getty Museum (Los Ángeles)

aliados. Al cabo de un tiempo, los espartanos cayeron derrotados en la batalla de Leuctra, no muy lejos del lugar en el que las jóvenes habían sido enterradas (Xen. *Hell.* 6.4.7; Paus. 9.13.5-6; Diod. 15.54.2-3). De forma parecida, el corintio Arquias, de la dinastía de los Baquíadas, asesinó a su amado Acteón tras haber abusado de él. El padre de Acteón exigió a las autoridades de la ciudad que se hiciera justicia, y al no hallarla en los tribunales, maldijo a los Baquíadas y se arrojó desde lo alto de una roca. Años después, Corinto fue devastada por la peste y la sequía y las desgracias no cesaron hasta que Arquias huyó de la ciudad (Plut. *Am. narr.* 2.773a). Cf. Delcourt 1939, 154-156.

¹⁰⁴⁶ Cf. Verg. *Aen.* 4.321: «por ti he perdido el honor (*pudor*)». Cf. Enk 1957, 641; Hill 2004, 107-108.

¹⁰⁴⁷ Kraggerud 1999, 108; Keith 2004, 115. A propósito de la expiación, P. Dubois señala que la muerte de Dido también «purificó» a Eneas, en la medida en que precipitó su marcha y garantizó el cumplimiento del mandato divino: «Dido's death serves as cathartic event for Eneas, for the city whose future he represents» (1976, 21). Por otra parte, el suicidio de Dido también evoca, en algunos aspectos, al *satí*, un rito tradicional hindú por el que una viuda se inmola en la pira funeraria del marido fallecido. Aunque esta práctica se abolió a mediados del siglo XIX, en algunas comunidades de la India todavía es frecuente que las mujeres se arrojen vivas a las llamas para unirse a las cenizas de su esposo. El *satí* ya era conocido en la Antigüedad por los griegos y los romanos, y, según algunos autores, como Diodoro y Estrabón, las mujeres eran incineradas junto al marido como castigo por haber sido infieles o haberles envenenado (Strab. 15.1.30; Diod. Sic. 19.33.3). Sin embargo, para Valerio Máximo, su muerte era una especie de «premio» que obtenía la esposa favorita del marido fallecido: «y la que sale vencedora, exultante de alegría y acompañada por los familiares más próximos, con el semblante risueño se arroja sobre la pira del esposo y muere cremada con él como si fuese la mujer más feliz» (Val. Max. 2.6.14 [Trad. S. López Moreda, M^a L. Harto Trujillo y J. Villalba Álvarez, 2003]). Cf. Gilmartin 1997; Weil y Vom Berg 2016, 33-34.

En definitiva, estamos ante un episodio ambiguo y complejo. Por un lado, el uso de hierbas y otros ingredientes, como las *exuviae* de Eneas o el «filtro arrancado de la frente de un potrillo», apunta a una magia de tipo amoroso, refrendada por las palabras de Dido y la intervención de la sacerdotisa, capaz de unir y separar a los amantes con la fuerza de sus conjuros, un detalle que acerca a Dido a los amantes de la elegía. Pero, por otro lado, también se perciben matices más siniestros y oscuros, y más cercanos a la tragedia, como la espada y la pira, que preludian el funesto desenlace.¹⁰⁴⁸ En otras palabras, Virgilio mezcla elementos propios del discurso literario de la magia erótica con aspectos característicos de las maldiciones mágicas y las *devotiones*, dibujándose un escenario paralelo que concluirá con el suicidio de Dido. Ahora bien, ¿cómo interpretamos esta discontinuidad? ¿Cómo se explica esa aparente desconexión entre el rito de magia amorosa descrito en la primera parte y el sacrificio a «Júpiter Estigio» del final del episodio?

Para S. Eitrem, lo que hace Virgilio es «rectificar sobre la marcha», es decir, transformar el hechizo amoroso de la sacerdotisa en una maldición destructora, un cambio que, a su vez, se expresa simbólicamente en la transformación de la pira «mágica» en una pira funeraria.¹⁰⁴⁹ Ello lo conduce a hablar de «pseudo-magia», y a sostener la hipótesis de que el ritual oficiado por la sacerdotisa constituye, en el fondo, un rito inconcluso: al fin y al cabo, todo lo que en él se dispone carece de continuidad o repercusión en la *devotio* del final.¹⁰⁵⁰

Esta lectura contrasta con la de A. M. Tupet, quien «unifica» ambos ritos o secciones. Según la autora, las prácticas mágicas descritas en el libro IV no reflejan una operación de magia amorosa, sino un hechizo de maldición o «magia destructora». La última de las acciones llevadas a cabo por Dido —al inmolarsse en la pira junto al lecho y el retrato de Eneas— y la execración que le precede, serían la prueba definitiva de sus verdaderas intenciones.¹⁰⁵¹ El problema —y origen de tanta confusión— es el intervalo de tiempo que transcurre entre ambas fases del ritual, que deja al lector en suspense y con una falsa sensación de inconexión. Pero para Tupet, la ceremonia oficiada por la sacerdotisa constituye un «rito preliminar» que antecede a la maldición propiamente dicha, núcleo y culminación de la misma: «rites préliminaires, ou d'entrée, qui se placent normalement avant les opérations magiques proprement dites dans d'autres scènes analogues».¹⁰⁵² Es decir, todas las operaciones descritas por Virgilio formarían parte de un mismo ritual sin solución de continuidad, por eso no es correcto hablar de «pseudo-magia» o rito inacabado.¹⁰⁵³

¹⁰⁴⁸ Tupet 1970, 237.

¹⁰⁴⁹ Eitrem 1933b; 1941.

¹⁰⁵⁰ Para una exposición matizada de las ideas de Eitrem, cf. Kraggerud 1999. Sin embargo, hay quienes explican esa falta de continuidad amparándose en el argumento de que el libro IV estaba inacabado, o que se trataba, más bien, de un borrador provisional pendiente de revisión, cf. Pease 1935, 413; Ingallina 1987, 312-313

¹⁰⁵¹ Tupet 1970, 238.

¹⁰⁵² Tupet 1970, 240.

¹⁰⁵³ La tesis de Tupet ha sido respaldada, entre otros autores, por Y. M. Fontaine, quien habla de «ritual de représailles» o de castigo (1998, 253), y por A. M. Martínez, quien alude a una magia destructiva para «silenciar» a Eneas, citando paralelos procedentes del *corpus* de *defixiones* y tablillas escritas para silenciar a un enemigo (2003, 241-245). En cambio, para G. Silva, el objetivo de Dido no era destruir a Eneas, sino olvidarse de él: «Dido's ritual is intended as sympathetic magic to induce forgetfulness of Aeneas by

Con todo, ninguna de estas explicaciones resulta concluyente o definitiva. Toda hipótesis que nazca del intento de «racionalizar» el ritual (o los rituales) llevado a cabo por Dido está irremediabilmente abocada a la confusión, y es, desde mi punto de vista, una hipótesis fallida. ¿Y si toda esta confusión ha sido creada por el propio Virgilio para dar cuenta del estado mental de Dido? Sea como fuere, el primer paso para ofrecer una explicación rigurosa de este confuso episodio es aceptar su ambigüedad y admitir la pluralidad de significados e interpretaciones que pueden extraerse de su lectura. Virgilio no aspiraba a describir un rito de magia «real», y, desde luego, tampoco tenía interés en dotar a la narración de un sentido lógico o coherente.¹⁰⁵⁴ Reducir la magia de Dido a conceptos y conjeturas racionales compromete nuestra comprensión del texto, no solo porque anula toda la fantasía, sino también porque lo aísla de su marco histórico y literario.

En efecto, como señalaba al comienzo de este apartado, la *Eneida* es, en esencia, un poema alegórico y religioso, y, al mismo tiempo, una «epopeya nacional» que glorifica el reinado de Augusto y su linaje. Este contexto histórico y literario —y la ambigüedad inherente al rito practicado por Dido— constituye, a mi modo de ver, la base sobre la que debería apoyarse cualquier interpretación del episodio, pudiendo atisbarse ciertas analogías entre la ficción poética y la realidad coetánea al autor. Desde esta perspectiva, la identificación de Dido con Cleopatra parece un hecho evidente, y, como voy a tratar de exponer en las páginas siguientes, tanto su magia como su aciago final apuntan abiertamente a la reina egipcia, que la propaganda augustea había transformado en una peligrosa hechicera.

5.2.3. Dido y Cleopatra, Cleopatra y Dido: magas paralelas

Por supuesto, esta no es la primera vez que se compara a Dido con Cleopatra. Gran parte de los paralelismos a los que me referiré más adelante ya han sido señalados antes por otros estudiosos.¹⁰⁵⁵ Ahora bien, dentro de este juego de correspondencias, nadie se ha detenido a indagar —al menos con la hondura que se requiere— las estrechas analogías que se observan entre Dido y Cleopatra en lo que se refiere a su posición respecto a la magia y la religión. Sin embargo, antes de abordar con detalle esta cuestión, conviene examinar primero las relaciones simbólicas que se establecen entre la ciudad de

burning his personal belongings as opposed to simply destroying these objects in order to destroy him» (2020, 2).

¹⁰⁵⁴ Me sumo con ello a las palabras de K. Maclennan, quien, al cotejar este episodio con la octava bucólica, concluye que el pasaje de la *Eneida* resulta mucho más complicado e impreciso: «Here, in evidently deliberate contrast, we remain uncertain» (2007, 146).

¹⁰⁵⁵ Hasta donde he podido averiguar, uno de los primeros en sugerir una relación entre Dido y Cleopatra fue D. L. Drew (1927), seguido de A. S. Pease en su comentario (1935, 24-28). A partir de entonces, los estudios comparativos no han hecho más que aumentar. Citaré solo los más influyentes, aunque algunos volverán a ser referenciados en el curso de la explicación: Parry 1963, 77-78; Benario 1970; Barrett 1973; Traglia 1983, 150; Bono y Tessitore 1998, 30-34; Bertman 2000, 395-398; Galinski 2003; Keith 2004, 119; Syed 2005, 184-193; Reed 2007, 84; Frantantuono 2007, 119; Rivoltella 2010; Pyy 2011, 89-94; Kochenash 2018; Martínez Astorino 2020. Salvo excepciones, ninguno de estos trabajos pone énfasis en la magia de Dido y Cleopatra. Por otro lado, tampoco faltan quienes rechazan o minimizan las analogías entre ambas reinas, cf. Pösch 1962, 189; La Penna 1985, 54.

Cartago— tal y como la presenta Virgilio en la *Eneida*— y el Egipto Ptolemaico de época augustea.

En la *Eneida*, Cartago es un espacio cargado de connotaciones simbólicas, y no exclusivamente negativas. Al principio, Dido se muestra amigable con los troyanos y les brinda una cálida acogida (al fin y al cabo, ella también se vio obligada a abandonar su patria y fundar una nueva ciudad). Desde esta perspectiva, la ciudad de Cartago no tiene nada de «bárbara» —los tirios eran tan «orientales» como los troyanos—, y sus templos, sus calles y sus costumbres son descritas de tal modo que la hace parecerse a Roma.¹⁰⁵⁶ Así pues, por más que los cartagineses fueran durante siglos sus mayores enemigos, la imagen que Virgilio proyecta en la *Eneida* debió de despertar en el lector romano ciertas simpatías.¹⁰⁵⁷

Con todo, Dido y su pueblo no dejan de ser una manifestación de lo «otro». Su opulento estilo de vida y el poder autoritario de la reina traía al recuerdo el despotismo de las monarquías helenísticas y la corte de Ptolomeo en Alejandría, o como afirma J. A. Evans, «an archetype that should have provoked a visceral reaction among Vergil's contemporaries who remembered Cleopatra».¹⁰⁵⁸ Por si fuera poco, la fundadora de Cartago era una mujer, entroncando con otras reinas orientales que, al igual que ella, ejercieron el poder en solitario, como Semirámide, Ónfale, Pentesilea o la propia Cleopatra.¹⁰⁵⁹ Desde la óptica romana, las mujeres siempre sucumbían a las pasiones y al desenfreno, un escollo que condicionaba el destino de Cartago, abocado a la ruina desde su origen.¹⁰⁶⁰

En este sentido, Dido representa los valores opuestos a esa vieja moralidad que Augusto trató de restaurar durante su reinado, empezando por la política matrimonial. Al faltar a su juramento de castidad, deja de ser una matrona *univira* para convertirse en una viuda adúltera e impúdica, que disfrutaba de los placeres carnales sin contraer matrimonio de nuevo ni engendrar hijos.¹⁰⁶¹ Dido cae presa de la locura, se comporta como una ménade enfurecida, y ello la convierte en la peor esposa posible para el héroe troyano.¹⁰⁶² Por consiguiente, la Cartago que describe Virgilio genera sentimientos encontrados: es una tierra hospitalaria y equiparable a Roma, pero también voluble y traicionera, como

¹⁰⁵⁶ Eneas se maravilló de su esplendor y, según el poeta, vestía a la manera cartaginesa: «Constela fulvo jaspé el arriaz de su espada; colgado de sus hombros llamea el manto de púrpura de Tiro, don del fasto de Dido» (Verg. *Aen.* 4. 261-262 [trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997]). Cf. Brisson 2000, 3-4.

¹⁰⁵⁷ Ruiz de Elvira 1990, 87.

¹⁰⁵⁸ Evans 2003, 50-51.

¹⁰⁵⁹ Syed 2005, 186.

¹⁰⁶⁰ Bonnet 2011, 25-27. En cambio, Roma fue fundada por dos gemelos varones bajo la protección de Júpiter, una deidad masculina opuesta a la Juno/Tanit de los cartagineses.

¹⁰⁶¹ Dubois 1976, 21-22. Sin olvidar tampoco el peligro que encarnaba para Eneas al suplantarse su dominio masculino. Y. M. Fontaine ha hecho hincapié en la masculinidad de Dido (1998, 255-256), cuyo suicidio, lanzándose de bruces sobre una espada, constituye una *pulchra mors* que nada tiene que ver con las muertes de las mujeres del mito y la tragedia, que solían ahorcarse o arrojarse desde una roca. De hecho, como ya señalé antes, la muerte de Dido recuerda bastante a la de Ajax, y su *devotio* evoca el suicidio/sacrificio de famosos militares como Emilio Paulo o Publio Decio Mure, cf. n. 1045. En suma, su muerte es heroica y varonil (Cowan 2011, 58-65). Hay quienes la comparan también con la de Lucrecia (cf. Edwards 2007, 184; Dietrich 2009, 188-189), pero, como sostiene P. Hardie, la Dido de Virgilio constituye, más bien, una «anti-Lucrecia», dado que, a diferencia de Lucrecia o Rea Silvia, nunca fue violada o forzada por sus pretendientes (Hardie 2014)

¹⁰⁶² Akbar Khan 1996, 5. Sobre la locura y el *furor* de Dido, Fontaine 1998, 248-249; Krummen 2004.

su reina (*varium et mutabile*).¹⁰⁶³ Exactamente la misma impresión que producía Egipto entre sus coetáneos: un territorio que atraía a multitud de viajeros curiosos, símbolo de la abundancia y la prosperidad, pero un país exótico en el peor sentido de la palabra, cuna de creencias impías y costumbres «bárbaras» que desafiaban la moral tradicional romana.¹⁰⁶⁴

Al final, el factor religioso acaba marcando la diferencia y decanta la balanza en contra de Egipto/Cartago. Así, a la estrecha relación entre la religión de los troyanos y la religión romana arcaica,¹⁰⁶⁵ se opone la asimilación de Cartago con las prácticas religiosas no-normativas, expresadas simbólicamente en la forma en que Dido se entrega a la magia: su participación en el ritual no hace sino acentuar aún más las diferencias entre Roma y Cartago, entre la sacrílega Dido y el piadoso Eneas. O como concluye L. Baldini, «la connotazione magica attribuita allora, nella figura di Didone, alla stirpe dei tradizionali nemici di Roma, i Cartaginesi, ne aumenta la valenza negativa, li qualifica come nemici per eccellenza».¹⁰⁶⁶

De un lado, Eneas —alegoría o encarnación de Augusto— destaca en el poema por su *pietas* y su devoción a los dioses.¹⁰⁶⁷ En cambio, Dido simboliza la transgresión de los estándares morales y religiosos, y su implicación en la ceremonia de magia amorosa nos lleva a confrontarla directamente con Cleopatra, cuyo recuerdo todavía seguía vigente

¹⁰⁶³ Verg. *Aen.* 4.570, cf. Haywood 1977. La política de Escipión, proclive a respetar la autonomía de Cartago, y la visión opuesta de Catón, más partidario de su destrucción, reflejan esa percepción bipolar y contradictoria que suscitaba en Roma el mundo fenicio-púnico. En cambio, las fuentes literarias e historiográficas de época augustea rompen esta especie de equilibrio y se esfuerzan insistentemente en subrayar el tópico de la *perfida* Cartago, que hacía de los cartagineses un pueblo insidioso y los propietarios ilegítimos de un territorio robado, como insinúa Tito Livio: «Los númidas, por un lado, los acusaban de mentir en lo referente a la fijación de límites hecha por Escipión, y por otro, decían que si quería llegar hasta los verdaderos orígenes de aquel derecho, ¿de qué territorio de África eran realmente propietarios los cartagineses?» (Liv. 34.62.11 [trad. J. A. Villar Vidal, 1993a]). Cf. Bonnet 2011, 20-25.

¹⁰⁶⁴ Capriotti Vitozzi 2006, 13-14. Como ejemplo ilustrativo podría citarse un pasaje de las cartas de Séneca, quien, a pesar de la fascinación que sentía por la cultura egipcia, veía en el país del Nilo el origen del vicio y la inmoralidad: «A Marco Antonio, varón generoso y de noble carácter, ¿qué otra cosa lo perdió entregándolo a merced de costumbres extranjeras y de vicios desconocidos en Roma sino la embriaguez y la pasión por Cleopatra, no inferior a la del vino?» (Sen. *Ep.* 83.25 [Trad. I. Roca Meliá, 1989]).

¹⁰⁶⁵ Véase, por ejemplo, el culto que los troyanos tributaban a los Penates (Verg. *Aen.* 1.6; 2.294; 717; 3.12; 148; 7.121; 8.12; 679), que Eneas llevó consigo tras su huida de Troya, o los juegos que este último celebró en honor a su padre (Verg. *Aen.* 5.45-103), muestra de piedad filial y origen mítico de los *Parentalia*, cf. Barchiesi 2006, 18-19. Respecto a esto último, la *pietas parentum* de Eneas parece un derivado o una extensión de su piedad religiosa (Bogdan 2011, 57).

¹⁰⁶⁶ Baldini Moscardi 2005, 206. Podría objetarse que la auténtica y verdadera maga era la sacerdotisa másila, y no Dido, pero su colaboración en el ritual sigue siendo decisiva y la compromete irremediablemente con la magia. La propia Dido parece ser consciente de ello al tratar de excusarse ante los dioses y su hermana de recurrir a este tipo de prácticas: «Pongo a los dioses por testigos y a ti, querida hermana, a tu dulce vida, de que acudo contra mi voluntad a esa hechicera» (Verg. *Aen.* 4.492-493). Según Servio, Dido siente la necesidad de justificarse porque la magia era dañina y peligrosa (*quia multa sacra Romani suscipere semper magica damnarunt: ideo excusat*, cf. Serv. *ad. Aen.* 4.492), y en línea con dicho razonamiento, son varios los autores que ven en tales versos una demostración de la culpabilidad de Dido y el carácter impío del ritual, cf. Horsfall 1990, 136; Scarcia 1991; Dickie 2001, 138. De hecho, hay quienes llegan a identificar a Dido con la propia sacerdotisa, insinuando que se tratan de una misma persona (Tsakiropoulou-Summers 2006, 259-261). No en vano, tanto D. Ogden (1999, 62) como G. Luck (1999, 121-122) incluyen a Dido en sus respectivos índices o catálogos de brujas latinas.

¹⁰⁶⁷ Como expone A. Barchiesi, toda la «responsabilidad religiosa» de los troyanos —desprovistos de sacerdotes y especialistas rituales— recae en la figura de Eneas, que renuncia a sus pasiones para cumplir con el mandato divino (2006, 25). Sobre la identificación Eneas-Augusto, cf. n. 988.

en el imaginario de la época.¹⁰⁶⁸ Cleopatra había sido declarada *hostis publicus* y el régimen augusteo volcó sus esfuerzos en presentarla como una reina bárbara e impía que había puesto en peligro la seguridad del Estado. De este modo, la guerra civil contra Marco Antonio fue vista como una especie de «cruzada» en defensa de la *romanitas* frente a la barbarie y el despotismo de Cleopatra.¹⁰⁶⁹

Augusto y su círculo más cercano se apoyaron en eso que M. Wyke ha calificado como «secondary propaganda», es decir, en el discurso estereotipado de la poesía y literatura, que se adaptaba, a su vez, al discurso oficial del régimen.¹⁰⁷⁰ Poetas como Propertio, Horacio y Ovidio no solo cantaron con entusiasmo la victoria en Accio, también proyectaron en sus versos una imagen manipulada de Cleopatra, descrita como una mujer cobarde y extranjera, aficionada al vino y a toda clase de lujos, de apetito sexual insaciable, que abusaba de sus propios esclavos y que sometía a sus rivales con ayuda de venenos.¹⁰⁷¹ En otras palabras, un discurso hostil y deformado que arraigó profundamente en la mentalidad popular y desdibujó la imagen «real» de Cleopatra en un cúmulo perversiones.¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁸ Virgilio comenzó a escribir la *Eneida* pocos años después de la muerte de Cleopatra, que tuvo lugar en agosto del 30 a. C. Este periodo coincide con una fase de auge o expansión de la cultura y la religión egipcia en Roma, como ponen de relieve las medidas adoptadas en el año 28 a. C. contra el culto a Isis (Cass. Dio. 53.2.4), una diosa que, dicho sea de paso, se identificaba con la propia Cleopatra (Wyke 1992, 106). Años después, en el 22 a. C., Augusto ordenó suprimir los cultos egipcios en un radio de cuatro estadios (Cass. Dio. 54.6.5).

¹⁰⁶⁹ Desde esta perspectiva tan partidista, Antonio no era más que una «víctima» de la reina que había caído «hechizado» por sus encantamientos, según veremos más adelante. Cf. Scott 1933, 43.

¹⁰⁷⁰ Frente a la literatura, Cleopatra apenas fue objeto de tratamiento en otros medios visuales o «primary propaganda» (festividades cívicas, rituales religiosos, monedas, monumentos etc.), cf. Wyke 1992, 112-116. Se sabe que Augusto declaró la guerra a Cleopatra en octubre del 32 a. C. con el rito tradicional del fecial (Pyy 2011, 79), y que la efigie de la reina desfiló en el triple triunfo del año 29 a. C. (Wyke 1992, 116). Sin embargo, el Príncipe no hace ninguna alusión explícita a ella en las *Res Gestae* y su figura tampoco aparece en la iconografía que ornamentaba los templos y edificios públicos, la estatuaria y las acuñaciones monetales. Según A. Baldwin, en el anverso de un tetradracma acuñado en torno al 30 a. C. aparece representado el busto de Cleopatra con el aspecto de una vieja bruja: «Cleopatra so resembles an aged woman. Children would call her a witch or a hag» (1937, 452). No obstante, esta interpretación excede los límites de la imaginación: lo más cercano a una «propaganda» contra Cleopatra en la iconografía monetaria es la imagen de un cocodrilo en el reverso de un denario con la leyenda *Aegypt. Capta*, cf. RIC 275a-b; Puech, Puech y Puech 2014). Mención aparte merece, en todo caso, el hallazgo de una lucerna en la que aparece una mujer (a todas luces Cleopatra) ligeramente arrodillada, con una palma en la mano y dándose placer montada sobre un cocodrilo (fig. 12).

¹⁰⁷¹ Según Propertio, Cleopatra sometía sexualmente a sus esclavos, lo que parece una manifestación extrema del *servitium amoris*: «una mujer gastada entre sus propios esclavos» (Prop. 3.11.30); «la reina prostituta del incestuoso Canopo» (Prop. 3.11.39). Horacio también menciona a un soldado esclavo de ella y de sus eunucos (Hor. *Epod.* 9.11-16), pero su ataque más virulento lo profiere en un poema de las *Odas* escrito poco después de la batalla de Accio, en el que Cleopatra es descrita como una *fatale monstrum*, una criatura portentosa que trasciende los límites de la naturaleza: «Antes era un pecado sacar el cécubo de las bodegas ancestrales, mientras una reina preparaba la ruina demencial del Capitolio y los funerales del imperio, con un infecto rebaño de varones pervertidos. Pero puso coto a su locura la única nave que, a duras penas, se libró del fuego [...], y todo para poner en las cadenas a aquel monstruo de los hados» (Hor. *Carm.* 1.37.5-21 [Trad. J. L. Moralejo, 2007], cf. Luce 1963; Encinas Martínez 1997, 54. Sobre Cleopatra y su representación en la literatura greco-romana, cf. Volkmann 1958; Syed 2005, 181-190; Pyy 2011, 80-82.

¹⁰⁷² Jonhson 1967, 391; Cid López 2000. Sobre la autorrepresentación del poder femenino en las fuentes iconográficas y literarias egipcias y los contrastes con la ficción creada por la propaganda augustea, cf. Wyke 1992, 100-101. El autor cita, entre otros ejemplos, la estela del Louvre —en la que Cleopatra aparece representada como un faraón— y el relieve del templo de Dendera, donde se identifica con la diosa Isis.



Fig. 12. Lucerna de *sigillata* con la imagen de Cleopatra (s. I a. C.)
Museo de Arte e Historia de Ginebra

¿Y en la *Eneida*? ¿Cómo la caracteriza Virgilio? Su presencia se reduce a una sola mención, cuando el poeta describe el escudo de Eneas, y en ella, no se percibe ningún rasgo o matiz particularmente despectivo. El poeta indica simplemente que la figura de la «reina» había sido cincelada por Vulcano «convocando a los suyos al son del sistro patrio» e «invocando a los vientos y desplegando las alas hasta el instante de soltar las jarcias», todo ello «en medio del estrago, pálida por la muerte ya inminente» (*pallida morte futura*),¹⁰⁷³ un verso este último que no deja de ser un eco léxico, ya que el rostro de Cleopatra imita el lívido semblante de Dido (*pallentem morte futura*).¹⁰⁷⁴ Frente a Horacio y Propercio, Virgilio se mueve dentro de los márgenes de la épica y está sujeto a unas normas estrictas. La lírica, en cambio, permitía un tratamiento más libre del tema, lo cual condicionaba la representación literaria de Cleopatra, «desde la visión cercana, humana e individualizada de Horacio, hasta la reflexión trascendente, globalizadora y simbólica en Virgilio».¹⁰⁷⁵

No obstante, como señala E. Pyy, si Cleopatra tiene tan poca importancia en la *Eneida* es porque Virgilio ya tenía a «otra Cleopatra», que no es otra que la reina Dido.¹⁰⁷⁶ Ambas figuras poseen numerosos rasgos en común, empezando por su condición de mujer o ser las reinas de un rico estado oriental.¹⁰⁷⁷ Como ya se ha dicho antes, el hecho de que el poder estuviera en manos de una mujer, y que tanto la una como la otra respondiera al prototipo de *dux femina*, era algo que transgredía las estructuras tradicionales, al asumir un rol típicamente masculino.¹⁰⁷⁸ Pero esta no es la única característica que comparten. Las dos eran de ascendencia extranjera —Cleopatra griega

¹⁰⁷³ Verg. *Aen.* 8.696; 707-709 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997). Cf. Reed 2007, 84; Frantantuono 2007, 254. Para P. Chaudhuri, el hecho de que Cleopatra sea designada como *Aegyptia coniunx* constituye un indicativo de que su nombre era sacrílego o *nefas*, y que, por tanto, no podía mencionarse (Chaudhuri 2012, 224).

¹⁰⁷⁴ Verg. *Aen.* 4.644. Como observa J. M. Benario, «the similarity in choice of words and expressions is too striking to be entirely coincidental» (1970, 5).

¹⁰⁷⁵ Encinas Martínez 1998, 47. En la misma línea, P. Martínez Astorino también considera la Cleopatra de Virgilio un caso único y singular dentro de la literatura clásica. Desde su punto de vista, Virgilio no cae en esquematismos o simplificaciones y ofrece una imagen matizada que se aleja radicalmente del discurso oficial (2020, 277-278).

¹⁰⁷⁶ Pyy 2011, 89.

¹⁰⁷⁷ Syed 2005, 184-185.

¹⁰⁷⁸ No deja de ser revelador que tanto Dido como Cleopatra aparezcan mencionadas en la misma estrofa del *Infierno* de Dante, que las sitúa en el anillo que castigaba el pecado de la lujuria: «La otra es quien por amor se dio la muerte, infiel a las cenizas de Siqueo; y es ésa la Cleopatra lujuriosa» (*Infierno* 5.61-63 [Trad. L. Martínez de Merlo, 2017]).

y Dido púnica— y sus primeras parejas murieron asesinadas (César y Siqueo).¹⁰⁷⁹ Las dos tenían un hermano más joven que aspiraba al poder (Ptolomeo XIII y Pigmalión) y se unieron a un líder extranjero que cayó rendido a sus encantos (Antonio y Eneas, este último temporalmente).¹⁰⁸⁰ También amagaron con trasladar la capital del Imperio a sus reinos y convertirla en el epicentro de la ecúmene, desatando una guerra que precipitó su propia ruina.¹⁰⁸¹

Sin embargo, hay dos paralelos que destacan por su importancia y significado: el suicidio y el recurso a la magia amorosa. Tanto Dido como Cleopatra mueren de forma violenta y honorable: la primera, en lo alto de una pira tras clavarse el puñal de Eneas, y la segunda, tras sufrir la mordedura de un áspid, según la versión oficial.¹⁰⁸² A diferencia de otros suicidios legendarios —como el de Lucrecia, que dio origen a la fundación de la República—, las muertes de Dido y Cleopatra anticiparon la caída de Cartago y Egipto.¹⁰⁸³ Por ello, no puedo sino suscribir las palabras de L. Frantantuono, que ve en el suicidio de Dido «a fine way to present to an Augustan audience the elaborate death *tableau* of Cleopatra».¹⁰⁸⁴

Respecto a la magia amorosa, pocos autores han investigado en profundidad esta relación, lo que no deja de ser sorprendente, dada la estrecha sintonía entre la magia de Dido y los «encantos» de Cleopatra. Sobre el rito de magia amorosa oficiado por Dido y la sacerdotisa másila ya he hablado suficiente. En cuanto a Cleopatra, su imagen estaba tan deformada por el discurso oficial que el presunto poder que esta ejerció sobre César y Marco Antonio solo podía explicarse por medio de la brujería, y, en particular, por el uso de venenos y pócimas amatorias.¹⁰⁸⁵ De acuerdo con Plutarco —que constituye nuestra fuente principal—, el amor de Cleopatra fue la perdición de Antonio, como antes lo había sido de César:

Cleopatra preparó muchos regalos, dinero y toda esa pompa, de la que conviene envolverse en las grandes ocasiones y que era propia de un reino próspero como el suyo. Sin embargo, la mayoría de esos adornos los llevaba consigo puestos, depositando sus esperanzas en la mágica fascinación que le proporcionaban sus bien aderezados encantos personales (μαγγανεύμασι καὶ φίλτροις).¹⁰⁸⁶

Plutarco narra el encuentro que tuvieron Antonio y Cleopatra en la ciudad de Tarso, cuando el general romano quedó prendado de su belleza al verla por primera vez. Según algunos comentaristas, la expresión *περὶ αὐτὴν* («de su persona») invita a interpretar *μαγγάνευμα καὶ φίλτρον* en clave metafórica, es decir, no como «hechizos» o «venenos» propiamente dichos, sino con el sentido abstracto de «encantos personales»,

¹⁰⁷⁹ Dubois 1976, 22.

¹⁰⁸⁰ Como Dido y Eneas, que pasaron el invierno «en la molicie, sin cuidar sus reinos» (Verg. *Aen.* 4.193), Antonio también invernó en Alejandría entregado al amor de Cleopatra (Flor. *Ep.* 2.21.1-4; App. *BC.* 5.11; Plut. *Vit. Ant.* 37.5-6). Y, al igual que Eneas —que vestía a la manera de los tirios (Verg. *Aen.* 4.262)— se dice que usaba la túnica cuadrangular griega en lugar de la toga romana (Cass. Dio. 50.5.3; Flor. *Ep.* 4.21.2).

¹⁰⁸¹ Cf. Bertman 2000, 395-396.

¹⁰⁸² Rivoltella 2010, 77. La grandeza y el valor que demostró Cleopatra con su suicidio dignificaba todavía más la victoria de Augusto, al haber derrotado a un adversario tan distinguido en la muerte.

¹⁰⁸³ Hardie 2014, 61-64.

¹⁰⁸⁴ Frantantuono 2007, 119. M. Kochenash señala también que el suicidio de Dido constituye un recordatorio de la muerte de Cleopatra (2018, 5-6).

¹⁰⁸⁵ Luck 1995, 66; Faraone 2001a, 121; Freyburger-Galland 2009, 26; Watson 2019, 194.

¹⁰⁸⁶ Plut. *Vit. Ant.* 25.6 (Trad. J. P. Sánchez Hernández y M. González González, 2009).

que emanaban de la reina como una fuerza intangible.¹⁰⁸⁷ Sin embargo, otros indicios apuntan a que Cleopatra sí empleó magia en un sentido literal, como el uso de cosméticos y otros productos de belleza.¹⁰⁸⁸ Por ejemplo, el propio Plutarco cuenta más adelante que Antonio descuidó sus obligaciones militares, «como si no estuviera bien de la cabeza, sino bajo la influencia de algún brebaje o embrujo (φαρμάκων τινῶν ἢ γοητείας)».¹⁰⁸⁹ Y unos capítulos después, añade que Augusto no le declaró la guerra a él, sino a Cleopatra, porque «Antonio no estaba en su debido ser debido a las pócimas (φαρμάκων) de la reina».¹⁰⁹⁰

Otros autores suscriben esta misma visión y retratan a Cleopatra como una hechicera experta en la manipulación de venenos. Según Casio Dión, Antonio no era más que un esclavo de los «embrujo» (γοητεία) de Cleopatra,¹⁰⁹¹ por eso llevaba un alfanje y ropajes «ajenos» a la tradición romana: «con tales actitudes demostraba que había perdido el juicio por culpa de ella y de alguna de sus brujerías» (μαγγανείας).¹⁰⁹² El propio Augusto se encargó de difundir estos rumores tanto en sus alocuciones públicas como en su declaración oficial de guerra a Cleopatra. Según relata el mismo autor, proclamó que Antonio no había aceptado su propuesta de paz porque era un «esclavo» de ella: «pues yo estoy convencido, así lo he oído, de que él ha sido embrujado (μεμάρτυται) por esa maldita mujer».¹⁰⁹³

Tanto Plutarco como Casio Dión parecen beber de una fuente común, tal vez la *Filípica II* de Cicerón, la obra perdida de Asinio Polión —quien no sentía especial afecto por Cleopatra¹⁰⁹⁴— o la propia autobiografía de Augusto, escrita una década después de la batalla de Accio y en la que Cleopatra debió de ser objeto de toda clase de calumnias.¹⁰⁹⁵ Como señala B. Stratton, la tradición historiográfica aceptó el discurso oficial del régimen augusteo y se apoyó en él para moldear la imagen de una Cleopatra enemiga del pueblo romano y que cultivaba las *artes magicæ*.¹⁰⁹⁶ Así, otras fuentes más cercanas a los hechos insisten en su faceta de hechicera. Por ejemplo, en su narración de los sucesos ocurridos en Judea en el año 34 a. C., Flavio Josefo señala que Cleopatra envenenó a su hermano cuando este tan solo tenía 15 años, y ordenó a Antonio —sujeto a la influencia de sus «filtros» (φαρμάκοις)— que expulsara al rey Herodes de la

¹⁰⁸⁷ Pelling 1988, 186. Algo parecido se observa en la biografía de Pompeyo, cuando Plutarco, al hablar de su esposa Cornelia y sus «numerosos encantos» (πολλὰ φίλτρα), incluye entre ellos su afición por la filosofía, la música, la literatura y la geometría (Plut. *Vit. Pomp.* 55.2).

¹⁰⁸⁸ La popularidad de sus lociones y cosméticos era tal que muchas mujeres adoptaron como pseudónimo el nombre de Cleopatra para hacerse pasar por ella y ampararse en su autoridad. El caso más sonado es el de Cleopatra la alquimista, una mujer que vivió a caballo de los siglos III-IV d. C. y a la que se atribuye, entre otros méritos, la invención del alambique. Cf. Luck 1995, 414; Faraone 2001a, 119-120.

¹⁰⁸⁹ Plut. *Vit. Ant.* 37.6 (Trad. J. P. Sánchez Hernández y M. González González, 2009).

¹⁰⁹⁰ Plut. *Vit. Ant.* 60.1 (Trad. J. P. Sánchez Hernández y M. González González, 2009).

¹⁰⁹¹ Cass. Dio. 49.34.1.

¹⁰⁹² Cass. Dio. 50.5.3 (Trad. J.M. Cortés Copete, 2011).

¹⁰⁹³ Cass. Dio. 50.26.5 (Trad. J.M. Cortés Copete, 2011).

¹⁰⁹⁴ Vel. Pat. 2.86.3: «Aunque [Asinio Polión] nunca había permanecido en Italia después de la paz de Brindis y nunca había visto a la reina, ni se habría unido al partido de Antonio en época posterior al nacimiento de la pasión de éste por ella...» (Trad. M^a. A. Sánchez Manzano, 2001).

¹⁰⁹⁵ Plutarco cita varias veces las *Memorias* de Augusto en su biografía de Antonio (Plut. *Vit. Ant.* 22.2; 68.2). Sin embargo, este autor también pudo haberse inspirado, como Casio Dión, en la tradición que rodeaba a la figura de Olimpia, quien, al igual que Cleopatra, pasó a la fama por embrujar a sus enemigos (y al propio Filippo) con filtros amorosos, cf. Plut. *Vit. Alex.* 2.6; 77.8; Pseud. Callist. 1.1-12.

¹⁰⁹⁶ Stratton 2007, 104.

provincia.¹⁰⁹⁷ Y más o menos por la misma época, Lucano describió a Cleopatra como una «hermana impía» (*soror impia*) que iba de amante en amante y que había conquistado a César con ayuda de sus «hechizos» (*venenis*).¹⁰⁹⁸

A la luz de todos estos testimonios, es inevitable cotejar el rito amoroso practicado por Dido con los encantos y bebedizos de Cleopatra. Pero hay un detalle adicional que refuerza todavía más esta asimilación. Como hemos visto, según la versión oficial, Antonio y César sucumbieron ante Cleopatra sin poder sustraerse a sus encantos. Sin embargo, Augusto —inmune a los seductores embrujos de la reina— sí fue capaz de cumplir con sus obligaciones políticas, exactamente igual que su *alter ego* en la ficción —el héroe troyano Eneas— cuando hizo frente a las rogativas de Dido. Así pues, según se lee en un fragmento atribuido a Eliano, Cleopatra trató de utilizar el ἴργξ o «rueda mágica» con Augusto, pero el Príncipe se mantuvo impasible y ajeno a sus efectos.¹⁰⁹⁹ Otra versión cuenta que la reina tuvo un encuentro con él poco después de su derrota en Accio y que trató de seducirlo con su afectada mirada, sus sugerentes poses y sus gratas palabras:

Ella preparó una estancia espléndida y un lujoso triclinio, y se arregló con estudiado descuido, pues su belleza incluso brillaba en su enlutado vestido. Y se tumbó en el triclinio. [...]. Recurría a muy diversas expresiones y poses mientras le dirigía dulces miradas y palabras. César no podía permanecer impasible ante la excitación de aquella mujer que se daba golpes en el pecho, pero, no obstante fingía mantense indiferente. Y clavando sus ojos en el suelo, le dijo: «Ten confianza, señora; mantén el buen ánimo. No sufrirás ningún daño». Cleopatra, dolorida en extremo porque él nunca la miraba ni pronunciaba palabra alguna sobre el reino ni sobre su amor, se arrojó a sus rodillas, y rompiendo a llorar, dijo: «¡César, no quiero ni puedo vivir!».¹¹⁰⁰

Como Cleopatra con Augusto, Dido tampoco logró retener o seducir a Eneas con ayuda de la magia. Todas estas historias, transmitidas por autores como Eliano y Casio Dión, debieron de tener su origen en época augustea y es probable que Virgilio estuviera al corriente de ellas.¹¹⁰¹ Basta comparar la actitud de Augusto ante Cleopatra con la reacción de Eneas cuando Dido le increpa por su marcha: en consonancia con el Príncipe, Eneas apenas pudo contener sus emociones y fijó su mirada en el suelo, atónito e imperturbable: «Él, siguiendo el consejo de Júpiter, mantiene inmóviles los ojos y acalla a duras penas su dolor en lo hondo de su pecho». ¹¹⁰² Y, como Cleopatra, Dido también se

¹⁰⁹⁷ Joseph. *AJ.* 15.93.

¹⁰⁹⁸ Lucan. 10.360.

¹⁰⁹⁹ Ael. Fr. 57 Hercher (=fr. 60a Domingo-Forasté). El texto se repite de forma casi literal en la *Suda*, s.v. ἴργξ. El ἴργξ es un artefacto típico de la magia amorosa. Se creía que el giro sostenido de la rueda producía un efecto hipnotizante que atraía a quien lo veía, por se atribuían estos mismos efectos al torno de los alfareros: «la simple vista de esta rotación quebranta su espíritu ya debilitado por el mal» (Apul. *Apol.* 45.5). Sobre el ἴργξ tenemos noticia en las *Odas* de Píndaro (Pind. *Nem.* 4.35; *Pyth.* 4.213-219, cf. Faraone 1993) y, según Jenofonte, gracias a sus poderes, los amantes conseguían retener en su compañía a quienes quisieran (Xen. *Mem.* 3.11.16-18).

¹¹⁰⁰ Cass. Dio. 51.12.1-2;5-6 (Trad. J. M. Cortés Copete, 2011).

¹¹⁰¹ H. Volkmann sostiene que estos relatos figuraban en la biografía de Augusto, a la que Virgilio habría tenido acceso, pero es una hipótesis que no se puede demostrar (1958, 203-204). No obstante, cabe la posibilidad de que Tito Livio lo tratara en su obra: según afirma Floro en su epítome, Cleopatra trató inútilmente de seducir a Augusto, «pues su belleza fue inferior a la continencia del príncipe» (Flor. *Epit.* 2.21.9).

¹¹⁰² Verg. *Aen.* 4.331-332 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997)

indignó por su fría apatía: «¿Ha tenido un gemido siquiera ante mi llano? ¿Ha vuelto a mí los ojos?». ¹¹⁰³

En conclusión, y para poner fin a este apartado, si Dido es, como se ha venido diciendo, la encarnación simbólica de Cleopatra, el episodio de magia descrito en el libro IV de la *Eneida* debe ponerse directamente en relación con la magia de Cleopatra. ¹¹⁰⁴ De este modo, a la pregunta que formulaba al principio, sobre por qué Virgilio se mostró tan interesado en romper con la tradición anterior y transformar el rito practicado por Dido en una ceremonia de magia amorosa, la respuesta se antoja sencilla: porque en época del autor, la magia era un práctica inmoral y peligrosa, y en un poema destinado a exaltar la grandeza de un Imperio construido sobre la piedad de su fundador —que no es otro que el antepasado del Príncipe y su propia alegoría—, la magia, como máxima expresión de la transgresión religiosa, debe constituirse como uno de los emblemas distintivos de los enemigos del Imperio, sean los cartagineses en tiempos remotos o Cleopatra en tiempos presentes.

De acuerdo, pues, con mi hipótesis, Virgilio se inspiró en Cleopatra y en todo lo que rodeaba a su figura para construir el personaje de Dido y el episodio de magia. Que lo hiciera o no de forma consciente o premeditada es una cuestión que no se puede abordar aquí. Mucho se ha escrito sobre el papel de Virgilio como «poeta oficial» del régimen y amigo íntimo de Augusto, pero de ahí a considerar la *Eneida* un poema destinado en exclusiva a la propaganda parece algo exagerado, tanto como reducir a la categoría de panfleto una obra extraordinariamente rica y compleja. Por ello, me limitaré tan solo a señalar que la narración de Virgilio y la visión que imprime en el libro IV concuerda con el discurso oficial del régimen: los infructuosos intentos de Dido por retener a Eneas con la magia evocan la fallida tentativa por parte de Cleopatra de seducir a Augusto con sus encantos. Cualquier lector de la época, en mi opinión, habría captado sin dificultad el paralelismo.

Ahora bien, no quisiera pasar al siguiente apartado sin hacer antes una serie de matizaciones. Para empezar, Virgilio no trazó estas analogías de forma deliberada o siguiendo un orden de prioridades: por verosímil que parezca nuestra hipótesis, la yuxtaposición de la magia de Dido y la magia de Cleopatra constituye una lectura más dentro de las múltiples capas y estratigrafías que conforman la *Eneida* y el libro IV en particular. ¹¹⁰⁵ Por consiguiente, comparto plenamente las palabras de S. Hinds, quien afirma que toda interpretación en clave alegórica, como la nuestra, es, en sí misma, una interpretación sujeta a parcialidad: «any reading of allusive incorporation is a tendentious reading». ¹¹⁰⁶

En este sentido, son muchos los «modelos alusivos» que, aparte de Cleopatra, intervienen en la construcción del personaje de Dido, y no habría que dar preferencia a ninguno de ellos: Medea, Ariadna, Nausica, Calipso, Polifemo, Circe, Helena, Hipsípila,

¹¹⁰³ Verg. *Aen.* 4.369-370 (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997)

¹¹⁰⁴ Cuesta creer, como sugieren algunos investigadores, que Virgilio compuso esta escena con el único propósito de deleitar al público, explotando un tema tan del gusto de la época como la magia, cf. Setaioli 1974, 164; Baldini Moscadí 2005, 202.

¹¹⁰⁵ Como bien señala M. von Albrecht, la épica es un género multi-dimensional, «constructed to be read on different levels of meanings» (1999, 3).

¹¹⁰⁶ Hinds 1998, 100-104, *apud*. Panoussi 2002, 102.

Ajax, Arsinoe, Berenice, Deyanira, Alcestis, Diana, Pasifae... en suma, un sinfín de sugerencias mitológicas, históricas y literarias que corroboran la ductilidad de Dido y la densidad psicológica del personaje.¹¹⁰⁷ Todo esto nos lleva a una última conclusión, y es que resulta imposible efectuar una evaluación categórica de un personaje de la *Eneida*. Las caracterizaciones de Virgilio son siempre ambiguas, a veces incluso contradictorias, y ello convierte a la *Eneida* en uno de los textos más complicados de interpretar y un desafío para el investigador.¹¹⁰⁸ ¿Qué impide, pues, que la magia de Dido pueda equipararse a la de Medea, Circe o Deyanira, todas ellas exponentes, como Cleopatra, del *perfidus hospes*?

Sin ánimo de refutar mi propia argumentación, terminaré con un pequeño apunte que contribuye, de algún modo, a todo lo contrario: a respaldar una interpretación histórico-política del libro IV de la *Eneida*. Si en el poema de Virgilio Dido se identifica con Cleopatra y Cartago con Egipto, la ópera *Dido and Aeneas* —escrita por N. Tate y H. Purcell y estrenada en la década de 1680— admite un juego de analogías muy similar. En este caso, son varios los críticos que ven en ella una relación simbólica entre Cartago y Ámsterdam por un lado y entre Roma y Gran Bretaña por otro, y muchos opinan que el desencuentro entre Eneas y Dido no es sino una metáfora de la guerra anglo-holandesa de 1672. Por eso Eneas aparece investido con los atributos de la monarquía británica y Dido como una extranjera que, como su homóloga virgiliana, acaba recurriendo a los hechizos.¹¹⁰⁹ Es decir, un milenio y medio después, la piedad de Eneas vuelve a oponerse a la magia de Dido.

5.3. La *Farsalia* de Lucano: la magia como alegoría de las guerras civiles

5.3.1. Cuando la ficción supera a la ficción

La *Farsalia* —o *De Bello civili*— ha sido, durante siglos, un poema muy debatido, y en general, ha suscitado el rechazo de la crítica moderna y los críticos literarios de la Antigüedad.¹¹¹⁰ La comparación con la *Eneida* —forzosa e inevitable— fomentó esta desafección, en la medida en que ambas epopeyas constituyen, a su manera, el reflejo de

¹¹⁰⁷ Tampoco Eneas se identifica inflexiblemente con Augusto. Aunque el parecido es razonable, en él hay trazas de otros «héroes» griegos y romanos, como Rómulo, Camilo, César, Marco Antonio, Aquiles y Odiseo, así como otros elementos que remiten al mundo oriental, cf. Verg. *Aen.* 4.211-218.

¹¹⁰⁸ James 2012, 369.

¹¹⁰⁹ Ketterer 1992; Manuwald 2014, 35-36.

¹¹¹⁰ Según Quintiliano, Lucano era un poeta «claro y conciso» (*concitatus et sententiis clarissimus*), pero un modelo «más para los oradores que para los poetas» (*magis oratoribus quam poetis imitandus*, Quint. *Inst.* 10.1.90). En esta línea, Petronio —sin aludir explícitamente a la *Farsalia*, pero refiriéndose a ella— criticó a Lucano por haber tratado el tema de la guerra civil «sin una preparación literaria completa»: «no basta, en efecto, con encerrar en sus versos la narración de los acontecimientos (lo hacen muchísimo mejor los historiadores), sino que la imaginación ha de lanzarse libremente entre peripecias, intervenciones divinas y fabulosos artilugios de fantasía, para que resulte una obra más parecida al vaticinio de un espíritu profético que a la escrupulosa y fiel narración escrita al dictado de los testimonios» (Petron. *Sat.* 118.6 [Trad. L. Rubio Fernández, 1978]). Por su parte, el gramático Servio desterró incluso a Lucano del olimpo de los poetas, «porque está claro que lo que compuso es historia, y no un poema» (*quia videtur historiam composuisse, non poema*, Serv. *ad. Aen.* 1.382). Para una síntesis de las diversas posturas con relación a la *Farsalia*, cf. Danza 2021.

dos cosmovisiones opuestas: la Roma feliz, vitalista y próspera de Virgilio frente a la Roma caduca y decrepita de Lucano, quien, lejos de cantar las gestas que alumbraron el nacimiento de una nación, retrató en sus versos la descomposición de un imperio devastado por las guerras civiles. Así pues, en *Farsalia*, Lucano desmonta el mito optimista de la *Eneida* y subvierte el discurso augusteo basado en la unidad moral y religiosa.¹¹¹¹

Su enemistad con Nerón también pudo influir en la recepción negativa de la obra, al menos en tiempos del autor, llegando a proyectar la imagen deformada de un Lucano «republicano» que denunciaba en sus versos los excesos del régimen imperial.¹¹¹² Sin embargo, la mayoría de estas hipótesis se basan en presupuestos no demostrados, y no dejan de ser elucubraciones con apariencia de profundidad y un alto grado de especulación.¹¹¹³ Si la *Farsalia* tuvo poco éxito en su época se debe, principalmente, a su carácter innovador, empezando por la elección del tema: la guerra civil entre César y Pompeyo. Además, desde un enfoque estoico y racionalista, Lucano rompió con la tradición anterior suprimiendo el aparato divino y reemplazándolo por otras fuerzas no inferiores a los dioses, como el *fatum*, la Fortuna y la magia, como veremos más adelante.¹¹¹⁴

¹¹¹¹ Como afirma A. Perutelli, «Lucano è essenzialmente il poeta del male» (2000, 146). La *Farsalia* y la *Eneida* han sido objeto de numerosos estudios comparativos, que enfatizan tanto las diferencias como las analogías temáticas y formales, cf. Ahl 1976, 64-67; Horsfall 1995, 268-272; Tarrant 1997, 65-67; Narducci 2002; Casali 2011.

¹¹¹² Sobre la vida de Lucano, se conservan dos biografías que dan cuenta de los hitos más destacados de su breve trayectoria: por un lado, la biografía de Suetonio en *De viris illustribus*, y por otro, la *Vita Lucani* de Vacca, un gramático del siglo VI que estudió y comentó las obras de Lucano. Aparte de estos testimonios, también resulta de cierta utilidad la información proporcionada por sus coetáneos, como el poema que Estacio dedicó a Pola Argentaria —famosa poetisa romana y esposa de Lucano (Stat. *Silv.* 2.7)—, los epigramas de Marcial (Mart. 7.21; 22; 23) y otros datos ofrecidos por los historiadores (Tac. *Ann.* 15.49.3; 58.1; 70-71; Cass. Dio. 62.62.4), relacionados casi todos con la muerte del poeta y su implicación en la conjura de Pisón (65 d. C.). Respecto a su enemistad con Nerón, E. Fantham lo achaca a la envidia del emperador y a la provocadora personalidad de Lucano, descartando otros factores de tipo político o ideológico. Según la biografía de Vacca, el resentimiento de Nerón era fruto de sus propios celos, al ser incapaz de imitar o acercarse al talento poético de Lucano, a quien prohibió recitar en público sus poemas y declamar en el foro. Lucano, que desde el año 60 d. C. entró a formar parte de su cenáculo, respondió atacando a Nerón y a sus amigos en un *famosum carmen* o poema difamatorio que acabaría costándole la vida. Cf. Fantham 2011.

¹¹¹³ Según la tesis tradicional de la «dualidad ideológica», formulada a finales del siglo XIX por G. Boissier, los tres primeros libros de *Farsalia* fueron escritos en un periodo en el que Lucano y Nerón todavía eran amigos, y, por tanto, ofrecen una imagen favorable del emperador. En cambio, los siete restantes pertenecen a una fase posterior, y en ellos, el poeta habría manifestado su rechazo al régimen imperial (Boissier 1892). Estas ideas han pervivido entre algunos estudiosos de época moderna, pero otros autores, como J. Brisset, cuestionan su validez. Según este último, la *Farsalia* presenta una unidad ideológica casi perfecta, y aunque predomina en el poema cierto espíritu reaccionario, en él se combinan pasajes claramente anti-neronianos con otras referencias a favor del Príncipe y el Imperio (Brisset 1964). En cualquier caso, resulta inútil tratar de profundizar en el ideario político de Lucano, no solo porque es imposible conocer sus convicciones a partir del material que nos ha llegado, sino porque estar en contra de Nerón no le convertía necesariamente en un republicano. Oponerse a la tiranía era perfectamente compatible con la defensa del Imperio: ni el Principado era sinónimo de *regnum*, ni la República de *libertas*.

¹¹¹⁴ Merced a la ausencia de un *deorum ministerium*, las profecías no eran dadas por los dioses, sino por adivinos profesionales, como Nigidio Fígulo, la Pitia Femónoe o la bruja Ericto. Por su parte, la diosa Fortuna —parangonable a la providencia de los estoicos— desempeña en el poema un papel fundamental como fuerza rectora del universo, decantándose casi siempre a favor de César (Luc. 2.1-15; 5.86-96; 9.578-580). Es cierto que suele confundirse con el *fatum*, pero el *fatum* no era una divinidad como tal, sino el

Con todo, la *Farsalia* ha suscitado en las últimas décadas un gran interés entre los investigadores, y en especial, el episodio de necromancia protagonizado por Ericto, considerado por muchos el pasaje más emblemático del poema.¹¹¹⁵ Ya en los inicios de su carrera poética, Lucano manifestó cierto interés por la magia y lo esotérico, en consonancia con los gustos literarios de la época.¹¹¹⁶ Siguiendo las convenciones de la epopeya, donde no podía faltar una *nékyia* o descenso a los infiernos, Lucano dedicó casi todo el libro VI a narrar el encuentro entre Sexto Pompeyo y la bruja Ericto, quien, mediante un complicado ritual, resucitó el cadáver de un soldado con el fin de pronosticar el desenlace de la batalla (6.413-830). La diferencia con la tradición anterior reside en que, frente a otras *katábasis* o necromancias —donde el oficiante de la ceremonia inspira cierta dignidad (Tiresias, la Sibila de Cumas, etc.)—, en *Farsalia*, la instructora del ritual es una malvada hechicera obsesionada con la muerte e investida de poderes prácticamente ilimitados.

Desde que la crítica positivista centró su atención en este pasaje, la necromancia de Ericto ha sido interpretada como un mero pasatiempo literario, en el que Lucano, en un alarde de erudición, exhibía sus amplios conocimientos sobre magia para complacer a los lectores.¹¹¹⁷ No es mi intención discutir aquí las creencias personales del poeta y su supuesto rechazo —o admiración— por las *artes magicae* (las explicaciones resultan a veces contradictorias).¹¹¹⁸ Sin embargo, con relación a este punto, no se puede negar que la escena protagonizada por Ericto contiene numerosos elementos que podrían considerarse un reflejo de las prácticas mágicas «reales», o, al menos, un reflejo de las operaciones documentadas en los papiros y formularios mágicos. Por ejemplo, las amenazas que la bruja profiere contra los dioses (6.719-749) tienen un paralelo en la admonición o «chantaje» ritual que aparece con frecuencia en los papiros greco-egipcios,¹¹¹⁹ así como la invocación a un dios supremo y todopoderoso, como el dios

motor que empujaba a la Fortuna a actuar. Cf. Dick 1967; Le Bonniec 1968, 170-173. Sobre la ausencia de un aparato divino en la *Farsalia* y sus posibles causas, cf. Núñez 2002.

¹¹¹⁵ Se ha escrito tanto sobre la bruja Ericto, que podría hablarse, como señala J. Masters, de una «Erichthonian scholarship» (Masters 1992, 179).

¹¹¹⁶ Lucano escribió en su juventud dos poemas que, a juzgar por sus respectivos títulos —*Katachthonion* y *Orpheus*—, guardaban una estrecha relación con la esfera de la magia y el Inframundo. También compuso una tragedia dedicada a Medea, pero, como los poemas anteriores, no se ha conservado. Cf. Fantham 2011, 7-8. Respecto a la datación de la *Farsalia*, aunque la cuestión sigue abierta a debate, existe cierto consenso a la hora de fecharla en torno año 64-65 d. C., es decir, coincidiendo con ese «decadentismo» literario que caracterizó al reinado de Nerón, cf. Rose 1966. Así, el espíritu artístico que definió a esa «Edad de Plata» basculó hacia unos gustos estéticos cercanos a lo macabro, lo sórdido y lo grotesco, siendo la *Farsalia* y la escena de necromancia su máxima expresión, cf. Martindale 1980, 376.

¹¹¹⁷ Véanse los estudios tradicionales de Soriau (1885), Girard (1888, 206), Belli (1897) y Fahz (1904, 148-167), que tanta influencia ejercieron en la crítica lucanea de principios del siglo XX.

¹¹¹⁸ Según E. Tavenner, Lucano despreciaba la magia, pero no perdió la oportunidad de incorporarla como tema debido a sus grandes prestaciones literarias (1916, 32). En cambio, para H. Le Bonniec, Lucano sentía una «atracción secreta» por lo oculto y lo sobrenatural, simpatizaba con sus métodos y «sabía bien de lo que hablaba» (1968, 186-187). Ningún indicio en las fuentes justifica este tipo de afirmaciones, y, aun así, son varios los autores que conjeturan, sin base ni fundamento, sobre el pensamiento religioso del poeta.

¹¹¹⁹ Cf. *PGM* 4.2622: «Calumnia a Selene» (δισβολή); 4.2248-2250: «Promételo, bienaventurada, antes de que te someta por odiarme, antes de que lances contra mí tus puños armados de espadas, antes de que te enfurezcas, perra con aspecto de muchacha» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987);

«Aquel» (*ille*) al que apela Ericto para amedrentar a Plutón y forzarle a intervenir (6.744).¹¹²⁰

Ahora bien, las concordancias entre el plano de la ficción y la dimensión «real» de la magia no dejan de ser ocasionales, y en modo alguno justifican la asunción de que Lucano tuviera conocimientos profundos sobre el tema. Y mucho menos que hubiese participando en sesiones clandestinas de necromancia o consultado tratados sobre magia, como sugieren varios autores.¹¹²¹ Aun suponiendo que el poeta hubiera tenido acceso a todo este caudal de información, ello no le convertía en un experto en la materia o en un practicante de magia,¹¹²² y tampoco daría pie a considerar la escena descrita un acontecimiento histórico que habría tenido lugar «en realidad», como sostiene, entre otros, J. Bourgerly, que ve en Ericto a una figura real: «Lucain n'avait pas inventé cet episode».¹¹²³

Todas estas afirmaciones son superfluas e irrelevantes para la investigación, como lo eran también los intentos por dotar a Canidia de una (falsa) historicidad, según vimos en el capítulo 2. Como ya señalé entonces, que estas brujas tengan una consistencia más o menos «real» no altera en absoluto nuestra lectura e interpretación de los textos, como tampoco el hecho —por otro lado indemostrable— de que Lucano asistiera en persona a ceremonias ocultas o hallara su inspiración en tratados y compendios sobre magia. Sin duda, la necromancia de Ericto constituye una elaboración poética con visos de verosimilitud, y se trata, con toda probabilidad, del testimonio literario que más paralelos presenta con eso que los investigadores incluyen dentro de la categoría de *realia* (papiros mágicos, *defixiones*, filacterias, etc.). Ahora bien, ¿acaso los formularios mágicos no contienen también una dosis alta de ficción? ¿Dónde están los límites entre la realidad objetiva de la magia y su representación literaria? Al fin y al cabo, las amenazas a los

¹¹²⁰ Cf. *PGM* 4.1035-1038: «Fórmula coactiva. En caso de que tarde, añade esta fórmula después de la invocación al dios, y di la fórmula una o tres veces: 'Te ordena el gran dios vivo, el que vive por los siglos de los siglos, el que hace temblar, el que produce el trueno...» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987); 4.2095-2096: «Cumple este encargo, porque lo quiere y lo ordena el sagrado dios Osiris Cnefisto»; 12.238-240: «Ven a mi lado, tú, el que procede de los cuatro vientos, el dios que domina sobre todo, tú, el que infunde espíritu en los hombres para que vivan, señor de las bellezas del cosmos...» (Trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987).

¹¹²¹ Rose 1913, 50; Eitrem 1941, 70; Morford 1967, 68; Martindale 1980, 371-372; Baldini Moscadi 2005, 77-79; Setaioli 2015, 232-233; Bremmer 2015, 135. En un exceso de imaginación, J. Volpilhac propone los posibles textos de inspiración egipcia que habrían ayudado a Lucano a componer la escena, como el *Sobre Egipto*, de Alejandro Polihistor, o el tratado *De ritu et sacris Aegyptiorum*, de su tío Séneca. Y, no conformándose con ello, añade que el poeta debió de mantener conversaciones con viajeros que habían estado en Egipto, o ver a charlatanes en las esquinas de las calles practicando sus ritos y ceremonias mágicas (1979, 286). Otros autores van más lejos todavía y sostienen que Lucano consultó las Sagradas Escrituras antes de escribir la necromancia de Ericto. Concretamente, el famoso episodio transmitido en el primer libro de *Samuel*, en el que se narra el encuentro entre el rey Saul y la pitonisa de Endor (Arredondo 1952, 359-361).

¹¹²² En el colmo de la especulación, hay quienes insinúan incluso que Lucano pretendía atentar contra la vida de Nerón recurriendo a maldiciones mágicas, cf. Johnson 1987, 21.

¹¹²³ Bourgerly 1928, 300. Según el autor, Lucano era un devoto de la magia, en consonancia con la doctrina estoica que él mismo predicaba —y que «no suprime lo sobrenatural»— y el ambiente neo-pitagórico que envolvía la corte de Nerón, otro aficionado a la magia (1928, 301-305). Sin embargo, las fuentes historiográficas coinciden en señalar que Sexto Pompeyo había viajado a Lesbos momentos antes de la batalla de Farsalia junto con Cornelia, la esposa de Pompeyo, cf. App. *B. Civ.* 2.83; Plut. *Pomp.* 66.3; Cass. Dio. 42.2.3. Su encuentro con Ericto es, por tanto, pura ficción.

dioses también aparecen documentadas en otros poemas¹¹²⁴ y ninguna receta de los papiros prescribe la resurrección de un cadáver con fines proféticos. Estas recetas estaban diseñadas para que sus efectos funcionaran en el mundo empírico y real, y como afirma F. Graf, la experiencia ha demostrado que los cadáveres no hablan, y tampoco regresan a la vida.¹¹²⁵

En resumen, si algo revela la escena de Ericto, es la fecunda y desbordante imaginación de Lucano.¹¹²⁶ La descripción que ofrece del rito de necromancia se enmarca en un sustrato literario irrigado por estímulos y sugerencias muy diversas, desde los poemas protagonizados por Canidia, hasta la *Medea* de Séneca, sin olvidar otros referentes como Ovidio y sobre todo Virgilio. Lucano no hace gala de un conocimiento técnico o «específico» de la magia. Al contrario: lo que exhibe en su narración es un conocimiento profundo de los «motivos» preexistentes en el discurso literario de la magia, o en palabras de R. Gordon, «what is appropriated is not the knowledge —the social practice in a specific context— but a motif, which becomes then progressively subject to arbitrary evocation».¹¹²⁷ Así pues, Lucano no aspiraba a *describir* la magia, sino a *representarla*. Más que el fiel reflejo de una realidad, la magia de Ericto constituye una representación o «sustitución» de esa realidad, o en términos más prosaicos, una

¹¹²⁴ El paralelo literario más cercano a las amenazas de Ericto se observa en un pasaje del *Oedipus* de Séneca, donde Creonte, quien había instado a Edipo a celebrar un rito de necromancia, invoca a los manes con impetuosa ira: «Y mirando a tierra, convoca a los manes con voz más grave y atronadora» (*graviore manes voce et attonita citat*, Sen. *Oed.* 567-568 [Trad. J. Luque Moreno, 1980]). Por otro lado, en la escena de necromancia que describe Estacio en su *Tebaida*, el adivino Tiresias también estalla en imprecaciones contra los dioses del inframundo, con un estilo que recuerda al de la bruja Ericto (Stat. *Theb.* 500-518), y el mago Zatclas de Apuleyo tampoco dudó en violentar al muerto que había resucitado con ardorosas palabras: «¿Crees acaso que mis encantamientos carecen de virtud para invocar a las Furias y atormentar tus miembros agotados» (Apul. *Met.* 2.29.4 [Trad. L. Rubio Fernández, 1983]). Por último, en las *Etiópicas* de Heliodoro la vieja que reaviva el cadáver de su hijo fue elevando cada vez más el tono, hasta el punto de emplear «términos violentos y conminatorios» y amenazarlo con la espada (Heliod. *Aeth.* 6.14.6, cf. Ibáñez Chacón 2011). A la vista de todos estos ejemplos, cabe preguntarse, pues, si las admoniciones de Ericto son el reflejo de una realidad documentada en los papiros o una pieza de inspiración puramente literaria.

¹¹²⁵ Graf 1994, 226. Es cierto, como observan algunos investigadores, que ciertas recetas de los papiros prescriben la invocación de las almas de los muertos a partir de la manipulación de restos y órganos corporales, como sucede, por ejemplo, en la llamada fórmula del «rey Pitis», pensada para hacer aparecer a un muerto con ayuda de un cráneo: «Que toda esa figura venga bien dispuesta a la luz» (*PGM* 4.1976). Según E. Pachoumi, las necromancias descritas por poetas como Lucano y Heliodoro se basaban directamente en estos hechizos (2011, 735), y, en línea con dicho razonamiento, A. Setaioli considera el ritual practicado por Ericto y otras necromancias de la ficción —como la necromancia de Zatclas en *El asno de oro* (Apul. *Met.* 2.28-30)— un reflejo de las operaciones mágicas «reales» consignadas en los papiros, como la fórmula del rey Pitis: «[these] are not detached from the beliefs and practices of contemporary magic» (2015, 255). No obstante, más allá de algunas correspondencias puntuales, todas estas recetas pretenden evocar a un muerto como asistente o *páredros* a través de cráneos y restos humanos, no la resurrección corporal de un cadáver propiamente dicha con fines proféticos, que es lo que hace Ericto en el poema. Por ello, autores como D. Ogden se muestran mucho más cautos a la hora ponderar los paralelos entre la literatura y la realidad: «the manipulation of body parts for necromantic prophecy and the manipulation of skulls in particular, seems to offer the best ‘real world’ counterpart to the imaginative scenes of necromantic corpse-reanimation in the narratives of Lucan, Apuleius and Heliodorus» (2001, 216).

¹¹²⁶ R. Pichon fue uno de los primeros críticos en valorar el ingenio de Lucano, destacando el manejo que hizo de las fuentes literarias y sus modelos anteriores (1912). Sin embargo, todas estas ideas —que, a grandes rasgos, suscribo con ciertos matices— no han tenido mucho recorrido en la investigación.

¹¹²⁷ Gordon 1987, 236.

construcción literaria vertebrada alrededor de un entramado de tópicos y referencias intertextuales.



Figura 13. Sexto Pompeyo, Ericto y los demonios.
Ilustración procedente de *Le Fait des Romains* (1479)
British Library (Londres)

La principal novedad de la *Farsalia* reside en el modo en que Lucano construye esta representación y subvierte los modelos anteriores. Ericto encarna los atributos de todas las brujas de la tradición,¹¹²⁸ pero es, al mismo tiempo, un personaje absolutamente transgresor, que va mucho más lejos que sus predecesoras (Medea, Canidia, Acántide, Dipsas, etc.). Sus rasgos son extremos en todos los sentidos y proyectan en su conjunto la imagen de una criatura feroz a caballo del orden y la civilización, de la vida y de la muerte. Así, el tratamiento que ofrece Lucano de la magia no se puede equiparar a nada que se haya escrito con anterioridad, y él mismo parece ser consciente de ello al describir los poderes maravillosos de las brujas de Tesalia, «cuyas actividades ni la fantasía más horrenda y desenfrenada podría rebasar, y cuyo quehacer normal es todo lo que resulta increíble».¹¹²⁹

Con estas palabras, el poeta se desmarca de cualquier arquetipo literario u objeto de imitación, y proclama la originalidad de una magia inigualable que trasciende los márgenes de la fantasía popular (*ficti*) y lo sobrenatural (*monstri*).¹¹³⁰ Las coincidencias

¹¹²⁸ Cf. Eitrem 1941, 70: «prototype de tous les sorcières».

¹¹²⁹ Luc. 6.435-436 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹³⁰ La influencia de Ericto en la cultura popular ha sido notable, como se observa en la caracterización de las brujas y alcahuetas que pueblan la literatura del Siglo de Oro: la Celestina de Rojas, la Camacha de Montilla, la bruja Cañizares que inmortalizó Cervantes en *El coloquio de los perros*... todas ellas no dejan

puntuales con el *corpus* de papiros generan una falsa ilusión de autenticidad, que traslada al lector a un espacio fronterizo entre ficción y realidad: «on the borderline of plausibility», que dijo F. Ahl.¹¹³¹ Pero, en último término, la Ericto de Lucano, aunque menos mundana y vulgar que el resto de brujas, no es más auténtica ni más realista que la Canidia de Horacio, la Dipsas de Ovidio, la Acántide de Propertio o la Medea de Séneca.

Por ello, la pregunta que debemos hacernos es: ¿qué sentido tiene la presencia de un personaje así en una epopeya como esta? Desde luego, cuesta creer que la escena de necromancia sea un mero «hors d'oeuvre», sin otra intención que entretener al lector, o una simple muestra de erudición por parte del poeta, deseoso de ostentar y exhibir sus conocimientos sobre el tema. Frente a las interpretaciones de carácter biográfico y metaliterario, que tanto eco han tenido en los últimos años,¹¹³² el papel de la magia en el libro VI de la *Farsalia*, y su posible trasfondo y significado, deben ponerse en relación con la temática principal del poema. Y, como trataré de argumentar en las páginas siguientes, la magia de Ericto constituye, a grandes rasgos, una metáfora del mal y de las guerras civiles.¹¹³³

5.3.2. El ritual de necromancia en el libro VI de la *Farsalia*

La escena de necromancia transcurre, como gran parte del poema, en Tesalia, concretamente en los campos de Farsalia, donde César y Pompeyo enfrentaron sus ejércitos en agosto del 48 a. C. La Tesalia de Lucano no deja de ser una especie de anti-Italia, una inversión negativa del Lacio y la Arcadia cantados por Virgilio, o en palabras del poeta, una tierra «condenada por los hados» (*damnata fatis tellure*, 6.413).¹¹³⁴ Todo lo que allí se dice que fue creado o inventado por el hombre estaba en el origen mismo de la guerra, desde los primeros caballos que galoparon sobre las estepas, hasta las primeras armas fundidas en la forja, pasando por las naves pioneras que surcaron el mar (6.396-406). En Tesalia se había sembrado la semilla de la discordia (*semina Martis*, 6.395), y

de ser «herederas» de un pasado clásico que se remonta a la Ericto de Lucano, cf. García Teijeiro 2008; Montaner Frutos 2016. Por otro lado, es sabido que el marido de Mary Shelley admiraba profundamente a Lucano, y cabe la posibilidad de que su esposa se hubiese inspirado en Ericto y en la resurrección del muerto como argumento de su novela *Frankenstein*. Cf. Luck 1995, 69.

¹¹³¹ Ahl 1976, 148.

¹¹³² Dentro de las interpretaciones metaliterarias, O'Higgins fue uno de los primeros en comparar a Ericto con Lucano (1988), seguido de otros autores como C. Finiello (2005), A. Arweiler (2006) y E. Pillinger (2012, 63). Para J. Masters, la bruja no es más que una figuración del poeta, y, según él, su incapacidad para alterar los «destinos importantes» (6.610) refleja la impotencia de Lucano para modificar los grandes acontecimientos históricos que se suceden en el poema: «Like Erictho, Lucan can change 'minor' events, but he cannot change 'major' ones» (1992, 209). De forma similar, J. B. Young ve a Ericto como un *alter ego* del poeta —quien, como ella, llevó a cabo su propia necromancia al «resucitar» a César y Pompeyo (2011, 52)—, y, más recientemente, G. Celotto sostiene que las amenazas que Ericto profiere contra los dioses replican las amenazas de Lucano contra Nerón: «both of them threaten their superiors to go even further, and to disclose more personal and specific secrets, in order to terrify them» (2018, 640). Sin embargo, todas estas interpretaciones se basan principalmente en la consideración de Ericto como una poetisa o *vates* (*Thessala vates*, 6.651), una lectura algo frágil y simplificadora.

¹¹³³ El propio nombre de la bruja parece evocar la idea de la guerra, al construirse sobre los términos ἔρις y χθών («tierra de la discordia/guerra»).

¹¹³⁴ Nicolai 1989.

no es de extrañar, en consecuencia, que fuera considerada, desde tiempos inmemoriales, la cuna de la magia, célebre por los encantamientos de sus hechiceras y los embrujos de la maga Ericto.¹¹³⁵

Lucano introduce al lector en la atmósfera ominosa del lugar a través de un excursus que, como preámbulo a la necromancia de Ericto, le permite recrearse en las prácticas mágicas de las tesalias, cuyas ciudades se alzaban cerca del campamento de Pompeyo (6.434-506). Así, Lucano hace hincapié en las piedras y hierbas venenosas que brotaban en los campos de Tesalia (6.439-440) e insiste en el extraordinario poder de los encantamientos hemonios, capaces, según él, de doblegar a los dioses celestes y a cualquier divinidad extranjera: «los impíos encantamientos de esta siniestra casta atraen hacia sí los oídos de los celícolas [...], y cuando su sacrílega melopea ha alcanzado los astros, que la persa Babilonia y la misteriosa Menfis abran de par en par todos los santuarios de sus viejos magos: la tesalia se llevará de los altares extranjeros a los dioses celestes».¹¹³⁶

Las brujas de Tesalia también eran expertas en magia amorosa y, con ayuda de ensalmos, filtros y otros artefactos, como el «hilo mágico» (*magica fili*), inducían amores no correspondidos (6.452-460). La naturaleza tampoco se resistía a sus poderes: con la fuerza de sus conjuros, las tesalias acortaban el día y alargaban la noche, detenían la rotación del universo, provocaban lluvias, dispersaban la niebla, creaban olas sin viento, detenían torrentes de agua e invertían el curso de los ríos. El Nilo no se desbordaba en verano, el Meandro enderezaba su curso, los montes se aplanaban, la nieve se fundía en invierno y las mareas subían y bajaban a su voluntad (6.461-480). En definitiva, nada se escapaba a su control, ni siquiera la luna, que, según el tópico explotado tantas veces en la literatura, descendía del cielo al ritmo de sus sortilegios (6.500-506).¹¹³⁷ Con esta digresión, Lucano genera en el lector cierta tensión dramática, y, como indica R. M. Danese, anticipa una serie de elementos que aparecerán más adelante de forma amplificada.¹¹³⁸

En rigor, lo que justifica este *excursus* sobre las brujas de Tesalia son los temores de Sexto Pompeyo, quien, amedrentado ante la inminente batalla, decidió entregarse a los poderes de la magia en lugar de acudir a otras formas de adivinación socialmente admitidas:

Él, aguijado a conocer previamente los rumbos del destino por miedo, incapaz de soportar la espera e inquieto por todo lo que iba a suceder, no consulta los trípodes de Delos ni los antros píticos, ni le place indagar qué sonidos emite en el bronce de Júpiter, Dodona, la primera en brindar sus frutos como alimentos, o quién puede conocer los hados por el examen de las vísceras, quién interpretar el vuelo de las aves, quién observar las fulguraciones del cielo y escrutar las estrellas con el cuidado de los asirios, o cualquier otro arte secreto, pero lícito (*tacitum sed fas*). Este individuo conocía las prácticas misteriosas de los crueles magos (*saevorum arcana magorum*), prácticas detestables para los dioses del cielo, las aras funestas por los sacrificios fúnebres, la creencia que inspiran las sombras y Plutón, y para el infortunado era cosa evidente que las divinidades celestes sabían bastante poco.¹¹³⁹

¹¹³⁵ Sobre la tierra de Tesalia como cuna u origen de la magia, *cf.* 181.

¹¹³⁶ Luc. 6.443-451 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹³⁷ Sobre el tópico *καθαίρειν τὴν σελήνην*, *cf.* n. 74.

¹¹³⁸ Danese 1992, 237.

¹¹³⁹ Luc. 6.423-434 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

El miedo que siente Sexto Pompeyo es coherente o verosímil con las circunstancias del momento, justo la noche antes de librar una peligrosa batalla.¹¹⁴⁰ Sin embargo, por muy fundados que fueran sus temores, para Lucano, Sexto Pompeyo pertenecía a la turba de los «cobardes» (*turbae inertes*, 6.419), y lo describe, ya en su primera aparición, como un individuo pusilánime e imprudente, que, aparte de mancillar el honor de su padre (*Magno proles indigna parente*, 6.420), menoscababa los principios fundamentales de la filosofía estoica: el sabio virtuoso no debe inquirir el futuro, sino aguardar su llegada con espíritu sereno.¹¹⁴¹ En otras palabras, Sexto Pompeyo no solo aparece retratado como un cobarde, también responde al perfil de héroe anti-estoico o antihéroe.¹¹⁴²

Sea como fuere, en este pasaje se sientan las bases de una idea que permeará a lo largo de la narración: la superioridad de los *inferi dei* sobre los *superi* o dioses celestiales, quienes, como afirma el poeta, «saben bastante poco» (*scire parum superos*, 6.434).¹¹⁴³ Los arcanos secretos de los *saevi magi* son más poderosos que cualquier profecía obtenida a través de medios lícitos y tradicionales (el oráculo de Delos, el oráculo de Júpiter en Dodona, la haruspicina, los augurios, la astrología, etc.), y más si se trata de la bruja Ericto, a quien Sexto Pompeyo acudió en busca de ayuda. La presentación de Ericto satisface las expectativas creadas en el excursus anterior, pero, como establece Lucano, los ritos de sus homólogas tesalias los había condenado por ser «excesivamente piadosos» (*nimiae pietatis*, 6.508), y, en lugar de conformarse con cualquier práctica mundana y ordinaria, Ericto se dedicó a crear «ritos nunca vistos» (*ritus novi*, 6.509) apartada de las ciudades:

¹¹⁴⁰ Como dijo Luciano, el miedo y la esperanza «gobiernan despóticamente la vida de los hombres» (*Alex.* 8). Y, en su *Vida de Demonacte*, puso en boca del sabio cínico las siguientes palabras: «Si observas las empresas humanas, hallarás que no son dignas ni de esperanza ni de temor, pues penas y alegrías han de cesar por completo» (*Demon.* 20 [Trad. A. Espinosa Alarcón, 1981]). Los campamentos militares solían ser frecuentados por adivinos y sacerdotes ambulantes, que aprovechaban el miedo y la incertidumbre de los soldados para emitir sus vaticinios y ganar un sustento. Los oficiales de alto rango también recurrían a sus predicciones. Por ejemplo, se dice que Cayo Mario contrató una *saga* de origen sirio para que pronosticara el resultado de las batallas (Val. Max. 1.2.4; Frontin. *Str.* 1.11.12; Plut. *Mar.* 17.1-5), como la adivina siria que acompañaba a Alejandro en sus expediciones (Curt. 8.6.16; Arr. *Anab.* 4.13.5-6). Según Apiano, Escipión Emiliano expulsó del campamento a los «adivinos y sacrificadores» que ofrecían sus servicios a los soldados (μάντεις καὶ θύρας, App. *Hisp.* 14.85), imitando la medida aprobada siglos antes por Cleómenes, el único entre todos los generales griegos que, según Plutarco, «limpió» su ejército de gente infame, como bailarinas, tañedores de lira y «prestidigitadores» (θαυματοποιούς, Plut. *Vit. Cleom.* 12.4). Cf. Kendrick Pritchett 1979, 71-72.

¹¹⁴¹ Como sentencia Catón al final del poema, «tengan necesidad de profetas los que dudan y los siempre indecisos ante los futuros acontecimientos: a mí no son los oráculos los que me inspiran certeza, sino la muerte, que es cierta» (Luc. 10. 580-583 [Trad. A. Holgado Redondo, 1984]). Y, a comienzo del libro II, el poeta carga contra «el señor del Olimpo» por atormentar a los mortales con la angustia de conocer las calamidades del porvenir: «¡Séale lícito tener esperanza al que tiene temor!» (Luc. 2.8). En el fondo, el miedo que atenaza a Sexto Pompeyo es el mismo que empuja a Apio Claudio a consultar a la Pitia en el libro V: «Apio fue el único que temió abismarse en los inseguros resultados de Marte» (Luc. 5.67). La diferencia reside en que Apio Claudio acudió al oráculo de Delfos en lugar de entregarse a otros procedimientos impíos, como hizo Sexto Pompeyo al consultar a la bruja Ericto. Cf. Makowski 1977, 196-201.

¹¹⁴² Nada que ver, pues, con la piedad de Eneas.

¹¹⁴³ Para K. A. Fraser, esta oposición entre dioses celestes y dioses infernales resulta coherente con la mentalidad de la época. Según él, fue en tiempos de Lucano cuando se inició la transición hacia un modelo divino cada vez más jerarquizado en *démones* e instancias intermedias, dando lugar con ello a nuevas polaridades morales y religiosas (2015, 129-128).

Para ella, en efecto, es un sacrilegio (*nefas*) poner su fúnebre cabeza bajo techado de una ciudad o en un ambiente hogareño (*laribus*), habita las tumbas abandonadas y, gracias a los dioses del Erebo, ocupa los túmulos tras la expulsión de sus sombras. Oír las asambleas de las criaturas silentes, conocer las moradas estigias y los arcanos del subterráneo Plutón, no se lo impiden los dioses celestes ni el hecho de estar aún viva. Marca el rostro de la impía una escualidez repugnante y pútrida, y su cara, desconocida del cielo sereno y terrible por su lividez estigia, se inclina bajo el peso de unos cabellos desgreñados; si un nimbo y unos negros nubarrones ocultan las estrellas, entonces la tesalia sale fuera de las desnudas tumbas a la caza de los rayos nocturnos. Al pisarlas, va agostando las semillas de la mies fecunda, y con su aliento echa a perder las brisas que no eran mortíferas.¹¹⁴⁴

Al negarse a vivir en comunidad y habitar en tumbas, Ericto no solo se alinea con la muerte, también con la «barbarie» y con todo aquello ajeno o contrario a la civilización. Desde el punto de vista simbólico-espacial, Ericto está «deslocalizada»: sus actividades macabras no pivotan alrededor de la ciudad —baluarte del orden y la cultura—, sino que se sumergen en la oscuridad de la noche, al margen de la autoridad y de las leyes.¹¹⁴⁵ En efecto, al ocupar los túmulos de los muertos y las cavernas subterráneas, Ericto interpreta como *fas* aquello que la sociedad de su tiempo interpretaba como *nefas*, por eso su presencia es incompatible con la de los dioses *lares* (v. 511), protectores del hogar y la familia.

El aspecto físico de la bruja también es transgresor y, como la Canidia de Horacio, rompe con los estándares ideales de belleza. Pese a todo, Ericto sigue siendo más repugnante que cualquier otra maga de la tradición y la palidez de su rostro (*Stygio pallore*, 6.517) constituye un síntoma de sus hábitos: al convivir tanto tiempo con los muertos, al final acaba pareciéndose a uno de ellos.¹¹⁴⁶ Eso explica por qué la bruja procuraba ocultarse bajo «negros nubarrones» cuando salía de las tumbas en busca de «rayos nocturnos»,¹¹⁴⁷ emponzoñando todo lo que pisaba con sus pies o infectaba con su aliento. Lucano parece inspirarse aquí en un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, concretamente en la descripción que hace de la Envidia, quien, según su relato, instigó a la princesa ateniense Aglauro para que sintiera una envidia punzante hacia su hermana Herse:

Cubriéndose de negras nubes, por dondequiera que camina, [la Envidia] arrasa los labrantíos en flor y agosta las hierbas y arranca la flor de la adormidera y con su soplo contamina a los habitantes, las ciudades y sus casas.¹¹⁴⁸

Como Ericto, la Envidia de Ovidio también agosta los campos con sus pisadas y su aliento, y oculta el rostro «pálido» y descolorido de la luz del sol.¹¹⁴⁹ Lo más probable

¹¹⁴⁴ Luc. 6.510-522 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹⁴⁵ Con relación a esta cuestión, D. Frankfurter propuso un modelo espacial basado en la noción de «centro/periferia» como criterio taxonómico para definir e identificar a los «magos». Según el autor, los especialistas religiosos que operan dentro de la comunidad y los practicantes rituales «itinerantes» o «marginales» —que es el grupo más próximo a Ericto— despiertan sentimientos encontrados entre los miembros de dicha comunidad, que perciben sus actividades de forma distinta. Así, mientras el mago «local» basa su estatus en el conocimiento de la tradición, el mago itinerante se apoya en su «exotismo» para promocionar sus actividades (Frankfurter 2002, 161-167).

¹¹⁴⁶ Sobre la fealdad de Ericto y la bruja latina en general en contraposición a la belleza radiante de las magas griegas, cf. Stanley 2014, 46-47.

¹¹⁴⁷ A propósito de los *nocturna fulgura*, según R. M. Danese, adentrarse en un lugar en el que había caído un rayo era sacrilegio, por ser este un espacio sagrado vetado a los hombres (1992, 212).

¹¹⁴⁸ Ov. *Met.* 2.791-794 (Trad. C. Álvarez y R. M^a. Iglesias, 2003).

¹¹⁴⁹ Ov. *Met.* 2.762; 775.

es que estemos ante un simple paralelo literario,¹¹⁵⁰ pero no se puede descartar la hipótesis de que Lucano, al identificar a Ericto con la Envidia, estuviera lanzando un mensaje a sus lectores, quienes —con toda seguridad— habrían captado la referencia a Ovidio y las *Metamorfosis*. Lo que el poeta parece estar sugiriendo es que Ericto, a diferencia de su modelo ovidiano, no se conformaba exclusivamente con envidiar a los mortales, como Aglauro hizo con Herse: la bruja amplifica su odio a cualquier fuente de riqueza y prosperidad, o de otra manera, no conformándose con vivir apartada de la civilización, Ericto —arquetipo de la muerte— envidiaba/destruía todo lo que hacía florecer a los pueblos.¹¹⁵¹

Conjeturas aparte, que Ericto es una criatura infernal y una fuente inagotable de maldad lo confirma el hecho de que imponga su voluntad a la de los dioses celestiales. Según Lucano, los *superi* se sometían a cualquier mandato suyo, por muy «abominable» que este fuera (*nefas*, 6.527), como devolver a los muertos a la vida o arrebatársela a quienes todavía no habían cumplido su hora. Ericto trastoca los hados y el orden divino, y, a diferencia de otros personajes del mito que se atrevieron a hacer lo mismo —como Asclepio, que fue fulminado por Zeus tras aprender el don de la resurrección—, Ericto sale impune de cualquier castigo o represalia: son los dioses quienes temen a ella, y no al revés.

Por otro lado, la bruja también se dedicaba a robar en los cementerios restos humanos, que o bien habían muerto antes de tiempo (*iuvenum*), o bien de forma violenta, sea en la cruz o en la horca, y sin importar que estuvieran enterrados o incinerados: huesos, cenizas, vísceras, médulas, excrecencias, ojos putrefactos y otros objetos que hubieran estado directamente en contacto con el muerto, como el lecho y la antorcha fúnebre, los clavos de los condenados o la tela medio calcinada de la mortaja (6.533-549).¹¹⁵² Ericto tampoco despedazaba los miembros sin habérselos arrancado antes a los

¹¹⁵⁰ Lucano también parece haberse inspirado en Ovidio y en su descripción de la Fama, que comparte varios rasgos en común con Ericto, cf. Dinter 2012, 62-75.

¹¹⁵¹ La envidia constituye, desde tiempos remotos, un estímulo emocional que conduce a la práctica de la magia, como ponen de relieve toda una serie de epígrafes profilácticos dirigidos contra el envidioso, cf. Alfayé Villa y Fontana Elboj 2018. No en vano, los Telquines de Rodas —famosos herreros de la isla y conocidos por sus mágicos poderes— son tachados en algunas fuentes de «envidiosos y hechiceros» (βασκάνους φασὶ καὶ γόητας, Strab. 14.2.7, cf. Realacci 1976), y, como ya vimos en el capítulo relativo a la elegía, Catulo fue objeto de ataques mágicos inducidos por la «lengua envidiosa» de su rival (*mala fascinare lingua*, Catull. 7.12). Por otro lado, según el lexicógrafo Julio Pólux, los artesanos del bronce tenían la costumbre de colocar en sus fraguas varios amuletos que protegían su producción de la envidia de sus rivales (Poll. *Onom.* 7.108, φθόνου ἀποτροπή). Sobre la relación entre magia y envidia, cf. Bernard 1991.

¹¹⁵² El uso de restos humanos como ingredientes está perfectamente documentado en las fuentes literarias. En las *Argonáuticas* de Apolonio, Medea sale de palacio en busca de «restos de cadáveres» (νεκρούς, Apol. Rhod. *Argon.* 4.50; cf. Ov. *Her.* 6.90) y, como vimos en el segundo capítulo, Canidia y sus secuaces utilizaban en sus operaciones «cenizas de nueve días» (Hor. *Epod.* 17.49) y el hígado de un niño (Hor. *Epod.* 5.39). Tibulo también nos habla de una *saga* que atraía con su canto «los huesos de las piras funerarias» (Tib. 1.2.46) y en otro poema carga contra una *lena* que arrancaba hierbas venenosas y recogía huesos abandonados (Tib. 1.5.54). Por otro lado, tras enumerar los diferentes usos medicinales de cada órgano y parte del cuerpo (la sangre, la médula de las piernas, el cerebro de los niños, las vísceras, los recortes de uñas, etc.), Plinio el Viejo señala que uno de los tratamientos más comunes consistía en ingerir alguno de estos restos, práctica que califica de infame y que atribuye directamente a los magos y a Ostanes, «destructor del derecho humano y creador de monstruosidades» (Plin. *NH.* 28.5-7). Respecto a los papiros mágicos, algunas recetas prescriben la extracción del corazón de un muerto prematuro (καρδίαν ἄωρου, *PGM* 4.2577) o de un muchacho joven (καρδίαν παιῖδος, *PGM* 4.2646), y también el uso de clavos, sobre

lobos, como la bruja Canidia, quien también tenía por costumbre arrebatarles los huesos de sus fauces.¹¹⁵³

Ericto tampoco se abstenía del asesinato en caso de que precisara de cadáveres recientes: «si hay necesidad de sangre viva, es la primera que salta de la garganta abierta».¹¹⁵⁴ Por ejemplo, extraía los fetos de las embarazadas abriéndoles un tajo en el pecho, y no «por donde la naturaleza lo demandaba»;¹¹⁵⁵ y, del mismo modo, con su mano izquierda cortaba los mechones del adolescente moribundo (*morienti ephebo*) o la incipiente barba de sus mejillas (6.562-563). Según Lucano, Ericto también tenía la costumbre de asistir a los funerales de sus parientes (*cognato in funere*), y, una vez allí, se echaba sobre el cadáver, mutilaba su cabeza y le daba un beso en la boca, que abría a presión con los dientes para recitar una salmodia y transmitir «un secreto abominable» a las sombras (6.565-568). Esta acción tan siniestra ha sido interpretada de muy diversas formas. Para algunos investigadores, los gestos realizados por Ericto evocan un tipo de ritual egipcio basado en besar la estatua de un dios para absorber su energía vital (*ka*).¹¹⁵⁶ En cambio, otros lo ponen directamente en relación con la fiesta romana de *Caristia* o *Cara Cognato*, celebrada en honor a los difuntos de la familia. Desde esta perspectiva, la bruja estaría profanando los vínculos de consanguineidad y los ritos sagrados de parentela.¹¹⁵⁷

Con este historial delictivo, la fama de Ericto llegó a oídos de Sexto Pompeyo, quien marchó en su búsqueda por los silenciosos y solitarios campos de Farsalia (vv. 570-573). La encontró sentada sobre una roca, probando «fórmulas nunca oídas» (*carmen novos*) con las que doblegar al dios Marte para que la guerra no pasara de largo y esta le suministrara cadáveres abundantes: «espera mutilar los cuerpos de reyes abatidos, retirar las cenizas de la raza hesperia y conseguir los huesos de famosos personajes y sus manes

todo como instrumento de escritura o para grabar dibujos (*PGM* 7.466; 78.3-4, cf. Alfayé Villa 2010, 432-451). De hecho, la acción ritual basada en utilizar las mortajas o «vestidos» de los muertos (Luc. 6.536: «[y recoge] vestidos que caen hechos cenizas») parece tener un eco en las prácticas mágicas «reales», como pone de relieve el hallazgo de una tira de lino fechada en los siglos III-IV d. C. con un hechizo erótico grabado sobre la superficie, y que, según G. Bevilacqua, habría formado parte de los vendajes y vestiduras con las que se había envuelto un cadáver (2010, 51-52). Respecto a esta cuestión, se sabe por otras fuentes que las pieles de animales y otros soportes vegetales o perecederos eran materiales aptos para albergar hechizos de maldición, cf. Sánchez Natalías 2011, 85.

¹¹⁵³ Hor. *Epod.* 5.23. Esta acción permite al poeta enfatizar el carácter salvaje de la bruja y el estatus maléfico del muerto: al ser mordisqueados por las bestias, se deduce que sus huesos no habían sido enterrados, y que, por tanto, pertenecía a la categoría de los ἄταφοι o *insepulti* (Ogden 2001, 215).

¹¹⁵⁴ Luc. 6.554-555 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹⁵⁵ Luc. 6.558. La pureza del feto dotaba al embrión de poderes mágicos, de ahí que fuera utilizado con frecuencia en este tipo de ceremonias. Por ejemplo, en el siglo IV, el tribuno Numero confesó haber abierto en canal a su mujer para extraerle el feto y «atraer a los dioses infernales y consultarles sobre la sucesión del emperador» (Amm. Marc. 29.2.17). Y en una receta de los papiros, el usuario debe entregar como ofrenda a los dioses un perro muerto y el feto de una mujer (ἔμβρυον γυναικὸς, *PGM* 4.2579).

¹¹⁵⁶ Volpilhac 1978, 278.

¹¹⁵⁷ Danese 1992, 216-217. La fiesta de *Caristia* se celebraba cada 22 de febrero, después de los *Parentalia* et *Feralia* (Ov. *Fast.* 2.617-638). Menos aceptación ha tenido, en cambio, la hipótesis planteada por A. Heil, quien interpreta el término *cognato* no en el sentido de «pariente», sino en el de «socio» o «compañero». De este modo, Ericto no se estaría ensañando con un familiar suyo, sino con sus propias compañeras de Tesalia, demostrando con ello que era la bruja más poderosa de todas (Heil 2018). No obstante, para que esta explicación sea válida o tenga un mínimo fundamento, Lucano tendría que haber utilizado el femenino *cognata*.

tan importantes». ¹¹⁵⁸ Sexto Pompeyo se presentó ante ella alardeando de su noble estirpe y de ser el hijo del Magno —una actitud, por lo demás, contraria al dogma de los estoicos, que otorgaban muy poca importancia a la alcurnia ¹¹⁵⁹—, y tras exponerle sus miedos, le pidió que cambiara a su favor el resultado de la batalla, sea violentando a los dioses o consultando directamente a los manes: «quita al azar el derecho de desplomarse súbito e imprevisto sobre mí». ¹¹⁶⁰

Sin embargo, la bruja Ericto rechazó su petición de alterar el desenlace de la contienda, alegando que sus poderes solo podían remover los destinos «menos importantes» (*fata minora*). En cambio, en aquellos en los que estaba en juego el destino de la humanidad (*genus humanum*) «y la serie de causas proviene de los comienzos del mundo», la magia de las brujas tesalias no podía rivalizar con la Fortuna (v. 615). La aceptación estoica de sus limitaciones, sobre la que volveré a insistir más adelante, llevó finalmente a Ericto a decantarse por la opción de la necromancia y la consulta a los muertos, no con el propósito de cambiar el curso de los acontecimientos, sino con la mera intención de conocerlos por adelantado. Sexto Pompeyo accedió a ello, y Ericto, «duplicando con su magia las tinieblas de la noche», se envolvió en una nube oscura y salió en búsqueda de un cadáver capaz de pronosticar el futuro con voz alta y clara (vv. 624-626). ¹¹⁶¹

Merodeando entre los muertos allí tirados y carentes de sepultura, ¹¹⁶² la bruja encontró los restos de un pulmón intacto y eligió un cuerpo para darle voz. Y después de atarle una soga al cuello, lo arrastró por los peñascos hasta el interior de un monte

¹¹⁵⁸ Luc. 6.584-586 (trad. A. Holgado Redondo, 1984). Lucano parece estar parodiando aquí un tipo de magia pensada para alejar la guerra o manipular su resultado, como la que practica el faraón Nectanebo en la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Según el autor de esta obra, Nectanebo decantaba las batallas a su favor mediante un rito de «lecanomancia» (λεκανομαντεία) consistente en echar agua sobre una vasija y manipular unas figurillas de cera que representaban los barcos y soldados enemigos. Con la fuerza de sus conjuros, las estatuillas cobraban vida y el faraón las manejaba a su antojo, de forma que, cuando quería hundir las naves enemigas, sumergía los barquitos de cera en el agua de la vasija (Ps. Callist. 1.1), cf. Aufrère 2000. Por otro lado, estaba bastante extendida la creencia de que los restos mortales de personajes ilustres —como lo eran César y Pompeyo— tenían más poder que los *manes* de una persona común. Así lo sugiere Plinio el Viejo, quien atribuía propiedades medicinales al pulgar de Pirro y al brazo de Pélope (Plin. *NH*. 28.34), y según Silio Itálico, la reina Dido se hallaba sumamente complacida por descender a los infiernos «la sombra de un cuerpo ilustre» (Sil. *Pun*. 8.145). Si retrocedemos un poco en el tiempo, se dice que el adivino Aristandro de Telmesos, que acompañó a Alejandro en su expedición, anunció a los macedonios que «la tierra que recibiera sus restos mortales gozaría de la máxima felicidad y nunca sería destruida». El cuerpo de Alejandro se convirtió así en una especie de «amuleto», que proporcionaba «seguridad y firmeza» al pueblo que lo albergara (Ael. *VH*. 12.64 [Trad. J. M. Cortés Copete, 2006]).

¹¹⁵⁹ Cf. Sen. *Ep*. 44: «Si algún aspecto bueno, entre otros, presenta la filosofía, uno es este: no atiende a la genealogía. Todos los hombres, remitiéndolos a su origen primero, son linaje de los dioses» (trad. I. Roca Meliá, 1986). Cf. Martindale 1977, 377.

¹¹⁶⁰ Luc. 6.597-598 (trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹⁶¹ C. A. Martindale interpreta el detalle de la nube oscura como una parodia de las epifanías divinas. Como los dioses solían aparecer cubiertos por una nube en sus respectivas epifanías o manifestaciones (Hor. *Carm*. 1.2.30-32; Verg. *Aen*. 2.616; 12.416; Ov. *Met*. 2.790-794), Ericto se presenta ante Sexto Pompeyo y el lector en una grotesca y tenebrosa θεός ἐπιφανής (1977, 380-381).

¹¹⁶² Los campos de batalla eran el escenario ideal para una necromancia, dada la cantidad de cadáveres insepultos y muertos de forma violenta, cf. Ogden 2001, 13-16. Sin embargo, no deja de ser llamativo que Lucano hable aquí de «reciente carnicería» (*tam multa caede*), cuando la batalla de Farsalia todavía no había tenido lugar. Para algunos autores, el poeta habría cometido un desliz anticipándose a los hechos venideros, pero, para otros, los cadáveres amontonados en el suelo serían el resultado de una escaramuza anterior a la batalla (Setaioli 2015, 236).

cavernoso, que Ericto había consagrado a sus ceremonias impías (*tristis sacris*). La descripción de la cueva se corresponde con el típico *locus horridus* y exhibe todos los rasgos topográficos asociados al *nekyomanteíon*: un abismo en el suelo rodeado de un bosque de tejos que no dejaba pasar los rayos del sol y que, cubierto todo de sombra, dejaba el aire estancado y en tinieblas. O en palabras de Lucano, «el lúgubre confín del mundo invisible y del nuestro, donde los reyes del Tártaro no tenían reparo en enviar a los manes».¹¹⁶³

Con su atuendo «abigarrado y parecido al de las Furias» (*discolor et vario*), y tras haberse anudado su cabellera «con guirnalda de víboras» (v. 654-656),¹¹⁶⁴ Ericto inició los preparativos del ritual. Lo primero que hizo fue abrir el pecho del cadáver «con nuevas heridas», limpiar sus médulas y llenarlo de sangre «hirviente» mezclada con «virus lunar» y toda una amalgama de ingredientes «que la naturaleza había producido en parto monstruoso»:

No faltó la espuma de perros hidrófobos, ni las vísceras de lince, ni la vértebra nodal de la dura hiena, ni las médulas de ciervo engordadas con carne de serpiente, ni la rémora que detiene la nave en medio de las aguas aunque el euro ponga tensos los cables, ni ojos de dragones, ni las piedras que suenan entibiadas debajo del águila en periodo de incubación, ni la serpiente voladora de los árabes y la víbora nacida en el Mar Rojo, guardiana de la concha preciosa, o la piel, arrancada en vivo, de la cerasta líbica, o las cenizas de fénix colocado en un ara oriental.¹¹⁶⁵

Exceptuando algunos ingredientes fabulosos —como los ojos de dragones (*oculi draconum*) y las cenizas de fénix (*cinis Phoenicia*)—, las sustancias que manipula Ericto remiten al plano de la realidad mundana, y constituyen, en su mayoría, restos y órganos de animales documentados en los lapidarios y formularios mágicos. Por ejemplo, aunque ninguna fuente atestigua el uso específico de la espuma del perro rabioso como ingrediente ritual, el perro era un animal vinculado a Hécate y a la magia negra en general, y varias recetas de los papiros prescriben el empleo de sus diferentes partes o «entidades» con fines muy diversos.¹¹⁶⁶ El lince también era un animal muy valioso en las operaciones

¹¹⁶³ Luc. 6.649-651 (trad. A. Holgado Redondo, 1984). Cf. Garrison 1992, 101; 104.

¹¹⁶⁴ Respecto a la vestimenta «abigarrada» de Ericto, F. Graf sostiene que se trata de una inversión del atavío típico de las matronas, sin concretar qué colores o qué características definían dichos atuendos: «il faut plutôt supposer ces vêtements la distinguant de la matrone romaine» (1994, 299, n. 29). Según indica Lucano, la indumentaria de Ericto recordaba la de las Furias (*furialis cultus amictu*), pero, si algo distinguía a las Erinias, aparte del látigo y las antorchas que portaban en sus manos, era el negro manto que las cubría, similar al que llevaba la bruja Medea en las *Argonauticas* de Apolonio (Apol. Rhod. *Argon.* 3.864), la bruja Canidia en los *Epodos* de Horacio (Hor. *Sat.* 1.8.24), las «vestiduras estigias» de la sacerdotisa másila de Silio Itálico (Sil. *Pun.* 1.94) o el «manto lúgubre» del adivino Tiresias en el *Edipo* de Séneca (Sen. *Oed.* 555). ¿Cómo interpretar, pues, esa pluralidad de colores? Algunos investigadores atribuyen a la variedad cromática un poder apotropaico (Ogden 2001, 103), y otros, en cambio, sostienen que el término *discolor*, aplicado a la vestimenta, reviste una connotación negativa (Goldman 2015, 103), como se observa, por ejemplo, en la *discoloria veste* de Ascilto en *El Satiricón* (Petron. *Sat.* 97). Desde mi punto de vista, el atavío estridente y abigarrado de Ericto constituye una característica más de su carácter transgresor, una manifestación visual de su naturaleza extravagante y su ruptura con la tradición precedente. Ericto es tan poderosa que no necesita vestir de negro para camuflarse en la noche, sin temer tampoco los nudos o ataduras: lejos de evitar la interdicción inherente a todo «nudo mágico», la bruja se anudaba el pelo «con guirnalda de víboras» en lugar de llevarlo suelto o desatado, como era costumbre en los rituales mágico-religiosos.

¹¹⁶⁵ Luc. 6.671-680 (A. Holgado Redondo, 1984).

¹¹⁶⁶ Véase, por ejemplo, el uso de la sangre del perro para escribir o pintar (ἀίματι κυνός, *PGM* 11A.2; 5.267), o su pelo (οὐσίαν κυνός, *PGM* 4. 2578; 2688; 2875), excrementos (ἀνφώδευμα κυνός, *PGM* 13.240) y embriones (ἐμβρυον κύνειον, *PGM* 4.2647) como *ousía* o entidad. Asimismo, el autor del *Cyranides*

de magia, en especial su orina —cuya cristalización, según la creencia popular, estaba en el origen del ámbar (*lyncurium*), usado frecuentemente como amuleto¹¹⁶⁷—, lo mismo que la hiena y el ciervo, dos animales de los que se aprovechaba prácticamente todo su cuerpo.¹¹⁶⁸ Por último, la rémora era un ingrediente habitual en las pócimas amoratorias,¹¹⁶⁹ sin olvidar las piedras «entibiadas» e «incubadas» por el águila (*feta tepefacta sub alite saxa*), que constituye una clara referencia a la aetita o «piedra del águila», un mineral que, según el autor del *Cyranides*, tenía propiedades mágicas y antiabortivas.¹¹⁷⁰

En definitiva, estos ingredientes otorgan al rito una apariencia más o menos realista.¹¹⁷¹ Sin embargo, sería un error llevar al extremo dicha afirmación, o apoyarse en este pasaje para ilustrar los «elevados» conocimientos que Lucano tenía sobre la magia. En el fondo, los ingredientes que emplea Ericto tienen su eco en otros pasajes de la literatura latina, como el rito oficiado por Medea en las *Metamorfosis* de Ovidio, en el que Lucano podría haberse inspirado. Como Ericto, Medea introdujo una mixtura de sustancias en el cuerpo de Esón por la herida que le había abierto con la espada, pero no con la intención de resucitarlo, sino con vistas a rejuvenecerlo (7.285-286).¹¹⁷² Además, Medea también empleó ingredientes comunes, aunque no tan repugnantes como los que usa Ericto, como raíces del valle de Hemonia, piedras del lejano oriente, arenas bañadas por el mar Océano, «siniestras» alas de lechuza, entrañas de lobo y la cabeza de una corneja (7.264-274). De hecho, ambas brujas utilizan en sus respectivas operaciones distintas partes del ciervo —Erico la médula (6.673) y Medea el hígado (7.273)— y las

también aconseja al lector utilizar las sustancias del perro y diferentes miembros como amuleto (*Kyran.* 2.21). Cf. Burriss 1935.

¹¹⁶⁷ Plin. *NH.* 37.34. El ámbar protegía a los niños y a las embarazadas y se decía que curaba algunas enfermedades, cf. Damigéron-Évax 31.

¹¹⁶⁸ La piel de la hiena solía utilizarse como soporte de escritura para grabar signos mágicos y colgársela como amuleto (δέρμα ύαινης, *PGM* 7.207), pero también eran codiciados sus dientes (δδόντα ύαινης, *Suppl. Mag.* 96A.70) y su sangre, que, untada en las jambas de las puertas, combatía las *artes magorum* (Plin. *NH.* 28.104). Según Plinio el Viejo, las hienas, por efecto de las «artes mágicas» (*magicis artibus*), paralizaban a cualquier animal rodeándolo tres veces, y su intestino podía emplearse para lograr una victoria en los juicios, simplemente bastaba con llevar una parte de él a modo de amuleto (Plin. *NH.* 28.106). Además, el «ano» de la hiena, atado al brazo izquierdo, constituía un «filtro amoroso» tan potente que, con solo mirar a una mujer, esta caía rendida a los pies del portador (Plin. *NH.* 28.106). Al hilo de ello, cabe recordar que el clítoris de las hienas hembras se asemeja, por su tamaño y forma, al pene de los machos. Es esta la razón por la cual los sueños en los que aparecía una hiena hacían referencia a una «mujer andrógina» o a una «hechicera» (άνδρόγυνον ή φαρμακίδα), debido a la ambigüedad sexual del animal y a su carácter hermafrodita (Artem. 2.12). Respecto al ciervo, era común ofrendar sus cuernos como obsequio (*PGM* 4.2647), aunque su piel también era apreciada como atuendo ritual (δέρμα έλάφιον, *PGM* 36.331). Además, según algunos lapidarios, la médula, que es exactamente la parte que emplea Ericto, era eficaz si se usaba como remedio contra la mordedura de animales (*Kyran.* 2.11.25-27).

¹¹⁶⁹ Arist. *Hist. an.* 2.505b.20. La rémora (*echeneis*) es un pez que habita normalmente en las rocas, y gracias al disco oval situado sobre su cabeza, se adhiere fácilmente a objetos flotantes, a vertebrados acuáticos o a la quilla de los barcos, de ahí su fama de «ralentizar» la navegación. Por este motivo, la rémora era particularmente útil para entorpecer u obstaculizar una relación amorosa o para demorar las sentencias y los pleitos judiciales (Plin. *NH.* 9.79). Además, los amuletos fabricados con sus restos también servían para sujetar el feto de las embarazadas, o, en ciertos casos, para todo lo contrario, es decir, para acelerar o precipitar el parto (Plin. *NH.* 32.6). Cf. Watson 2010.

¹¹⁷⁰ Cf. Ael. *NA.* 1.35: «Las águilas cogen la piedra que se llama, de acuerdo con el nombre de ellas, ‘piedra aguileña’ (*aetites*). Dicen que esta piedra es buena para las mujeres preñadas, que evitan con ella los abortos» (trad. J. M. Díaz-Regañón López, 1984). Cf. Perea Yébenes 2010, 113-114.

¹¹⁷¹ Tupet 1988; Clauser 1993, 66-71.

¹¹⁷² Rosner-Siegel 1982; Forero Álvarez 2013.

dos añaden a sus mezclas la piel de diferentes serpientes, Medea la de la «fina culebra de Cínife» (7.273) y Ericto la de una «cerasta líbica» (6.679). Por todo ello, y a la luz de estos paralelos, considerar «auténtica» esta parte del ritual practicado por Ericto resulta, a mi modo de ver, un juicio exagerado. El pasaje de Lucano parece ser un eslabón más dentro de esa «cadena de ecos» que entronca con Ovidio y con la tradición literaria anterior.

Una vez mezclados los ingredientes, Ericto añadió «hojas empapadas en filtro nefando» y «cuantos venenos aportó ella misma al mundo», en referencia, tal vez, a su propia orina y excrementos o a sus esputos.¹¹⁷³ A continuación da comienzo la parte oral del rito, con Ericto emitiendo «murmillos disonantes» y «diferentes al lenguaje humano», como ladridos de perro, gemidos de lobo, ululatos de búhos y vampiros nocturnos (*strix nocturna*), aullidos de fieras, silbidos de serpiente, bramidos de olas chocando contra el acantilado y relámpagos tronando: «de tantos sonidos se formó una sola voz» (vv. 686-693). En este caso en concreto, el testimonio de Lucano sí parece algo más que un préstamo poético: todos estos sonidos ininteligibles tienen su correlato en los papiros mágicos, donde también era frecuente invocar a la divinidad con silbidos, ladridos y voces de animales.¹¹⁷⁴

Ahora bien, esta coincidencia tampoco significa que Lucano siguiera al pie de la letra el contenido de los papiros.¹¹⁷⁵ Los murmullos disonantes de Ericto no dejan de ser una manifestación más de su naturaleza salvaje (*humanae multum discordia linguae*) y, al margen de su mayor o menor apago a la realidad, se engloban dentro de lo que F. Borca califica como lenguaje «di grado ridotto», es decir, el lenguaje propio de los muertos, los recién nacidos y los animales, que se opone al lenguaje articulado o «di grado pieno» característico de los ciudadanos. En otras palabras, los murmullos de Ericto constituyen un marcador más de lo «otro» y un reflejo de su barbarie: «è un confine culturale che distingue il *civis* romano che parla latino, modello di vera e piena umanità, da tutto ciò che è altro da lui».¹¹⁷⁶

¹¹⁷³ Sobre las propiedades mágicas y medicinales de la orina y sus diferentes usos en la Antigüedad, cf. Perea Yébenes 2002, 209-211; Marcos Casquero 2005; 2006.

¹¹⁷⁴ Cf. *PGM* 4.578: «silba dos veces (σὀρισον β´)»; 4.605-610: «porque te invoco a causa de la apremiante, dura e inexorable necesidad, los nombres que nunca tienen cabida en naturaleza mortal ni son expresados de forma articulada por lengua humana ni por mortal sonido ni por voz mortal, los nombres gloriosos que viven eternamente» (trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987); 4.928: «recita muchas veces [...]; luego, como un perro»; 5.24-25: «(pronuncia) la *a* con la boca abierta, como envuelta en olas encrespadas»; 7.766-779: «Y este es el primer compañero de tu nombre, el silencio; el segundo, chasquido de los labios; el tercero, gemido; el cuarto, silbido; el quinto, lamento; el sexto, quejido; el séptimo, aullido; el octavo, mugido; el noveno, relincho; el décimo, sonido armonioso; el undécimo, expiración articulada; el duodécimo, rumor que produce aire; el decimotercero, sonido que obliga; el decimocuarto, corriente coactiva de perfeccionamiento» (trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987); 13.945: «luego muge (μυκάομαι) y devuelve el aire con un silbido».

¹¹⁷⁵ Volpilhac 1978, 274; Baldini Moscadi 2005, 57.

¹¹⁷⁶ Borca 2001, 870. Con relación a este punto, S. A. Sansom ve una clara analogía entre los sonidos de Ericto mencionados en este pasaje y unos versos de la *Teogonía*, donde Hesíodo describe las voces que emitían las cabezas de Tifón: «tonos de voz había en aquellas terribles cabezas que dejaban salir un lenguaje variado y fantástico. Unas veces emitían articulaciones como para entenderse con dioses, otras un sonido con la fuerza de un toro de potente mugido, bravo e indómito, otras de un león de salvaje furia, otras igual que los cachorros, maravilla oírlo, y otras silbaba y le hacían eco las altas montañas» (Hes. *Theog.* 829-835 [Trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, 1982]). Por las bocas de Tifón también emanaban sonidos de fieras y animales, como ladridos, mugidos y silbidos, lo cual permite a Sansom concluir que Ericto era un

Tras emitir por su boca todos estos sonidos disonantes, Ericto recitó la plegaria propiamente dicha, esta vez en un lenguaje comprensible y articulado. Entre los destinatarios de la invocación figuraban, por un lado, las instancias ctónicas e infernales —las Furias, el Caos, Plutón, Perséfone y Hécate— y, por otro, los guardianes del Inframundo y sus parajes más emblemáticos, como «el portero de la espaciosa morada» —que habría que identificar con el Orco—, el perro Cerbero, el barquero Caronte, la laguna Estigia y los Campos Elíseos (vv. 695-706). Acto seguido, y antes de exponer el motivo de la invocación —que no era otro que convencer a los dioses para que devolvieran al muerto a la vida— la bruja dio cuenta de los «méritos» que le habían granjeado el derecho a ser escuchada y atendida, haciendo gala de su perversa y monstruosa valía:

Si os invoco con labios suficientemente abominables y mancillados, si jamás entono estos conjuros sin haberme alimentado de carne humana, si a menudo he lavado con sesos calientes los pechos aún llenos de la divinidad, después de tajarlos, si todo niño cuya cabeza y vísceras deposité en vuestros platos iba a volver a la vida, obedeced mis plegarias. No reclamamos un alma bien oculta en las profundidades del Tártaro y habituada largo tiempo a las tinieblas, sino una que aún está bajando porque acaba de huir de la luz [...]. Que la sombra de un soldado pompeyano, hasta hace poco de los nuestros, le revele todo al hijo de su general, si es que las guerras civiles merecen vuestra gratitud.¹¹⁷⁷

Lucano da un giro radical a la *precatio* religiosa. Normalmente, el devoto, como Ericto, exponía las causas por las que debía ser escuchado a través de oraciones introducidas por el condicional «si».¹¹⁷⁸ No obstante —y aquí está la clave de la parodia— lejos de escudarse en actos piadosos, como era costumbre, Ericto apela a otros merecimientos impíos y grotescos, como la ingesta de carne humana o la ofrenda de niños descuartizados.¹¹⁷⁹ Es decir, la bruja subvierte los esquemas de la plegaria tradicional: no obtiene el respaldo de los dioses mediante la exhibición de un comportamiento ejemplar y piadoso, sino alardeando de sus crímenes y de otros actos abominables (*nefando*). En suma, pocos pasajes reflejan mejor que este la transgresión de los valores religiosos tradicionales, esa «*négation du sacré*» que, en palabras de A. Loupiac, impregna toda la narración.¹¹⁸⁰

La sombra del muerto ascendió a la superficie, pero al ver el cadáver tirado en el suelo y en descomposición, sintió pavor de sí mismo y se negó a entrar en él. Airada por tanta demora, Ericto le azotó con un látigo de serpientes y entró en cólera con los dioses, profiriéndoles toda una sarta de amenazas e imprecaciones. Primero cargó contra Tisífone y Megera por ignorar sus preces y las amenazó con revelar su verdadero nombre, una advertencia documentada varias veces en los papiros y basada en el poder del *nomen*

titán tan poderoso como Tifón y una partidaria de la guerra cósmica contra los dioses celestiales (2020, 619).

¹¹⁷⁷ Luc. 6.707-718 (trad. J. L. Calvo Martínez y M^a. D. Sánchez Romero, 1987). Como puede observarse, Ericto se ciñe a la estructura tripartita de la plegaria religiosa, es decir, tras invocar a los dioses por su nombre (*invocatio*), expone los motivos para ser escuchada (*narratio*), seguido de su ruego o petición (*preces*).

¹¹⁷⁸ Cf. Hom. *Il.* 1.37-42: «Si alguna vez he techado tu amable templo, o si alguna vez he quemado en tu honor pingües muslos de toros y de cabras, cúmpleme ahora este deseo...» (trad. E. Crespo Güemes, 1996); Verg. *Aen.* 4.317: «si he merecido alguna gratitud de ti, o te ha sido dulce alguna cosa mía, ten piedad de una casa que se arrumba...» (trad. J. de Echave-Sustaeta, 1992).

¹¹⁷⁹ Martindale 1977, 383; Baldini Moscadi 2005, 61.

¹¹⁸⁰ Loupiac 1990, 304.

verum.¹¹⁸¹ Esta especie de chantaje ritual (διαβολή) es bastante común en los formularios mágicos y en los textos de maldición,¹¹⁸² y Ericto no dudó en recurrir a él con vistas a que sus demandas se cumplieran de inmediato. De igual manera, amenazó a Hécate con desvelar su nombre y mostrar su verdadero aspecto ante los dioses, y, como ella, Perséfone también temió que sus secretos y el «pacto de amor» que le unía a Plutón fueran divulgados. Por último, la bruja amenazó al rey del Tártaro con abrir violentamente el suelo e invocar a Titán, o, si las circunstancias así lo requerían, con llamar al dios «Aquel», a cuya invocación «jamás la tierra deja de sufrir sacudidas de terror», el que reina en el subsuelo del Inframundo y el que puede jurar en falso por la Estigia (vv.730-749).¹¹⁸³

Las calumnias y amenazas surtieron efecto y el cadáver se puso en pie de un salto. Su sangre, antes coagulada, vivificó cada uno de los miembros, pero seguía sin tener el aspecto de un vivo, y tampoco el de un muerto: era, en palabras de Lucano, un *moriens*, un «moribundo» (v. 759).¹¹⁸⁴ Ericto hizo un trato con él y prometió que, si contestaba a sus preguntas, ninguna bruja volvería a molestarle: «merezca este gran premio el haber vivido por segunda vez: ni fórmulas, ni yerbas mágicas se atreverán a interrumpir tu largo sueño del Leteo cuando yo te haya dado muerte». ¹¹⁸⁵ El cadáver del soldado emitió entonces su profecía, y a partir de este punto y hasta el final del libro, Lucano se ciñe a las convenciones de la *katábasis* épica. Como en el libro VI de la *Eneida*, cuando Anquises le muestra a Eneas las almas de aquellos romanos que habrían de ser sus herederos,¹¹⁸⁶ el muerto pasa revista a los personajes más ilustres que moraban en el Tártaro.

¹¹⁸¹ Cf. *PGM* 8.41: «tu verdadero nombre (ἀληθινὸν ὄνομά) está escrito en la sagrada inscripción...»; 13.622: «... a mí, fulano, hijo de fulana, el que conoce tu nombre verdadero, tu auténtico nombre (ἀληθινὸν ὄνομα καὶ ἀθεντικὸν ὄνομα)»; 32a.23: «Adonáis, el más alto de los dioses, cuyo nombre es el verdadero (ὄνομα τὸ ἀληθινόν)». La creencia en que los dioses tenían un «nombre verdadero» que solo conocían unos pocos iniciados estaba ampliamente difundida en el Mundo Antiguo, cf. Plut. *Quaest. Rom.* 278f.

¹¹⁸² Cf. n. 1119.

¹¹⁸³ Sobre la amenaza a los dioses y la apelación a una deidad suprema y todopoderosa, cf. n. 1120. Se ha discutido mucho sobre el dios «Aquel» (*Ille*) al que alude Ericto/Lucano, pero su identidad sigue siendo una incógnita. Algunos señalan que podría tratarse del dios persa Ahriman o un genio de la Tierra, como el demogorgon (Rose 1913, 52), pero otros se decantan por el dios Thot (Bourgy 1928, 312) o el dios de los Hebreos (Baldini Moscadi 2005, 69).

¹¹⁸⁴ Llama la atención el grado de precisión con el que Lucano describe esta escena. Debido al *rigor mortis*, el cadáver no se levanta de forma natural o articulada, sino «miembro por miembro», y es esa misma rigidez la que hace que salga «despedido del suelo» y se enderece «de un solo golpe» (vv. 756-758), una imagen que los lectores modernos asociarán con esa famosa secuencia de la película *Nosferatu*, en la que el célebre vampiro se yergue sobre el ataúd sin mover un músculo o pestañear.

¹¹⁸⁵ Luc. 6.768-770 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984). Llegar a un acuerdo con el muerto o la entidad invocada prometiéndole una recompensa a cambio de sus favores —como, por ejemplo, dejarlo libre— constituye una proposición habitual en algunas operaciones descritas en los papiros, cf. *PGM* 4.385: «Si me haces caso, te dejaré descansar en seguida; pues yo soy Barbar Adonáis...»; *Suppl. Mag.* 47.27: «Si haces esto por mí, te liberaré...».

¹¹⁸⁶ Verg. *Aen.* 6.760-892, cf. Feeney 1986.



Fig. 14. *Sextus applying to Erichtho to know the fate of the battle of Pharsalia*, Hamilton Mortimer (1771) Museo Británico.¹

Sin embargo, a diferencia de Virgilio, el infierno lucaneo no era un Elíseo de paz y de concordia. Al contrario, según el muerto, allí reinaba «una feroz discordia»: mientras las almas dichosas de los bienaventurados se lamentaban del inminente triunfo de César (los Decios, los Curios, Camilo, Sila, Catón...), las almas de los sediciosos aguardaban jubilosas y expectantes el final de la guerra (Marios, Cetegos, Drusos, Gracos...). En cuanto a Sexto Pompeyo, el cadáver fue deliberadamente obtuso con respecto a su futuro: aunque al principio le augura que Farsalia no le depararía ningún peligro y que el Magno se lo revelará todo más adelante, «en los campos de Sicilia» (v. 814) —posible anticipo de otra escena de necromancia que Lucano tenía pensado incluir en el poema, pero que no se ha conservado¹¹⁸⁷—, al final concluye su pronóstico compadeciéndose de él, de su padre y de su hermano: «Temed, infortunados, tanto Europa como Libia y Asia: la fortuna ha repartido los túmulos de acuerdo con vuestros triunfos». ¹¹⁸⁸ Dicho esto, el muerto quedó callado e inmóvil, y Ericto, cumpliendo con lo prometido, erigió una pira, colocó su cuerpo sobre ella y le permitió morir. Y a continuación, acompañó a Sexto Pompeyo de vuelta al campamento, llegando así al final del libro VI.

¹¹⁸⁷ Dickie 2001, 174. En cambio, según los escolios, estos versos harían alusión a una tradición anterior, según la cual, Pompeyo Magno se habría aparecido en sueños a su hijo pronosticándole el resultado de la batalla de Nauloco (Luc. 6.813 schol.). Cf. Ogden 2001, 151).

¹¹⁸⁸ Luc. 6.817-818 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984). Pompeyo y sus hijos murieron en cada uno de estos tres continentes: el Magno en Alejandría (África), Gneo Pompeyo en Hispania (Europa), tras caer derrotado en la batalla de Munda, y Sexto Pompeyo en Mileto (Asia).

Tras este repaso a la escena, queda más claro por qué Ericto es un personaje tan singular. Todos los detalles que rodean al rito de necromancia hacen de ella una bruja sin parangón en la literatura greco-latina, por mucho que Lucano se inspirara en la tradición precedente. Ericto es, obviamente, el producto de una fantasía literaria. Ahora bien, ¿qué sentido tiene una figura como esta en un poema sobre las guerras civiles? ¿cómo explicar el desproporcionado lugar que ocupa la magia en el conjunto de la obra? A lo largo de los años se han formulado toda clase de hipótesis, pero muy pocas ponen el foco en lo que, a mi juicio, constituye una de las principales claves interpretativas: la visión de Lucano, que es quien, en último término, da forma y contenido a la escena. En efecto, el episodio protagonizado por Ericto nos habla más de cómo era «imaginada» la magia que de la magia «objetiva» y tangible, o lo que es lo mismo, se focaliza más en el «sujeto» —la percepción subjetiva que Lucano y sus coetáneos tenían de ella, en una época tan convulsa como el reinado de Nerón— que en el «objeto» en sí —esto es, las prácticas rituales llevadas a cabo por la bruja—, que la crítica tradicional, en un exceso de ingenio erudito, elevó a la categoría de *realia* por sus estrechas analogías con las prácticas documentadas en los papiros. Al final, la magia de Ericto no deja de ser una metáfora literaria de las guerras civiles.

5.3.3. Ericto: la encarnación suprema del mal.

Antes de exponer mis ideas sobre Ericto y su posible función dentro de la obra, haríamos bien en seguir las recomendaciones de F. Ahl, quien advierte de los riesgos de caer en una interpretación reduccionista o «minimalist interpretation».¹¹⁸⁹ En efecto, la *Farsalia* es un poema complejo, y toda interpretación debe apoyarse en un análisis profundo y riguroso de los textos. Partiendo de esta premisa, nada de lo que se ha sostenido respecto a la magia de Dido es aplicable a la magia de Ericto en la *Farsalia*, aunque ambas figuras compartan un mismo espacio literario, delimitado por los códigos genéricos de la épica. Y es que el *epos* de Lucano no es una epopeya convencional, en la medida en que no es —o no debería considerarse— un poema de exaltación nacional, como la *Eneida*. Lucano no ensalza la *pietas* romana frente a la barbarie oriental y, por tanto, la magia de Ericto —en contraste con la magia de Dido— no constituye una alegoría de la impiedad de los pueblos extranjeros. Ericto no se identifica simbólicamente con el Egipto de Cleopatra, y tampoco con ese mundo orientalizante que la Roma de Nerón veía con suspicacia y fascinación: lejos de todo ello, Ericto es una *outsider*, una paria que vive a espaldas de la civilización sin ni siquiera formar parte de la *Thessala turba*.

De este modo, aunque la epopeya latina tiende a explotar la antítesis entre lo romano y lo no-romano, en *Farsalia*, el tema de la guerra civil va más allá de cualquier dialéctica.¹¹⁹⁰ Roma no amplía sus dominios, ni somete a los pueblos extranjeros: todas

¹¹⁸⁹ Ahl 1993, 126.

¹¹⁹⁰ Con el estallido de las guerras civiles y el fin del sueño imperialista, la *romanitas*, entendida como la cualidad de ser romano, queda reducida a la nada. En palabras de J. Reed, las guerras civiles «collapse the interplay between self and other, that is the engine of Roman epic» (2011, 24), y así se postula también E. Narducci en su clásico estudio sobre la *Farsalia*, cuando señala que la guerra civil «ha reso impraticabile la funzione celebrativa dell'epica» (2002, 75).

las fuerzas convergen en su propia destrucción. Por consiguiente, al no darse una interacción entre lo «nuestro» y lo «otro», ese discurso de corte patriótico y «nacionalista» acaba diluyéndose.¹¹⁹¹ Basta comparar la necromancia de Ericto con el descenso de Eneas a los infiernos en el libro VI de la *Eneida*.¹¹⁹² En la *Eneida*, el héroe troyano visualiza un porvenir glorioso en los futuros líderes del Lacio; en cambio, en el infierno de Lucano impera el pesimismo y la discordia. Lucano se erige así como una especie de «anti-Virgilio», no solo en el plano estético y narrativo, también —y principalmente— en el plano conceptual, toda vez que su visión de la historia de Roma es diametralmente opuesta a la del poeta mantuano.¹¹⁹³ Así, Ericto no deja de ser la antítesis o «imitación negativa» de la Sibila de Cumas y, en lugar de anunciar una Edad de Oro, profetiza el hundimiento de Roma.¹¹⁹⁴

En síntesis, la *Farsalia* no entra dentro de la categoría de *Romanum carmen*, con lo cual, la magia de Ericto no funciona como un marcador de alteridad: al no darse un choque de identidades, todos los personajes del poema son, al mismo tiempo, romanos y extranjeros.¹¹⁹⁵ Ahora bien, aunque la magia no participa de un discurso ideológico de exaltación identitaria, tampoco se dan las condiciones necesarias que avalen una interpretación en clave política. Algunos autores, como P. Grenade, conciben la escena de necromancia como una denuncia política contra Pompeyo y los defensores de la República. Según él, lo que hace Lucano es, básicamente, estirar el hilo de una larga tradición que vinculaba a Pompeyo y su familia con la práctica de la necromancia, y que se remontaba a época de Augusto, por eso el protagonista de la escena es Sexto Pompeyo.¹¹⁹⁶ Sin embargo, ¿qué sentido tiene condenar a Pompeyo y los pompeyanos un

¹¹⁹¹ Es cierto que, en momentos puntuales, Lucano se recrea en las prácticas abominables de los druidas de la Galia (Luc. 1.450-465). Pero este discurso hostil contra la religión de los galos ocupa un lugar secundario en la narración y no parece formar parte de una estrategia discursiva enfocada a exaltar implícitamente la piedad de los romanos cotejándola con los sacrilegios cometidos por otros pueblos «bárbaros». Cf. Le Bonniec 1968, 164-165.

¹¹⁹² Paoletti 1963; Tartari Chersoni 1979; Danese 1992.

¹¹⁹³ Cf. Paoletti 1963, 20: «tutto il passo acquista spontaneamente il valore di una contrapposizione all'*Eneide*». No han prosperado, sin embargo, las ideas planteadas por H. Le Bonniec, que concibe la necromancia de Ericto como una inversión o «contrarréplica demoníaca» de la *Nékyia* homérica (1968, 185). Aun así, tampoco conviene ser excesivamente categóricos en la comparación Lucano-Virgilio. Las relaciones intertextuales entre ambos poetas no se pueden reducir a meras antítesis o «analogías antifrásticas», pues, como observa S. Casali, la *Eneida* también resulta un poema ambiguo y contradictorio, «and Lucan is not monolithic in his anti-Virgilianism» (2011, 82).

¹¹⁹⁴ Gordon 1987, 233. Véase el contraste entre *Amphrysia vates* (Verg. *Aen.* 6.398) y *Thessala vates* (Luc. 6.651), o entre el verso *maestro defixus lumina vultu* (Verg. *Aen.* 156) y *exanimi defixum lumina vultu* (Luc. 6.658). Para J. Plypacz, Ericto deja de ser una vate «poseída», como la Sibila, para convertirse en una entidad «poseedora», como los *démons* y los dioses (2016, 44).

¹¹⁹⁵ Cf. Luc. 1.30-32: «No serás tú, Pirro feroz, ni será el Cartaginés el responsable de tamañas calamidades: a ningún arma extraña le es posible llegar tan hondo, las profundas de verdad son las heridas de brazos de conciudadanos» (Trad. A. Holgado Redondo, 1984). Según J. Reed, César y Pompeyo aparecen caracterizados indistintamente como «bárbaros» extranjeros: el primero se identifica con Jerjes y Aníbal, y el segundo con un *basileus* helenístico-oriental (2011, 24).

¹¹⁹⁶ Grenade 1950, 35-37, donde cita otras necromancias protagonizadas por los descendientes de Pompeyo (*Anth. Lat.* 406; Tac. *Ann.* 3.22; 2.27-28). De acuerdo con su argumentación, Lucano se habría basado directamente en una anécdota transmitida por Plinio el Viejo, que narraba la vez en que un soldado medio muerto y con la cabeza casi separada del cuerpo anunciaba a Sexto Pompeyo que su guerra contra Agripa era grata a los dioses infernales: «En la guerra de Sicilia, Gabieno, uno muy valiente de la flota de César, capturado por Sexto Pompeyo, estuvo por orden de éste tirado un día entero en la playa, con el cuello cortado y apenas unido al tronco. Luego, al atardecer, congregada la multitud por sus ruegos y gemidos, pidió que Pompeyo fuera junto a él o enviara a alguien de su confianza, pues él, enviado de nuevo por los

siglo después de su muerte? Aun asumiendo que Lucano se hubiera podido inspirar en esta especie de «leyenda negra» —algo, por lo demás, poco probable—, sería un error reducir la necromancia de Ericto a una soflama propagandística contra Pompeyo y la causa republicana.¹¹⁹⁷

Por este motivo, más que una denuncia política de la causa pompeyana, algunos investigadores ven en la necromancia de Ericto un ataque encubierto al emperador. Sus argumentos difieren en algunos matices, pero todos ellos se basan en la identificación de Sexto Pompeyo con Nerón. Así, hay quienes hablan, en términos algo difusos, de una «sátira velada al emperador»,¹¹⁹⁸ y para F. Cumont, la escena descrita en el libro VI «visait en réalité Neron», aunque apenas profundiza en el significado de tales palabras.¹¹⁹⁹ Según M. Morford, Lucano se habría apoyado en el personaje de Ericto para censurar la superstición del emperador y su afición por las *artes magicae*,¹²⁰⁰ un emperador que —no olvidemos— había tratado de invocar el fantasma de su madre con ayuda de los *magi*, como hizo Ericto con el soldado pompeyano, o al menos eso afirma Suetonio.¹²⁰¹ Más recientemente, y en línea con estas explicaciones, F. Santangelo ha vuelto a plantear la hipótesis de que Lucano atacó a Nerón retratando a Sexto Pompeyo con sus mismos rasgos, hasta el punto de ser «virtualmente imposible» distinguir dicho personaje del emperador. Y, según añade a continuación, el propósito último del poeta era condenar el régimen imperial, la deriva despótica del emperador y, sobre todo, su inconstante carácter, alejado de las principales virtudes estoicas y proclive a la irracionalidad de la magia y la superstición.¹²⁰²

Sin embargo, esta explicación, como todas las anteriores, choca con el mismo problema que aducíamos al comienzo del apartado, y no es otro que presuponer en Lucano una —muy discutible— simpatía por la *libertas* republicana, o lo que es lo mismo, unas

dioses infernales, tenía algo que anunciar. Envío Pompeyo a varios de sus amigos, a los que Gabieno dijo que la causa de Pompeyo era grata a los dioses infernales, y su partido, justo; y por eso, el resultado sería el que deseaba» (Plin. *NH.* 7.178-179, trad. E. del Barrio Sáenz, 2003). Para Grenade, la profecía del soldado Gabieno debió de ser explotada en origen por la propaganda pompeyana para legitimar la revuelta de Sexto Pompeyo en Sicilia, y no sería hasta un tiempo después, tras su derrota en Nauloco, cuando el discurso imperial la utilizó en su contra, vinculado a Sexto Pompeyo y a sus descendientes con la práctica de la necromancia. Sobre este pasaje de Plinio y sus posibles usos propagandísticos, cf. Stramaglia 1999, 390-398.

¹¹⁹⁷ Según Grenade, el soldado descrito por Plinio en el pasaje citado en la nota anterior guarda cierta semejanza con el soldado pompeyano que resucita la bruja Ericto en el libro VI de la *Farsalia* (1950, 42). Sin embargo, esta comparación resulta algo forzada, y como señala C. A. Martindale, «the differences between the accounts of Pliny and Lucan are more striking than any similarities» (1980, 368). Además, tal como indica L. Paoletti, si Lucano se decantó por Sexto Pompeyo como protagonista de la necromancia, no fue por la presunta afinidad que su familia sentía hacia este tipo de prácticas, sino porque otorgaba al poeta una mayor libertad creativa. Es decir, al optar por un personaje secundario en lugar de César o Pompeyo, Lucano podía incurrir en mayores excesos narrativos sin correr el riesgo de alterar el retrato psicológico/ideológico de sus grandes protagonistas: Sexto Pompeyo no compromete «posición ontológica del autor» (1963, 13).

¹¹⁹⁸ Le Bonniec 1968, 189.

¹¹⁹⁹ Cumont 1949, 102-103.

¹²⁰⁰ Morford 1967, 70. D. Ogden tampoco descarta que Lucano se inspirara en Nerón para la descripción del rito de necromancia (2001, 153), y según B. Rochette, el interés de Nerón por la magia tuvo un eco en este pasaje de la *Farsalia*: «peut-être-ce pour le poète une façon de condamner Néron, qui pratiquait la nécromancie» (2003, 841).

¹²⁰¹ Suet. *Ner.* 34.4, cf. Requena Jiménez 2006.

¹²⁰² Santangelo 2015, 184.

fuertes convicciones anti-monárquicas y anti-imperiales.¹²⁰³ Además, la *Farsalia* tampoco era el vehículo ideal para censurar las actitudes del príncipe o aleccionarlo moralmente, como podía serlo, por ejemplo, la *Medea* de Séneca. Por otro lado, las desavenencias entre Lucano y Nerón parecen tener más una raíz artístico-literaria que político-ideológica,¹²⁰⁴ por consiguiente, interpretar el episodio de necromancia como un mensaje de condena contra el emperador, el Imperio y/o sus intereses y aficiones esotéricas se antoja poco verosímil, aparte de que desvirtúa la riqueza de la escena y todos los detalles que la componen.

Así pues, la magia de Ericto no deja de ser una alegoría de la guerra civil y de la muerte, que constituye el tema principal del poema. Lo que Lucano pretende no es otra cosa que trasladar al lector a ese oscuro capítulo de las guerras civiles, o, para más precisos, proyectar retrospectivamente en el pasado la turbia realidad de su propio presente, ese mundo «al revés» y desmembrado que era, a ojos del poeta y muchos de sus coetáneos, la Roma de Nerón. Es en este contexto donde se inscribe la necromancia de Ericto: si los *crimina* de César sustituyen la *virtus* de Catón y de Pompeyo, la *impietas* de la bruja reemplaza todo lo demás, como una copia en negativo de la *pietas* de Eneas y los primeros fundadores.

Ericto constituye la encarnación suprema de los *vitia* que concurrieron en la guerra civil. Como hemos visto, todo lo que toca o pisa se desintegra a su paso, y todo lo que dice o hace acarrea una inversión grotesca de la *praxis* religiosa: «Ni dirige ruegos a los celestes, ni llama en su auxilio a la divinidad entonando súplicas, ni conoce las fibras propiciatorias».¹²⁰⁵ No hace falta recordar las imprecaciones y plegarias funestas de la bruja, o los monstruosos méritos que se arroga para garantizar la atención de las divinidades, degradadas a la categoría de lacayos. La expresión acuñada por A. Loupiac, quien se refiere a la *Farsalia* como «l'epopée des sacrilèges», no puede ser, pues, más apropiada.¹²⁰⁶

En este sentido, la caracterización de Ericto resulta reveladora, no solo por los rasgos que la definen, también por la ausencia de algunos atributos tradicionalmente asociados a la bruja literaria. Por ejemplo, a diferencia de sus homólogas tesalias, Ericto prescinde de la magia amorosa y se abstiene de todo deseo lujurioso o carnal. Lo sexual está ausente en la *Farsalia*: el único placer es el placer del mal y de la muerte.¹²⁰⁷ Por esta razón, aunque algunos autores hayan visto en ella una figura cómica y burlesca,¹²⁰⁸ la

¹²⁰³ Cf. n. 1113.

¹²⁰⁴ Cf. Fantham 2011, 17. Así lo sugiere Tácito al narrar la muerte de Lucano, cuando apela a unas motivaciones puramente artísticas y personales: «a Lucano lo inflamaban razones personales, porque Nerón procuraba acallar su fama de poeta y le había prohibido mostrar su obra, lleno de vana envidia» (Tac. *Ann.* 15.49.3 [Trad. J. L. Moralejo, 1980]).

¹²⁰⁵ Luc. 6. 523-525 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹²⁰⁶ Loupiac 1990, 299. Tras analizar el léxico religioso del poema, el autor concluye que tanto la palabra *nefas* como sus derivados (*nefandus*, *infandus*, etc.) se mencionan hasta 80 veces a lo largo de la narración, casi siempre en referencia a las guerras civiles. En cambio, otros términos como *fas* y *sacer* aparecen con menos frecuencia, 22 y 35 veces respectivamente.

¹²⁰⁷ En este sentido, no deja de ser llamativo que los autores cristianos pusieran a Ericto como ejemplo para ilustrar el pecado de la lujuria. Desde la perspectiva de estos autores, como San Agustín, la profanación de tumbas y cadáveres por parte de la bruja fue vista como una violenta perversión sexual, cf. Anagnostou-Laoutides 2020.

¹²⁰⁸ Johnson 1987; Clauser 1993, 82-106.

bruja Ericto sigue situándose en las antípodas estéticas y literarias de Canidia y las hechiceras de la elegía, tan lascivas y ridículas. Este tipo de personajes no podían florecer en un poema como la *Farsalia*: como dijo Lucrecio, el amor constituye la fuerza creadora de todas las cosas (*per te quoniam genus omne animantum concipitur*),¹²⁰⁹ y Ericto encarna, por el contrario, una fuerza destructora, que devuelve la vida a los muertos solo para volvérsela a quitar.

¿Como encajamos entonces su figura? ¿a qué perfil de hechicera responde Ericto? R. Gordon la considera un exponente de «night-witch» o bruja de la noche, una «exageración grotesca» y retóricamente ampliada de lo que ya era *per se* una categoría negativa.¹²¹⁰ Desde esta perspectiva, la bruja nocturna carece de existencia social, nadie la puede ver ni acusar y se construye sobre la imagen folklórica de la *lamia* griega.¹²¹¹ En línea con este razonamiento, R. M. Danese ve en Ericto a una representante de las lamias y las *striges*, una criatura mitad humana y mitad animal que se dedica a asesinar niños, profanar las tumbas de los muertos y comunicarse con las bestias salvajes. Los intentos por describir o encasillar a Ericto han sido, en suma, muy numerosos: desde su consideración como una «diosa» de la muerte que suplanta a los verdaderos dioses,¹²¹² hasta su percepción como una «hechicera egipcia» experta en formularios mágicos,¹²¹³ pasando, como ya hemos dicho, por su identificación con las harpías y otras criaturas de la noche.

Sin embargo, Ericto es un ser inclasificable, y toda tentativa de definición o categorización supone reducir el personaje a una simple etiqueta. En último término, todos sus rasgos y acciones cristalizan en la subversión de las normas humanas, incluidas las leyes religiosas y naturales. De este modo, la magia de Ericto no deja de ser un reflejo de la ruptura del orden civilizado, dándose una correlación especular entre el orden social y el orden cósmico, o entre la inexorable disolución del universo —expresada simbólicamente en los poderes de la bruja— y la guerra civil entre César y Pompeyo. Desde una óptica estoica, los eventos humanos tienden a proyectarse e interactuar con la esfera cósmica.¹²¹⁴ En consecuencia, los poderes de Ericto y su *furor* («levantó la cabeza y su boca espumeante», v. 719) subvierten y trastocan el *lógos* divino, aproximándose, en este punto, a la Medea de Séneca, cuya magia, como vimos en el capítulo anterior, también quebrantaba el orden natural y la fuerza rectora que rige el universo.¹²¹⁵

¹²⁰⁹ Lucr. 1.3-4.

¹²¹⁰ Gordon 1987, 232.

¹²¹¹ Gordon 1987, 240.

¹²¹² Plyplacz 2016, 49.

¹²¹³ Volpilhac 1978, 284.

¹²¹⁴ Como señala E. Narducci, en la exposición de las causas de la guerra, Lucano extiende la problemática histórica a una problemática universal: «el celoso eslabonamiento de los destinos» (Luc. 1.70, cf. 1.67-82; 7.131-138). Es decir, los conflictos políticos forman parte de un todo universal que conecta lo humano con lo divino (Narducci 2002, 43). Todas estas ideas arraigaron con anterioridad en el pensamiento filosófico de otros intelectuales que, como Cicerón, comparaban el hundimiento de la civitas con la destrucción del universo (Cic. *Resp.* 3.34). A tales efectos, la relación entre la catástrofe histórica de las guerras civiles y la ἐκπύρωσις —o conflagración del cosmos en el fin de los tiempos— pudo haber sido sugerida a Lucano en un pasaje de la Consolación a Marcia, en el que Séneca —en boca de Cremucio Cordo— expone un concepto de la más estricta ortodoxia estoica: el mundo se renueva sistemáticamente mediante catástrofes universales (Sen. *Cons. Mar.* 26.6).

¹²¹⁵ Lucano llegó a escribir una tragedia titulada Medea, pero no se ha conservado ningún fragmento. Según E. Paratore, Ericto y la Medea de Séneca constituyen dos personajes complementarios. El autor compara la

No obstante, en el poema de Lucano no se produce una renovación del cosmos. La catástrofe universal de la que da cuenta el poeta no va seguida de un renacimiento, y tampoco queda el consuelo final de la fundación de un nuevo imperio.¹²¹⁶ Roma ya no es esa «nueva Troya» de la *Eneida*, sino la Troya derrotada y arrasada por los propios romanos. Al final, la magia de Ericto lo eclipsa todo, y, si bien algunos autores perciben en la obra de Lucano un mensaje instructivo o alentador, un mensaje que invitaría al lector a cambiar las cosas —ese «espíritu de rebeldía» del que habla F. Ahl contra la tiranía de Nerón¹²¹⁷—, el poema en su conjunto —y el libro VI en particular— está impregnado de un pesimismo que aniquila toda esperanza de salvación. En *Farsalia*, el mal siempre triunfa.

Así pues, frente a Séneca y su *Medea*, Lucano no transmite en sus versos un mensaje moralista, o algo que pudiera equipararse a una doctrina o preceptiva estoica. En todo caso, lo único a lo que aspira el poeta es comprender el origen del mal, o la razón que opera dentro de esa sinrazón que es la magia. Pero se limita tan solo a exponer sus reflexiones, sin ofrecer ninguna respuesta a sus inquietudes. Todo esto se observa claramente en las preguntas que Lucano formula en su digresión sobre las brujas de Tesalia:

¿Qué significa este trabajo que se toman los celestes por seguir los encantamientos y las yerbas, y el temor a desdefiarlos? ¿Qué tipo de pactos e intercambios mantienen vinculados a los dioses? ¿Les es forzoso obedecer, o les agrada? ¿Lo merecen ellas sólo por una piedad que se nos escapa o se hacen valer por secretas amenazas? Esta autoridad, ¿la tienen ellas sobre todos los dioses del cielo, o estos ensalmos imperiosos apuntan a una determinada divinidad, que puede obligar al mundo a todo aquello a lo que ella misma es obligada?¹²¹⁸

Estas interrogaciones no son el producto de un simple artificio retórico. Al contrario, a través de ellas, el poeta trata de discernir, desde un enfoque racionalista, por qué los dioses obedecen a los magos, y, sobre todo, por qué las fuerzas del mal pueden llegar a influir en la acción de los *superi*.¹²¹⁹ La conclusión inicial que se desprende de todas estas reflexiones parece clara a primera vista: la magia constituye un motor de cambio sobrenatural —una «revancha de lo irracional», que diría A. Perutelli— capaz de frustrar e impedir la intervención de la providencia en el curso de la Historia.¹²²⁰ Sin embargo, esta no es la idea que transmite Lucano, o no es así como yo lo interpreto. Como

escena de necromancia con los vv. 670-848 de la *Medea* senecana, destacando toda una serie de analogías y afinidades (estructura, ritmo compositivo, mismas divinidades y personajes mitológicos, topónimos, etc.), y a partir de este análisis, concluye que la *Medea* de Séneca ejerció una influencia directa sobre Lucano: «Lucano ha subito l'influsso di Seneca nell'elaborare la sua grande scena di magia goetica» (Paratore 1974, 179). Con todo, existen, como veremos, grandes diferencias de enfoque y de concepto entre ambos poetas, que atañen, especialmente, al poso pesimista y desmoralizador de Lucano.

¹²¹⁶ Narducci 2002, 48.

¹²¹⁷ Ahl 1993, 126.

¹²¹⁸ Luc. 6.492-499 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹²¹⁹ Lucano también expone sus inquietudes ante otros dilemas similares, casi siempre en forma de preguntas o interrogantes. Por ejemplo, en el libro I se interesa por el origen y las causas de las mareas (1.412-417) y en el quinto comparte de nuevo sus dudas respecto a la inspiración profética de la Pitia: «¿Cuál de los dioses está aquí oculto? ¿Qué deidad, descendida del éter, se digna habitar, encerrada aquí, estas ciegas cavernas? ¿Qué dios del cielo aguanta vivir en la tierra, dominando todos los secretos del eterno curso de las cosas y sabedor de lo que va a ocurrir en el mundo, y ésta dispuesto a revelarse a las naciones...?» (Luc. 5.86-93, trad. A. Holgado Redondo). Cf. Baldini Moscadi 2005, 31-32.

¹²²⁰ Perutelli 2000, 147. Cf. Danese 1992, 208.

hemos visto en la descripción del rito, Ericto no tiene poder suficiente para alterar los «grandes destinos»: cuando la serie de causas «proviene de los comienzos del mundo» y «todos los destinos padecen si se quiere hacer algún cambio», la Fortuna se impone a la magia.¹²²¹

En otras palabras, a diferencia de Medea—que logró desviar los hados asesinando a Creúsa—, en la cosmovisión de Lucano, las guerras civiles —y la muerte— son inevitables. Como concluye Catón: «a mí no son los oráculos los que me inspiran certeza, sino la muerte, que es cierta».¹²²² El libro VI en su conjunto, y la escena de necromancia en particular, se alzan, pues, como una protesta contra el curso ciego de la Historia y la acción diabólica del *fatum*. Y en este punto, magia y *fatum* constituyen dos conceptos irreconciliables: Lucano, haciendo gala de su proverbial pesimismo, niega a la magia la posibilidad de alterar el destino —inexorable— de los hombres y de eludir las guerras civiles.

En conclusión, Ericto es la viva imagen de las guerras civiles y la destrucción. Y es que no podía haber una bruja más apropiada para un poema como la *Farsalia*, en el que se asiste al fin del mundo (*funere mundo*, 7.617) y al colapso de Roma, sea la Roma de César o la Roma de Nerón. Con relación a ello, y ya para acabar, es difícil sondear, con los datos que disponemos, cuáles eran las intenciones del poeta al poner en escena a un personaje como Ericto: ¿en qué medida se puede hablar (o no) de una protesta contra el mundo que le rodeaba, contra la Roma que le había tocado vivir y la deriva tiránica del emperador? Ya he señalado varias veces que es imposible adentrarse en la mente de Lucano, y conocer sus convicciones políticas o ideológicas. Ahora bien, sea cuales fueren sus propósitos o motivaciones, la *Farsalia* es el producto de un proceso creativo en el que podrían haber operado otras fuerzas inconscientes, capaces incluso de traicionar su propia voluntad. Los poetas —en la Antigüedad y en el presente— no están obligados a ser «sinceros» o ideológicamente coherentes. Al final, lo que prevalece es la interpretación del crítico/lector, que es quien detecta y «descodifica» los posibles significados de su obra.¹²²³ O en otras palabras, las intenciones de Lucano importan más bien poco: lo importante es el modo en que la bruja Ericto fue percibida por sus coetáneos y por nosotros mismos.

¹²²¹ Luc. 6.613-615. Cf. Le Bonniec 1968, 188-189; Setaioli 2015, 233.

¹²²² Luc. 10.583.

¹²²³ Núñez 2002, 59. Todas estas ideas guardan relación con lo que algunos críticos calificaron como «falacia de la intención» o «intentional fallacy», que el movimiento *new criticism* trató de combatir a mediados del siglo XX. Es decir, la creencia en que el verdadero significado de la obra literaria reside en la intencionalidad del autor, frente a una «reader-oriented criticism». Como se ha señalado en otros lugares, «solo una psicología racionalista, que desconoce la complejidad y los oscuros meandros del proceso creador, puede aceptar como principio generador de una obra la intención que el autor se atribuyó conscientemente» (Aguilar e Silva 1975, 430-431).

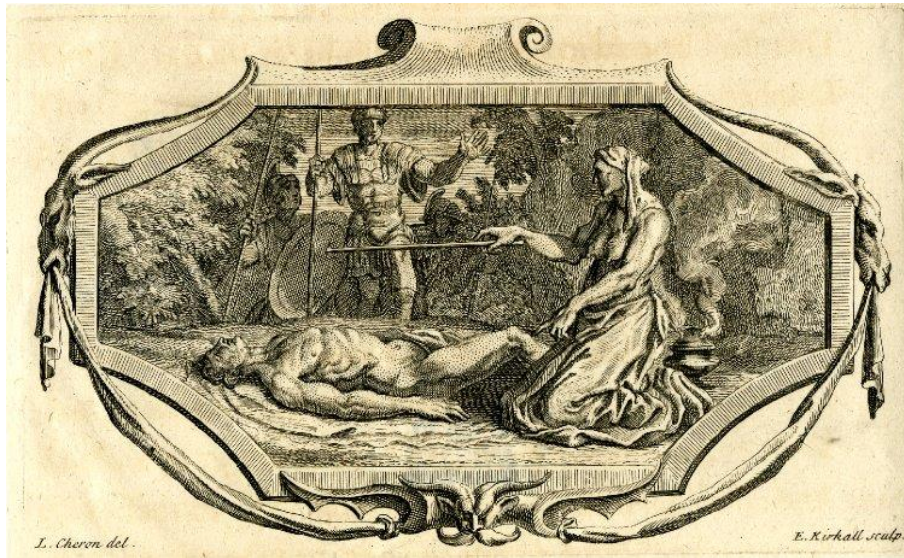


Fig. 15. Sexto Pompeyo consultando a Ericto, que yace arrodillada frente al cadáver del soldado. Grabado que ilustra el libro 6 de la *Farsalia* de J. Tonson, por E. Kirkall y L. Chéron (1718) Museo Británico

5.4. Conclusiones

Por sus propias características internas, la épica es un género literario que tiende a lo mágico y lo maravilloso. Véase, por ejemplo, el descenso del héroe al Inframundo, que pone al lector en contacto con la esfera de lo sobrenatural, siendo la *Nékyia* de Ulises el modelo por excelencia de *katábasis* épica. Todos estos episodios de ultratumba configuraron una secuencia de imágenes y motivos que se repiten sin apenas variación en la tradición latina, como en el libro VI de la *Eneida*, con el viaje de Eneas a los infiernos, o en las *Punica* de Silio Itálico, con Escipión el Africano.¹²²⁴ Sin embargo, ninguno de estos pasajes se desvía lo más mínimo de la matriz homérica original: el poeta se limita a copiar/emular a sus modelos anteriores —un mismo héroe, pero con «mil caras»—, al igual que sucede con otros tópicos recurrentes de la épica, desde el naufragio inicial, hasta el catálogo de tropas, pasando por los juegos fúnebres, las profecías y la descripción de armas.¹²²⁵

Ahora bien, al margen de estos *clichés*, la magia también encuentra una vía de expresión en otros contextos y situaciones en los que la empresa del héroe se ve igualmente amenazada. En estos casos, el discurso de la magia deja de ser convencional, y adquiere, por el contrario, una significación más profunda, que engarza directamente con el trasfondo del poema, los intereses del autor y el contexto cultural en el que se inscribe su obra. En este sentido, dicho discurso se adhiere con fuerza a ese otro discurso de exaltación patriótica e identitaria que caracterizó a la épica romana, un discurso

¹²²⁴ Cf. n. 971.

¹²²⁵ J. Campbell incluye el descenso al mundo subterráneo entre los «mitemas» fundamentales que definen el «viaje del héroe» y su «iniciación», citando varios ejemplos procedentes de diferentes épocas y culturas, desde Izanagi en la mitología japonesa, hasta la diosa Inanna en la antigua Sumeria (1959, 61-62; 119-124).

maniqueo que simplifica la realidad —reduciéndola a una dialéctica entre lo «nuestro» y lo «otro»—, y donde la piedad del héroe fundador se opone a la impiedad del antihéroe o «bárbaro» extranjero.

Así pues, al igual que sucede con la tragedia, en la épica la magia también participa en la construcción de identidades y alteridades. Aun así, ¿cómo se expresa este discurso? ¿Se puede hablar de una magia «épica»? La respuesta no es sencilla. Puesto que el «bárbaro» —el «otro»— constituye una antítesis o un anti-modelo, su representación literaria no deja de ser el reflejo inverso de las virtudes morales del héroe. De este modo, dentro de la tradición épica, la magia adopta casi siempre los estándares de una magia femenina, sexualmente transgresora y vinculada a entidades divinas y semi-legendarias que dificultan con sus encantos el viaje del héroe. La bruja Circe encarna el paradigma supremo de esta desviación moral y religiosa, siendo uno de los mayores obstáculos que encontró Ulises en su travesía, pero podrían citarse otros exponentes similares, como las sirenas y sus cantos seductores,¹²²⁶ la magia amorosa de Afrodita¹²²⁷ o los venenos de Medea.¹²²⁸

No obstante, todos estos ejemplos proceden de la tradición griega. En Roma, la poesía épica, sobre todo la épica arcaica, se ha perdido casi por completo, y, salvo algunas excepciones —como la *Eneida*, la *Farsalia* o la épica flavia— sobrevive tan solo en forma de fragmentos. Formular hipótesis generales a partir de una muestra tan pequeña y fraccionada resulta, en consecuencia, ciertamente arriesgado: sería erróneo extrapolar ideas obtenidas a partir del análisis de un poema completo a otro del que apenas se conservan unos versos. El tratamiento de la magia en la *Eneida* de Virgilio podría tener varios elementos en común con el *Bellum Poenicum*, pero, como el rito mágico de Dido no aparece entre los fragmentos de Nevio, todo lo que se enuncie al respecto será pura conjetura.

A la escasez de testimonios se añade otra dificultad, y es el carácter extraordinariamente innovador de los poemas conservados, o, al menos, de los dos poemas que se han analizado en este capítulo. Por supuesto, Virgilio y Lucano se basaron en la tradición anterior, sobre todo en Homero, pero ni la *Eneida* ni la *Farsalia* replican mecánicamente sus modelos. Su «idiosincrasia» impide, pues, extraer conclusiones generales que nos permitan acotar las características de una hipotética magia «épica», forzando al investigador a examinar individualmente ambos poemas y comparar el tratamiento que en cada uno de ellos se ofrece de la magia. Y en este punto, los resultados no arrojan ninguna duda: aunque Virgilio y Lucano cultivaron el mismo género, la magia de Dido y la magia de Ericto tienen muy poco en común. El rito practicado por Dido y la sacerdotisa másila las acercan al perfil clásico —y coetáneo— de la bruja elegíaca y

¹²²⁶ Hom. *Od.* 12.158-159: «Lo primero exhortóme a evitar a las magas Sirenas, su canción hechicera...» (Σειρήνων μὲν πρῶτον ἀνώγει θεσπεσιάων, trad. J. M. Pabón, 1982).

¹²²⁷ Hom. *Il.* 14.214-215: «Dijo, y del pecho se desató la recamada correa bordada (κεστόν ἱμάντα ποικίλον), donde estaban fabricados todos sus hechizos (θελκτήριον)» (trad. E. Crespo Güemes, 1996). Cf. Faraone 1990, 220-229.

¹²²⁸ Aparte de las *Argonáuticas* de Apolonio, la magia de Medea fue tratada mucho antes por el autor de los *Nóstoi* o *Regresos*, como pone de relieve un fragmento referido al rejuvenecimiento de Esón: «En seguida convirtió a Esón en un amable muchacho en la flor de la juventud, tras quitarle la vejez con sus sabios conocimientos, después de haber cocido muchos tósigos (φάρμακα) en calderos de oro» (fr. 6 West [trad. A. Bernabé Pajares, 1996]).

horaciana. En cambio, la bruja Ericto tiene trazas innegables de la Medea senecana, también coetánea a ella. Así pues, este razonamiento nos lleva a una «incómoda» conclusión, que cuestiona o rebate uno de los fundamentos básicos de nuestra investigación: en algunos casos concretos, como en la poesía épica latina, el discurso literario de la magia se halla condicionado, en mayor medida, por otros factores distintos al género, como el pensamiento filosófico del poeta, sus inquietudes vitales, los gustos estéticos de la época o el contexto histórico y cultural en el que se enmarca su producción literaria.

De este modo, en la *Eneida* la magia de Dido funciona como un marcador de alteridad. El rito de magia amorosa descrito en el libro IV y la *devotio* final a Júpiter Estigio evocan la figura de Cleopatra, a quien la propaganda imperial había hecho responsable de la guerra contra Marco Antonio, que «enloqueció» a causa de sus venenos. Como he tratado de demostrar, el personaje de Dido parece constituirse como un *alter ego* de la reina egipcia, de la misma forma que Eneas encarna la alegoría de Augusto. En Dido se concentran, pues, todos los rasgos y atributos que definen los parámetros de lo no-romano: mujer, reina, oriental, adúltera y, por si fuera poco, practicante de magia, aun siendo consciente de su carácter ilícito e inmoral («acudo contra mi voluntad a esa hechicera»).

La Cartago de Virgilio trasladaba al lector a la corte de Alejandría, en un contexto en el que la batalla de Accio y la figura de Cleopatra todavía permeaban en la memoria colectiva. Por consiguiente, esta conexión entre ficción literaria y realidad histórica invita a interpretar la magia de Dido a la luz de las reformas religiosas de Augusto y el restablecimiento del culto oficial: si Eneas y los troyanos constituyen el trasunto mitológico de la *patria religio* y la moral tradicional, Dido y su magia simbolizan el conjunto de prácticas no sancionadas por las autoridades oficiales, que tanta presencia y difusión tuvieron en aquellas décadas de «vacío espiritual» que siguieron a las guerras civiles.

En resumen, el interés de Virgilio por retratar a Dido como una practicante de magia —en contraste con la tradición anterior— responde a una serie de estímulos que van más allá de la mera intención de complacer estéticamente a sus lectores o de ofrecer una explicación etiológica de las Guerras Púnicas: el discurso de la magia en la *Eneida* entronca con el discurso emanado de los poderes oficiales. Toda esa política de restauración que acompañó al reinado de Augusto, con la vuelta al *mos maiorum* y a las viejas costumbres, tiene su correspondiente reflejo en el poema con la *pietas* de Eneas y el respeto a la voluntad divina. Y en contraposición a ello, lo «otro»: la locura de Dido —incapaz de controlar sus pasiones— y el (vano) recurso a la magia, que contribuía a enfatizar aún más las diferencias entre ese mundo civilizado que era la Roma de Augusto —según su autorrepresentación— y ese otro mundo «bárbaro» y hostil más allá de sus fronteras.

Todas estas reflexiones son solo válidas o aplicables en una «epopeya nacional» como la *Eneida*, donde el elemento simbólico y religioso están muy presentes. Sin embargo, la *Farsalia* se ubica en un contexto histórico y literario completamente distinto. Aunque no albergamos ninguna duda sobre su consideración genérica, el trasfondo y contenido de este (atípico) poema distan bastante de lo que tradicionalmente ha

caracterizado a la épica, desde su propia temática —centrada en las guerras civiles— hasta la supresión del aparato divino, suplido por la presencia de otras fuerzas y motores de cambio. Lucano subvierte los esquemas tradicionales y el modelo fijado por la *Eneida*, y, en consonancia con ello, la magia de Ericto también discurre por unos cauces ajenos a la tradición.

Para empezar, en la *Farsalia* no se da una dialéctica entre lo romano y lo no-romano, y, por tanto, el rito de necromancia practicado por Ericto no se puede adscribir a un pueblo o enemigo extranjero: no es un indicador de alteridad que defina la condición del «otro». Como hemos visto, los poderes mágicos de la bruja y todo lo que rodea a la escena parecen más bien un reflejo simbólico de las guerras civiles, o eso que W. Fauth calificó como «teatro universal del apocalipsis», en referencia a la atmósfera catastrófica y tenebrosa que envuelve el poema.¹²²⁹ La desintegración física de los cadáveres manipulados por Ericto y la putrefacción del soldado resucitado constituyen una manifestación más de esa Roma decadente que, en la óptica de Lucano, era la Roma de Nerón, una Roma que el poeta proyecta en el pasado incorporando elementos de su propio presente.

En este sentido, Ericto se erige como la gran triunfadora de las guerras civiles. Lucano no ataca a Nerón a través de su figura ni al régimen imperial, y tampoco se apoya en ella para criticar la causa pompeyana o republicana. En esa especie de anti-cosmos o imperio del mal que describe el poeta, las interpretaciones en clave política o identitaria no tienen cabida: el personaje de Ericto constituye, por encima de todo, una construcción literaria, minuciosamente diseñada para encarnar, en su máximo esplendor, la degradación moral la sociedad. Nada que ver, pues, con el optimismo vitalista de la *Eneida*.¹²³⁰

Todo ello conduce a una conclusión final: el análisis de los textos no permite hablar de una magia distintivamente épica. Las particularidades y características propias de la *Eneida* y la *Farsalia* hacen inviable cualquier tentativa de generalización, o la configuración de un discurso genérico de la magia dentro de la tradición épica latina. Ahora bien, si se examina con perspectiva, la magia de Dido y la magia de Ericto no dejan de ser las dos caras de una misma moneda. En ambos casos, el tratamiento del elemento mágico constituye el reflejo de dos cosmovisiones antagónicas: la visión eufórica, triunfalista y esperanzadora que imprime Virgilio en la *Eneida*, frente a la concepción catastrófica, pesimista y desalentadora de Lucano en la *Farsalia*. O como estableció D. Quint, la «epic of conquest» de Virgilio frente la «epic of defeat» de Lucano.¹²³¹ Siguiendo este mismo criterio, el discurso literario de la magia también nos permite distinguir entre una «magia de la victoria» —la magia de Dido— y una «magia de la derrota», la magia de Ericto.

¹²²⁹ Fauth 1975, 332.

¹²³⁰ Como las guerras civiles, Ericto es una expresión de la «barbarie interna» existente en la propia Roma. Sobre la concepción de barbarie y civilización en Roma, cf. Dauge 1981.

¹²³¹ Quint 1992.

CAPÍTULO 6. LA MAGIA EN LA ORATORIA LATINA

6.1. Introducción

Desde la Grecia clásica, los oradores han sido vistos por la sociedad como una especie de brujos. En sus discursos, estos «magos de la palabra» no solo pretendían persuadir al auditorio con argumentos, también recurrían al poder evocativo del lenguaje para cautivar su alma y «hechizarla», apoyándose en el ritmo cadencial de su dicción y en toda una serie de recursos retóricos (antítesis, aliteraciones, parónimos, etc.).¹²³² De igual manera, los practicantes de magia también destacaban por su elocuencia, o siendo más precisos, por conocer y dominar el «poder performativo» de las palabras. Así, la acumulación de repeticiones, anáforas y redundancias acercaba a los encantamientos mágicos —y a los propios «magos»— al lenguaje jurídico y forense característico de los oradores.¹²³³

Magia y retórica constituyen, pues, dos realidades complementarias, tal como expuso Gorgias a finales del siglo V a. C., cuando comparó el poder mágico de los sortilegios con el poder persuasivo del discurso, que, al igual que los φάρμακα, «hechizaba la mente» de quien lo escuchaba (εξεφαρμακευσαν και έγοήτευσαν).¹²³⁴ Esta conexión entre magia y oratoria se basaba en los efectos que ambos —tanto el mago como el orador— producían en el oyente, un poder capaz de doblegar la voluntad, el cálculo y la lógica.¹²³⁵ En Roma, los oradores que pronunciaban sus discursos en el foro o la asamblea también eran vistos con cierto recelo. Ni siquiera Cicerón quedó libre de los rumores que vinculaban al orador con la práctica de la magia: según Casio Dión, Fuvio Caleno, abogado de Clodio y enemigo del Arpinate, llegó a tacharlo de «hechicero y mago» (γόης γάρ έστι και μάγος).¹²³⁶

Ahora bien, ¿cómo justificar, en una investigación como esta, la inclusión de discursos *orales*? ¿Es la oratoria un género literario? Por definición, el orador cultiva el arte de la elocuencia, que no es otra cosa que la capacidad de hablar con persuasión y claridad, y sus discursos se recitaban en voz alta delante de un auditorio. Sin embargo, algunos de estos discursos se publicaban por escrito un tiempo después tras haber sido embellecidos o retocados, hasta concretarse en un texto que se corresponde, a grandes rasgos, con el material que nos ha llegado.¹²³⁷ Desde luego, la *actio* del orador y los elementos extraliterarios que acompañaban sus alocuciones se escapan a nuestro análisis, pero ello no significa que la oratoria no sea literatura: como aplicación práctica de unos

¹²³² García Teijeiro 1987, 144.

¹²³³ Cf. Levi 1975. Sobre la relación entre la magia y el poder performativo del habla, cf. Tambiah 1968.

¹²³⁴ Gorg. *Hel.* 14. Cf. De Romilly 1975; Dufallo 2007, 14-15.

¹²³⁵ García Teijeiro 1987, 150.

¹²³⁶ Cass. Dio. 46.4.1. En cualquier caso, no debemos interpretar dichas palabras al pie de la letra. En el marco de la diatriba forense, era costumbre acusar a oradores y políticos rivales de practicar ritos sacrílegos o abominables, como se dice que hizo Polemón con Favorino (*De Physiog.* 1.18) o algunos sofistas con Libanio (Lib. 1.43; 50; 62; 162), cf. Swist 2017.

¹²³⁷ El propio Cicerón reconoce haber ampliado considerablemente la extensión original de sus discursos, e incluso se conservan algunos textos —como la segunda *Filípica* o la *actio secunda* de las *Verrinas*— que nunca fueron pronunciados en público, cf. Kytzler 2007, 337.

conocimientos adquiridos a través de la retórica, también posee un valor literario aparte del funcional.¹²³⁸

Aclarado este punto, la magia desempeñó una función importante en los discursos de los oradores, quienes —al margen de cargar con la etiqueta de «hechiceros»— proyectaron en sus adversarios este tipo acusaciones. A este respecto, debemos tener presente en todo momento un aspecto fundamental que define y caracteriza a la oratoria antigua, y que condiciona directamente el tratamiento de la magia en los discursos oratorios: el objetivo del orador era persuadir a los jueces/auditorio y, con vistas a ello, lo «verdadero» cedía ante lo «verosímil», que es lo que el público estimaba «creíble». O dicho de otro modo, los argumentos del orador deben adaptarse al universo conceptual y al conjunto de creencias de sus destinatarios/receptores. Así, no es idéntica la valoración que ofrece Cicerón de los hermanos Graco o de Gayo Mario en los discursos dirigidos al Senado —donde se muestra mucho más crítico con ellos— que en los pronunciados delante del pueblo, donde ofrece una visión más favorable de la *factio popularis*. Como tampoco es idéntica la imagen que proyecta de Vatinius en su discurso *In Vatinium* — donde lo acusó, como veremos más adelante, de practicar sacrificios humanos— que la versión más indulgente transmitida en otros discursos posteriores, tras haber hecho las paces con él.

Todo esto nos lleva a una segunda cuestión no menos importante, y es el peso que tenía la moralidad en la sociedad romana en general y en la oratoria en particular, especialmente en los discursos pronunciados durante los procesos judiciales (*genus iudiciale*). Aquí, el factor determinante a la hora de dictar sentencia era el carácter del individuo, no los hechos en sí. Es decir, que un ciudadano fuera realmente culpable o inocente resultaba menos relevante que en nuestros tiempos, en los que el derecho se basa en los hechos, y no en las personas: lo que importaba entonces es cómo era percibido ese ciudadano moralmente por la comunidad. Por eso la *vituperatio* o censura pública constituía el principal arma del orador, que hacía recuento de todos los vicios morales de su adversario, fueran reales o infundados (ascendencia servil, conducta sexual no-normativa, aspecto físico desagradable, etc.).¹²³⁹ Así, como concluye A. Corbeill en su estudio sobre la invectiva ciceroniana, «invective works as a series of examples of what a Roman is not».¹²⁴⁰

Es en este contexto —en el marco de la invectiva, las malas costumbres del acusado y su desviación de las normas sociales— en donde entran en juego la magia y la religión como instrumento de descalificación moral. Al acusar a un adversario de practicar magia, el orador —tensando los límites que separan la acción legítima religiosa de los actos impíos—, sacaba a relucir la inmoralidad del acusado, predisponiendo al auditorio y a los jueces en su contra. En otras palabras, acusar a alguien de magia implicaba destapar su inmoralidad, y su inmoralidad era, a su vez, una garantía de su culpabilidad.

¹²³⁸ Me apoyo aquí en el concepto de «orature» acuñado por J. Roach, que conjuga en un mismo plano la palabra escrita y la tradición oral como dos realidades simbiotes dentro de la oratoria (Roach 1996, 11-12).

¹²³⁹ Seager 2007.

¹²⁴⁰ Corbeill 2002, 199.

Los discursos de Cicerón ilustran mejor que ningún otro testimonio el papel que desempeñaba la magia en la oratoria latina y constituyen nuestra principal fuente de información. Aunque los orígenes de la oratoria en Roma se remontan a los siglos III-II a. C., los únicos discursos completos que se conservan son los suyos.¹²⁴¹ Nada queda de los discursos de Catón, Escipión, Lelio, los Graco, Escibonio Curión o Sulpicio Galba, aparte de un puñado de fragmentos, ni de la generación inmediatamente anterior a Cicerón, como Lutacio Catulo, Mucio Escévola, Rutilio Rufo, Hortensio, Craso o Antonio.¹²⁴² Y desde el siglo I d. C., con el tránsito al Imperio, la retórica y la oratoria experimentaron un lento declive, al quedar desvinculadas de la política y restringidas al ámbito privado.¹²⁴³

En suma, Cicerón es una especie de oasis en medio de dos desiertos vacíos y el eje alrededor del cual pivota la oratoria latina. Prueba de ello son los 58 discursos que se conservan, incluyendo tanto los discursos públicos como los privados. Sin embargo, pocos estudios —por no decir ninguno— han abordado de forma exhaustiva la cuestión de la magia en la oratoria ciceroniana. Casi todos los trabajos publicados hasta la fecha se centran exclusivamente en los aspectos religiosos, como el clásico estudio de U. Heibges o la obra de R. J. Goar.¹²⁴⁴ Más recientemente, F. Pina Polo ha examinado los usos retóricos de la religión en los discursos de Cicerón, pero, más allá, de alguna referencia aislada, apenas hace hincapié en las acusaciones de magia o *veneficium*.¹²⁴⁵ Hace relativamente poco se publicó una monografía enfocada expresamente al estudio de la religión romana a través de la obra de Cicerón, pero ninguno de los trabajos que la componen dedica un espacio específico a las prácticas mágico-religiosas o a la religiosidad privada.¹²⁴⁶

De ahí, en definitiva, la necesidad de tratar la cuestión de la magia en la oratoria latina. Así, el objetivo de este capítulo no es otro que analizar el discurso de la magia en los discursos Cicerón. Y, para ello, he optado por dividir el capítulo en tres apartados. El primero viene precedido por una breve introducción sobre Cicerón y el recurso a la religión, y en él trataré de examinar el lugar que ocupa la magia y la religión en la construcción del *hostis publicus* romano, centrándome, sobre todo, en las figuras de Catilina, Clodio y Marco Antonio. En el segundo apartado, me detendré a analizar el uso de *exempla* mitológicos relacionados con la magia, y, en particular, la identificación de Mitrídates y Clodia con la bruja Medea. Y en tercer apartado, abordaré los juicios contra Vatinius y Sasia, acusados, respectivamente, de practicar sacrificios humanos y hechizar

¹²⁴¹ La oratoria romana, entendida como género literario, se consolidó gracias a la influencia de la retórica griega, que tanto rechazo suscitó entre algunos sectores de la élite aristocrática, cf. Cantó Llorca, Codoñer Merino y Ramos Guerreira 1987; Von Albrecht 1997, 463-464.

¹²⁴² En su tratado *Brutus*, Cicerón ofrece un amplio catálogo de los oradores más influyentes que le precedieron, añadiendo a los ya citados otros nombres significativos, también de oradores griegos (Cic. *Brut.* 53-57), cf. Holgado Redondo 1978, 341-346.

¹²⁴³ Tácito dio cuenta en su *Diálogo de los oradores* de la decadencia de la retórica, un tema que también fue objeto de reflexión en un tratado perdido de Quintiliano y titulado, precisamente, *De causis corruptae eloquentiae*, cf. Von Albrecht 1997, 470.

¹²⁴⁴ Heibges 1969; Goar 1978.

¹²⁴⁵ Pina Polo 2002,

¹²⁴⁶ Santangelo y Beltrão da Rosa 2020. También es reciente la tesis de N. R. Wagner (2019), que investiga en profundidad el papel de la religión en los discursos de Cicerón. Sin embargo, una vez más la magia vuelve a omitirse por completo.

a los jueces, y que —por sus características singulares— conviene analizar de forma conjunta.

6.2. Magia y religión en los discursos de Cicerón

La más elemental de las lecturas de los discursos de Cicerón revela la importancia que tuvo en ellos la religión, sobre todo a la hora de persuadir a sus oyentes y autorizar —o desautorizar— una idea o argumento. El Arpinate apela constantemente a los sentimientos religiosos del auditorio, y una causa privada e individual acababa derivando así en un asunto de interés público. Y lo hacía amparándose en las prerrogativas de los dioses, como garantes de la legalidad y protectores del Estado.¹²⁴⁷ En este sentido, la topografía religiosa de la ciudad era una fuente de inspiración para el orador, con todos los templos, altares y recintos sagrados que se alzaban alrededor del foro. Hasta es posible que a cada llamada e invocación volviera las manos o su mirada a las estatuas de los dioses.¹²⁴⁸

El propio Cicerón formaba parte del colegio de augures y aprovechó varias veces esta circunstancia para exaltar su *pietas* y su devoción a los dioses.¹²⁴⁹ Tampoco perdió la oportunidad de encomiar la religiosidad de sus clientes cuando la situación se prestaba a ello. Así, en su discurso en defensa de Marco Fonteyo, el orador ponderó las virtudes de su hermana, una virgen vestal, e hizo responsables a los miembros del tribunal del castigo divino que resultaría de condenar a Fonteyo: «No permitáis, jueces, que los altares de los dioses inmortales y de la madre Vesta sean recordatorios de vuestro fallo a causa de los lamentos diarios de una virgen».¹²⁵⁰ De igual modo, el talento «sagrado» del poeta Arquias, amigo y cliente de Cicerón, constituía una prueba irrefutable de su ciudadanía romana,¹²⁵¹ y, siguiendo este mismo razonamiento, votar a favor de Pompeyo para comandar la campaña contra Mitridates suponía acatar la voluntad de los dioses, porque su virtud era «divina».¹²⁵²

Aparte de inspirar la compasión de los jueces ensalzando la *pietas* de sus clientes, Cicerón también recurrió a la religión como argumento para demostrar la culpabilidad de sus enemigos, muchos de ellos provinciales o de origen extranjero. En este caso, la impiedad de los pueblos «bárbaros», enemigos de la religión y de los dioses inmortales, constituía una clara demostración de la invalidez de su testimonio, como se observa, por ejemplo, en el citado juicio contra Fonteyo. Fonteyo se había excedido de sus

¹²⁴⁷ Heibges 1969, 849.

¹²⁴⁸ Como debió de suceder, por ejemplo, en la *peroratio* de la primera Catilinaria, cuando Cicerón se dirige directamente a Júpiter Estátor, en cuyo templo se había reunido el Senado: «Y tú, Júpiter, que fuiste puesto por Rómulo bajo los mismos auspicios que esta ciudad, y a quien justamente llamamos Estátor de esta misma urbe y de este imperio, mantendrás a Catilina y a sus secuaces lejos de tus templos y de los templos de los otros dioses, lejos de las casas y murallas de la ciudad, lejos de la vida y de las fortunas de todos los conciudadanos» (Cic. *Cat.* 1.33 [Trad. M^a J. Muñoz Jiménez, 2006]).

¹²⁴⁹ Cic. *Phil.* 2.4, cf. Pina Polo 2002, 57. Sobre Cicerón y su desempeño como *augur*, cf. Linderski 1981.

¹²⁵⁰ Cic. *Font.* 47 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 2011).

¹²⁵¹ Es decir, desde la perspectiva de Cicerón, el hecho de que Arquias gozara del favor divino y fuera considerado un poeta «sagrado» (Cic. *Arch.* 18-19; 31) era un signo inequívoco de que los dioses lo aceptaban como un miembro más de la comunidad, cf. Heibges 1969, 842.

¹²⁵² Cic. *Leg. Man.* 33; 36.

prerrogativas como pretor de la Galia Narbonense y fue acusado de concusión por los galos alóbroges (69 a. C.). Cicerón, que intervino como abogado, trató de convertir la causa en una «cuestión de Estado», y en su discurso, impugnó el testimonio de los galos alegando que se trataba de un pueblo que no tenía miedo a los dioses, a quienes les habían declarado la guerra:

¿Acaso os creéis de verdad que esos pueblos se sienten impresionados por el vínculo sagrado de un juramento y por el temor a los dioses inmortales cuando presentan sus testimonios? Se apartan ellos tanto de las costumbres y la manera de ser del resto de las gentes que las demás emprenden las guerras en defensa de sus religiones, éstas contra las religiones de todas, aquéllas impetran de los dioses inmortales su paz y su apoyo cuando hacen la guerra, éstas han hecho la guerra contra los mismísimos dioses inmortales.¹²⁵³

Los galos también tenían la «bárbara» costumbre de celebrar sacrificios humanos, y, según Cicerón, sus antepasados cometieron grandes sacrilegios, como profanar el santuario de Apolo y el Capitolio, refiriéndose, respectivamente, a la destrucción del santuario délfico en el 279 a. C. y al saqueo galo del 390 a. C.:

Por estas mismas gentes piadosas y rigurosas en sus testimonios, fue asediado el Capitolio y aquel Júpiter con cuyo nombre nuestros mayores quisieron que quedara sellada la fe en los testimonios [...]. Porque, ¿quién ignora que ellos mantienen hasta el momento presente aquel monstruoso y bárbaro rito de inmolar seres humanos?¹²⁵⁴

Los sacrificios humanos oficiados por los druidas era un lugar común en la literatura de la época, sobre todo en las obras de carácter etnográfico.¹²⁵⁵ Sin embargo, por muy tendenciosos que puedan parecer estos testimonios, y por muy exagerado o deformado que suene el discurso de Cicerón, sus palabras no pueden despacharse como una mera difamación. Varios restos arqueológicos documentan la práctica de sacrificios humanos en territorio galo, como ponen de manifiesto los hallazgos producidos en Entremont (Alta Saboya), cerca de la frontera suiza.¹²⁵⁶ Podría decirse, pues, que Cicerón no inventó nada: lo que hizo, más bien, fue explotar un tópico —los sacrificios humanos practicados por algunos pueblos galos— en su propio beneficio, unos sacrificios que, como hemos visto, tenían una base histórica o real.¹²⁵⁷ Es decir, Cicerón explotó la mala reputación de un pueblo extranjero para desacreditarlo moralmente ante la audiencia y

¹²⁵³ Cic. *Font.* 30 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 2011), cf. Pina Polo 2002, 58; Vasaly 1993, 193. Estas palabras se corresponden, a grandes rasgos, con el retrato que Livio hizo de Aníbal, quien, al igual que los galos, tampoco temía a los dioses (*nullum deum metus*) y carecía de «escrúpulos religiosos» (*nulla religio*, Liv. 24.4.9). Sin embargo, Cicerón incurre aquí en una pequeña contradicción: aunque al principio dice que los galos no se amedrentaban ante los dioses, poco después señala que realizaban sacrificios expiatorios «por temor a su cólera» (Cic. *Font.* 31).

¹²⁵⁴ Cic. *Font.* 30-31 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 2011).

¹²⁵⁵ Caes. *Gall.* 6.16; Strab. 4.4.198.

¹²⁵⁶ Rambaud 1980, 307; Arcelin y Brunaux 2003, 245-246; Dyck 2012, 66.

¹²⁵⁷ En todo caso, como señala F. Marco Simón en su estudio sobre los sacrificios humanos en los pueblos celtas, este tipo de prácticas no dejaban de ser excepcionales, y alimentaron toda una serie de prejuicios y estereotipos dentro de la literatura romana (1999). Respecto a esta cuestión, J. P. Balsdon enumera una lista de juicios y opiniones desfavorables que los romanos formularon respecto a los galos, y entre ellos menciona los sacrificios de los druidas: «They had their bards and their druids whom, as the focus of Gallic nationalism and as perpetrators of human sacrifice, the Romans made it their policy to eliminate» (1979, 65).

anular su testimonio.¹²⁵⁸ Además, para el orador y sus coetáneos, cometer perjurio o jurar en falso constituía una grave ofensa contra los dioses, y acarreaba, en consecuencia, una némesis o castigo.¹²⁵⁹

Desautorizar a un adversario escudándose en su religión o en su religiosidad constituye también un recurso habitual en el discurso en defensa de Lucio Valerio Flaco, gobernador de Asia en el año 62 a. C. y acusado por los provinciales de concusión. Cicerón focalizó sus ataques contra la comunidad judía, de donde procedía la mayoría de los denunciantes, y, con vistas a ganarse la simpatía de los jueces, concluyó su intervención menospreciando la religión de los judíos y tachándola de «bárbara superstición»:

Flaco prohibió mediante un edicto que se exportase oro de Asia [...]. Y ha sido un acto de severidad el oponerse a esa bárbara superstición (*barbarae superstitioni*). [...]. Cundo Jerusalén aún se mantenía firme y los judíos estaban pacíficos, sus prácticas religiosas, no obstante, ya desdecían el esplendor de nuestro imperio [...]. [El pueblo judío] ha dejado ver cuál era la estima que le tenían los dioses inmortales, pues ha sido vencido, sometido a tributo y esclavizado.¹²⁶⁰

Como observa S. Rocca, desde la óptica ciceroniana, el judaísmo no solo se oponía a la dominación romana, también a sus costumbres y valores tradicionales. Por ello, el éxito militar de Roma era visto, en parte, como un éxito de su religión, porque los dioses inmortales correspondían a la *pietas* del pueblo romano con el imperio y la dominación de Oriente: «Roman religion and piety was superior to that of the vanquished people».¹²⁶¹ Es decir, si los judíos cayeron derrotados ante Pompeyo, fue porque su religión y su Dios eran inferiores.

Cicerón aplica en este discurso la misma táctica que en *Pro Fonteio*: invalida el testimonio de los demandantes destapando la falsedad de sus dioses y lo que él mismo califica como actos impíos. Así lo expresa el propio orador cuando insta al auditorio a desconfiar de un pueblo «que no es nada escrupuloso en la afirmación de sus testimonios» (*natio minime in testimoniis dicendis religiosa*),¹²⁶² y no solo incluye entre ellos a los judíos, también a los griegos, que —por mucho que inventaran el arte y la retórica— carecían de «escrupulosidad y lealtad a la hora de dar su testimonio».¹²⁶³ De este modo, el Arpinate contrasta la *levitas* de los helenos con la rectitud moral y la *gravitas* del pueblo romano.¹²⁶⁴

¹²⁵⁸ Corbeil 2002, 205. En cambio, en *Pro Escauro* el orador no incide en la religiosidad de los sardos, sino que apela a otros lugares comunes y «caricaturas» étnicas, como su proverbial falsedad, su avaricia y su bajeza moral.

¹²⁵⁹ Cic. *Leg.* 2.22.6: «sea el castigo divino del perjuro la muerte; el humano, la deshonra». Asimismo, Lucilio ponía en relación el perjurio de los malos ciudadanos con su ateísmo (Fr. 1138-1141 Marx). Cf. Robinson 1973, 360-361. Por otra parte, y en relación con este punto, Plinio el Viejo dio cuenta de los métodos fraudulentos que utilizaban los galos, y en particular los druidas, para salir airosos de los juicios. Según él, los sacerdotes galos conocían las propiedades mágicas de un extraño huevo de serpiente y «su extraordinaria eficacia para conseguir victorias en los procesos». No obstante, para Plinio todo ello no era más que engaños, y como prueba aduce el caso real de un ciudadano que fue ejecutado por orden del emperador Claudio solo por llevar ese amuleto durante el juicio (Plin. *NH.* 29.54).

¹²⁶⁰ Cic. *Flac.* 67-69 (Trad. J. Aspa Cereza, 1991), cf. Marshall 1975, 141-142; Stern 1976, 193.

¹²⁶¹ Rocca 2014, 15.

¹²⁶² Cic. *Flac.* 23 (Trad. J. Aspa Cereza, 1991).

¹²⁶³ Cic. *Flac.* 9.

¹²⁶⁴ Vasaly 1993, 199-200.

De igual manera, Cicerón también utilizó la religión para desacreditar a sus adversarios políticos, cuyas acciones sacrílegas constituían una seria amenaza para la seguridad del Estado. Por ejemplo, entre los múltiples vicios que atribuyó a los cónsules Pisón y Gabinio —quienes habían apoyado el tribunado de Clodio— destacaba, por encima de cualquier otro, su impiedad, siendo tachados de *impii et nefarii*.¹²⁶⁵ En cualquier caso, el juicio contra Verres —que supuso, a la postre, el primer gran éxito político de Cicerón— merece un comentario aparte, por la magnitud de sus ofensas y delitos religiosos.

Cayo Verres había sido gobernador de Sicilia entre el 73-71 a. C. y, tras su marcha, fue acusado por los representantes de varias ciudades de corrupción y de haber expoliado la isla llevándose consigo centenares de estatuas y objetos valiosos. Estaba previsto que el juicio se celebrara en dos sesiones, pero Cicerón aportó tal cantidad de pruebas en la primera sesión, que la segunda resultó completamente innecesaria. Verres, sabiéndose culpable, abandonó Roma pretextando una enfermedad, fue condenado *in absentia* y vivió en el exilio hasta su muerte tres décadas después. Por tanto, la participación de Cicerón en el juicio, celebrado el 5 o 6 de agosto del 69 a. C., se limita al único discurso que integra la *actio prima*. En cambio, los cinco discursos de la segunda sesión circularon un tiempo después en forma escrita, no sin antes haber sido optimizados o perfeccionados por el orador.

Cicerón no solo ejerció como abogado de los sicilianos, también como defensor de los dioses. Verres fue retratado como un extranjero, o, en palabras de A. Corbeill, como un «de-romanized»: vestía a la manera de los griegos, era afeminado y sus costumbres —proclives al lujo y la bebida— las propias de un *basileus* helenístico.¹²⁶⁶ Como señala I. Köster, la descripción de Cicerón se corresponde con la de un individuo ajeno a las normas que rigen el mundo civilizado: «a cultural and religious outsider».¹²⁶⁷ Es decir, Verres era visto como un sujeto inmoral que transgredía las convenciones políticas y sociales, y que despreciaba la *religio* injuriando a los dioses y destruyendo sus templos.

Ya al comienzo de su discurso, Cicerón expone «los muchos sacrilegios» (*multa nefarie*) que Verres cometió en Sicilia «contra los dioses y los hombres».¹²⁶⁸ Más tarde declara que en él nunca hubo sentimiento de humanidad «ni consideración religiosa», y que era imposible que se salvara teniendo en cuenta «cuán impío, criminal y sacrílego» había sido con los dioses.¹²⁶⁹ Era tenido por todos como un ser «abyecto y sacrílego»,¹²⁷⁰ y, según el orador, para él «no existía nada sagrado ni objeto de sentimiento religioso».¹²⁷¹ Durante su mandato provincial, había declarado la guerra a los hombres y a los dioses inmortales y jamás manifestó «sacramento o sentimiento religioso» (*sacri...religiosi*).¹²⁷² En suma, un pueblo como el siciliano, de cuyo esfuerzo y trabajo dependía la subsistencia

¹²⁶⁵ Cic. *Red. sen.* 18. Cf. Pina Polo 2002, 58.

¹²⁶⁶ Corbeill 2002, 206.

¹²⁶⁷ Köster 2017, 158. Cf. May 1988, 31-47; Frazel 2009.

¹²⁶⁸ Cic. *Verr.* 1.1.56 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990a).

¹²⁶⁹ Cic. *Verr.* 1.1.47 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990a).

¹²⁷⁰ Cic. *Verr.* 2.1.69.

¹²⁷¹ Cic. *Verr.* 2.4.72 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990b).

¹²⁷² Cic. *Verr.* 2.4.71.

de Roma, no merecía «la sacrílega ferocidad de Gayo Verres». ¹²⁷³ Por eso Cicerón insiste tantas veces en la idea de que el juicio celebrado contra él, lejos de arbitrar las irregularidades de un pretor romano, juzgaba las perversiones de «tirano sacrílego» que despreciaba a los dioses y que era «enemigo y depredador de todo lo que se consideraba sagrado y religioso». ¹²⁷⁴

Ahora bien, ¿a qué sacrilegios se refiere exactamente? Por un lado, Verres amañó en Siracusa la elección del sacerdote de Júpiter y en lugar de sortear el cargo, como dictaba la costumbre, eligió directamente a su candidato favorito. Para los siracusanos, esta maniobra era ilegal, porque quebrantaba la *lex de religione* y los principios del «derecho divino». ¹²⁷⁵ Pero, más allá de estas infracciones menores, la acusación más grave que afrontó Verres fue el robo de estatuas y obras de arte, expoliadas de los templos que había ido visitando. Y no solo en Sicilia: siendo *legatus* de Asia, Verres se habría llevado las pinturas del templo de Minerva en Atenas, ¹²⁷⁶ las estatuas del templo de Apolo en Delos ¹²⁷⁷ y un gran número de esculturas procedentes de Quíos, Eritras, Halicarnaso, Samos y Perga. ¹²⁷⁸ Se habría hecho incluso con el candelabro de Júpiter Óptimo Máximo que los embajadores de Siria habían llevado a Roma para que adornara la capilla del dios. ¹²⁷⁹

Como gobernador de Sicilia, Verres habría robado la estatua de Mercurio en Tíndaris, ¹²⁸⁰ la de Apolo del templo de Asclepio en Agrigento, ¹²⁸¹ la de Hércules, también en Agrigento, ¹²⁸² y la de Ceres del templo que los ciudadanos de Catania habían consagrado a la diosa. ¹²⁸³ Ceres era una divinidad venerada en toda Sicilia, y Verres, consciente de su poder simbólico, se apropió de la famosa estatua que presidía la ciudad de Henna. Los ennesi protestaron enérgicamente, a tal punto que su máxima preocupación, como indica Cicerón, no eran «las exigencias de los diezmos», y tampoco los juicios injustos, sino el robo de la estatua de Ceres. ¹²⁸⁴ La rapacidad de Verres también le habría llevado a sustraer la estatua que la diosa Diana tenía en Segesta, una imagen con un valor simbólico añadido, al conmemorar la victoria de Escipión contra los cartagineses en la Tercera Guerra Púnica. ¹²⁸⁵ Cicerón, que conocía bien la historia, la explotó en su propio beneficio y comparó a Verres con los cartagineses y —peor todavía— con los persas, quienes, a diferencia de lo que él había hecho, ni siquiera se atrevieron a profanar el santuario de Apolo en Delos. ¹²⁸⁶

¹²⁷³ Cic. *Verr.* 2.5.123.

¹²⁷⁴ Cic. *Verr.* 2.4.75 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990b).

¹²⁷⁵ Cic. *Verr.* 2.2.126-127.

¹²⁷⁶ Cic. *Verr.* 2.1.47.

¹²⁷⁷ Cic. *Verr.* 2.1.47.

¹²⁷⁸ Cic. *Verr.* 2.1.49-54.

¹²⁷⁹ Cic. *Verr.* 2.4.64.

¹²⁸⁰ Cic. *Verr.* 2.4.84.

¹²⁸¹ Cic. *Verr.* 2.4.93.

¹²⁸² Cic. *Verr.* 2.4.94.

¹²⁸³ Cic. *Verr.* 2.4.99-100.

¹²⁸⁴ Cic. *Verr.* 2.4.109-114.

¹²⁸⁵ Cic. *Verr.* 2.4.71-77.

¹²⁸⁶ Cic. *Verr.* 2.4.78. Las referencias al robo de *imagines* de mujeres o deidades femeninas también ofrecía al orador la posibilidad de explotar otras características asociadas al arquetipo del tirano, como su promiscuidad y depravación sexual. Por eso Cicerón se esfuerza tanto en describir a estas diosas como vírgenes o doncellas.

En la *peroratio* del último discurso, Cicerón invocó a todos los dioses que habían sido injuriados por Verres y reclamó de ellos justicia: «imploro y conjuro a todos los demás dioses y diosas, a cuyos templos y cultos ese, poseído por una locura y audacia nefandas, tuvo siempre declarada una guerra sacrílega e impía (*bellum sacrilegum impiumque*)». ¹²⁸⁷ De sus palabras se infiere que Verres estaba en conflicto con los hombres y con los dioses, unos dioses que, para mayor afrenta y deshonra, no formaban parte de una religión «impía» —como los dioses de los galos y o el Dios de los judíos— sino de «una religión común a todas las naciones y unos cultos que practicaron nuestros mayores». ¹²⁸⁸ Es decir, aunque Cicerón admite que los objetos usurpados a los pueblos derrotados perdían su carácter sagrado, ¹²⁸⁹ Verres no había saqueado a un enemigo, sino a un aliado, y tampoco a unos dioses extraños o impíos, sino a los mismos que integraban el panteón romano. ¹²⁹⁰

En síntesis, Cicerón hizo todo lo posible por presentar a Verres como un enemigo de los dioses y la religión. Sin embargo, en ocasiones, su argumentación carece de validez jurídica y se halla mediatizada por un marcado interés retórico: en cierto modo, lo que hace Cicerón es «construir» la impiedad de Verres y añadir a sus crímenes «profanos» o civiles un componente espiritual y religioso. ¹²⁹¹ Por ejemplo, concede a los objetos y estatuas robadas una significación religiosa que la mayor de las veces excede su valor artístico y material. O dicho de otro modo, en momentos puntuales, Cicerón «sacraliza» los objetos que Verres había expropiado para que sus delitos resultaran más graves y condenatorios a ojos del auditorio. ¹²⁹² Y, con vistas a lograrlo, se sirve de varios recursos y estrategias persuasivas, como la descripción vívida y detallada de las estatuas (*evidentia*), enfatizando el misterio, la belleza y el halo de sacralidad que envolvía a cada una de ellas. ¹²⁹³

En suma, los juicios en defensa de Flaco y Fonteyo y los discursos que componen las *Verrinas* son solo una pequeña muestra de la importancia que adquiere la religión en la oratoria ciceroniana. En los dos primeros casos, el orador reforzó la imagen de sus clientes elogiando su *pietas* y condenando las costumbres «bárbaras» de los denunciantes, devotos de una religión «impía» y de unos dioses «falsos». Y en cuanto a Verres, Cicerón magnificó la gravedad de sus crímenes confiriéndoles una dimensión religiosa. El objetivo era idéntico: deslegitimar moralmente al adversario poniendo en contra suya a los dioses y al auditorio, y, de paso, presentarse a sí mismo como el paladín de las leyes y la tradición.

¹²⁸⁷ Cic. *Verr.* 2.5.188 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990b).

¹²⁸⁸ Cic. *Verr.* 2.4.114 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990b).

¹²⁸⁹ Cic. *Verr.* 2.4.122: «aunque su victoria había convertido en profano todo aquello...».

¹²⁹⁰ Cicerón se cuida en todo momento de referirse a los dioses expoliados con sus respectivos nombres romanos (Lhommé 2008, 61-62). Según señala A. Vasaly, los dioses de Italia, Etruria y la Magna Grecia recibían un tratamiento especial por parte de los romanos y sus estatuas eran, en consecuencia, objeto de respeto y veneración: «the plundered statues, at least of divinities, would have been treated by the Romans with reverence and a sense of religious awe» (1993, 160).

¹²⁹¹ Lhommé 2008, 58.

¹²⁹² De hecho, el orador emplea el término *dei* para referirse a muchas de estas estatuas en vez de utilizar el sustantivo *signa*, de uso más corriente, pero sin connotaciones religiosas.

¹²⁹³ Así, el candelabro de Antíoco que los embajadores sirios llevaron a Roma parece más un artículo de lujo que un objeto religioso. En palabras de I. Köster, «Cicero fashions works of art into ritual objects» (2017, 152).

Por supuesto, la verdad no tenía ningún valor y tampoco era requisito aportar pruebas objetivas y fehacientes que demostraran la culpabilidad del acusado: el mero hecho de atentar contra el Estado constituía en sí mismo un sacrilegio, y cualquier acto hostil contra la República era automáticamente tipificado como un delito religioso.¹²⁹⁴ No obstante, a medida que Cicerón fue ganando fama como orador, los argumentos religiosos que esgrimió contra sus oponentes fueron radicalizándose. Como trataré de exponer en las páginas siguientes, la virulencia de la invectiva religiosa era proporcional a la magnitud del peligro encarnado por el enemigo público, y en contraposición a Verres, todos los adversarios políticos que entraron en conflicto con Cicerón —desde Catilina hasta Marco Antonio, pasando por Clodio, Mitrídates y Vatino— fueron, de algún modo u otro, vinculados con la práctica de la magia o acusados de llevar a cabo este tipo de actividades.

6.2.1. *Impii et nefarii*: el papel de la magia en la construcción del *hostis publicus*

Empezando por Catilina, lo primero que llama la atención es la escasa presencia que tiene el elemento mágico en los cuatro discursos que integran las *Catilinarias*, tanto más si se trae al recuerdo ese pasaje de Salustio en el que Catilina y los suyos aparecen practicando ritos sangrientos.¹²⁹⁵ Lo previsible, o lo que uno cabría esperar, es que Cicerón diera pábulo a todas estas historias, pero, tal como veremos, el Arpinate puso el foco en otros aspectos ajenos a la religiosidad privada de Catilina. De entrada, el orador parece omitir los vicios «personales» del acusado y prioriza en su lugar los delitos de mayor alcance o resonancia pública, es decir, aquellos que atentaban contra la seguridad del Estado:

Pero ahora acometes directamente a todo el Estado. Emplazas a un aniquilamiento devastador a los templos de los dioses inmortales, a las casas de la ciudad, a la vida de todos los ciudadanos, a Italia entera [...]. Aludo a aquellos hechos que atañen, no a tus ignominiosos vicios personales ni a tu vergonzante penuria doméstica, sino a los supremos intereses de la república y a la vida y bienestar de todos nosotros.¹²⁹⁶

Estamos ante un nuevo ejemplo de exageración retórica. Cicerón pretende concitar la indignación del pueblo y del Senado a través de la «universalización» de sus crímenes, y el modo más eficaz de conseguirlo pasa por presentarse a sí mismo como el vicario de los dioses,¹²⁹⁷ y a Catilina como un ciudadano impío que les declara la guerra

¹²⁹⁴ Pina Polo 2002, 67. P. MacKendrick fuerza en extremo esta argumentación y en su análisis de los discursos ciceronianos interpreta los términos *pious* e *impius* como «leal» y «desleal»: «*impius* means disloyal, not irreligious» (1995, 224). Dicho análisis es parcialmente aplicable a los discursos contra Marco Antonio (cf. n. 1371), pero en la Antigua Roma, religión y política conformaban dos realidades indisociables, toda vez que el culto romano constituía, ante todo, una religión cívica. Sobre la religión cívica romana, véase el estudio reciente de F. Marco Simón (2021).

¹²⁹⁵ Según Salustio, antes de pronunciar un solemne juramento, Catilina entregó a sus cómplices copas de vino mezcladas con sangre humana (Sall. *Cat.* 22.1).

¹²⁹⁶ Cic. *Cat.* 1.11-12; 14 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹²⁹⁷ Como cónsul y máximo representante de los dioses, Cicerón dice actuar inspirado por ellos y a instancias de su voluntad: «Y esto, Quirites, os lo prometo fiado, no en mis propios conocimientos ni en razones humanas, sino en los muchos y claros presagios de los dioses inmortales, bajo cuya inspiración me hice a esta esperanza y a este pensamiento» (Cic. *Cat.* 2.29 [Trad. J. Aspa Cereza, 1995]).

y profana sus templos.¹²⁹⁸ En efecto, Catilina va más lejos incluso que Verres: si aquel se conformaba con expoliar las estatuas de los templos, este planea directamente incendiarlos:

Emplazas a un aniquilamiento devastador a los templos de los dioses inmortales.¹²⁹⁹

Se os encomienda ella misma y os encomienda la vida de todos los ciudadanos, la ciudadela y el Capitolio, los altares de los Penates, el fuego inextinguible de Vesta, los templos y santuarios de todos los dioses, los muros y casas de la ciudad.¹³⁰⁰

El proyecto revolucionario de Catilina implicaba un enfrentamiento directo con los dioses, que llegaron a manifestar su rechazo a través de diferentes signos y *prodigia*.¹³⁰¹ De hecho, Cicerón cuenta en su discurso *ad populum* que esa misma mañana, justo en el instante en el que los conjurados eran conducidos al templo de la Concordia, varios operarios erigieron una estatua de Júpiter delante del Capitolio.¹³⁰² Y, según su razonamiento —avalado por su dignidad consular y su pertenencia al colegio de augures—, este hecho solo podía ser una prueba de que la ciudad estaba bajo la protección del dios.¹³⁰³

Por otra parte, la propia existencia de Catilina también era vista como una especie de portento maligno, o así se desprende de las palabras de Cicerón, quien no duda en referirse a él como «monstruo de mal presagio» (*monstro illo atque prodigio*).¹³⁰⁴ Para A. Corbeill, tachar a un adversario de *prodigium* excedía los límites del insulto y la invectiva política. Bajo este término subyace una clara connotación religiosa y Cicerón hará uso de él en otros discursos, como los pronunciados contra Clodio y Marco Antonio, a quienes calificó, respectivamente, de *prodigium* y de *monstrum*.¹³⁰⁵ De esta manera, el orador presenta a Catilina como una perturbación o anomalía religiosa: «a disturbance in the web of divine order that the Romans referred to as marking the peaceful relationship between the gods and human beings (*pax deorum*)».¹³⁰⁶ Y es a él, a Cicerón, a quien competía, con sus palabras y sus acciones, practicar la correspondiente expiación religiosa (*piaculum*), expresada simbólicamente en el destierro de Catilina y su expulsión de la ciudad.

En definitiva, al emprender una *coniuratio impia* y tramar un *impio latrocinio*, Catilina y sus cómplices debían ser condenados como enemigos de la religión y de los dioses.¹³⁰⁷ Como ya he apuntado, aunque Cicerón se mostró particularmente interesado

¹²⁹⁸ Cicerón habla en varios pasajes de una «guerra nefanda», cf. Cic. *Cat.* 1.25 (*sed ne bellum quidem nisi nefarium*); 1.33 (*ad impium bellum ac nefarium*); 3.3 (*nefarium belli*). Cf. Goar 1978, 37.

¹²⁹⁹ Cic. *Cat.* 1.12 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³⁰⁰ Cic. *Cat.* 4.18 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995). Sobre los ataques de los catilinaros a las Vestales, cf. Cic. *Cat.* 4.2;12; *Dom.* 144. Cf. Cadoux 2005.

¹³⁰¹ Cic. *Cat.* 3.18: «...sin hablar de prodigios como aquellas luces, vistas por la noche en occidente, o el resplandor del cielo; sin hablar de los rayos que cayeron; o de los terremotos; sin hablar de los otros sucesos ocurridos durante nuestro consulado en tan gran número que parecía como si los dioses inmortales nos anunciaran lo que ahora está sucediendo» (Trad. J. Aspa Cereza, 1995). A continuación, el orador añade que el año de la «primera conjuración» (65 a. C.), las estatuas de varios dioses erigidas en el Capitolio fueron golpeadas por un rayo mientras se fundían las tablas de las leyes, y los arúspices, llegados de Etruria, vaticinaron «el ocaso total de la ciudad y de su imperio» (Cic. *Cat.* 3.19).

¹³⁰² Cic. *Cat.* 3.21.

¹³⁰³ Sobre la estatua y el papel de Júpiter en la tercera catilinaría, cf. Beltrão da Rosa 2020.

¹³⁰⁴ Cic. *Cat.* 2.1.

¹³⁰⁵ Cic. *Har. resp.* 4; *Phil.* 13.49.

¹³⁰⁶ Corbeill 2008, 243.

¹³⁰⁷ Cic. *Cat.* 4.18; 1.23.

en destapar los crímenes «públicos» de Catilina y sus tentativas de «rebelión» (*seditio*), tampoco podía ignorar o pasar por alto otros pormenores asociados a su vida privada, sin importar que fueran veraces o infundados. Y es en este punto donde la magia emerge como un instrumento de descalificación moral sumamente eficaz desde el punto de vista retórico.¹³⁰⁸

Por ejemplo, cuando Cicerón carga contra los jóvenes que respaldaban la causa de Catilina, el orador destaca su habilidad para «blandir un puñal y envenenar» (*sicas vibrare et spargere venena*).¹³⁰⁹ Para cualquier romano de la época, las palabras del orador—y sobre todo la alusión al puñal y a los venenos— evocaban instantáneamente la *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*, aprobada por Sila unos años antes con el fin de castigar los delitos asociados al uso de venenos y a las artes mágicas en general.¹³¹⁰ Así pues, según Cicerón, Catilina basaba sus apoyos en grupos de delincuentes que estaban en disposición de cometer —si no lo habían hecho ya— crímenes relacionados con la práctica de la brujería.¹³¹¹

En estas manadas figuran todos los jugadores, todos los adúlteros, todos los que carecen de pudor y de vergüenza. Estos mozalbetes tan pulidos y tan refinados, no sólo aprendieron a enamorarse y a ser amados, no sólo a bailar y a cantar, sino también a blandir el puñal y a envenenar.¹³¹²

Pero otro pasaje de este mismo discurso ilustra de forma más explícita el vínculo entre Catilina y la magia. En este caso, Cicerón, lamentando la suerte de la República y el peligro que corría si Catilina se quedaba en la ciudad, enumera una serie de individuos que habían tenido tratos o amistad con él. Y el primero de la lista es, precisamente, el *veneficus*:

¿Qué envenenador (*veneficus*) puede encontrarse en toda Italia, qué espadachín, qué bandido, qué asesino, qué parricida, qué falsificador de testamentos, qué estafador, qué rufián, qué disipador, qué adúltero, qué mujer infame, qué corruptor de la juventud, qué hombre corrompido, qué perdido, el cual no confiese haber tenido trato íntimo con Catilina?¹³¹³

¹³⁰⁸ La concepción de la magia como una práctica privada e individual —en contraposición a la religión, pública y social— no deja de ser una simplificación teórica sujeta a múltiples matizaciones, véase Sánchez Natalías 2016; 2020, con ejemplos de *defixiones* en contextos públicos. Con todo, estas tesis estructuralistas, formuladas por E. Durkheim y desarrolladas por M. Mauss, han gozado de una gran aceptación en los estudios sobre magia, especialmente entre aquellos teóricos e investigadores que interpretan dicho fenómeno como una actividad no integrada socialmente o ajena a una comunidad moralmente uniforme. Cf. Cunningham 1999, 43-47.

¹³⁰⁹ Cic. *Cat.* 2.23.

¹³¹⁰ De acuerdo con el propio Cicerón, la *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis* se encarga de juzgar los casos de envenenamiento en tribunales especializados en este tipo de delitos (*quarere de veneno*), e incumbía a todos aquellos que hubieran «preparado, vendido, comprado, retenido o dado algún veneno» (Cic. *Clu.* 148, cf. Dig. 48.8.3), cf. Ferrary 1991; Rives 2006. En cambio, en época anterior a la ley era el Senado el que se encargaba de dirimir los juicios por envenenamiento (*φάρμακείας*) que tenían un alcance público, cf. Polyb. 6.13.4.

¹³¹¹ Dyck 2008, 156.

¹³¹² Cic. *Cat.* 2.23 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³¹³ Cic. *Cat.* 2.7 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995). En un pasaje muy similar de su tratado *Sobre los oficios*, Cicerón otorga el mismo tratamiento a los «asesinos, envenenadores (*veneficiis*), falsificadores de testamentos, rateros y malversadores», a quienes, según él, habría que meter en la cárcel (Cic. *Off.* 3.73). Por otro lado, en las listas de individuos infames transmitidas en los tratados astrológicos, el practicante de magia suele aparecer asociado a otros colectivos igualmente despreciables que Cicerón menciona en su discurso. Por ejemplo, según Ptolomeo, todo aquel que nacía bajo el influjo de Saturno tenía altas

Tradicionalmente, el retrato arquetípico del enemigo público romano suele incluir, junto a otros vicios y depravaciones, el recurso a la magia negra. Lo vemos, por ejemplo, en la descripción de Mitrídates VI —quien, según las fuentes, habría acogido en su corte a un γόης llamado Sosípatro¹³¹⁴—, o sin ir más lejos, en la de Perseo de Macedonia, que «actuaba recurriendo a toda clase de delitos ocultos, asesinatos y envenenamientos» (*veneficiorum*).¹³¹⁵ También Aníbal fue asociado con las *artes magicae*, haciéndole partícipe de ceremonias extrañas y sacrificios impíos.¹³¹⁶ Como todas estas figuras —la mayoría *hostes publici* y enemigos del Estado—, Catilina maquinó sus planes con la complicidad de hechiceros o *venefici*. Pero hay un testimonio que, puesto en paralelo con el pasaje de Cicerón, permite esclarecer mejor su trasfondo y significado. Se trata de la segunda *Olíntica* de Demóstenes, un discurso político que el orador ateniense pronunció en el año 349 a. C. para enardecer el ánimo de sus compatriotas contra Filipo II. Allí, Demóstenes pasa revista a las truculentas perversiones del monarca macedonio, insistiendo en su carácter licencioso, en los excesos báquicos y, sobre todo, en sus malas compañías, que reunían a los miembros más abyectos de la sociedad, como magos o «taumaturgos»:

Y es evidente que eso es cierto, pues aquellos a quienes iban expulsando de aquí por considerarlos más disolutos que los milagrosos (θαυματοποιῶν), el famoso Calias, esclavo público, y hombres de la misma laya, histriones, poetas de canciones obscenas, los cuales las componen para ridiculizar a sus compañeros, éstos son los que le dan contento y a los que tiene en su corte.¹³¹⁷

Sin duda, la visión de un romano del siglo I a. C. difería sustancialmente de la de un ateniense del siglo IV a. C. Aunque los actores y poetas satíricos también fueron estigmatizados en su época, Cicerón vinculó a Catilina con otros delincuentes y gentes de mal vivir que, para los estándares morales de su auditorio, resultaban todavía más repulsivos, como los parricidas, los falsificadores de testamentos y los adúlteros. Sin embargo, tanto él como Demóstenes encabezan sus respectivas listas con individuos íntimamente relacionados a la práctica de la magia. De este modo, si bien la figura del *veneficus* no se corresponde exactamente con la del taumaturgo, la referencia al θαυμαποιός en las *Olínticas* nos traslada, sin ningún tipo de equívoco, al ámbito de lo oculto y lo sobrenatural.¹³¹⁸

En definitiva, Cicerón estableció un nexo entre Catilina y las prácticas de los *venefici* y es posible que se inspirara para ello en los discursos de Demóstenes, a quien,

probabilidades de convertirse en alguien malvado y sin piedad, a la altura de los «magos» (μαγικούς), envenenadores (φαρμακευτάς), traidores, falsificadores y ladrones (Ptol. *Tetr.* 3.161).

¹³¹⁴ Ath. 252f. Sin duda, el retrato que ofrece Ateneo del rey Mitrídates está distorsionado. El autor describe al rey pónico con los atributos y estereotipos propios del «bárbaro» oriental, de ahí el interés por relacionarlo con hechiceros y envenenadores. Cf. Braund 2000, 518.

¹³¹⁵ Liv. 42.18.1 (Trad. J. A. Villar Vidal, 2008).

¹³¹⁶ Sil. *Pun.* 1.95-140, cf. Tupet 1980.

¹³¹⁷ Dem. 2.19 (Trad. A. López Eire, 1980).

¹³¹⁸ Este término suele traducirse como «titiritero» o «prestidigitador», pero, en algunos contextos, el θαυμαποιός se identifica directamente con el taumaturgo o con mago que opera «milagros» (θαῦμα), cf. Dickie 2001, 59. Así, el término θαυμαποιός que emplea Demóstenes en su discurso podría interpretarse también en el sentido de «milagrero» o practicante de magia, toda vez que, como sabemos por otras fuentes, Filipo habría acogido en su corte a hechiceras procedentes de Tesalia (Plut. *Con praec.* 23; Plut. *Alex.* 77.8). No debería de sorprendernos, por consiguiente, que Platón ponga la θαυμαποιία y la γοητεία en el mismo plano o nivel (Pl. *Resp.* 602d).

dicho sea de paso, tenía en la más alta de las consideraciones.¹³¹⁹ Ahora bien, en este pasaje de las *Catilinarias*, el término *venefici* parece un concepto vacío, que Cicerón esgrime con fines difamatorios, más que en un sentido técnico. En este sentido, no deja de ser llamativo el hecho de que el *veneficus* y el resto de sujetos mencionados —como el glotón (*ganeum*), el salteador (*latro*) y el falsificador de testamentos (*testamentorum subiector*)— sean, al mismo tiempo, insultos típicos de la comedia y la sátira, cuyos personajes usaban con el simple propósito de ofender —y no describir— a su interlocutor.¹³²⁰ Es decir, que Catilina frecuentara la compañía de *venefici* —si es que alguna vez lo hizo— no significa necesariamente que practicara magia, o que hubiera sido testigo de sus operaciones. Como observa M. C. Leff, cuando Cicerón pronunció este discurso (el 9 de noviembre del 63 a. C.), Catilina todavía no encarnaba una seria amenaza para el Estado, de ahí que el orador se viera obligado a recurrir con frecuencia a la invectiva y la exageración, a fin de magnificar sus crímenes y asociar su figura a la de otros individuos inmorales y peligrosos, como lo eran, en este caso, los asesinos y los hechiceros.¹³²¹

Esta idea choca *a priori* con el argumento expuesto en las páginas anteriores, cuando señalaba que la gravedad de las acusaciones vertidas contra un adversario eran proporcionales al peligro que representaba. Sin embargo, ese peligro no tenía por qué ser «real»: lo que en verdad importa era la versión que Cicerón transmitía en sus discursos y lo que su auditorio creyera. Y dentro de ese proceso encaminado a la «construcción» del *hostes publicus* —en un contexto en el que la amenaza seguía siendo una amenaza y el mal todavía no se había materializado en nada concreto—, acusar a un adversario de magia reportaba grandes beneficios al orador, ya que, por su carácter ilícito y secreto, no era necesario aportar pruebas fehacientes que acreditaran la imputación, o testigos que la validaran. Las estatuas de Verres eran objetos materiales y tangibles; en cambio, la magia, por definición, constituía un fenómeno oculto y clandestino, y debido a ello, era relativamente sencillo acusar sin pruebas y muy difícil defenderse ante una eventual denuncia.¹³²²

Así, en la primera *Catilinaria*, pronunciada el 8 de noviembre ante el Senado, Cicerón volvió a acusar a Catilina de incurrir en prácticas contrarias a la religión. Pero en este caso, el orador sí aportó evidencias materiales: el puñal que Catilina sostenía en su mano y con el que tantas veces había planeado asesinar a los cónsules y a varios senadores:

¡Cuántas veces te ha sido arrancado ya de las manos ese maldito puñal! ¡Cuántos se te cayó casualmente y desapareció! De verdad que no sé en qué ritos sagrados los has

¹³¹⁹ Véase el elogio que le tributa en su tratado *Bruto*, donde invita a sus lectores y a cualquier aprendiz de retórica a imitar al maestro griego: «Imitemos, pues, a Demóstenes. ¡Dioses del cielo!, ¿y qué otra cosa —decidme— hago yo, qué otra cosa deseo?» (Cic. *Brut.* 289 [Trad. M. Mañas Núñez, 2000]). Cf. Zesati Estrada 2000.

¹³²⁰ Dyck 2008, 136. Sobre el uso de *veneficus* como insulto en la comedia latina, remito al primer capítulo de esta tesis.

¹³²¹ Leff 1973, 338.

¹³²² Así lo hizo constar Apuleyo, acusado él mismo de magia: «es este [un cargo] muy fácil de denunciar y, en cambio, al acusado le resulta muy difícil probar su inocencia» (Apul. *Apol.* 2.2 [Trad. S. Segura Munguía, 1980]). El filósofo de Madaura volverá a incidir más adelante en las dificultades del reo para defenderse en un proceso *de magia* (*Apol.* 53-56).

iniciado y ofrendado (*initiata sacris ac devota sit nescio*), puesto que crees necesario hundirlo en el cuerpo del cónsul (*consulis corpore defigere*).¹³²³

La crítica tradicional ha puesto en relación este pasaje con la noticia que transmite Salustio en *La conjuración de Catilina* a la que nos referíamos al comienzo de este apartado.¹³²⁴ Según Salustio, «Catilina hizo circular copas de sangre humana mezclada con vino», y los conjurados, tras apurar la copa, pronunciaron un solemne juramento seguido de una execración.¹³²⁵ El autor señala justo a continuación que todo era fruto de una mentira, urdida por aquellos que pretendían «mitigar la impopularidad que más tarde se originó contra Cicerón» (refiriéndose con ello a su exilio y al rechazo que generó la ejecución de los conjurados). Pero, al margen de que se tratara de un mero rumor, la imagen de Catilina participando en aquella extraña ceremonia pervivió en el imaginario popular. De hecho, el episodio narrado por Salustio fue distorsionándose con el tiempo hasta degenerar en un rito macabro donde no faltaba la ingesta de carne humana y el sacrificio de niños.¹³²⁶

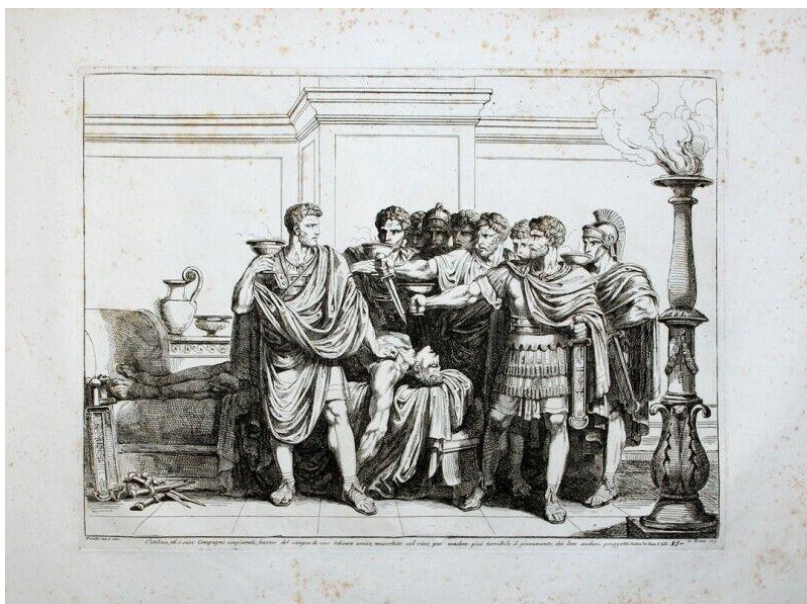


Fig. 16. Catilina y los conjurados brindan con la sangre de un esclavo asesinado y toman juramento.

Grabado de Bartolomeo Pinelli (1819).

Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, Washington.

Ahora bien, a pesar de la extraordinaria difusión que ha tenido la caracterización de Catilina como un «vampiro antropófago»,¹³²⁷ por increíble que parezca, Cicerón no hizo ninguna alusión a la grotesca *degustatio* de sangre y vino, al menos en sus

¹³²³ Cic. *Cat.* 1.16 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³²⁴ Maclardy 1902, 123; Dyck 2008, 96.

¹³²⁵ Sall. *Cat.* 22.1 (Trad. B. Segura Ramos, 1997). Cf. Manni 1946; La Penna 1968, 94-95; Garbugino 1991.

¹³²⁶ Plutarch. *Vit. Cic.* 10.4; Cass. Dio. 37.30.3. Cf. Marasco 1981, 167-168; Rives 1995, 72-73; Watson 2019, 212-213.

¹³²⁷ Véase la tragedia *Catilina*, escrita en 1611 por Ben Jonson y cuyo protagonista aparece representado como un monstruo cruel e inhumano que ordena el asesinato de un esclavo para beberse su sangre. En cambio, Alejandro Dumas y Auguste Maquet se mantuvieron fieles al relato salustiano y en su adaptación de 1848 retrataron a Catilina y a sus seguidores tomando la consabida copa de vino con sangre humana, sin mayores excesos o perversiones. Cf. Tedeschi 2018, 98-103.

discursos.¹³²⁸ Sin duda, esta anécdota hundía sus raíces en un ambiente filo-ciceroniano y pudo incluso haber circulado en alguno de sus escritos,¹³²⁹ pero es, con toda probabilidad, posterior a los hechos acaecidos a finales del 63 a. C: si hubiera llegado a oídos del orador un rumor como ese, se habría hecho eco de la noticia en cualquiera de los cuatro discursos que componían las *Catilinarias*.¹³³⁰

Sin embargo, este razonamiento no excluye la hipótesis de que Cicerón tuviera a su disposición material de primera mano para descalificar a Catilina en términos mágico-religiosos. Así, según el orador, Catilina había «iniciado y ofrendado» su puñal guiado por el propósito o la necesidad de clavárselo al cónsul, que no era otro que el propio Cicerón. En este sentido, la expresión *initiata sacris ac devota* evoca la práctica de la *devotio*, basada en ofrecerse como víctima sacrificial a los dioses del Inframundo para asegurar el cumplimiento de un voto. Pero Catilina no entregó su vida como *votum*, y sus propósitos tampoco eran loables: lejos de obrar un acto piadoso,¹³³¹ la intención del conjurado era ofrendar a las instancias infernales el puñal con el que él mismo habría asesinado al cónsul, máximo representante de las instituciones del Estado e intermediario de los dioses.¹³³²

En suma, mediante un hábil juego de insinuaciones, Cicerón involucró a Catilina y a los conjurados en una ceremonia sacrílega. En apenas dos líneas se concentran varios términos asociados con el léxico de la magia y la religión, como *sacris*, *initiata*, *devota* o *defigere*, con el que Cicerón ilustra la acción de clavar el cuchillo en el cuerpo del cónsul.¹³³³ En términos generales, *defigere* puede traducirse como «ensartar» o «introducir», pero, en un contexto ritual, el concepto adquiere un significado técnico y evoca la operación consistente en «traspasar» una tablilla de plomo o una figurilla con el

¹³²⁸ Rives 1995, 73; Tedeschi 2018, 100.

¹³²⁹ Según G. Garbugino (1991, 589), el juramento mágico pronunciado por los catilinarios ya constaba en *De consulato suo*, el poema —hoy perdido— que Cicerón compuso para elogiar su consulado y su actuación contra los catilinarios.

¹³³⁰ Es poco probable que Cicerón aludiera a la ingesta de sangre y vino al final de la primera *Catilinaria*, cuando se refiere a él y a los suyos como «individuos coaligados entre sí con el pacto de una alianza sacrílega» (*nefaria societate*, Cic. *Cat.* 1.33). De haber estado al corriente de la noticia, el orador la habría exprimido de forma más directa y elocuente.

¹³³¹ Como el que llevó a cabo Publio Decio Mure, quien se autoinmoló en el campo de batalla para obtener la victoria final contra los samnitas (Liv. 8.9.1-8), cf. Aldea Celada, 2011.

¹³³² En este sentido, el *votum* de Catilina se asemejaría a una *devotio hostis*, como las que se practican sistemáticamente en las tablillas de execración, cf. Marco Simón 2019b, 98-99. Por otro lado, no deja de ser llamativo que Cicerón cuestione la autenticidad de la noticia al ignorar los detalles de la misma: «No sé en qué ritos sagrados...» (*quae quidem...nescio*). No obstante, este descreimiento también puede interpretarse como una estrategia exculpatoria: al admitir su falta de pruebas, Cicerón buscaría desvincularse de cualquier participación o presunta implicación en el ritual, aunque fuera solo en calidad de testigo. Y es que la consagración del puñal viene precedida, como él mismo declara, de un «rito de iniciación» (*initiata*), lo que remite a las ceremonias de iniciación de los cultos místéricos y orientales. Es decir, para hacer más creíble la acusación y transmitir la impresión de que el ritual era peligroso, el orador deja abierto un espacio al misterio y omite cualquier pormenor que pudiera implicarle directamente. Por lo demás, la consagración a los dioses del arma homicida era una práctica muy extendida en la Antigüedad. De ello da cuenta Tácito en su narración de la conjura de Pisón: según el autor, Esvecino, quien había sido elegido para asestar el golpe de gracia a Nerón, «había robado un puñal del templo de la Salud —o, según cuentan otros, del de la Fortuna en Tarento— y lo llevaba consigo como si estuviera ya consagrado para una gran obra» (Tac. *Ann.* 15.53.2 [Trad. J. L. Moralejo, 1980]).

¹³³³ Cf. Tedeschi 2018, 100: «con l'uso sapiente di un formulario intriso di termini dai forti rimandi alla sfera magico-sacrale si concorre, dunque, a conferire valenza negativa al carisma personale acquisito da Catilina».

fin de reforzar la eficacia de la maldición (*defixio*). Por consiguiente, si aplicamos este sentido técnico a las palabras de Cicerón —como es probable que hiciera la amplia mayoría de senadores— habría que concluir que la daga «iniciada y consagrada» por Catilina a los dioses infernales no solo tenía el propósito de asesinarlo, también el cometido de «clavarlo» y maldecirlo, como se hacía convencionalmente con las tablillas de execración.

Por suerte para el orador, el plan de Catilina no llegó a consumarse. Sin embargo, ello no impidió que le atribuyera otros delitos. Así, en el mismo discurso que pronunció ante el Senado, Cicerón acusó a Catilina de haber consagrado en su casa «un santuario abominable» en honor al águila de la legión y de haber oficiado en él sacrificios malévolos y criminales:

Pero, ¿para qué voy a seguirte invitando, cuando veo que has enviado de antemano unos hombres que te aguarden armados en el Foro Aurelio; cuando sé que tienes prefijada la fecha de acuerdo con Manlio; cuando sé también que ha sido enviada, previamente, por ti la famosa águila de plata, la cual confío que ha de serte pernicioso y fatal para ti y para todos los tuyos y en honor de la cual, en tu propia casa, se erigió un santuario abominable (*sacrarium sceleratum*)? ¿Será posible que tú sufras estar por más tiempo alejado de esa águila, a la que, camino del asesinato, solías dirigir tus plegarias y desde cuyo altar tantas veces dirigiste tu mano impía para asesinar ciudadanos (*impiam dexteram ad necem civium transtulisti*)?¹³³⁴

Si damos crédito al testimonio de Salustio, el águila de plata que estaba en posesión de Catilina habría pertenecido en otro tiempo a Cayo Mario, quien, como es sabido por otras fuentes, la instauró como emblema de las legiones durante la campaña contra los cimbrios.¹³³⁵ Cada campamento militar disponía de un espacio sagrado situado cerca del *praetorium* y en el que se custodiaban las insignias de la legión. Y estas insignias, entre las que se incluía el estandarte del águila, eran objeto de veneración por parte de los soldados, que dirigían a ellas sus plegarias en busca de auxilio y protección divina.¹³³⁶

Sin embargo, la piedad de los legionarios contrastaba con el culto que Catilina profesaba al águila en su «santuario abominable». De entrada, el altar consagrado a ella se ubicaba en su propia residencia privada —como si se tratara de un *genius*¹³³⁷— y, concretamente, en el interior de un *sacrarium sceleratum* (lo que no deja de ser un oxímoron). El *sacrarium* era un espacio o recinto que albergaba objetos sagrados, como las reliquias familiares, los dioses penates o las insignias militares.¹³³⁸ Pero el *sacrarium* de Catilina era sacrílego, al estar consagrado «al asesinato de ciudadanos» (*ad necem civium*). Es decir, como hace con la *devotio* del puñal, Cicerón establece una

¹³³⁴ Cic. *Cat.* 1.24 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³³⁵ Sall. *Cat.* 59.3, cf. McGhusin 1977, 284. Cf. Plin. *NH.* 10.16: «Dicen que el águila es el único pájaro que nunca ha sido aniquilado por un rayo. Por ello la tradición la ha tenido por armígera de Júpiter. A las legiones romanas la consagró, con carácter exclusivo, Gayo Mario en su segundo consulado» (Trad. E. del Barrio Sanz, 2003).

¹³³⁶ Tácito da buena cuenta del carácter sagrado de las águilas legionarias, que consideraba «divinidades protectoras de las legiones» (Tac. *Ann.* 2.17). Y, desde una óptica cristiana, Tertuliano concluyó que algunos romanos daban más importancia a las insignias militares que a las divinidades: «Todo el culto del ejército consiste en venerar las enseñas, adorar las enseñas, jurar por las enseñas, y antepone las enseñas a todos los dioses» (Tert. *Apol.* 16.8 [trad. C. Castillo Castilla, 2001]). Cf. Mateo Donet 2010, 155.

¹³³⁷ Perea Yébenes 2006, 23.

¹³³⁸ Van Doren 1958.

contraposición entre el culto tradicional a los *signa* de la legión y el culto impío y criminal de Catilina.

Con todo, si el orador estaba en lo cierto y Catilina tenía en su poder el águila de Cayo Mario, tan solo caben dos explicaciones: o bien la obtuvo como *praemium* por sus méritos en la guerra entre Mario y Sila, o bien la robó del templo en el que fueron depositados los tesoros arrebatados a Mario tras su derrota, entre los cuales debía de figurar el águila de plata. La primera explicación es poco probable. Como señala S. Perea, apoderarse del águila mariana podía ser interpretado por Sila «como si el poder militar de Mario fuese reclamado», y Sila no habría aceptado una maniobra política semejante.¹³³⁹ Por tanto, la hipótesis más factible es que Catilina la hubiera robado del templo en el que fue consagrada, infringiendo la vieja y piadosa costumbre de ofrendar a los dioses los *spolia opima* del enemigo. Es decir, Catilina aparece retratado como un individuo doblemente sacrílego: en primer lugar, por rendir culto al águila de la legión con propósitos criminales, y, en segundo término, por quebrantar un antiquísimo precepto que se remontaba a tiempos de Eneas.¹³⁴⁰ En cualquier caso, Cicerón no solo centró el blanco de sus críticas en Catilina. Tras la muerte de este último, el tribuno Publio Clodio también fue acusado de incurrir en graves ofensas a los dioses y de transgredir los preceptos religiosos.

Clodio desempeñó un papel muy activo en la esfera política durante la década de los 50, primero como tribuno de la plebe en el 58 a. C. y luego como edil en el 56 a. C., cuatro años antes de que fuera asesinado por Milón y sus bandas armadas. La relación con Cicerón fue cada vez más tensa, hasta romperse del todo con la promulgación de la *lex de capite civis*, que «privaba de agua y fuego» a todo aquel que diera muerte a un ciudadano sin juicio previo. La ley, aprobada por Clodio en el 58 a. C., tenía un carácter retroactivo y afectaba directamente a Cicerón, quien había ordenado la ejecución sumaria de los cómplices de Catilina unos años antes. Dándose por aludido, el Arpinate abandonó la ciudad el 19 de marzo del 58 a. C. y, en su ausencia, Clodio usurpó sus propiedades y su casa del Palatino, que derrumbó para construir sobre sus cimientos un altar a la *Libertas*. El exilio se prolongó hasta septiembre del 57 a. C., cuando Cicerón regresó a Roma con el apoyo de sus partidarios, los cónsules y Pompeyo. Muchos estudiosos sitúan en este punto el inicio de una nueva etapa que influyó decisivamente en la evolución de sus discursos: desde entonces, el orador concentró todos sus esfuerzos en disfrazar lo que había sido una derrota política, como el destierro, en un heroico sacrificio para salvar la República, un «martirio» que acabó precipitando su regreso a Roma y su eventual triunfo sobre Clodio.

La descalificación sistemática de Clodio en los discursos *post reditum* desfiguró la imagen pública del tribuno, retratado con frecuencia como un revolucionario violento, libertino y depravado. Entre otros vicios morales, Cicerón puso especial énfasis en su

¹³³⁹ Perea Yébenes 2006, 25.

¹³⁴⁰ Cf. Verg. *Aend.* 11.5-7: «Planta en un altozano una talluda encina que desnuda de todo su ramaje y la decora de radiantes armas, las que cobró a Mecencio, trofeo que te brinda a ti, diosa poderosa de la guerra» (Trad. J. de Echave-Sustaeta, 1997); Liv. 2.34.4: «Rómulo construyó sobre la cima del Capitolio un templo pequeño dedicado a Júpiter, a quien los romanos llaman Feretrio. En este templo consagró los despojos del rey de Cenina, al que mató con sus manos» (Trad. J. A. Villar Vidal, 2000).

conducta irreligiosa, acusándolo de *impius* en repetidas ocasiones y de atentar contra la religión del Estado.¹³⁴¹ Sin embargo, ninguna de estas infracciones comportaba la ejecución de ritos o prácticas mágico-religiosas. A diferencia de lo que se observa con Catilina, la imagen que la tradición nos ha legado de Clodio no permite identificarlo con un practicante asiduo de la magia. Y es que, aunque la religión tiene una presencia destacada en los discursos posteriores al exilio,¹³⁴² las prácticas mágicas ocupan un lugar secundario.

Uno de los discursos que más hincapié hace en la impiedad de Clodio es *De domo sua*, que Cicerón pronunció ante los pontífices pocos días después de su regreso. El tema central gira en torno a la recuperación de su casa, después de que esta hubiera sido expropiada y consagrada, como ya se ha dicho, a la diosa *Libertas*. Tras someter la cuestión al colegio pontifical, se resolvió finalmente que Cicerón pudiera adquirir de nuevo el terreno «sin quebrantar ningún precepto religioso»,¹³⁴³ ya que —según la interpretación de los pontífices— su consagración se había ejecutado sin el mandato nominal del pueblo.¹³⁴⁴ Ahora bien, este veredicto también se vio favorecido por otros argumentos de carácter religioso. Cicerón no solo consideraba la consagración un acto ilegal, también una maniobra impía, tachando a Clodio de sacrílego e inmoral. O como señala R. J. Goar, «Cicero is trying to combat the legalism of religion with a moral idea».¹³⁴⁵

Es esta la razón principal por la que el escándalo de la *Bona Dea* aparece con tanta frecuencia mencionado en los discursos contra Clodio.¹³⁴⁶ Así, el orador tira de ironía y define a Clodio como un «hombre religioso» y «en extremo supersticioso» por asistir a unos ritos cuya participación estaba vetada a los hombres: «¿Qué necesidad tuvo un fanático como tú de acudir a ver, con la superstición propia de una anciana, el sacrificio que se celebraba en casa ajena?». ¹³⁴⁷ Aunque el de la *Bona Dea* fue el mayor sacrilegio cometido por Clodio, no dejaba de ser uno más entre otros delitos imputados por Cicerón. Así, aparte de profanar ceremonias secretas, Clodio también fue acusado de robar en santuarios y de ser «el ladrón de todos los templos, de todas las moradas y de toda la ciudad», poniéndose a la altura de Verres y Catilina.¹³⁴⁸ Además, Clodio no se dignó consultar al colegio de pontífices antes de proceder a la *dedicatio* de la casa, y, como

¹³⁴¹ Pina Polo 1991, 134; 147.

¹³⁴² Riggsby 2002, 184.

¹³⁴³ Cic. *Att.* 4.2.3.

¹³⁴⁴ Es decir, en contra de la *Lex Papiria*, que prohibía la sacralización de edificios *iniussu plebis* (Cic. *Dom.* 128).

¹³⁴⁵ Goar 1978, 52.

¹³⁴⁶ La noticia del escándalo y los detalles del suceso nos han sido transmitidos por varios autores, entre ellos el propio Cicerón, quien da cuenta del episodio en una carta escrita a Ático pocos días después de que tuviera lugar: «Publio Clodio, hijo de Apio, como creo que habrás oído, fue sorprendido con ropas de mujer en casa de Gayo César mientras se celebraba un sacrificio oficial, y salvó la vida y escapó gracias a la ayuda de una esclavilla; el asunto es de flagrante infamia. No duda que ello te causa gran pena» (Cic. *Att.* 1.12.3 [Roma, 1 de enero del 61 a. C., trad. M. Rodríguez-Pantoja Márquez, 1996]). El asunto generó un gran alboroto en la ciudad. Los ritos en honor de la *Bona Dea* se celebraban en casa de César por ser entonces el *Pontifex Maximus* y en ellos solo podían intervenir las mujeres. No está del todo claro cuáles eran las intenciones de Clodio y qué es lo que le llevó a disfrazarse de flautista e infiltrarse en la ceremonia, pero suele asociarse sus amoríos con Pompeya, a la sazón esposa de César. Cf. Pina Polo 1998.

¹³⁴⁷ Cic. *Dom.* 105 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994), cf. Goar 1978, 51-52.

¹³⁴⁸ Cic. *Dom.* 140.

añade Cicerón, la consagración tampoco se había realizado según «las normas y palabras que exigen estas ceremonias».¹³⁴⁹

La suma de todas estas acusaciones moldeó la imagen pública de Clodio, que aparecía a la vista de todos como un *nefarius e impius*. Tal es así que en la *peroratio* final, Cicerón concluyó que la casa había sido edificada «violando los preceptos de una forma más impía de lo que se hizo cuando fue demolida», y aprovechó la oportunidad para comparar la consagración de la estatua de la *Concordia* —erigida en el año 154 a. C. por el respetable censor Gayo Casio— y la estatua de una meretriz disfrazada de *Libertas* erigida en secreto por un *ponfitex* inexperto.¹³⁵⁰ El dictamen de los pontífices fue ratificado tres días después por el Senado y a comienzos de octubre del 57 a. C. Cicerón recuperó su casa.

En resumen, desde la óptica del orador, Clodio constituía la encarnación suprema de la impiedad y la transgresión religiosa. La lista de sacrilegios no acaba aquí,¹³⁵¹ pero los ejemplos expuestos son suficientes para hacernos una idea del modo en que Cicerón utilizaba la religión para desacreditar a sus adversarios. Como ya he señalado, llama la atención la escasa presencia que tiene la magia en los discursos referidos a Clodio, y es que, en contraposición a las *Catilinarias*, Cicerón no vinculó a Clodio con la celebración de ceremonias ocultas y criminales. Esta ausencia del elemento mágico ha sorprendido a varios investigadores, hasta el punto de que algunos, como B. Dufallo, detectan incluso alusiones veladas en ciertos pasajes, como en *Pro Milone*, donde el Arpinate habría invocado el fantasma de Clodio (asesinado recientemente por las bandas de Milón): «Llamadlo, llamadlo, si podéis, de entre los muertos. ¿Seréis capaces de detener los ataques de un hombre vivo cuando a duras penas podéis contener las furias de su cadáver insepulto?».¹³⁵²

Al apelar a la memoria de Clodio e invocar su espíritu, el orador pretendía demostrar ante a sus oyentes que la ciudad era más segura sin él. Pero, de acuerdo con Dufallo, también permitía vincular a Clodio y a sus partidarios con la práctica de la necromancia y la esfera del Inframundo: «the very association of Clodius with the suspect world of magic and its accompanying *superstitio* helps Cicero denigrate Clodius' memory and diminish the political standing of his followers».¹³⁵³ Sin embargo, esta explicación no parece muy convincente. En primer lugar, porque evocar la memoria de un muerto obligándole a subir desde los infiernos (*inferiorum animas elicere*) no es más que un recurso retórico, que Cicerón, por otra parte, explota con bastante frecuencia.¹³⁵⁴ Y en segundo lugar, porque, aun suponiendo que sus palabras alentaran alguna sospecha sobre

¹³⁴⁹ Cic. *Dom.* 132; 138 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994). Al parecer, la consagración del altar de la *Libertas* fue oficiada por el pontífice Pinaro Nata, un «joven inexperto» que, aparte de ser pariente de Clodio, carecía de conocimientos técnicos para efectuar el rito con corrección: «¿Quién podría creer que a este nuevo pontífice (que, tras iniciar su sacerdocio, realizaba por primera vez un acto religioso y pronunciaba unas fórmulas) no se le ató la lengua, se le paralizó la mano y su débil mente sucumbió al miedo?» (Cic. *Dom.* 135 [Trad. J. M. Baños Baños, 1994]).

¹³⁵⁰ Cic. *Dom.* 147 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994), cf. Marco Simón y Pina Polo 2000, 285.

¹³⁵¹ Cicerón también lo acusó de haber destruido el *sacellum* doméstico (Cic. *Har. resp.* 32) y de subastar el sacerdocio de la *Magna Mater* en Pesinunte (Cic. *Har. resp.* 28).

¹³⁵² Cic. *Mil.* 91 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994).

¹³⁵³ Dufallo 2007, 30.

¹³⁵⁴ Por ejemplo, en otro discurso, el orador invocó *ab inferis* el fantasma de Apio Claudio Ceco y, amparándose en dicho recurso, expuso a través de su figura las claves de su defensa (Cic. *Cael.* 33-34).

la práctica de la necromancia, dicha sospecha recaería precisamente sobre él, y no sobre Clodio, ya que era él, en último término, el practicante ritual y el que invocaba al difunto.¹³⁵⁵

Así pues, las únicas evidencias textuales que permiten establecer una relación entre Clodio y la magia —si bien de forma algo oblicua e indirecta— se corresponden con dos pasajes del *De haruspicum responso* y del *Pro Sesto*. En *De haruspicum responso*, Cicerón acusó a su rival de haber liberado de la cárcel a varios delatores, «a cuyo arbitrio se utilizan ahora todo tipo de puñales y venenos (*sicae nunc omnes atque omnia venena tractantur*).¹³⁵⁶ Estas palabras guardan un gran parecido con ese pasaje de las *Catilinarias* que citábamos anteriormente, en el que el orador alude a los puñales y venenos de los partidarios de Catilina (*sicas vibrare et spargere veneno*).¹³⁵⁷ La diferencia reside en que aquí el verbo *spargo* («esparcir», «verter») invita a interpretar el sustantivo *venenum* como «ponzoña» o «veneno», pero, en el discurso dirigido contra Clodio, el uso del verbo *tracto* admite una lectura más amplia, ya que *tracto* —que a grandes rasgos significa «hacer uso de»— acompaña tanto a términos que expresan instrumentos o materiales como a otros elementos abstractos e intangibles, como un encantamiento mágico.¹³⁵⁸ En otras palabras, lo que Cicerón podría estar sugiriendo es que Clodio había liberado de la cárcel a unos asesinos con conocimientos sobre magia y venenos, unos *venefici*.

La segunda evidencia, perteneciente al *Pro Sestio*, es algo más explícita que la anterior, pero sigue siendo, a pesar de todo, un indicio marginal y poco concluyente. En este discurso, Cicerón fue un paso más allá y acusó directamente a Clodio de ser un *veneficus*:

Y no me las tenía que ver con Saturnino [...], sino con la prostituta de unos ricos vividores, con el amante de su propia hermana, con un sacerdote de adulterios, un envenenador (*venefico*), un falsificador de testamentos, un sicario, un salteador.¹³⁵⁹

Resulta de nuevo inevitable comparar este pasaje con las *Catilinarias*, y, en concreto, con esa sección del segundo discurso en la que Cicerón asociaba a Catilina con individuos abyectos y miserables, como falsificadores de testamentos, asesinos, ladrones y *venefici*.¹³⁶⁰ No obstante, ambos textos se diferencian por un matiz importante: en el caso de Catilina, todos estos términos no dejan de ser etiquetas vacías o carentes de significado, pero, en el pasaje del *Pro Sestio*, las acusaciones que el orador vierte contra Clodio tienen una vocación descriptiva. O dicho de otro modo, más que insultos tomados al azar de la sátira y la comedia, los ataques que profiere contra él parecen apoyarse en indicios verosímiles.¹³⁶¹

¹³⁵⁵ A tales efectos, vale la pena recordar que Cicerón ya había sido acusado antes de practicar magia, cf. n. 1236.

¹³⁵⁶ Cic. *Har. resp.* 34.

¹³⁵⁷ Cic. *Cat.* 2.23.

¹³⁵⁸ Cf. *LSD*, s.v. *tracto*: «to draw violently, to drag, tug, haul»; «to touch, take in hand, handle, manage, wield; to exercise, practice, transact, perform». En otra ocasión, Cicerón utiliza el verbo *tracto* en compañía de *vetera verba*, es decir, con el sentido de «usar/pronunciar viejas palabras» (Cic. *Ac.* 2.7.22).

¹³⁵⁹ Cic. *Sest.* 39 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994).

¹³⁶⁰ Cic. *Cat.* 2.7.

¹³⁶¹ Lo cual no significa que sean verdad, cf. Kaster 2006, 209-210.

Por ejemplo, al llamarlo «sacerdote de adulterios», Cicerón evoca el escándalo de la *Bona Dea*, cuando Clodio trató sin éxito de seducir a Pompeya, la esposa de César. «Falsificador de testamentos» tampoco es un insulto casual, al contrario, remite a un episodio de la vida de Clodio, concretamente a la vez en que, estando al servicio de Licinio Murena en las Galias, se dedicó a redactar los testamentos de los muertos y a asesinar (presuntamente) a jóvenes huérfanos.¹³⁶² Y en cuanto a ser «amante de su propia hermana», el orador tan solo comparte un rumor que vinculaba a Clodio con la práctica del incesto.

A la luz de estos argumentos, la acusación de *veneficium* adquiere un nuevo significado: dado que Clodio había recurrido al uso de venenos para asesinar a sus adversarios,¹³⁶³ Cicerón se habría apoyado en este y en otros rumores similares para tacharlo de *veneficus* delante de toda la audiencia. Es decir, lejos de ser una descalificación estereotipada y simplificadora, la acusación de *veneficium* constituye una maniobra retórica basada en sucesos «creíbles» y de dominio público. Aun con todo, es evidente que Clodio no era como Catilina: ni levantó altares sacrílegos con fines criminales ni consagró dagas a los dioses infernales, y tampoco selló juramentos mezclando sangre y vino. A diferencia de Catilina, las fuentes no nos permiten hablar de un Clodio «mago», y estas mismas conclusiones se pueden extrapolar al caso de Marco Antonio.

Marco Antonio fue el último adversario político al que se enfrentó Cicerón en los meses que siguieron al asesinato de César (44 a. C.). En sus catorce *Filípicas*, el orador presentó la causa de Antonio como un *bellum nefarium* («guerra sacrílega») —en contraposición al *bellum iustum* que tanto él como el resto de *boni* libraban en defensa de la República¹³⁶⁴—, y se alineó con el bando de Octavio, al que los dioses habían depositado su confianza y cuya «divina grandeza de espíritu» era merecedora de toda clase de honores.¹³⁶⁵

En el plano religioso, Antonio y sus seguidores fueron tildados con bastante frecuencia de *nefarii et impii*, sin que ello comportara necesariamente la práctica de la magia o su participación en ceremonias impías. De hecho, Cicerón emplea ambos adjetivos de forma vaga e imprecisa, sin ilustrar o justificar tales acusaciones. Por ejemplo, en la cuarta *Filípica* alude al «infame bandidaje de Antonio» (*Antoni nefarium latrocinium*), pero no contextualiza sus palabras en torno a un evento o episodio concreto.¹³⁶⁶ ¿Qué «sacrílego robo» perpetró Antonio exactamente? En otro discurso, el orador alude con cierta ambigüedad a una «abominable crueldad» (*crudelitati nefariae*)¹³⁶⁷ cometida por Antonio y lo tacha de «infame general» (*nefarium ducem*) sin

¹³⁶² Cic. *Har. resp.* 42.

¹³⁶³ O eso es, al menos, lo que se contaba en la ciudad. Por citar un ejemplo, Cicerón afirma en uno de sus discursos que Clodio había planeado envenenar a unos embajadores egipcios (Cic. *Har. resp.* 34), y también a su vecino Quinto Seyo Póstumo para quedarse con su casa: «a la vista de todo el mundo, se quitó de en medio a este hombre envenenándolo (*veneno...sustulit*) y después de presionar a los postores, compró la casa por casi la mitad del precio en que estaba tasada» (Cic. *Dom.* 115 [Trad. J. M. Baños Baños, 1994]).

¹³⁶⁴ Pina Polo 2002, 65.

¹³⁶⁵ Cic. *Phil.* 3.36; 4.4; 14.25.

¹³⁶⁶ Cic. *Phil.* 4.15.

¹³⁶⁷ Cic. *Phil.* 5.42.

dar tampoco ninguna explicación.¹³⁶⁸ Sus partidarios también fueron estigmatizados con los mismos términos y reciben en numerosas ocasiones el descalificativo de parricidas, ladrones e impíos.¹³⁶⁹

FRÉQUENCE RELATIVE D'«IMPIUS» ET DE «NEFARIUS» SUIVANT LES ÉPOQUES

	«IMPIUS»	«NEFARIUS»
Dans les <i>Catilinaires</i>	5 (I, 23; 24; 33; IV, 8; 18).	16 (I, 6; 11; 25; 33; II, 7; 15; 19; 27; 29; III, 3; 16; 21; 22; 27; IV, 7; 8).
Dans le <i>De domo</i>	3 (91; 92; 139).	11 (20; 26; 47; 60; 63; 82; 92; 101; 107; 131; 144).
Dans les <i>Philippiques</i>	25 (I, 30; II, 1; 64; III, 9 (bis); 36; IV, 9; V, 3; 5; VI, 17 (bis); VIII, 16 (bis); XI, 6; 16; 37; XII, 7; 15; 18; 21; 26; XIII, 1; 43; XIV, 15; 32).	23 (I, 5; II, 5; 16; 17; 24; III, 1; 3; IV, 9; 12; 15; V, 28; 32; 42; VI, 2 (bis); VII, 3; IX, 15; XI, 6; 29; XII, 13; 25; XIII, 39; XIV, 27).

Fig. 17. Frecuencia del uso del adjetivo *nefarius* e *impius* en los discursos contra Catilina, Clodio y Antonio (Archard 1981, 520)

Como observa G. Achard, todos estos insultos no dejan de ser arbitrarios y convencionales, como las acusaciones de *veneficus* contra Catilina. Aunque poseen una fuerte carga moral, rara vez aparecen asociados a un hecho determinado, de modo que el *impius* acaba identificándose *grosso modo* con todo aquel que atentaba contra los intereses del Estado: «arrivent même à designer tout bonnement les *mali cives* sans que le contexte permette de préciser pour quelle *impietas* ces personnages méritent ce nome».¹³⁷⁰

Podría afirmarse, por consiguiente, que tanto el término *impius* como el adjetivo *nefarius* adquieren en las *Filípicas* un componente político, que trasciende cualquier matiz o connotación religiosa.¹³⁷¹ Solo en contadas excepciones Cicerón desciende al terreno de los hechos y dirige contra Antonio acusaciones concretas y definidas. Entre las más graves destaca, por ejemplo, la profanación de templos y lugares de culto, que el orador ya había denunciado antes en sus discursos contra Verres, Catilina y Clodio. Así, Cicerón emplea varias veces la expresión *contra aras et focos* para designar los ataques proferidos por Antonio y sus partidarios contra el fuego sagrado del hogar,¹³⁷² distinguiendo entre el bando de los «buenos» —formado por «quienes defendemos los templos de los dioses inmortales [...] y los fuegos sagrados»— y el bando de Marco

¹³⁶⁸ Cic. *Phil.* 12.13.

¹³⁶⁹ Cic. *Phil.* 2.1; 4.9; 5.3; 12.15; 13.1; 14.15.

¹³⁷⁰ Achard 1981, 290. En la octava *Filípica*, en la que Cicerón reproduce las palabras de Antonio, este clama para que «queden a salvo los sinvergüenzas, los criminales y los sacrílegos (*impii*) y perezcan los inocentes, los honrados, los hombres de bien y la República entera» (Cic. *Phil.* 8.16 [Trad. J. Aspa Cereza, 1995]). Y en otro discurso, al hablar de los soldados y las legiones, Cicerón distingue entre los *boni* y los *quieti* —es decir, los «buenos» y los «neutrales», que merecen la estima de todos— y los *impii* o «impíos», que identifica con los partidarios de Antonio (Cic. *Phil.* 11.37).

¹³⁷¹ Hellegouarc'h 1963, 530-531.

¹³⁷² Cic. *Phil.* 2.72; 75; 3.1; 11.10; 13.16.

Antonio, «que pone todo su empeño y lucha por perturbar y trastocar todas estas cosas».¹³⁷³

La acusación de profanar espacios de culto incluía también el «saqueo de templos», que, en palabras del Arpinate, consumó «un yugo de impíos e infames» (*hoc iugum impiorum nefarium*), sin precisar, no obstante, qué templos saqueó o qué objetos había robado.¹³⁷⁴ El orador tampoco perdió la oportunidad que le brindaba el escenario de la última *Filípica* —pronunciada el 21 de abril del 43 a. C., en el templo de Júpiter Capitolino— para elogiar ante todos los senadores la valentía del cónsul Aulo Hircio, quien cayó herido de muerte tras enfrentarse a la caballería de Antonio y a los infames enemigos (*hostis nefarios*) que «amenazaban a este templo de Júpiter Óptimo Máximo y a los demás templos de los dioses inmortales».¹³⁷⁵ Junto a estos delitos, Cicerón también atribuyó a Antonio otras infracciones religiosas menores, como haber participado en la subasta de los bienes de Pompeyo¹³⁷⁶ o haber intervenido militarmente en Alejandría ignorando un oráculo sibilino que recomendaba lo contrario: «viajó a Egipto en contra de la autoridad del Senado, de la república y de las prohibiciones religiosas» (*contra religiones*).¹³⁷⁷

En resumen, el grado de impiedad de todas estas acciones es relativamente bajo, al menos si lo comparamos con la gravedad de los delitos imputados a Catilina. Participar en una subasta, dirigir una operación en Egipto, suspender los comicios... ninguno de estos delitos constituía, desde la perspectiva de un ciudadano romano, una flagrante o escandalosa violación de las leyes religiosas: en aquel último siglo de la República, tan convulso y agitado, estas irregularidades estaban a la orden del día. Es cierto que el saqueo de templos podía considerarse un crimen mayor, pero, a diferencia de otros personajes públicos, como Clodio o Catilina, Antonio no llegó a destruir ningún templo, o al menos no se tiene noticia de ello. Desde luego, si lo hubiera hecho —o pesara sobre él cualquier atisbo de sospecha—, Cicerón habría dado cuenta en sus discursos. Además, la aprobación de leyes «por la fuerza y en contra de los auspicios», que Cicerón achaca repetidamente a Antonio y sus prosélitos, obedece a una fórmula retórica muy recurrente, sobre todo cuando el orador no era capaz de criticar el contenido de una ley y se veía

¹³⁷³ Cic. *Phil.* 8.8 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³⁷⁴ Cic. *Phil.* 11.6. Es probable que entre los santuarios asaltados se encontrara el templo de la Abundancia, cuyo tesoro, que ascendía a 700.000 sestercios, fue requisado por Antonio, según Cicerón, para pagar sus deudas (Cic. *Phil.* 1.17; 2.35; 93; 5.11; 8.26; 12.12).

¹³⁷⁵ Cic. *Phil.* 14.27 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³⁷⁶ Cic. *Phil.* 2.64: «Estando atentos todos a ver si había alguien tan impío (*impius*), tan loco, tan enemigo de los dioses (*dis hostis*) y los hombres que se atreviera a participar en aquella criminal subasta, no se encontró a nadie excepto a Antonio» (Trad. J. Aspa Cereza, 1995). Los licitantes en las ventas *sub hasta* tenían mala fama y su afán por adquirir a bajo coste los bienes de un difunto se consideraba una afrenta a los dioses, cf. Sen. *Brev. Vit.* 12.1: «...a quienes la lanza del pretor no deja descansar por mor de una ganancia infame (*infami lucro*) y que algún día va a reventar como un absceso» (trad. J. Mariné Isidro, 2008).

¹³⁷⁷ Cic. *Phil.* 2.64. Según Cicerón, Antonio también ignoró al colegio de augures al invalidar la elección de Dolabela como cónsul aduciendo malos presagios. Al parecer, lo hizo «no una vez convocados los comicios, sino antes de que se convocaran», algo que iba en contra de las normas (Cic. *Phil.* 2.80-82), cf. Rüpke 2018, 154. Además, fundó la colonia de Casilino sin atender a los auspicios (*omni auspicio iure turbato*), lo que constituía una «violación de las leyes religiosas» (*ab hac perturbatione religionum*, Cic. *Phil.* 2.103).

obligado a cuestionar su validez apelando a la forma o los métodos con los que esta había sido aprobada.¹³⁷⁸

En conclusión, la religión desempeña un papel más bien discreto en los discursos contra Marco Antonio. Cicerón esgrime varias veces como insulto algunos términos asociados al léxico de la religión —como *impius* y *nefarius*—, pero, en la mayoría de estos casos, funcionan como meras etiquetas vacías de contenido. Los impíos ya no se identifican con los ciudadanos que cometían una infracción religiosa, sino con los *mali cives* que, en un sentido genérico, amenazan con destruir la República o conspirar contra ella.

Ahora bien, si la religión ocupa un lugar secundario en las *Filípicas*, la magia se omite casi por completo: ni Antonio ni sus partidarios fueron acusados explícitamente de incurrir en prácticas o delitos de carácter mágico-religioso. Sin duda, Antonio también fue relegado a ambientes marginales y vinculado a individuos detestables (actrices, mercaderes de esclavos, borrachos, criminales, gladiadores, flautistas, falsificadores de testamentos...),¹³⁷⁹ pero ningún *veneficus* figura entre ellos. La única mención en los catorce discursos a la figura del *veneficus* se produce en la decimotercera *Filípica*, pronunciada el 20 de marzo del 43 a. C. ante el Senado. En una sección del discurso, Cicerón reproduce parte del contenido de una carta que Antonio había escrito a Octavio para convencerle de que se uniera a su causa y combatieran juntos contra Décimo Bruto. Y, en un momento dado, Antonio insulta a Bruto llamándolo *venefica*. Sin embargo, Cicerón —que apostilla el texto mientras lee— declaró que quien realmente merecía dicho calificativo era él, ya que fue Bruto el que puso fin a sus *veneficiis* y el que lo llevó a la ruina:

(Antonio): «no solo para que esa bruja (*venefica*) sea liberada del asedio...». ¿Te atreves a llamar ‘bruja’ a aquel hombre (*virum*) que encontró remedio para tus brujerías (*veneficiis*)? A éste tú, nuevo Aníbal —o si algún general ha habido más hábil— lo asedías de tal modo que te asedías a ti mismo y no puedes, aunque quieras, encontrar una salida: si te retiras, te perseguirán todos por todas partes; si te mantienes, quedarás inmovilizado. Por supuesto, con razón llamas bruja (*veneficam*) a aquel que ves que ha preparado tu actual perdición.¹³⁸⁰

Este pasaje resulta de gran interés por dos motivos. En primer lugar, porque Antonio emplea el femenino *venefica* en lugar del masculino *veneficus*, como solía ser habitual.¹³⁸¹ De este modo, la carga peyorativa implícita en el término *venefica* es doble, dado que, a la acusación de practicar magia, se añade el matiz de afeminamiento.¹³⁸² Por eso Cicerón trata de contrarrestarlo enfatizando la masculinidad de Bruto y refiriéndose a él como *vir*. En segundo lugar, este pasaje de Cicerón también ofrece al investigador la posibilidad de acercarse más a la idea o percepción que tanto él como el resto de sus coetáneos tenían de los *veneficii*. Normalmente, cuando un autor, un poeta o un orador

¹³⁷⁸ Cic. *Phil.* 5.10; 12.12; 13.5. Cicerón también acusó a Clodio de haber aprobado la *Lex Clodia de imperio Catonis* «por la fuerza» (Cic. *Dom.* 52). Y, según él, la *Lex Clodia de exilio Ciceronis* fue «prescrita por esclavos, aprobada con violencia e impuesta por el latrocinio» (Cic. *Pis.* 30). Cf. Achard 1981, 299-300.

¹³⁷⁹ Cic. *Phil.* 2.58; 2.67; 14.7.

¹³⁸⁰ Cic. *Phil.* 13.25 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³⁸¹ Ya hemos visto que Cicerón usó dos veces el término *veneficus* para censurar a sus adversarios (Cic. *Cat.* 2.7; *Sest.* 39), y, tal como expuse en el primer capítulo, se trata de un insulto frecuente en la comedia plautina, sobre todo a la hora de descalificar a alguien de bajo estatus.

¹³⁸² Novelli 2001, 142.

esgrimía este término como insulto, lo hacía sin añadir ningún comentario o explicación adicional, dando por sentado que el *veneficus* era un individuo socialmente despreciable, y su bajeza moral, un rasgo universalmente aceptado y asumido por todos. Sin embargo, en medio de una pequeña acotación, Cicerón recuerda a todos por qué las *veneficae* eran tan repulsivas: porque conducían a las ciudades «a la perdición» (*ad pestem*), y, con su magia y sus hechizos, eran capaces de provocar grandes desastres. Por eso Antonio merecía que lo llamaran así, porque, para Cicerón, era eso lo que se proponía hacer con la República.

Con todo, *venefica* sigue siendo, al menos en ese pasaje, un insulto retórico y convencional. Por este motivo, uno no puede evitar preguntarse por qué el discurso de la magia tiene tan poca presencia en las *Filípicas* y en los discursos contra Clodio. ¿A qué se debe esta omisión del elemento mágico? Siendo honesto, no he logrado hallar una explicación que pueda dar respuesta a esta problemática, y tampoco es esta una cuestión que haya captado el interés de la crítica ciceroniana o que haya sido debidamente tratada en los estudios sobre magia. Aun así, en el caso particular de Clodio, podría conjeturarse que Cicerón no tuvo necesidad de recurrir a la magia para demostrar su culpabilidad: el escándalo de la *Bona Dea* era tan oneroso e impactante, que añadir otro cargo a la acusación —como uno de magia— habría estado de más. O dicho de otro modo, por muy sencillo que fuera en aquella época acusar a un adversario de brujería, el aparato probatorio contra Clodio era tan sólido y acreditativo desde el punto de vista religioso, que hacía que el cargo de magia resultara innecesario, o incluso redundante, en un caso como el suyo.

Por lo que respecta a Antonio, su situación era bastante parecida. Las pruebas que Cicerón aportó contra él eran lo suficientemente incriminatorias como para recurrir a otras acusaciones de carácter mágico-religioso. Aunque es cierto que sus delitos eran algo más leves que los supuestos sacrilegios cometidos por Clodio, en conjunto, proyectaban una imagen negativa de su persona, retratándolo ante el pueblo y los senadores como un ciudadano impío e inmoral. Ahora bien, que Cicerón no se viera en la necesidad de acusar a Antonio de magia no significa que renunciara a la oportunidad de hacerlo en caso de que la ocasión se prestara favorable: de haber vivido lo suficiente, el Arpinate podría haber utilizado su relación con Cleopatra para hacerlo cómplice de sus encantos y brujerías.¹³⁸³

El de Catilina era un caso distinto. Como todavía no encarnaba una amenaza real, y Cicerón tampoco podía ampararse en ningún indicio o rumor que diera pie a una acusación mayor, el orador se vio obligado a inquirir en su vida privada y a lanzar calumnias que no necesitaran de pruebas o testigos que las validasen (como consagrar una daga a los dioses infernales o levantar un altar «impío» en honor al águila de las legiones). Es decir, Cicerón construyó la imagen de un Catilina «mago» porque Catilina nunca se vio involucrado en un escándalo similar al de la *Bona Dea*. Y, para tachar la

¹³⁸³ Y no una víctima, que fue la versión que difundió años después la propaganda imperial. La decimocuarta y última *Filípica* data del 21 de abril del 43 a. C., dos años antes de que Marco Antonio y Cleopatra se entrevistaran en Tapso y diera comienzo su relación. Sin duda, Cicerón conocía bien a Cleopatra —no en vano, la reina pasó el verano del 46 a. C. en Roma—, pero, aunque alude a ella en varias de sus cartas —casi siempre con desdén (Cic. *Att.* 14.20.2; 15.15.2)—, su nombre no aparece mencionado en ninguno de sus discursos.

casilla de «impiedad» de su lista de invectivas, lo más rentable, desde el punto de vista retórico, era acusarlo de practicar magia y de tener tratos con *veneficii*. Sin embargo, Catilina no fue el único exponente de lo que podría calificarse como «mago retóricamente construido». Otras figuras conocidas, como Mitrídates VI y Clodia, también fueron objeto de acusaciones similares, lo mismo que Vatinió y Sasia. La diferencia reside en la forma y magnitud de la condena: en el caso de Mitrídates y Clodia, Cicerón profirió sus ataques de forma indirecta y a través de *exempla* mitológicos; en cambio, las circunstancias específicas que rodearon los juicios contra Sasia y Vatinió allanaron el camino a una acusación más directa y virulenta. Debido a ello, lo mejor será examinar ambos casos por separado.

6.2.2. «La Medea del Palatino»: Magia y *exempla* en la oratoria ciceroniana

El recurso a la magia como estrategia retórica para desacreditar a un adversario político también se apoyó en el uso de *exempla* mitológicos. Por ejemplo, Cicerón comparó los repentinos vaivenes de Verres —que en latín significa «cerdo» (*verres*)— con los efectos de las pócimas de Circe: «Pero, de repente, en un momento, ha resurgido el verraco a partir del hombre, como por arte de alguna pócima de Circe». ¹³⁸⁴ Es decir, gracias a una extraña metamorfosis, Verres —antes cerdo— se habría transformado en ser humano. Ahora bien, por encima de Circe, Medea fue la figura que mayor interés despertó entre los oradores, no solo por ser un personaje más conocido —gracias sobre todo a la tragedia—, sino porque constituía el paradigma mítico por excelencia de las *artes magicae*. Así, Cicerón identificó a dos de sus adversarios con la famosa hechicera de Cólquide: a Mitrídates VI del Ponto y a Clodia Metela. Y en ambos casos, el objetivo era el mismo: persuadir a la audiencia de su peligrosidad asociándolos con la magia de Medea.

En su discurso *Pro lege Manilia* (66 a. C.), Cicerón respaldó la propuesta del tribuno Gayo Manilio, quien pretendía otorgar un mando militar extraordinario a Pompeyo para combatir contra Mitrídates. Cicerón sabía que debía exagerar la gravedad de la guerra para que sus argumentos fueran convincentes y el *imperium extra ordinem* estuviera justificado. Por ello, atenuó las victorias obtenidas por Licinio Lúculo y presentó a Mitrídates, quien logró huir *in extremis* cuando estaba a punto de ser capturado, como una amenaza peligrosa:

Primeramente Mitrídates huyó de su reino como se dice que huyó Medea en otro tiempo de esa misma región del Ponto. Según cuentan, ella en su fuga dejó sembrados en aquellos parajes, por donde la había de perseguir su padre, los miembros de su hermano para que, al estar dispersos, el cuidado de recogerlos y el dolor paterno retardasen el momento de ser alcanzada. Del mismo modo Mitrídates, al huir, fue abandonando en el Ponto toda la inmensa cantidad de oro y plata y de objetos preciosos de toda clase que, en parte, había heredado de sus antepasados y, en parte, había ido acumulando en su reino durante la guerra anterior, procedentes de los saqueos de toda Asia. Mientras los nuestros, con más celo del necesario, se entretienen en recoger todas aquellas riquezas, el propio rey se les escapó de entre las manos. Así

¹³⁸⁴ Cic. *Div. Caec.* 57 (Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990a). Sobre el uso general de *exempla* en los discursos de Cicerón, cf. David 1980; Robinson 1986; Oppermann 2000; Pierzak 2016.

resulta que al padre de Medea lo detuvo, en su afán de persecución, el dolor; a nuestros soldados, la alegría.¹³⁸⁵

Aquí, Cicerón identifica a Mitrídates con Medea y compara las estrategias que ambos llevaron a cabo para escapar de sus respectivos perseguidores. Según el relato tradicional, Medea descuartizó a su hermano Apsirto para entorpecer la persecución y no lograran capturarla. El cuidado por recoger los restos desmembrados del desdichado hermano ralentizó la marcha, y, al final, Medea y los argonautas lograron huir de la Cólquide con el vellocino de oro. Según Cicerón, Mitrídates empleó una táctica similar, con algunas diferencias: en vez de trocear los cuerpos de sus perseguidores, lo que hizo Mitrídates fue dejar tras de sí sus riquezas para que los soldados romanos se entretuvieran con ellas y no pudieran darle caza. Y, como concluye el orador, el plan se cumplió a la perfección.

Para algunos investigadores, este símil resulta algo extraño y «fuera de lugar».¹³⁸⁶ No obstante, si se examina con detenimiento, Mitrídates y Medea compartían varios rasgos en común, como su origen «bárbaro» —el reino del Ponto se ubicaba en el mismo territorio que la Cólquide del mito¹³⁸⁷— o el crimen fratricida, ya que, al igual que Medea, Mitrídates también fue acusado de asesinar a su hermano.¹³⁸⁸ Ahora bien, hay una analogía que la crítica tiende a ignorar y que desempeña un papel fundamental en el discurso de Cicerón, y es el profundo conocimiento que el uno y la otra tenían de la magia. Al compararlo con Medea, Cicerón no solo pretendía proyectar la imagen de un Mitrídates bárbaro, afeminado y ruin: su principal aspiración era presentarlo ante la audiencia como un enemigo potencialmente peligroso, y, en este punto, la comparación con Medea —una malvada hechicera dotada de poderes extraordinarios— contribuía a realzar dicha caracterización.¹³⁸⁹

A favor de esta hipótesis juega el hecho de que Cicerón se inspirara directamente en la Medea de Accio —que, como vimos en el capítulo relativo a la tragedia, tenía visos de ser una bruja aterradora¹³⁹⁰— y a ello habría que añadir la fama que rodeaba al propio Mitrídates, conocido en la Antigüedad por sus grandes conocimientos sobre fármacos y venenos. De hecho, según Ateneo de Náucratis —quien, a su vez, se basa en un testimonio de Nicolao el peripatético—, Mitrídates se hacía acompañar de un γόνις llamado Sosípatro,¹³⁹¹ y también se atribuía a él la fabricación de antídotos y amuletos contra las mordeduras de serpiente.¹³⁹² Sobre sus conocimientos en materia de venenos y ponzoñas

¹³⁸⁵ Cic. *Leg. Man.* 22 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹³⁸⁶ Arcellaschi 1990, 185-186.

¹³⁸⁷ Strab. 1.2.10; 3.21; 12.3.2

¹³⁸⁸ García Moreno 1993, 105.

¹³⁸⁹ Otros autores, como C. Steel (2007, 127) y D. Pierzak (2015, 62), enfatizan exclusivamente los atributos femeninos de Medea, desplazando la magia a un segundo plano. Según ellos, al ser comparado con Medea, Mitrídates aparece retratado como un individuo privado de virtudes heroicas y masculinas.

¹³⁹⁰ Cf. n. 866. Es difícil saber si la *Medea sive Argonautae* llegó a representarse en tiempos de Cicerón, pero no sería del todo descartable, teniendo en cuenta que otras tragedias de Accio sí fueron llevadas al escenario por la misma época. Por ejemplo, la tragedia *Prometheus* se reestrenó con motivo de los *Ludi Apollinares* del 59 a. C., *Eurysaces* en el 57 a. C. y *Clytemnestra* en el 55 a. C., coincidiendo con la inauguración del teatro de Pompeyo. Cf. Erasmo 2004, app.

¹³⁹¹ Cf. n. 1314.

¹³⁹² Séneca el Viejo hace alusión a un *malum medicamentum* que este llevaba consigo a todas partes, aunque no aporta ningún detalle adicional sobre su naturaleza o composición, cf. Sen. *Con.* 7.3.4. En la jerga biológica, el término «mitridatismo» indica la resistencia a los efectos de un veneno.

da cuenta asimismo una *lamella* de plata descubierta en Amisos (actual Samsun, Turquía), cuya su propietaria, una tal Rufina, apelaba a la protección de Mitrídates en calidad de ἀλεξιφάρμακος.¹³⁹³

En síntesis, el mensaje que subyace en las palabras de Cicerón parece claro: Mitrídates debía ser derrotado por Pompeyo porque era tan peligroso como la magia de Medea, y el destinatario —el *populus* reunido en *contio*— no habría tenido ninguna dificultad en captarlo. Finalmente, el resultado fue exitoso: apoyándose en este y en otros argumentos, Cicerón logró exagerar la *magnitudo* de la guerra y Pompeyo puso rumbo a Oriente.

El orador empleó una estrategia parecida en su discurso en defensa de Celio Rufo, pero, en este caso, fue Clodia Metela, la hermana de su archienemigo Clodio, a quien comparó directamente con Medea. En el año 56 a. C., Marco Celio Rufo fue acusado por Lucio Atratino *de vi* y de haber intentado envenenar a Clodia, con la que había mantenido una relación amorosa. Al final, Cicerón logró que los jueces aceptaran que su cliente era inocente y les convenció de que Clodia se había aprovechado del rencor de Atratino para lanzar una acusación contra su ex amante. Según el orador, Celio —al que describe como un joven modélico y responsable— había alquilado la casa que Clodia tenía en el Palatino para vivir más cerca del foro y de la vida pública, sin saber que ello acabaría precipitando su propia ruina:

Porque así, jueces, adivinaréis lo que, al llegar al lugar oportuno, os haré ver: que esta Medea Palatina (*Palatinam Medea*) y el cambio de domicilio fueron para este joven la causa de todos sus males, o, más bien, de las habladurías que sobre él se han levantado.¹³⁹⁴

El uso del epíteto «Medea Palatina» para referirse a Clodia parece *a priori* gratuito o arbitrario, pero cobra pleno sentido a la luz del testimonio ofrecido por Fortunatiano, un rétor cristiano del siglo IV d. C. que comentó este y otros discursos de Cicerón. Según él, Atratino se había referido antes a Celio como *pulchellum Iasonem*, y Cicerón, siguiéndole el juego, le devolvió el golpe llamando a Clodia *Medeam Palatinam*.¹³⁹⁵ Se desconocen las causas por las que el demandante comparó a Celio con Jasón —seguramente porque constituye el paradigma del amante infiel—, pero es evidente que estamos ante un intercambio cruzado de alusiones culteranas no exento de comicidad. Como señala el propio Cicerón en otro lugar, «resulta muy divertido cuando, en un altercado, se toma una palabra del adversario como base y se inflige un revés al mismo que atacó».¹³⁹⁶

Ahora bien, un *exemplum* mitológico, en un contexto como este, es algo más que un simple ornamento poético. Y es que, más allá de sus potenciales efectos cómicos, Cicerón comparó a Clodia con Medea con el propósito de predisponer al público en su contra. Como Medea —y, en particular, la Medea de Enio¹³⁹⁷— Clodia también fue

¹³⁹³ Kotansky 1994, 181-201. Como afirma D. Ogden a propósito de esta pieza, «the notion of ‘a *pharmakon* of Mithridates’ [...] subsequently flourished in Antiquity» (2009, 269). Tampoco es casual, al hilo de ello, que Zacarías de Babilonia dedicara a Mitrídates su tratado sobre amuletos y filacterias (Plin. *NH*. 37.169).

¹³⁹⁴ Cic. *Cael.* 18 (Trad. J. Aspa Cereza, 1991).

¹³⁹⁵ Fortun. *Rhet.* 3.7 (= Halm. *Rhet. Lat. Min.* 124).

¹³⁹⁶ Cic. *De or.* 2.255 (Trad. J. J. Iso Echegoyen, 2002). Cf. North 1952, 29; Gotoff 1986, 125.

¹³⁹⁷ Cicerón cita precisamente el comienzo de la *Medea* de Enio (Fr. CIII Jocelyn) justo antes de llamar a Clodia «Medea Palatina», cf. Pierzak 2015, 62-64. M. B. Skinner asegura que esta tragedia llegó a

abandonada por su pareja, en este caso por Celio. Ambas se ajustan, por consiguiente, al prototipo elegíaco de amante despechada.¹³⁹⁸ Sin embargo, aparte de sus fracasos amorosos, Clodia también compartía con Medea un mismo interés por la magia, ya que —al igual que sucedía con Mitrídates— Cicerón y sus contemporáneos le atribuían un saber especializado en toda clase de venenos. De hecho, como insinúa Cicerón más adelante, Clodia llegó a ser acusada de haber envenenado a su propio marido, el cónsul Metelo Celer: «¿Y una mujer salida de esa casa, osará hablar de la rapidez de los efectos del veneno?». ¹³⁹⁹

Sin duda, el vacío que existe entre la representación literaria de Clodia y el personaje histórico o «real» es insondable. Pero, como señala B. Stratton, la expresión *Medeam Palatinam* evocaba automáticamente en el oyente los venenos de Clodia: «by comparing her to Medea, he adds an allusion to magic». ¹⁴⁰⁰ En consecuencia, dicho epíteto cumplía una doble función: por un lado, victimizar a Celio, y por otro, censurar moralmente a Clodia enfatizando su faceta de hechicera/envenenadora. ¹⁴⁰¹ Así pues, el uso de *exempla* mitológicos asociados a la magia no solo pretendía deleitar o complacer a los oyentes de un discurso: también desempeñaban una papel esencial dentro de la *argumentatio* del mismo. ¹⁴⁰² O en otras palabras, la exposición de modelos negativos de conducta a partir de exponentes mitológicos vinculados a la práctica de la brujería — como por ejemplo Medea— tenía un gran poder sugestivo, y contribuía a reforzar la credibilidad del orador y la culpabilidad de sus contrincantes, fuera el caso de Mitrídates o de Clodia.

representarse varias veces en época de Cicerón, pero no hay ningún testimonio que lo corrobore (2011, 165, n. 32). Sabemos, en todo caso, que Cicerón tenía al poeta de Rudiae en muy alta estima (Cic. *Fin.* 1.4) y que otras tragedias sí fueron representadas en tiempos del orador, como *Ajax* (Cic. *Off.* 1.114), *Iphigenia in Aulis* (Ad. *Her.* 3.34) y *Andromaca* (Cic. *Att.* 4.15.6).

¹³⁹⁸ Leigh 2004, 309; Álvarez Espinoza 2010, 17; Skinner 2011, 106; Berjano Rodríguez 2020, 7.

¹³⁹⁹ Cic. *Cael.* 60 (Trad. J. Aspa Cereza, 1991). La alusión a la «rapidez» de los efectos del veneno (*veneno celeritate*) constituye un juego de palabras que remite al *cognomen* de su esposo, Metelo Celer («El veloz»). Por otro lado y según Quintiliano, Celio insultó a Clodia llamándola *Quadrantaria Clytemnestra*, refiriéndose, mediante otro *exemplum* mitológico, al presunto asesinato de su marido (Quint. *Inst.* 8.6.53).

¹⁴⁰⁰ Stratton 2007, 77. Según la autora, Cicerón construyó esta imagen de Clodia sobre la base de otros modelos femeninos no menos estereotipados, como Cornelia y Sempronia, acusadas ambas de haber envenenado a Escipión Emiliano (Liv. *Per.* 59). No cabe duda de que todos estos referentes se nutrían a su vez del arquetipo de la esposa y la madrastra pérfida, que tanto arraigo tuvo en el imaginario colectivo de la época y en la tradición literaria.

¹⁴⁰¹ Con relación a ello, autores como K. Stamatopoulos señalan que los *venena* de Clodia y su caracterización como bruja constituyen, junto a su lascivia y su «masculinización», un atributo característico de las «anti-matronae»: «elite Republican women were also envisaged as well as dabbling in magic and *pharmakeia*» (2018, 213; 253). Al hilo de ello, cabe recordar que las brujas de la ficción —como Canidia, Dipsas o Acántide— no dejaban de ser, en cierto modo, un trasunto literario de todas estas matronas subversivas que vivieron a finales de la República, y entre las cuales destacaba la propia Clodia (Watson 2019, 413).

¹⁴⁰² Sobre todo en los discursos que se encuadran dentro del *genus deliberativum*, cf. Arist. *Rh.* 1368a; 1394a; 1418a; *Rhet. Her.* 3.9; Quint. *Inst.* 5.11.1-3. Como indica el propio Cicerón, «el recuerdo del pasado y el recurso a los ejemplos históricos proporcionan, con gran delite (*suma cum delectatione*), autoridad y crédito a un discurso (*auctoritatem et fidem*)» (Cic. *Ad Brut.* 120 [Trad. E. Sánchez Salor, 1991]).

6.2.3. Sacrificios humanos y brujas asesinas: los juicios contra Vatinius y Sasia

De todo el *corpus* ciceroniano, posiblemente el texto más conocido de cuantos guardan alguna relación con la magia procede de su discurso contra Vatinius, quien fue acusado de invocar a los espíritus de los muertos y de realizar sacrificios humanos. Vatinius había testificado contra Publio Sestio en el juicio celebrado a comienzos del año 56 a. C., y Cicerón —que ejercía como abogado principal— trató de refutar sus argumentos sometiéndolo a un severo interrogatorio.¹⁴⁰³ El orador no solo pretendía menoscabar la credibilidad de Vatinius, también desacreditar su testimonio, «de nulo valor» por la «desvergüenza» de su vida y la «ruindad» de su familia.¹⁴⁰⁴ Tras incidir en su «carácter siniestro y abominable» y mofarse de su *deformitas corporis*,¹⁴⁰⁵ Cicerón focalizó sus esfuerzos en reprobar su actuación como tribuno de la plebe tres años antes,¹⁴⁰⁶ cuando «saqueó» el erario público para financiar las leyes agrarias de César. Y lo que es peor, cuando él y otros tribunos convocaron la asamblea sin atender a los auspicios, en contra de la ley que vetaba la celebración de *comitia* si se observaban señales en el cielo.¹⁴⁰⁷

La más virulenta de las acusaciones vinculaba a Vatinius con la magia negra y los sacrificios humanos:

Y, puesto que los principios fundamentales de todas las realidades importantes proceden de las disposiciones de los dioses inmortales, deseo que tú, que con tus infames y bárbaras costumbres sueles proclamarte pitagórico y aspirar al título de hombre sapientísimo, me respondas: ¿qué depravación se ha apoderado de ti, qué locura tan desmesurada, para que, habiendo emprendido rituales impíos jamás oídos, habiendo evocado a las almas de los muertos, habiendo glorificado a los dioses manes con las entrañas de niños, hayas llegado a despreciar los auspicios en los que se funda esta ciudad y en los que se sostiene su poder?¹⁴⁰⁸

Cicerón formula su acusación de forma gradual y deductiva. Partiendo de una observación general a las «infames y bárbaras costumbres» de Vatinius, desciende al terreno de la transgresión religiosa («rituales impíos jamás oídos») y la adivinación por medios impíos («habiendo evocado a las almas de los muertos... con entrañas de niños»). El objetivo no es otro que destapar su inmoralidad haciéndole partícipe de una serie de

¹⁴⁰³ Por ello, más que un discurso propiamente dicho, *In Vatinium* adopta la forma de una *interrogatio*, siendo el texto que nos ha llegado una reelaboración literaria posterior, cf. Cousin 1981, 234-235. Al parecer, Cicerón quedó tan satisfecho con su intervención que decidió publicarlo «por separado», es decir, apartado del *Pro Sestio*, con el que guardaba una estrecha relación temática (Quint. *Inst.* 5.7.6). Respecto a su fecha de publicación, suele datarse en el año 54 a. C., poco antes de que Cicerón y Vatinius hicieran las paces.

¹⁴⁰⁴ Cic. *Vat.* 1.

¹⁴⁰⁵ Cic. *Vat.* 9; 39.

¹⁴⁰⁶ Cf. Cic. *Fam.* 1.9.7: «En verdad, todo mi interrogatorio consistió en una crítica de su tribunado».

¹⁴⁰⁷ Cic. *Vat.* 29. Se trata de las Leyes Elia y Fufia sobre la *obnuntiatio* (153 a. C.), a las que Cicerón alude reiteradamente en su discurso (Cic. *Vat.* 5; 18; 23; 37). Vatinius simpatizaba con la *factio popularis* liderada por César, su gran valedor político, y a lo largo del año 59 a. C., él y el resto de tribunos aprobaron varias medidas de carácter popular mientras, paralelamente, obstruían las propuestas del cónsul Bíbulo, representante de los *optimates*. Para una contextualización del discurso, cf. Cousin 1981, 234-250.

¹⁴⁰⁸ Cic. *Vat.* 14 (Trad. J. M. Baños Baños, 1994)

actividades que vulneraban los códigos morales tradicionales, lo que comportaba, de forma automática, el descrédito político y la invalidez de su testimonio.¹⁴⁰⁹

De entrada, el uso del adjetivo «bárbaro» (*barbaris moribus*) está cargado de connotaciones negativas. Cicerón se apoya en él para la reforzar la frontera entre lo romano y lo no-romano, y sitúa a Vatinius fuera de los márgenes de la *ciuitas* y la civilización. Sus «ritos» también eran ajenos a la religión oficial —de ahí que fueran tachados de «sacrílegos» (*nefaria sacra*)— y, por si fuera poco, carecían de antecedentes en la tradición (*inaudita*), acentuando con ello su carácter ilícito y desviado.¹⁴¹⁰ Por otro lado, la acción consistente en «evocar a las almas de los muertos» (*inferorum animas elicere*) constituye una clara referencia a la necromancia, cuyas prácticas suscitaron un creciente interés en el último siglo de la República, sobre todo entre algunos miembros de la élite aristocrática.¹⁴¹¹ Sin embargo, más allá de la fascinación intelectual de unos pocos eruditos, en la Roma de Cicerón imperaba un fuerte rechazo hacia todo lo que tuviera que ver con los *oracula mortis*, y el propio orador —en boca de su hermano Quinto— censuró con dureza la *psychomantia*, que incluyó entre las formas de adivinación «inadmisibles».¹⁴¹²

Así pues, las acusaciones contra Vatinius no dejan de ser «coherentes» con la moralidad de la época. El objetivo de Cicerón era proyectar una imagen adversa de Vatinius, y, en aras de conseguirlo, recurrió —como en otras tantas ocasiones— al escarnio

¹⁴⁰⁹ Como observa F. Graf, Cicerón se mueve permanentemente en el plano de la moralidad. Es difícil precisar, pues, si las prácticas imputadas a Vatinius eran *ilegales*, aparte de *inmorales*. Lejos de esclarecer la cuestión, las fuentes son confusas y problemáticas, pero, a juicio del historiador francés, «il semble qu'il n'existe ni dans le droit sacré ni dans le droit civil de notion correspondant à ses accusations» (1994, 51). En este sentido, según Plinio el Viejo, en el año 97 a. C. el Senado aprobó un decreto que prohibía la inmolación de víctimas humanas o «sacrificios monstruosos» (*sacra prodigiosa*, Plin. *NH.* 30.12), y, de acuerdo con Porfirio, este mismo decreto fue ratificado dos siglos después por el emperador Adriano (Porph. *Abst.* 2.56.3). Las *Sententiae Pauli* también vetaban los sacrificios humanos (Paul. *Sent.* 5.23.16) y la legislación de Justiniano, si bien en términos algo más laxos, condenó los *mala sacrificia* (*Inst. Iust.* 4.18.5; *Dig.* 48.8.13).

¹⁴¹⁰ La conjunción de los adjetivos *inaudita* y *nefaria* es común en los discursos de Cicerón, sobre todo en contextos asociados a la invectiva religiosa: «No quiere el pueblo romano que se acuse a Verres con cargos banales. Los reclama nuevos, los espera inauditos (*inaudita*). Opina que se está celebrando un juicio, no sobre un pretor de Sicilia, sino sobre un tirano sacrílego (*nefario*)» (Cic. *Verr.* 2.5.117 [Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990b]); «mediante un nuevo y nefario proceso (*novo nefarioque*)» (*Verr.* 1.13 [Trad. J. M^a. Requejo Prieto, 1990a]); «cuando emprendías, con un propósito nefasto e inaudito (*nefando quodam atque inaudito*) la construcción de un nuevo santuario» (*Dom.* 132 [Trad. J. M. Baños Baños, 1994]). Todos estos testimonios corroboran en su conjunto que el recurso a lo insólito y a lo «desacostumbrado» constituía una estrategia retórica eficaz a la hora de enfatizar la ilegalidad de una determinada acción. Sobre este particular, cf. Seager 2007, 26-27.

¹⁴¹¹ Tal vez el caso más sonado era el de Apio Claudio, cónsul en el 54 a. C. y amigo íntimo de Cicerón, cf. Cic. *Disp.* 1.37; *Div.* 1.132. Sobre el auge de la necromancia y la consulta a los muertos en el siglo I a. C., cf. Ogden 2001, 149-151.

¹⁴¹² Cic. *Div.* 1.132. Como vimos en el capítulo correspondiente a la comedia, los mimos *Nekuomantia* y *Lacus Avernus* —escritos por Laberio más o menos en la misma época— ridiculizaban todo este conjunto de ritos y prácticas necrománticas, cf. Panayotakis 2009, 302. Apio Claudio también fue objeto de mofas por su carácter supersticioso (Cic. *Div.* 1.105, cf. Wardle 2006, 361) y, en esta línea, otros filósofos escépticos como Lucrecio tampoco perdieron la oportunidad de criticar la creencia en el Más Allá y la adivinación a través de los muertos: «No vayas a creer acaso que en esos sitios está la puerta del Orco, o que luego pensemos que abajo los dioses Manes llevan desde allí las almas hasta las orillas del Aqueronte» (Lucr. 6.761-764, [Trad. F. Socas, 2003]). Los sacrificios de niños, vinculados tradicionalmente al universo simbólico de las brujas y la magia negra, generaban un mismo rechazo. Mitos como el de Ifigenia, Tiestes o Tántalo no son sino un trasunto legendario de esta poderosa interdicción moral.

y la invectiva religiosa. En este sentido, el orador no tenía ninguna intención de ser realista o particularmente minucioso en los detalles: aunque el sacrificio de niños solía asociarse a la práctica de la necromancia,¹⁴¹³ Cicerón se limita a escoger, dentro de un amplio repertorio de elementos simbólicos y conceptuales, aquellas imágenes y motivos que participaban directamente en la construcción colectiva y subjetiva del «mago/nigromante», de modo que cualquiera de sus oyentes pudiera reconocerlo al instante.

Ahora bien, eso tampoco significa que el ataque contra Vatinius se basara en criterios arbitrarios. Cicerón no se decantó caprichosamente por el sacrificio de niños y la práctica de la necromancia. Al contrario: «seleccionó» estas prácticas —y no otras— de forma consciente y deliberada, y en concreto, guiado por el estrecho vínculo existente entre todas ellas y el pitagorismo. En efecto, el Arpinate aprovechó el supuesto interés de Vatinius por esta doctrina para hacer más creíbles sus acusaciones: «tú, que con tus infames y bárbaras costumbres sueles proclamarte pitagórico y aspirar al título de hombre sapientísimo».¹⁴¹⁴ En este sentido, podría afirmarse que, desde los orígenes de la escuela pitagórica, existía ya la arraigada creencia de que los seguidores de Pitágoras incurrían en prácticas ocultas y contiguas a la magia, sobre todo en tiempos de Cicerón, coincidiendo con el renacimiento de su doctrina.¹⁴¹⁵ Los neopitagóricos suscitaban por ello opiniones encontradas: el propio Cicerón tenía a Pitágoras en muy alta estima y respetaba su *disciplina* por su prestigio y antigüedad,¹⁴¹⁶ pero esta especie de admiración corría paralela a cierto rechazo motivado, en gran medida, por su carácter iniciático.¹⁴¹⁷ Así, el secretismo que envolvía sus ceremonias —y que el silencio de los devotos contribuyó a magnificar— dotó al pitagorismo de un componente mágico y misterioso que estigmatizó a sus seguidores.¹⁴¹⁸

¹⁴¹³ Cf. Ogden 2001, 197-201; Watson 1999, 203-225. Servio llegó a afirmar en su comentario a la *Eneida* que esta clase de ritos jamás se realizaban «sin matar a nadie»: *sine hominis occisione non fiebant* (Serv. ad. *Aen.* 6.107).

¹⁴¹⁴ Cic. *Vat.* 14.

¹⁴¹⁵ Según el propio orador, fue Nigidio Fígulo quien restauró en Roma la escuela pitagórica (Cic. *Tim.* 1). El hallazgo de una basílica con motivos pitagóricos cerca de Porta Maggiore, y fechada probablemente en el siglo I d. C., confirma el auge que experimentó esta doctrina en aquel periodo, cf. Carcopino 1926. Respecto al vínculo entre Pitágoras y la magia, muchos pensaban que este había viajado a Oriente para iniciarse en las enseñanzas de los *magi* (Cic. *Fin.* 5.87; Val. Max. 8.7; Apul. *Flor.* 15.14) y que, a su regreso, guardó «entre sus más preciados secretos» todos los conocimientos adquiridos (Plin. *NH.* 30.9). Pitágoras no solo aprendió de los magos la ciencia astral, también las propiedades ocultas de las plantas (Plin. *NH.* 24.156), y, de acuerdo con Porfirio, sus «cadencias rítmicas, cánticos y ensalmos» tenían poderes curativos (Porph. *Pit.* 33). Por su parte, según Luciano, Pitágoras tenía fama de «embaucador y mago» (γόντᾶ καὶ τερατοῦργόν, *Somn.* 4), y en *La subasta de Vidas*, el dios Hermes elogia la doctrina pitagórica ponderando entre sus virtudes la «hechicería» (τερατεία) y la «magia» (γοντεία) (Lucian. *Vit. auct.* 2).

¹⁴¹⁶ Para él, Pitágoras era, junto a Sócrates y Demócrito, un *princeps philosophorum* (Cic. *Sen.* 7.23), hasta el punto de atribuirle la acuñación del término *philosophus* (Cic. *Tusc.* 5.4).

¹⁴¹⁷ Mayer Olivé 2012, 239.

¹⁴¹⁸ En los papiros mágicos greco-egipcios subyacen varios elementos que remiten a un sistema filosófico-religioso de matriz pitagórica, como la abstinencia de carne o la relativa ausencia de sacrificios sangrientos, cf. Nock 1972, 188; Betz 1995; Fraser 2015, 123. El propio Nigidio Fígulo portó durante siglos la etiqueta de *pythagoricus et magus* (Hier. *Chron. Ol.* 183.4, ad an. 45 a. C.), aunque su caso podría extrapolarse a otros sabios de la Antigüedad que, al igual que él, transitaron por caminos fronterizos, a caballo de la filosofía, la ciencia y la religión (Apuleyo, Apolonio de Tiana, etc.). Es posible que la identificación de Nigidio como mago surgiera en época tardía —quizá figuraba ya en la biografía que Suetonio dedicó al personaje (Della Casa 1962, 54; Mayer Olivé 2012, 238)—, pero también existen razones para pensar que dicha fama fue coetánea a él mismo. Así lo sugiere, por ejemplo, su interés por la astrología y las

En suma, la idea que Cicerón deseaba transmitir a los jueces era que Vatinius enmascaró sus actos impíos bajo la apariencia de supuestos ritos pitagóricos. El orador reforzó su acusación explotando los prejuicios negativos asociados a esta doctrina, y, como ya he señalado antes, los «ritos sacrílegos» que imputó a Vatinius no constituían una invención gratuita: más bien, formaban parte del acervo de prácticas abominables que el imaginario colectivo y la creencia popular atribuían a los seguidores de Pitágoras. Respecto a la necromancia, son varias las fuentes que relacionan el pitagorismo con la invocación a los espíritus de los muertos,¹⁴¹⁹ y en cuanto al sacrificio de niños, aunque la doctrina pitagórica prohibía rigurosamente los sacrificios cruentos,¹⁴²⁰ el uso de niños como *médium* para comunicarse con los dioses debió de alentar toda clase de sospechas y rumores.¹⁴²¹



Fig. 18. Caricatura de soldado alemán con niños ensartados en su bayoneta
A. B. Walker, *Life* (25 julio 1915)

predicciones, el lenguaje oscuro y enigmático de su producción literaria —en la que cita varias veces a los *magi* persas (Gell. *NA.* 19.14, cf. D’Anna 2008, 42)— o toda un repertorio de anécdotas que se contaban ya en vida de Nigidio, como la creación de una «secta abominable» (*sodalitium sacrilegii*) liderada por él mismo y a la que supuestamente perteneció, entre otros miembros ilustres, el historiador Salustio. Cf. Dickie 1999, 170-171.

¹⁴¹⁹ Dodds 1973, 207; Ogden 2001, 117. San Agustín, citando a Varrón, afirmó que Pitágoras tenía la costumbre de consultar a los infiernos, «e indica que dicha práctica se llama en griego *nekuomanteía* (νεκυομαντεία)» (August. *De civ. D.* 7.35 [=Varro. *Log.* 1 fr. 4]). Otros doxógrafos de la Antigüedad aseguran que Pitágoras viajó a los infiernos como parte de su formación iniciática, como sostiene, por ejemplo, Diógenes Laercio (8.41).

¹⁴²⁰ Desde el punto de vista filosófico y doctrinal, los pitagóricos concebían a los animales como seres «animados», y como tales, no podían ser sacrificados a los dioses. Sus ofrendas consistían, más bien, en cereales, incienso y plantas aromáticas, como expone Apolonio de Tiana: «no hice un sacrificio, no los hago, no toco la sangre, ni siquiera la del altar, pues esa era la práctica que observaba Pitágoras y, de idéntica forma, sus seguidores» (Philostr. *VA.* 8.7.10 [Trad. A. Bernabé Pajares, 1992]).

¹⁴²¹ Carcopino 1926, 152; Cardauns 1960, 47. Según Cicerón, los pitagóricos prestaban atención «no sólo a las voces de los dioses, también a las de los hombres» (Cic. *Div.* 1.102), y es bien conocida la anécdota de cómo Nigidio Fígulo descubrió el paradero de un tesoro con ayuda de un niño poseído (Apul. *Apol.* 42.6-7): su pureza y sus almas incorruptas convertían a los niños en el receptáculo ideal para albergar a la divinidad, cf. Fontana Elboj 2012. En cualquier caso, Vatinius no fue el único pitagórico que sufrió este tipo de acusaciones. A finales del siglo I d. C., Apolonio de Tiana también fue acusado de sacrificar niños en ceremonias clandestinas (Philostr. *VA.* 7.11; 8.7.12-15), pero, según Filóstrato, todo ello formaba parte de una invención urdida por Domiciano para acabar con él: «nos vemos falsamente acusados» (Philostr. *VA.* 7.11).

En definitiva, ¿qué hay detrás de todas estas acusaciones? ¿Se trata de meras calumnias o reflejan una realidad verificable? Algunos investigadores suscriben sin reservas las palabras de Cicerón y consideran los cargos contra Vatinius un ataque violento, pero fundamentado en hechos «reales».¹⁴²² Sin embargo, multitud de paralelos históricos de varias épocas ponen de manifiesto que la difamación política comportaba habitualmente la atribución de ritos y prácticas execrables —como la celebración de sacrificios humanos y otras atrocidades—, y más en los terrenos de la arena política y la refriega forense. Por tanto, todo apunta a que las acusaciones de Cicerón eran más bien infundadas.¹⁴²³

Ahora bien, lo realmente significativo de todo este asunto no es si Vatinius sacrificó a niños o si las palabras de Cicerón encierran alguna verdad: lo que importa es que tales acusaciones resultaban verosímiles. Es decir, más allá de que Vatinius fuera «nigromante» o pitagórico, lo importante es que la acusación era creíble, en la medida en que resultaba coherente con los esquemas mentales del auditorio y con las creencias populares de la época. De ello se deduce, por consiguiente, que todas estas prácticas rituales (invocaciones a los espíritus de los muertos, sacrificios de niños, etc.) debían darse con cierta frecuencia en tiempos de Cicerón, como revelan, por ejemplo, las fuentes jurídicas de la época, que, en líneas generales, prohibían los *mala sacrificia* y los sacrificios humanos.¹⁴²⁴

En resumen, Cicerón acusó a Vatinius de «camuflar» sus ritos impíos en la doctrina pitagórica, pero lo que sucedió en realidad fue justo lo contrario: fue el orador quien encubrió su acusación de magia aprovechando el interés de su rival por el pitagorismo. Sus argumentos se amparaban en la mala fama de los pitagóricos, pero la ambigüedad que rodeaba a dicha figura —a la vez un peligroso hechicero y un sabio respetable—

¹⁴²² Tupet 2009, 207-209. Otros, en cambio, se muestran algo más cautelosos. Como señala M. Dickie, «it is impossible to say whether Vatinius' Pythagoreanism did encompass necromancy, but in view of his associations with Nigidius Figulus it is likely enough that his Pythagoreanism was not free of the taint of magic» (2001, 170).

¹⁴²³ Los autores paganos de época alto-imperial lanzaron acusaciones similares contra los cristianos, como sacrificar niños para luego comérselos o asesinar a los recién nacidos antes de ingerir su sangre (Min. Fel. Oct. 9.5), cf. Lanzillota 2007. Así, según un oráculo de época tardía, el triunfo del cristianismo se debía al «odioso crimen» perpetrado por el apóstol Pedro, quien habría asesinado y descuartizado a un niño en el transcurso de un ritual (August. *De civ. D.* 18.53). Sin duda, el sacramento cristiano de la eucaristía —con la transustanciación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo— fomentó la difusión de todos estos rumores, pero, de forma paralela, los apologetas cristianos también condenaron a los paganos por sacrificar a niños y adultos en ritos de magia negra. Por ejemplo, el emperador Juliano fue acusado de y de sacrificar a una mujer y de practicar la adivinación a través de un hígado humano (Theod. *Hist. ecl.* 3.26), lo mismo que Adriano —de quien se decía que había sacrificado a su amante Antinoo (Cass. Dio. 69.11.3)— y Heliogábalo, quien supuestamente ofició sacrificios humanos «eligiendo a niños nobles y hermosos» (*SHA. Heliogab.* 8.2). Con relación a ello, encontramos un paralelo contemporáneo en la propaganda anti-germana que tanto Francia como Alemania difundió durante la Primera Guerra Mundial. Al parecer, un reportero británico dijo haber visto a unos soldados alemanes cortándole los brazos a un bebé que se aferraba a las faldas de su madre, y a los pocos días, el periódico *La rive rouge* aprovechó el filón de la noticia para publicar una caricatura de las tropas alemanas comiéndose sus manos. Cf. Ponsoby 1980, 78-82.

¹⁴²⁴ En el caso particular de los niños, la dificultad práctica de secuestrarlos o hacerse con alguno de sus miembros debió de ser sin duda un obstáculo importante, aunque la costumbre de la *expositio* también pudo facilitar las operaciones. En este sentido, la epigrafía documenta casos excepcionales de niños que murieron a causa de ataques o maldiciones mágicas, como el joven Jucundo, asesinado «por la mano cruel de una hechicera (*saga manus*)» (*CIL* 6, 19747). También se conservan testimonios similares en el ámbito greco-helenístico, cf. Graf 2007a, 140-141.

hacía necesario exagerar la magnitud de sus crímenes. De hecho, Cicerón defendió a Vatinius dos años después tras haberse reconciliado con él, y en este nuevo juicio, no dudó en elogiar su sabiduría pitagórica, intercambiando las vestiduras del mago por la toga blanca del filósofo.¹⁴²⁵

De todas las mujeres a las que Cicerón atacó en sus discursos, Sasia fue, junto con Clodia, la única que cargó con la acusación de practicar magia.¹⁴²⁶ Sin embargo, a diferencia de Clodia —cuya vinculación con la magia viene dada implícitamente por su identificación con Medea—, las actividades que el Arpinate imputó a Sasia en *Pro Cluentio* son descritas de forma minuciosa, y, como veremos a continuación, anticipan algunos de los rasgos distintivos que caracterizaron a la bruja literaria de época alto-imperial.

En el año 74 a. C., Estacio Opiánico, un caballero natural de Larino, fracasó en su intento de envenenar a su hijo Aulo Cluencio, quien lo llevó ante los tribunales. Opiánico fue condenado al exilio y murió al cabo de dos años bajo extrañas circunstancias. Un tiempo después, en el 66 a. C., Gayo Opiánico, hijo del fallecido Estacio Opiánico y hermanastro de Cluencio, trató de vengar la muerte de su padre e inició un proceso contra Cluencio, a quien acusó de un doble delito: de haber envenenado a Estacio Opiánico estando este en el destierro y de haber sobornado a los jueces que instruyeron la causa y decretaron su exilio. Cicerón se hizo cargo de la defensa de Cluencio y ese mismo año, siendo pretor, pronunció el discurso más largo de todos los que forman parte de la colección.¹⁴²⁷

De la *exordium* a la *peroratio*, el orador declaró una y otra vez ante los jueces que la verdadera instigadora del proceso era Sasia, la madre de Cluencio, y que Gayo Opiánico no dejaba de ser una marioneta a su servicio: «Este mismo proceso, esta prueba, esa acusación, ese gran número de testigos que se van a presentar han sido preparados por la madre».¹⁴²⁸ Cicerón basó toda su estrategia en atacar a Sasia, haciendo hincapié en su conducta criminal y describiéndola como una mujer contraria al arquetipo ideal de una madre romana. Es decir, la Sasia que «construye» Cicerón, tan alejada del personaje

¹⁴²⁵ Cf. *Schol. Bob. In Vat.* 14, p. 146 St.: *Hoc impsum plenissime purgavit atque defendit et non sine laude protulit in ea oratine quam pro ipso Vatinius scribere adgressus est.* El juicio tuvo lugar en agosto del 55 a. C., cuando Vatinius fue acusado de corrupción electoral (Cic. *Q. Frat.* 2.15.3). Esta reconciliación supuso un giro inesperado que sorprendió a varios senadores, como reconoce él propio Cicerón en una de sus cartas: «nada más ser nombrado pretor hubo un acto de reconciliación promovido por Pompeyo, a pesar de que es cierto que había impugnado en el Senado su candidatura con intenciones particularmente duras» (*Fam.* 1.9.19 [Trad. J. A. Beltrán, 2008]). Desde entonces, ambos mantuvieron una relación cordial, intercambiándose cartas con cierta regularidad y siempre en términos afectuosos (Cic. *Fam.* 5.9; 5.10; 5.11...).

¹⁴²⁶ Un breve repaso a las mujeres injuriadas por Cicerón en Richlin 1983, 97.

¹⁴²⁷ Y, para algunos, el mejor, cf. Plin. *Ep.* 1.20.4: «...cuyo mejor discurso se dice que es el más extenso». Para Sidonio Apolinario, Cicerón superaba en cada discurso a todos los demás oradores, «pero en *Pro Cluentio* se supera a sí mismo» (Sid. *Apoll. Epist.* 8.10.3).

¹⁴²⁸ Cic. *Clu.* 18 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

histórico, rompía con las expectativas socio-culturales que los romanos tenían de las matronas.¹⁴²⁹

Esta transgresión se expresaba, sobre todo, en el plano sexual y religioso, aunque ambas realidades fluctúan constantemente a lo largo del discurso. Según afirma Cicerón, Sasia estaba poseída por una pasión desenfrenada y un apetito sexual insaciable,¹⁴³⁰ y fue esa *nefaria libido* la que le llevó a casarse con Aurio Melino, el marido de su propia hija, lo cual constituía —aparte de un atentado contra el honor de la familia— un grave delito religioso. El matrimonio con su yerno iba en contra de la ley divina y de los auspicios y no dejaba de ser una unión incestuosa, teniendo en cuenta que Sasia —conforme al derecho familiar y sagrado— seguía siendo su madre jurídica.¹⁴³¹ Por otro lado, Cicerón dedicó un amplio espacio de su discurso a describir con detalle las torturas que esta infligió a sus esclavos para que testificaran a su favor,¹⁴³² así como el plan urdido por ella misma —y ejecutado con éxito— para asesinar a los hijos de Estacio Opiánico.¹⁴³³ Y a estos crímenes añadió, en último lugar, sus peligrosos poderes y su participación en ceremonias secretas:

Casi me atrevería a decir que no había nadie entre aquellas gentes que no creyese que era necesario purificar el lugar por donde ella había pasado, nadie que no pensase que la tierra misma —que es la madre de todos— quedaba contaminada bajo las pisadas de esa madre maldita. Por eso en ninguna ciudad le fue permitido detenerse; no se encontró ninguno entre tantos huéspedes suyos que no huyera del contacto de su vista. Confiaba su persona antes a la noche y a la soledad que a ciudad o huésped alguno.¹⁴³⁴

La imagen de Sasia esterilizando la tierra a su paso obedece a una estrategia retórica orientada a enfatizar su naturaleza salvaje y su oposición al arquetipo de matrona, cuya principal obligación era ser fértil y dar a luz. El contraste entre Sasia —una *mater conscelerata*— y la Madre Tierra —fuente de vida y abundancia— apuntala dicha caracterización. Con todo, cuando uno lee este pasaje del *Pro Cluentio*, no puede evitar pensar en la Ericto de Lucano, quien, como ya vimos en el capítulo anterior, agostaba «las semillas de la mies fecunda al pisarlas».¹⁴³⁵ O, sin ir más lejos, en la Envidia de Ovidio, que «por dondequiera que camina, arrasa los labrantíos en flor, agosta las hierbas y arranca la flor de la adormidera».¹⁴³⁶ Estos paralelos literarios, unido a la presencia del verbo «purificar» (*expiandum*), invitan a interpretar las palabras del orador en clave mágico-religiosa, es decir: el Arpinate estaría adaptando a sus propios intereses retóricos el *tópos* de la «bruja» que agosta los campos al pisarlos, un motivo que hunde sus raíces en el folklore popular y que aparece frecuentemente documentando en otras épocas y

¹⁴²⁹ Ige 2003, 47; Treggiari 2005, 22. No deja de ser irónico, y en absoluto casual, que el orador se refiera continuamente a ella con el apelativo de *mater*: «Y la llamaré madre durante todo el proceso, a pesar de su gran odio y de su crueldad para con este hombre» (Cic. *Clu.* 12 [Trad. J. Aspa Cereza, 1995]).

¹⁴³⁰ Cic. *Clu.* 15.

¹⁴³¹ Cic. *Clu.* 12 (*contra fas*); 14 (*nullis auspiciibus*). Más o menos por la misma época, el poeta Catulo trató el incesto como un acto sacrílego y cercano a la magia. Y es que Gelio, uno de sus adversarios más acérrimos, habría engendrado a un «mago» tras unirse con su madre: «Nazca un mago de la incestuosa unión de Gelio y de su madre, y aprenda el arte de la adivinación de los persas, pues es forzoso que se engendre un mago de una madre y de su hijo si es verdadera la sacrílega relación de los persas...» (Catull. 90 [Trad. A. Soler Ruiz, 1993]).

¹⁴³² Cic. *Clu.* 176.

¹⁴³³ Cic. *Clu.* 27.

¹⁴³⁴ Cic. *Clu.* 193 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹⁴³⁵ Luc. 6.522 (Trad. A. Holgado Redondo, 1984).

¹⁴³⁶ Ov. *Met.* 2.790-792 (Trad. C. Álvarez y R. M^o. Iglesias, 2003).

culturas.¹⁴³⁷ No en vano, S. Citroni ve en el *Pro Cluentio* elementos característicos del folklore y de los cuentos populares: «sono riconoscibili alcuni elementi di un schema favolistico».¹⁴³⁸

Por otro lado, el hecho de que ninguno de sus huéspedes se atreviera a mirarla directamente parece una alusión al mal de ojo. Cicerón emplea el término *contagionem* para expresar la idea de «contacto», un detalle que no deja de ser significativo, en la medida en que el mal de ojo se consideraba en la Antigüedad una afección susceptible de transferirse por contagio, como la epilepsia.¹⁴³⁹ Aunque algunos autores comparan la mirada de Sasia con la de la Gorgona,¹⁴⁴⁰ el elemento mágico tiene, como hemos visto, una presencia muy importante en esta sección del discurso, y puestos a buscar un referente mitológico, Medea —famosa también por el poder de su mirada— parece un modelo plausible. De hecho, según cuenta Apolonio, los habitantes de la Cólquide evitaban entablar contacto directo con sus ojos, exactamente lo mismo que sucede con los huéspedes de Sasia: «y en derredor, las gentes retrocedían evitando las miradas de la joven princesa».¹⁴⁴¹ En suma, estos paralelos refuerzan nuestra impresión de que la Sasia de Cicerón era vista como una hechicera, situándose a la altura de las magas más peligrosas del mito.

Según Cicerón, Sasia se entregaba antes a la noche y a la soledad «que a ciudad o huésped alguno», y fue expulsada de todas las ciudades que frecuentó en su viaje a Roma.¹⁴⁴² Su condición marginal y el amparo en la oscuridad de la noche acerca de nuevo a Sasia a otras hechiceras de la literatura, como Ericto, quien vivía apartada de las ciudades y a cobijo de las tumbas.¹⁴⁴³ Así, el orador describe a su rival como una *nocturna* o «night-witch», una criatura de la noche segregada de la *civitas* y la civilización.¹⁴⁴⁴

¹⁴³⁷ Cf. Thompson 1955-1958, motivo D 2081: *land made magically sterile*. En 1716, una mujer fue acusada varias veces en la isla de Man tras haber sido vista caminando sobre las cosechas de sus vecinos con el propósito de maldecirlas (Moore 1981, 83). Y, de forma similar, los habitantes de la isla de Guernsey, situada en el Canal de la Mancha, cuentan la historia de una mujer con fama de bruja que arruinaba las cosechas de melones y tocando las hojas con sus manos y sus pies (Ozanne 1915, 198-199).

¹⁴³⁸ Citroni 1996, 34.

¹⁴³⁹ Cf. Plin. *NH* 28.35: «Escupimos a los epilépticos, es decir, conjuramos el contagio (*contagia*). Del mismo modo espantamos el mal de ojo y el encuentro con un cojo del pie derecho». Cf. Alvar 2012a, 244.

¹⁴⁴⁰ Santoro l'Hoir 2000, 489.

¹⁴⁴¹ Ap. *Rhod. Argon.* 3.885 (Trad. M. Valverde Sánchez, 1996). Es difícil saber si Cicerón se inspiró directamente en estos versos de Apolonio, pero, como ha puesto de relieve V. María Patimo, no sería esta la primera vez que el Arpinate tomaba prestado de Apolonio ciertos temas y motivos, sobre todo en su caracterización de Sasia (2009, 41). Según I. Schaaf, Apolonio estaría haciendo referencia en este pasaje a la mirada centelleante y cegadora que Medea heredó de su padre Helios (2014, 317). Sin embargo, me inclino más bien a pensar, en línea con lo que postula R. L. Hunter (1989, 196), que la gente esquivaba su mirada por temor a sus poderes maléficis, como se observa en otros pasajes similares (Ap. *Rhod. Argon.* 4.145; 1669-1672). Sobre el aojamiento de Medea, cf. Dickie 1990; Buxton 2000. Por otro lado, un pasaje de *El asno de oro* parece beber de esta misma tradición. En él, Lucio, el protagonista de la novela, rehúye en todo momento la mirada de la mujer de su huésped, la bruja Pánfila, para no ceder ante sus embrujos: «evitaba con las máximas precauciones la mirada de esa mujer, cuyo rostro inspiraba a mis ojos el mismo pánico que me inspiraría el lago Averno» (Apul. *Met.* 2.11.4 [Trad. L. Rubio Fernández, 1983]). Como señala R. Ruíz Sánchez, Lucio evita se previene del «poder fascinador» de los ojos de la bruja (2000, 52).

¹⁴⁴² Recordemos que Estacio Opianico era natural de Larino, una ciudad situada al sureste de Roma, en la actual región de Molise. Sasia debía desplazarse directamente desde allí para asistir al juicio. Cf. Lomas 2019, 59.

¹⁴⁴³ Luc. 6.510-511.

¹⁴⁴⁴ Como señala S. Citrone en su análisis del *Pro Cluentio*, «la notte è il lato oscuro della natura in cui solitariamente si esercita il lato oscuro della donna, la strega» (1996, 38). Sin embargo, la autora fuerza en

Como es sabido, la noche constituye el espacio simbólico en el que se desenvuelve la magia negra, y no sorprende, por ello, que Heráclito, ya en el siglo VI a. C., vinculara las actividades de los μάγοι con las de aquellos «que se mueven por la noche» (νοκτιπόλοις).¹⁴⁴⁵

Fue, pues, en la oscuridad de la noche, cuando Sasia llevó a cabo sus ceremonias ocultas:

Más aún, tenemos conocimiento de los sacrificios nocturnos —que ella se piensa que se mantienen casi en secreto—, de sus plegarias impías y de sus promesas criminales (*scleratasque eius preces et nefaria vota*); con ello intenta poner incluso a los dioses inmortales por testigos de su maldad sin comprender que es con la piedad, con la religión y con las justas plegarias con lo que se puede aplacar la voluntad de los dioses, no con una superstición impura ni con víctimas degolladas para el cumplimiento de un crimen. Confío en que los dioses inmortales habrán apartado con desprecio de sus altares y sus templos la locura y crueldad de esta mujer.¹⁴⁴⁶

Cicerón despliega en este pasaje toda su artillería retórica y acusa explícitamente a Sasia de officiar *sacrificia nocturna*. El carácter sacrílego de estas ceremonias está fuera de toda duda: como ya he apuntado, la magia —y, por extensión, cualquier práctica que se desviara de la ortodoxia tradicional— se asociaba simbólicamente a la oscuridad de la noche, y es probable incluso que los oyentes de Cicerón repararan al escuchar sus palabras en los ritos báquicos de las ménades y en el famoso escándalo de las Bacanales, cuyo recuerdo todavía seguía vigente un siglo después.¹⁴⁴⁷ Los iniciados en estos cultos celebraban sus sacrificios durante la noche, y la promiscuidad de Sasia encaja a la perfección con las orgías y desenfrenos de las ménades.¹⁴⁴⁸ De hecho, en una sección de sus *Leyes*, el propio Cicerón mostró su rechazo a los «sacrificios nocturnos celebrados por mujeres», exceptuando aquellos que se hacían «en favor del pueblo y conforme a la tradición».¹⁴⁴⁹

extremo su argumentación al advertir un parecido —a mi juicio algo exagerado— entre Sasia y las *striges*: según su hipótesis, el uso del término *volō* para describir los desplazamientos de Sasia (*advolavit*, Cic. *Clu.* 18; 192) no deja de ser un reflejo de su caracterización como *strix* o harpía voladora (1996, 37). No obstante, si echamos un vistazo a este y a otros discursos de Cicerón, el orador solía emplear este verbo para expresar la idea de un desplazamiento rápido o presuroso, sin ninguna connotación negativa y sin intención aparente de identificar al sujeto o destinatario con las harpías voladoras, cf. Cic. *Sest* 9 (*volitaret*); 28 (*evolat*); *Rosc. Am.* 19 (*pervolavit*); *Mur* 85 (*advolavit*); *Quinct.* 80 (*o nuntium volucrum!*); *Phil.* 5.42 (*advolabat*), etc. Sobre la «night-witch» o bruja de la noche, cf. Spaeth 2010.

¹⁴⁴⁵ Fr. 22 B 14 (=Clem. Al. *Protr.* 22.2), cf. Dickie 2001, 28-29. Vale la pena recordar, a tales efectos, la definición que ofrece Apuleyo de la «magia vulgar». Según él, se trataba de una práctica «tan oculta como tenebrosa y horrible, que se realiza generalmente durante la noche, se oculta en las tinieblas, evita los testigos y busca la soledad» (Apul. *Apol.* 47.3 [S. Segura Munguía, 1980]).

¹⁴⁴⁶ Cic. *Clu.* 194 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹⁴⁴⁷ Al menos en el campo de la oratoria, dando pie a eso que F. Santoro l’Hoir calificó como «rhetoric of the bacchanale» (1992, 41).

¹⁴⁴⁸ Liv. 39.8.5; 12.4; 13.9; 14.6; 15.6. Cf. Martino 2015, 42.

¹⁴⁴⁹ Cic. *Leg.* 2.21. Entre los sacrificios *pro populo* habría que incluir los ritos oficiados en honor de la *Bona Dea* y los sacrificios nocturnos celebrados con motivo de los *ludi saeculares*, pero, en ningún caso, las ceremonias ocultas y privadas que el orador atribuye a Sasia. Es cierto que las leyes que propone Cicerón son «ideales» o «platónicas», pero los códigos legales de época imperial ya subrayan el carácter ilícito de estos sacrificios. Por ejemplo, una ley aprobada en el año 364 d. C. castigaba los *sacrificia nocturna* (*Cod. Theod.* 9.16.7) y las *Sententiae Pauli* prohibían la celebración de *sacra impia nocturnave* (Paulus, *Sent.* 5.23.15). Aunque estas medidas son posteriores a Cicerón, la mayoría se basaban en compilaciones anteriores y es probable que se remontaran a la *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis* del año 81 a. C., cf. Rives 2003, 328. En este sentido, no hay que olvidar que, a mediados del siglo II a. C., el filósofo Apuleyo

Asimismo, el tipo de «plegarias impías» y «promesas criminales» que Sasia recitaba durante los sacrificios también estaban prohibidas por la legislación tardo-imperial.¹⁴⁵⁰ Cicerón es, en este punto, algo vago e impreciso, y no aporta ningún detalle que permita esclarecer los propósitos de Sasia o la naturaleza de sus deprecaciones. Sin embargo, casi al final de su discurso, el orador vuelve a insistir en esta misma cuestión y advierte a los miembros del tribunal de que no se dejen persuadir por las plegarias de Sasia:

Cluencio Habito os ruega, jueces, y entre lágrimas os conjura que no lo sacrificuéis al odio —que ninguna fuerza debe tener en los juicios— ni a su madre, cuyos votos y ruegos (*vota et preces*) habéis de desechar de vuestra mente.¹⁴⁵¹

Sin duda, los *vota et preces* mencionados aquí remiten directamente a las *sceleratas preces et nefaria vota* del pasaje anterior. La diferencia radica en que ahora Cicerón sí detalla el objetivo de las plegarias de Sasia, que no era otro que hechizar a los miembros del tribunal, a quienes exhorta para que las «desechen» de su mente (*mentibus repudiare*). En otras palabras, las *preces* de Sasia no buscaban la compasión de los jueces, ni ablandar su postura con un discurso lastimero: son plegarias «criminales e impías», y pronunciadas, según mi interpretación, con el propósito de hechizar sus mentes, manipular su veredicto y condenar a Cluencio. Esta lectura encaja de nuevo con la caracterización de Sasia como hechicera y tiene un eco en las tablillas de maldición dirigidas contra jueces y magistrados.¹⁴⁵² De hecho, varias de estas maldiciones pretendían embotar la «mente» del *defixus*, como pone de relieve una tablilla descubierta cerca del santuario de *Mater Magna* (Mainz), en la que el *defigens* maldice la «mente y memoria» de su víctima.¹⁴⁵³

En resumen, con el fin de desviar la atención de los cargos imputados a su cliente, Cicerón focalizó sus esfuerzos en desacreditar moralmente a Sasia presentándola ante la

fue acusado, entre otros cargos, de oficiar «sacrificios nocturnos» (*nocturna sacra*) en casa de Junio Craso (Apul. *Apol.* 57-60).

¹⁴⁵⁰ Cf. *Cod. Theod.* 9.16.7. La ley fue aprobada por los emperadores Valentiniano y Valente en el año 364 d. C. y, aparte de las «plegarias impías» (*nefarias preces*), prohibía también las «preparaciones mágicas» (*magicos apparatus*) y los «sacrificios funestos» (*sacrificia funesta*).

¹⁴⁵¹ Cic. *Clu.* 201 (Trad. J. Aspa Cereza, 1995).

¹⁴⁵² Eidinow 2007, 175-176; Marco Simón 2010, 413.

¹⁴⁵³ Blänsdorf 2010, 156, no. 11 (*mentem memoriam*). El mismo autor da cuenta de otra *defixio*, descubierta también en el santuario de Mainz, donde el *defigens* ruega a Attis *des ei malam mentem, malum exitum* (2010, 148, no. 2). Los paralelos, en cualquier caso, son numerosos: cf. *SD 210 = AE 1986, 465 (ut mentes sua perdat)*, etc. Todo este conjunto de *defixiones iudiciae* es, por lo general, anterior al siglo I a. C., y la mayoría proceden del Ática. Por ejemplo, una tablilla descubierta en Atenas y dirigida contra los «jueces» de un tal Calias data del siglo IV a. C. (*DTA 65*), y otra, hallada en el Pireo y también dirigida contra los δικασταί, ha sido fechada en el siglo III a. C. (*DTA 67*). Sin embargo, eso no significa que Cicerón y sus coetáneos no estuvieran familiarizados con este tipo de execraciones: en un conocido pasaje de *Brutus*, el orador cuenta cómo su contrincante, tras perder el hilo de la palabra, acusó a su clienta de haberlo hechizado con *veneficiis et cantationibus* (Cic. *Brut.* 217). De hecho, varios indicios sugieren que este tipo de prácticas seguían siendo muy comunes en época posterior. Así, las fuentes documentan la existencia de amuletos fabricados a partir del birrete o *pilleus* de los recién nacidos y que las comadronas vendían a los «abogados crédulos» para asistirles en los juicios (*SHA, Ant. Diad.* 4.2). Y, según el obispo Zacarías Escolástico, varios tratados de magia incluían hechizos y conjuros para hacer que los jueces emitieran un veredicto favorable: «De este género eran, en efecto, las indicaciones: cómo se debe obrar para alborotar a las ciudades, levantar a los pueblos y armar a los padres contra sus hijos y nietos; por qué medios se rompen los matrimonios legítimos y las cohabitaciones; [...] de qué manera se forzará a un juez a emitir una sentencia de absolución» (*Vita Severi* 69-70), cf. Teja 2008, 90-91.

audiencia como una antítesis de la matrona romana. Sasia aparece de este modo retratada como un *monstrum contra naturam*,¹⁴⁵⁴ incapaz de refrenar sus instintos y de renunciar a sus prácticas sacrílegas y desviadas. El orador explotó la imagen estereotipada de la bruja folklórico-literaria proyectando en ella algunos de sus rasgos más característicos, y adelantándose con extraordinaria precocidad a las «brujas de la noche» que protagonizarán unas décadas después los poemas de Horacio y Lucano: el poder destructivo de sus pisadas, el mal que irradia de su mirada, la soledad, la noche... todos estos elementos se hallaban presentes en la tradición y definirán a brujas como Ericto y Canidia. Al mismo tiempo, Cicerón acusó a Sasia de practicar sacrificios nocturnos, de recitar plegarias impías y de maldecir a los jueces. Esta transgresión del orden religioso alcanzó su momento culminante en la *peroratio*, cuando el Arpinate lo lleva a su máxima expresión estableciendo un contraste entre su «impura superstición» (*contaminata superstitione*) y la «piedad, la religión y las justas plegarias» (*pietate et religione et iustis precibus*), que, según él, constituían el único medio válido y legítimo de comunicarse con los dioses.¹⁴⁵⁵

La estrategia de Cicerón acabó siendo efectiva y Cluencio fue absuelto de sus cargos. Queda, pues, preguntarse por qué el discurso de la magia emerge con tanta fuerza en *Pro Cluentio*, a diferencia de otros discursos en los que elemento mágico brilla por su ausencia. El hecho de que el adversario de Cicerón fuera una mujer pudo influir en ello, pero, como acabamos de ver, Vatinius era varón y también fue acusado de practicar magia. Además, Cicerón también cargó sus tintas contra otras mujeres de la aristocracia, como Fulvia y Quelidón, y ninguna de ellas fue retratada como una peligrosa hechicera. Sin duda, todas ellas constituían a ojos del orador una inversión del arquetipo de la matrona romana, pero no una desviación de la ortodoxia religiosa, o al menos no en el mismo sentido en que lo fue Sasia. Y, en caso de serlo, su vinculación con la magia se efectuaba casi siempre de forma indirecta, como la vez en que Clodia fue tildada de «Medea del Palatino».

Respecto a esta cuestión, uno de los motivos por los que la magia adquiere aquí tal importancia tiene que ver con las características particulares del *Pro Cluentio*, que, frente a otros discursos de mayor alcance o repercusión pública, refleja una realidad muy concreta: las relaciones sociales y conflictos familiares que surgen dentro del ámbito doméstico. En palabras de P. Boyancé, el *Pro Cluentio* es el menos político de los discursos de Cicerón,¹⁴⁵⁶ y tal vez por esta razón, la magia y lo mágico —circunscritos tradicionalmente a la esfera de lo privado— tenían tanta presencia en él. Así, el discurso de la magia se filtra en la argumentación del orador como un elemento clave a la hora de trazar un cuadro negativo de Sasia, quien —conviene recordarlo— no era más que una simple provinciana, y no un personaje público y de renombre como, por ejemplo, Fulvia y Clodia.

En definitiva, los casos de Sasia y Vatinius ponen de relieve la existencia de dos modelos distintos de practicantes de la magia, según un criterio de diferenciación sexual. Por un lado, Vatinius responde al perfil de «mago» pitagórico en el peor sentido del término, o en el sentido más despectivo de cuantos podían adscribirse a estos filósofos-

¹⁴⁵⁴ Cic. *Clu.* 188.

¹⁴⁵⁵ Sobre el término *superstitio* y su significado en los discursos de Cicerón, cf. Santangelo 2013, 38-47.

¹⁴⁵⁶ Boyancé 1953, 46. Cf. Ige 2003, 47.

taumaturgos. Vatiniio encarna el lado tenebroso del *learned magician*, ese mago culto y refinado que, próximo a la filosofía y la religión, incurría ocasionalmente en sacrificios humanos y en ritos nigrománticos, o así se hacía ver. En cambio, Sasia representa una magia femenina, oscura y despreciable, y en contraste con Vatiniio, es retratada con los atributos típicos de la bruja literaria, caracterizada por sus deseos lujuriosos y su carácter transgresor. Cicerón explotó con maestría y eficacia estos dos «tipos» o modelos de magia —ya presentes en el imaginario de la época— y seleccionó a conveniencia los aspectos más reconocibles de cada uno de ellos para que su discurso sonara lo más convincente posible.

6.3 Conclusiones

Si algo revela el estudio de la oratoria ciceroniana, es la importancia de la religión como argumento persuasivo. En sus discursos, Cicerón emprendió una «cruzada» en defensa de los valores religiosos tradicionales: de un lado, presentándose a sí mismo como un exponente de la *pietas*; y de otro, acusando a sus adversarios de profanar los templos sagrados y declararles la guerra a los dioses. Dentro de este discurso, la presencia de la magia es relativamente escasa. Como hemos apuntado, el objetivo principal de Cicerón era sacar a la luz los desafueros públicos de sus rivales, por ser estos los que mayor impacto y repercusión tenían en la comunidad. En cambio, todos los asuntos relacionados con la religiosidad privada y los vicios personales del acusado —que es donde se asienta y arraiga el discurso de la magia— ocupan, más bien, un lugar secundario. Las acusaciones formales de magia, tan frecuentes en la época, debían de dirimirse en otro tipo de juicios —menos notorios y «mediáticos» que los procesos contra Verres o Catilina— en los que Cicerón no habría tomado parte. Por eso apenas han dejado huella en su *opus oratorium*.¹⁴⁵⁷

Aun así, algunos discursos, pertenecientes todos al *genus iudiciale*, sí se aproximan a la esfera de lo privado (acusaciones de envenenamiento, conflictos familiares, pleitos domésticos...), y es este tipo de escenarios —un tanto alejados del foro y de la vida pública— los que contribuyeron a que la magia se filtrara en el discurso del orador. Los juicios contra Sasia y Vatiniio —los menos politizados de cuantos se han examinado aquí— constituyen un claro exponente de ello. Ambos fueron acusados de practicar magia, Vatiniio de sacrificar niños e invocar a los *manes* y Sasia, entre otros cargos, de intentar hechizar a los jueces. Sin embargo, lo verdaderamente significativo de todo ello es el modo de proceder de Cicerón. El orador no actuaba de forma caprichosa,

¹⁴⁵⁷ Al hilo de ello, vale la pena recordar las palabras de Quintiliano y su crítica hacia ciertos tipos de declamaciones o ejercicios retóricos. Según él, estos ejercicios debían acercarse lo máximo posible a la realidad y reproducir intervenciones públicas verosímiles: «Porque en vano buscaremos entre *sponsiones* (depósitos de los que ponen demandas judiciales) e *interdicta* (decretos del pretor) asuntos de encantadores (*magos et magis adhuc fabulosa*)» (Quint. *Inst.* 2.10.5 [trad. A. Ortega Carmona, 1997]). A pesar de todo, las acusaciones de magia debían de ser un fenómeno frecuente en época de Cicerón, como ya se ha dicho. Las tensiones sociales podían amortiguarse a través de rumores que estigmatizaran al supuesto mago, pero la vía judicial seguía siendo un recurso al alcance de los litigantes. El propio Cicerón da cuenta de la «caza de magos» y *veneficii* que se produjo en tiempos de Sila: «Son centenares los que se dedicaban a acusar asesinos y envenenadores (*sicarios et veneficiis*), de los cuales nadie se acuerda a causa de su humilde origen» (Cic. *Rosc. Am.* 90 [Trad. J. Aspa Cereza, 1995]).

al contrario: adaptaba sus ataques e increpaciones al perfil de los acusados, adecuándose a las circunstancias específicas de cada caso. Y para ello, acudió a todo el acervo de imágenes y estereotipos que conformaban el imaginario colectivo y popular de la magia: del filósofo aparentemente respetable que participa en ceremonias ocultas, a la imagen arquetípica de la bruja folklórica que hechiza a los demás con su mirada. Es decir, lejos de escoger aleatoriamente sus palabras, el orador *seleccionaba* los motivos que más le interesaban.

Al margen de la oratoria judicial, la magia también tuvo cierta presencia en los discursos destinados a persuadir (o disuadir) de una determinada causa (*genus deliberativum*), como en *Pro lege Manilia*, donde Mitrídates es comparado directamente con Medea.¹⁴⁵⁸ Por medio de esta analogía, Cicerón equiparó las venenos y bebedizos de la bruja con los conocimientos farmacológicos del monarca oriental, exagerando la magnitud de la guerra en Oriente y la necesidad de conceder a Pompeyo un mando extraordinario. El uso de *exempla* mitológicos, y la magia de Medea en particular, también desempeñó un papel clave en su discurso contra Clodia, a quien tachó de «Medea Palatina».¹⁴⁵⁹

Sin embargo, de todos los adversarios políticos de Cicerón, Catilina es el que guarda una relación más estrecha con las prácticas mágicas. Dentro del conjunto de discursos epidícticos (*genus demonstrativum*), las *Catilinarias* ilustran mejor que ningún otro el papel de la magia en la construcción del *hostis publicus*, por encima de las *Filípicas* y los discursos contra Clodio. Como hemos visto, el orador acusó a Catilina de frecuentar la compañía de jóvenes capaces de blandir un arma y «envenenar» (*sicas vibrare et spargere venena*), así como de basar sus apoyos sociales en «hechiceros» o *veneficii*.¹⁴⁶⁰ Con toda probabilidad, estas acusaciones no eran más que calumnias y difamaciones, que Cicerón habría tomado de otros modelos y oradores anteriores, como Demóstenes. No obstante, el mensaje debía de ser muy efectivo desde el punto de vista retórico, porque una década después, Cicerón hizo algo parecido con Clodio, acusado de haber liberado de la cárcel a individuos expertos en el manejo de «puñales y venenos» (*sicae atque venena*).¹⁴⁶¹

Pese a todo, solo Catilina ha pasado a la posteridad como un peligroso hechicero. El único nexo entre Clodio y la magia, aparte del ya mencionado, es una acusación explícita de haber hechizado/envenenado a sus enemigos, pero nada más.¹⁴⁶² Y en cuanto a Marco Antonio, el vínculo con las prácticas mágicas es todavía más débil: más allá de las veces en las que es tachado de *nefarius* e *impius* —dos términos que poseen un sentido más político que religioso—, la única referencia explícita a la magia en los catorce discursos de las *Filípicas* es un intercambio de pullas en el que Antonio es tildado de *veneficus*, sin mayor trascendencia que la anécdota en sí.¹⁴⁶³ En cambio, Catilina fue acusado de consagrar su puñal a los dioses infernales y de haber dedicado un altar

¹⁴⁵⁸ Cic. *Leg. Man.* 22.

¹⁴⁵⁹ Cic. *Cael.* 18.

¹⁴⁶⁰ Cic. *Cat.* 2.7; 2.23.

¹⁴⁶¹ Cic. *Har. Resp.* 34.

¹⁴⁶² Cic. *Sest.* 39.

¹⁴⁶³ Cic. *Phil.* 13.25.

«abominable» al águila de las legiones, donde celebraba ceremonias sacrílegas y sacrificios criminales.¹⁴⁶⁴

En este sentido, es difícil ofrecer una explicación coherente y argumentada de por qué ciertos individuos, como Catilina, aparecen tan estrechamente asociados a las *artes magicae* en comparación con otros, como Clodio y Antonio. Extraer conclusiones generales de una muestra tan pequeña es siempre arriesgado, pero, según mi hipótesis, el recurso retórico a la magia parece obedecer a una mezcla de pragmatismo y necesidad. En los casos de Clodio y Antonio, los delitos religiosos presuntamente cometidos eran lo suficiente graves para añadir cargos adicionales. La moralidad del infractor ya estaba mermada y la situación específica de cada uno de ellos no demandaba una acusación de tipo mágico-religioso. En cambio, el caso de Catilina era distinto: al encarnar todavía una amenaza potencial y no haber pruebas o indicios concluyentes contra él, Cicerón se vio en la necesidad de recurrir a la magia como argumento persuasivo, que acreditara la impiedad del acusado y su culpabilidad. Además, como las prácticas mágicas son, por definición, privadas y clandestinas, no era necesario aportar ninguna evidencia que avalara la acusación.

En definitiva, los discursos Cicerón constituyen una valiosa fuente de información, no solo por lo que dicen, también por lo que *no* dicen. Así, la oratoria latina, o la oratoria ciceroniana —tampoco sería prudente extrapolar a una casuística general las técnicas y procederes de su máximo representante—, no destaca tanto por su aportación al estudio de la «realidad» de la magia —la verdad no tiene ningún valor en el plano de la invectiva—, como testimonio ilustrativo de las creencias religiosas de la época, de su papel en la sociedad y del modo en que los oradores hacían uso de ellas para satisfacer sus necesidades retóricas. ¿Qué sentido tendría acusar a Vatinius de sacrificios humanos si su auditorio no estuviera familiarizado con este tipo de actividades? ¿De qué valdría comparar a Clodia con Medea si los miembros del tribunal y el resto de testigos no tuvieran conocimiento de sus fechorías? El discurso de la magia en la oratoria es obtuso y sesgado, pero, visto desde esta perspectiva, los testimonios examinados, por escasos que parezcan, constituyen un claro reflejo de la ubicuidad de la magia en la Roma de Cicerón.

¹⁴⁶⁴ Cic. *Cat.* 1.16; 24.

CONCLUSIONES

En la medida en que se han tratado muchos temas a lo largo de la exposición, me limitaré a recapitular los hallazgos que considero más importantes, procurando no repetir lo que ya se ha dicho en las conclusiones de cada capítulo. Así, más que una síntesis de las ideas principales, aprovecharé este apartado final para hilvanar una serie de reflexiones.

En primer lugar, nuestro análisis de la magia a través de la literatura latina revela la existencia de dos discursos:

- Un discurso condenatorio, en el que la magia y sus practicantes son objeto de censura.
- Un discurso «funcional», que permite a los poetas y autores satisfacer unas necesidades concretas.

Por supuesto, no se puede reducir todo a una simple dualidad —la realidad de la magia literaria es mucho más compleja—, pero la mayor parte de los testimonios examinados se adhiere a un tipo u otro de discurso, a veces incluso a los dos, lo que no deja de ser paradójico. Y es que, con todo el rechazo que causaran estas prácticas entre la élite social, esta selecta minoría sintió el deseo irresistible de tratar en su producción literaria el tema de la magia, con el fin de complacer a los lectores y reforzar su propia identidad. De esta manera, las *artes magicae* no siempre eran percibidas como algo negativo: en algunos contextos, su existencia se tornaba, irónicamente, tan útil como indispensable.

La interacción entre ambos planos discursivos se aprecia con especial nitidez en la comedia y la tragedia, dos géneros que combinan, a partes iguales, la vertiente lúdica de la magia y su dimensión moral y reflexiva. Respecto a esta última función, el teatro — como plataforma de difusión de los valores aristocráticos— condenó cualquier práctica o rito contrario a la ortodoxia religiosa tradicional: desde los conjuros amorosos de las viejas-alcahuetas hasta los cultos de origen extranjero, pasando por las formas de adivinación no oficiales, como los métodos y predicciones de los *harioli*. En muchos casos, los personajes y situaciones descritas imitaban un modelo griego anterior, pero algunos testimonios se desvían de sus originales y reflejan una realidad coetánea y genuinamente romana, como se observa en la críticas vertidas contra los astrólogos y los *venefici*.

Sin embargo, este discurso condenatorio se alternaba paralelamente con la búsqueda de un cierto efectismo, esa «magia de la magia» con la que los poetas cautivaban a los espectadores. Por ejemplo, el público que asistía a la representación de una tragedia recibía su dosis de fantasía y ensoñación mediante la puesta en escena de fantasmas que regresaban a la vida y héroes que se transformaban en animales. Y, de la misma manera, la imagen de Medea elevándose a bordo de su carro permitía saciar esas ansias de transgresión inherentes a todo ser humano, ese anhelo profundo de romper las leyes impuestas por la naturaleza, traspasar los límites de la realidad y viajar a mundos distintos.

Ahora bien, más allá de estas prestaciones estéticas, los tragediógrafos romanos también hicieron un uso «simbólico» de la magia, no para deleitar a los espectadores, sino con el propósito de trazar una línea divisoria entre lo romano y lo no-romano, o entre lo «racional» y lo «absurdo». Prueba de ello son las Medeas de Enio y Pacuvio, dos personajes que, con un sesgo completamente distinto, participan en la construcción de identidades y alteridades. En cambio, la Medea de Séneca tiene un cometido más bien didáctico y filosófico: exponer los excesos irracionales de una bruja sometida a las pasiones, que desafían el orden divino y encarnan los valores contrarios a la moralidad estoica.

En todos estos contextos, la magia resulta de gran utilidad para el poeta, sea como *exemplum* moral o como vehículo de transmisión de unos códigos ideológicos específicos. De igual manera, la comedia también supo explotar este filón haciendo escarnio de los ritos mágicos y sus practicantes, pero, en este caso en particular, su tratamiento literario se hallaba subordinado a la comicidad y a la voluntad de hacer reír a los espectadores. La risa constituye un fenómeno social y contagioso, y cuando un personaje insultaba a otro llamándolo *veneficus* o *venefica* —casi siempre esclavos y prostitutas—, contribuía, de algún modo, a jerarquizar la sociedad, a reforzar los lazos de cohesión que mantenían unidos a sus diferentes miembros. Es decir, como en la tragedia, en la comedia también operan dos clases de discurso: un discurso sentencioso en el que los poetas —por encargo de las autoridades— reprueban la magia y sus actividades, y un discurso que se apoya precisamente en ella para reírse del «otro» y acentuar las diferencias entre la élite y la periferia social, compuesta, mayormente, por esclavos y prostitutas.

Fuera del teatro, el análisis de la sátira permite asimismo atisbar esta dualidad de discursos. Así pues, con una intención didáctica y moralizante, poetas como Lucilio y Varrón arremetieron duramente contra los supersticiosos y sus supercherías, haciendo extensible la crítica a cualquier conducta o exceso que se apartara de la *pietas* tradicional. Esta nómina de invectivas, no exentas de sarcasmo e ironía, se alternaba con los ataques proferidos contra el judaísmo y la religión de Isis en las sátiras de Persio, y con las diatribas que Juvenal lanzó contra las mujeres, acusadas de enloquecer a sus maridos con filtros amorosos y de destruir el núcleo familiar con ensalmos y bebedizos. En suma, cualquier desviación que se saliera de la norma o de los hábitos y costumbres socialmente admitidos era automáticamente condenada y estigmatizada por estos maestros de la filípica.

No obstante, los satirógrafos romanos no dejaron de explotar el tema de la magia con vistas a transmitir una serie de ideas y valores, siendo la Canidia de Horacio el exponente más ilustrativo. Aunque ambos mantienen un intenso pulso dialéctico, en el fondo, el uno depende directamente de la otra: la bruja necesita al poeta para poder existir y el poeta a la bruja para negar su existencia. Esto último se observa con particular claridad en la sátira protagonizada por Príapo. Allí, Horacio se recrea en la descripción de una extraña ceremonia en la que no faltan sacrificios sangrientos y magia vudú, pero lo hace con el propósito último de desenmascarar la falsedad de estas prácticas y ridiculizar a sus oficiantes. El pedo de Príapo concluye con la cómica estampida de las brujas, pero, en contraste con la comedia, aquí la risa tiene un efecto catártico y el poeta se sirve de ella para liberar al lector de unos miedos infundados. Es decir, a través de una

misma emoción —la risa— los poetas lograban sacar partido a la magia con fines muy diversos.

La elegía es el género literario donde la magia brilla con menos intensidad, debido a sus propias características y convenciones internas. Al tratarse de un género subjetivo, todo gira alrededor del poeta y las prácticas mágicas de las brujas no tienen ningún tipo de influencia o repercusión en la génesis de sus emociones: las vivencias amorosas descritas por Tibulo y Propercio son totalmente incompatibles con las *artes magicae*. Ahora bien, este rechazo sistemático a la magia no se basa en criterios morales o religiosos. Es decir, en el microcosmos de la elegía, los conjuros amatorios no son repudiados por infringir el *mos maiorum* y el culto tradicional, sino porque su mera existencia implica una negación del «yo», de ahí que no sirvan para curar el amor o hacerlo desaparecer.

Sea como fuere, la magia emerge una vez más para prestar un servicio al poeta. Y es que, aunque magia y amor sean dos realidades *a priori* incompatibles, los hechizos, las hierbas y los encantamientos irrumpen en la narración como un verdadero *deus ex machina*, que sale al rescate del amante y de la *puella* cuando surge la necesidad de expiar una falta o justificar un fracaso amoroso. ¿Cómo se explica este fenómeno? ¿En qué situación deja a las hechiceras de Tesalia, a las viejas alcahuetas y a las prostitutas acusadas una y otra vez, por motivos diferentes, de dañar al poeta con filtros y bebedizos? La respuesta se antoja sencilla: como sucede en otros géneros literarios, la magia en la elegía constituye una suma de opuestos, una práctica incompatible con los amores del poeta que, sin embargo, aporta al mismo tiempo una serie de beneficios, haciendo de su existencia algo ventajoso y una fuente inagotable de pretextos para los mismos que la reprueban.

La épica vuelve a incidir en esta misma dialéctica. En la *Eneida*, Virgilio satisface las expectativas del lector con la fabulosa descripción de una ceremonia que concluye con la trágica muerte de la reina Dido. Por su parte, Lucano tampoco escatima en detalles y el episodio de la bruja Ericto permite a uno adentrarse en el más allá y conocer —con un grado de precisión fuera de lo habitual— los pormenores de este tipo de rituales: desde las plegarias impías recitadas por las hechiceras de Tesalia, hasta los sacrificios sangrientos en honor a los dioses del inframundo. Como hemos visto, la escena de necromancia no es más que una exageración retórica, pero su lectura debía de producir un efecto similar al de Medea volando sobre su carro: el deseo de evadirse y escapar de la realidad.

En la otra cara de la moneda, la poesía épica también condenó las prácticas de los magos, sobre todo la *Eneida*. Y es que Virgilio, en su condición de poeta «nacional», ensalzó en sus versos los valores patrios —empezando por el culto tradicional—, al tiempo que combatía o desprestigiaba el conjunto de fuerzas disgregadoras que amenazaban con perturbar el orden, entre las que se incluían la magia y los ritos extranjeros. Así, el ritual practicado por Dido, fuente de esparcimiento y delicia de los lectores, constituye, desde el punto de vista alegórico, un reflejo de la impiedad universal, una transgresión que evocaba automáticamente la magia de Cleopatra y la guerra contra Marco Antonio. Podría decirse, pues, que la *Eneida*, con permiso de la tragedia, ejemplifica mejor que ningún otro testimonio los usos simbólicos de la magia: su

presencia es fundamental a la hora de apuntalar la *romanitas* y enfatizar las diferencias con lo «otro».

Este apresurado repaso a los principales géneros permite extraer una primera conclusión general: el discurso literario de la magia no responde a un relato uniforme y homogéneo, sino todo lo contrario, posee tantas aristas y tantos puntos de vista como número de testimonios conservados. En principio, esta afirmación no debería de sorprender a nadie. Al fin y al cabo, cada poeta abordó el tema de la magia con arreglo a unos objetivos e intereses concretos, siempre matizados por el género literario. Ahora bien, por muy obvio que parezca, es importante resaltar este hallazgo. Y es que, en contra de los postulados tradicionales, la literatura no es un simple «libelo», un pasquín en el que se denigra de forma sistemática a los «magos»: que ofrezca una imagen generalmente hostil y negativa de sus prácticas no significa que estas carecieran de interés, y que pudieran ser «utilizadas» para defender —por antítesis o contraste— un sistema de valores.

Esto nos trae de vuelta a nuestra reflexión inicial: la existencia de un doble discurso de la magia, uno condenatorio y otro instrumental. Los poetas y autores romanos —en tanto miembros de la élite dirigente— se alzan como portavoces del discurso oficial y censuran en sus obras cualquier perturbación que amenace su estatus privilegiado. Por eso la magia es denostada con tanta severidad, porque, dentro de esta aristocrática cosmovisión, todo aquello que se apartaba o desviaba del panteón oficial merecía ser, como mínimo, reprobado y reprimido. Y es este, asimismo, el motivo por el que la literatura de ficción se aproxima en ocasiones al terreno de la diatriba y el panfleto ideológico.

Sin embargo, ¿por qué esos esfuerzos por combatir unas prácticas que a la postre resultan tan «rentables» desde el punto de vista literario? ¿Qué sentido tiene deshacerse de la fuente que apaga los fuegos internos, el comodín que excusa cualquier afrenta y oprobio, la fantasía que agita las alas de la imaginación para olvidarse de las miserias de este mundo, o la llave maestra que segrega lo romano de lo que no lo es? Son preguntas para las que no cabe una respuesta. Al final, el discurso de las fuentes literarias relega la magia a un espacio marginal: es una realidad execrable, pero, al mismo tiempo, también resulta necesaria.

El testimonio más elocuente de ello es la oratoria de Cicerón. El Arpinate no cesa de insistir en las nefastas consecuencias que conlleva la práctica de la magia, sobre todo cuando estaba en juego la supervivencia del Estado, y más todavía en aquellos discursos que tenían por objeto desacreditar moralmente a un adversario político o a un enemigo público, como es el caso de Catilina. Las prácticas «sacrílegas» e «impías» llevadas presuntamente a cabo por Catilina vulneraban la *pietas* tradicional y la *pax deorum*, y alguien como Cicerón sabía bien de lo que hablaba. Por eso sus discursos suelen citarse a menudo en los estudios enfocados a analizar la legislación contra la magia y la represión de sus actividades: la oratoria, especialmente en su vertiente judicial, no dejaba de ser la aplicación técnica de unas normas que, entre otros delitos, prohibían el uso de hechizos y venenos.

Y, pese a todo, ¿qué habría sido de Cicerón y de otros tantos oradores si de repente se hubieran cumplido las leyes o nadie tuviera necesidad de recurrir a la magia? En el

fondo, todos hemos deseado alguna vez que nuestros enemigos se salten las normas o cometan alguna atrocidad, y más en las arenas movedizas del foro romano, donde cualquier sospecha, real o infundada, se materializaba en una acusación de la que luego era muy difícil defenderse. Así, Cicerón no tuvo reparo en hacer las paces con Vatinius y elogiar su pitagorismo, después de haberse apoyado en esta misma doctrina para acusarlo de practicar sacrificios humanos y conjurar a los muertos. En el terreno de la oratoria, la verdad no tiene ninguna validez: lo que importa es lo que el auditorio estimaba creíble o verosímil.

Todo ello conduce a una segunda conclusión: si, como decíamos antes, el discurso literario de la magia es variado y multifuncional, también resulta sumamente dúctil y maleable. Como las figuras de cera utilizadas en la magia vudú, que adoptan formas distintas según el aspecto de la víctima, la magia literaria adquiere una configuración diferente en función de la obra en la que aparece y el autor que la «manipula». Aun así, las «brujas» y «magos» descritos en los textos literarios no dejan de ser «figuras vacías», un lienzo en blanco en el que se proyectan todos los miedos e inquietudes de la élite dirigente romana. De ahí que el discurso de la magia exceda los límites de lo estrictamente religioso: como tópico literario, abarca una pluralidad de realidades inscritas en el imaginario colectivo (lo bárbaro, lo plebeyo, lo femenino, lo irracional, etc.). Los ejemplos son numerosos, pero basta pensar —por citar un caso extremo— en la Ericto de Lucano, un personaje que encarna todos los valores contrarios a la romanidad y a la moral aristocrática.

Llegados a este punto, no se puede negar que el discurso literario de la magia constituye la suma de varios componentes. Y de todos ellos, el más determinante es el género literario. Si algo pone de relieve nuestra investigación, es que cada género reproduce un discurso de la magia, que muta su forma y su contenido según las convenciones a las que se halla sujeto. Ello nos permite hablar, en consecuencia, de una magia «cómica», una magia «trágica» o una magia «elegíaca». En algunos casos, la idiosincrasia de los textos imposibilita la «normalización» de los mismos —como sucede, por ejemplo, con la poesía épica—, pero, en líneas generales, la magia recibe un tratamiento distinto según los distintos códigos genéricos. Es decir, aunque todos los poetas tenían acceso a un fondo cultural común —compuesto por un copioso acervo de imágenes y motivos—, las fuentes literarias no conforman un bloque monolítico, ni los retratos o descripciones resultan idénticos entre sí. Si bien Canidia y Ericto poseen numerosos rasgos en común, también se advierten grandes diferencias entre ambos personajes, que habitan dos ecosistemas literarios completamente distintos: el humor ácido y punzante de las sátiras horacianas frente a la atmósfera lúgubre y aterradora del poema de Lucano.

Aparte del género, el discurso literario de la magia también atraviesa otro tipo de «filtros», como el contexto histórico y cultural en el que se inscribe la obra y las creencias personales o inquietudes filosóficas de cada poeta. Estos factores influyen decisivamente a la hora de moldear la imagen del «mago» y darle un sentido a su existencia, como pone de manifiesto la Medea de Séneca, un personaje que, a pesar de habitar el espacio simbólico de la tragedia, tiene muy poco en común con las otras Medeas de Ennio y Pacuvio, fruto de esa impronta estoica y moralizante que el filósofo cordobés imprimió al texto. O pensemos, sin ir más lejos, en Virgilio y Lucano, dos poetas que cultivan el

mismo género literario, pero que tratan el tema de la magia de forma diametralmente opuesta.

En resumen, aunque el género constituye el tamiz que «aquilata» el discurso literario de la magia, en su morfología influyen otros factores importantes. Al final, el hilo conductor que vertebra y cohesiona todos los testimonios literarios es el ente que los produce: una élite aristocrática e intelectual con acceso a la alta cultura y a los textos. Esta circunstancia invita a considerar la hipotética existencia de un discurso «plebeyo» de la magia, pero la propia naturaleza de las fuentes frustra cualquier amago o tentativa de aproximarse a la percepción que la plebe romana tenía sobre ella. Sabemos, gracias a la documentación epigráfica y arqueológica, que la practicaba con asiduidad, e incluso los contextos y circunstancias que le empujaban a ello. Sin embargo, se ignora por completo cómo imaginaban la magia los romanos de clase baja, o las fantasías que ellos mismos se forjaron en torno a los «magos» y las «brujas», si es que alguna vez llegaron a hacerlo.

Respecto a esta cuestión, es tentador ver a ciertos autores como los exponentes de una visión «popular» de la magia, amparándose únicamente en su posición social o en su ascendencia familiar. No obstante, por mucho que Plauto y Terencio tuvieran un origen servil y Horacio fuera el hijo de un liberto, su discurso de la magia —solo por el hecho de expresarse en clave literaria— era absorbido instantáneamente por el discurso de las clases dominantes, con la que estaban, en mayor o menor grado, vinculados. Hasta prácticamente el siglo XIX, la literatura ha sido patrimonio exclusivo de la élite social. Por consiguiente, aunque la visión de un romano de la plebe pudiera no diferir en exceso de la imagen proyectada de la magia en los testimonios literarios que se han conservado —al fin y al cabo, como ya se ha dicho, todo remite a un fondo cultural común—, al no codificarse por escrito y materializarse en un *corpus* de textos, resultará siempre una visión opaca y vacía, sin una perspectiva y un aparato ideológico que la sustente. La información proporcionada por los papiros mágicos y las *defixiones* ofrece una mirada «desde dentro», pero en todos estos casos, se trata de magia aplicada, no de un «discurso» sobre la magia.

Estas ideas entroncan con un debate que ha estado presente a lo largo de toda la exposición: la eterna dicotomía entre literatura y arqueología, o entre una magia «de ficción» y una magia «real». Desde los inicios de la investigación, la crítica se ha servido de la literatura como si fuera el reflejo pasivo de una realidad. Es decir, conforme a esta perspectiva, las prácticas mágicas descritas por los poetas no serían sino el trasunto literario de unas operaciones «reales» documentadas en los papiros mágicos y *defixiones*, una argumentación que, hasta cierto punto, resulta perfectamente coherente: todo artista o poeta, sin importar la época y el lugar en el que haya nacido, encuentra en la realidad una fuente de inspiración inagotable, una reserva ilimitada de temas y motivos que permiten cimentar su obra y darle un sentido a su creación. Y los poetas y autores romanos no serían una excepción. Muchos de los textos analizados contienen trazas y elementos que apuntan a esa magia material y tangible de los *realia*, como ilustra, por citar el mejor ejemplo, la necromancia de Ericto, donde abundan las referencias y paralelos a los papiros mágicos.

Sin embargo, sin negar del todo este razonamiento, la literatura tampoco constituye un simple eco de la realidad, o el producto vacío de una burda «mímesis» o imitación. Esta dialéctica entre ficción y realidad, lejos de ser unidireccional, comprende, más bien, un viaje de ida y vuelta, o dicho en términos más comprensibles: aunque el arte tiende a imitar la realidad, a veces es la realidad la que se inspira en el arte y se abastece de él. Y es que toda manifestación artística/literaria es, en mayor o menor medida, susceptible de ser replicada, y esa nobleza eminente —esa sublimidad— aviva en el receptor/lector un deseo insaciable de emulación, de verse a sí mismo representado en la obra y traspasar su realidad. De este modo, la literatura funciona como un «dispensador» de modelos: crea imágenes, crea opiniones, crea realidades y, por tanto, crea también magia.

Cabría por ello preguntarse si los «magos» y «brujas» de la Antigua Roma llegaron a imitar a los «magos» y «brujas» de la literatura, o si se adecuaron a unos patrones literarios, copiando su estilo, imitando sus gestos o replicando su vestuario y su instrumental de trabajo. Ninguna prueba o indicio permite avalar esta hipótesis, pero no sería inverosímil que así fuera. Sujetar en la mano la «áurea varita» de Circe (*aurea virga*)¹⁴⁶⁵ o enfundarse el atuendo multicolor de Ericto¹⁴⁶⁶ podía ser tan corriente entonces como lo es hoy en día disfrazarse de superhéroe, o como lo era en la Inglaterra victoriana que las mujeres se tiñeran el pelo de rojo para imitar a las princesas retratadas por los prerrafaelitas, a pesar de que, en aquella época, las pelirrojas todavía tenían fama de brujas.

Pero no todo se reduce a una cuestión de moda. Lo que la magia literaria proporcionaba a los «magos» y «brujas» de carne y hueso era, fundamentalmente, un estatus, una autoridad. Por ejemplo, el pueblo de los *marsi* ha pasado a la posteridad por la fama de sus encantamientos, con los que, al parecer, lograban «destruir» a las serpientes. Sus facultades hipnóticas y sobrenaturales no pasaron desapercibidas a los poetas y anticuarios romanos, desde Gneo Gelio hasta Plinio el Viejo, pasando por Virgilio y Ovidio, que contribuyeron con sus escritos a ensalzar la reputación de estos pueblos y su faceta de hechiceros.¹⁴⁶⁷ Pues bien, según sugieren algunas evidencias, parece que los marsos llegaron utilizar su siniestra reputación —una reputación alentada por la literatura de la época— para infundir temor a los soldados romanos durante las guerras sociales, potenciando su lado más tenebroso y sacando provecho de sus propios estigmas.¹⁴⁶⁸ De la misma manera, varias veces me he preguntado si Anaxilao de Larisa, conocido «mago» y «pitagórico» que vivió en época de Augusto,¹⁴⁶⁹ era realmente natural de Larisa o si aprovechó la fama de Tesalia —donde se ubicaba esta gran ciudad— como cuna de la magia, una fama alimentada, en gran medida, por Lucano, Apuleyo y toda la literatura mágica.

A falta de una respuesta, sirva esta reflexión como cierre y conclusión final: eso que convencionalmente suele denominarse magia «de ficción» no es ni más ni menos

¹⁴⁶⁵ Verg. *Aen.* 7.190. Recuérdese, a tales efectos, la anécdota transmitida por Amiano Marcelino, cuando los custodios de Papa vincularon al prófugo rey con la Circe del mito y la literatura, *cf.* 582.

¹⁴⁶⁶ Luc. 6.654.

¹⁴⁶⁷ Gel. *HRR* fr. 9; Lucil. fr. 575-6 Marx; Cic. *Div.* 1.132; Verg. *Aen.* 7.750-760; Ov. *Fast.* 6.142; Plin. *NH.* 28.30; Sil. *Pun.* 8.495. *Cf.* Dench 1995, 154-174.

¹⁴⁶⁸ Letta 1972, 99.

¹⁴⁶⁹ Jer. *Chron.* 188.1: *Anaxilaus Larisaeus Pythagoricus et Magus ab Augusto urbe Italiae pellitur.*

«real» que la magia de los papiros y *defixiones*. Quizá lo más acertado sería hablar en términos de magia «literaria/no literaria» o magia «arqueológica/no arqueológica», o, directamente, dejar de contrastar ambas entidades como si una fuera subsidiaria o dependiente de la otra. Como he tratado de demostrar en el curso de esta investigación, se trata de un ejercicio metodológico arriesgado que puede llevar a conclusiones precipitadas. Después de todo, la literatura y todo lo que queda fuera de sus márgenes constituyen realidades paralelas y en constante interacción. Y, como esa interacción es siempre recíproca, el resultado es un discurso que se retroalimenta de múltiples estímulos y sugerencias.

Soy consciente de que esta tesis doctoral plantea más preguntas que respuestas, y que estas conclusiones constituyen más un punto de partida que uno de llegada. Pero solo así se genera el conocimiento. Me conformo con haber sentado las bases de una discusión que —lo creo sinceramente— permitirá despejar, si no todas, sí algunas de las múltiples incógnitas que han ido planteándose a lo largo de las páginas anteriores. O, al menos, comprender mejor el discurso literario de la magia y el modo en que la élite aristocrática romana la percibía. Comprender, en fin, eso que se ha dado en llamar la «magia imaginada».

Abreviaturas

AE = *L'année épigraphique*

CGL = *Corpus Glossariorum Latinorum*

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*

DT = Audollent, A. (1904), *Tabellae Defixionum*. París.

DTA = Wunsch, R. (1897), *Defixionum Tabellae Atticarum*. Berlín.

FGrHist = Jacoby, F. (1923-1959), *Die Fragmente der griechischen Historiker*. Leiden; Berlín.

GEMF = Faraone, C. A. y Torallas Tovar, S. (2022.), *Greek and Egyptian Magical Formularies: Text and Translation*. Vol. 1. Berkeley.

OLD = Glare, P. W. (1968-1976), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford.

PGM = Preisendanz, K. (1928-1931), *Papyri Graecae Magicae*. Stuttgart.

RIC = Sutherland, C. H.; Carson, R. A.; Pearce, J. W. y Mattingly, H. (1924-1994), *The Roman imperial coinage*. Vol. I-X. Londres.

SD = Sánchez Natalías, C. (2022), *Sylloge of Defixiones from the Roman West*. Vol. I-II. Oxford.

SGD = Jordan, D. (1985), «A Survey of Greek *Defixiones*», *GRBS* 26.2, 151-197.

Suppl. Mag. = Maltomini, D. y Daniel, R. (1989-1992), *Supplementum Magicum* I-II. Colonia.

SVF = Arnim, von H. (1903-1905), *Stoicorum Veterum Fragmenta*. Vol. I-IV. Leipzig.

TrGF = *Tragicorum Graecorum Fragmenta*

Traducciones de textos clásicos

Agudo Cubas, R^a M. (1992), *Suetonio. Vida de los Doce Césares. Vols. 1-2*. Madrid.

Alamillo, A. (1981), *Sófocles. Tragedias*. Madrid.

Aldea Celada, J. M. (2011), «La *deuotio* de Decio Mus», *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia* 2, 201-220.

Allison, F. G. (1921), *Menander. The principal fragments*. Harvard.

Alvar Ezquerro, A. (1990), *Ausonio. Obras. Vols. 1-2*. Madrid.

Álvarez, C. y Iglesias, R. M^a. (2003), *Ovidio. Metamorfosis*. Madrid.

Annequin, J. (1973), *Recherches sur l'action magique et ses représentations (Ier et IIe siècles après J. C.)*. París.

Ascensión Recio García, de la T. y Soler Ruiz, A. (1990), *P. Virgilio Marón. Bucólicas; Geórgicas; Apéndice Virgiliano*. Madrid.

Aspa Cereza, J. (1991). *Cicerón. Discursos, Vol. III: En defensa de P. Quincio; En defensa de Q. Roscio; El cómico; En defensa de A. Cecina; Acerca de la ley agraria; En defensa de L. Flaco; En defensa de M. Celio*. Madrid.

Aspa Cereza, J. (1995), *Cicerón. Discursos, Vol. V: En defensa de Sexto Roscio Amerino; En defensa de la Ley Manilia; En defensa de Aulo Cluencio; Catilinas; En defensa de Lucio Murena*. Madrid.

Balash, M. (1981), *Polibio. Historias, Libros V-XV*. Madrid.

Balash, M. (1991), *Juvenal; Persio. Sátiras*. Madrid.

Baños Baños, J. M. (1994), *Cicerón, Discursos IV: En agradecimiento al Senado; Al Senado; Agradecimiento al pueblo; Sobre la casa; Sobre la respuesta de los arúspices; En defensa de P. Sestio; Contra P. Vatinius; En defensa de T. Anio Milón*. Madrid.

Bárdenas de la Peña, P. (1986), *Menandro. Comedias*. Madrid.

Barrio Sanz, del E. (2003), *Plinio el Viejo. Historia Natural, Libros VII-XI*. Madrid.

Beltrán, J. A. (2008), *Cicerón. Cartas, Vol. III: Cartas a los familiares (1-173)*. Madrid.

Bernabé Pajares, A. (1992), *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid.

Bernabé Pajares, A. (1999), *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid.

Brioso Sánchez, M. y Crespo Güemes, E. (1997), *Longo. Dafnis y Cloe; Aquiles Tacio. Leucipa y Clitofonte; Jámblico. Babilónicas. Resumen de Focio y fragmentos*. Madrid.

Calvo Martínez, J. L. y Sánchez Romero, M^a. D. (1987), *Textos de magia en papiros griegos*. Madrid.

Carande Herrero, R. (2003-2004), *Fragmentos de poesía latina épica y lírica. Vol. I-II*. Madrid.

- Cardauns, B. (1960), *Varros Logistoricus über die Götterverehrung*. Würzburg.
- Castillo García, C. (2001), *Tertuliano. Apologético; A los Gentiles*. Madrid.
- Codoñer, C. (1979), *L. Annaei Senecae. Naturales Quaestiones*. Madrid.
- Codoñer, C. (1988), *Lucio Anneo Séneca. Sobre la clemencia*. Madrid.
- Cortés Copete, J. M. (2006), *Claudio Eliano. Historias curiosas*. Madrid.
- Cortés Copete, J. M. (2011), *Dion Casio. Historia Romana, Libros L-LX*. Madrid.
- Crespo Güemes, E. (1979), *Heliodoro. Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*. Madrid.
- Crespo Güemes, E. (1996), *Homero. Ilíada*. Madrid.
- Cristóbal López, V. (1989), *Ovidio. Amores; Arte de Amar; Sobre la cosmética del rostro femenino; Remedios contra el Amor*. Madrid.
- Del Hoyo, J. y García Ruiz, J. M. (2009), *Higinio. Fábulas*. Madrid.
- Díaz-Regañón López, J. M. (1984), *Claudio Eliano. Historia de los Animales: libros I-VIII*. Madrid.
- D'Ors, Á. (1984), *Cicerón. Sobre la República*. Madrid.
- Echave-Sustaeta, de J. (1992), *Virgilio. Eneida*. Madrid.
- Escobar, Á. (1999), *Cicerón. Sobre la adivinación; Sobre el destino; Timeo*. Madrid.
- Espinosa Alarcón, A. (1981), *Luciano. Obras I*. Madrid.
- Fontaja Elboj, G. (2008), *Terencio. Vol.1. La Andriana; El atormentado; El eunuco; Formación; la suegra; Los hermanos*. Madrid.
- García Gual, C. (1983), *Tratados Hipocráticos. Vol. 1. Juramento; Ley; Sobre la ciencia médica; Sobre la medicina antigua; Sobre el médico; Sobre la decencia; Aforismos; Preceptos; El pronóstico; Sobre la dieta en las enfermedades agudas; Sobre la enfermedad sagrada*. Madrid.
- García Gual, C. y de Cuenca, L. A. (1979), *Eurípides. Tragedias, Vol. 3. Helena; Fenicias; Orestes; Ifigenia en Áulide; Bacantes; Reso*. Madrid.
- García Teijeiro, M. y Molinos Tejada, M^a T. (1986), *Bucólicos griegos*. Madrid.
- González-Haba, M. (1992), *Plauto. Comedias. Vol. 1. Anfitrión; La comedia de los asnos; La comedia de la olla; Las dos Báquides; Los Cautivos; Cásina*. Madrid.
- González-Haba, M. (1996), *Plauto. Comedias. Vol. 2. La comedia de la arquilla; Gorgojo; Epídico; Los dos menecmos; El mercader; El militar fanfarrón; La comedia del fantasma; El persa*. Madrid.
- González-Haba, M. (2002), *Plauto. Comedias. Vol. 3. El Cartaginés; Pséudolo; La Maroma; Estico; Tres Monedas; Truculento; Vidularia; Fragmentos*. Madrid.
- González Vázquez, J. (1992), *Ovidio. Tristes; Pónticas*. Madrid.

- Guillén Cabañero, J. (1991), *La sátira latina: Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal*. Madrid.
- Hernández Miguel, L. A. (1998a), *Varrón. La lengua latina. Libros V-VI*. Madrid.
- Hernández Miguel, L. A. (1998b), *Varrón. La lengua latina. Libros VII-X y fragmentos*. Madrid.
- Herrero Llorente, J. J. (1987), *M. Tulio Cicerón. Del supremo bien y del supremo mal*. Madrid.
- Holgado Redondo, A. (1984), *Lucano. Farsalia*. Madrid.
- Iso Echegoyen, J. J. (2002), *Cicerón. Sobre el orador*. Madrid.
- Lisi, F. (1999), *Platón. Diálogos, Vol. 9: Leyes (Libros VII-XII)*. Madrid.
- López Cruces, J. L. (2001), *Máximo de Tiro. Disertaciones filosóficas. Vol. 1*. Madrid.
- López Eire, A. (1980), *Demóstenes. Discursos Políticos, Vol. 1*. Madrid.
- López López, A. (1983), *Fabularum togatarum fragmenta*. Salamanca.
- López Moreda, S. Harto Trujillo, M^a. L. y Villalba Álvarez, J. (2003), *Valerio Máximo. Hechos y dichos memorables. Libros I-VI*. Madrid.
- Luque Moreno, J. (1979), *Séneca. Tragedias, Vol. 1: Hércules loco; Las Troyanas; Las Fenicias; Medea*. Madrid.
- Luque Moreno, J. (1980), *Séneca. Tragedias, Vol. 2: Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules en el Eta; Octavia*. Madrid.
- Mañas Núñez, M. (2000), *Cicerón. Bruto*. Madrid.
- Marcos Casquero, M. A. y Domínguez García, A. (2006a), *Aulo Gelio. Noches Áticas, Vol. 1: Libros 1-10*. Salamanca.
- Marcos Casquero, M. A. y Domínguez García, A. (2006b), *Aulo Gelio. Noches Áticas, Vol. 2: Libros 11-20*. Salamanca.
- Mariné Isidro, J. (2008), *Séneca. Diálogos: Sobre la providencia; Sobre la firmeza del sabio; Sobre la ira; Sobre la vida feliz; Sobre el ocio; Sobre la tranquilidad del espíritu; Sobre la brevedad de la vida*. Madrid.
- Martín, B. (1969), *Obras de San Agustín. Vol. 15: De la doctrina cristiana; Del Génesis contra los maniqueos; Del Génesis a la letra*. Madrid.
- Martos, J. (2006), *Ennio. Fragmentos*. Madrid.
- Medina González, A. y López Férez, J. A. (1991), *Eurípides. Tragedias, Vol. 1: El Cíclope; Alcestitis; Medea; Los Heraclidas; Hipólito; Andrómaca; Hécuba*. Madrid.
- Medina González, A. (2015), *Cicerón. Disputaciones Tusculanas*. Madrid.
- Mendoza, J. (1979), *Caritón de Afrodisias. Quéreas y Calírroe; Jenofonte de Éfeso. Efesíacas; Fragmentos novelescos*. Madrid.
- Moralejo, J. L. (1980), *Tácito. Annales, Libros XI-XVI*. Madrid.

- Moralejo, J. L. (2007), *Horacio. Odas; Canto Secular; Epodos*. Madrid.
- Moralejo, J. L. (2008), *Horacio. Sátiras; Epístolas; Arte poética*. Madrid.
- Morales Otal, C. y García López, J. (1986). *Plutarco. Obras morales y de costumbres, Vol. 2: Sobre la fortuna; Sobre la virtud y el vicio; Escrito de consolación a Apolonio; Consejos para conservar la salud; Deberes del matrimonio; Banquete de los siete sabios; Sobre la superstición*. Madrid.
- Muñoz Jiménez, M^a. J. (2006), *Cicerón. Discursos, Vol. VI: Filípicas*. Madrid.
- Navarro González, J. L. (1988), *Luciano. Obras II*. Madrid.
- Navarro González, J. L. (1992), *Luciano. Obras IV*. Madrid.
- Núñez, S. (1997a), *Retórica a Herenio*. Madrid.
- Núñez, S. (1997b), *Cicerón. La invención retórica*. Madrid.
- Oliver Segura, J. P. (2011), *Historia romana. Libros XLVI-XLIX*. Madrid.
- Ortega Carmona, A. (1997), *Marco Fabio Quintiliano. Sobre la formación del orador: doce libros. Parte primera, Libros I-III*. Salamanca.
- Ortega Carmona, A. (1999), *Marco Fabio Quintiliano. Sobre la formación del orador: doce libros. Parte tercera, Libros VII-IX*. Salamanca.
- Pabón, J. M. (1982), *Homero. Odisea*. Madrid.
- Pallí Bonet, J. (1992), *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Madrid.
- Perea Morales, B. (1993), *Esquilo. Tragedias*. Madrid.
- Pérez Jiménez, A. y Martínez Díaz, A. (1982), *Hesíodo. Teogonía; Trabajos y Días; Escudo; Fragmentos; Certamen*. Madrid.
- Pérez Vega, A. (1994), *Ovidio. Cartas de las Heroínas. Ibis*. Madrid.
- Ramírez de Verger, A. (1989), *Propercio. Elegías*. Madrid.
- Requejo Prieto, J. M^a. (1990a), *Cicerón. Discursos, Vol. I: Verrinas. Discurso contra Q. Cecilio; Primera Sesión; Segunda Sesión (Discursos I y II)*. Madrid.
- Requejo Prieto, J. M^a. (1990b), *Cicerón. Discursos, Vol. II: Verrinas. Segunda Sesión (Discursos III-V)*. Madrid.
- Requejo Prieto, J. M^a. (2011), *Cicerón. Discursos, Vol. VII: En defensa de Marco Tulio; En defensa de Marco Fonteyo; En defensa de Gayo Rabirio, acusado de alta traición; En defensa de Publio Cornelio Sila; En defensa de Gayo Rabirio póstumo; Por el regreso de Marco Marcelo; En defensa de Quinto Ligario; En defensa del rey Deyótaro*. Madrid.
- Roca Meliá, I. (1986), *Séneca. Epístolas Morales a Lucilio. Vol. 1, Libros I-IX, Epístolas 1-80*. Madrid.
- Roca Meliá, I. (1989), *Séneca. Epístolas Morales a Lucilio. Vol. 2, Libros X-XX, Epístolas 81-125*. Madrid.

- Rodríguez Noriega-Guillén, L. (2014), *Ateneo. Banquete de los Eruditos. Vol. 5, libros XI-XIII*. Madrid.
- Rodríguez-Pantoja Márquez, M. (1996), *Cicerón. Cartas I, Cartas a Ático (cartas 1-161D)*. Madrid.
- Rubio Fernández, L. (1978), *Petronio. El Satiricón*. Madrid.
- Rubio Fernández, L. (1983), *Apuleyo. El asno de Oro*. Madrid.
- Ruiz García, E. (1988), *Teofrasto. Caracteres; Alcifrón. Cartas. De pescadores, campesinos, parásitos y cortesanas*. Madrid.
- Sánchez Hernández, J. P. y González González, M. (2009), *Plutarco. Vidas Paralelas, Vol. VII: Demetrio-Antonio; Dión-Bruto; Arato y Artajerjes-Galba y Otón*. Madrid.
- Sánchez Manzano, M^a. A. (2001), *Veleyo Patérculo. Historia romana*. Madrid.
- Sánchez Salor, E. (1991), *Cicerón. El orador*. Madrid.
- Santa Cruz, M.^a I.; Vallejo Campos, Á. y Cordero, N. L. (1988), *Platón. Diálogos. Vol. 5, Parménides; Teeteto; Sofista; Político*. Madrid.
- Segura Munguía, S. (1980), *Apuleyo. Apología*. Madrid.
- Segura Ramos, B. (1997), *Salustio. Conjuración de Catilina; Guerra de Jugurta; Fragmentos de las 'Historias'. Pseudo Salustio. Cartas a César; Inectiva contra Cicerón. Pseudo Cicerón. Inectiva contra Salustio*. Madrid.
- Socas, F. (2003), *Lucrecio. La naturaleza*. Madrid.
- Soler Ruiz, A. (1993), *Catulo. Poemas; Tibulo. Elegías*. Madrid.
- Valverde Sánchez, M. (1996), *Apolonio de Rodas. Argonáuticas*. Madrid.
- Vicastillo, S. (2001), *Tertuliano. Prescripciones contra todas las herejías*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (1993a), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (1993b), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXVI-XL*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (1993c), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros XXI-XXV*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (2000), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (2001), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros VIII-X*. Madrid.
- Villar Vidal, J. A. (2008), *Tito Livio. Historia de Roma desde su fundación. Libros XLI-XLV*. Madrid.

Bibliografía

- Achard, G. (1981), *Pratique rhétorique et idéologie politique dans les discours «optimates» de Cicéron*. Leiden.
- Adams, J. N. (1983), «Words for Prostitute in Latin», *RhM* 126, 321-358.
- Adams, J. N. (1993), *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres.
- Addabbo, A. (1991), «*Carmen magico e carmen religioso*», *CCC* 12, 11-27.
- Adler, E. (2003), *Vergil's empire: political thought in the Aeneid*. Lanham.
- Ager, B. (2019), «Magic and genre in Columella's caterpillar charm», *CPh.* 114.2, 197-217.
- Aguiar e Silva, V. M de. (1975), *Teoría de la literatura*. Madrid.
- Aguiar Fernández, R. (2002), «Magia y brujería en Pluarco», en J. Peláez del Rosal (ed.), *El dios que hechiza y encanta: magia y astrología en el mundo clásico y helenístico: actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*. Córdoba, 143-154.
- Ahl, F. (1976), *Lucan: An Introduction*. Ithaca.
- Ahl, F. (1993), «Form empowered: Lucan's *Pharsalia*», en A. J. Boyle (ed.), *Roman epic*. Londres, 125-142.
- Ahl, F. (2018), «Aeneas and Octavian: the Sharing of Epic Identity», en S. Finkmann; A. Behrendt y A. Walter (eds.), *Antike Erzähl- und Deutungsmuster: Zwischen Exemplarität und Transformation*. Berlín, 37-69.
- Albrecht, von M. (1997-1999), *Historia de la literatura romana: desde Andronico hasta Boecio*. Vol. 1-2. Barcelona.
- Albrecht, von M. (1999), *Roman epic: an interpretative introduction*. Leiden.
- Alfaro Bech, V. (1995), «La mujer en Juvenal: sátira VI», en M. D. Verdejo Sánchez (ed.), *Comportamientos antagónicas de las mujeres en el Mundo Antiguo*. Málaga, 89-108.
- Alfaro Bech, V. (2012), «El arte de la magia en Tertuliano: *Circulatoria Secta*», *MHNH* 12, 5-38.
- Alfayé Villa, S. (2009), «*Sit tibi terra gravis*: magical-religious practices against restless dead in the Ancient World», en F. Marco Simón; F. Pina Polo y J. Remesal Rodríguez (eds.), *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*. Barcelona, 181-216.
- Alfayé Villa, S. (2010), «Nails for the Dead: A polysemic account of an ancient funerary practice», en R. Gordon y F. Marco Simón (eds.), *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*. Leiden; Boston, 427-456.

- Alfayé Villa, S. y Fontana Elboj, G. (2018), «Palabras para un envidioso: una nueva inscripción latina del África romana», *Emerita* 86.1, 163-172.
- Allen, A. W. (1950), «Sincerity and the Roman elegists», *CPh.* 45.3, 145-160.
- Alonso del Real, C. (1994), «Plauto: mitología y comicidad en *Aulularia*», *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* 2, 555-559.
- Alvar Ezquerro, A. (1997a), «La elegía latina entre la república y el siglo de Augusto», en C. Codoñer Merino (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid, 191-212.
- Alvar Ezquerro, A. (1997b), «Los epodos eróticos de Horacio y los inicios de la elegía latina», *EClás.* 39.111, 7-26.
- Alvar Nuño, A. (2012a), «Envidia y fascinación: el mal de ojo en el Occidente Romano», *Arys. Antigüedad: religiones y sociedades. Anejo III*, 1-306.
- Alvar Nuño, A. (2012b), «Ocular pathologies and the evil eye in the Early Roman Principate», *Numen* 59.4, 295-321.
- Alvar Nuño, A. (2017), *Cadenas invisibles: los usos de la magia entre los esclavos en el Imperio romano*. Beçanson.
- Álvarez Espinoza, N. (2010), «Clodia, la nueva *domina* romana», *Káñina* 34.1, 11-24.
- Álvarez Espinoza, N. (2020), «El espacio de la marginalidad: Medea en Ovidio y en Séneca», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 46, 37-65.
- Amossy, R. y Herschberg, P. (2001), *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires.
- Anagnostou-Laoutides, E. (2020), «Lucan's Erictho and Statius' Tisiphone: female agents of hell in Silver Latin epic and their reception in the Middle Ages», en E. Stark y L. Fratantuono (eds.), *Blackwell Companion to Latin Silver Epic*. Oxford.
- Anderson, W. (1972), «The form, purpose and position of Horace's Satire I 8», *AJPh* 93.1, 4-13.
- André, J. (1949), *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. París.
- André, J. (1964), «*Arbor felix, arbor infelix*», en M. Renard y R. Schilling (eds.), *Hommages à Jean Bayet*. Bruselas, 35-46.
- Andrisano, A. (2012), «Multiple Models and Horace. Epodes 1, 3 and 5», *Papers on the Langford Latin Seminar* 15, 285-302.
- Arcelin, P. y Brunaux, J. L. (2003), «Sanctuaires et pratiques cultuelles: l'apport des recherches archéologiques récentes à la compréhension de la sphère religieuse des Gaulois», *Gallia* 60, 243-247.
- Arcellaschi, A. (1990), *Medée dans le théâtre latin d'Ennius a Sénèque*. Roma.
- Arcellaschi, A. (1998), «Ovide-le-tragique», *Pallas* 49, 91-100.
- Arico, G. (1997), «La tragedia romana arcaica», *Lexis* 15, 59-78.
- Arnott, G. (1966), *Alexis: the fragments*. Cambridge.

- Arredondo, F. (1952), «Un episodio de magia negra en Lucano. La bruja de Tesalia», *Helmantica* 3.9-12, 347-362.
- Arweiler, A. (2006), «Erictho und die Figuren der Entzweiung - Vorüberlegungen zu einer Poetik der Emergenz in Lucans *Bellum Civile*», *Dictynna* 3, 3-69.
- Aspe Armella, V. (2010), «El concepto de héroe trágico en la *Poética* de Aristóteles», *Philosophia: anuario de Filosofía* 70, 11-24.
- Astbury, R. (1964), *Selected Menippean Satires of Varro*. Liverpool.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic theories of humor*. Berlin; Nueva York.
- Ávila Crespo, R. (2019), «Schopenhauer y la tragedia: el valor de la compasión», *Pensamiento* 75, 683-699.
- Aubert, J. (1989), «Threatened wombs: aspects of ancient uterine magic», *GRBS* 30.3, 421-489.
- Aufrère, S. H. (2000), «Quelques aspects du dernier Nectanebo et les échos de la magie égyptienne dans le Roman d'Alexandre», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 1, Du monde babylonien au monde hellénistique*. Montpellier, 95-118.
- Austin, J. C. (1922), *The significant name in Terence*. Urbana.
- Austin, R. (1955), *P. Vergili Maronis Aeneidos, Liber quartus*. Oxford.
- Baeza Angulo, E. (1989a), «Ovidio, *Amores* III 7», *Faventia* 11.1, 25-58.
- Baeza Angulo, E. (1989b), «La magia en Ovidio, *Amores* III 7», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos II*. Madrid, 475-482.
- Baier, T. (2002), «Accius: *Medea sive Argonautae*», en S. Faller y G. Manuwald (eds.), *Accius und seine Zeit*. Würzburg, 51-62.
- Bailey, C. (1935), *Religion in Virgil*. Oxford.
- Baillot, M. (2010), *Magie et sortilèges dans l'antiquité romaine: archéologie des rituels et des images*. París.
- Baillot, M. (2015), «Roman Magic Figurines from the Western Provinces of the Roman Empire: An Archaeology Survey», *Britannia* 46, 93-110.
- Bain, D. (1986), «Waiting for Varus? (Horace, *Epodes* 5, 49-72)», *Latomus* 45, 125-131.
- Baker, R. I. (2000), *Propertius I. Introduction, translation and commentary*. Warminster.
- Bakhouché, B. (2002), *L'astrologie à Rome*. Lovaina.
- Baldini-Moscadi, L. (1976), «Murmur nella terminologia magica», *SIFC* 48.1, 254-262.
- Baldini Moscati, L. (1997), «Magia», en S. Mariotti (dir.), *Orazio: Enciclopedia Oraziana*. Vol. 2. Roma, 189-192.

- Baldini Moscadi, L. (1998), «I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca», *Paideia* 53, 9-25.
- Baldini Moscadi, L. (2005), *Magica Musa: la magia dei poeti latini. Figure e funzioni*. Bologna.
- Baldwin, A. (1937), «A New Cleopatra Tetradrachm of Ascalon», *AJA* 41.3, 452-463.
- Balsdon, J. P. (1979), *Romans and aliens*. Londres.
- Bán, K. (2019), «Madness in Seneca's *Medea* and Celsus's *de medicina*», *Graeco-Latina Brunesia* 24.1, 5-16.
- Baraz, Y. (2009), «Euripides' Corinthian Princess in the *Aeneid*», *CPh.* 104.3, 317-330.
- Barchiesi, A. (2001). «Horace on iambo: the poet as literary historian», en A. Cavarzere et al. (eds.), *Iambic Ideas*. Lanham; Oxford, 141-164.
- Barchiesi, A. (2006), «Mobilità e religione nell'*Eneide* (Diaspora, culto, spazio, identità locali)», en D. Elm von der Osten; J. Rüpke y K. Waldner (eds.), *Texte als Medium und Reflexion von Religion im Römischen Reich*. Stuttgart, 13-30.
- Barchiesi, A. (2009), «Final Difficulties in a Iambic Poet's Career: Epode 17», en M. Lowrie (ed.), *Horace: Odes and Epodes*. Oxford, 232-246.
- Barrett, A. A. (1973), «Dido's Child: A Note on *Aeneid* 4.327-330», *Maia* 25, 51-53.
- Barrett, W. S. (1983), *Euripides. Hippolytos*. Oxford.
- Barlow, S. A. (1989), «Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*», *G&R* 36.2, 158-171.
- Bartsch, S. (2012), «Persius, Juvenal, and Stoicism», en S. Braund y J. Osgood (eds.), *A Companion to Persius and Juvenal*. Malden; Oxford; Chichester, 217-238.
- Battistella, C. (2017), «The ambiguous virtus of Seneca's *Medea*», *Maia* 69.2, 268-280.
- Battistella, C. (2018), «Anger on stage. Some thoughts on the *Medea* of Seneca, between dramaturgy and philosophy», *Latomus* 77.1, 59-73.
- Bayet, J. (1972), *Literatura latina*. Barcelona.
- Beacham, R. C. (1991), *The Roman theatre and its audience*. Cambridge.
- Beard, M.; North, J. y Price, S. (1998), *Religions of Rome. Vol. 1, A History*. Cambridge,
- Beard, M. (2022), *La risa en la Antigua Roma. Sobre contar chistes, hacer cosquillas y reírse a carcajadas*. Madrid.
- Beare, W. (1964), *The Roman Stage*. Londres.
- Belli, M. (1895), *Magie e pregiudizi in Q. Orazio Flacco*. Venecia.
- Belli, M. (1897), *Magie e pregiudizi nella Pharsalia di M. Anneo Lucano*. Venecia.
- Beltrán Noguera, M. T. y Sánchez-Lafuente, Á. (2008), «La sátira sexta de Juvenal o el tópico de la misoginia», *Myrtia* 23, 225-244.

- Beltrão da Rosa, C. (2020), «The God and the Consul in Cicero's Third Catilinarian», en F. Santangelo y C. Beltrão da Rosa (eds.), *Cicero and Roman Religion: eight studies*. Stuttgart, 45-58.
- Benario, J. M. (1970), «Dido and Cleopatra», *Vergilius* 16, 2-6.
- Benton, C. (2001), «Bringing the other to center stage: Seneca's *Medea* and the anxieties of imperialism», *Arethusa* 36.3, 271-284.
- Beringer, L. (1932), *Die Kulturwörter bei Vergil*. Erlangen.
- Bergren, A. (1981), «Helen's 'Good Drug' in *Odyssey* IV 1-305», en S. Kresic (ed.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*. Ottawa, 201-214.
- Berjano Rodríguez, B. (2020), «Clodia Metela en el discurso *Pro Caelio* de Cicerón: un arquetipo subversivo de mujer», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 8, 3-11.
- Bernabé Pajares, A. (2003), «Las *Ephesia Grammata*: génesis de una fórmula mágica», *MHNH* 3, 5-28.
- Bernabé Pajares, A. (2020), «Magia en el mundo hitita», en E. Suárez de la Torre; I. Canzobre Martínez y C. Sánchez-Mañas (eds.), *Ablanathanalba. Magia, cultura y sociedad en el Mundo antiguo*. Madrid, 15-31.
- Bernal Lavesa, C. (2002), «Medea en la tragedia de Séneca», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 459-486.
- Bernand, A. (1991), *Sorciers grecs*. París.
- Berthiaume, G. (1982), *Les rôles du mageiros: étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*. Leiden.
- Bertman, S. (2000), «Cleopatra and Antony as Models for Dido», *EMC* 44, 395-398.
- Betz, H. (1986), *The Greek Magical Papyri in Translation, including the Demotic Spells*. Chicago; Londres.
- Betz, H. (1995), «Secrecy in the Greek Magical Papyri», en H. Kippenberg y G. Stroumsa (eds.), *Secrecy and Concealment: Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions*. Leiden, 153-176.
- Bevilacqua, G. (2010), *Scrittura e magia: un repertorio di oggetti iscritti della magia greco-romana*. Roma.
- Bieber, M. (1953-1954), «Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?», *MDAI* 40-41, 100-106.
- Bieler, L. (1971), *Historia de la literatura latina*. Madrid.
- Bilinski, B. (1957), *Accio ed i Gracchi*. Roma.
- Billault, A. (1980), «La vieille femme incarnation du mal: sortilèges macabres chez Horace (*Satires* 1,8), Héliodore (*Éthiopiennes* VI, XII-XV) et Ronsard (*Odes* II, XXII)»,

en J. Duchemin (ed.), *Mythe et personification. Actes du Colloque du Grand Palais (París). 7-8 Mai 1977*. París, 31-37.

Biondi, G. (1984), *Il 'nefas' argonautico. 'Mythos' e 'logos' nella Medea di Seneca*. Bolonia.

Blänsdorf, J. (2010), «The *defixiones* from the Sanctuary of Isis and *Mater Magna* in Mainz», en R. Gordon y F. Marco Simón (eds.), *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*. Leiden; Boston, 141-189.

Boehring, S. (2007), *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*. París.

Boehring, S. (2018), «Not a Freak but a Jack-in-the-box: Philaenis in Martial, Epigram VII, 67», *Archimède: archéologie et histoire ancienne* 5, 83-94.

Bogdan, G. (2011), «Algunas consideraciones sobre la representación de la esfera religiosa en la *Eneida*», *Auster* 16, 67-80.

Boissier, G. (1884), *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*. Vol. I. París.

Boissier, G. (1892), *L'opposition sous les Césars*. París.

Bolisani, E. (1936), *Varrone menippeo*. Padua.

Bonnet, C. (2011), «Le destin féminin de Carthage», *Pallas* 85, 19-29.

Bono, P. y Tessitore, M. V. (1998), *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*. Milán.

Bontyes, S. (2007), «L'art de la persuasion dans l'élégie I, 8 des "Amours" d'Ovide», *LEC* 75.4, 433-445.

Bontyes, S. (2008), «Ovid, *Amores* I, 8, 5-18 or the ambiguity of a magician», *Latomus* 67.3, 366-377.

Booth, J. (1991), *The second book of Amores*. Warminster.

Borca, F. (2001), «Identità e suono: modalità espressive dei morti nella cultura romana», *Latomus* 60.4, 864-876.

Bordoy, F. (2002), «La crítica platónica de la magia», en J. Peláez del Rosal (ed.), *El dios que hechiza y encanta: magia y astrología en el mundo clásico y helenístico: actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*. Córdoba, 191-201.

Bork, H. (2018), «A rough guide of insult in Plautus», Diss. Univ. California.

Boulogne, J. (2000), «Plutarque et les mages», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 2, La magie dans l'antiquité grecque tardive: les mithes*. Montpellier, 59-78.

Bourgery, J. (1928), «Lucaïn et la magie», *REL* 6, 299-313.

Boyancé, P. (1953), *Cicéron. Discours. Tome VIII, Pro Cluentius*. París.

- Boyancé, P. (1963), *La religion de Virgile*. París.
- Boyancé, P. (1975), «L'astrologie dans le monde romain», *BAGB* 61, 266-285.
- Boyle, A. J. (1993),
- Boyle, A. J. (1993), «The Canonic text: Virgil's *Eneid*», en A. J. Boyle (ed.), *Roman epic*. Londres, 79-107.
- Boyle, A. J. (1997), *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. Londres.
- Boyle, A. J. (2006), *An introduction to Roman Tragedy*. Londres; Nueva York.
- Bowie, A. (1998), «*Exuvias effigiemque*: Dido, Aeneas and the body as sign», en D. Montserrat (ed.), *Changing Bodies, changing meanings. Studies in the human body in Antiquity*. Londres, 57-79.
- Braccesi, L. (2007), *Terra di confine: archaeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*. Roma.
- Braginton, M. V. «The supernatural in Seneca's Tragedies», Diss. Univ. Yale.
- Branco de Araujo, P. (2005), «Un olhar sobre a magia no Epodo V de Horácio», *Calíope. Presença Clássica* 13, 118-124.
- Braund, D. (2000), «Athenaeus, On the Kings of Syria», en D. Braund y J. Wilkins (eds.), *Athenaeus and His World: Reading Greek Culture in the Roman Empire*. Exeter, 514-522.
- Brecht, C. (1937), «occentatio», *RE* 17.2, 1751-1763.
- Brelich, A. (1955-1957), «Les monosandales», *La Nouvelle Clío* 7-9, 469-484.
- Bremmer, J. y Roodenburg, H. (1997), «Introduction», en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour*. Cambridge, 1-10.
- Bremmer, J. (1997), «Jokes, Jokers and Jokebooks in Ancient Greek Culture», en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour*. Cambridge, 11-28.
- Bremmer, J. (1999), «The birth of the term 'magic'», *ZPE* 126, 1-12.
- Bremmer, J. (2015), «Ancient Necromancy: Fact or Fiction?», en K. Bielawski (ed.), *Mantic perspectives: oracles, prophecy and performance*. Gardzienice, 119-141.
- Brescia, P. (1996), «Gabriel García Márquez y el cine: un matrimonio 'mal avenido'», *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México* 12, 17-22.
- Brind d'Amour, L. y Brind d'Amour, B. (1971), «La deuxième satire de Perse et le *dies lustricus*», *Latomus* 30.4, 999-1024.
- Brisset, J. (1964), *Les idées politiques de Lucain*. París.
- Brisson, J. P. (2000), «Une image romaine de Carthage. La Carthage de l'*Énéide*», *VL* 160, 2-10.
- Brooks, R. A. (1981), *Ennius and Roman Tragedy. New Introduction*. Nueva York.

- Brun, J. (1997), *El estoicismo*. México.
- Bruns, I. (1901), *Der liebeszauber bei den augusteischen dichtern*. Berlín.
- Bruno, M. (1980), «Ennio *scen.* 260-61 V² (219-20 Joc.)», *Maia* 32, 43-51.
- Büchner, K. (1968), *Historia de la literatura latina*. Barcelona.
- Buis, E. J. (2016), «La defensa de las emociones: Gorgias y la producción retórica de *páthe* en *Encomio de Helena*», *Talia dixit* 11, 1-17.
- Bureau, B. (2011), «Térence moralisé: les *sententiae* de Térence selon le commentaire attribué à Donat», en C. Mauduit y P. Paré-Rey (eds), *Les Maximes théâtrales en Grèce et à Rome: transferts, réécritures, remplois*. Lyon, 157-176.
- Burriss, E. (1930), «The magic elements in Roman Prayers», *CPh.* 52.1, 47-55.
- Burriss, E. (1935), «The place of the dog in superstition as revealed in Latin literature», *CPh.* 30.1, 32-42.
- Burriss, E. (1936), «The terminology of Witchcraft», *CPh.* 31.2, 137-145.
- Burzacchini, G. (1977), «Filenide in Marzial», *Sileno* 3, 239-243.
- Busenello, G. F. (2009), *Il viaggio d'Enea all'inferno*. Bari.
- Bushala, E. W. (1968), «Laboriosus Ulixes», *CJ* 64.1, 7-10.
- Buxton, R. (1987), «Wolves and Werewolves in Greek Thought», en J. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*. Londres, 60-79.
- Buxton, R. (2000), «Les yeux de Médée», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 3, Du monde latin au monde contemporain*. Montpellier, 265-275.
- Cabello Pino, M. (2012a), «El tópico de la enfermedad del amor en la literatura griega de época helenística», *Esfera* 3, 38-57.
- Cabello Pino, M. (2012b), «La corriente científico-filosófica de la enfermedad de amor en la Grecia clásica: Hipócrates, Platón y Aristóteles», *AnMal Electrónica* 33, 29-43.
- Cadoux, T. J. (2005), «Catiline and the Vestal Virgins», *Historia* 54.2, 162-179.
- Caerols, J.J. (2006), «*Sacrificuli ac vates ceperant hominum mentes* (Liv. 25.1.8): religión, miedo y política en Roma», en G. Urso (ed.), *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico. Atti del convegno internazionale, Cividale dei Friuli, 22-24 settembre 2005*. Pisa, 89-136.
- Cagnat, R. (1903), «La sorcellerie et les sorciers chez les romains», *Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet* 15, 134-175.
- Cairns, F. (1974), «Some Observations on Propertius 1.1», *CQ* 24.1, 94-110.
- Calder III, W. M. (1966), «A Reconstruction of Sophocles' *Polyxena*», *GRBS* 7.1, 31-56.

- Calderón, E. (2007), «Recepción, implantación y éxito de la astrología en Roma: *ex oriente lux*», en A. Sánchez-Ostiz y J. B. Torres Guerra (eds.), *De Grecia a Roma y de Roma a Grecia: un camino de ida y vuelta*. Pamplona, 117-127.
- Calderone, S. (1972), «Superstitio», *ANRW* 1.2, 377-396.
- Calvo Martínez, J. (ed.) (1998), *Religión, magia y mitología en la Antigüedad Clásica*. Granada.
- Calvo Martínez, J. (2005), «La otra *paideia*: la magia en Plutarco», en M. Jufresa Muñoz (ed.), *Plutarc a la seva época, paideia i societat: actas del VIII Simposio Español sobre Plutarco*. Barcelona, 15-32.
- Campbell, J. (1959), *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México.
- Cantarella, E. (1991), *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*. Madrid.
- Cantarella, E. (1995), «La sexualidad en la mujer romana», en A. Pérez Jiménez y G. Cruz Andreotti (eds.), *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos mediterráneos*. Madrid, 115-130.
- Cantó Llorca, M. J.; Codoñer Merino, C. y Ramos Guerreira, A. (1987), «Oratoria», en C. Codoñer Merino (ed.), *Géneros literarios latinos*. Salamanca, 11-38.
- Cappanera, C. (2016), «Lamia e le sue metamorfosi», *Gerión* 34, 103-126.
- Capriotti Vittozzi, G. (2006), *L'Egitto a Roma*. Roma.
- Caracappa, T. (1921), *Medea nella letteratura latina*. Palermo.
- Carcopino, J. (1926), *La Basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*. París.
- Cardona Cabanillas, S. (1997), «Algunas consideraciones mitográficas sobre la Medea de Séneca», en M. Rodríguez-Pantoja Márquez (ed.), *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*. Córdoba, 257-261.
- Caro Baroja, J. (1992), «Magia y escenografía», en F. J. Blasco Pascual; R. de la Fuente Ballesteros; E. Caldera y J. Álvarez Barrientos (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Gijón, 11-24.
- Caro Baroja, J. (2015), *Las brujas y su mundo*. Madrid.
- Carrizo, S. E. (2011), «Legitimación religiosa de la poética de Arquíloco: la inscripción de Mnesiepes», *Nuntius Antiquus* 7.2, 117-151.
- Carrubba, R. W. (1969), *The Epodes of Horace. A Study in Poetic Arrangement*. París.
- Cartault, A. (1926), *L'art de Virgile dans l'Eneide*. París.
- Casali, S. (2011), «The *Bellum Civile* as an Anti-Aeneid», en P. Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*. Leiden; Boston, 81-110.

- Casamayor, S. (2016), «Vejez y sexualidad femenina en la antigua Roma: un acercamiento desde la literatura», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 4, 1-9.
- Castelloni, G. (1895), «Il Medo di Pacuvio», *Atti dell'Ateneo Veneto* 1, 54-64.
- Castilla Gómez, M. (2007), «Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* 5, 347-360.
- Castillo, C.; Cortes, C. y Fernández Corte, C. (1979), «Catulo V», en C. Codoñer (ed.), *El comentario de textos griegos y latinos*. Cátedra, 47-85.
- Castrillo González, C. (1987), «Elegía», en C. Codoñer Merino (ed.), *Géneros literarios latinos*. Salamanca, 85-113.
- Cavallo, G.; Fedeli, P. y Giardina, A. (eds.), (1989-1993), *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma.
- Cavarzere, A. (1992), *Orazio: il libro degli Epodi*. Venecia.
- Cavarzere, A. (1996), «Canidia», en S. Mariotti (dir.), *Orazio: Enciclopedia Oraziana*. Vol. 1. Roma, 668-671.
- Cazeaux, J. (1979), «La Thessalie des magiciennes», en B. Helly (ed.), *La Thessalie. Actes de la Table-Ronde, 21-24 Juillet 1975, Lyon*. Lyon, 265-275.
- Cèbe, J. P. (1966), *La caricature et la parodie dans le monde romain Antique: des origines à Juvénal*. París.
- Cèbe, J. P. (1974), *Satires Ménippées: édition, traduction et commentaire*. Vol. 2. Roma.
- Cèbe, J. P. (1985), *Satires Ménippées: édition, traduction et commentaire*. Vol. 7. Roma.
- Cèbe, J. P. (1999), *Satires Ménippées: édition, traduction et commentaire*. Vol. 13. Roma.
- Celotto, G. (2018), «The metapoetic function of magic: Ovid's Orpheus and Lucan's Erichtho», *Latomus* 77.3, 628-645.
- Charitonides et al. (1970), *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*. Berna, 1970.
- Charpin, F. (1978), *Lucilius. Satires, Vol. I: Livres I-VIII*. París.
- Charpin, F. (1979), *Lucilius. Satires, Vol. II: Livres IX-XXVIII*. París.
- Charpin, F. (1991), *Lucilius. Satires, Vol. III: Livres XXIX-XXX*. París.
- Chaudhuri, P. (2012), «Naming nefas: Cleopatra on the Shield of Aeneas», *QC* 62, 223-226.
- Cherubini, L. (2010), *Strix. La Strega nella Cultura Romana*. Siena.
- Chico Rico, F. (2010), «La risa en el contexto de la teoría literaria occidental», en U. Lada Ferreras; Á. Arias-Cachero Cabal (eds.), *Literatura y humor, estudios teórico-críticos*. Oviedo, 83-101.

- Ciaffi, V. (1962), *La magia nella letteratura e nella vita di Roma antica*. Turín.
- Ciavolella, M. (1976), *La malattia d'amore dall'antichità al Medioevo*. Roma.
- Cicu, L. (1988), *Problemi e strutture del mimo a Roma*. Sassari.
- Cid López, R. M. (2000), «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina», *SHHA* 18, 119-137.
- Citroni Marchetti, S. (1996), «Lo spazio straniato. Percorsi psicologici e percezione del tribunale nelle orazioni di Cicerone *Pro Fonteio*, *Pro Q. Roscio comoedo*, *Pro Cluentio*», *MD* 36, 33-71.
- Clark, R. J. (1979), *Catabasis. Vergil and the Wisdom Tradition*. Ámsterdam.
- Classen, C. J. (1988), «Satire: the elusive genre», *SO* 63.1, 95-121.
- Clausen, W. V. (2002), *Virgil's Aeneid: decorum allusion and ideology*. Múnich.
- Clauser, M. D. (1993), «Lucan's Erictho and the Roman witch tradition», Diss. Univ. Ohio.
- Clua Serena, J. A. (2013), «*Deixiones* et Ἀπαί littéraires, et de la *tabella* à la λοιδορία: le voleur», en E. Suárez de la Torre y A. Pérez Jiménez (eds.), *Mito y magia en Grecia y Roma*. Zaragoza, 77-84.
- Codoñer, C. (ed.) (1997), *Historia de la literatura latina*. Madrid.
- Coffey, M. (1976), *Roman satire*. Londres.
- Cohen, D. (1991), *Law, sexuality and society: the enforcement of morals in Classical Athens*. Cambridge.
- Cohn, M. (2012), «P. Mich. 3404 recto: An Unpublished Magical Papyrus», *ZPE* 243-257.
- Cokayne, K. (2003), *Experiencing Old Age in Ancient Rome*. Londres.
- Collard, C. (1975), «Medea and Dido», *Prometheus* 1.2, 131-151.
- Comparetti, D. (1955), *Virgilio nel Medioevo*. Vol. I-II. Livorno.
- Consoli, M. E. (2019), «Il *Chryses* di Pacuvio nella tradizione indiretta e nelle *fabulae* di Iginio», *Frammenti sulla Scena: studi sul dramma antico frammentario*, 148-176.
- Copley, F. (1956), *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*. Florida.
- Corbeill, A. (2002), «Ciceronian Invective», en J. M. May (ed.), *Brill's Companion to Cicero: oratory and Rhetoric*. Leiden, 197-218.
- Corbeill, A. (2008), «*O singulare prodigium!* Ciceronian Invective as Religious Expiation», en T. Stevenson y M. Wilson (eds.), *Cicero's Phillipics: History, Rhetoric and Ideology*. Auckland, 240-254.
- Corbier, M. (2000), «La niñez en Roma: leyes, normas, prácticas individuales y colectivas», *Auster* 5, 11-45.

- Coronel Ramos, M. A. (2002), *La sátira latina*. Madrid.
- Cosgrove, C. (2005), «A Woman's Unbound Hair in the Greco-Roman World, with special reference to the story of the 'Sinful Woman' in Luke 7: 36-50», *JBL* 124.4, 675-692.
- Costantini, L. (2019), *Magic in Apuleius' Apologia. Understanding the charges and the forensic strategies in Apuleius' speech*. Berlín; Boston.
- Costantini, L. (2021), *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book III*. Leiden; Boston.
- Courtney, E. (1969), «Three poems of Propertius», *BICS* 16, 70-87.
- Courtney, E. (1993), *The fragmentary Latin poets*. Oxford.
- Courtney, E. (2013), *A commentary on the Satires of Juvenal*. Berkeley.
- Cousin, C. (2005), «La Nékyia homérique et les fragments des Évocateurs d'âmes d'Eschyle», *Gaia* 9, 137-152.
- Cousin, J. (1981), *Cicéron. Discours, Tome XIV: Pour Sestius; Contre Vatinius*. París.
- Cowan, R. (2010), «A Stranger in a Strange Land: Medea in Roman Republican Tragedy», en H. Bartel y A. Simon (eds.), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st century*. Cambridge, 39-52.
- Cowan, R. (2011), «Hopefully Surviving: Despair and the Limits of *Devotio* in Virgil and Others», *PVS* 27, 56-98.
- Cramer, F. (1957), «Astrology in Roman Law and politics», *Memoirs of the American Philosophical Society* 37, 1-291.
- Crippa, S. (2012), «Bruissements, gestes vocaux, cris. Pour une réflexion sur le context sonore des rituels 'magiques'», en M. Piranomonte y F. Marco Simón (eds.), *Contesti Magici/Contextos Mágicos. Atti del Convegno Internazionale Contesti Magici/Contextos Mágicos, Roma, Palazzo Massimo 4-6 Novembre 2009*. Roma, 289-297.
- Cristóbal López, V. (2019), «Introducción», en V. Cristóbal y J. de Echave Sustaeta (eds.), *Virgilio. Eneida*. Madrid, 11-129.
- Cristóbal López, V. (1981), «Los venenos de Fedra (Prop. II, 1, 51-52)», *CFC(L)* 17, 135-140.
- Crusius, O. (1894), «Zu den Canidia-Epodes des Horaz», *Philologus* 53, 79.
- Cumont, F. (1933), «L'iniziazione di Nerone da parte di Tiridate d'Armenia», *RFIC* 61, 145-154.
- Cumont, F. (1949), *Lux Perpetua*. París.
- Cunningham, G. (1999), *Religion and Magic: approaches and theories*. Edimburgo.
- Curtis, V. S. (2016), «Ancient Iranian Motifs and Zoroastrian Iconography», en M. Williams; S. Stewart y A. Hintze (eds.), *The Zoroastrian Flame Exploring Religion, History and Tradition*. Londres, 179-203.

- D'Agostino, V. (1955), «I cori nella *Medea* di Seneca», *RSC* 3, 32-40.
- Danese, R. M. (1992), «L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano (Lucano, *Phars.* 6,333)», *RAL* 9.3.3, 197-263.
- Danese, R. M. (2002), «Modelli letterari e modelli cultural del teatro plautino. Qualche problema di metodo», en C. Questa y R. Raffaelli (eds.), *Due seminari plautini*. Urbino, 133-153.
- Danesi Marioni, G. (1981), «La potenza magica della poesia d'amore», *A&R* 26, 26-35.
- Dangel, J. (1988), «La place de l'Orient dans le théâtre d'Accius», *REL* 66, 55-75.
- Dangel, J. (1995), *Accius. Oeuvres*. París.
- Danza, J. M. (2021), «La *Pharsalia* de Lucano: un modelo de deconstrucción épica en *Contra Symmachum* de Prudencio», *Auster* 26.
- D'Anna, G. (1967), *M. Pacuvii fragmenta*. Roma.
- D'Anna, N. (2008), *Publio Nigidio Figulo. Un pitagorico a Roma nel 1° secolo a. C.* Milán.
- D'Arms J. (1967), «Canidia and Campania», *Philologus* 111, 141-145.
- Dauge, Y. A. (1981), *Le barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et la civilisation*. Bruselas.
- David, J. M. (1980), «*Maiorum exempla sequi*. L'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicerón», *MEFRA* 92.1, 67-86.
- De Freitas, R. C. (2018), «*Cuncta Quatiam*: Medea abala estruturas», *Archai: revista de estudios sobre as origens do pensamento ocidental* 22, 255-281.
- Degli Innocenti Pierini, R. (2013), «Medea e Canidia, Canidia e Medea: percorsi intertestuali tra Orazio giambico e Seneca tragico», *SIFC* 11.2, 257-266.
- Delage, É. (1935), «Accius imitateur d'Apollonios de Rhodes», en VV.AA (eds.), *Mélanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves et se samis*. Toulouse, 109-114.
- De la Fuente Ballesteros (1994), «La comedia de magia (I): magos y brujas», *Revista de Folklore* 14.165, 91-98.
- De la Fuente Ballesteros (1995), «La comedia de magia (II): objetos y lugares mágicos», *Revista de Folklore* 15.171, 75-80.
- Delcourt, M. (1939), «Le suicide par vengeance dans la Grèce ancienne», *RHR* 119, 154-171.
- Delgado Santos, J. A. (2017), «Una aproximación psicológica a las tragedia de Séneca», en C. González Vázquez (ed.), *El teatro en otros géneros y otros géneros en el teatro II: Estudios de teatro romano en honor del profesor Benjamín García Hernández*. Zaragoza, 79-101.

- Dench, E. (1995), *From barbarians to new men: Greek, Roman and modern perceptions of Peoples from the central Apennines*. Nueva York.
- Deonna, W. (1935), «Μονοκρήπιδες», *RHR* 112, 50-72.
- De Romilly, J. (1975), *Magic and rhetoric in Ancient Greece*. Cambridge.
- Deschamps, L. (2002), «L'auto-dérision de Sénèque dans sa Médée», *REA* 104.1-2, 211-218.
- Desmed, R. (1966), «Une scène de magie (Horace, Sat. I 8)», *Ludus Magistralis* 7, 1-6.
- Della Casa, A. (1962), *Nigidio Figulo*. Roma.
- Della Casa, A. (1974), «Il Medus di Pacuvio», en G. Puccioni y S. Ingallina (eds.), *Poesia latina in frammenti. Miscellanea filologica*. Génova, 287-296.
- Della Corte, F. (1953), *Varronis Menippearum fragmenta*. Turín.
- Della Corte, F. (1970-1971), «La Medea di Ovidio», *SCO* 19-20, 85-89.
- Della Corte, F. (1974), «Numa e le streghe», *Maia* 26, 3-20.
- D'Espèrey, S. (1988), «Une étrange descente aux enfers: le suicide d'Eson et Alcimédé (Valerius Flaccus, Arg. I 730-851)», en D. Porte y J. P. Neraudau (eds.), *Hommages a Henri Le Bonniec : Res Carae*. Bruselas, 193-197.
- Devault, A. (1981), *Comoedia Togata: fragments*. París.
- DeWitt, N. W. (1935), «Epicurean Doctrine in Horace», *CPh* 34, 127-134.
- Dick, B. (1967), «Fatum and Fortuna in Lucan's *Bellum Civile*», *CPh* 62.4, 235-242.
- Dickey, E. (2002), *Latin Forms of Address. From Plautus to Apuleius*. Oxford.
- Dickie, M. (1990), «Talos bewitched: Magic, atomic theory and paradoxography in Apollonius' *Argonautica* 4.1638-88», en F. Cairns y M. Heath (eds.), *Papers of the Leeds International Latin Seminar*. Vol. 6. Liverpool, 267-296.
- Dickie, M. (1993), «Malice, Envy and the Inquisitiveness in Catullus 5 and 7», en F. Cairns y M. Heath (eds.), *Papers of the Leeds International Latin Seminar*. Vol. 7. Liverpool, 9-26.
- Dickie, M. (1999), «The learned magician and the collection and transmission of magical lore», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 163-193.
- Dickie, M. (2000), «Who practiced love-magic in Classical antiquity and in the Late Roman World», *ClAnt* 50, 563-583.
- Dickie, M. (2001), *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. Nueva York.
- Dickson, T. W. (1927), «Magic: A Theme of Roman Elegy?», *The Sewanee Review* 35.4, 488-498.

- Dietrich, J. (2009), «Death Becomes Her: female suicide in Flavian Epic», *Ramus* 38.2, 187-202.
- Dimmateo, G. (2014), *Giovenale. Satira 8: introduzione, testo, traduzione e commento*. Berlín.
- Dinter, M. T. (2012), *Anatomizing Civil War: Studies in Lucan's Epic Technique*. Ann Arbor.
- Dinter, M. T. (2016), «Sententiousness in Roman Comedy: a moralising reading», en S. Frangoulidis; S. J. Harrison y G. Manuwald (eds.), *Roman Drama and its Contexts*. Berlin; Boston, 127-141.
- Dodds, E. (1973), *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*. Oxford.
- Dodds, E. (1985), *Los griegos y lo irracional*. Madrid.
- Dondoni, L. (1958), «La tragedia di Medea: Euripide e i poeti arcaici latini», *RIL* 92, 84-104.
- Drew, D. L. (1923), «Horace, Epodes V 49-82», *CR* 37.1, 24-25.
- Drew, D. L. (1927), *The Allegory of the Aeneid*. Oxford.
- Dubois, P. (1976), «The Pharmakos of Virgil: Dido as Scapegoat», *Vergilius* 22, 14-22.
- Du Bourguet, P. (1980), «Une ancêtre des figurines d'envoutement percées d'aiguilles, avec ses compléments magiques, au Musée du Louvre», *MIFAO* 104, 225-238.
- Dufallo, B. (2007), *Ghosts of the past: Latin literature, the dead, and Rome's transition to a Principate*. Columbus.
- Dunbar, N. (1995), *Aristophanes. Birds*. Oxford.
- Dunsch, B. (2013), «Religion in Roman Comedy», en M. Fontaine y A. C. Cafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford, 634-652.
- Dupréel, E. (1928), «Le Problème sociologique du Rire», *RPhilos.* 106, 213-263.
- Duret, L. (1986), «Dans l'ombre des plus grands II: Poètes et prosateurs mal connus de la latinité d'argent», *ANRW* II 32.5, 3152-3346.
- Dutoit, E. (1936), *Le theme de l'adynaton dans la poésie Antique*. Paris.
- Dyck, A. (2008), *Cicero. Catilinarians*. Cambridge.
- Dyck, A. (2012), *Speeches on behalf of Marcus Fonteius and Marcus Aemilius Scaurus*. Oxford.
- Edmonds III, R. G. (2019), *Drawing down the moon. Magic in the Ancient Greco-Roman World*. Princeton; Oxford.
- Edmunds, L. (2009), «Horace's Priapus: A Life on the Esquiline (Sat. 1.8)», *CQ* 59.1, 125-131.

- Edwards, M. (2000), *Neoplatonic Saints: The Lives of Plotinus and Proclus by their students*. Liverpool.
- Eidinow, E. (2007), *Oracle, curses and risk among the ancient Greeks*. Nueva York.
- Eidinow, E. (2017a), «In Search of the ‘Beggar-Priest’», en R. Gordon; G. Petridou y J. Rüpke (eds.), *Beyond Priesthood. Religious Entrepreneurs and Innovators in the Roman Empire*. Berlin; Boston, 255-275.
- Eidinow, E. (2017b), «Ancient Greco-Roman Magic and the Agency of Victimhood», *Numen* 64.4, 394-417.
- Eitrem, S. (1924), «Die rituelle ΔΙΑΒΟΛΗ», *SO* 2, 43-61.
- Eitrem, S. (1933a), «Die 5 und 17 Epode des Horaz», *SO* 12, 30-38.
- Eitrem, S. (1933b), «Das Ende Dido in Vergils Aeneis», *Festschrift H. Koht*. Oslo, 29-41.
- Eitrem, S. (1941), «La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains», *SO* 21.1, 39-89.
- Elice, M. (2003-2004), «Il mirabile nel mito di Medea: i Draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche», *Incontri tritiniani di filologia classica* 3, 119-160.
- Eliot, T. S. (1959), *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires.
- Elliott, R. C. (1960), *The Power of Satire: Magic, Ritual, Art*. Princeton.
- Ellis, R. (2010), *A commentary on Catullus*. Cambridge.
- Encinas Martínez, M. (1997), «Cleopatra lírica/Cleopatra épica», *CFC(L)* 13, 49-59.
- Enk, P. (1957), «La tragédie de Didon», *Latomus* 16.4, 628-642.
- Erasmus, M. (2004), *Roman tragedy: theatre to theatricality*. Austin.
- Erasmus, M. (2020), «The Theatre of Pompey: Staging the Self through Roman Architecture», *MAAR* 65, 43-69.
- Ernout, A. y Meillet, A. (2001), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. París.
- Espinosa Ruiz, U. (1987), «El problema de la historicidad en el debate Agripa-Mecenas de Dion Casio», *Gerión* 5, 289-316.
- Evans, J. A. (2003), «‘Self’ and ‘Other’: the Ideology of Assimilation in Vergil’s *Aeneid*», *Scholia* 12, 43-59.
- Fabre, P. (1940), «*Minime romano sacro*. Note sur un passage de Tite-Live et les sacrifices humains dans la religion romaine», *REA* 42, 419-424.
- Fahz, L. (1904), *De Poetarum Romanorum Doctrina Magica*. Giessen.
- Falcone, M. J. (2011), «Medea e Angitia: possibili intersezioni nella cultura latina», *Aevum* 85, 81-98.

- Falcone, M. J. (2016), *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, 'Medea exul'; Pacuvio, 'Medus'; Accio, 'Medea sive Argonautae'*. Tubinga.
- Falcone, M. J. (2017), «La scena di riconoscimento tra Eeta e Medea nel *Medus* di Pacuvio», *Atti del III Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in studi latini*. Palermo, 100-111.
- Fantham, E. (2003), «Pacuvius: Melodrama, Reversals and Recognitions», en D. Braund y C. Gill (eds.), *Myth, history and culture in Republican Rome: studies in honor of T. P. Wiseman*. Exeter, 98-118.
- Fantham, E. (2011), «A controversial life», en P. Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*. Leiden; Boston, 1-20.
- Faraone, C. A. (1989), «An Accusation of Magic in Classical Athens (Ar. Wasps 946-48)», *TAPA* 119, 149-160.
- Faraone, C. A. (1990), «Aphrodite's ΚΕΣΤΟΣ and Apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual», *Phoenix* 44.3, 219-243.
- Faraone, C. A. (1991a), «The agonistic context of Early Greek binding spells», en C. A. Faraone y D. Oddink (eds.), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*. Nueva York; Oxford, 3-32.
- Faraone, C. A. (1991b), «Binding and Burying the forces of evil: the defensive use of *Voodoo Dolls* in Ancient Greece», *ClAnt* 10.2, 165-220.
- Faraone, C. A. (1993), «The Wheel, the whip and other implements of torture: erotic magic in Pindar *Pythian* 4.213-19», *CJ* 89.1, 1-19.
- Faraone, C. A. (2001a), *Ancient Greek Love Magic*. Cambridge.
- Faraone, C. A. (2001b), «The construction of gender in ancient Greek love magic», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 279-282.
- Faraone, C. A. (2009), «Stopping Evil, Pain, Anger, and Blood: The Ancient Greek Tradition of Protective Iambic Incantations», *GRBS* 49, 227-255.
- Farrell, J. (2012), «Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon», en B. K. Gold (ed.), *A Companion to Roman love elegy*. Oxford, 11-24.
- Fauth, W. (1975), «Die Bedeutung der der Nekromantie-Szene in Lucans *Pharsalia*», *RhM* 118.3-4, 325-344.
- Fauth, W. (1998), «Magie und Mysterium in den Metamorphosen des Apuleius», en E. Dassmann; K. Thraede y J. Engemann (eds.), *Chartulae. Festschrift für Wolfgang Speyer*. Münster, 131-144.
- Fedeli, P. (1980), *Il primo libro delle Elegie*. Florencia.
- Fedeli, P. (1985), *Il libro terzo delle Elegie. Introduzione, testo e commento*. Bari.
- Fedeli, P. (2005), *Properzio. Elegie. Libro II. Introduzione, testo e commento*. Florencia.

- Feeney, D. (1986), «History and Revelation in Vergil Underworld + Lucan *Bellum civile* and the interpretation of the *Aeneid*», *PCPhS* 212, 1-24.
- Feeney, D. (1998), *Literature and Religion at Rome: Cultures, Contexts and Beliefs*. Cambridge.
- Felton, D. (1999a), *Haunted Greece and Rome: Ghost Stories from Classical Antiquity*. Austin.
- Felton, D. (1999b), «Folkloric Anomalies in a Scene from the *Mostellaria*», *QUCC* 62.2, 123-142.
- Fernández Nieto, F. (2003), «*Iam iam* (Ep. 17.1): Horacio y los recursos de la magia», *MHNH* 3, 305-309.
- Ferrary, J. (1991), «*Lex Cornelia de sicariis et veneficis*», *Athenaeum* 69, 417-434.
- Fick, N. (1985), «La magie dans les métamorphoses d'Apulée», *REL* 63, 132-147.
- Fick, N. (1991), *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*. París.
- Fillion-Lahille, J. (1984), *Le 'De ira' de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*. París.
- Finiello, C. (2005), «Der Bürgerkrieg: Reine Männersache? Keine Männersache! Erichtho und die Frauengestalten im *Bellum Civile* Lucans», en C. Walde (ed.), *Lucan im 21. Jahrhundert*. München; Leipzig, 155-185.
- Finkmann, S. (2019), «Necromancies in ancient epic», en C. Reitz y S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry. Vol. II.2, Configuration*. Berlin; Boston, 747-798.
- Fiorentini, L. (2013), «Le mani di Medea fra scena e testo (Enn. Fr. 90 Manuwald)», *Dionysus ex machina* 4, 120-132.
- Fiske, G. C. (1966), *Lucilius and Horace: a study in the classical theory of imitation*. Hildesheim.
- Flores Santamaría, P. (1978), «La épica», *Estudios clásicos* 22.81-82, 261-281.
- Flower, H. (2000), «*Fabula de Bacchanalibus*: The Bacchanalian Culto f the Second Century BC and Roman Drama», en G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg, 23-35.
- Fogli, A. (2001), «Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone», en A. M. Andrisano (ed.), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*. Palermo, 259-301.
- Fontaine, Y. M. (1998), «Enquête sur la mort de Didon», *LEC* 66, 245-258.
- Fontana Elboj, G. (2012), «Aprendices de magos: niños, magia y adivinación en época imperial romana», en D. Justel Vicente (ed.), *Niños en la antigüedad: estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo*. Zaragoza, 235-262.
- Fontana Elboj, G. (2019), «Notas a una oscura inscripción de la Bética (CIL II2/5, 510a)», *Veleia* 36, 163-182.

- Fontana Elboj, G. (2021), *Sub luce maligna: antología de textos de la Antigua Roma sobre criaturas y hechos sobrenaturales*. Zaragoza.
- Forabosco, G. (1992), «Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity», *Humor* 5.1, 45-68.
- Fordyce, C. J. (1968), *Catullus: a commentary*. Oxford.
- Forero Álvarez, R. (2013), «Elementos mágicos, religiosos y médicos en el hechizo de rejuvenecimiento de Medea (Ov., *Met.* VII, 234-293)», en E. Suárez de la Torre y A. Pérez Jiménez (eds.), *Magia en Grecia y Roma*. Barcelona, 37-44.
- Fornés Pallicer, M. A. y Rodríguez-Escalona, M. P. (2005), «Insultar con gestos en la Roma antigua y hoy», *Minerva* 18, 137-151.
- Fortuny Previ, F. (1985), «Presencia de la magia en Tibulo», en F. Moya del Baño (ed.), *Simposio tibuliano: conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo*. Murcia, 243-253.
- Fowler, W. W. (1933), *The religious experience of the Roman people. From the earliest times to the ages of Augustus*. Londres.
- Fowler, R. L. (2005), «The Concept of Magic», *ThesCRA* III 6.1, 283-287.
- Fraenkel, E. (1972), *Elementi plautini in Plauto*. Florencia.
- Franco, C. (2012), «Circe, i sofismi e le magie verbali. Nota a Plauto, *Epidicus* 604», *AOFL* 7.2, 31-44.
- Franco Rubio, G. (2015), «Las mujeres en el debate social sobre los matrimonios en la España del siglo XVIII», *La Aljaba: Segunda Época, Revista de Estudios de la mujer* 19, 37-54.
- Frangoulidis, S. (2008), *Witches, Isis and Narrative. Approaches to Magic in Apuleius' Metamorphoses*. Berlin; Nueva York.
- Frank, T. (1936), «On Horace's Controversies with the New Poets», en VV. AA, *Classical Studies Presented to Edwards Capps*. Princeton, 159-167.
- Frank, T. (1937), «Curiatius Maternus and his tragedies», *AJPh* 58.2, 225-229.
- Frankfurter, D. (1994), «The Magic of Writing and the Writing of Magic: the power of the word in Egyptian and Greek traditions», *Helios* 21, 189-221.
- Frankfurter, D. (1995), «Narrating Power: The theory and practice of the magical *historiola* in ritual spells», en M. Meyer and P. Mirecki (eds.), *Ancient Magic and Ritual Power*. Leiden, 457-476.
- Frankfurter, D. (2002), «Dynamics of ritual expertise in Antiquity and beyond: towards a new taxonomy of 'magicians'», en P. Mirecki y M. Meyer (eds.), *Magic and ritual in the Ancient World*. Leiden; Boston, 159-178.
- Frankfurter, D. (2006), *Evil Incarnate: Rumors of Demonic Conspiracy and Satanic Abuse in History*. Princeton; Oxford.

- Frankfurter, D. (ed.) (2019), *Guide to the study of Ancient Magic*. Leiden.
- Frantantuono, L. (2007), *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*. Lanham.
- Fraser, K. L. (2015), «Roman Antiquity: the Imperial Period», en D. Collins (ed.), *The Cambridge History of magic and witchcraft in the West: from antiquity to the present*. Nueva York, 115-148.
- Fraser, K. L. (2021), «Magic as pollution: fictional blasphemies and ritual realities in the Roman Period (1st cen. BCE – 4th cen. CE)», en B. C. Otto y D. Johannsen (eds.), *Fictional Practice : Magic, Narration, and the Power of Imagination*. Leiden, 21-42.
- Frassinetti, P. (1967), *Atellanae Fabulae*. Roma.
- Frazel, T. (2009), *The Rhetoric of Cicero's 'In Verrem'*. Gotinga.
- Freiburger-Galland, M. (2000), «La magie chez Dion Cassius», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 2, La magie dans l'antiquité grecque tardive: les mithes*. Montpellier, 95-113.
- Freud, S. (2018), *Tótem y Tabú*. Madrid.
- Freudenburg, K. (1995), «Canidia at the Feast of Nasidienus (Hor. S. 2.8.95)», *TAPhA* 125, 207-219.
- Freyburger-Galland, M. L. (2009), «Political and Religious propaganda between 44 and 27 BC», *Vergilius* 55, 17-30.
- Fritzsche, K. (1892),
- Frye, N. (1944), «The Nature of Satire», *University of Toronto Quarterly* 14.1, 75-89.
- Fulkerson, L. (2013), «*Servitium amoris*: the interplay of dominance, gender and poetry», en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge, 180-193.
- Fyfe, H. (1983), «An analysis of Seneca's *Medea*», *Seneca tragicus: RAMUS essays on Senecan drama*. Berwick, 76-93.
- Gaertner, J. F. (2015), «Pacuvius poeta comicus (II)», *Hermes* 143.4, 426-446.
- Gager, J. (1992), *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*. Nueva York.
- Galán, L. M. (2003), *El Carmen 64 de Catulo*. La Plata.
- Galán, L. M. (2007), «La adivinación en el *Oedipus* de Séneca», *Auster* 12, 41-53.
- Galán Vioque, G. (1999), «¿Calcante astrólogo?», *Exemplaria* 3, 165-169.
- Galimberti, G. (2002), «La *Médée* de Sénèque: une tragédie 'annoncée'», en A. López López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 523-533.
- Galinski, K. (2003), «Horace's Cleopatra and Virgil's Dido», en A. F. Basson y W. J. Dominik (eds.), *Literature, Art, History: Studies on Classical Antiquity and Tradition*. Frankfurt, 17-23.

- Gallini, C. (1970), *Protesta e integrazione nella Roma antica*. Bari.
- Garbarino, G. (1973), *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II secolo a. C.* Vol. I-II. Turín.
- Garbugino, G. (1991), «Sallustio e il giuramento sacrificale di Catilina», en F. Vattioni (ed.), *Sangue e antropologia nella teología medievale*. Roma, 585-600.
- García Gual, C. (1971), «El argonauta Jasón y Medea: análisis de un mito y su tradición literaria», *Habis* 2, 85-108.
- García Jurado, F. (2012), «*Mala aetas nulla delenimenta invenit* o la paradoja de Afranio entre el fragmento y la cita», en R. López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*. Zaragoza, 495-522.
- García Moreno, L. A. (1993), «Nacimiento, infancia y primeras aventuras de Mitrídates VI Eupator, rey del Ponto», *Polis* 5, 91-109.
- García Soler, M. J. (2008), «El cocinero cómico: maestro de los fogones y de la palabra», *CFC(G)* 18, 145-158.
- García Teijeiro, M. (1987), «Retórica, Oratoria y Magia», en G. Morocho Gayo (ed.), *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*. León, 143-154.
- García Teijeiro, M. (2008), «La magia en la literatura española de los Siglos de Oro: la influencia clásica», *Edad de Oro* 27, 105-126.
- García Yebra, V. (1974), *Poética de Aristóteles*. Madrid.
- Garelli-François, M. H. (2002), «Médée et les mères en deuil: échos, renvois, symmetries dans le théâtre de Sénèque», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 549-564.
- Garnsey, P. (1984), «Religious Toleration in Classical Antiquity», *Studies in Church History* 21, 1-27.
- Garosi, R. (1976), «Indagini sulla formazione del concetto di magie nella cultura romana», en P. Xella (ed.), *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di R. Garosi*. Roma, 13-93.
- Garriga, C. (1989), «Callimach. VI, Euforió fr. 8 Powell I les ‘taulettes de malediccion’ de Cnidos, *Faventia* 11.1, 18-24.
- Garrison, D. (1992), «The *Locus Inamoenus*: another part of the forest», *Arion* 2.1., 98-114.
- Gavilán, F. (1999), *Yo no he sido: excusas, disculpas y justificaciones que utilizamos para protegernos*. Madrid.
- Gee, E. (2013), «Cicero’s poetry», en C. Steel (ed.), *The Cambridge Companion to Cicero*. Cambridge, 88-106.
- Giammellaro, P. (2002), «Fuori e dentro la città: incantatori e sacerdoti itineranti nella Grecia antica», *Ormos* 3-4, 21-86.

- Giammellaro, P. (2012), «Αγύρται: pratiche magiche, itineranza e marginalità religiosa nella Grecia Antica», en M. Piranomonte y F. Marco Simón (eds.), *Contesti Magici/Contextos Mágicos. Atti del Convegno Internazionale Contesti Magici/Contextos Mágicos, Roma, Palazzo Massimo 4-6 Novembre 2009*. Roma, 279-282.
- Giangrande, G. (1974), «Los tópicos helenísticos en la elegía latina», *Emerita* 42.1, 1-36.
- Gil Fernández, L. (1997), «La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo», *CFC(G)* 7, 29-54.
- Gilmartin, S. (1997), «The Sati, the Bride, and the Widow: Sacrificial Woman in the Nineteenth Century», *Victorian Literature and Culture* 25.1, 141-158.
- Girard, J. (1888), «Du rôle des dieux dans la *Pharsale*», *JS* 165, 192-207.
- Giusti, E. (2018), *Carthage in Virgil's 'Aeneid': Staging the Enemy under Augustus*. Cambridge.
- Goar, R. J. (1978), *Cicero and the state religion*. Amsterdam.
- Goldberg, S. M. y Manuwald, G. (1935), *Fragmentary Republican Latin. Vol. 1, Ennius, Testimonia; Epic fragments*. Cambridge.
- Goldman, R. B. (2015), «The multicolored world of the Romans», *Glotta* 91, 90-111.
- González Gutiérrez, P. (2017), «La concepción del feto en la legislación romana: entre la esperanza y la herencia», *Gerión* 35.1, 101-118.
- González Rolán, T. (1973), «Ordenamiento de la historia de la literatura latina», *EClás* 17, 241-260.
- González Vázquez, C. (2006), «El personaje secundario en las comedias de Terencio», en B. Rabaza; M. de Fátima de Soussa e Silva y A. Pociña Pérez (eds.), *Estudios sobre Terencio*. Granada, 291-312.
- Goold, G. P. (1916), *Elegies. Propertius*. Cambridge.
- Gordon, R. (1987), «Lucan's Erictho», en M. Whitby; P. R. Hardie y M. Whitby (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*. Bristol, 231-241.
- Gordon, R. (1999a), «Imagining Greek and Roman Magic», en V. Flint et al. (eds.), *Witchcraft and magic in Europe. Vol. 2, Ancient Greece and Rome*. Londres, 161-269.
- Gordon, R. (1999b), «What's in a list? Listing in Greek and Graeco-Roman malign magical texts», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 239-277.
- Gordon, R. (2009), «Magic as a Topos in Augustan Poetry: Discourse, Reality and Distance», *ARG* 11, 1-19.
- Gotoff, H. C. (1986), «Cicero's Analysis of the Prosecution Speeches in the *Pro Caelio*: an exercise in practical criticism», *CPh*. 81.2, 122-132.
- Goud, T. E. y Yardley, J. C. (1988), «Dido's burning effigy: *Aeneid* 4.508», *RhM* 131.3, 386-388.

- Gow, A. (1934), « IYΓΞ, POMBOΣ, *Rhombus, Turbo*», *JHS* 54.1, 1-13.
- Graf, F. (1991), «Prayer in Magic and Religious Ritual», en C. A. Faraone y D. Oddink (eds.), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*. Nueva York; Oxford, 188-213.
- Graf, F. (1992), «An Oracle against Pestilence from a Western Anatolian Town», *ZPE* 92, 267-279.
- Graf, F. (1994), *La magie dans l'Antiquité Gréco-Romaine*. París.
- Graf, F. (1995), «Excluding the charming: the development of the Greek concept of Magic», en P. Mirecki y P. Meyer (eds), *Ancient Magic and Ritual Power*. Leiden, 29-42.
- Graf, F. (1997), «Cicero, Plautus, and Roman Laughter», en J. Bremmer y H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Humour*. Cambridge.
- Graf, F. (2002), «Augustine and magic», en J. Bremmer y J. Veenstra (eds.), *The Metamorphoses of magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Leuven; París, 87-103.
- Graf, F. (2007a), «Untimely Death, Witchcraft, and Divine Vengeance. A Reasoned Epigraphical Catalogue», *ZPE* 162, 139-150.
- Graf, F. (2007b), «Religion and Drama», en M. McDonald y J. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theater*. Cambridge, 55-71.
- Graham, E. J. (2006), *The Burial of the Urban Poor in Italy in the Late Roman Republic and Early Empire*. Oxford.
- Gray-Fow, J. (1988), «The wicked stepmother in Roman Literature and History: an Evaluation», *Latomus* 47.4, 741-757.
- Grenade, P. (1950), «Le mythe de Pompée et les Pompéiens sous les Césars», *REA* 52.1-2, 28-63.
- Grilli, A. (1996), «*Superstitiosi vates*», en C. Stella y A. Valvo (eds.), *Studi in onore di Albino Garzetti*. Brescia, 227-230.
- Grilli, A. (1975), «La vicenda di Oreste e Ifigenia in Iginio (fab. 120-121)», *RFIC* 103, 154-156.
- Grimal, P. (1978), *Sénèque ou la conscience de l'Empire*. París.
- Grimal, P. (2017), *El amor en la Roma antigua*. Barcelona.
- Grodzynski, D. (1974), «*Superstitio*», *REA* 76, 36-60.
- Gross, N. (1996), «Ovid, *Amores* 1.8: Whose Amatory Rhetoric», *CW* 89.3, 197-206.
- Gruen, E. S. (1990), «Plautus and the Public Stage», en E. S. Gruen (ed.), *Studies in Greek Culture and Roman Policy*. Leiden; Nueva York, 124-157.
- Gruen, E. S. (1992), *Culture and national identity in Republican Rome*. Ítaca.

- Guastella, G. (2001), «*Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's Medea*», *ClAnt.* 20.2, 197-219.
- Guevara Macías, E. (2016), «Escenas del mito de Odiseo en el *Pluto* de Aristófanes: dos *exempla* míticos», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 42.1, 169-180.
- Guilhamet, L. (1987), *Satire and the Transformation of Genre*. Filadelfia.
- Guillaumin, J. Y. (2019), *Servius, Commentaire sur l'Énéide de Virgile, livre IV*. París.
- Gutzwiller, K. (1985), «The lover and the lena: Propertius 4.5», *Ramus* 14, 105-115.
- Habinek, T. (2005), «Satire as an aristocratic play», en K. Freudenburg (ed.), *The Cambridge Companion of Roman Satire*. Cambridge, 177-191.
- Haentjens, A. M. (2000), «Reflections on Female Infanticide in the Graeco-Roman World», *AC* 69, 261-264.
- Hahn, E. A. (1939), «Epodes 5 and 17, Carmina 1.16 and 1.17», *TAPhA* 70, 213-230.
- Halleran, M. R. (2004), *Euripides. Hippolytus*. Oxford.
- Hallet, J. (1981), «*Pepidi/Diffissa Nate Ficus: Priapic Revenge in Horace, 'Satires' 1.8*», *RhM* 124.3-4, 341-347.
- Hanson, J. A. (1959), «Plautus as a source book for Roman religion», *TAPhA* 90, 48-101.
- Hanza, K. (1989), «Arte como δρᾶμα. Nietzsche sobre la tragedia», *Arete* 1.1, 59-76.
- Hardie, P. (2014), «Dido and Lucretia», *PVS* 28, 55-80.
- Harvey, R. A. (1981), *A Commentary on Persius*. Leiden.
- Haywood, R. M. (1977). «*Varium et mutabile semper femina* (Aeneid IV 569-570)», *CW* 71.2, 125.
- Headlam, C. E. S. (1904), *Euripides. Medea*. Cambridge.
- Heibges, U. (1969), «Religion and Rhetoric in Cicero's Speeches», *Latomus* 28.4, 833-849.
- Heiden, B. (1988), «Learned Allusions and Political Expression in Propertius», *Latomus* 47.2, 358-364.
- Heil, A. (2018), «Erictho in der 'Wicca group' (Lucan, *Bellum civile* 6, 564-569)», *Hermes* 146, 386-389.
- Hellegouarc'h, J. (1963), *Le vocabulaire Latin des relations et des partis politiques sous la République*. París.
- Hemelrijk, E. A. (2004), «Masculinity and Feminity in the *Laudatio Turiae*», *CQ* 54.1, 185-197.
- Hemmerdinger, B. (1968), «158 mots communs grecs d'origine iranienne d'Eschyle au grec moderne», *Byzantinoslavica* 30, 18-41.

- Hendrickson, G. L. (1925), «Verbal Injury, Magic, or Erotic Comus?», *CPh.* 20.4, 289-308.
- Hendrickson, G. L. (1927), «*Satura tota nostra est*», *CPh.* 22.1, 46-60.
- Henriksson, K. E. (1956), *Griechische Büchertitel in der römischen Literatur*. Helsinki.
- Henry, R. M. (1930), «Medea and Dido», *CR* 44.3, 97-108.
- Henry, D. y Walker, B. (1967), «Loss of identity: Medea Superest?: A Study of Seneca's Medea», *CPh.* 62.3, 169-181.
- Hernández González, F. (2003), «La Deyanira de Sófocles en los poetas latinos», *Fortunatae* 14, 109-127.
- Hernández Guerrero, P. (2012), «Bioquímica del amor», *Ciencia-UANL* 15.57, 114-120.
- Herrero Valdés, F. (2011), «*Diabolé* como recurso de la invocación en la magia greco-egipcia», *MHNH* 11, 305-318.
- Herrmann, L. (1924), *Le théâtre de Sénèque*. París.
- Herrmann, L. (1958), «Canidia», *Latomus* 17.4, 665-668.
- Hidalgo de la Vega, M. (1988), «Los misterios y la magia en las *Etiópicas* de Heliodoro», *SHHA* 6, 175-188.
- Hill, B. (1993), «Horace, Satire 1.8: Whence the Witches? Thematic Unity Within the Satire and within the Satires of Book 1», en M. De Forest (ed.), *Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda, 257-263.
- Hill, D. (1973), «The Thessalian Trick», *RhM* 116, 221-238.
- Hill, T. (2004), *Ambitiosa mors. Suicide and Self in Roman Thought and Literature*. Nueva York; Londres.
- Hinds, S. (1998), *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge.
- Hine, H. M. (1989), «Medea versus the Chorus, Seneca *Medea* 1-115», *Mnemosyne* 42.3-4, 413-419.
- Holgado Redondo, A. (1978), «La oratoria romana», *EClás* 22.81-82, 341-359.
- Hopfner, T. (1928), s.v. «Mageia», *RE* XIV 1, 301-393.
- Horsfall, N. M. (1990), «Dido in the light of History», en S. J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*. Oxford, 127-144.
- Horsfall, N. M. (1995), *A Companion to the Study of Vergil*. Leiden.
- Horster, M. (2007), «Living on Religion: Professionals and Personnel», en J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion*. Malden, 331-341.
- Hose, M. (1995), «Cicero als Hellenistischer Epiker», *Hermes* 123.4, 455-469.

- Hubaux, J. (1935), «La sérénade de l'amant vengé: Horace, Épode XVII, vers 20-23», *AC* 4.2, 349-356.
- Hubbard, M. (1974), *Propertius*. Londres.
- Hubert, H. (1904), s.v. «Magie», en C. Daremberg y E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments* III 2, 1494-1521.
- Hunter, R. L. (1989), *Apollonius of Rhodes. Argonautica, Book III*. Cambridge.
- Hutchinson, G. (2006), *Propertius. Elegies, book IV*. Cambridge.
- Ibáñez Chacón, A. (2011), «La escena necromántica de las *Etiópicas* de Heliodoro», *MHNH* 11, 319-334.
- Ige, S. (2003), «Rhetoric and feminine character: Cicero's portrayal of Sassia, Clodia and Fulvia», *Akroterion* 48, 45-57.
- Ingallina, S. (1974), *Orazio e la magia*. Palermo.
- Ingallina, S. (1980), «I *Giambi* opera primera di Orazio: Storia di una carriera poetica», *Latomus* 39.2, 345-385.
- Ingallina, S. (1987), «Magia», en *Enciclopedia Virgiliana*. Vol. III. Roma, 311-316.
- Isler-Kerényi, C. (2000), «Immagini di Medea», en B. Gentili y F. Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venecia, 117-138.
- Jacobson, H. (1998), «*Aeneid* 4.622-3», *CQ* 48, 313-314.
- Jakobi, R. *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlín; Nueva York.
- James, S. (2003), *Learned girls and male persuasion*. Berkeley.
- James, S. (2012), «Vergil's Dido», en S. James y S. Dillon (eds.), *A Companion to Women in the Ancient World*. Chichester, 2012.
- Jáuregui, E. (2008), «Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor», *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 3.1, 46-63.
- Jeppesen, S. A. (2013), «Performing Religious Parody in Plautine Comedy», Diss. Univ. Santa Bárbara.
- Jeppesen, S. A. (2020), «Religion in and around Plautus», en G. F. Franko y D. Dutsch (eds.), *A Companion to Plautus*. Hoboken, 317-330.
- Jobbé-Duval, E. (1924), *Les morts malfaisants: larvæ, lemures d'après le droit et les croyances populaires des Romains*. París.
- Jocelyn, H. D. (1969), *The Tragedies of Ennius. The fragments edited with an introduction and commentary*. Cambridge.
- Jocelyn, H. D. (1972), «The Poems of Quintus Ennius», *ANRW* 1.2, 987-1026.
- Johnson, M. (2012), «Witches in time and space: 'Satire' 1.8, 'Epode' 5 and landscapes of fear», *Hermathena* 192, 5-44.

- Johnson, W. R. (1987), *Momentary Monsters: Lucan and his heroes*. Ithaca.
- Johnston, S. I. (1995), «Defining the Dradful: Remarks on Greek Child-Killing Demon», en P. Mirecki y P. Meyer (eds), *Ancient Magic and Ritual Power*. Leiden, 361-387.
- Johnston, S. I. (1999a), *Restless dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley.
- Johnston, S. I. (1999b), «Songs for the ghosts: magical solutions to deadly problems», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 83-102.
- Johnston, S. I. (2002), «Sacrifice in the Greek Magical Papyri», en P. Mirecki y M. Meyer (eds.), *Magic and ritual in the Ancient World*. Leiden; Boston, 344-358.
- Johnson, T. S. (2012), *Horace's Iambic Criticism: Casting Blame (iambikê poiêsis)* Leiden.
- Johnson, W. R. (1967), «A Queen, a Great Queen? Cleopatra and the Politics of Misrepresentation», *Arion* 6.3, 387-402.
- Jolowicz, D. (2021), *Latin Poetry in the Ancient Greek Novels*. Oxford.
- Jones, M. (2004), «The Wisdom of Egypt: Base and Heavenly Magic in Heliodoros' *Aithiopika*», *AncNarr.* 4, 79-98.
- Kaster, R. A. (2006), *Marcus Tullius Cicero. Speech on Behalf of Publius Sestius*. Oxford.
- Keane, C. (2018), «Conversations about *sermo*», en B. W. Breed; E. Keitel y R. Wallace (eds.), *Lucilius and satire in Second-Century BC Rome*. Cambridge, 217-235.
- Kehoe, P. E. (1969), *Studies in the Roman mime*. Cincinnati.
- Keith, A. M. (2004), *Engendering Rome: Women in Latin Epic*. Cambridge.
- Kendrick Pritchett, W. (1979), *The Greek State at War, Vol. III: Religion*. Berkeley; Londres.
- Ketterer, R. (1992), «The Perils of Dido: Sorcery and Melodrama in Virgil's *Aeneid* IV and Purcell's *Dido and Aeneas*», en J. Redmond (ed.), *Melodrama*. Cambridge; Nueva York, 31-46.
- Keuls, E. (1974), «Plato on Painting», *AJP* 95.2, 100-127.
- Khan, A. H. (1996), «Dido's Curses and Dreams in *Aeneid* 4», en A. H. Sommerstein (ed.), *Religion and Superstition in Latin Literature*. Bari, 1-28.
- Kiessling, A. y Heinze, R. (1921), *Q. Horatius Flaccus, zweiter Teil: Satiren*. Berlín.
- Klingner, F. (1956), *Römische Geisteswelt*. Munich.
- Knox, B. (1977), «The Medea of Euripides», *YCS* 25, 193-225.
- Kochenash, M. (2018), «Political Correction: Luke's Tabitha (Acts 9:36-43), Virgil's Dido and Cleopatra», *NT* 60, 1-13.

- Köster, I. (2017), «Sacred Objects, Material Value, and Invective in Cicero's *Verrines* II 4», en S. Blakely (ed.), *Gods, Objects, and Ritual Practice in Ancient Mediterranean Religions*. Atlanta, 151-167.
- Kotansky, R. (1994), *Greek Magical Amulets: The inscribed gold, silver, copper and bronze lamellae. Part I: Published Texts of Known Provenance*. Opladen.
- Kraggerud, E. (1999), «Samson Eitrem and the death of Dido: a literary reappraisal of a magic scene», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 103-112.
- Kraggerud, E. (2000), «Critica (II) Potent Drugs? The Text of Horace, *Epod.* 5.87f», *SO* 75, 80-88.
- Kratins, O. (1963), «The pretended witch: a reading of Ovid's *Amores*, I. viii», *PhQ* 42, 151-158.
- Krummen, E. (2004), «Dido als Mänade und tragische Heroine. Dionysische Thematik und Tragödientradition in Vergils Didoerzählung», *Poetica* 36, 25-69.
- Kruschwitz, P. (2010), «Gallic War Songs: Furius Bibaculus' *Annales Belli Gallici*», *Philologus* 154.2, 285-305.
- Kytzler, B. (2007), «Cicerón. Discursos», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid, 331-334.
- Labate, M. (1977), «Tradizione elegiaca e società galante negli 'Amores'», *SCO* 27, 283-339.
- Labate, M. (2016), «The Night of Reason: The Esquiline and Witches in Horace», en P. Hardie (ed.), *Augustan poetry and Irrational*. Oxford, 74-93.
- Lambrechts, P. (1956), *Augustus en de Egyptische godsdienst*. Bruselas.
- Lana, I. (1947-1949), «Pacuvio e i modelli greci», *AAT* 81-83, 26-62.
- Lanzillota, L. R. (2007), «The Early Christians and Human Sacrifice», en J. N. Bremmer (ed.), *The Strange World of Human Sacrifice*. Leuven; París; Dudley, 81-102.
- La Penna, A. (1968), *Sallustio e la rivoluzione romana*. Milán.
- La Penna, A. (1977), *L'integrazione difficile. Un profile di Propertio*. Turín.
- La Penna, A. (1979), *Fra teatro, poesía e politica romana*. Turín.
- La Penna, A. (1985), «Didone», en *Enciclopedia Virgiliana*. Vol. II, 48-63.
- Latsch, R. (1936), «Die Chronologie der Satiren und Epoden des Horaz auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage», Diss. Univ. Wurzburg.
- Lauletta, M. (1992), «Un rimedio magico contro le lussazioni e le fratture: il cap. 160 del *De agricultura* di Catone», *Sileno* 18, 237-245.
- Le Bonniec, H. (1968), «Lucain et la religion», *Lucain. Entretiens de la Fondation Hardt*. Vol. 15. Vandoeuvres-Genève, 159-200.

- Leigh, M. (2004), «The *Pro Caelio* and Comedy», *CPh.* 99.4, 300-335.
- Leff, M. C. (1973), «Redemptive Identification: Cicero's Catilinarian Orations», en G. P. Mohrmann (ed.), *Explanations in rhetorical criticism*. University Park, 158-177.
- Le Glay, M. (1976), «Magie et sorcellerie à Rome au dernier siècle de la République», en VV.AA, *L'Italie préromaine et la Rome républicaine I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon*. Roma, 525-550.
- Lehmann, Y. (1997), *Varron théologien et philosophe romain*. Bruselas.
- Lenaghan, J. O. (1969), *A commentary on Cicero's oration De Haruspicum responso*. Mouton.
- Lengran, Ph. (1908), «Les *Dialogues des Courtisanes* comparés avec la comédie», *REG* 21.91, 39-79.
- Letta, C. (1972), *I Marsi e il Fucino nell'antichità*. Milán.
- Levi, P. (1975), «The prose style of the magical papyri», *Proceedings of the XIV International Congress of Papyrologists, Oxford 24-31 July 1974*. Londres, 211-216.
- Lhommé, M. K. (2008), «Verrès l'impie: objets sacrés et profanes dans le *De signis*», *Via Latina* 179, 58-66.
- LiDonnici, L. (1998), «Burning for it: Erotic Spells for Fever and Compulsion in the Ancient Mediterranean World», *GRBS* 39, 63-98.
- Liebeschuetz, J. H. (1979), *Continuity and Change in Roman Religion*. Oxford.
- Liebowitz, M. R. (1984), *The Chemistry of Love*. Nueva York.
- Lilja, S. (1965), *Terms of abuse in Roman Comedy*. Helsinki.
- Linderski, J. (1981), «Watching the Birds: Cicero the augur and the Augural templa», *CPh.* 81.4, 330-340.
- Lindo, L. (1969), «Horace's Seventeenth Epode», *CPh.* 64.3, 176-177.
- Lobato, M. L.; San José, J. y Vega, G. (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante.
- Lomas, K. (2019), «*Vicinitas*: neighborhoods, networks and identities in Ciceronian Italy», *Gerión* 37.1, 51-73.
- Londero, R. (2011), «Entre el espanto y la risa: la escenificación de la magia en *El hechizado por fuerza* y *Duendes son alcahuetes* de Antonio de Zamora», en L. Gentilli y R. Londero (eds.), *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*. Madrid; Frankfurt, 159-172.
- Loomis Cleasby, H. (1907), «The Medea of Seneca», *HSPH* 18, 39-71.
- López López, A. (1998), «Reflejos de la sociedad romana en las comedias: el caso de Plauto», en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*. Madrid, 3-46.
- López López, A. y Pociña, A. (2007), *Comedia romana*. Madrid.

- López López, A. y Pociña, A. (2011), «Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca», *Humanitas* 63, 283-301.
- López Fonseca, A. (1991), «Ilia/Rea Silvia: la leyenda de la madre del fundador de Roma», *EClás* 33.100, 43-54.
- López Gregoris, R. (2006), «Plauto y la originalidad», *Minerva* 19, 111-130.
- López Gregoris, R. (2008), «El diminutivo en el lenguaje prescriptivo latino. Los *carmina magica*», en G. Viré (ed.), *Autour du lexique latin: communications faites lors du XIIIe colloque international de linguistique latine. Bruxelles, 4 au 9 avril 2005*. Bruselas, 123-138.
- López Gregoris, R. (2017), «Máscaras y personajes en la *Palliata*: las máscaras de la *atellana* y su influencia en la *palliata*», *Perífrasis* 8.16, 134-139.
- López López, A. (2002), «Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 171-210.
- López López, M. (2007), «Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto», *Florentina iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica* 18, 203-235.
- Loupiac, A. (1990), «Lucain et le sacré», *BAGB* 1, 297-307.
- Lowe, J. C. (1985a), «Cooks in Plautus», *ClAnt.* 4.1, 72-102.
- Lowe, J. C. (1985b), «The Cook Scene of Plautus' *Pseudolus*», *CQ* 35.2, 411-416.
- Lowe, J. E. (1929), *Magic in Greek and Latin Literature*. Oxford.
- Lucas de Dios, J. M. (1983), *Sófocles. Fragmentos*. Madrid.
- Luce, J. V. (1963), «Cleopatra as *Fatale Monstrum* (Horace, *Carm.* 1.37.21)», *CQ* 13, 251-257.
- Luck, G. (1992), *La elegía erótica latina*. Sevilla.
- Luck, G. (1995), *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el Mundo Griego y Romano*. Madrid.
- Luck, G. (1999), «Witches and Sorcerers in Classical Literature», en V. Flint et al. (eds.), *Witchcraft and magic in Europe. Vol. 2, Ancient Greece and Rome*. Londres, 93-158.
- Lugli, U. (1990), «Fattucchiera e lenocinio: una nota a Non. 23,1 M. = 33 L.», *Studi noniani* 13, 245-248.
- Lugli, U. (1996), *Magia a Roma*. Génova.
- Luque Moreno, J. (2018), «Besos de Catulo», *Emerita* 86.1, 71-91.
- Lyons, H. I. (1942), «Figures of Speech in Seneca's *Medea*», *CW* 35.2, 256-257.
- MacKendrick, P. (1995), *The Speeches of Cicero: Context, Law, Rhetoric*. Londres.
- Maclardy, A. A. (1902), *The first oration of Cicero Against Catiline*. Nueva York.

- MacLennan, K. (2007), *Virgil: Aeneid IV, Edited with introduction, notes and commentary*. Londres.
- MacMullen, R. (1966), *Enemies of the Roman Order: treason, unrest, and alienation in the Empire*. Cambridge.
- Macrae, E. (2018), «The Freedman's story: an Accusation of Witchcraft in the Social World of Early Imperial Roman Italy (CIL 11.4636 = ILS 3001)», *JRS* 108, 53-73.
- Magallón García, A. I. (2011), «La tragedia en Roma», en A. C. Vicente Sánchez y J. A. Beltrán Cebollada (eds.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*. Madrid. 215-262.
- Maiuri, A. (2012), «*Occultae Notae*. Linee evolutive del trattamento del reato di magia negli *Annales* di Tácito: profilo giuridico e puntualizzazioni lessicali», en M. Piranomonte y F. Marco Simón (eds.), *Contesti Magici/Contextos Mágicos. Atti del Convegno Internazionale Contesti Magici/Contextos Mágicos, Roma, Palazzo Massimo 4-6 Novembre 2009*. Roma, 97-113.
- Makowski, J. F. (1977), «*Oracula Mortis* in the *Pharsalia*», *CPh.* 72.3, 193-202.
- Manfredini, A. (2016), «La traducción de textos fragmentarios: un desafío para la labor filológica. Algunas reflexiones para las *Sátiras* de Lucilio», *Stylos* 25, 133-146.
- Mankin, D (1995). *Horace. Epodes*. Cambridge.
- Mankin, D. (2010), «The Epodes: Genre, Themes, and Arrangement», en G. Davis (ed.), *A Companion to Horace*. Chichester, 93-104.
- Manni, E. (1946), «Religione e politica nella congiura di Catilina», *Athenaeum* 24, 55-67.
- Manning, C. (1970), «Canidia in the Epodes of Horace», *Mnemosyne* 23.4, 393-401.
- Manuwald, G. (2003), *Pacuvius. Summus tragicus poeta: Zum dramatischen profil seiner tragödien*. Múnich.
- Manuwald, G. (2012), *Tragicorum Romanorum Fragmenta II, Ennius*. Gotinga.
- Manuwald, G. (2013), «Medea: Transformations of a Greek figure in Latin literature», *G&R* 60.1, 114-135.
- Manuwald, G. (2014), «Dido: Concepts of a Literary Figure from Virgil to Purcell», *PVS* 28, 19-40.
- Manzanero Cano, F. (2000), «*Baccare frontem cingite*, eco de una práctica mágica en Virgilio, 'Buc' VII 27-28», *CFC(L)* 19, 53-58.
- Marasco, G. (1981), «Sacrifici umani e cospirazioni politiche», *Sileno* 7, 167-178.
- Marco Simón, F. (1986), «Topografía cualitativa en la magia romana: izquierda y derecha como elementos de determinación simbólica», *MHA* 7, 81-90.
- Marco Simón, F. (1999), «Sacrificios humanos en la Céltica antigua: entre el estereotipo literario y la evidencia interna», *ARG* 1.1, 1-16.

- Marco Simón, F. y Pina Polo, F. (2000), «*Concordia y libertas* como polos de referencia religiosa en la lucha política de la República tardía», *Gerión* 18, 261-292.
- Marco Simón, F. (2001), «La emergencia de la magia como sistema de alteridad en la Roma augústea y julio-claudia», *MHNH* 1, 105-132.
- Marco Simón, F. (2002), «Mito y bipartición simbólica del espacio en el *Ara Pacis* y el *Forum Augustum*», en F. Marco Simón; F. Pina Polo y J. Rodríguez Remesal (eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Barcelona, 105-118.
- Marco Simón, F. (2010), «Execrating the Roman Power: Three *defixiones* from *Emporiae* (Ampurias)», en R. Gordon y F. Marco Simón (eds.), *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*. Leiden; Boston, 399-423.
- Marco Simón, F. (2019a), «Los enterrados vivos en el Foro Boario: *Piaculum* y *Obligamentum magicum*», en F. Marco Simón; F. Pina Polo y J. Remesal Rodríguez (eds.), *Xenofobia y racismo en el Mundo Antiguo*. Barcelona, 101-115.
- Marco Simón, F. (2019b), *Los contextos de la magia en el Imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Zaragoza.
- Marco Simón, F. (2020), «La infancia en las prácticas mágico-religiosas de la Roma antigua», en A. M. G. Capomachia y E. Zocca (eds.), *Antiche infanzie. Percezioni sacrale del bambino nelle culture del Mediterraneo e del Vicino Oriente. Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 25, 97-106.
- Marco Simón, F. (2021), ‘*Cultus deorum*’. *La religión en la Antigua Roma*. Madrid.
- Marco Simón, F. (2022), «Un ejemplo clave de analogía persuasiva: consideraciones sobre el nudo mágico», *Liburna* 19, 89-108.
- Marco Simón, F. (en prensa), «*Contra nocturnos pavores umbrarumque terrorem* (Plin. *NH* 27, 98: ataques a niños y gestantes en el mundo romano)», *Arys*.
- Marcos, M. (2007), «La idea de libertad religiosa en el Imperio romano», *Ilu* 18, 61-81.
- Marcos Casquero, M. A. (2004a), «La religión romana arcaica en los anticuarios del siglo I a. C.», *EHum* 26, 115-154.
- Marcos Casquero, M. A. (2004b), «Plauto y el dios de la libertad y del vino: Líber-Dionisio-Baco», *Minerva* 17, 103-124.
- Marcos Casquero, M. A. (2005), «Virtudes mágicas y medicinales de la orina según los escritores latinos (1ª parte)», *EHum* 27, 139-170.
- Marcos Casquero, M. A. (2006), «Virtudes mágicas y medicinales de la orina según los escritores latinos (2ª parte)», *EHum* 28, 49-72.
- Maria Patimo, V. (2009), «Sassia: un’amante ‘elegiaca’ ante litteram nella *Pro Cluentio*?», *EClás* 135, 31-49.
- Mároti, E. (1957), «Das Verbot über die Weissager bei Cato», *AUB(phil)* 1, 91-102.

- Marshall, A. J. (1975), «Flaccus and the Jews of Asia (Cicero *Pro Flacco* 28.67-69)», *Phoenix* 29.2, 139-154.
- Martín Hernández, R. (2011), «Invocaciones a los muertos en los textos griegos mágicos», en R. Martín Hernández y S. Torallas Tovar (eds.), *Conversaciones con la muerte. Diálogos del hombre con el más allá desde la Antigüedad hasta la Edad Media*. Madrid, 95-115.
- Martín, F. (2004), «El exilio en Roma: los grados del castigo», en J. Remesal Rodríguez; F. Marco Simón y F. Pina Polo (eds.), *Vivir en tierra extraña: emigración e integración en el Mundo Antiguo. Actas de la reunión realizada en Zaragoza los días 2 y 3 de junio de 2003*. Barcelona, 247-254.
- Martín Sánchez, M. A. (1991), «*Fatum* y Providencia en Séneca», *Taula: Quaderns de pensament* 16, 91-126.
- Martina, A. (2002), «La *Medea* di Seneca en la XII delle *Heroides* di Ovidio», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 589-613.
- Martindale, C. A. (1977), «Three notes on Lucan VI», *Mnemosyne* 30.4, 375-387.
- Martindale, C. A. (1980), «Lucan's *Nekuia*», en C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman history*. Vol. 2. Bruselas, 367-377.
- Martínez, A. M. (2003), *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*. Frankfurt 2003.
- Martínez, D. (1991), *A Greek Love Charm from Egypt (P. Mich. 757)*. Atlanta.
- Martínez Astorino, P. (2020), «Dido como alusión a Cleopatra en la *Eneida*», *Myrtia* 35, 275-292.
- Martino, C. (2015), «Richiami alla *Pro Cluentio* nei 'Baccanali' di Tito Livio», *RSA* 45, 31-43.
- Marx, F. (1904-1905), *C. Lucilii Carminum Reliquiae*. Vol. I-II. Leipzig.
- Massonneau, E. (1934), *La magie dans l'Antiquité romaine: la magie dans la littérature et les moeurs romaines. La répression de la magie*. París.
- Masters, J. (1992), *Poetry and civil war in Lucan's 'Bellum Civile'*. Cambridge; Nueva York.
- Mateo Donet, M. A. (2010), «Religiosidad y culto en los campamentos romanos», *Polis* 22, 145-172.
- Mauron, C. (1998), *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*. Madrid.
- May, J. M. (1988), *Trials of Character: The Eloquence of Ciceronian Ethos*. Chapel Hill.
- Mayer Olivé, M. (2012), «Publius Nigidius Figulus pythagoricus et magus», en M. Piranomonte y F. Marco Simón (eds.), *Contesti Magici/Contextos Mágicos. Atti del*

Convegno Internazionale Contesti Magici/Contextos Mágicos, Roma, Palazzo Massimo 4-6 Novembre 2009. Roma, 237-245.

Mazzoli, G. (2002), «Medea in Seneca: il *logos del furor*», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada. 615-625.

McDaniel, W. (1918), «The *Pupula Duplex* and Other Tokens of an ‘Evil Eye’ in the light of Ophthalmology», *CPh*. 13.4, 335-346.

McDonald, A. H. (1957), «The Style of Livy», *JRS* 47, 155-172.

McGuire, L. (1994), «Witches in the Roman world: a literary and sociological study», Diss. Univ. Edimburgo.

McGushin, P. (1977), *C. Sallustius Crispus. Bellum Catilinae. A Commentary*. Leiden.

McKeown, J. C. (1989), *Ovid, Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes. Vol. II, a commentary on book one*. Leeds.

Meirelles Gouvêa, M. (2014), «Medea Carthaginis – el Centón de Hosidio Gueta», *REC* 41, 111-126.

Merlan, P. (1949), «Epicureanism and Horace», *JHI* 10.3, 445-451.

Meseguer González, D. (2021), «El *Satiricón* 131: un rito mágico contra la impotencia sexual», en R. A. Barroso Romero y J. Á. Castillo Lozano (eds.), *Discurso, espacio y poder en las religiones antiguas*. Oxford, 94-107.

Meseguer González, D. (en prensa), «The magician’s fee: an approach to the price of magic through Greco-Roman literary sources».

Meseguer González, D. (en prensa), «*Open Sesame!*: Door-open magic in the Ancient World».

Méthy, N. (2000), «Neron: mage ou monstre? Sur un passage de Pline l’Ancien (*NH*. 30.14-17)», *RhM* 143.3-4, 381-399.

Meyer, H. (1980), *Medeia und die Pelaiden*. Roma.

Meyer, M. y Smith, R. (1999), *Ancient Christian Magic: Coptic Texts of Ritual Power*. Nueva York.

Michalopoulos, A. (2004), «Fighting against a witch: the importance of magic in Hypsipyle’s letter to Jason (*Ov., Her.* 6)», *MHNH* 4, 95-122.

Migdal, J. (2014), «Old Women; divination and magic or anus in Roman literature», *SPhP* 24.2, 57-67.

Mills, S. P. (1980), «The Sorrows of Medea», *CPh*. 75.4, 289-296.

Miniconi, P. J. (1958), «Les termes d’injure dans le théâtre comique», *REL* 36, 159-175.

Miralles, C. (1983), «Il fr. 78W di Ipponatte», *QUCC* 14.2, 7-16.

Molina, J. (2001), «Teología y racionalidad en la filosofía estoica», *Nova Tellus* 19.2, 109-153.

- Molina Torres, M^a. P. (2016), «La matrona ideal según las fuentes grecorromanas», *ETF(hist)* 29, 57-70.
- Monserrat Roig, C. (2015), «Otras perspectivas para el análisis lingüístico de Plauto: los vocativos insultantes en la reacción conversacional», *Minerva* 28, 133-161.
- Montaner Frutos, A. (2016), «La magia y sus formas en la litreatura del Siglo de Oro», en M. L. Lobato; J. San José y G. Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante, 405-474.
- Montero, S. (1991), «Adivinación y esclavitud en la Roma antigua», *Ilu* 0, 141-156.
- Montero, S. (1993a), «Mántica inspirada y demonología: los *harioli*», *AC* 62, 115-129.
- Montero, S. (1993b), «Plauto, *Mil.* 694 y los primeros *metoposcoli* latinos», *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico* 63, 77-82.
- Montero, S. (1997), *Diccionario de adivinos, magos y astrólogos de la Antigüedad*. Madrid.
- Montero, S. (1999), «La remuneración económica de las adivinas y hechiceras en Roma», *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història* 49, 333-340.
- Montes Castillo, M^a. L. (2000), «Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer», *Revista Mexicana de Medicina Física y Rehabilitación* 3, 47-48.
- Moore, A. W. (1981), *The Folk-Lore of the Isle of Man*. Londres.
- Morford, M. (1967), *The Poet Lucan: Studies in Rhetorical Epic*. Bristol.
- Morgan, K (1977), *Ovid's Art of Imitation: Propertius in the Amores*. Leiden.
- Moreno Soldevila, R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C.–II d. C.)*. Huelva.
- Moser, C. (2006), «Naked Power: The Phallus as an apotropaic symbol in the images and texts of Roman Italy», Diss. Univ. Pennsylvania.
- Muecke, F. (2005), «Rome's first 'satirists': themes and genre in Ennius and Lucilius», en K. Freudenburg (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge, 33-47.
- Mugler, C. «Sur l'origine et le sens de l'expression καθαιρεῖν τήν σελήνην», *REA* 61.1, 48-56.
- Müller, A. (1913), «Die Schimpfwörter in der römischen Komödie», *Philologus* 72, 492-502.
- Munk, E. (1840), *De fabulis Atellanis scripsit fragmentaque Atellanarum poetarum*. Leipzig.
- Murgatroyd, P. (1981), «*Servitium amoris* and the Roman Elegists», *Latomus* 34, 589-606.

- Murgatroyd, P. (2001), *Tibullus I: a commentary on the First Book of the Elegies of Albius Tibullus*. Bristol.
- Musarra Roca, J. J. (2016), «Aspects de la *Medea* de Sèneca», *Ítaca* 31-32, 75-99.
- Myers, K. (1996), «The Poet and the Procuress: the Lena in Latin Love Elegy», *JRS* 86, 1-21.
- Nagy, G. (1979), *The Best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Baltimore.
- Narducci, E. (2002), *Lucano, un'epica contra l'imperio: interpretazione della Pharsalia*. Roma.
- Nassauer, G. (2015), «Göttersöhne: Lk 1.26–38 als Kontrasterzählung zu einem römischen Gründungsmythos», *NTS* 61.2, 144-164.
- Nelis, D. P. (2017), «Emotion and Wordplay in Seneca's *Medea*», *Maia* 69.2, 401-404.
- Nice, A. T. (2001), «Ennius or Cicero? The disreputable diviners at Cic. *De div.* 1.132», *AClass.* 44, 153-166.
- Nicolai, R. (1989), «La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo», *MD* 23, 119-134.
- Nisbet, R. G. (1984), «Horace's Epodes and History», en T. Woodman (ed.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*. Cambridge, 1984, 1-18.
- Nock, A. D. (1972), *Essays on Religion and the Ancient World*. Oxford.
- North, H. (1952), «The use of poetry in the training of the ancient orator», *Traditio* 8, 1-33.
- North, J. A. (1979), «Religious Toleration in Republican Rome», *PCPhS* 25, 85-103.
- Nosarti, L. (1993), «Medo, Medea e il 'doctus' Pacuvio», *QCTC* 11, 21-44.
- Nosarti, L. (1999), *Filologia in frammenti. Contributi esegetici e testuali ai frammenti dei poeti latini*. Bologna.
- Novara, A. (2000), «Magie, amour et humour chez Properce», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 3, Du monde latin au monde contemporain*. Montpellier, 15-44.
- Novelli, C. (2001), *La retorica del consenso. Commento alla tredicesima Filippica di M. Tullio Cicerone*. Bari.
- Núñez, J. M. (2002), «La supresión de los *deorum ministeria* en la *Farsalia* de Lucano: claves de su pertinencia literaria», *RELat* 2, 57-64.
- Núñez Paz, M^a J. (2016), «*Causa honoris* como privilegio penal y violencia económica sobre la madre infanticida. Un examen desde las fuentes jurídicas romanas», *Clío & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango* 13, 31-52.

- Nussbaum, M. C. (1997), «Serpents in the soul. A Reading of Seneca's *Medea*», en J. J. Clauss y S. I. Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton, 219-251.
- Ogden, D. (1999), «Binding Spells: Curse Tablets and Voodoo Dolls in the Greek and Roman Worlds», en V. Flint et al. (eds.), *Witchcraft and magic in Europe. Vol. 2, Ancient Greece and Rome*. Londres, 3-90.
- Ogden, D. (2001), *Greek and Roman necromancy*. Princeton; Oxford.
- Ogden, D. (2002), «Lucan's Sextus Pompeius episode: its necromantic, political and literary background», en A. Powell y K. Welch (eds.), *Sextus Pompeius*. Swansea, 149-171.
- Ogden, D. (2007), «Magic in the Severan Period», en S. Swain; S. Harrison y J. Elsner (eds.), *Severan Culture*. Cambridge, 454-465.
- Ogden, D. (2008), *Nights Black Agents. Witches, Wizards and the dead in the Ancient World*. Londres.
- Ogden, D. (2009), *Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*. Oxford.
- O'Hara, J. J. (1987), «*Somnia Ficta* in Lucretius and Lucilius», *CQ* 37.2, 517-551.
- O'Higgins, D. (1988), «Lucan as *vates*», *ClAnt* 7, 208-226.
- O'Higgins, L. (2003), *Women and Humour in Classical Greece*. Cambridge.
- Oliensis, E. (1991), «Canidia, Canicula and the Decorum of Horace *Epodes*», *Arethusa* 24, 107-135.
- Oliensis, E. (1998), *Horace and the Rhetoric of Authority*. Cambridge.
- Oliver, J. M. (1969), «Divergencias y puntos de contacto entre la *Medea* de Eurípides y la de Séneca», en VV.AA (eds.), *Homenaje a J. Alsina*. Barcelona, 135-147.
- Olivieri, A. (1947), *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia en nella Magna Grecia*. Nápoles.
- Oltramare, A. (1926), *Les origines de la diatribe romaine*. Lausana.
- O'Neill, K. (1998), «Symbolism and Sympathetic Magic in Propertius 4.5», *CJ* 94.1, 49-80.
- O'Neill, K. (1999), «Ovid and Propertius: Reflexive Annotation in *Amores* 1.8», *Mnemosyne* 52, 286-307.
- Oppenheim, D. E. (1908), «APAI (Zu Tibull. I 5)», *WS* 30, 146-164.
- Oppermann, I. (2000), *Zur Funktion historischer Beispiele in Ciceros Briefen*. Múnich.
- Orlin, E. M. (2010), *Foreign cults in Rome: creating a Roman Empire*. Oxford.
- Oroz Reta, J. (1974a), «M. Terencio Varrón Reatino: primer humanista romano en el bimilenario de su muerte», *Helmantica* 25, 497-510.

- Oroz Reta, J. (1974b), «La postura religiosa de Virgilio», *Helmantica* 25, 83-179.
- Ortega Villaro, B. (2000), «Epigramas de la *Antología griega* relativos a la magia y a la superstición», en M. A. Marcos Casquero (ed.), *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval: XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León*. León, 189-200
- Ortín García, C. (2004), «Edad, matrimonio y *Lex iulia et papia poppae*», en R. López Rosa y F. J. del Pino Toscano (eds.), *El derecho de familia: de Roma al derecho actual*. Huelva, 507-518.
- Otón Sobrino, E. (1997), «Superstición y religión verdadera en Lucrecio», *CFC(L)* 12, 29-38.
- Otto, A. (1890), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, gesammelt und erklärt*. Leipzig.
- Ozanne, C. (1915), «Notes on Guersney Folklore», *Folklore* 26.2, 195-202.
- Pachoumi, E. (2011), «Resurrection of the body in the ‘Greek Magical Papyri’», *Numen* 58.5-6, 729-740.
- Pachoumi, E. (2012), «Eros as disease, torture and punishment in Magical Literature», *SO* 86.1, 74-93.
- Pachoumi, E. (2013), «The Erotic and Separation Spells of the Magical Papyri», *GRBS* 53, 294-325.
- Pack, R. (1956), «Catullus, *Carmen* V: Abacus or Finger-Counting?», *AJPh.* 77.1, 47-51.
- Paduano, G. (1974), *Il mondo religioso della tragedia romana*. Florencia.
- Paduano, G. (2000), «La conoscenza come fonte di emarginazione sociale: Cassandra e Medea in Ennio», en G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg, 255-265.
- Page, T. E. (1973), *Q. Horatii Flacci. Carminum Libri IV. Epodon Liber*. Londres.
- Pailler, J. M. (1988), *La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie*. Roma.
- Paladini, V. y Castorina, E. (1985), *Storia della letteratura latina. Vol. 1, Disegno storico*. Bologna.
- Paladini, V. y Castorina, E. (1996), *Storia della letteratura latina. Vol. 1, Problemi critici*. Bologna.
- Palop Jonqueras, P. (1978), «Freud, Hegel y Nietzsche sobre la tragedia clásica», *Basilisco* 1, 41-51.
- Panayotakis, C. (2010), *Decimus Laberius: the fragments*. Cambridge.
- Panchón Cabañeros, F. (1996), «La expresión *mala aetas*», *Voces* 7, 63-74.
- Paoletti, L. (1963), «Lucano magico e Virgilio», *A&R* 8, 11-26.

- Paraíso de Leal, I. (1998), «Psicoanálisis y retórica: la teoría de la risa en Quintiliano y en Freud», en T. Albaladejo; J. A. Caballero López y E. del Río Sanz (eds.), *Quintiliano. Historia y actualidad de la retórica: actas del congreso. XIX Centenario de la 'Institutio Oratoria'.* Vol. I. Calahorra, 101-124.
- Paratore, E. (1968), *Biografia e poetica di Persio*. Florencia.
- Paratore, E. (1974), «Seneca e Lucano, Medea ed Erictho», en *Hispania Romana: Colloquio italo-spagnolo sul tema Hispania Romana (Roma, 15-16 maggio 1972)*. Roma, 169-179.
- Paratore, E. (1981), *Storia della letteratura latina*. Florencia.
- Paratore, E. (1985), «L'Epodo V di Orazio», *Philologus* 129.1, 64-81.
- Paré-Rey, P. (2019), «Aux origines du théâtre à Rome: l'exkursus livien», *Emerita* 87.2, 203-225.
- Parke, H. W. (1967), *The Oracles of Zeus: Dodona, Olympia, Ammon*. Cambridge.
- Parker, H. (1997), «The teratogenic grid», en J. P. Hallet y M. B. Skinner (eds.), *Roman sexualities*. Princeton, 47-65.
- Parry, A. (1963), «Two Voices of Virgil's *Aeneid*», *Arion* 2, 66-80.
- Paschoud, F. (1980), «Horace, Epode 5: Que signifie l'imprécation de Canidia?», *QUCC* 4, 93-109.
- Pastorino, A. (1955), *Tropaeum liberi. Saggio sul 'Licurcus' di Nevio e i suoi motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica*. Génova.
- Paulin, S. (2008), «*Quid dixit aut quid tacuit?* El discurso de la magia en los Epodos 5 y 17 de Horacio», *AFC* 21, 23-62.
- Pavano, G. (1961), «Imitazioni senecane da poeti latini augustei», *Annali della Fac. di Magisterio dell'Università di Palermo* 2, 53-71.
- Pease, A. S. (1935), *Pvbli Vergili Maronis Aeneidos. Liber Qvartvs*. Cambridge.
- Pedregal, A. (1998), «La valoración negativa de la sabiduría femenina en el período altoimperial romano», *HAnt* 22, 115-138.
- Pelling, C. B. (1988), *Plutarch. Life of Antony*. Cambridge.
- Pennisi, G. (1979), «Il c. 5 di Catullo: la langue/parole, código genético e organicità emocional-semantica di un testo poetico», en G. Pennisi, *Poeti e intelletuali nella Roma Antica: Catullo, Fulgenzio*. Calabria, 13-149.
- Perea Yébenes, S. (2000), «El sonido de la rueda/rueca (*rhombos*) y la magia amorosa», en S. Perea Yébenes, *El sello de Dios. Nueve estudios sobre magia y creencias populares greco-romanas*. Madrid, 123-144.
- Perea Yébenes, S. (2002), *El sello de Dios (2): Ceremonias de la Muerte. Nueve estudios sobre magia y creencias populares greco-romanas*. Madrid.

- Perea Yébenes, S. (2006), «El águila de plata de Catilina», en S. Perea Yébenes (ed.), *Águilas de plata. Lecturas sobre el ejército romano y religión*. Madrid, 22-33.
- Perea Yébenes, S. (2010), «Magia, amuletos y supersticiones de materia médica en el libro I de *Kyranides*», en J. A. Álvarez-Pedrosa Nuñez y S. Torallas Tovar (eds.), *Edición de textos mágicos de la Antigüedad y de la Edad Media*. Madrid, 91-143.
- Pérez Gómez, L. (2006), «La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca», *Florilib* 17, 191-224.
- Pérez Lasheras, A. (2010), «*Hermana Marica*: un verso con fortuna», en P. Darnis (ed.), *Le commencement... en perspective: l'analyse de l'incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen-Âge et du Siècle d'or*. Toulouse, 149-166.
- Pérez Yarza, L. (2019), «El culto a sol en el Occidente del Imperio romano», Diss. Univ. Zaragoza.
- Perna, R. (1955), *L'originalità di Plauto*. Bari.
- Perrot, J. (1961), *Les dérivés latins en -men et mentum*. París.
- Perutelli, A. (2000), *La poesia epica latina*. Roma.
- Pestano Fariña, R. (2005), «La elegía latina: origen y caracterización», *Revista de filología de la Universidad de la Laguna* 23, 231-246.
- Petropoulos, J. (1988), «The Erotic Magical Papyri», en B. G. Mandilaras (ed.), *Proceedings of the XVIII International Congress of Papyrology. Athens 25-31 May 1986*. Atenas, 215-222.
- Petropoulos, J. (1993), «Sappho the Sorceress: another look at fr. 1 (LP)», *ZPE* 97, 43-56.
- Phillips, C. (1991), «*Nullum crimen sine lege*: socioreligious sanctions on magic», en C. A. Faraone y D. Oddink (eds.), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*. Nueva York; Oxford, 260-276.
- Phillips, C. (1994), «Seek and go hide: literary source problems in Graeco-Roman magic», *Helios* 21, 107-114.
- Phillips, O. (2002), «The Witches' Thessaly», en P. Mirecki y M. Meyer (eds.), *Magic and ritual in the Ancient World*. Leiden; Boston, 378-386.
- Piazzzi, L. (2013), «Latin love elegy and other genres», en T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge, 224-238.
- Piccaluga, G. (1976), «I Marsi e gli Hirpi: Due diversi modi di sistemare la minoranza etnica», en P. Xella (ed.), *Magia: studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*. Roma, 207-231.
- Pichon, R. (1909), «La magie dans le IV^e Chant de l'*Enéide*», *RPh* 33, 247-254.
- Pichon, R. (1912), *Les sources de Lucain*. París.

- Picone, G. (2002), «La *Medea* di Seneca come *fabula* dell'inversione», en A. López López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 639-650.
- Pierzak, D. (2015), «A Reading of Greek Myth in Cicero's Speeches: the case of Medea», en M. Budzowska y J. Czerwinska (eds.), *Ancient Myths in the Making of Culture*. Frankfurt, 57-66.
- Pierzak, D. (2016), «The Mythological *exemplum* in Ancient rhetorical theory and in the practice of Cicero», *Eos* 103, 245-270.
- Pillinger, E. (2012), «'And the gods dread to hear another poem': the repetitive poetics of Withcraft from Virgil to Lucan», *MD* 68, 39-79.
- Pina Polo, F. (1998), «El escándalo de la *Bona Dea* y la *impudicitia* de *P. Clodius Pulcher*», en J. Mangas Manjarrés; J. Alvar; J. M. Blázquez Martínez (eds.), *Homenaje a José María Blázquez*. Vol. 3. Madrid, 268-286.
- Pina Polo, F. (2001), «Cicerón contra Clodio: el lenguaje de la invectiva», *Gerión* 9, 131-150.
- Pina Polo, F. (2002), «Cicerón, elegido por los dioses: la reprobación religiosa del adversario político como recurso retórico», en F. Marco Simón; F. Pina Polo y J. Remesal Rodríguez (eds.), *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Barcelona, 57-69.
- Plypacz, J. (2016), «The Appropriate Goddess: the role of Erictho in Lucan's *Pharsalia*», *Scripta Classica* 13, 41-50.
- Pociña, A. (1973), «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41, 297-308.
- Pociña, A. (1974), «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», *Emerita* 42.2, 409-447.
- Pociña, A. (1975a), «Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios», *Helmántica* 26, 483-494.
- Pociña, A. (1975b), «Lucio Afranio y la evolución de la *Fabula Togata*», *Habis* 6, 99-108.
- Pociña, A. (1978), «Problemas metodológicos de la historia literaria latina I: la sistematización», *Helmántica* 29.88, 25-40.
- Pociña, A. (1984), *El tragediógrafo latino Lucio Accio*. Granada.
- Pociña, A. (1996), «La comedia latina: definición, clases, nacimiento», en D. Estefanía y A. Pociña (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estudio*. Madrid, 1-26.
- Pociña, A. (1997a), «Los estudios sobre Séneca en España durante el siglo XX», en M. Rodríguez-Pantoja Márquez (ed.), *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*. Córdoba, 739-774.

- Pociña, A. (1997b), «La tragedia», en C. Codoñer (ed.), *Historia de la literatura latina*. Madrid.
- Pociña, A. (2002a), «La tragedia *Medea* de Lucio Accio», en A. López López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 389-410.
- Pociña, A. (2002b), «Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*», en A. López López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 447-458.
- Pollard, E. A. (2008), «Witch-Crafting in Roman Literature and Art: New Thoughts on and Old Image», *Magic, Ritual and Witchcraft* 3.2, 119-155.
- Pomathios, J. L. (1987), *Le pouvoir politique et sa représentation dans l'Enéide de Virgile*. Bruselas.
- Pomeroy, S. (1990), *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid.
- Ponsonby, A. (1980), *Falsehood in Wartime: Containing an assortment of lies circulated throughout the nations during the Great War*. Torrance.
- Porte, D. (2000), «En marge de la guerre des Gaules: le *Bellum Sequanicum* de Varron d'Atax», *Latomus* 59.2, 276-288.
- Portuese, O. (2012), «L'apostrofe ai chiavistelli di Plaut. *Curc.* 145-154: Quale probabile archetipo?», *RPL* 35, 159-167.
- Pösch, V. (1962), *The Art of Vergil*. Ann Arbor.
- Prince, M. (2013a), «Canidia Channels Medea: Rereading Horace's Epode 5», *CW* 106.4, 609-620.
- Prince, M. (2013b), «Medea and the inefficacy of love magic: Propertius 1.1 and Tibullus 1.2», *CB* 79.2, 205-218.
- Puech, P. F.; Puech, B. y Puech, F. (2014), «The 'As de Nîmes', a Roman Coin and the Myth of Antony and Cleopatra», *Revista numismática OMNI* 8, 58-66.
- Putnam, M. (2006), *Poetic interplay: Catullus and Horace*. Princeton.
- Pyy, E. (2011), «The Conflict Reconsidered: Cleopatra and the Civil War in the Early Imperial Epic», *Arctos* 45, 77-102.
- Quint, D. (1992), *Epic and Empire: politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton.
- Ramachandran, V. S. (1998), «The neurology and evolution of humor, laughter, and smiling: The false alarm theory», *Medical Hypotheses* 51, 351-354.
- Rambaud, M. (1980), «Le *Pro Fonteio* et l'assimilation des Gaulois de la Transalpine», en *Mélanges de littérature et d'épigraphie latines d'histoire ancienne et d'archéologie. Hommage à la mémoire de Pierre Wuilleumier*. París, 301-316.

- Rambaux, C. (1972), «Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque», *Latomus* 31, 1010-1036.
- Ramírez de Verger, A. (1984), «Parodia de un lamento ritual en Maximiano (*El. V* 87-104)», *Habis* 15, 149-156.
- Ramos Crespo, J. M. (1988), «*Pilae, effigies y maniae* en las *Compitalia* romanas», *Helmantica* 39.118-119, 207-222.
- Rand, E. (1930), «Virgil the magician», *CJ* 26.1, 37-48.
- Ranzoli, C. (1900), *La religione e la filosofia di Virgilio*. Padua.
- Realacci, P. (1976), «I telchines, 'maghi' nel segno della trasformazione», en P. Xella (ed.), *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di R. Garosi*. Roma, 197-206.
- Reed, J. D. (2007), *Virgil's Gaze: nation and poetry in the Aeneid*. Princeton.
- Reed, J. D. (2011), «The *Bellum Civile* as a Roman epic», en P. Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*. Leiden; Boston, 21-31.
- Reif, M. (2016), *De arte magorum: Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan unter Berücksichtigung des Ritualaufbaus und der Relation zu den Zauberpapyri*. Gotinga.
- Reimers, F. H. (1957), «Die plautinische Schimpfwörterkatalog», Diss. Univ. Kiel.
- Reitz, C. (1982), *Die Nekyia in den Punica des Silius Italicus*. Frankfurt.
- Rennie, W. (1922), «*Satira Tota Nostra Est*», *CR* 36.1-2, 21.
- Requena Jiménez, M. (2006), «Nerón y los manes de Agripina», *Historiae* 3, 83-107.
- Ribbeck, O. (1859), «Über Varronische Satiren», *RhM* 14, 102-130.
- Ribbeck, O. (1895), *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*. Leipzig.
- Richlin, A. (1992), *The Garden of Priapus: Sexuality and aggression in Roman Humor*. Oxford.
- Richter, A. (1967), *Virgile. La huitième Bucolique*. París.
- Rider, C. (2015), «Common Magic», en D. Collins (ed.), *The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West: from antiquity to the present*. Nueva York, 303-331.
- Riese, A. (1865), *M. Terentii Varronis Saturarum Menippearum Reliquiae*. Leipzig.
- Riess, E. (1896), «Pliny and Magic», *AJPh* 17.1, 77-83.
- Riess, E. (1906a), «Studies in Superstition: Horace, Part. I», *The New York Latin Leaflet* 6.139, 1-2.
- Riess, E. (1906b), «Studies in Superstition: Horace, Part. II», *The New York Latin Leaflet* 6.140, 1-3.
- Riess, E. (1906c), «Studies in Superstition: Horace, Part. III», *The New York Latin Leaflet* 6.141, 1-2.

- Riess, E. (1933), «The influence of astrology on life and literature at Rome», *CW* 27, 73-78.
- Riess, E. (1938), «Etude sur le folklore et les superstitions VIII. Les poètes élégiaques romains», *Latomus* 2.3, 164-189.
- Riggsby, A. M. (2002), «The *Post Reditum* Speeches», en J. M. May (ed.), *Brill's Companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Leiden, 159-196.
- Rigsby, K. J. (1976), «Teiresias as Magus in *Oedipus Rex*», *GRBS* 17, 109-114.
- Rives, J. (1995), «Human sacrifice among pagan and christians», *JRS* 85, 65-85.
- Rives, J. (2003), «Magic in the Roman Law. The reconstruction of a crime», *CA* 22.2, 313-339.
- Rives, J. (2006), «Magic, Religion and Law: The Case of the *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*», en C. Ando y J. Rüpke (eds.), *Religion and Law in Classical and Christian Rome*. Stuttgart, 46-67.
- Rives, J. (2010), «Magus and its cognates in Classical Latin», en R. Gordon y F. Marco Simón (eds.), *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*. Leiden; Boston, 53-77.
- Riotto, M. (2014), «When Poets Become Sorcerers: The Cases of Virgil and Ch'oe Ch'iwon», *Korean Studies* 38, 29-50.
- Rivoltella, M. (2010), «Didone e Cleopatra: Donne al seguito», *Aevum(ant)* 10, 171-180.
- Roach, J. (1996), *Cities of the Dead: Circum Atlantic Performance*. Nueva York.
- Robert, C. (1911), *Die Masken der neueren Attischen Komödie*. Halle.
- Robert, J. N. (1988), *Les modes à Rome*. París.
- Robinson, O. (1973), «Blasphemy and Sacrilege in Roman Law», *Irish Jurist* 8.2, 356-371.
- Robinson, W. (2000), «Cicero's use of people as *exempla* in his Speeches», Diss. Univ. Indiana.
- Rocca, S. (2014), «In the Beginning: The Jews as a minority group in the Middle and Late Republican period», *Scripta Judaica Cracoviensia* 12, 7-24.
- Rochette, B. (2003), «Néron et la magie», *Latomus* 62.4, 835-843.
- Rodríguez Cidre, E. (2000), «*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera en la *Medea* de Séneca», *Florilib* 11, 227-255.
- Rodríguez Cidre, E. (2002), «*Medea* y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca», en A. López López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 277-292.

- Rodríguez Cidre, E. (2019), «Serpientes trágicas: su simbología en *Medea* y *Bacantes* de Eurípides», *Iter* 25, 49-61.
- Romano, E. (1980), «*Amores* 1,8: l'elegia didattica e il genere dell'*Ars amatoria*», *Orpheus* 1, 269-292.
- Rooy van, C. A. (1965), *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*. Leiden.
- Rosasti, G. (2006), «The art of *Remedia Amoris*: Unlearning to Love», en R. Gibson; S. Green y A. Sharrock (eds.), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*. Oxford, 143-165.
- Rose, H. (1913), «The Witch Scene in Lucan (*Pharsalia* VI 419ss)», *TAPhA* 44, 50-53.
- Rose, H. (1955), «On Propertius 2,28, 35-38», en R. Helm (ed.), *Ut pictura poesis. Studia Latina P. J. Enk oblate*. Leiden, 167-173.
- Rose, H. (1966), «Problems of Chronology in Lucan's Career», *TAPhA* 97, 388-390.
- Rosivach, V. J. (1998), *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*. Londres.
- Rosner-Siegel, J. A. (1982), «Amor, Metamorphosis and Magic: Ovid's *Medea* (*Met.* 7.1-424)», *CJ* 77.3, 231-243.
- Rouselle, R. (1987), «Liber-Dionysus in Early Roman Drama», *CJ* 82.3, 193-198.
- Rowe, G. (1965), «The *Adynaton* as a stylistic device», *AJPh* 86.4, 387-396.
- Rudd, N. (1966), *The Satires of Horace*. Cambridge.
- Ruiz de Elvira, A. (1990), «Dido y Eneas», *CFC(L)* 24, 77-98.
- Ruiz-Montero, C. (2007), «Magic in the Ancient Novel», en M. Paschalis; S. Frangoulidis; S. Harrison y M. Zimmerman (eds.), *The Greek and the Roman Novel: Parallel Readings*. Eelde; Groninga, 38-56.
- Ruiz Sánchez, R. (2000), «*Assinus in fabula*: relaciones intratextuales e intertextuales en la primera parte del *Asno de oro* de Apuleyo», *EClás* 42.117, 35-74.
- Rüpke, J. (2012), *Religion in Republican Rome: Rationalization and Ritual Change*. Filadelfia.
- Rüpke, J. (2016), *On Roman Religion: Lived Religion and the Individual in Ancient Rome*. Nueva York.
- Rüpke, J. (2018), *Pantheon. A New History of Roman Religion*. Oxford.
- Rusten, J. (1982), «The Aeschylean Avernus. Notes on P. Köln 3.125», *ZPE* 45, 33-38.
- Rutgers, L. V. (1994), «Roman policy towards the Jews: Expulsions from the City of Rome during the First Century C.E.», *ClAnt* 13.1, 56-74.
- Sachot, M. (1991), «*Religio/Superstitio*. Historique d'une subversión et d'un retournement», *RHR* 208.4, 355-394.

- Sáez Fernández, P. (1986), «Magia y superstición en el *De Re Rustica* de Columela», *Gades* 14, 9-28.
- Salem, M. S. (1938), «Ennius and the *Isiaci Coniectores*», *JRS* 28.1, 56-59.
- Sánchez Natalías, C. (2011), «Escribiendo una *defixio*: los textos de maldición a través de sus soportes», *ACD* 47, 79-93.
- Sánchez Natalías, C. (2012), «Muertos mágicos: *Defixiones* en contexto necropolitano», *Antesteria* 1, 117-126.
- Sánchez Natalías, C. (2016), «Epigrafía pública y *defixiones*: paradigmas (y paradojas) del Occidente latino», *ACD* 52, 69-77.
- Sánchez Natalías, C. (2019), «Aquatic Spaces as Contexts for Depositing *defixiones* in the Roman West», *RRE* 5.3, 456-467.
- Sánchez Natalías, C. (2020), «Other public spaces as magical contexts», en R. Gordon; F. Marco Simón y M. Piranomonte (eds.), *Choosing Magic: Contexts, Objects, Meanings: The Archaeology of Instrumental Religion in the Latin West*. Roma, 69-76.
- Sánchez Natalías, C. y Alonso Alonso, M^a. Á. (2021), «Magic and medicine in Antiquity: an introduction», *ACD* 57, 7-14.
- Sánchez Natalías, C. (2022), *Sylloge of Defixiones from the Roman West*. Vol. I-II. Oxford.
- Sánchez Soler, E. (2007), *Medea Fiam: tragedia y estoicismo en Séneca*. Madrid.
- Sansom, S. A. (2020), «Typhonic voices: sounds of Hesiod and Cosmic War in Lucan's *Bellum civile* 6.685-694», *Mnemosyne* 73.4, 609-632.
- Santangelo, F. (2013), *Divination, prediction and the end of the Roman Republic*. Cambridge.
- Santangelo, F. (2015), «Testing Boundaries: divination and prophecy in Lucan», *G&R* 62.2, 177-188.
- Santangelo, F. (2017), «Divination and profit in the Roman World», en R. Evans (ed.), *Prophets and Profits: Ancient Divination and its Reception*. Londres; Nueva York, 76-86.
- Santangelo, F. y C. Beltrão da Rosa (eds.), *Cicero and Roman Religion: eight studies*. Stuttgart.
- Santiago Ruiz, E. (2015), «Retórica de la risa en la Antigüedad», *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural* 44, 7-33.
- Santoro l'Hoir, F. (1992), *The Rhetoric of Gender Terms. 'Man', 'woman', and the portrayal of character in Latin prose*. Leiden; Nueva York; Colonia.
- Santoro l'Hoir, F. (2000), «The adulteress poisoner in Cicero and Tacitus», en S. Dickison y J. P. Hallett (eds.), *Rome and her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*. Wauconda, 465-509.

- Scafoglio, G. (2006a), *L' 'Astyanax' di Accio. Saggio sul background mitografico, testo critico e commento dei frammenti*. Bruselas.
- Scafoglio, G. (2006b), «La critica della religione tradizionale nella tragedia romana arcaica», *Ktèma* 31, 345-358.
- Scarcia, R. (1991), «*Magicas accingier artis* (Aen. 4, 493ss)», en I. Gallo y L. Nicastrì (eds.), *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*. Salerno, 229-242.
- Schaaf, L. (1977), *Der Miles gloriosus des Plautus und sein Griechisches Original. Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*. Munich.
- Schaaf, I. (2014), *Magie und Ritual bei Apollonios Rhodios: Studien zu ihrer Form und Funktion in den Argonautika*. Berlin; Boston.
- Schanz, M. (1907-1920), *Geschichte der römischen litteratur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian*. Vol. I-IV. München.
- Scheid, J. (1985), «Religion et superstition à l'époque de Tacite», VV. AA, *Religión, superstición y magia en el mundo romano: encuentros en la Antigüedad*. Cádiz, 19-34.
- Schein, L. (1990), «Philia in Euripides' *Medea*», *Cabinet of the Muses, in hon. Th. G. Rosenmeyer*. Berkeley, 57-73.
- Schetter, W. (1971), «Zum Aufbau der Horaz Satire 1.8», *A&A* 17, 144-161.
- Schierl, P (2006), *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*. Berlín.
- Schmeling, G. (2002), «(Mis)uses of Mythology in Petronius», en J. F. Miller; C. Damon y K. S. Myers (eds.), *Vertis in usum: Studies in Honor of Edward Courtney*. Leipzig, 152-163.
- Schons, M. (1998), «Horror and the characterization of the witch from Horace to Lucan», Diss. Univ. California.
- Schouler, B. (2000), «Biographie et magie chez Eunape», en A. Moreau y J. C. Turpin (eds.), *La Magie: Actes du Colloque International de Montpellier 25-27 mars 1999. Vol. 2, La magie dans l'antiquité grecque tardive: les mithes*. Montpellier, 127-141.
- Schroeder, A. (1997), «Las fuentes literarias y no literarias de *Medea*, de Séneca», en M. Rodríguez-Pantoja Márquez (ed.), *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*. Córdoba, 513-528.
- Scobie, A. (1978), «Strigiform Witches in Roman and Other Cultures», *Fabula* 19, 74-101.
- Scott, K. (1933), «The Political Propaganda of 44-30 BC», *MAAR* 11, 7-49.
- Seager, R. (2007), «Ciceronian invective: themes and variations», en J. Booth (ed.), *Cicero on Attack: Invective and subversion in the orations and beyond*. Swansea, 25-46.
- Segal, C. (1968), «Catullus 5 and 7: A Study in Complementaries», *AJPh*. 89.3, 284-301.

- Segal, C. (1987), «Alphesiboeus' song and Simaetha's magic: Virgil's eighth eclogue and Theocritus' second Idyll», *GB* 14, 167-185.
- Segal, C. (2002), «Black and White Magic in Ovid's *Metamorphoses*: Passion, Love, and Art», *Arion* 9.3, 1-34.
- Segurado, J. A. (2002), «A magia de Medeia», en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Vol. 1. Granada, 511-522.
- Seijas, L. (2016), «Cómo hacer conjuros con palabras: lineamientos para un análisis performativo del discurso mágico-ritual en Séneca, *Medea* 1-55», *Stylos* 25, 225-236.
- Sekowski, J. (1983), «Amores III 7 et Heriod. V», *Latomus* 38, 607-617.
- Serrano Gómez, E. (1992), «La segunda sátira de Persio a la luz de la filosofía estoica», *Fortunatae* 4, 313-332.
- Setaioli, A. (1974), «Ancora a proposito della scena di magia nel IV libro dell'Eneide», *A&R* 19, 159-164.
- Setaioli, A. (2015), «The revelation of the Corpse: Poetry, Fiction and Magic», *Prometheus* 41, 229-257.
- Sharland, S. (2003), «Priapus' Magic Marker: literary aspects of Horace, Satire 1.8», *Acta Classica* 46, 97-109.
- Sharrock, A. R. (1994), *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria II*. Oxford.
- Sharrock, A. R. (1995), «The Drooping Rose: Elegiac Failure in Amores 3.7», *Ramus* 24.2, 152-180.
- Shaw, M. (1975), «The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama», *CPh.* 70.4, 255-266.
- Shelton, J. A. (1979), «Seneca's Medea and mannerist literature», *Poetica* 11, 38-82.
- Shumilin, M. (2015), «Hosidius Geta's Cento *Medea*: Vergilian Tragedy or Tragedy against Vergil?», *Vergilius* 61, 131-156.
- Silva, G. S. (2020), «Magic and Memory: Dido's Ritual for Inducing Forgetfulness in *Aeneid* 4», *Mnemosyne*, 1-14.
- Skinner, M. B. (2011), *Clodia Metelli. The Tribune's Sister*. Oxford.
- Skinner, M. B. (2016), «Canidia's debut: Horace *Satires* I 8», en A. Setaioli (ed.), *Apis Matina. Studi in onore di Carlo Santini*. Trieste, 650-657.
- Slater, N. W. (2000a), «The Market in Sooth: Supernatural Discourse in Plautus», en E. Stärk y G. Vogt-Spira (eds.), *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65 Geburtstag*. Hildesheim; Nueva York, 345-363.
- Slater, N. W. (2000b), «Religion and Identity in Pacuvius' *Chryses*», en G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Wurzburg, 315-323.

- Smallwood, M. (2001), *The Jews under Roman Rule from Pompey to Diocletian. A Study in political relations*. Boston; Leiden.
- Smith, J. (1902), «*Pupula Duplex*. A Comment on Ovid, *Amores* I 8.15», en VV.AA, *Studies in honor of Basil L. Gildersleeve*. Baltimore, 287-300.
- Smyth, W. R. (1949), «*Interpretationes Propertianae*», *CQ* 43.3-4, 118-125.
- Snell, B. (1967), *Scenes from Greek drama*. Berkeley.
- Solmsen, F. (1962), «Three Elegies of Propertius' First Book», *CPh.* 57.2, 73-88.
- Soriau, M. (1885), *De deorum ministeriis in Pharsalia*. París.
- Spaeth, B. S. (2010), «The Terror that comes in the night. The night hag and supernatural assault in Latin literature», en E. Scioli y C. Walde (eds.), *Sub imagine somni. Nighttime Phenomena in Greco-Roman Culture*. Pisa, 231-258.
- Spargo, J. W. (1934), *Virgil the necromancer: studies in Virgilian legends*. Cambridge.
- Spina, L. (1993), «Orazio nell'Ade (Lettura dell'epodo XVII)», *Lexis* 11, 163-188.
- Stamatopoulos, K. (2018), «Embracing the Occult: Magic, Witchcraft, and Witches in Apuleius' *Metamorphoses*», Diss. Univ. Gotinga.
- Stanley, B. (2014), «From Goddess to Hag: The Greek and the Roman Witch in Classical Literature», en B. Stratton y D. S. Kalleres (eds.), *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Nueva York, 41-70.
- Steel, C. (2007), «Name and Shame? Invective against Clodius and others in the post-exile speeches», en J. Booth (ed.), *Cicero on Attack: Invective and subversion in the orations and beyond*. Swansea, 105-128.
- Steinberg, M^a. E. y Suárez, M. A. (1997), «El Epodo XVII de Horacio: *Lyra mendax* vs. *efficax scientia*», *Nova Tellus* 15, 109-122.
- Stephens, A. y Winkler, J. (1995), *Ancient Greek Novels: the fragments*. Princeton.
- Stephens, R.; Atkins, J. y Kingston, A. (2009), «Swearing as a response to pain», *NeuroReport* 20.12, 1056-1060.
- Stern, M. (1976), *Greek and Latin Authors on Jews and Judaism*. Vol. I. Jerusalén.
- Stramaglia, A. (1987), «Mezzane, maghe e divinità in Tibullo 1.5, 49-56», *AFLB* 30, 155-175.
- Stramaglia, A. (1999), *Res inauditae, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*. Bari.
- Stratton, B. (2007), *Naming the witch: magic, ideology and stereotype in the Ancient World*. Nueva York.
- Stratton, B. y Kalleres, D. S. (eds.) (2014), *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Nueva York,

- Stratton, B. K. (2014), «Interrogating the Magic-Gender Connection», en K. B. Stratton y D. S. Kalleres (eds), *Daughters of Hecate: Women & Magic in the Ancient World*. Oxford, 1-37.
- Strubbe, J. H. (1991), «Cursed be he that moves my bones», en C. A. Faraone y D. Oddink (eds.), *Magika Hiera: Ancient Greek magic and religion*. Nueva York; Oxford, 33-59.
- Suárez, M. A. (2001), «*Quid si adeam ad fores atque occentem?* (Pl. *Curc.* 145): alusión y transformación en el motivo del *paraclausithyron*», *Argos* 25, 95-112.
- Suárez de la Torre, E. (2006), «*Medéia em Ovidio: a magia como metamorfose*», en E. Suárez de la Torre y M. do Céu Zambujo (eds.), *Bajo el signo de Medea = Sub signo de Médeia*. Valladolid, 117-132.
- Suárez de la Torre, E. y Pérez Jiménez, A. (eds.) (2013), *Mito y Magia en Grecia y Roma*. Barcelona.
- Suárez de la Torre, E; Canzobre Martínez, I. y Sánchez-Mañas, C. (eds.) (2020), *Ablanathanalba. Magia, cultura y sociedad en el Mundo antiguo*. Madrid,
- Suter, A. (1989), «Ovid, from Image to Narrative: *Amores* 1.8 and 3.6», *CW* 83.1, 15-20.
- Sutton, D. F. (1984), *The Lost Sophocles*. Lanham.
- Swist, J. (2017), «Sophistry and Sorcery in Libanius' *Declamations*», *GRBS* 57, 431-453.
- Syed, Y. (2005), *Vergil's Aeneid and the Roman Self: Subject and Nation in Literary Discourse*. Ann Arbor.
- Syndikus, H. P. (2006), «The Second Book», en H. C. Günter (ed.), *Brill's Companion to Propertius*. Leiden, 245-318.
- Tambiah, S. J. (1968), «The magical power of words», *Man* 3.2, 175-208.
- Tarrant, R. J. (1995), «Greek and Roman in Seneca's Tragedies», *HSPH* 97, 215-230.
- Tarrant, R. J. (1997), «Aspects of Virgil's Reception in Antiquity», en C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge, 56-72.
- Tartari Chersoni, M. (1979), «Lucano e la tradizione epica virgiliana: ripresa e contrapposizione nel libro VI del *Bellum Civile*», *BStudLat* 9, 25-39.
- Tavener, E. (1916a), *Studies in magic from Latin literature*. Nueva York.
- Tavener, E. (1916b), «Three as a magic number in Latin literature», *TAPhA* 47, 117-143.
- Tavener, E. (1930), «Canidia and other witches», en F. W. Shipley (ed.), *Papers on classical subjects, in memory of John Max Wulffing*. San Louis, 1930, 12-37.
- Tedeschi, A. (2018), «Catilina nel teatro di Ben Jonson: un 'revenant' cicero-sallustiano», *Calíope. Presença Clássica* 35, 94-117.
- Teitel Paule, M. (2014), «*Qvae saga, qvis magvs*. On the vocabulary of the Roman witch», *CQ* 64.2, 745-757.

- Teitel Paule, M. (2017), *Canidia, Rome's First Witch*. Londres; Nueva York.
- Teja, R. (2008), «La quema de libros de magia como forma de represión religiosa y política en el imperio cristiano», *Bandue* 2, 73-99.
- Teodorsson, S. (2011), «Δεισιδαιμονία: pious religious feeling or fear of the gods», *MHNH* 11, 557-562.
- Terzaghi, N. (1944), *Per la storia della satira*. Mesina; Florencia.
- Terzaghi, N. (1979), *Lucilio*. Nueva York.
- Tesoriero, C. (2006), «Hidden Kisses in Catullus: Poems 5, 6, 7 and 8», *Antichthon* 40, 10-18.
- Thill, A. (1979), *Alter ab illo: recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*. París.
- Thomassen, E. (1999), «Is Magic a sub-class of Ritual?», en D. Jordan; H. Montgomery y E. Thomassen (eds.), *The World of Ancient Magic*. Bergen, 55-66.
- Thompson, S. (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Vol. 1-6. Bloomington; Londres.
- Till, R. (1975), «Laberius und Caesar», *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 24.2, 260-286.
- Timpanaro, S. (1988), *Della divinazione: introduzione, traduzione e note*. Milán.
- Toner, J. (2012), *Sesenta millones de romanos: la cultura del pueblo en la Antigua Roma*. Barcelona.
- Trail, A. (2004), «A haruspicy joke in Plautus», *CQ* 54.1, 117-127.
- Traglia, A. (1983), «Lettura del quarto libro dell'*Eneide*», en M. Gigante (ed.), *Lecturae virgilianae. Vol. III: L'Eneide*. Nápoles, 131-162.
- Treggiari, S. (2005), «Putting the Family Across: Cicero on Natural Affection», en M. George (ed.), *The Roman Family in the Empire: Rome, Italy and Beyond*. Oxford, 9-35.
- Trinacty, C. (2007), «Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's Medea», *CJ* 103.1, 63-78.
- Tsakiropoulou-Summers, T. (2006), «Dido as Circe and the Attempted Metamorphosis of Aeneas», *Studies in Latin literature and Roman history* 13, 236-283.
- Tupet, A. M. (1970), «Didon magicienne», *REL* 48, 229-258.
- Tupet, A. M. (1974), «Rites magiques chez Properce (3.6.25-30)», *REL* 52, 250-262.
- Tupet, A. M. (1980), «Le serment d'Hannibal chez Silius Italicus», *BAGB* 2, 186-193.
- Tupet, A. M. (1988), «La scène de magie dans la Pharsale: Essai de problématique», en D. Porte y J. P. Néraudau (eds.), *Hommages à Henri Le Bonniec*. Bruselas, 419-427.

- Tupet, A. M. (2009), *La magia dans la poésie latine: des origines à la fin du règne d'Auguste*. París.
- Turpin, W. (2016), *Ovid. Amores, Book I*. Cambridge.
- Urbanová, D. (2018), *Latin Curse Tablets of the Roman Empire*. Innsbruck.
- Urraca Gaztelu-Urrutia, F. J. (1965), *Lo mágico y lo religioso en el teatro de Séneca*. Madrid.
- Vahlen, J. (1903), *Ennianae Poesis Reliquiae*. Leipzig.
- Valsa, M. (1957), *Marcus Pacuvius, poète tragique*. París.
- Van Compernelle, R. (1982), «Faire descendre la lune (καθαίρειν τήν σελήνην)», en C. Viré (ed.), *Grec et Latin en 1982 : études et documents dédiés à la mémoire de Guy Cambier et édités par Chislaine Viré*. Bruselas, 53-57.
- Van der Horst, P. W. (1994), «Silent Prayer in Antiquity», *Numen* 41.1, 1-25.
- Van Doren, M. (1958), «Les *Sacraria*: une catégorie méconnue d'edifices sacrés chez les Romains», *AC* 27.1, 31-75.
- Vanderlinden, E. (1964), «La foi de Virgile», *Lettres d'Humanité* 23, 448-458.
- Vasaly, A. (1993), *Representations: images of the world in Ciceronian oratory*. Berkeley.
- Verdejo Machado, J. (2010), «Las magas de Sofrón en el Papiro PSI 1241 A», *Minerva* 23, 81-97.
- Verdière, R. (1985), «Analyse exégétique et psychopathologique du carmen 1, 10 de Properce», *Helmantica* 36.111, 369-416.
- Verducci, F. (1985), *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*. Princeton.
- Versnel, H. (1991), «Some reflections on the relationship magic-religion», *Numen* 38, 177-197.
- Versnel, H. (2002), «The Poetics of the Magical Charm», en P. Mirecki y M. Meyer (eds.), *Magic and ritual in the Ancient World*. Leiden; Boston, 97-157.
- Veyne, P. (2006), *La elegía erótica romana*. México.
- Viarre, S. (1964), *L' Image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*. París.
- Vidal, J. L. (2012), «*Fragmentae poeticae*: poesía narrativa de Ennio a Virgilio», *Paideia* 67, 571-590.
- Viljamaa, T. (1976), «*Magnum fas nefasque*. Horace's *Epode* 5, 87-88», *Arctos* 10, 119-123.
- Villagra Hidalgo, N. (2013), «Tesalias: brujas ciegas, cojas y sin hijos», en E. Suárez de la Torre y A. Pérez Jiménez (eds.), *Mito y magia en Grecia y Roma*. Zaragoza, 67-76.
- Villalba de la Güida, I. (2010), «En las fronteras del *adynaton*: lo imposible como recurso retórico-poético en la elegía latina», *CFC(L)* 30.1, 77-99.

- Vizzotti, M. M. (2007), «Séneca, didascalias y voluntad de representación», *Auster* 12, 57-79.
- Vogt-Spira, G. (2000), «Ennius' Medea: Eine Fremde in Rome», en G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg, 265-275.
- Volkman, H. (1958), *Cleopatra: A study in politics and propaganda*. Londres.
- Volpilhac, J. (1978), «Lucain et l'Égypte dans la scène de nécromancie de la *Pharsale* VI 413-830 à la lumière des papyri grecs magiques», *REL* 56, 277-288.
- Vox, O. (1993), «Due note all'Epodo XVII di Orazio», *Rudiae* 5, 167-173.
- Wagner, C. G. (1995), «El sacrificio fenicio-púnico *mlk*: la ritualización del infanticidio», *Treballs del Museu Arqueologic d'Eivissa e Formentera* 35, 23-54.
- Wagner, N. R. (2019), «*Haec Tempa*: Religion in Cicero's Orations», Diss. Univ. Minnesota.
- Walde, C. (2015), «Canidia and Erictho: snapshots from their Postclassical life», en F. Carlà y I. Berti (eds.), *Ancient Magic and the Supernatural in the Modern visual and performing arts*. Londres, 119-134.
- Walsh, L. (2012), «The metamorphoses of Seneca's Medea», *Ramus* 41.1-2, 71-93.
- Wardle, D. (2006), *Cicero on divination: De divinatione, book 1*. Oxford.
- Warmington, E. H. (1936), *Remains of Old Latin. Vol. II, Livius Andronicus; Naevius; Pacuvius; Accius*. Harvard.
- Warmington, E. H. (1938), *Remains of Old Latin. Vol. III, Lucilius; The Twelve Tables*. Harvard.
- Waszink, J. H. (1972), «Problems concerning the *Satura* of Ennius», en O. Skutsch et al. (eds.), *Ennius. Sept exposés suivis de discoursions. Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité Classique* 17, 99-137.
- Watson, L. C. (1991), *Arae: the curse poetry of Antiquity*. Leeds.
- Watson, L. C. (1993), *A commentary on Horace's Epodes*. Oxford.
- Watson, L. C. (2007), «The *Epodes*: Horace's Archilocus?», en S. Harrison (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge, 93-104.
- Watson, L. C. (2010), «The *echeneis* and erotic magic», *CPh.* 60.23, 639-646.
- Watson, L. C. (2019), *Magic in Ancient Greece and Rome*. Londres.
- Webster, T. B. L. (1949), «The Masks of Greek Comedy», *BRL* 32.97, 97-133.
- Webster, T. B. L. (1961), «Monuments Illustrating New Comedy», *Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies)* 11, 1-280.
- Weil, S. y Vom Berg, N. M. (2016), «Femicide of girls in contemporary India», *Ex aequo* 34, 31-43.

- Weinreich, O (1929), «Türöffnung im Wunder: Prodigien und Zauberglauben der Antike, des Judentums und Christentums», *Genethliakon Wilhelm Schmid*. Tübinga, 200-464.
- Welcker, F. G. (1839-1841), *Die griechischen Tragödien*. Vol. 3. Bonn.
- Wheeler, A. L. (1910), «Propertius as *Praeceptor Amoris*», *CPh*. 5.1, 28-40.
- Wight Duff, J. (1967-1968), *A literary history of Rome*. Vol. I-II. Londres.
- Williams, G. (1968), *Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford.
- Wimmel, W. (1987), «Zur Rolle magischer Themen in Tibullus Elegie 1,5», *WJA* 13, 231-248.
- Winkler, J. (1994), *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la Antigua Grecia*. Buenos Aires.
- Wirszubski, C. (1950), *Libertas as a political idea at Rome during the Late Republic and Early Principate*. Cambridge.
- Witt, R. E. (1971), *Isis in the Graeco-Roman World*. Ithaca; Nueva York.
- Wüst, E. (1932), «Mimos», *RE* 15.2, 1727-1764.
- Wyke, M. (1992), «Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority», en A. Powell (ed.), *Roman Poetry and Propaganda in the Age of Augustus*. Bristol, 98-140.
- Wypustek, A. (2015), «Sorcery among powerless corpses: an interpretation of the *restless dead* in Greek curses, imprecations and verse inscriptions», en G. Bakowska-Czerner, A. Roccati y A. Swierzowska (eds.), *The Wisdom of Thoth. Magical texts in Ancient Mediterranean Civilisations*. Oxford, 121-129.
- Yardley, J. C. (1978), «The elegiac *paraclausithyron*», *Eranos* 76, 19-34.
- Yardley, J. C. (1987), «Propertius 4.5, Ovid *Amores* 1.6 and Roman Comedy», *PCPhS* 23, 179-189.
- Young, J. B. (2011), «Deathly Erichtho as Vital to Lucan's *Bellum Civile*», Diss. Univ. Marshall.
- Zanker, P. (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid.
- Zesati Estrada, C. (2000), «Demóstenes visto por Cicerón», *Nova Tellus* 18.2, 105-113.
- Zielinski, T. (1935), «L'envoûtement de la sorcière chez Horace», en VV.AA, *Mélanges offerts à M. Octave Navarre par ses élèves et ses amis*. Toulouse, 1935, 439-451.
- Zietsman, J. C. (1997), «Persius on Greeks, Jews and Barbarians», *Akroterion* 42.2, 94-109.
- Zilliacus, H. (1978), «Euripides *Medeia* 214-221 und Ennius», *Arctos* 12, 167-171.
- Ziolkowski, J. M. (2015), «Virgil the Magician», en P. Boitani y E. Di Rocco (eds.), *Dall'antico al moderno: Immagini del classico nelle letterature europee*. Roma, 59-75.
- Zwierlein, O. (1966), *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim.