



Facultade de Filoloxía

Traballo de
fin de grao

A maxia e a maxia das
palabras a través dunha
reflexión persoal
baseada na lectura de
textos escollidos de
Horacio e Virxilio

Vº Bº

José Manuel Díaz de Bustamante

Iria Braña López

Xuño 2017

Resumo

Este traballo explora a importancia das palabras en contextos máxicos presentados en textos escollidos de Horacio e Virxilio. A través dunha reflexión persoal faise fincapé nas súas distintas manifestacións como instrumento fundamental para realizar maxia e como arma capaz de mudar o curso do fado, nunha dobre dimensión que, en múltiples ocasións, se asimila: a maxia da palabra e a palabra máxica. Tamén se observa que unha e outra teñen repercusións directas na realidade e apréciase, ademais, a súa relación coa rétorica, a poesía e o canto.

Índice

Resumo	2
Índice	3
Introdución	4
Planificación	6
Desenvolvemento do traballo	7
1. Epodo V, XVII e sátira VIII do libro I de Horacio	7
1.1 A palabra no ritual: a <i>vox</i> e o <i>carmen</i>	8
1.2 A provocación aos deuses infernais	11
1.3 As palabras como arma: a relación destes textos coas <i>defixionum tabellae</i>	13
1.4 <i>Voces magicae</i> nos textos de Horacio e a súa relación cos papiros gregos máxicos	19
1.5 A natureza malefica da bruxa e o seu vínculo coas palabras	22
2. O libro IV da <i>Eneida</i> de Virxilio	27
2.1 A maldición de Dido a Eneas e a súa relación con outros textos máxicos	28
2.2 O ritual máxico e o final de Dido	31
2.2.1 A invocación aos deuses infernais	32
2.2.2 A importancia do nome e a ausencia de “Eneas”	34
2.2.3 O poder da palabra en Dido e a súa elocuencia	36
3. Égloga VIII das <i>Bucólicas</i> de Virxilio	41
3.1 <i>Carmina</i> : canto e maxia	43
3.2 A relación deste texto cos himnos máxicos	45
4. Comparación entre os textos de Horacio e Virxilio	50
4.1 Similitudes	50
4.2 Diferenzas	53
4.3 A maxia do silencio	54
5. Conclusión	58
6. Bibliografía	60

Introdución

Neste traballo teño por obxecto poñer de relevo o concepto de maxia na súa estreita unión coas palabras en distintos textos escollidos de Horacio e Virxilio, aludindo cando o crea conveniente a algún outro relacionado, como as *defixionum tabellae* e os papiros máxicos gregos.

Para comezar, cómpre deixar claro que a escolla dos textos que vou manexar vén motivada por unha lectura da obra de Anne-Marie Tupet, *La magie dans la poésie latine*, da que moi especialmente me fascinaron os capítulos dedicados a Horacio e a Virxilio. Este traballo é o resultado do entusiasmo e curiosidade que provocaron en min e do desexo de botar a vista atrás a estes dous autores tratados durante a miña vivencia académica no programa de Filoloxía Clásica, pero vistos con outros ollos, dende outras perspectivas e mostrando a miña visión sobre os submundos e aspectos culturais que mostran nos textos.

Concretamente, discorrerei de que maneira estes autores reflexan situacións máxicas, no caso de Horacio no epodo¹ V e XVII e a sátira VIII do libro I; no caso de Virxilio, no libro IV da *Eneida* e a égloga VIII das *Bucólicas*, e como a palabra xoga un papel fundamental neses contextos. Ademais, malia que en diversas ocasións aludirei ao traballo de Tupet e ao doutros autores, debe quedar claro que son simplemente traídos a colación para

¹ Por comodidade, ao longo deste traballo farei alusións ao epodo V, epodo XVII, sátira VIII de Horacio con tipografía minúscula, así como ao libro I das *Sátiras*, ao IV da *Eneida* e á égloga VIII.

reflexionar sobre os textos dende un punto de vista crítico segundo o requira a miña reflexión, e en ningún caso terei por obxecto seguir a estela destes autores. Tamén, aínda que hai algún que outro problema nalgunhas ocasións, o meu cometido non é resolvelos, senón identificalos e discorrer sobre eles.

Para os romanos- e o ser humano en xeral- a palabra é concebida como un instrumento cunha potencia particular para inflixir danos. É conveniente ter en conta que tratei de abordar este traballo dende dúas perspectivas: por unha parte, apreciando a “maxia da palabra”, é dicir, a maneira na que se elaboran os rituais máxicos a través da palabra como principal instrumento con poder para actuar sobre a realidade; por outra, apreciando as “palabras máxicas” (*voces magicæ*) con características peculiares e inmutables, como a inintelixibilidade, que teñen lugar nos rituais. Isto é importante á hora de comprender o porqué do título deste traballo, posto que vai afectar a estes dous planos distintos que, en ocasións, se entrecruzan.

A continuación, cómpre aclarar que en canto á metodoloxía non realizarei unha análise comparativa como tal, senón que primeiro reflexionarei sobre os seus textos e logo poñerei de relevancia certas similitudes no tratamento da maxia e tamén diferenzas destacables. Ademais, o obxecto de análise é o texto, pero non debemos esquecer a vinculación coa realidade que supón cada un deles.

Por outra parte, a palabra é tan imprescindible nestes textos como o silencio. É a outra cara da moeda. Este aspecto é determinante, tamén, nos dous planos citados: o que calan os personaxes é tan importante como o que din. Por iso, a este respecto tratei de ver en que medida estes textos, estas historias con distintos personaxes, teñen algún grado de verosimilitude e de realidade, e de discernir se os autores poñen en boca dos personaxes ou baixo a aparencia de historieta algún que outro feito real, é dicir, se realmente existían este tipo de prácticas na Antigüidade e de que xeito (apreciando outras manifestacións que se poden relacionar, moi especialmente as *defixionum tabellæ* e os papiros máxicos gregos).

Centrareime, por outra banda, nos aspectos máis retóricos da forma de compoñer o discurso e das ferramentas das que os autores se serviron para realizar a *opus*. Tamén, analizarei a relación entre a maxia e a retórica tendo en conta a palabra posta en boca dos personaxes, apreciando o que din e o que non din.

Planificación

En primeiro lugar, centrareime no epodo V, XVII e sátira VIII do libro I de Horacio, posto que entre eles se observan gran cantidade de similitudes dignas de ser postas en común, por exemplo: a relevancia da palabra *vox* e *carmen* nos rituais máxicos, as invocación aos deuses, a súa relación coas *defixionum tabellae* e tamén os papiros máxicos gregos, e a natureza maléfica da bruxa. Cada unha destas características ocupará un apartado distinto. Logo, pasarei facer unha reflexión sobre os textos escollidos de Virxilio, tratando primeiro o libro IV, dividíndoo en diferentes apartados segundo a súa relación coas *defixionum tabellae*, os papiros máxicos gregos, o ritual protagonizado por Dido e, con relación a este, as súas diferentes características (a invocación aos deuses, a importancia do nome e a súa elocuencia). Despois, analizarei a égloga VIII facendo fincapé nos *carmina* e na súa relación cos himnos máxicos. Para ir rematando, farei unha comparación entre os textos de Horacio e Virxilio vendo as súas similitudes e diferenzas e o tratamento do silencio. Finalmente, a conclusión.

Desenvolvemento do traballo

1. EPODO V, XVII E SÁTIRA VIII DO LIBRO I DE HORACIO

O epodo V, coñecido como “Contra a feiticeira Canidia”, resulta moi interesante porque describe de maneira detallada un rito máxico realizado pola bruxa Canidia e as súas axudantes: Sagana, Folia e Veya. O ritual que nos presenta ten a finalidade de conseguir o amor perdido do amante de Canidia. Mediante o sacrificio dun neno, o uso de certos obxectos e un contexto determinado, a bruxa pretende influír no seu amado para que regrese con ela.

O epodo XVII preséntanos un diálogo ficticio entre Horacio e Canidia. Nesta conversa Horacio pon de manifesto a capacidade máxica de Canidia e reconece abertamente a súa ciencia, suplicándolle á vez que lle perdoe as súas faltas e que non lle inflixa ningún dano. Concretamente, pódese dicir que sente gran temor ante a posibilidade de que Canidia elabore algún tipo de veneno contra el. Pola súa parte, a feiticeira, colérica, ameázao cunha vida mísera polos danos que lle provocou.

A sátira VIII do libro I ofrécenos a visión de Horacio sobre como cambiou a situación nunha parte do Esquilino: anteriormente estaba ameazado polos ladróns e as feras e posteriormente a preocupación suscitábana as bruxas que se dedicaban a realizar velenos e conxuros no lugar. Serve, posto que estamos no ámbito da sátira, para realizar unha crítica a estas prácticas da época e ridiculizalas (véxase especialmente o final). Unha vez máis, o autor móstranos a Canidia en compañía doutras bruxas realizando un ritual máxico.

É de especial interés para o cometido deste traballo as alusións á maneira de falar e pronunciar feiticizos por parte das bruxas, posto que entra de cheo na relación coas palabras. Nos textos que se manexan neste traballo pódense atopar cantidade de mencións a un tipo de composicións a medio camiño entre o conxuro e o canto que dan proba da crenza entre os romanos no poder da palabra. De feito, o ensalmo, por exemplo, era recurrentemente empregado para curar enfermidades e diversas fontes dan conta disto². Pero ademais debemos ter en conta que este fenómeno se acompasa a uns compostos pronunciados que, comprensibles ou non, teñen a capacidade de incidir na realidade polo simple feito de ser emitidos, e que en moitas ocasións presentan certas características moi particulares como o tono, o ritmo ou a cadencia. Esta distinción, difícil de efectuar en diversas ocasións, é a que da coherencia ao traballo: farase alusión á “maxia ou ó poder da palabra” cando se queira aludir á súa capacidade para provocar reaccións noutras persoas ou consecuencias na realidade en termos xerais, sen perder de vista o horizonte máxico, e falarase de “palabras máxicas” para aludir a eses termos especificamente máxicos e polo xeral incomprensibles que tamén se dan no ritual de maxia.

1.1 A PALABRA NO RITUAL: A VOX E O CARMEN

Nos textos de Horacio pódense apreciar varias referencias ao que se di, a maneira na que se di, e a varios termos relacionados coa linguaxe e a expresión da palabra. Téñase en conta que todas estas expresións e sucintas descripcións “lingüísticas” danse nun contexto máxico, e polo tanto as súas características van ser particulares, por exemplo: “*voce Thessala*” (Hor. epod. 5.45) referíndose a Folia, “*quid dixit aut quid tacuit?*” (Hor. epod. 5.49), referíndose a Canidia, seguido da invocación á Noite e a Diana para que lle sexan propicias neste rito e a promesa dos danos que lle provocará ao seu amor que lle foi infiel, “*sacris vocibus*” (Hor. epod. 17.6) referíndose a Canidia, “*per atque libros carminum valentium/ refixa caelo devocare sidera*”, (Hor. epod. 17.4-5), “*et polo deripere/ lunam vocibus possim meis*” (Hor. epod. 17.77-78) en boca de Canidia, “*cum sagana maiore ululantem*” (Hor. sat. 1.8.25), “*carminibus*” (Hor. sat. 1.8.19), “*(...) ut inde/ Manis elicerent animas responsa daturas*” (Hor. sat. 1.8.28-29, relevancia en

²En *De agri cultura* Catón refírenos unha *cantatio* empregada para sandar dislocacións de ósos. Como afirma Ros (2015), estas palabras que Catón recolle carecen de sentido e non se sabe se se trata de *voces magicæ* que, pola súa propia natureza son inintelixibles, ou máis ben se trata dunha lingua estranxeira ou dun dialecto arcaico.

“*animas responsa daturas*”), “*quo pacto alterna loquentes/ umbrae cum sagana resonarint triste et acutum*” (Hor. sat. 1.8.40-41), “*voces furiarum*” (Hor. sat.1.8.45).

A partir destes exemplos dedúcese que a pronuncia dos conxuros é un acto particular, único, co seu propio repertorio de significados. As palabras son enunciadas nun entorno segredo, silencioso e misterioso, tanto pola presenza da noite, como por ter lugar nun sitio apartado e, en certo modo, escondido e con connotacións funerarias. Do mesmo xeito, esta enunciación parece ser soamente comprendida polas executantes do rito, case como se formasen unha pequena comunidade cuns códigos diferenciados e carentes de sentido para o resto das persoas. A pista vén dada pola presenza do verbo *ululare*, que adquire certo matiz de pronunciar de xeito inintelixible, algo así como “dar alaridos”, “ulular”, “resonar”.

A propósito disto, Luk (2006) afirma que a executante³ do rito máxico lévao a cabo mediante o uso de certos obxectos, pero é a través das palabras cando o mago verdadeiramente exerce o poder. Pódese dicir que as palabras adquiren unha entidade propia como artifices do poder máxico, e a bruxa pasa a ser unha axente que as leva a cabo. Vese perfectamente ilustrado no caso dos seguintes versos: “*et polo deripere lunam vocibus possim meis*” (Hor. epod. 17.77-78).

Debemos ter tamén en conta as interpretacións que require a palabra *vox*, que non deixan de ser bastante significativas. Lonxe de pretender mostrar aquí todas as acepcións dun ou doutro dicionario, o que quero é reflexionar sobre o pertinente que é a escolla deste vocable e non doutro. Dentro das súas significacións atópanse, á parte de “voz”: son, ruído, palabra, fórmula, sentenza, conxuro. Todas e cada unha das acepcións aquí recollidas están presentes nas palabras enunciadas na maxia, pois é tanto unha fórmula, como unha palabra, ás veces simplemente sons que poden carecer de significación e sendo máis identificables con ruidos, outras veces como conxuros. Así pois, a constante alusión ás voces que atopamos nestes textos refírese ás palabras con poder para crear maxia. Por suposto, estas voces adquiren características especiais e diferenciadas. Tampouco se admite calquera persoa para a súa pronunciación, a voz das feiticeiras é asociada con certa corrente tesalia, rexión asociada á maxia, cuestión que máis adiante abarcarei no apartado 1.5.

³ Debido a que as protagonistas dos rituais máxicos dos textos tratados neste traballo son todas mulleres emprégase a secuencia “a executante” ou “a practicante” exclusivamente en feminino malia que os autores citados non o fixeran.

Ademais, a escolla da palabra “*carminibus*” (Hor. epod. 17.19) na sátira e “*libros carminum*” (Hor. epod. 17.4) para referirse aos encantamentos tamén é peculiar. Non deixa de chamar a atención a vinculación da palabra máxica coa palabra poética, coa poesía. Pódese considerar que esta relación radica no feito de que tanto unha coma outra son capaces de mover ao espírito a un determinado fin requerido polo axente. Tamén habería cabida para a retórica dentro desta rede de relacións. No *Encomio de Helena* Gorxias (2005) di que as palabras son quen de persuadir a un corpo para facer algo que non quería ou non tiña pensado facer, e que é a maxia se non isto?

Por outra banda a utilización en boca de Canidia dos termos “*arcana sacra*” (Hor. epod. 5.52) é tamén digna de mención. Tanto se consideramos adxectivo *arcana* (*arcanus-um*), ou *sacra* (*sacer-cra-crum*) a significación do sintagma practicamente non varía. Redunda a idea dunha celebración en oculto. Ademais, *arcanus* (ou se o consideramos como substantivo: *arcanum*) apoia esta explicación sobre o desexo de manter este rito en segredo polas súas características. Se consideramos *sacra* (de *sacrum-i*) como substantivo, non adquire tanto o matiz de “abominable” senón máis ben de “ritual sagrado”, incluso “sacrificio”, algo que non distaría nada deste epodo en concreto. En todo caso, a maior parte da crítica e das traducións decántanse por “sagrados misterios”, deixando claro *sacra* como adxectivo (*sacer,-cra,-crum*). Nesta mesma liña, chamo a atención sobre o uso do adxectivo “*sacris*” aplicado a “*vocibus*” (Hor. epod. 17.6), que tampouco é casual. Pola influencia do Cristianismo, para nós acabou tendo un matiz relacionado coa relixión e co culto (“sagradas”), pero aquí, logo do que levamos visto, pódese a dicir que adquire máis unha connotación derivada do misterioso e reprobable da práctica en si, que logo acabará adquirindo o matiz de “misteriosas”, e daí “detestables”, “horribles” polo mal vistas que estaban na sociedade, incluso se queremos ir máis alá e aportar un significado derivado deste contexto podemos dicir “máxicas”. A maxia estaba duramente castigada por leis específicas, e especialmente o uso da palabra para malos fins, recollido dende ben cedo incluso na Lei das XII Táboas.

Porén, hai que admitir que o matiz relacionado co culto non está de todo desencamiñado. Con isto refírome a que as palabras máxicas tamén estaban en certa medida dirixidas aos deuses do Inframundo para que lle fosen propicios á bruxa, co fin de ter éxito no que pretendía acadar. Por iso, non debemos rexeitar de todo que neste caso tamén adquira certa significación como *deo addictus*. Con todo, non pretendo ofrecer a mellor tradución destas pasaxes, senón poñer de manifesto a problemática que suscita a escolla dunha ou outra palabra nalgúns ocasións, nin tampouco profundizar na diferenza entre maxia e relixión, cuestión que daría perfectamente para outro traballo.

1.2 A PROVOCACIÓN AOS DEUSES INFERNALS

As alusións a distintas divinidades son frecuentes nos textos que manexamos. En efecto, os encantamentos máxicos estaban dalgún xeito amparados polos deuses do mundo das sombras, (Hor. epod. 5.49-52):

(...) *o rebus meis*
non infideles arbitrae,
Nox et Diana, quae silentium regis,
arcana cum fiunt sacra (...)

Pola natureza do ritual que se está a realizar que implica a morte dun infante, Canidia invoca á Noite e a Diana como compañeiras fieis dos seus crimes. Ampáрана, posto que son raíñas do silencio e “*non infideles arbitrae*”, os seus ritos e conxuros están a salvo na súa presenza. Isto tamén está relacionado, dende un punto de vista físico, co propio entorno no que se realiza a cerimonia: sempre na escuridade, por tanto, de noite. A invocación a Diana tampouco é casual: está relacionada coa noite e cun ámbito misterioso. A isto se refire Tupet (1976): “La Nuit d’abord qui, par sa noirceur, favorise les manouvres infâmes et le crime, et Diane d’autre part, <la lune divinisée considérée comme l’auxiliaire des opérations magiques>” (p. 316). Resulta curioso o emprego do adxectivo “infâmes” por parte desta autora para referirse ás accións emprendidas por Canidia xa que, dende o meu punto de vista, non só polo feito de realizar un ritual máxico os seus actos van ser infames, senón que resultan especialmente viles por tratarse dunha cerimonia que implica a morte dun neno.

Se acudimos ao latín, *infamis* é propiamente “o que non se pode nomear, narrar”, e resulta apropiado referirnos así ao ritual dado o que veño de explicar: a súa realización nun contexto oculto, escuro e apartado confírelle un carácter indicible e inefable, e máis cando está en xogo a vida dun neno. É por iso polo que a invocación a estas divinidades é tan oportuna, en contraposición ao Día e os deuses relacionados con el, que implica un recoñecemento aberto dos feitos e menor privacidade. Pero, con todo, é necesario aclarar que o sacrificio dun infante está relacionado cun tipo de maxia que esixe certos procedementos diferenciados, catalogada como “maxia negra”. Este é un terreo amplo e pouco claro, posto que determinadas prácticas poden terse por un tipo de maxia ou outro e non é o cometido deste traballo diferenzar entre unhas clases e outras.

Outro exemplo destacable é o seguinte: “*Iam iam efficaci do manus scientiae,/ supplex et oro regna per Proserpinae,/ per et Dianae non movenda numina (...)*” (Hor. epod.

17.1-3). Destaca a mención a Diana xunto con Proserpina (divinidade do Inframundo, que aparece pola noite na celebración de ritos máxicos). Neste caso, trátase non dun encantamento senón dun rogo posto en boca de Horacio. En concreto, roga polos “reinos” de Proserpina: segundo o entendo, non tería tanto sentido a alusión a outras deidades por parte de Horacio. El menciona ás divinidades protagonistas do entorno no que se atopa nese momento (Canidia celebrando un rito máxico contra el) tratando de evitar que ela convenza aos deuses de que lle inflixan algún dano. Entón, creo que a súplica a estas deusas vén motivada pola propia condición de Canidia como bruxa e como executante nese momento dun ritual de maxia (obsérvese a presenza do imperativo de presente “*solve*”: “*solve, solve turbinem*” (Hor. epod. 17.7), que lle confire a significación de ter lugar no momento no que se atopa o falante. En resumo, o contexto é determinante para tratar de dar un sentido a estas mencións.

Por outra parte, podemos destacar a invocación a Hécate e Tisífone: “*Hecaten vocat altera, saevam/ altera Tisiphonen*” (Hor. sat. 1.8.33-34). Tisífone, pola súa parte, é unha das Furias (relacionadas co Mundo Infernal); Hécate, pola outra, é indentificada como a señora ou raíña das bruxas, tamén como a gardiá do Inframundo e asociada coa Lúa (Martin, 2005), por iso se lle atribúe en moitas ocasións a presenza indiscutible en cemiterios e sepulcros na noite. De aí a súa asociación cos rituais máxicos que teñen lugar nestes sitios (Luk, 2006).

Chama a atención o uso do adxectivo “*saevam*” (Hor. sat.1.8. 33). Como alega Tupet (1976), a Horacio o que lle interesa non é extenderse na invocación, senón deixar claro a caracterización de cada unha das divinidades. Tamén podemos destacar as mencións á Lúa, que nos confirman unha vez máis un momento nocturno e reservado para a celebración do ritual: “*vaga luna*” (Hor. sat.1.8.21) e “*lunamque rubentem*” (Hor. sat. 1.8.35).

Tamén me parece interesante mencionar que o conxunto “*vores furiarum et facta duarum*” (Hor. sat. 1.8.45) quizais plantexa algunhas dúbidas, e en todo caso o uso de *vores* está máis que claro debido ao que xa se comentou anteriormente. Neste momento chamo a atención sobre “*furiarum*”. De acordo co meu punto de vista despois do que levamos visto ao longo do traballo, pódese dicir que claramente non responde a unha función adxectival, polo que debeu ser pretensión de Horacio non comparar os feitos e as palabras das bruxas cos das Furias, senón identificar a Canidia e a Sagana con elas, posto que son dúas (“*duarum*”) e as Furias tres. A alusión a estas divinidades non é tampouco fortuita: forman parte do Inframundo, fillas da Noite e, ao igual que Hécate,

están relacionadas coa vixilancia das portas e dos camiños que levan ao mundo dos mortos.

Probablemente esta identificación que establece Horacio é un tanto controvertida, posto que as Furias, aínda que son deidades do Inframundo, tamén eran as encargadas de vingar os crimes que ían quedar impunes. Porén, se cadra o asunto está máis encamiñado se entendemos que as Furias, polo xeral, adoitan ter connotacións negativas porque tamén son as que sembran o odio, a discordia e a vinganza. Ademais, non debemos esquecer que durante os rituais máxicos as executantes establecen unha forte conexión, como xa vimos, con este tipo de deidades infernais, polo que non nos debe resultar estraño. Co que nos debemos quedar é con que o autor elixiu ás Furias e non a calquera outra deidade para identificalas coas feiticeiras, máis que en tratar de descifrar os posibles significados que isto poida ter.

1.3 AS PALABRAS COMO ARMA: A RELACIÓN DESTES TEXTOS COAS *DEFIXIONUM TABELLAE*

Ao comezo deste traballo aclarouse a distinción básica entre o “poder da palabra” e as “palabras ou fórmulas máxicas”. Agora paso a profundizar un pouco máis. A aparición das primeiras, ás que Villamandos (2003) chama “expresións performativas” seguindo a terminoloxía de John Austin, supón a realización dun acto lingüístico con consecuencias físicas na realidade. Villamandos céntrase nos textos das *tabellae* e a continuación propoño unha relación destas cos textos que ocupan este traballo. En canto ás segundas, trataríase máis ben dunhas estruturas máis ou menos fixas que aspiran a ter repercusións na vida doutra persoa, para ben ou para mal, emitidas pola feiticeira en estado de éxtase (aínda que non sempre), e só interpretables por axentes determinados. Polo tanto, de acordo co meu punto de vista, as palabras emitidas nun contexto de ritual máxico están directamente conectadas con cousas (ou persoas), tanxibles e reais. Con isto quero dicir que as palabras establecen, dunha ou doutra maneira, vínculos inequívocos coa realidade.

Vaiamos por partes. En relación con certas palabras e actos de fala, paso agora a establecer unha conexión entre as *defixionum tabellae* e os textos destes dous autores. Esta ligazón está baseada en que en ambos textos se pode dar constancia de certas estruturas lingüísticas e determinados termos que tratan de transformar a realidade. É dicir, non só aluden a ela, senón que a cambian. As tabliñas de maldición eran unha forma usual de maldecir no mundo grecorromano. Escribíase en follas de plomo aos

deuses do Inframundo pedindo, xeralmente, un dano para alguén, normalmente como unha forma de vinganza. En moitas delas, de feito, aparecen soamente enumeracións dos fallos cometidos pola persoa que vai ser perxudicada, a modo de xustificación da vinganza. Noutras, unicamente o seu nome. Hai constancia de certas tabliñas onde se enumeran explicitamente as partes do corpo do afectado co fin de provocarlle males concretos, encabezadas por unha alusión aos deuses infernais e acabando coa presenza dun verbo performativo (Villamandos, 2003).

Malia que habitualmente as tabliñas expresaran unha enemistade, existen numerosos tipos delas: políticas, xudiciais, eróticas, contra ladróns... A parte que nos interesa é que todas elas establecen, dunha maneira ou doutra, certo vínculo “máxico” entre a persoa que as escribe e a persoa afectada ou perxudicada. Nesta orde de ideas, vexo claramente que nos rituais máxicos protagonizados por Canidia e as súas acompañantes tamén se está a establecer un lazo entre ela e o seu amado “traidor”.

Como nos explica López (1997), as tabliñas de tipo erótico teñen un fin particular e é que non requiren o dano da vítima de xeito explícito senón que buscan máis ben que renaza o amor entre eles en contra da vontade do outro: é dicir, mediante o desánimo, o insomnio, a loucura e a falta de forzas o/ a amante acabará volvendo xunto á/ ó artífice da maldición. No epodo XVII claramente pódese observar este fenómeno. Canidia expresa de xeito explícito a forma na que quere que a súa maxia actúe sobre Horacio: por moito que Horacio trate de librarse do feitizo, cada día sufrirá un novo desasosego, ata o punto de desexar a súa morte. Chamo a atención sobre a palabra “*misero*” (Hor. epod.17. 63), que reflexa a aflicción no ánimo que sufrirá. Pódese considerar que este termo ten máis que ver con algo de tipo anímico que físico. Refírese a que o amado vivirá nunha amargura constante, padecendo día e noite, cunha falta de folgos continua: cunha “*vita ingrata*” (Hor. epod. 17.63). Este adxectivo (*ingratus-a-um*) é perfectamente oportuno para acabar de darlle sentido á condición próxima á que pasará o afectado. Vivirá de xeito estéril, é dicir, sen aspiracións nin proveitos de ningún tipo: “*sed tardiora fata te votis manent:/ ingrata misero vita ducenda est in hoc,/ novis ut usque suppetas laboribus*” (Hor. epod. 17. 62-64).

A medida que avanza a intervención de Canidia vémolos de xeito máis evidente, xa que a enumeración de personaxes do mito condenados a sufrir un castigo eterno serve de metáfora premonitoria para o afectado do seu conxuro. Sísifo, Pélope e Prometeo: a idea dunha vida vacía sen posibilidade de salvación.

Para finalizar con esta idea, obsérvense os seguintes versos do mesmo epodo (Hor. epod. 17.70-73):

*Voles modo altis desilire turribus,
frustra que vincla gutturi innectes tuo
modo ense pectus Norico recludere
fastidiosa tristis aegrimonia.*

Esta pasaxe á desesperación máxima que vivirá Horacio como castigo por cometer adulterio. Porén, contrariamente ás tabliñas de maldición, este epodo non nos dá pistas sobre se Horacio regresará aos brazos de Canidia ou non. Máis ben parece que a feiticeira se conforma non coa súa morte (desexo tamén recorrente nas tabliñas por parte de quen as escribe), senón cunha amargura que o acompañará para sempre. Unha especie de castigo eterno á par de Pélope, Sísifo e Prometeo.

Ademais semella que, á parte disto, Canidia tamén busca unha especie de recoñecemento por parte do “mundo” de que ela quedou libre da fama que Horacio lle creou. Esta preocupación aparece presente en varias pasaxes: “*inpune ut Urbem nomine inpleris meo*” (Hor. epod. 17. 59), aludindo ao feito tradicional de que a fama personificada recorre as bocas da xente das cidades, viaxando e facéndose maior ou menor, e “*vectabor umeris tunc ego inimicis eques/ meaeque terra cedit insolentiae*” (Hor. epod. 17. 74-75): unha vez castigado Horacio, todo ser que habita a terra e a terra mesma a recoñecerán como gañadora desa loita.

Polo tanto, podemos observar gran coincidencia nas intencións do axente nas tabliñas de maldición de tipo erótico e este epodo, sobre todo no feito de querer anular a vontade do outro (neste caso Canidia vai máis ala, anulándoa ata o punto de que Horacio prefira morrer que vivir cunha falta de folgos interminable). Aínda así, vese unha discordancia no feito de que a finalidade de Canidia parece ser a restauración da súa reputación fronte á fama que lle causou o seu amante ao serlle infiel, en lugar de querer que este volva con ela.

Contrariamente, no epodo V pódese observar unha moitas máis similitudes con algúns tipos das *defixionum tabellae*. Ao meu xeito de ver, incluso se pode establecer certo paralelismo estrutural entre os textos. Recordemos que as tabliñas presentan unha invocación aos deuses, unha enumeración do mal que se lle quere causar ao afectado ou un breve inventario dos males causados por el, e un verbo que provoque a consecución da acción expresada polo mesmo.

Neste epodo atopamos as tres partes. A invocación: “*Nox et Diana, quae silentium regis*” (Hor. epod.5. 51), a enumeración dos agravios que lle causou o seu amado: “*indormit unctis omnium cubilibus oblivione paelicum?*” (Hor. epod.5. 69-70), constatado tamén con: “*senem, quod omnes rideant, adulterum*” (Hor. epod.5. 57), e logo un verbo concreto cunha significación determinada no seguinte contexto: “*nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos/ iram atque numen vertite*” (Hor. epod.5. 53-54). Estes versos parécenme interesantes por varios motivos. En primeiro lugar, o uso do verbo *verto* non é casual. E en segundo lugar, a forma na que están dispostas esas palabras. O verbo *verto* denota certa idea de movemento e de dirección hacia algo (e, neste caso, creo que vai implícita a connotación “contra alguén”). Fago fincapé sobre isto porque as maldicións, en xeral, son unha especie de arma que se lanza contra a persoa que debe ser afectada. Este non é considerado un verbo performativo como tal, ou polo menos non é o máis prototípico. Segundo Austin (1990) un verbo performativo é aquel que non só se limita a describir un feito senón que supón a súa realización no momento de ser expresado. Ademais, para que a súa consecución sexa efectiva, ás veces requírese dun contexto determinado, e este forma parte dos chamados criterios de autenticidade que deben ser tidos en conta por parte da persoa que emite o enunciado. Aínda que o abano de verbos performativos é amplo, nas tabliñas de maldición (e nas maldicións en rituais máxicos en xeral) non só están protagonizados por “maldicir” ou “conxurar”, senón que a performatividade radica na orde que se dá aos deuses que lle serán propicios para levar a cabo a acción que se desexa (Villamandos, 2003).

Para continuar con estes dous versos sobre os que chamo a atención, resultoume tamén especialmente interesante “*nunc*” (Hor. epod. 5.53). López (1990) afirma que hai certos fenómenos da linguaxe que son típicos destes textos. En Hor. epod. 5.53-54 paréceme que é evidente que hai certo desexo por parte de Horacio de que resulten expresamente chamativos ou, en todo caso, diferentes. Incluso iría máis alá e diría que evocan claramente ás tabliñas de maldición ou incluso outros textos máxicos, xa que é característico delas o uso da repetición, as frases breves ou enumeracións. A repetición de “*nunc*” ata tres veces paréceme demasiado suxerinte como para ser fortuito: considero que este uso serve para reforzar o poder do verbo ao que acompaña, tanto “*adeste*” como “*vertite*” (Hor. epod. 5.54), no sentido de que a realización da acción que describen ten lugar nese mesmo momento que se pronuncia, cumprindo a función, no caso de *verto*, de verbo case performativo. Así e todo, estas repeticións teñen sentido soamente no contexto máxico no que nos atopamos tendo en conta, claro está, que non deixa de ser unha realización literaria por parte de Horacio, meditada e revisada.

Por outra banda, para que se vexa de xeito claro, paso a plantexar unha comparación directa entre unha a pasaxe do epodo V comprendida entre os versos 49-60 e unha tabliña de maldición (C. Minturnae, s. I d.C), que non ten por que ser necesariamente erótica, recollida no estudo de Villamandos (2003):

*Dii iferi vobis comedo si quicua sa-
Ctitates hbetes ac tadro Ticene
Carisi quodquid acat quod icidat
Omnia in adversa. Dii iferi, vobis
Comedo ilius memra, colore,
Ficura, caput, capilla, umbra, cereb-ru (...)* (p. 3)

Obsérvese a alusión aos deuses nun e noutro: “*Dii inferi*” (Villamandos, 2003, p. 3), “*Nox et Diana*” (Hor. epod. 5.51); o verbo que supón a realización da acción que expresa e polo tanto a realización do propio conxuro: “*vobis comedo*” (Villamandos, 2003, p. 3), “*in hostilis domos (...) vertite*” (Hor. epod. 5. 52-53); a presenza da persoa á que se quere perxudicar: “*Ticene Casiri*” (Villamandos, 2003, p. 3), “*senem (...) adulterum*” (Hor. epod. 5.57); e a enumeración, no caso das tabliñas, das partes do corpo nas que se quere inferir un dano (v. 6), e no caso deste epodo, os males que lle quere provocar (Hor. epod. 5.57-60).

Como comentaba anteriormente, o contexto tamén é o propicio en ambas, xa que Canidia está a realizar un rito máxico con todos os utensilios necesarios e o ambiente óptimo e esta tabliña ten lugar sendo escrita nunha folla de plomo e logo enterrada, e as dúas teñen un fin claro contra alguén.

Por último, gustaríame aludir a un par de cuestións que me parecen interesantes sobre a parte final do epodo V. Aquí, o neno que está a punto de morrer rompe o seu silencio esquecendo a idea de suplicar ás bruxas para que o deixen libre e comeza a maldecilas de xeito explícito. Resulta curioso que non atopemos nos tres textos de Horacio que manexamos secuencias directas de maldición (aínda que sí atisbos) e, non obstante, si que as atopemos na boca da vítima do ritual máxico.

De acordo co esquema ao que se aludiu de Villamandos (2003) para explicar a maneira na que as palabras máxicas facían a función de proxectil contra alguén, esta secuencia en boca do neno é bastante reveladora. Aínda que, en primeiro lugar, non atopemos un verbo performativo nas súas palabras, si que nolo presenta Horacio antes de darlle paso ao personaxe: “*misit Thyesteas preces*” (Hor. epod. 5.86). Ademais, a connotación recollida no verbo *mitto* respalda a idea de “algo que se arroxa”, a maldición coma unha arma arroxadiza, neste caso “*preces Thyesteas*” como complemento directo. O termo

“*preces*” resulta paradóxico, posto que tanto pode significar “súplicas” como “maldicións”. No contexto no que nos atopamos o neno xa rexeitara a idea de continuar coas súplicas: “*sub haec puer iam non, ut ante, mollibus/ lenire verbis inpias*” (Hor. epod. 5.83-84), así que pódese afirmar que aquí se refire a “maldicións”, “imprecacións”. De xeito que, claramente, esta secuencia ten unha ineludible función performativa: unha vez pronunciada repercute na súa realización. Da mesma maneira, o complemento “*Thyesteas*” (Hor. epod. 5.86) corrobora a idea de que se está a introducir unha maldición sen ningunha dúbida. Segundo o mito, tras comer ao seu fillo nun banquete como vinganza de Atreo, Tiestes maldíceo incesantemente por facerlle cometer acto tan espantoso.

En segundo lugar, a alusión a si mesmo como futuro habitante do mundo das sombras e ás Furias como deidades que respaldarán a súa vinganza futura tamén é interesante. Segundo a miña opinión, o neno é consciente de que está a piques de morrer e polo tanto a súa conexión con este mundo é xa moi estreita. Deste xeito, está lexitimado a incurrir en tales imprecacións e tamén está, efectivamente, respaldado polos moradores deste lugar en tanto que as Furias son as deidades que levan a cabo a vinganza, e as demais divinidades do Inframundo (Hécate, Tisífone, Diana) amparan as maldicións.

Así, se apoiamos esta conxectura empregando o esquema de Villamandos (2003) para as maldicións, atopamos que se cumpren as partes que el propón, aínda que en distinta orde. A función que ocuparía o verbo performativo aparece en primeiro lugar introducido pola voz narradora (Hor. epod. 5.83-86); logo, en boca do neno enuméranse os males cometidos polas persoas afectadas pola maldición (as bruxas): o infante refírese, en xeral, as accións máxicas realizadas polas feiticeiras con “*venena maga non fas nefasque, non valent/ convertere humanam vicem*” (Hor. epod. 5.86-87) como actos impíos causantes de males, tanto hacia el como hacia o mundo. Esta alusión ás prácticas máxicas lexitima a realización da vinganza por parte do neno.

Para rematar, apóiase nos deuses infernales: “*diris agam vos: dira detestatio/ nulla expiatur victima*” (Hor. epod. 5.89-90), para que a súa vinganza se poida levar a cabo e el mesmo se inclúe como un habitante máis do mundo das sombras ao dar por suposto que vai morrer, deixando claro o castigo que lles esperará a través de “*nocturnus occurram Furor*” (Hor. epod. 5.92): serán acosadas sen descanso ata o punto de non poder conciliar o sono, inmersas nunha loucura constante, acosadas polas rúas e os seus corpos como alimento para as aves e cans. Esta secuencia ocupa a maior parte e dura ata o final (Hor. epod. 5.93-102). Estes castigos non son escollidos ao azar, pois a cuestión

da fama e do corpo insepulto era moi importante para os romanos. Un dos peores finais para unha persoa era que o seu corpo xacera sen os rituais funerarios pertinentes. Así mesmo, aínda que a persoa morrese, seguiría presente na memoria da sociedade e a fama encargárase de sembrar indiscriminadamente a verdade e a mentira segundo as accións que realizara en vida.

Aínda que, como se pode observar, as tabliñas e este ritual máxico presenten bastantes cousas en común, a miña pretensión non é establecer un paralelismo idéntico entre ambas, porque hai que ter en conta que as tabliñas se rixen por códigos propios moi específicos, mentras que o epodo V hai que lelo tendo presente que se trata dunha realización literaria de Horacio da que estamos a analizar as particularidades da palabra máxica e a maxia da palabra. Polo tanto, podo concluír este tema dicindo que as tabliñas de maldición foron traídas a colación co fin de entender mellor o uso de certas palabras nos rituais máxicos (e en concreto nestes textos) porque o que si que comparten sen dúbida é o contexto máxico e o seu fin último que é o de actuar sobre outra persoa. Para iso, empréganse certas palabras con significados e proxeccións específicas, entre as cales quixen destacar o uso de verbos que se amparan na colaboración dos deuses que axudarán na súa realización.

En conclusión, debemos entender que non nos atopamos ante fórmulas máxicas propiamente ditas, senón ante resquicios do que parece ser unha intención deliberada por parte do autor de recrear ou evocar encantamentos e conxuros que se levarían a cabo en rituais de maxia.

1.4 VOCES MAGICAE NOS TEXTOS DE HORACIO E A SÚA RELACIÓN COS PAPIROS GREGOS MÁXICOS

Xa se analizaron as características dos textos de Horacio en función da maxia da palabra como instrumento con poder para actuar sobre outra persoa e a realidade en contextos máxicos. Á parte desta dimensión da palabra, tamén hai que ter en conta a outra dimensión que xa se anunciou: as *voces magicae*. O sobresaínte é a maneira de pronunciar estes encantamentos: dándolle unha profunda importancia a cada sílaba emitida, respetando a forma orixinal. Destaca a presenza de palabras sen aparente sentido ou, quizais, procedentes doutras linguas, do tipo *abrakadabra*.

Horacio déixanos entrever a posible pronuncia destas voces por parte das bruxas, aínda que non nos mostra ningunha fórmula propiamente dita nin palabra máxica do tipo dos

papiros máxicos gregos, aínda que as similitudes con outros documentos máxicos son evidentes e evocan claramente a eles. Así, hai certas pistas que nos fan pensar que realmente se estaban a pronunciar nese momento que nos reflexa o autor, malia que non o mostrase no texto de maneira explícita. Estes indicios teñen que ver coa maneira na que as feiticeiras realizaban o ritual: mediante un tono de voz baixo, realizando sons sen sentido e pronunciando palabras doutras procedencias ou simplemente agrupacións de sons que tiñan un poder máxico por si mesmos. Isto si que nolo reflexa o texto, mais non revela cales eran eses sons que bramaban ata o punto de baixar os astros do ceo, ou mediante os que se comunicaban coas sombras. A este respecto Luk (2006) apunta o seguinte:

A sequence of vowels, A E I O U Y in various combinations (also as diphthongs), spoken or chanted or hissed in certain ways that had to be learned from a master, could force the agents of the spirit world to obey. To know their names and to pronounce them correctly was in itself a source of power. The Egyptian language was considered to be more effective than Greek, and something was likely to get “lost in translation”. (p. 15)

As concomitancias destes textos con outros textos máxicos manifestos son evidentes. Refírome, en concreto, aos papiros máxicos gregos. Calvo e Sánchez (1987) realizan un estudo e tradución destes documentos e certamente son sorprendentes as similitudes que atopamos en relación aos textos que nos ocupan: a invocación aos deuses subterráneos, o uso de obxectos determinados como figuriñas de cera e herbas específicas ou os movementos que deben realizar os magos.

Pero sobre o que realmente fago fincapé á luz da pretensión deste traballo é, claramente, o uso da palabra. Considéroa tanto ou máis importante que o resto dos procedementos, xa que de non pronunciarse como se debe, o conxuro pode volverse incluso en contra de quen o realiza. Estes autores explícanos como certas palabras ou frases non deben ser traducidas nin cambiadas de lugar ou sentido, senón que deben ser pronunciadas na lingua orixinal. Por poñer un exemplo que aparece baixo o título “Encatamento amoroso para producir insomnio”:

(...) Fórmula escrita en la tablilla: «Te conjuro tres veces por Hécate *Forforba baibb Forforba*, para que fulana pierda el fuego en su ojo o también que pase insomnio sin tener nada en su mente, sino solamente a mí, fulano. Te conjuro a ti, por Core, la diosa de las encrucijadas, que es precisamente la verdadera madre (lo que deseas mencionar) *Forbea Bnmo otWato dambn, Brimo sedna, dar-dar*, haz que fulana esté en vela por mí durante toda la eternidad. (Calvo e Sánchez, 1987, p. 176)

Non deixa de ser curiosa a similitude entre este fragmento contido no papiro IV e o epodo XVII, no que, como xa se explicou anteriormente, Canidia condena a Horacio a vivir unha existencia miserable. Recordemos que as distintas formas de sufrimento eran preferibles en lugar da morte como castigo eterno. O insomnio (aínda que non é explicitado por parte de Canidia no epodo XVII) ía asociado a este calvario de xeito habitual (vímolo nas *defixiones* e podémolo observar tamén neste fragmento) cando se lle quería provocar un dano a alguén. De feito, é curioso que no epodo V si apareza de xeito manifesto en boca do neno que está a punto de morrer: “*et inquietis adsidens praecordiis/ pavore somnos auferam*” (Hor. epod. 5.95-96) e non por parte directa de Canidia.

Por outra banda, mediante outros testimonios escritos temos coñecemento de cales eran estes vocablos empregados. Por exemplo, o coñecido termo *abrakadabra*, que significa “en forma de á” derivou en *akrakanarba* e era recurrentemente usado de maneira escrita (moi presentes nos papiros máxicos gregos sobre todo en plegarias a un deus), posto que como afirman Calvo e Sánchez (1987) cada liña era anotada cunha letra menos que a anterior, de xeito que quedaba un triángulo invertido (“en forma de á”), ao mesmo tempo empregadas en rituais para dar énfase á fórmula.

Do mesmo xeito, palabras como *Bescu*, *Berebescu* e *Bazagra* (quizais co mesmo uso que a anterior) que aparecen en parte das *defixiones* son consideradas barbarismos, incluso polos propoios axentes do ritual. O termo bárbaro, procedente do grego *βάρβαρος*, era empregado para aquilo que non segue a cultura grega. Posteriormente, o seu uso seguiu asociado a aquelas prácticas que non se comprendían por ter unha orixe allea. En canto ás palabras, eran aquelas enigmáticas ou carentes de sentido, moitas, incluso, procedían de fontes exipcias ou hebreas, por exemplo: *ablanathanalba*.

Non nos debemos esquecer dos sons vocálicos usados de xeito estratéxico para completar o poder do rito e así facelo efectivo. Recordemos que estes sons non debían ser alterados nin omitidos, pois os efectos podían ser contrarios aos desexados.

Fórmula para volverse invisible. Después de tomar la grasa o el ojo de una lechuza y la pelota de un escarabajo y aceite de mirra verde, y tras mezclarlo muy bien todo, embadurna con ello todo tu cuerpo y di mirando al sol: (Te conjuro por el gran nombre *borke phoiour io zizia apsrxeouch thithi? JaiJam aaaaaa iiii oooo ieo ieo ieo ieo eo ieo ieo naunax aiai aeo aeo eao.*» Hazlo líquido y añade: «Hazme invisible, señor Helios, *aeo oaé eie eao* delante de todo hombre, hasta la puesta del sol *io ioo phrix rizo eóa.*» (Calvo e Sánchez, 1987, p. 63)

Con iso e todo, as *voces magicae* estaban condicionadas ineludiblemente polos actos e natureza do axente que as pronunciaba. É dicir, aínda que o practicante tivese no seu

poder estes recetarios de maxia e os levase a cabo, debíanse cumprir unha serie de condicións para que o efecto do rito fora total. Algunhas xa as mencionamos: teñen que ver coa rigurosidade coa que se pronuncia, os coñecementos que posúa sobre o asunto, feito condicionado á súa vez pola propia procedencia da practicante ou a súa adscripción a un grupo cerrado coa sabiduría nesta arte; e a eficacia na realización dos momeventos oportunos e uso dos obxectos que se requiran, entre outros.

1.5 A NATUREZA MALÉFICA DA BRUXA E O SEU VÍNCULO COAS PALABRAS

Dos textos de Horacio pódese deducir unha natureza particular da bruxa. En primeiro lugar, paréceme moi relevante “*voce Thessala*” (Hor. epod. 5.45), aplicada neste caso a Folia. Tesalia está habitualmente vinculada coa maxia, algo así como “unha rexión de bruxas”. Isto non quere dicir que todos os seus habitantes foran feiticeiras e magos, senón que é o lugar de orixe desta práctica (diversas fontes dan constancia), nin tampouco que Tesalia fora o único lugar asociado a feitos deste tipo⁴. Sobre este feito non é necesario que me extenda, pois Luk (2006) xa mencionado anteriormente, ou Fabre (2009) desenvólveno claramente. Si que me gustaría apuntar de xeito conciso que, sabendo que non todas as bruxas e bruxos de Roma nesa época foran de ascendencia tesalia (como é lóxico), a pretensión por parte de Horacio era poñer de manifesto unha característica fundamental da feiticeira aludindo a que os seus coñecementos derivan da orixinal maxia de Tesalia e é unha maneira de darlle rigurosidade ao ritual máxico que están a realizar as feiticeiras, aínda que o termo se aplique propiamente a Folia.

Así mesmo, as alusións a determinados pobos parecen ir nesta liña. Por exemplo: “*nec vocata mens tua/ Marsis redibit vocibus*” (Hor. epod. 5.75-76), “*Sabella pectus increpare carmina/ caputque Marsa dissilire nenia*” (Hor. epod. 17.28-29), e “*quid proderat ditasse Paelignas anus*” (Hor. epod. 17.60). Os marsos, sabinos e os pelignos están estreitamente relacionados: os tres constituían pobos itálicos que existían no centro de Italia durante o Imperio Romano. As súas orixes remóntanse a un status

⁴En relación a isto, tamén Plinio en *Historia natural* apunta o seguinte: “*In eadem Africa familias quasdam effascinantium Isigonus et Nymphodorus, quorum laudatione intereant probata, arescant arbores, emoriantur infantes. esse eiusdem generis in Triballis et Illyris adicit Isigonus (...)*” (7. 15-18). Fala de familias *effascinantium*, procedentes de lugares extranxeiros como África, Escitia ou Tracia, que son capaces de realizar maxia tan só co poder das súas miradas.

prerromano, pois os tres parecen ser de ascendencia sabélica e, polo tanto, estaban emparentados. Segundo apunta Conway (1911) ao teren unha orixe anterior tamén posuían unha lingua distinta vinculada co osco-umbro, derivada á súa vez da sabélica, aínda que posteriormente no momento de coincidencia cos romanos foron asimilando o latín, ata o punto de que practicamente non había diferenzas substanciais.

Así pois, de acordo con estes versos, estes pobos posuían un vínculo moi estreito coa maxia. Ao igual que sucedía con Tesalia, a rexión dos marsos era considerada en Roma como o berce da bruxería. Evoca, unha vez máis, a unha procedencia común das bruxas e bruxos. Segundo a miña opinión, con estas constantes alusións trátase de deixar claro que a práctica máxica, aínda que estendida, non era de fácil acceso para calquera persoa.

A continuación gustárame matizar estes fragmentos, non tanto en relación aos pobos senón ao que se di sobre eles, é dicir, aos encantamentos que teñen neles a súa orixe. En concreto, paréceme relevante centrarse na súa capacidade de provocar un ou outro resultado nalguén. Por unha banda, queda moi claro que estes feitizos son capaces de modificar dalgún xeito a razón ou o espírito da persoa afectada (podémolo observar nos vocablos *mens e pectus*). Doutra, “*vocibus Marsis*” (Hor. epod. 5.76) e “*Marsa nenia*” (Hor. epod. 17.29), veñen facendo referencia ao mesmo: conxuros, fórmulas, incluso cancións. En todo caso, evidencian unha composición máis ou menos elaborada con palabras elixidas de xeito coidado, nada que ver co azar ou co desexo da axente. En ningún caso se alude aos movementos, aos xestos ou ao complexo ritual en si, senón á voz, pois nela reside o verdadeiro poder. Queda claro, pois, que existía un certo conxunto textual formado por unha mezcla heteroxénea de receitas destinadas a diferentes fins e cuxa orixe se remonta ao nacemento mesmo da maxia.

O caso é que “*voce thessala*” engloba todas prácticas procedentes destes lugar que, ademais, soamente podían ser executadas por unha persoa instruída nesa arte ou coñecedora destas receitas, polo que cabe supoñer que se trataría dun círculo pechado de practicantes e coñecedoras de maxia ao que non accedería case ninguén. Tampouco interesaba, pois estas prácticas eran realizadas na clandestinidade e as receitas e fórmulas máxicas eran transmitidas de xeito restrinxido e secreto. A este respecto, Martin (2005) explica que as distintas formas de “convertirse” en bruxa son: por consagración (consiste nun ritual de iniciación en distintos tempos, no que destaca, por exemplo, a mutilación de distintas partes da cara da bruxa coa fin de convertila nun “ser” novo), por revelación (mediante un ritual no que a bruxa se encontra cunha divindade e

a súa intimidade), e por tradición (os coñecementos son transmitidos de xeración en xeración).

O feito de que a bruxa Folia procedese directamente de Grecia (Rímini, na Ática) tamén parece apoiar esta hipótese, xa que os seus coñecementos sobre maxia podían ser máis directos. Ou, por outra parte, tamén se pode entender como unha forma máis de desprestixialas pola súa procedencia ou pola súa sabiduría que, ao vir dunha rexión considerada demasiado exótica en claro sentido negativo, non era comprensible para un habitante de Roma, tanto en termos da súa procedencia como da súa lingua e, concretamente neste caso, das palabras e sons empregados de xeito inintelixible. Este é precisamente un dos puntos de desencontro entre maxia e relixión. A maxia adoita desenvolverse, como vimos, en lugares segredos e privados, ao contrario que a relixión, que “prefire ter lugar de xeito público e aberto” (Luk, 2006, p.3). Tendo en conta isto, podemos deducir que a maneira na que as palabras son emitidas tamén vai cambiar: mentras que a relixión profire palabras en voz alta (especialmente as invocacións aos deuses), a maxia invoca de xeito silencioso e susurrando. Podemos destacar a este respecto os seguintes versos: “*animas reponsa daturas*” (Hor. sat. 1.8.29), “*quo pacto alterna loquentes umbrae cum Sagana resonarint triste et acutum*” (Hor. sat. 1.8.40-41). Paréceme que é bastante ilustrativo posto que a feiticeira Sagana, como se formulase preguntas, é contestada polas sombras de xeito bastante peculiar: a súa forma de comunicarse é case unha especie de susurro. A particularidade deste susurro é que pretende acadar un fin determinado, un beneficio ou un dano para alguén, mentras que a relixión aspira a conseguir algún tipo de resultado para toda unha comunidade. No epodo V a feiticeira pretende recuperar o amor do seu amante adúltero, no XVII Canidia quere provocarlle un prexuízo a Horacio pola súa infidelidade, e na sátira non nos vén especificado, aínda que quizais o poidamos deducir polos elementos que emprega: o uso de figuriñas serve para recrear e representar a realidade e estas representan un amo reprimindo a un servidor. É dicir, a maxia é manipulativa, a través dela e mediante o uso específico das palabras preténdese actuar sobre alguén.

Tendo en conta isto, chamo a atención sobre as seguintes partes porque describen o comportamento das feiticeiras e a axudan a coñecer a súa natureza. Dá a impresión de que se moven por ese espazo de xeito case incontrolado, especialmente marcado co verbo “*vadare*” (Hor. sat. 1.8.23), movidas por unha especie de forza que as fai comportarse case coma animais. O feito de andar descalzas (Hor. sat. 1.8.24), co pelo solto (Hor. sat. 1.8.24), escarbar na terra (Hor. sat. 1.8.26), arrancar elas mesmas as vísceras dunha cordeira a mordiscos (Hor. sat. 1.8.27), e proferindo voces inintelixibles, evócanos, en

efecto, a unha fera descontrolada: “*uti petita ferro belua*” (Hor. epod. 5.10). Este maxistral símil ilustra o trance polo que Canidia e as súas axudantes pasan: é unha especie de excitación que tamén nos evoca ao comportamento dos intérpretes dos oráculos. Neste sentido, Tupet (1976) apunta o seguinte:

Il semble en effet, à travers la description précise et réaliste d’Horace, qu’elles se trouvent comme en transe, qu’elles agissent dans une sorte d’état second, avec des gestes mécaniques et précipités. Or, les divers traits relevés, la pâleur, parfois accompagnée de sudations, l’agitation fébrile, la fixité du regard, dont la pupille peut aussi se dilater, correspondent justement aux effets des drogues toxiques, en particulier d’origine végétale, que connaissaient bien les magiciennes antiques. (p.293)

Como consecuencia, as palabras que emiten tamén van estar transformadas por esta especie de forza incoherente, de ahí que algunhas carezan de sentido (ou que o teñan só para as executantes), chegando a ser así manipulativas e dotadas de poder para actuar sobre a persoa que sufrirá un beneficio ou dano. Aínda que esta forza, estraña e que non se pode calibrar, está presente segundo nos deixan entrever os textos, non se pode afirmar que as palabras máxicas sexan consecuencia directa dela. Ademais, como xa se apuntou anteriormente, débense tamén ter en conta certas palabras que teñen valor no contexto máxico por sí mesmas. É dicir, certos termos presentan un poder de actuación polo simple feito de ser emitidos e unha vez pronunciados, prodúcese o dano ou o beneficio inmediatamente, sen necesidade de pasar por esa clase de trance.

Sobre a base das consideracións anteriores, pódese dicir que as feiticeiras entraban nunha especie de estado de exaltación provocada. Esta exaltación era inducida por elas de diferentes maneiras, a máis usual e comentada é a través de plantas escollidas que producían certos efectos como os que xa se comentaron. Porén, o epodo XVII é de especial interés neste sentido: neste diálogo ficticio entre Horacio e Canidia non se nos especifica que a feiticeira está en estado de frenesí, polo menos, non de maneira tan clara como no epodo V e a sátira. O único que podemos saber é que está a darlle voltas a unha especie de círculo de xeito moi veloz (Hor. epod. 17.7), pero así e todo non chama a atención a excitación no seu comportamento.

En todo caso, sexa necesaria ou non esta axitación por parte da bruxa, o certo é que por unha banda determinadas fórmulas e, por outra, palabras específicas, teñen a capacidade para realizar maxia. Por este motivo, a palabra máxica (ou fórmula) ten carácter absoluto, porque dende o mesmo momento no que é emitida realiza a acción que describe. A todo isto débémolles sumar unha especie de capacidade natural do axente. Paréceme especialmente interesante, posto que hai certo poder interno que posúen e que

é determinante na realización do rito. Agora, paso a establecer unha relación entre esta teoría, explicitada con máis detalle no traballo de Clerc (1995), e os textos de Horacio. El diferenza entre bruxería e maxia maléfica, afirmando que na primeira os bruxos non poden controlar o seu propio poder maléfico, e os magos, na segunda, fundamentan a súa maxia en todo o aparato ritual que a envolve, máis que na súa potencia interior.

Así, considero que Canidia, como protagonista indiscutible dos textos de Horacio que nos ocupan, xunto coas súas axudantes, corresponde á categoría de bruxería polas seguintes razóns que paso a expoñer de acordo con fragmentos destacados: “*quid iste fert tumultus aut quid omnium/ voltus in unum me truces?*” (Hor. epod. 5.3-4), “*quid ut noverca me intueris aut uti/ petita ferro belua?*” (Hor. epod. 5. 9-10), “*abacta nulla Veia conscientia/ ligoibus duris humum/ exhauriebat, ingemens laboribus*” (Hor. epod. 5.29-31), “*non defuisse masculae libidinis/ Ariminensem Foliam/ et otiosa creditit Neapo*” (Hor. epod. 5.41-43). Aínda que se podería pensar que estes comportamentos (e polo tanto, tamén as palabras) son motivados polas esenciais coas que se impregnaban ata chegar a un estado de éxtase, recordemos que isto pode ser así ou non. É dicir, Horacio de xeito claro non nolo explicita nese fragmento. Estas pasaxes fan referencia a que non senten ningún tipo de remordemento polos seus rituais máxicos. O simple feito de empregar un neno como vítima co fin último de conseguir unha pócima de amor xa di moito da intencionalidade e do carácter maléfico destas bruxas. Canidia móstrase impasible ante as súplicas de Horacio, malia facerlle saber que vive nun estado de loucura permanente. A bruxa prefere seguir véndoo sufrir polo simple feito de difamala, aínda que xa conseguira o seu cometido, que era provocar no seu amado a falta de cordura. Pola súa parte, na sátira, o personaxe do Príapo observa horrorizado os actos das bruxas: “*horruerim*” (Hor. epod. 17.45), verbo que xa di moito sobre o seu comportamento e natureza.

Sexa por medio de drogas ou non, o certo é que na literatura as bruxas son descritas prototipicamente⁵ como persoas que non poden reprimir os seus impulsos. En concordancia con isto, o final do epodo V cobra agora máis precisión. Refírome ao feito

⁵Na memoria presentada por Alvar (2010) recórrese a unha pasaxe de *Amores* de Ovidio na que aparece unha bruxa: “Una vieja que nunca llega sobria al amanecer, capaz de invertir el curso de las aguas, de hacer que gotee sangre de los astros y, claro está, con una mirada fulgurante. El retrato ovidiano puede servir para comprender cuál es el modelo literario de una bruja (...)” (p. 53). Sen ningunha dúbida, esta descrición de Ovidio ten abundantísimas similitudes cos nosos textos, polo que cabe pensar que máis ben Horacio recorre á típica imaxe da bruxa (unha especie de tópico) e non tanto ao feito de que se atopen baixo os vapores reais dalgunha que outra substancia, xa que o texto non nolo explicita.

de que un neno corrente, do que non se especifica nada máis que o seu status de vítima, poida realizar tan explícita maldición sen ter ningún outro tipo de vinculación co mundo da maxia. En suma, pódese dicir que as maldicións podían ser realizadas por xente do común, sempre en determinadas condicións (advirtase que o neno invirte nese momento os papeis para pasar a ser o maldicinte, aproveitando que estaba na ambientación e no momento idóneo).

Por último, fago fincapé na estreita relación dos termos *vox* e *nenia* coa poesía. Como xa comentei, a maxia tende a ser persuasiva, no sentido de que busca provocar un comportamento determinado en alguén, ou que sucedan uns feitos determinados. Creo que o uso destas voces non é tampouco casual, é un feito que para moitos autores a poesía podía ter o mesmo fin que a maxia segundo as intencións do axente. *Vox* e *nenia* tanto poden significar “composición poética”, como “fórmula máxica”. En todo caso, a palabra é a base destas elaboracións. Collins (2008) explica este fenómeno da seguinte maneira:

More importantly it is persuasive because the analogical nature of magical action implies a desired transfer of positive or negative qualities or properties. As we have already noted, in broad terms magic publicizes someone's desire to influence events, often in a ritually emphatic way, but both magical objects and magical actions are structured through analogy, imitation, simile, and metaphor. (p.36)

De diversos xeitos, maxia e poesía comparten aspectos interesantes, por exemplo: a inspiración. Como xa vimos, a bruxa ou bruxo podía estar inspirado por certas fragancias á hora de realizar un feitizo, ou senón, a forza mana do seu propio poder interno. Da mesma maneira, dise dos poetas que tamén están influenciados por un certo *furor* que os leva a realizar a obra. Unha e outra arte poñen de relevancia as palabras á hora de realizar a opus. Como xa vimos, o emprego de secuencias determinadas é fundamental na maxia, así como o ritmo provocado por fraseoloxía repetitiva e metafórica. Isto tamén o observamos na poesía, cuestión que abordarei de xeito máis amplo no apartado 3.1.

2. LIBRO IV DA ENEIDA DE VIRXILIO

Despois de analizar os textos escollidos de Horacio, paso agora a facer unha reflexión persoal e crítica das pasaxes seleccionadas da *Eneida* de Virxilio aínda que, como xa dixen, traerei a colación diversos textos que apoiem ou complementen as argumentacións sempre que sexa necesario. No que se refire á *Eneida*, centrareime no libro IV e, máis concretamente, atenderei aos momentos protagonizados por Dido susceptibles de ser

analizados de acordo co obxectivo deste traballo, baixo o filtro da retórica e con relación á maxia e ás palabras.

Vaíamos por partes. Antes de nada, gustárame salientar unha serie de fragmentos do libro IV da *Eneida* que presentan certa coherencia á hora de ser incluídos ou tratados de acordo con feitos máxicos, e en concreto, na súa posta en relación coas palabras. O primeiro que me gustaría destacar correspóndese ao momento no que, tras enterarse da partida de Eneas, Dido acude xunto a el e, ao final do seu discurso deséxalle ao seu amado unha serie de males que ben nos recordan aos que Canidia lle desexa a Horacio no epodo XVII. Aludirei, tamén, ao rito máxico propiamente dito protagonizado pola raíña de Cartago.

2.1 A MALDICIÓN DE DIDO A ENEAS: A SÚA RELACIÓN CON OUTROS TEXTOS MÁXICOS

En canto ao primeiro fragmento que expoño a continuación atrévome a dicir que evoca ao que observamos nos textos de Horacio. Refírome, por suposto, á cuestión da maldición. Dido, chea de ira, está segura que tras a súa morte perseguirá en forma de sombra a Eneas ata a saciedade, provocándolle unha continua turbación (Verg. Aen. 4.382-387):

*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum. sequar atris ignibus absens
et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas.
audiam et haec Manis veniet mihi fama sub imos.*

Aínda que a evocación é clara, as palabras de Dido non presentan a forma prototípica da maldición que vimos nas *defixionum tabellae* senón que responden máis ben a unha reacción espontánea derivada da situación concreta que está a vivir con Eneas. De todos os xeitos, tampouco podemos afirmar categoricamente que non o sexa, xa que este tipo de manifestación máxica funciona, como xa vimos anteriormente, como un proxectil que se envía contra alguén esperando que se cumpla unha acción futura que lle provoque un dano e, claramente, este é o caso no que nos movemos.

Recordemos que as *defixionum tabellae* responden a unha forma de elaboración determinada nun contexto determinado, sendo a principal diferenza a súa posta por escrito, mentas que Dido pronuncia estas palabras nunha conversa oral. Porén, debemos

preguntarnos, por que as similitudes son tan evidentes? Por que Dido emprega unhas palabras que son ben propias do ámbito da maxia?

Polo tanto, o esquema de Villamandos (2003) para as maldicións nas *defixionum tabellae* queda afastado deste fragmento e ademais temos que ter en conta que neste caso estamos ante unha creación literaria de Virxilio, como tamén vimos no caso de Horacio. Así e todo, creo que as podemos tomar como un referente á hora de determinar en que medida son proxectís que se lanzan, seguindo a terminoloxía de Austin (1990). Ademais, non debemos esquecer que existían outro tipo de manifestacións da *defixio* que non eran exclusivamente escritas senón que podían ser pronunciadas oralmente, como observamos nos papiros máxicos gregos que máis tarde retomarei.

Por unha banda, esta intervención non comeza coa habitual invocación aos deuses infernais para facer efectivo o “misil” enviado ao realizar a suposta maldición, pero si que hai de xeito explícito unha alusión clarísima aos deuses en termos xerais que ben poden incluír aos que nos esperaríamos nunha maldición, aínda que non o podo afirmar completamente. A través de “*pia numina*” (Verg. Aen. 4.382) Dido fai partícipes ás divindades do que está a dicir. Ademais, no uso da condicional “*si quid pia numina possunt*” (Verg. Aen. 4.382) implícaaas directamente porque delas fai depender a premisa que está a piques de pronunciar: “*supplicia hausurum scopulis et nomine Dido/ saepe vocaturum*” (Verg. Aen. 4.382-384). Préstese especial atención ao termo “*supplicia*” que claramente alude ao todo o conxunto de males futuros que lle esperan a Eneas unha vez que se efectúe a proposta da maldición. Os deuses serían os encargados de velar pola realización destas palabras, porque son eles quen teñen a verdadeira capacidade para facelo (“*possunt*”). Por tanto, neste punto atopamos unha discordancia con respecto á maldición prototípica, pois nela a bruxa preséntase como capaz de levar a cabo os seus desexos e non precisa a axuda dos deuses, senón só que sexan testigos e que lle den o seu amparo.

A continuación, proseguen os diversos infortunios que lle desexa a Eneas (recordemos que a enumeración dos males contra a persoa afectada tamén está presente nas *defixiones*): “*sequar atris ignibus absens*” (Verg. Aen. 4.384)⁶. Coma unha pantasma,

⁶*Alii ‘furiarum facibus’ dicunt, hoc este, ‘invocas tibi immittam Diras’; alii ‘sociorum,’ ut paulo post ferte citi flammis. [594] melius tamen est ut secundum Urbanum accipiamus atris ignibus ‘rogalibus,’ qui visi tempestatem significant, ut Aeneae, sicut in quinto legimus, contigit [5.7]; hoc ergo nunc quod factura est dicir, id este, ‘occidam me et rogalibus te persequar flammis.’ Absens quasi ‘mortua’. ‘rogalibus’ autem mali ominis, quod atris dixit; legimus et in Horatio nigrorumque memor dum licet ignium (...).* (Serv. Aen. 4.384)

Dido perseguirá ao seu amado por todos os lugares como unha forma de castigo que nunca rematará. En canto ao significado do seguinte verso: “*omnibus umbra locis adero. dabis, improbe, poenas*” (Verg. Aen. 4.386) Servio asegura que os filósofos da natureza din que aquelas almas que morreron nunha morte violenta non son ben recibidas “*in originem*” (Serv. Aen. 4.386) a non ser que completen o tempo establecido polo destino. É dicir, posto que Dido está resolta a morrer, a súa morte constituirá unha perda *inmatura*, antes de tempo, e por conseguinte a súa alma está destinada a seguir no mundo dos vivos cumprindo o tempo prescrito polos fados ata que lle chegue a hora; ou ben, se é *recepta in originem*, a súa sombra escoitará os lamentos de Eneas aínda que esta mesma non poida velos.

En todo caso, observamos que os desexos de Dido non responden inmediatamente á morte do seu amado, senón a un sufrimento perpetuo en vida no que ela o atormentará unha vez cumprida a súa morte violenta. Obsérvese, ademais, que todos os verbos deste fragmento están en tempo futuro, o que se corresponde co pretendido nunha maldición, xa que perseguen feitos que aínda non sucederon. A isto hai que sumarlle, ademais, que como nas mostras das *defixionum tabellae* Dido deixa claro que o seu amado lle provocou algún dano e mesmo o califica de “*improbe*” (Verg. Aen. 4.386).

Por outra banda, debo engadir que este fragmento ten lugar nun contexto para nada máxico. Dido e Eneas atópanse na praia, próximos ás naves e aos diversos preparativos que este estaba a realizar para marchar. Dido non preparou os elementos necesarios para realizar un ritual máxico. De feito, nin sequera os acompañan as condicións ambientais prototípicas nas que os feitos máxicos teñen lugar.

Así e todo, gustárame traer agora a colación a definición de Martin (2005) posta en boca de Graf, que di así: “L’objectif habituel de la défixion est donc de soumettre un autre être humain à sa volonté, de le rendre incapable d’agir selon son propre gré” (p. 233). Vemos, pois, que dalgunha maneira isto se corresponde co fragmento co que estamos: Dido desexa que Eneas se someta a un sufrimento futuro do que non se pode librar a través da súa votande, e que incluso: “*nomine Dido/ saepe vocaturum*” (Verg. Aen. 4.383) e “*dabis poenas*” (Verg. Aen. 4.386). Vemos, pois, que a capacidade de decisión de Eneas a este respecto queda anulada, sometido ás palabras que Dido acaba de pronunciar.

Malia as diferenzas que hai con respecto a unha *defixio* típica, a miña opinión é que as palabras de Dido están moi preto de ser unha maldición como tal, á que lle faltan algúns elementos polo seu carácter espontáneo e oral. En caso de que non estemos ante unha,

si que sería sen lugar a dúbidas unha especie de “ataque” maléfico, posto que é evidente o seu desexo explícito é causarlle un dano a un destinatario.

Con respecto a outras manifestacións máxicas, gustaríame mencionar unha vez máis os papiros máxicos gregos, que son unha proba irrefutable de que non só existían as tabliñas de maldición para producir danos, senón que tamén había un amplo conxunto de prácticas para causar un mal. Calvo e Sánchez (1987) advirten que existían unha serie de prácticas denominadas “de sometemento”. É destacable que a diferenciación entre as actividades máxicas ten lugar, sobre todo, a partir das palabras empregadas. Por exemplo, dentro das prácticas de sometemento están as prácticas eróticas e as maléficas, diferenciándose unhas das outras polos deuses aos que se invoca.

Evidentemente, este fragmento correspóndese coas prácticas maléficas que, segundo estes autores, inclúen aquelas que responden ao desexo de producir dano, enfermidade ou morte do inimigo e reciben o nome de “vindicativas”. Así e todo, isto tampouco é determinante á hora de catalogar este fragmento en boca de Dido como un feito máxico, posto que ou ben lle faltan elementos para poder consideralo maldición ou práctica de sometemento, ou ben porque o contexto non é o propicio para que teña lugar. Polo tanto, o que pretendo destacar nesta pasaxe son as ineludibles similitudes coas palabras postas en boca de Canidia nos texto de Horacio, ás que lle adicarei máis adiante un apartado. En conclusión, non quero equiparar as tabliñas de maldición ou os textos dos papiros máxicos gregos a estas palabras de Dido de xeito directo, senón poñer de manifesto as evidentes semellanzas que comparte con certas manifestacións máxicas coma estas que xa vimos e, sobre todo, cos textos de Horacio.

2.2 O RITUAL MÁXICO E O FINAL DE DIDO

A continuación, pasarei a reflexionar sobre o fragmento dedicado ao ritual máxico que Dido protagoniza unha vez que está resolta a acabar coa súa vida. O porqué da realización deste ritual é bastante interesante. Se a súa pretensión era o suicidio, para que realizar antes un ritual máxico? En efecto, os desexos de Dido teñen que ver cunha proxección futura. A través da realización de maxia, deixa encargados aos deuses infernais unha misión: a vinganza contra Eneas, ao cal se debe a súa morte. Aínda que a intervención de Dido comeza apelando a Xúpiter (Verg. Aen. 4.509) e relatando as penas polas que está a pasar ante a partida de Eneas, non é ata o verso 607 que comezan, por así dicir, as palabras típicas dun ritual máxico.

2.2.1 A INVOCACIÓN AOS DEUSES

En primeiro lugar, a raíña realiza unha invocación a diversos deuses, entre os que se atopan o Sol e Juno (Verg. Aen. 4.607-609), un como deidade que baña todas as cousas coa súa luz, a outra como testigo e cómplice das súas desgrazas. A invocación ao Sol debe chamarnos a atención, pois era unha divinidade tamén chamada recurrentemente nos papiros máxicos gregos, igual que a invocación posterior a Hécate, ás Furias e aos deuses da moribunda Elisa (Verg. Aen. 4.609-610).

Por unha banda, a alusión a Hécate⁷ está xa resolta a partir dos textos tratados de Horacio, deidade relacionada coa noite e cos actos máxicos por excecacia. Á parte do verso 609, tamén atopamos mencións a esta divinidade noutras pasaxes da obra: “*Erebumque Chaosque/ tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae*” (Verg. Aen. 4.509-512), coa seguinte explicación: “Hékate conserve ici sa triple nature, son triple aspect. De plus, elle reste aussi assimilée à d’autres déesses et devient Phébé, la lune, Diane sur terre et Hékate aux Enfers” (Martin, 2005, p.175). Porén, este mesmo autor sustenta que foi o propio Cicerón o que por primeira vez lle chamou Hécate en *De natura deorum*, ata entón coñecida como Trivia.

Non debemos pasar isto último por alto, posto que esta mención ao número tres en relación con Hécate ten profunda importancia cando se trata dun ritual máxico. Mediante a pronuncia do nome completo do deus, a bruxa adquire o poder para que o conxuro se leve a cabo. Se isto, ademais, vén acompañado da mención do número vinculado con esa divinidade, ou do verdadeiro nome do deus, o poder das palabras pronunciadas é maior porque a realidade queda sometida aos seus desexos.

Por outro lado, Servio matiza o significado deses versos alegando que tanto Hécate como as Furias son invocadas por Dido por unha cuestión de vinganza, e engade: “*Hecaten autem causa invocat ultionis. Unde etiam Furias vocat, sed usurpative modo ‘Diras’ dixit; nam ‘Dirae’ in caelo, ‘Furiae’ in terris, ‘Eumenides’ apud inferos unde et tres ese dicuntur, sed haec nomina confundunt poetae*” (Serv. Aen. 4. 610). Estas divinidades,

⁷ Simplemente engadir: “Elle va cependant très vite voir sa divinité changer, devenant tour à tour une déesse en contact avec le monde infernal au travers de Perséphone, avant de définitivement y élire domicile, une déesse lunaire qui cause les dérèglements psychiques, et enfin la déesse des carrefours. Là se trouvent sans doute les raisons qui allaient faire d’elle la déesse de la magie qu’elle sera par la suite, déesse terrible et terrifiante aux trois visages”. (Martin, 2005, p.176)

aínda que usadas por Virxilio de xeito pouco afortunado segundo Servio, tamén estaban presentes en Horacio para axudar á feiticeira a vingarse do seu amado. Ademais, o adxectivo “*ultrices*” (Verg. Aen. 4.610) resolve todo atisbo de dúbida.

Con respecto a “*di morientis Elissae*” (Verg. Aen. 4.610) non vexo tan clara unha explicación. En primeiro lugar, habería que advertir quen é Elissa. Unha dedución máis inmediata lévame a vinculala coa Elissa da lenda de Cartago. Segundo esta historia na súa versión cartaxinesa, a princesa Elissa chegou ás costas de África fuxindo de Pigmalión, rei de Tiro, e funda unha nova cidade. Trais rexeitar casar co rei Hiarbas, incluso baixo a ameaza dunha guerra entre os seus pobos, prefiriu suicidarse nunha pira fúnebre. Posteriormente esta foi venerada en Cartago como a deusa Tanit ou Tinnit. Por outra parte, outras versións establecen que Dido e Elissa son a mesma persoa (fundadoras de Cartago, ambas escapan do casamento con Hiarbas, e ambas morren na pira). De ser así, a propia Dido estaría vaticinando un final trágico e vinculándose a si mesma cuns deuses determinados, pero, cales? A invocación a uns deuses vinculados con Elissa fannos pensar, tal e como a raíña o expón, que son anteriores ou alleos á propia Dido, posto que está establecendo unha relación de pertenza ou case exclusividade entre eses deuses e “Elissa”. Porén, paréceme apropiada a mención a estas divinidades porque son unhas deidades coñecedoras da morte e dos motivos que levaron ao seu suicidio. Unha morte, ademais, que podía ser susceptible de ser vingada.

A este respecto, Servio non nos aclara a quen alude e por que se refire exactamente a Elissa, simplemente engade que “*dii morentis Elissae*” se refire ou ben aos Manes ou ben a Marte e a Saturno (Serv. Aen. 4.610). Polo tanto, segundo Servio pódese deducir que a versión empregada por Virxilio é esta segunda que expliquei, na que Dido se corresponde con Elissa. En todo caso esta alusión está, de novo, vinculada co momento no que alguén pasa ao mundo das sombras, da morte, do Inframundo (pódese apreciar no participio “*morentis*”), e este é un ámbito moi ligado á maxia, como xa vimos anteriormente.

A continuación, a raíña de Cartago implora o favor destas divinidades mediante tres imperativos (“*accipite*”, “*advertite*”, “*audite*”). Estes verbos denotan, ademais, unha clara relación cos sentidos, polo que se deduce unha intención claramente invocadora e testemuñal: Dido trata de facelos partícipes, traelos ao momento no que se atopa, convertilos en testemuñas das súas palabras.

2.2.2 A IMPORTANCIA DO NOME E A AUSENCIA DE “ENEAS”

A cuestión de pronunciar o nome era moi importante, tanto o dos deuses como o do maldicido. Mediante a pronuncia do nome das divindades a bruxa empápase duns coñecementos máxicos que lle confire o propio deus ao que invoca. Esta é a maneira “vertical”, segundo a terminoloxía empregada por Martin (2005) de adquirir o coñecemento máxico.

A pronuncia do nome do maldicido, moi común nas *defixiones*, é imprescindible para facerse ca súa posesión. A isto lle dedica unhas páxinas Vázquez (1994) e afirma que mediante a súa pronucia o feiticeiro podía facerse co destino do maldicido. Para que o poder da palabra sexa completo, débese atopar na imprecación a descripción exhaustiva desta persoa, ou a pronuncia exacta do seu nome. Porén, non temos rastro do nome de Eneas nin do seu aspecto neste ritual máxico. De feito, Dido alude a el mediante adxectivos, participios ou verbos en terceira persoa sen suxeito explícito. Véxase, por exemplo, a alusión ao troiano con “*infandum*” (Verg. Aen. 4.613): este adxectivo é, paradoxicamente, bastante acorde co que veño a dicir, porque significa “indicible”, como se dalgunha maneira non quixera que saíse da súa boca “Eneas”. Dido prosegue referíndose a el mediante participios en nominativo: “*vexatus*” (Verg. Aen. 4. 615), “*avulsus*” (Verg. Aen. 4.616), e verbos con suxeito non explícito: “*imploret videatque*” (Verg. Aen. 4.617), “*tradiderit*” e “*fruatur*” (Verg. Aen. 4.619), “*cadat*” (Verg. Aen. 4.620) e finalmente pecha a enumeración dos males que lle desexa coa demanda de que tras a súa morte o seu corpo permaneza insepulto: “*inhumatus*” (Verg. Aen. 4.620). Esta cuestión da exhaustiva colección das desgrazas desexadas para o outro é prototípica das maldicións. Non obstante, segue chamando a atención que Dido non pronuncie o nome de Eneas. Por que non o fai? Da mesma maneira que pronunciar o nome do maldicido facía á bruxa posuidora do seu destino a través do conxuro, a ausencia disto podía facer que o feitizo non fora de todo efectivo.

A ausencia do nome de Eneas pode deberse a unha fase previa á posta por escrito das maldicións, na que a elaboración era menos avanzada e podían faltar elementos típicos posteriores como a enumeración das partes do corpo da persoa perxudicada ou tamén o seu nome, incluso a invocación aos deuses (López, 1994). Estas ausencias débense á unha fase oral do rito, feito que, segundo a miña opinión, en absoluto lle resta valor máxico. De acordo con esta argumentación, a pasaxe en boca de Dido na praia á que lle faltaban algúns elementos pode seguir tamén esta liña.

Finalmente, debo engadir un apunte sobre o seguinte verso: “*hanc vocem extremam cum sanguine fundo*” (Verg. Aen. 4.621). Dido vai rematando co uso dun verbo que ten unha forza ilocutiva específica e que, como vimos no caso de Horacio, non ten que ver cos do tipo de “maldicir” senón máis ben con verbos que expresan unha petición explícita aos deuses (Villamandos, 2003). Neste caso atopamos “*precor*”, que supón a realización do acto lingüístico que expresa e por conseguinte ten repercusións directas na realidade. Tamén, recordemos que o termo *vox*, xa visto en boca de Canidia, tamén implica o significado de encantamento ou feitizo máxico. Este feito pódese explicar así: “*quasi imprecationes ipsas suo consecraret cruore*” (Serv. Aen. 4.621). Considero que neste verso temos a resposta ao que anteriormente plantexaba (por que Dido realiza un ritual máxico se a súa finalidade última era a morte?) Á parte de que así deixa encargados aos deuses infernais das desgracias futuras de Eneas, tamén é unha forma de darlle todo o peso posible ao acto máxico que acaba de realizar, empoderándoo aínda máis coa súa propia sangue. Outra das respostas posibles é que con este rito máxico está incubrindo o seu suicidio.

Por último, a raíz parece aludir aos tirios como encargados de proseguir a súa vinganza contra toda a linaxe de Eneas e como artífices da discordia entre ambos pobos. Porén, estas palabras tamén forman parte do conxuro, máis ben, seguen sendo as *voces*, as palabras formantes do ritual máxico dirixidas aos deuses e non unha petición ao seu pobo⁸. Do mesmo xeito, a presenza do verbo “*imprecor*” (Verg. Aen. 4. 629) respalda esta afirmación, empregado co mesmo valor e no mesmo contexto que “*precor*”.

En conclusión, vemos como se cumpren as características dunha maldición nestas palabras de Dido; pero o certo é que desta lectura non se desprenden atisbos de *voces magicæ* propiamente ditas: refírome a aquelas fórmulas en linguas descoñecidas ou mesmo sen pertenza a ningunha, inintelixibles e fixas. Tampouco atopamos indicios do estado de éxtase propio das bruxas nos ritos máxicos. A condición de loucura de Dido débese a unha loucura por amor (ou desamor) e non por estar baixo os efectos dalgunha substancia, nin sequera por ter un carácter maléfico *per se* que provocaba este frenesí nas feiticeiras.

⁸ “*non sunt mandata, sed imprecationes, ut dissentiant omnibus rebus, sicut et factum est; nam si mandata sunt, quomodo genus futurum?*” (Serv. Aen. 4.622)

2.2.3 O PODER DA PALABRA EN DIDO E A SÚA ELOCUENCIA

Dido destaca polo uso do poder das palabras en lugar de palabras máxicas específicas. Pódese establecer un contraste bastante evidente entre ela e Eneas xa que son figuras contrapostas no que ás intervencións faladas (e silencios) se refire:

Numériquement, ce sont ses prises de parole qui dominant- voire submergent: elle est le personnage le plus éloquent de l'Énéide, qui s'exprime sur un total de plus de quatre cents lignes (...) Contrairement à Énée, la reine dévoile ses émotions avec beaucoup de sentiment et de franchise. Son mode de communication est antinomique à celui d'Énée, qui parle peu et sans se dévoiler. (Nurtantio, 2014, p.61)

Aínda que Dido non só aparece neste libro da *Eneida*, soamente me centrarei nel posto que é o que implica máis directamente a maxia e a palabra. Con esta pasaxe pretendo facer ver que o poder de Dido radica na maneira na que usa as palabras, na súa elocuencia, posto que a maxia ten profundamente que ver coa retórica e non só con fórmulas incomprensibles. En moitas ocasións a forma na que se compón unha intervención, un discurso, é fundamental para que a maxia surta efecto. A raíña válese de toda unha serie de artimañas verbais para que Eneas non cumpra o destino determinado polos fados. Non só me refiro ao momento no que leva a cabo as artes máxicas, senón a practicamente todas as súas intervencións. Por exemplo, momentos antes de comezar coas palabras do rito máxico, Dido pronúnciase un sermón a si mesma (Verg. Aen. 4.584-606) repleto de preguntas retóricas e enunciados exclamativos. É un discurso destinado á reflexión consigo mesma sobre o sucedido. Considero que non busca persuadir, pois non existe un “destinatario” axeitado para iso: “*infelix Dido*” (Verg. Aen. 4.596), e tampouco é o momento, posto que xa está resolta a morrer. Aínda así, a pronuncia destas palabras en voz alta e o forte tono dramático do asunto confírelle ao ritual máxico quizais aínda máis performatividade. En lugar de executar dunha vez por todas as palabras do rito decide comezar con esta reflexión, feito que apoia a idea do seu papel como personaxe elocuente.

Pero non só queda ahí o asunto, senón que o momento no que verdadeiramente podemos observar como Dido usa as palabras para mover a vontade de Eneas é cando se decata de que este quere deixala. Na praia, Dido válese das palabras para tratar de actuar sobre os desexos do seu namorado (e non é isto precisamente o que persegue a maxia?). Nesta pasaxe pódese observar que Dido intenta conmover a Eneas (Verg. Aen. 4.305-330) recordándolle todo o que fixo por el desde que chegou á costa de Cartago. Apela aos seus propios sentimentos, ao seu casamento e incluso lle anuncia a súa morte inmediata se se marcha. Todo isto para farcerlle cambiar de idea, tratar de detelo, persuadilo en vano.

Ao final deste discurso, é cando lle desexa as desgrazas (Verg. Aen. 4.382-387). Todos os argumentos que Dido emprega posicionan a un e a outro en diferentes esferas, a ela como vítima/ afectada e a el como o artífice da súa dor, por exemplo: “*te propter eundem/ extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,/ fama prior*” (Verg. Aen. 4.321-323). Considero que o conxunto de razóns das que fai uso están destinadas a mover o “*pathos*” de Eneas. Da mesma maneira, pódese observar unha serie de verbos que teñen unha forza ilocutiva determinada e que apoian esta teoría, como por exemplo “*oro*” (Verg. Aen. 4.319), que correspondería segundo Austin (1990) aos do tipo “realizativo” ou “performativo”, conformando un acto de fala ilocutivo. Polo tanto, Dido ao facer esta petición ten sentido de autoridade nas súas palabras. Non só está dicindo algo, senón tamén facendo algo: exerce unha forza que está detrais da simple pronunciación. Isto tamén o podemos observar na realización do acto máxico a través do verbo “*precor*” e “*imprecor*”.

É evidente que Dido non só utiliza o poder das palabras na maxia para cambiar a vontade dun afectado, senón incluso tamén no resto das súas intervencións non máxicas. Unha vez máis isto non é casual. Fronte ao silencio, no mundo greco-romano a voz e a oralidade teñen unha gran importancia porque non só representan a vida senón tamén un estado de civilización e, así, máis tarde foi asociado á maxia e ás bruxas (Martin, 2005).

En torno a estas consideracións, pódese afirmar que nestes momentos protagonizados por Dido atópanse frecuentemente elementos asociados á retórica. Nesta personaxe podemos observar como maxia e retórica converxen dunha maneira bastante singular, mediante o uso dos mesmos verbos (performativos) e dunha linguaxe destinanda a conseguir o mesmo fin (actuar sobre a vontade). Así, a palabra actúa da mesma maneira que o feitizo máxico, provocando diversas reaccións noutra persoa. Para entendela, debemos salvar a diferenza de que nun discurso non máxico debe haber un interlocutor que escoite esas palabras para producir o efecto desexado, mentras que nun discurso máxico non é necesario, nin sequera os deuses.

Segundo Goxias no *Encomio de Helena*, na sección 14, os discursos producen malestar, outros deleitan, outros producen medo, e outros valor, e isto sería identificable coa teoría dos *pathe* de Aristóteles. Afirmar Aristóteles (2010) que *pathe* serían as emocións que fan ao individuo cambiar de opinión porque que alteran o seu estado de ánimo. E isto conséguese coas palabras. Aplicándoo a esta pasaxe na praia (Verg. Aen. 4.305-330) podemos determinar que as palabras empregadas por Dido tiveron un efecto determinado en Eneas, provocaron reaccións de dor nel. Neste sentido, cumpriron o seu

cometido, pero non tivo lugar o fin desexado por ela que era que non partise xunto aos seus compañeiros, pois o mandato de Xúpiter sobre el era máis forte: “*ille Iovis monitis immota tenebat/ lumina et obnixus curam sub corde premebat*” (Verg. Aen. 4.331-332). No ritual máxico (Verg. Aen. 4.609-629) poderíase dicir que as palabras de Dido si parecen ter as repercusións que ela pide: cúmprese a enemistade entre os dous pobos, que simboliza as guerras futuras entre Roma e Cartago.

Tal e como propón Camarés (2010), os gregos entendían un certo poder máxico do *lógos*, idea que se desprende tamén de diversos autores latinos, entre eles o xa citado Plinio o Vello na súa *Historia Natural*, onde se atopan divesas pasaxes específicas sobre maxia. Thorndike (1964) recolle que, aínda que Plinio expresa a súa desconformidade ante a práctica máxica e o poder das bruxas, si que recoñece que os romanos nalgún momento deberon crer no poder das palabras, e considera que igual que se aceptaron as fórmulas relixiosas dun operante, tamén se deben crer e admitir a forza das palabras na maxia.

Outro dos puntos de encontro entre maxia e retórica que se atopan nos parlamentos de Dido é a forma de plantexalos. Caramés (2010) tamén afirma que existen certos procedementos formais e retóricos que se atopan nos papiros gregos máxicos, como son as repeticións, xogos de palabras, aliteracións, anáforas e antíteses, entre outras. Isto recórdanos, ademais, ao estilo gorgiano que podían presentar certos discursos. Algunhas evidencias que se poden atopar nas intervencións de Dido son as seguintes: polisíndeton coa aparición da partícula “*nec*” ata tres veces: “*nec te noster amor nec te data dextera quondam/ nec moritura tenet crudeli funere Dido?*” (Verg. Aen. 4.306-307), a repetición da preposición “*per*”: “*per ego has lacrimas dextramque tuam te/ quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui, per conubia nostra, per inceptos hymenaeos*” (Verg. Aen. 4.315-316), aliteración mediante o son “*i*”: “*quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui*” (Verg. Aen. 4.315), repetición de “*te propter*”: “*te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni/ odere, infensi Tyrii; te propter eundem/ extinctus pudor*” (Verg. Aen. 4.320-321), repetición “*iam, iam*” (Verg. Aen. 4.371), a repetición do son “*n*”: “*nam*” e “*num*” (Verg. Aen. 4.367-369), e igualmente dos do son “*s*” a principio de verso (Verg. Aen. 4.379-384) soamente entrecortada coa aparición de “*i*”, pero isto non contrarresta o efecto fónico que provocan:

*scilicet is superis labor est, ea cura quietos
sollicitat. neque te teneo neque dicta refello:
i, sequere Italiam ventis, pete regna per undas.
spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum. sequar atris ignibus absens.*

Repetición de “*nunc*”: “*nunc augur Apollo,/ nunc Lyciae sortes, nunc et Iove missus ab ipso (...)*” (Verg. Aen. 4.376-377), xogos de palabras con matiz semántico e sons parecidos: “*heu furiis incensa feror!*” (Verg. Aen. 4.376) e “*litora litoribus contraria, fluctibus undas/ imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotesque*” (Verg. Aen. 4.628-629), paralelismos sintácticos na construción dun imperativo xunto cun complemento directo: “*ite, ferte citi flammis, date tela, impellite remos!*” (Verg. Aen. 4.383-384), e anáfora: “*quem secum patrios aiunt portare penatis,/ quem subiisse umeris confectum aetate parentem (...)*” (Verg. Aen. 4.598-599).

En conclusión, considero moi interesante reflexionar en que medida Virxilio posiciona a Dido como un personaxe elocuente que emprega o poder das palabras segundo a súa conveniencia en contra da habitual tradición cultural. Recordemos que as mulleres romanas non tiñan dereito a expresarse na esfera pública. Nurtantio (2014) no capítulo “Elles ne parlent pas, elles tissent” explica como Virxilio deixa claro este feito mediante personaxes femininos como Lavinia ou Helena. Curiosamente, Lavinia non fala nin unha soa vez en toda a obra: “En effect, Virgile ne la laisse pas prononcer une seule parole; elle demeure complètement muette” (p.101). Isto sucede porque a posición de Lavinia é diferente: conforma o prototipo de muller romana tradicional ao contrario que a raíña de Cartago, que é presentada como muller de estado asumindo papeis reservados para os homes (Díaz, 1994). Malia que “*tacere*” aparece en distintas manifestacións neste libro con sorprendente frecuencia (Verg. Aen. 4.67, 289, 306, 364, 525) soamente é reflexo da incapacidade de comunicación e entendemento entre Eneas e Dido, e non un silencio “imposto” a ela como ás demais personaxes mulleres.

3. ÉGLOGA VIII DAS *BUCÓLICAS* DE VIRXILIO

A análise da égloga VIII das *Bucólicas* de Virxilio merece unha argumentación á parte. Decidín facer un tratamento por separado desta composición con respecto á *Eneida*, contrariamente ao método de análise realizado nos tres textos de Horacio, os cales tratei de maneira conxunta (o motivo é, basicamente, que presentan personaxes comúns e escenas moi semellantes, aínda que se trate de xéneros literarios distintos). Isto non sucede entre os textos escollidos de Virxilio: os personaxes non teñen nada que ver, nin tampouco as accións que realizan ou as palabras que pronuncian. Aínda así, hai puntos de encontro entre o libro IV e a égloga VIII.

Antes de nada cómpre aclarar que, con respecto á obra épica, este tipo de composición responde a un tipo de poesía lírica catalogada como pastoril, tamén coñecida baixo a

etiqueta “poesía bucólica”. Adoitan ser poemas nos que os personaxes forman parte dun entorno idílico caracterizado por un ambiente campesiño. Responden a unha temática amorosa cun predominio importante da música, pois os personaxes pastores entonan un canto con forma de monólogo ou alternanse nas súas intervencións.

O caso no que nos atopamos forma parte dun conxunto de dez églogas, consta de 110 versos e os pastores Damón e Alfesibeo dialogan entre si, cantando primeiro un e logo outro e formando dúas partes practicamente homoxéneas en canto á forma. O primeiro en entonar un canto, Damón, laméntase da perda da súa amada Nisa, que decidiu abandonalo e marchar con Mopso. O segundo, que é o que interesa a esta análise, é protagonizado por Alfesibeo e relata como unha feiticeira realiza unha serie de rituais máxicos para recuperar o amor de Dafnis. Así pois, centrareime soamente na segunda intervención deste poema, a partir do verso 62.

En primeiro lugar, destaca a maneira na que comeza esta intervención: “*Haec Damon. Vos, quae responderit Alphesiboeus,/ ducite, Pierides: non omnia possumus omnes*” (Verg. Ecl. 8.62-63). No capítulo que Tupet (1976) lle dedica a Virxilio deixa claro que é unha das partes que máis comentarios e hipóteses suscitaron. Despois de moitas conxeturas, segue sen quedar claro por que Virxilio escolle esta maneira de presentar os feitos máxicos: dá a impresión de que rexeita dalgunha maneira ser el mesmo quen da conta deles, e por iso deixa esa labor ás Musas. A autora di así:

A. Richter, d’une part, renvoie à Lucilius et signale que l’expression a un caractère proverbial. D’autre part, s’appuyant sur les suggestions de K. Büchner, et de C. Becker, elle voit dans cette réflexion un jeu littéraire, le poète cherchant à offrir plusieurs styles différents: Virgile s’assimilerait à Damon plutôt à qu’à Alphésibée, mais, dans le chant d’Alphésibée, il se fait autre; (...) (pp. 226-227).

Ela decántase, finalmente, pola conxetura de que quizais Virxilio quixera prever unha posible consecuencia negativa por parte dos deuses infernais ao ser coñecedor destes ritos, aínda que recoñece que carece de probas para sustentala. Doutra banda, Trivet (1984) apunta o seguinte: “*Et sciat quisquis hoc legit quod tale sacrificium quale hic ponic poeta diaboli solum est, et a Dei fide alienum et abnegatio Dei. Et qui hoc uteretur dignus esset morte*” (p. 170). Pola miña parte, paréceme inverosímil que Virxilio sinta medo ao asimilarse a si mesmo á intervención de Alfesibeo posto que, en todo caso, movémonos no terreo da ficción. Aínda así hai que ter en conta que estas consideracións son feitas dende o punto de vista moderno e na época de Virxilio a situación non eran tal e como os entendemos agora. A isto haille que sumar, ademais, que esta era a primeira vez (dende un punto de vista cronolóxico) que un poeta latino trataba o tema da maxia a

través de descripcións tan completas (Tupet, 1976). Tamén poderíamos considerar a idea de que este inicio, diferente a conciencia, foi escollido polo poeta porque o tema que vai tratar Alfesibeo é distinto, en parte, ao tratado polo pastor Damón, e polo tanto precisa dunha introdución distintiva e chamativa. Como xa digo, este inicio supuxo largas tiradas de especulacións e non é o propósito deste traballo tratar de resolver estes versos nin escoller a mellor conxetura, mais si dar conta da problemática que suscita o tema da maxia incluso por parte do autor á hora de escoller as máis axeitadas palabras para introducilo.

Por último, algo importante á hora de analizar a égloga VIII e especialmente a parte que nos ocupa é ter en conta que Virxilio bebe directamente do idilio II de Teócrito, mentras que a parte protagonizada por Damón está inspirada no idilio III e o XI.

3.1 CARMINA: CANTO E MAXIA

No que se refire á maxia e á palabra, este poema presenta algúns puntos interesantes. En primeiro lugar, o ritual máxico comeza *ex abrupto* a través dunha orde da feiticeira á súa axudante Amarilis para que lle axude a continuar cos preparativos necesarios para a representación do conxuro. É dicir, preséntasenos ese momento xa iniciado, polo medio do rito máxico, cando o usual sería que a bruxa comezase aludindo ao seu propio coñecemento das artes máxicas, ás súas capacidades ou ao poder da maxia en xeral (Tupet, 1976), para logo realizar unha invocación aos deuses pertinentes. De xeito contrario, Virxilio prefiriu solventar a parte “ritual” (obxectos, preparativos) da maxia neses versos iniciais e incluso poñelos ao servizo da palabra: “*coniugis ut magicis sanos auertere sacris/ experiar sensus*” (Verg. Ecl. 8.66-67) para logo centrar toda a atención nos *carmina*. Resulta verdadeiramente chamativo a maneira na que focaliza este tema: “*nihil hic nisi carmina desunt*” (Verg. Ecl. 8.67), e de xeito seguido introduce o verso que se repetirá ao longo de toda esta parte funcionando como unha especie de estribillo que consolidará sen dúbida certa cadencia rítmica: “*Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim*” (Verg. Ecl. 8.68).

Tamén chama a atención a ausencia do nome da operante neste fragmento. Recordemos que na Antigüidade o coñecemento do nome verdadeiro dunha persoa implicaba ter a posibilidade de influír na súa vida e no seu destino, igual que nos deuses. O mesmo sucedía ao coñecer o verdadeiro nome dunha cidade, posibilitando aos inimigos a capacidade para destruíla (Moralejo, 1991). Por esta razón, especialmente nos ritos máxicos (que son acto subversivos por antonomasia) adoitábase ocultar o nome

verdadeiro da bruxa, dar un nome falso ou incluso asimilarse a outra persoa ou ao deus. Quizais o enigmático comezo da intervención de Alfesibeo teña algo que ver con isto, consciente de que ao relatar un rito máxico non se pode ser coñecedor de todos os detalles.

Á marxe da intención do autor, cuestión que non abarcarei, considero que se pode establecer claramente unha correlación entre maxia e poesía nesta parte do poema. Todos os versos pronunciados forman parte do canto correspondente á intervención de Alfesibeo, pero á vez todos os versos tamén forman parte do feitizo do ritual máxico. Entón, pódese observar como se entrecruzan os camiños destas dúas artes de maneira simultánea, ou como di Tupet (1976): “poétique aussi bien que magique” (p.227). Pero a cousa non remata ahí, senón que este vínculo obsérvase tamén noutros aspectos como os xa mencionados nos demais textos, é dicir, tanto na maneira especial de pronunciar o *carmen*, como nos efectos que produce noutra persoa. *Carmen*, polo tanto, é canto na medida que pode ser poesía ou encantamento. Tanto a poesía como a maxia son pronunciados dunha maneira particular e única, neste caso destaca o uso da sonoridade, a repetición e o ritmo, e ambos teñen algún tipo de influxo nun destinatario.

En consecuencia, pódese comprobar como todo o peso do ritual máxico recae sobre o *carmen*, sendo este o que exerce o verdadeiro poder. O poder da palabra refléxase, por exemplo, na seguinte pasaxe: “*Carmina uel caelo possunt deducere lunam;/ caminibus Circe socios mutauit Vlixi;/ frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*” (Verg. Ecl. 8.69-71). De xeito idéntico tamén vemos os mesmos poderes da poesía na parte que entona o pastor Damón (Verg. Ecl. 8. 1-4):

*Pastorum musam Damonis et Alphesiboei,
immemor herbarum quos est mirata iuuenca
certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus...*

A palabra funciona unha vez máis como acto performativo, pois pronunciar certos vocablos tiña repercusións directas na realidade. A este respecto, tanto na análise do libro IV da *Eneida* como nos textos escollidos de Horacio foi xa empregada esta terminoloxía aplicada a verbos ou a estruturas que funcionaban como tal. Neste caso podemos ir máis alá e afirmar que o *carmen* ao completo ten ese valor tanto no seu conxunto como no estribillo, xa que finalmente se efectúa a volta de Dafnis xunto á feiticeira axente. Débese engadir que noutros poemas de Virxilio nos atopamos con esta connotación máxica da palabra con efectos que trastocan o curso normal dos acontecementos e, á parte do libro IV da *Eneida* e da égloga VIII, tamén na égloga VII

a palabra é capaz de actuar de xeito negativo sobre elementos concretos en contextos alleos ós rituais máxicos: isto é o que se coñece como “*mala lingua*” ou “*laedere verbis*” (Ros, 2015). Mediante estes termos queda patente que a finalidade última da palabra depende do axente, dando por suposto que non é necesario un rito máxico ou unha bruxa como axente para que a palabra teña consecuencias, dunha ou doutra maneira, sobre a realidade.

Agora ben, está claro que neste caso nos movemos no ámbito do ritual máxico e como tal distínguense dous procedementos fundamentais que puidemos observar en todos os textos tratados: dunha banda o que se fai, doutra o que se di. Neste poema en concreto pódense observar ben as dúas dimensións, pois a bruxa vai describindo todos as accións que está a realizar. En resumo, atopámonos ante unha especie de estrataxema: dunha representación (rito máxico) dentro doutra representación (canto pastoril, poesía). E, á súa vez, o rito máxico inclúe elementos compartidos pola poesía, como o ritmo e a repetición.

3.2 A RELACIÓN DESTE TEXTO COS HIMNOS MÁXICOS

En base a estas consideracións paréceme axeitado establecer unha relación entre este poema e os himnos máxicos, xa que nesta parte da égloga se ve moi claramente a relación entre poesía e maxia e non é tan evidente nos demais textos analizados. Segundo Blanco (2012) a definición de himno máxico é formal, basada nun criterio métrico: “Reciben el nombre de “himno mágico” aquellos lógoi con forma métrica-, y en segundo lugar-una discriminación de contexto -son “himnos mágicos” todos los lógoi métricos que se encuentran en los papiros mágicos griegos mágicos (PGM)” (p.54). Segundo isto, poderíase vincular este poema con dita definición sen esquecernos, por suposto, de que o texto é unha poesía e como tal preséntase en forma de verso. Esta autora tamén recalca que a definición é en si mesma problemática posto que os *lógoi* máxicos adáptanse mal ás definicións convencionais de “himno”, e tamén porque hai certos himnos en prosa que se poderían identificar con algúns dos textos dos papiros máxicos gregos. En todo caso, é unha resolución meramente formal para distinguir as palabras na maxia en verso e en prosa.

A característica común de todos eles sería a relación entre o deus e a bruxa (Blanco, 2012). Na relixión o deus impón a súa vontade e o axente está nunha posición inferior; na maxia os papeis invírtense xa que a bruxa é consciente do seu poder e non precisa rogar para conseguir o que quere. É en certa medida paradóxico, pero reflexado en

diversos textos dos papiros máxicos gregos: o mago imponse ao deus e invócao para que realice o que pide. Neste poema obsérvase na pasaxe na que a feiticeira describe o que é capaz de facer cos seus “*carmina*” (Verg. Ecl. 8.69-71), outorgándose a si mesma un certo status superior debido ao seu coñecemento, e incluso exemplificándoo con personaxes mitolóxico-literarios como Círce.

No libro IV da *Eneida* atopamos en certa medida este mesmo factor: unha vez resolta a morrer, Dido encubre as súas intencións contándolle a Ana que recurrirá ás artes máxicas para recuperar a Eneas. Deixa así claro que é posuidora destas artes, na medida en que ten coñecemento delas grazas a unha sacerdotisa da nación de masilia. Polo tanto, asume que a consecución das súas peticións por medio da maxia é grazas ao seu saber e, en conclusión, grazas ao rito que empregará e ao poder das palabras.

Volvendo a Blanco (2012), pódese establecer unha estrutura recorrente nos himnos máxicos, aínda que deixa claro que é difícil de concretar posto que son moi heteroxéneos, podendo aparecer unhas partes e outras non indistintamente. En primeiro lugar, fala de *invocatio*. Aquí atopámonos co primeiro problema. A diferenza do episodio protagonizado por Dido, onde se nomean os deuses de xeito máis ou menos claro, nesta pasaxe non atopamos a invocación usual a ningunha divinidad. Segundo a autora, nesta parte (que non ten por que atoparse ao principio, aínda que sería o usual, como efectivamente vimos na intervención de Dido) a bruxa trata de esclarecer mediante distintos procedementos o deus ao que se está dirixindo. Neste caso non atopamos unha alusión directa, mais si indirecta: “*numero deus impare gaudet*” (Verg. Ecl. 8.75). Pero, a que deus se está referindo? De acordo co nomeamento previo do número tres hai varias teorías, pero a propósito do libro IV xa quedou explicado o vínculo inequívoco entre Hécate, a Lúa e este número relacionado coa súa natureza cambiante, segundo o pensamento de Martin (2005), así que non cabería máis discusión.

Aínda que segue sen quedar expreso a divinidad á que alude, soamente despois é cando nos atopamos cunha mención directa a Venus xunto con máis alusións a este número: “*Necte tribus nodis ternos, Amarylli, colores;/ necte, Amarylli, modo et "Veneris" dic "uincula necto"*” (Verg. Ecl. 8.76-77). Así e todo, non podemos afirmar que Venus fose a interlocutora dos seus conxuros. Dunha banda porque non é a divinidad “axeitada” para un rito máxico nin ten as connotacións necesarias para isto. Doutra, porque soamente aparece mencionada en relación aos “lazos (de Venus)” como parte dun elemento necesario para o conxuro; e ademais todo parece indicar que ten máis que ver cos valores

tradicionalmente vinculados á deusa: o amor e a unión amorosa, posto que o que require a bruxa en última instancia é recuperar ao seu amor.

En todo caso está claro que o número tres na maxia tiña unha forza especial, e a bruxa quería que quedase expresado neste conxuro, como a propia Dido fixo na súa intervención. A ausencia do nome dunha divinidade, de epítetos, ou de abreviaturas que se refiran a esta nun rito máxico é motivo de sospeita. Por esta razón, deben chamarnos a atención outros elementos que indirectamente aluden a un deus: refírome á estraña alusión ao can Hylax ao final desta composición. A forma na que remata esta intervención de Alfesibeo, ao igual que o comezo, foi obxecto de diversas teorías e conxeturas. Varios autores, entre eles Richter (1970) ou Ogden (2008), coinciden en que o ladrido de Hylax augura un final feliz ao conxuro da feiticeira, dado que seguidamente Dafnis regresa xunto a ela.

Débese ter en conta que os sons emitidos polos cans son asociados coa figura de Hécate sen lugar a dúbidas e eran indicio da súa proximidade. Advírtase, ademais, que o vincula cos lugares convencionalmente asociados á deusa: “*in limine*” (Verg. Ecl. 8.107). Isto pode lerse en clave positiva ou negativa para a consecución dos desexos da bruxa. Pode argumentarse como un mal presaxio ou como un favor da deusa. Pero o certo é que a propia bruxa non sabe que significa ese signo: “*Nescio quid certe est, et Hylax in limine latrat*” (Verg. Ecl. 8.107). Sobre isto Trivet (1984) no seu comentario das *Bucólicas* atribúelle a Hylax sexo feminino, polo que se pode deducir que tamén asocia este feito coa figura de Hécate que lle será propicia: “*catula latrat in limine, puta, nos credimus prospera evenira ut, sc., Daphnis nunc veniat ab urbe*” (p.174), pero tamén dá outra explicación tendo en conta os versos que a continuación aparecen (Verg. Ecl. 8.108): “*Aut forte non evenit bonum hiis sed contingit quod amantibus accidit qui sibi ad libitum bona somnia fingunt; quasi diceret: adeo vana ars magica ut somnia vera videantur que per ipsum fiunt illis qui in ipsa credunt, quia tales facile ludificantur*”. (Trivet, 1984, p.174)

Sexa como sexa, este vínculo é irrefutable e, polo tanto, podemos afirmar que dalgunha maneira hai unha divinidade presente neste libro, ningunha máis indicada e oportuna ca Hécate por todas as connotacións que xa referimos. Ademais non é a primeira vez que aparece esta asociación en Virxilio, tamén: “*uisaeque canes ululare per umbram/ aduentante dea*” (Verg. Aen. 6.257-258), e no propio libro IV empregando o mesmo verbo: “*nocturnisque Hecate triviis ululata per urbes*” (Verg. Aen. 4.109). En cambio,

segue presente o feito da ausencia do nome da divinidad en concreto, algo fundamental tanto nun rito máxico xeral como nun himno máxico.

Outra cuestión é a fonte na que se inspira Virxilio para realizar a égloga: o idilio II de Teócrito, comunmente coñecido como “A feiticeira”, aínda que a parte correspondente a Damón vai na liña do idilio III e IX. No idilio II a feiticeira Simeta e a súa axudante Testilis executan un ritual máxico amoroso. A primeira leva a voz cantante, indícalle á outra os pasos que ten que realizar para lograr os preparativos, e á súa vez quéixase dos males causados polos seu amor que a abandonou. A través da maxia pretende recuperalo. Neste poema pódense observar claras referencias a Hécate (e a outras deusas infernais e relacionadas cos rituais de maxia, como Diana ou a Lúa). Gustaríame destacar os seguintes versos que, segundo a miña opinión, teñen un claro paralelismo cos versos relacionados co can Hylax: *φαῖνε καλόν: “τὴν γὰρ ποταείσομαι ἄσυχρα, δαῖμον,/ τῶ χθονία θ’ Ἐκάτα, τὰν καὶ σκύλακες τρομέοντι / ἐρχομένην νεκύων ἀνά τ’ ἠρία καὶ μέλαν αἶμα”* (Theoc. 2.12-14). Podemos observar como Teócrito menciona os cans con Hécate, algo que claramente non nos debe pasar desapercibido. Polo tanto, se Virxilio se inspirou neste poema, non cabería a posibilidade de que tamén quixera mencionar os cans, animais vinculados a Hécate, pero de maneira distinta e enigmática?

Retomando o esquema estrutural de Blanco (2012) outro punto interesante corresponde ao que chama “corpo argumental”. Este caracterízase polas argumentacións que levaron á bruxa a realizar o ritual, tamén chamado *pars epica*, porque certamente se xustifican os elementos propios do acto máxico ou o motivo que a levou a realizalo, e son típicas tamén as referencias míticas (relacionadas co deus ou non). Por exemplo, a medida que a bruxa realiza o conxuro vai narrando os movementos que vai facendo: “*Terna tibi haec primum triplici diuersa colore/ licia circumdo, terque haec altaria circum/ effigiem duco: numero deus impare gaudet*” (v. 73-75). O mero de feito de verbalizar a acción que realiza confírelle á palabra, de novo, un valor claramente performativo. No idilio II de Teócrito tamén podemos observar esta expresión dos movementos e das acción que está a realizar (Theoc. 2.18-19, 23-24, 28-29, 53-54 e 58-59). En canto ao libro IV da *Eneida* atopamos unha manifestación distinta desta parte, pois Dido non verbaliza os actos do conxuro senón que se limita a xustificar o porqué da súa execución.

Entre as características do corpo argumental dadas por esta autora hai algunhas que non se adecúan a este fragmento que nos ocupa. Por poñer un exemplo, non parece que recurra á súa compaixón para que lle sexa propicia porque, como xa se demostrou, non hai ningún deus explícito no seu conxuro ao que se dirixa a bruxa. Porén, si que se atopa

a exposición dos seus males cun léxico bastante propicio para mover os sentimentos dun “interlocutor”, sería unha especie de *captatio benevolentiae*. Tamén hai unha especie de eloxio, aínda que maneira indirecta, grazas á mención do número tres que complace á deusa, así como a calumnia, baseada na coacción, que é unha argumentación típica na maxia na que a operante trata de convencer á divindade dos males causados pola outra parte e de que así non dubide en actuar contra ela. Este desprestixio, que tamén observamos nos textos de Horacio a través das palabras de Canidia contra o seu amado, non é tan evidente nesta parte, pero si que se pode deducir a partir dos adxectivos empregados contra Dafnis, por exemplo: “*malus*” (Verg. Ecl. 8.84), “*perfidus*” (Verg. Ecl. 8.91).

Máis evidente é no caso de Dido, pois reproduce cun dramatismo sobrecoedor as desgracias ás que se ten que enfrontar debido á marcha de Eneas, enumerando os danos que el lle causou e os beneficios que ela lle deu durante a súa estancia xuntos, aínda que isto non forma parte das palabras empregadas no rito máxico senón que é unha secuencia pronunciada con anterioridade dirixíndose, neste caso, a Xúpiter (Verg. Aen. 4.590-606), e unha vez que rematou comeza o conxuro coa invocación os deuses infernais pertinentes (Verg. Aen. 4.607).

No idilio II de Teócrito podemos atopar estas características: a alabanza do deus e a calumnia. Simeta alude directamente aos deuses e chámalos a serlle propicios nos seus conxuros (Theoc. 2.10-14), invócalos polos seus diversos nomes (Theoc. 2.22, 27,31, 37 e 79) e menciona os seus amuletos e o número máxico “tres” (Theoc. 2.43). Esta forma de dirixirse ás divindades funciona coma unha especie de “alabanza” a través da que logra que os deuses se presenten no rito. Tamén, Simeta recorre á calumnia do seu amado e preséntase como rapaza abandonada e infeliz ao longo de toda a composición. En consecuencia, finalmente logra que a deusa Hécate acuda á súa chamada, afirmando que as cadelas xa ladran anunciando a súa chegada polos camiños (Theoc. 2.35-36).

En suma, aínda que a operante tiña a capacidade de facer que a divindade estivese presente no rito máxico, tampouco era necesario para a execución, aínda que si sería o usual. Por esta razón non nos debe chamar a atención que no caso da égloga non se manifeste unha forma de coacción demasiado palpable posto que a presenza dun deus nesta composición é case inexistente. Sería, máis ben, un certo residuo deste tópic.

Para rematar coa parte argumental pódese observar unha alusión á transformación dos compañeiros de Ulises en porcos por parte de Circe mediante o emprego de apócemas máxicas: “*caminiibus Circe socios mutavit Vlix;/ frigidus in pratis cantando rumpitur*

anguis” (Verg. Ecl. 8.70-71). As referencias mitolóxicas ou literarias son habituais nesta parte ao relacionarse co culto ou con algún tipo de preparativo do rito en cuestión. Neste caso é moi pertinente esta analoxía intertextual porque a feiticeira da égloga tamén fará uso de herbas máxicas (Verg. Ecl. 8.94-99), serve para reforzar a idea do poder da maxia aludindo a un caso anterior (a *Odisea* de Homero) no que se realizou con éxito e, ademais, sería recoñecido polas persoas que lesen este poema. Por outra banda, chama a atención a énfase posta no poder dos cantos, mediante repeticións: “*carmina*” (Verg. Ecl. 8.69), “*carminibus*” (Verg. Ecl. 8.70), “*cantando*” (Verg. Ecl. 8.71). Do mesmo xeito, referencias míticas no idilio II de Teócrito son evidentes: a feiticeira menciona a Circe, a Medea e a Perimeda, como exemplos de bruxas que realizaron potentes velenos.

Para continuar, unha terceira parte proposta por Blanco (2012) é a que se corresponde coa marca da orde. Recordemos que na maxia a practicante non roga nin pide aos deuses a consecución dos seus desexos, senón que están ao seu “servizo”. A bruxa preséntase con capacidade e, sobre todo, coñecementos suficientes para levalos a cabo (Verg. Ecl. 8.64-67). O himno máxico xa é, en si mesmo, un acto de fala, unha orde (Blanco, 2012). Por esta razón, non nos debe chamar a atención a ausencia dun verbo destinado a reflexar o rogo da bruxa á divindade. A presenza de “*bonum sit!*” (Verg. Ecl. 8.106), neste caso, máis ben é un subxuntivo desiderativo que expresa os seus desexos de que o ritual saia ben e se cumpran os seus versos, e así corrobórase incluso ata o final a falta dunha expresión expresa que indique unha petición á divindade, feito que reforza a idea de “autosuficiencia” da bruxa. No libro IV pódese observar esta característica de maneira distinta, posto que por analoxía co himno relixioso-literario adoita haber un verbo que marca o rogo (aínda que non é absolutamente imprescindible). Hai marcas formais en boca de Dido que nos indican unha orde e non unha petición mediante o emprego de subxuntivos exhortativos, imperativos iusivos e fórmulas de apremio, por exemplo: “*accipite haec*” (Verg. Aen. 4.611), “*haec precor*” (Verg. Aen. 4.621). No idilio II tamén se observan este tipo de recursos formais cando se mencionan as divindades.

O poder da operante nesta égloga pódese observar tamén na última parte, que esta autora chama “clausura”. Normalmente serve para reforzar a parte argumental, pero como xa vimos, non hai neste fragmento un verbo ou fórmula que indique unha orde, polo tanto o único que podemos esperar é un cambio de tono con respecto ao anterior ou unha secuencia que teña a función de cerre. Dende o verso 105 ao 109 (final) obsérvase unha diferenza: xa non manda a Amarilis realizar preparativos, senón que ordena pararse a mirar como o altar encendeu por si só as chamas e seguidamente alude ao can Hylax como un presaxio da chegada de Hécate e da súa presenza propicia. Considero que este

remate é unha forma de deixar claro que os desexos da bruxa se cumpriron, posto que o estribillo finalmente cambia anunciado a chegada de Dafnis: “*Parcite, ab urbe uenit, iam parcite, carmina, Daphnis*” (Verg. Ecl. 8.109).

A clausura debería ter un carácter funcional e non estilística-estética, porén, coído que máis ben este fragmento abarcaría ambas debido ao xogo metaliterario no que nos atopamos (escena dentro doutra escena) e o marco principal que é en si mesmo unha égloga (a conversa entre dous pastores). Este final segue o fío proposto polo estribillo ao longo de toda intervención de Alfebiseo, pero cambiando a orde inicial “*ducite mea carmina*” (Verg. Ecl. 8.68) por outra orde que mande cesar ós conxuros porque xa se cumpriron os seus desexos “*parcite carmina*” (Verg. Ecl. 8.109), tendo así tamén un certo carácter enfático con respecto a todo o fragmento. Con todo, é interesante ver que esta énfase non se produce na orde dada ás divinidades como propón o estudo desta autora, senón que neste caso é unha énfase no poder da operante, no seu coñecemento das artes máxicas e na súa capacidade para levar a cabo as súas pretensións.

En conclusión, ao longo de toda esta análise pódense observar algúns puntos de encontro con respecto aos himnos máxicos. O fundamental é decatarse deste xogo que realiza Virxilio e que non soamente existe un discurso único, posto que en realidade se desdobra: está en boca do pastor que entona un canto pero á vez reproduce a voz da feiticeira. Non se trata de equiparar este fragmento cun himno máxico, senón decatarse da evocación que suscita Virxilio a estes textos máxicos. Por este motivo a unión entre maxia e poesía é moito máis estreita neste fragmento que nos demais textos analizados. En palabras de Tupet (1976) “*Dès l’Antiquité, ces vers à la gloire de la magie avaient déjà pris valeur de symbole, ils étaient compris comme un hymne à la puissance magique*” (p.228). Virxilio quixo tratar o tema da maxia brevemente e partir dunhas cantas alusións, como o descenso da Lúa e a alusión a Circe. Neste sentido, pois, este texto dá conta da importancia das capacidades da bruxa para levar a cabo os seus desexos. Parece, incluso, que non importa o favor da divinidad. A feiticeira preséntase capaz de conseguir o que quere, observámolo no plantexamento do poder indiscutible dos *carmina* (reiterado no estribillo) e sobre todo no final, onde Hécate aparece finalmente relacionada co can Hylax e tamén na modificación do estribillo demostrando a consecución positiva das pretensións da operante a través dos versos. Polo tanto, o *carmen* adquire todo o sentido neste ritual e preséntase como o elemento máis significativo. En definitiva: “*Les vers avait sans doute, comme cela s’est produit pour certains hexamètres d’Homère, pris valeur d’incantation magique en lui-même*” (Tupet, 1976, p.228).

4. COMPARACIÓN ENTRE OS TEXTOS DE HORACIO E VIRXILIO

Despois de reflexionar detidamente sobre os aspectos relacionados co poder da palabra en ritos máxicos en base aos textos de Horacio e Virxilio, abordarei as similitudes e diferenzas que presentan. Este apartado ten a pretensión de recoller dende un punto de vista xeral e esquemático os argumentos propostos ao longo do traballo.

4.1 SIMILITUDES

-O recurso da palabra para conseguir o amor. Dende o punto de vista ficcional ambos autores decidiron acudir ao recurso da maxia para facer que os amantes volvan (especialmente o epodo V de Horacio e a égloga VIII). Os dous presentan unha situación concreta: unha muller desesperada, sen ningún outro recurso para recuperar ao amado, decide acudir á maxia para facer que volva. Entre os distintos procedementos empregados no rito, a palabra ten todo o protagonismo. Ambos autores tiñan conciencia de que a maxia é manipulativa e de que a súa arma, a palabra, é persuasiva: con ela, pódese influír nas decisións doutra persoa ata conseguir que faga o que sexa. Á marxe de que o ritual máxico poida ser considerado ou non fantansía, cuestión que non abarco neste traballo, o certo é que a palabra é unha ferramenta veraz á hora de influír na realidade con repercusións directas debido ao seu carácter performativo.

-O dano da feiticeira ao seu amado. Aínda que o emprego da maxia para conseguir o amor era recorrente, tamén hai que ter en conta a outra cara da moeda: as feiticeiras están doídas e furiosas polo dano causado polo seu amado tras abandonalas, ao que hai que sumar a fama que lles ocasionou. Por exemplo: “*et Esquilini pontifex venefici/ inpune ut Urbem nomine inpleris meo?*” (Hor. epod. 17.58-59), “*pro Iuppiter ibit/ hic, ait, et nostris inluserit advena regnis?*” (Verg. Aen. 4.590-591), “*infelix Dido, nunc te facta impia tangunt?/ tum decuit, cum sceptras dabas*” (Verg. Aen. 4.596-597). Así pois, adoitan recurrir, neste caso, á maldición directa no que o sentencian a vivir miseramente e sen acougo o resto dos seus días. Elas perseguirano como unha sombra unha vez sen vida e el sempre se acordará do seu nome: “*omnibus umbra locis adero dabis, improbe, poenas./ audiam et haec Manis veniet mihi fama sub imos*” (Verg. Aen. 4.386-387), “*nocturnus occurram Furor/ petamque voltus umbra curvis unguibus*” (Hor. epod. 5.92-93), “*vectabor umeris tunc ego inimicis*” (Hor. epod. 17.74).

-*Carmina*. Dende o punto de vista formal, en ambos autores podemos observar a presenza desta palabra. É evidente a conexión entre poesía e maxia. As feiticeiras son presentadas como pronunciadoras dunhas composicións que están a medio camiño entre canto e conxuro. Estes versos son capaces de persuadir o ánimo e á vez presentan certos patróns rítmicos que xa foron explicados nalgúns dos textos. A este respecto chamo a atención sobre o vínculo cos papiros máxicos gregos, as tabliñas de maldición e os himnos máxicos en concreto. Como xa se apuntou anteriormente, non se pretendeu equiparar ningún destes textos a eses outros, senón poñer de manifesto as posibles concordancias que houbera para dar lugar a unha reflexión sobre as evidentes evocacións que suscitan os textos de Horacio e Virxilio con respecto a eles e do xogo consciente dos autores ao levalo a cabo, Polo tanto, todo isto parece indicar que tiñan conciencia da existencia de composicións máxicas concretas que circularon e circulaban en forma de receitas cunhas características moi determinadas e uns patróns que se repetían. Por iso, incluso, podemos observar versos practicamente idénticos en ambos que tamén se atopan tamén en textos máxicos específicos. É recorrente a idea de que a maxia mediante os encantamentos pode alterar o curso natural dos acontecementos marcados polo destino. Por exemplo: “*priusque caelum Sidet inferius mari/ tellure porrecta super (...)*” (Hor. epod. 5.79-80), “*per atque libros carminum valentium/ refixa caelo devocare sidera*” (Hor. epod. 17.4-5), “*et polo/ deripere lunam vocibus possim meis*” (Hor. epod. 17.77-78), “*haec se carminibus promittit (...)/ sistere aquam fluviis et vertere sidera retro/ (...) mugire videbis/ sub pedibus terram et descendere montibus ornos*” (Verg. Aen. 4.487-491), “*saepe animas imis excire sepulcris,/ atque satas alio uidi traducere messis*” (Verg. Ecl. 8.98-99).

-Lugares máxicos. En case todos os textos que se manexaron neste traballo podemos atopar referencias a espazos xeográficos cunha ou outra connotación máxica. Menciónanse os velenos de Iolcos e Iberia (Hor. epod. 5.21), as chamuscas de Colcos (Hor. epod. 5.24), as augas do Averno (Hor. epod. 5.26), a rexión de Tesalia (Hor. epod. 5.46), e aos marsos (Hor. epod. 5.76), os encantos dos sabinos (Hor. epod. 17.28), as cancións dos marsos (Hor. epod. 17.29), os velenos de Colcos (Hor. epod. 17.35) e as feiticeiras de Peligno (Hor. epod. 17.60), as herbas do Ponto (Verg. Ecl. 8.96), Dido afirma que hai unha rexión máxica no término do país dos Etiopes, cerca dos confíns do océano (Verg. Aen. 4.481-482), e tamén alude á sacerdotisa da nación de Masilia (Verg. Aen. 4.483). Algúns destes lugares xa foron explicados porque aparecían no texto vinculados directamente a unhas “vozes” ou “feitizos”, outros fan referencia máis ben a outros elementos relacionados coa maxia que nos interesan menos. Con respecto a isto, Fabre

(2009) chega á conclusión de que os antigos tratan de establecer uns límites reais para un fenómeno pouco claro, “unha arte que mezcla diversos coñecementos, e que non se pode encadrar” (p. 8). En todo caso, está claro que tanto Virxilio como Horacio eran conscientes de que existe unha tradición que xa vén de tempo atrás e que vincula a maxia a paraxes que parecen concretas para tratar de darlle a máxima verosimilitude posible.

-Deuses invocados e ambientación. Mantendo a idea de que estes autores eran coñecedores de certas características que se repetían nos textos máxicos, non nos chama a atención que recurran aos deuses propios destes contextos. Así, destacan sobre todo as invocacións a Hécate e as alusións á Lúa como testigos dos feitos que están a suceder, e non tanto como seres superiores que levarán a cabo as súplicas das feiticeiras. Ambos mencionan símbolos e animais relacionados con estas divinidades, como o número tres e o can. As bruxas preséntanse capaces de influír na realidade a través da súas palabras e non precisan a axuda das divinidades, por eso non suplican, senón que ordenan. Para estes autores, os deuses non teñen o poder para garantir ou impedir a maxia, simplemente se limitan a estar presentes e serlles propicios se é que a bruxa logra convencelos coas súas palabras, e de non ser así, non supón un impedimento para a operante. Ademais, a maxia como acto subversivo e mal visto pola sociedade, soamente tiña lugar en espazos apartados, xeralmente entre sepulcros e sempre de noite: así o reflexan os dous autores.

-Circe e Medea. Ambas as dúas son tradicionalmente presentadas como posuidoras do poder máxico. Diversas fontes dinnos que Circe era descendente de Hécate, e que Medea á súa vez era sobriña de Circe. Outras vinculan a Medea directamente con Hécate presentándoa como a súa filla e sacerdotisa. Sexa como sexa, o certo é que distintas obras literarias relaciónanas con rituais e actos máxicos chegando a ser así o prototipo de bruxa e, dalgún xeito, deusa. Por estas razóns, non é de estrañar que tanto Horacio como Virxilio aludan a elas (Verg. Ecl. 8.70, Hor. epod. 5.62, Hor. epod. 17.17). Ademais, aínda que nos textos adoitan estar vinculadas con velenos e herbas, é sabido que realizaron maxia cos seus cantos, e non tanto con obxectos (Martin, 2005). Ao ter sido xa mencionadas por outros autores antes e ademais formar parte do repertorio mitolóxico, considero que estas evocacións cumpren unha clara función comparativa que en certa medida lle confire máis rigurosidade e verosimilitude ao ritual. Tratan de realizar conxuros e accións que xa realizaron antes Medea e Circe, polo tanto, sérvenlles de exemplo e tamén de certa garantía na consecución dos seus desexos.

-O poder da voz. Xa se puxo de manifesto a estreita relación entre maxia e poesía, pero non nos debemos esquecer do elemento principal e básico, que é a voz. Dos textos de ambos autores pódese deducir a importancia dos sons emitidos. A clave está en que o seu uso varía dependendo da finalidade do axente e ten diversas dimensións (a este respecto, as diferenzas concretas serán explicadas no seguinte apartado). A través da voz invócase ás divindades e conséguese a finalidade do ritual, sen a voz non habería un resultado final, maniféstase tanto nos sons incomprensibles como nos cantos melodiosos. Pode moldearse ao gusto do axente.

-A feiticeira. Aínda que a imaxe que os autores dan das bruxas nos seus poemas é distinta en canto ao seu comportamento, o seus coñecementos máxicos son practicamente equiparables. No caso de Dido ela mesma relata que o seu saber lle foi dado por parte dunha sacerdotisa da rexión de Masila; e a feiticeira da égloga VIII pode realizar o ritual grazas ás instrucións de Meris, a quen afirma ter visto transmutarse en lobo. Porén, no caso de Canidia, Sagana, Veia e Folia isto non se deixa ver tan claramente: non existe unha referencia exacta a un coñecemento transmitido, aínda que si que sería o habitual, como xa se explicou. Martin (2005) zanxa o asunto da seguinte maneira:

L'expérience de Moeris, vieux berger-sorcier, s'est donc révélée pour la jeune bergère un excellent modèle qui lui a permis d'apprendre les pratiques magiques. Et cela a été rendu possible par le fait qu'ils ont tous deux les mêmes activités professionnelles. Il ne peut pas en aller autrement dans le milieu des courtisanes et des prostituées, qui va vite se révéler être un véritable vivier de sorcières. Canidie, Sagana, Veia et Folia (...) sont directement issues de ce milieu. (p. 149)

4.2 DIFERENZAS

-O frenesí, a melodía e a elocuencia. Retomando o punto anterior, aínda que ambos autores dan conta de como a voz mediante diferentes usos pode ter repercusións na realidade, o certo é que Horacio e Virxilio a presentan de xeito distinto. No caso de Horacio, Canidia e as súas axudantes están en estado de éxtase e emiten uns sons parecidos aos dun animal, en ocasións inintelixibles (xa sexa pola excesiva efusividade coa que o fan, ou sexa porque son fórmulas máxicas incomprensibles), mentras que nos textos de Virxilio non hai rastro deste estado de exaltación. Pola contra, a feiticeira da égloga VIII decide optar por un uso da voz moito máis melódico e rítmico que se pode observar, por exemplo, no estribillo co que ademais resalta o poder dos versos. Pola súa parte Dido non está en ningunha das dúas vías: a súa axitación débese á partida do seu amado e non ao frenesí típico dos rituais máxicos, e tampouco destaca por facer uso dun

canto con matices melódicos ou cun ritmo marcado como o exemplo anterior, máis ben pódese afirmar que destaca por usar a voz, primeiro, para tratar de convencer a Eneas de que non marche, e despois, no ritual máxic, non se deducen palabras máxicas concretas nin un uso da voz específico, nin susurros nin alaridos. Simplemente, úsaa tal e como lle sae do peito.

-O final do ritual máxico. Podemos observar nos distintos textos varias diferenzas con respecto ao término do acto máxico. Por exemplo, o ritual máxico do epodo V remata no verso 82, pero non é ata o 102 cando remata o poema, porque o neno ao que as feiticeiras está a piques de sacrificar pronuncia claramente unha maldición contra elas. Non sabemos que resolución terá o asunto posto que se realizaron, en suma, dous rituais máxicos distintos e opostos: cumprirían Canidia e as súas axudantes os seus desexos e lograrían que o seu amor regresase? Ou, debido á maldición do neno, serían castigadas polo seu crime? Certamente, o epodo V e todo o que suscita a presenza dun neno daría para unha extensa reflexión á parte, pero iso deberá tratarse noutro traballo. En canto ao epodo XVII, despois de que Canidia lle augure un terrible final ao seu amado, remata cunha cuestión dirixida a si mesma preguntándose se finalmente as súas artes serán inútiles contra el, malia ter xa experiencia realizando conxuros. Polo tanto, tampouco se sabe o final de xeito evidente. Doutra banda, o remate da sátira está condicionado pola propia natureza do xénero, que neste caso busca ridiculizar as prácticas máxicas e ás bruxas, polo que ofrece unha imaxe absurda delas fuxindo cara a cidade, incapaces de rematar o ritual. En cambio, no caso de Virxilio si que podemos saber de xeito claro se se cumpriron ou non as pretensións das feiticeiras. O caso de Dido era, claramente, un suicidio encuberto. Porén, poderíase dicir que os males que lle desexou a Eneas se acabaron cumprindo co paso do tempo, independentemente de que sexan consecuencia deste ritual ou non. Pola contra, na égloga VIII a feiticeira logra, mediante os seus cantos, que o seu amor regrese da cidade.

5.3 A MAXIA DO SILENCIO

Aínda que a presenza do silencio é unha característica compartida nos textos dos dous autores, este maniféstase de xeito moi distinto. Ao longo deste traballo exploráronse as distintas maneiras nas que a palabra podía provocar reaccións nunha persoa, tanto boas como malas. Tendo en conta que o silencio é unha realidade estreitamente ligada á fala (Ros, 2015) habería que preguntarse como este pode provocar efectos. Antes de nada, cómpre deixar claro que o silencio non só conta cunha manifestación, senón que existen

varios silencios, é unha realidade plural, igual que a palabra. A este respecto, Martínez (2012) tras realizar unha análise de diversos textos antigos, chega á seguinte conclusión: “Resulta imposible realizar una definición unívoca del silencio, debiendo limitarnos a constatar la gran variedad y multiplicidad de sentidos que podía alcanzar en los más variados contextos” (p. 179). Que significa que alguén, nun momento dado, non diga nada? Aínda que a análise do silencio debe terse en conta en cada contexto en particular, si que podemos afirmar que, igual que a fala, pode ter efectos positivos e negativos. É dicir, a súa finalidade depende, unha vez máis, dos desexos da axente.

O silencio estaba moi presente na realidade romana, pero soamente nos centraremos no seu papel en contextos máxicos. Gustaríame destacar o epodo V de Horacio, no que aparece de xeito moi peculiar en canto ao feito de “romper o silencio”. Comeza coas súplicas do neno que, segundo se afirma máis tarde, serían capaces de emocionar ata a persoa máis fría: “*quale posset in pia/ mollire Thracum pectora*” (Hor. epod. 5.13-14). Porén, Canidia ignora totalmente estas palabras e, aínda que non garda silencio porque sigue pronunciando as pautas típicas do ritual: “*Canidia iubet cupressos funebris et uncta turpis ova ranae Sanguine*” (Hor. epod. 5.18-19), tampouco lle contesta. Considero que isto é moi significativo, porque aínda que non sexa un silencio como tal (ausencia de palabra) si que é un silencio simbólico. Pódese observar, ademais, que o neno pide de xeito explícito que lle responda: “*per hoc inane purpurae decus precor,/ per improbatum haec Iovem,/ quid ut noverca me intueris aut uti/ petita ferro belua?*” (Hor. epod. 5.7-10).

O feito de que non lle conteste pode ter varios significados. Por unha parte, pode deberse a que toda palabra pronunciada fóra das palabras que aparecen na receita do ritual máxico podían volverse na contra da feiticeira. Recordemos que as frases empregadas nos rituais adoitaban ser fixas e cambialas ou non pronuncialas tal e como aparecían podía ocasionar efectos negativos. Podemos observar este feito máis adiante, cando se está a introducir o ritual propiamente dito: “*quid dixit aut quid tacuit?*” (Hor. epod. 5.49). Ou, por outra parte, pode deberse a que o neno era considerado un obxecto máis do ritual, como os outros elementos presentes. Non era tratado como unha persoa senón como algo posto ao servizo da finalidade das bruxas para conseguir ao seu amado. Creo que non é un silencio orientado a facerlle mal ao neno, pois como se apuntou, o neno para elas non tiña ningún valor, senón que é un silencio que contribúe a anulalo como persoa e a reforzar o seu carácter impersoal. En canto ás posibilidades do silencio, Ramírez (1989) citando a Clastres, explica que o poder estivo tradicionalmente unido ao dereito a falar, a deixar falar e a facer calar. Engade que o silencio empregado como

instrumento de poder é o significante do medo, inseguridade e desconfianza, é signo do imprevisible e difícil de interpretar. En efecto, o silencio das bruxas posiciónaas nun status superior. O seu silencio é símbolo do seu poder. Non contestarlle reafirmaas como certa “autoridade” porque, en efecto, son elas quen levan a cabo o rito. Na súa man está conseguir un resultado, todo o demais é secundario: incluído o neno. Por esta razón non interesa atender ás súas súplicas, e non só iso, senón que nin sequera se molestan en dirixirse a el. Ao final, o uso da palabra sempre dá pistas da súa postura e intencións, a súa ausencia, do contrario.

Chamo a atención, por outra parte, sobre os silencios de Dido. En primeiro lugar, hai que ter en conta que existen unha gran cantidade de silencios asociados a ela en varias pasaxes da *Eneida*. Como neste traballo soamente se tivo en conta o libro IV para reflexionar sobre o poder da palabra, tamén agora se prestará coidado a esta parte. En segundo lugar, teñamos presente que o caso de Dido é extraordinario. Como xa se apuntou no apartado 2.3.3, Dido ten unha gran capacidade para a palabra e pronuncia gran cantidade de discursos diferenciándose así doutras mulleres que aparecen na obra en cuestión e en toda a literatura latina. Porén, isto débese a que é raíña e fundadora dun estado e, á parte disto, é evidente que Virxilio se encargou de dar unha gran cantidade de detalles sobre ela (Díaz, 1994), entre os que considero que destaca a súa elocuencia reflexada na gran cantidade de veces que intervén (Nurtantio, 2014).

Tendo en conta estas consideracións, o silencio de Dido diferénczase claramente do de Canidia. Destaco a pasaxe na que Dido acude fóra de si xunto a Eneas na praia cando descubre que está preparando as naves para marchar. Trais lanzarlle unhas palabras que ben poderían ser consideradas como unha maldición (apartado 2.2), ela cala: “*his medium dictis sermonem abrumpit*” (Verg. Aen. 4.388). É dicir, deste verso case se pode deducir que a mente de Dido revolvía mil cousas que dicirlle a Eneas, pero preferiu parar e deixar o seu discurso a medias. O silencio que provocou a propia raíña non tiña máis pretensión que parar de falar para marchar. É dicir, non agardaba resposta: tras acabar de dicilo, “*auras aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert*” (Verg. Aen. 4.387-388). Considero que hai que ter moi en conta o estado no que se atopaba nese momento, igual que se ten en conta o estado de Canidia durante o ritual. Dido estaba doída, decepcionada e tamén furiosa. De feito, tras acabar de falar, precisa axuda das súas escravas para saír dalí: “*suscipiunt famulae conlapsaque membra/ marmoreo referunt thalamo stratisque reponunt*” (Verg. Aen. 4.391-392). É un silencio case forzoso, como se as palabras que lle dirixiu a Eneas lle supuxeran un grandísimo esforzo. Aínda que non esperara resposta, o feito de que interrumpira o seu discurso nese momento e tendo en

conta o significado das palabras, que claramente lle desexaban un futuro nefasto, provocou en Eneas uns efectos moi claros: “*linquens multa metu cunctantem et multa parantem/ dicere (...)*” (Verg. Aen. 4.390-391). Neste caso resulta un tanto ambiguo: non se sabe certamente se o que provoca o medo de Eneas son as palabras de Dido ou o feito de que non dixera nada máis despois, e que tampouco lle dera a posibilidade de contestarlle. En canto a isto, Mauriz (2003) alega que:

Eneas, a diferenza de Dido, evita incurrir en ningún tipo de falta moral mediante el incorrecto uso del lenguaje, pero su silencio, lejos de ser sólo detenimiento del proceso verbal-pasional y alivio por ello mismo, se vuelve también dolorosa conciencia de la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos y, por tanto, de la propia soledad. (p.323)

A falta de comunicación ou, mellor, a imposibilidade entenderse entre Dido e Eneas é un tema que deu lugar a moitos comentarios, pero que non é obxecto de análise deste traballo. Pola contra, si que me parece relevante destacar que os silencios de Dido teñen moito que ver co seu plan final: encubrir o suicidio a través dun ritual de maxia. Trata de mantelo en segredo o máximo tempo posible. Por exemplo: “*Tum vero infelix fatis exterrita Dido/ mortem orat; taedet caeli convexa tueri*” (Verg. Aen. 4.450-451), referíndose ao momento no que tivo unha visión sobre a súa morte e cala, “*ergo ubi concepit furias evicta dolore/ decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque/ exigit (...)*” (Verg. Aen. 4.474-476, cando finalmente toma a decisión definitiva). Chamo a atención sobre o pronome “*secum*” que enfatiza a idea de non revelar as súas ideas nin sequera á que considera a súa propia irmá, senón tratar o que pensa soamente consigo mesma. “Dido” como interlocutora de si mesma paréceme moi significativo, na liña de empregar o silencio para evitar que palabra frustre os seus plans. Polo tanto, neste caso a palabra daría pistas sobre o evidente, mentres que o silencio é o símbolo do non manifesto. Tamén, o verbo tacere apoia dalgún xeito esta argumentación, pois entre as súas acepcións “calar” non é soamente non “emitir palabras” sen máis, senón tamén “omitir”.

Conclusión

Como resultado da análise dos textos escollidos, é posible concluir que Virxilio e Horacio coñecían os repertorios de maxia que circulaban na Antigüidade debido a que nas súas composicións inclúen estruturas específicas e construcións lingüísticas que aparecen en textos máxicos, e recrean o contexto determinado no que se realizan. Nunha época na que a maxia tiña moito máis protagonismo que hoxe en día, estes textos cumprirían certa función evocadora. O recordo que suscitan sería claro para un lector/ receptor da época, que tamén sería coñecedor da existencia de recetarios ou de certos versos e frases que se vinculan directamente con rituais máxicos.

As concomitancias destes textos coas tabliñas de maldición, os papiros máxicos gregos ou os himnos máxicos son evidentes, pero non se deben equiparar en ningún caso, senón que a súa presenza limitaríase ao propio recordo que suscitan os textos escollidos para un lector, contemporáneo a eles ou, neste caso, actual.

Por outra parte, o poder da palabra é evidente segundo os desexos de quen a pronuncie. Isto non só se aplica a contextos máxicos como os que vimos, senón a todo tipo de situacións: mediante a palabra somos quen de provocar efectos noutras persoas, podemos influír nas súas decisións. O momento no que máis claramente se pode observar isto é nos rituais de maxia, nos que a voz se converte no elemento primordial e funciona como unha arma que non só pode aludir á realidade, senón que pode transformala.

Na órbita da importancia da palabra, movémonos en varias esferas que se reflexan nestes textos e que non son excluíntes, senón que como vimos se poden entrecruzar: as fórmulas máxicas como unha manifestación propia da voz na maxia, de carácter fixo, inmutables e incomprendibles en moitas ocasións. Estas non se manifestan de xeito directo neste autores, pero son facilmente deducibles polas palabras coas que nos describen a situación e o comportamento da bruxa. Outra posibilidade constitúea a voz como proxectil coa función concreta de causar un mal contra outra persoa e, finalmente, a voz moldeada polas intencións da axente marcada por certos patróns rítmicos e melódicos. Todas estas distintas manifestacións teñen o poder para provocar unha ou outra reacción, é dicir, teñen efectos directos sobre a realidade.

Aínda que Horacio e Virxilio dan conta nas súas obras das características esperables do rito máxico, como a ambientación nocturna, o ambiente sepulcral, os deuses do inframundo, e as particularidades da bruxa, pero non nos debemos esquecer de que se trata de composicións literarias nas que considero que se deixaron levar por un conxunto de tópicos, é dicir, por ideas que se adoitaban relacionar tradicionalmente coa maxia e que cada quen ten localizadas na súa mente a raíz de determinadas lecturas ou experiencias. Debemos ter presente que as posibilidades eran moito máis amplas, os ritos poden perseguir finalidades moi diversas e a natureza do axente pode ser tamén distinta. Así e todo é evidente que os datos proporcionados por eles nos serven para coñecer a realidade na que vivían, a concepción que se tiña da maxia e sobre todo a crenza, máis ou menos fundada, de que coa palabra se podía conseguir baixar as estrelas do ceo.

Bibliografía

AUCTORES

Aristóteles. *Retórica*.

Catón. Sobre la agricultura.

Gorxias. *Encomio de Helena*.

Horacio. *Epodos, Sátiras*.

Maurus Servius Honoratus. *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen. Georgius Thilo. Leipzig. B. G. Teubner. 1881.

Teócrito. *Idilios*.

Plinio. *Historia natural*.

Virxilio. *Bucólicas, Eneida*.

ESTUDOS

- Alvar, A. (2010). *El mal de ojo en el occidente romano: materiales de Italia, norte de África, Península Ibérica y Galia*. (Tesis doctoral). Departamento de Historia Antigua. Universidad Complutense de Madrid.
- Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Blanco, M. (2012). El himno mágico. Recursos y estilo de un género coactivo. En de la Rosa, C., Martín, A. I., Suárez, E. (Coords.), *Que los dioses nos escuchen*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretario de Publicaciones e Intercambio Editorial, D.L.
- Calvo, J. L., e Sánchez, M. D. (1987). *Textos de magia en papiros griegos*. Madrid: Gredos.
- Camarés, J. (2010). Relación entre retórica y magia en el *Elogio de Helena* de Gorgias. *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, 2, 371-378.
- Clerc, J. B. (1995). *Homines Magici: étude sur la sorcellerie et la magie dans la société impériale*. Nova York: Peter Lang Publishing
- Collins, D. (2008). *Magic in the Ancient Greek World*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Conway, R. S. (1911). Marsi. *Encyclopaedia Britannica*, 17. Recuperado de: <https://www.britannica.com/topic/Marsi-ancient-Italian-people>
- Díaz de Bustamante, J. M. (1994). Iura debat legesque viris, sobre la mujer como hombre de estado y algunos comentaristas. *Euphrosyne, Nova Série*, 22, 415-429.
- Fabre, A. (2009). Les lieux et les légendes de la magie. *Ephesia Grammata*, 3. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/lugares%20e%20lendas%20de%20magia.pdf>
- López, A. (1990). Las cartas de maldición. *Minerva: Revista de filología clásica*, 4, 131-144. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Dialnet-LasCartasDeMaldicion-119115.pdf>
- López, A. (1997). La finalidad de las tablillas mágicas de maldición (defixiones). *Estudios clásicos*, 39 (112), 25-34.
- Luk, G. (2006). *Arcana Mundi. Magic and the occult in the Greek and Roman Worlds. A collection of ancient texts*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Martin, M. (2005). *Magie et magiciens dans le monde gréco-romain*. Paris: Errance.
- Martínez, J. A., (2012). *El valor del silencio en las fuentes literarias antiguas*. Madrid: Dykinson, D.L.

- Mauriz, A. (2003). *La palabra y el silencio en el episodio amoroso de la Eneida*. Nova York: Peter Lang Publishing.
- Moralejo, J. L. (1991). Cuando los dioses abandonan la ciudad. En Chaparro, C., et alii (eds.), *Homenaje a D. Antonio Holgado Redondo*. Badajoz-Cáceres: Universidad de Extremadura, 133-147.
- Nurtantio, Y. (2014). *Le silence dans l'Énéide*. Fernelmont, Bruxelles: EME.
- Ogden, D. (2008). *Night's black agents: witches, wizards and the dead in the ancient world*. London: Hambledon Continuum.
- Ramírez, J. L. (1989). El significado del silencio y el silencio del significado. En Castilla, C. (compilador). *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Richter, A. (1970). *Virgile, la huitième bucolique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ros, G. (2015). *Laedere verbis. El daño causado con la palabra y su represión en la Antigua Roma*. (Tesis doctoral). Departamento de Filología Clásica. Universidad de Valencia.
- Thorndike, L. (1964). *A History of magic and experimental science*. Nova York: Columbia University Press.
- Trivet, N. (1984). *Comentario a las Bucólicas de Virgilio*. Santiago: Universidad, Secretario de Publicaciones.
- Tupet, A.M. (1976). *La magie dans la poésie latine*. Paris: Les Belles Lettres.
- Vázquez, A. M. (1994). La magia de la palabra. Aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la Antigüedad III. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua*, t. 7, 357-362. Recuperado de DIALNET: file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Documento%20la%20magia%20de%20las%20palabras.pdf
- Villamandos, A. (2003). Las palabras son objetos y además proyectiles peligrosos: actos de habla y “lingüística popular” en las defixionum tabellae romanas. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 23. Recuperado de DIALNET: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=496377>