

ISSN: 0213-2052 - eISSN: 2530-4100

DOI: <https://doi.org/10.14201/shha202240179206>

## DIDO Y LA *IMPOTENTIA MULIEBRIS*: LA SUBVERSIÓN DEL IDEAL DE MATRONA EN LA *ENEIDA* DE VIRGILIO

### *Dido and the Impotentia Muliebris: the Disturbance of the Female Prototype in the Virgil's Aeneid*

Laura DÍAZ LÓPEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*  
lauradiazlopez@ucm.es

Fecha de recepción: 5-5-2021

Fecha de aceptación: 22-4-2022

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1773-8135>

RESUMEN: Siguiendo las políticas morales de Augusto, Virgilio nos plantea en su *Eneida* dos prototipos femeninos contrapuestos, ambos relacionados con el héroe. Por un lado, Creúsa, quien exhibe muchas de las virtudes que se esperaban en la matrona romana. Por otro, Dido, que, si bien poseyó muchas de estas virtudes mientras estuvo casada con el asesinado Siqueo, ahora, sin pariente masculino que ejerza el necesario control sobre ella, cegada por la pasión que siente por Eneas, espoleada por las palabras de su hermana Ana y dominada por la *impotentia*, abandona la *virtus* que intentó ejercer como gobernante y experimenta una progresiva degradación a medida que se abandona al *luxus* que la conducirá a la muerte como única posibilidad de redención. Su suicidio será la causa del odio entre Roma y Cartago, y, a consecuencia del mismo, de la destrucción de esta última, mostrando así Virgilio que la decadencia moral a nivel individual puede provocar a largo plazo el declive y la desaparición de un Estado.

*Palabras clave:* Dido; Creúsa; *impotentia*; *luxus*; *virtus*; Virgilio.

ABSTRACT: Following the moral policies of Augustus, Virgil presents in his Aeneid two opposing female prototypes, both related of the hero. First of all, Creusa, who has many of the virtues expected in the Roma wife. And Dido, who, although she had many of these virtues while she was married to the murdered Sichaeus, without a male relative to exercise the necessary control over her, blind by the passion she feels for Aeneas, pushed by the words of the sister Anna, and dominated by *impotentia*, abandons the *virtus* that she tried to exercise as queen and experiences a progressive degradation as she is abandoned to the *luxus* to the point of choosing death as the only possibility of redemption. Her suicide will be the cause of hate between Rome and Carthage, and consequently, of the destruction of the African city, showing Virgil as well as moral decadence of woman can cause the decline and disappearance of a State.

*Keywords:* Dido; Creusa; *impotentia*; *luxus*; *virtus*: Virgil.

## 1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, la obra magna de Virgilio, la *Eneida*, y, en concreto, el personaje de Dido, han sido analizados desde múltiples perspectivas por los estudios de género, permitiéndonos entender los variados matices de los que el poeta de Mantua supo dotar a la reina de Cartago, tanto en calidad de compendio de diversos tópicos literarios de larga tradición, algunos incluso de origen griego, que afectaban a la visión y la concepción de la imagen de la mujer; como también espejo de los estereotipos femeninos morales, sociales y culturales imperantes en el momento de su creación.

Como mujer influyente, independiente y autónoma, que rompe por tanto con el papel que los discursos de género de la Roma de Augusto reservaban para las matronas, a pesar de la ternura con la que trata Virgilio al personaje de Dido, la concepción del mismo fue sin duda la víctima del sistema patriarcal coetáneo a su redacción y que estigmatizaba a este tipo de mujer con una obvia intención política androcéntrica<sup>1</sup>, como puede verse, por ejemplo, en el tratamiento de la Tulia de Tito Livio<sup>2</sup> o la Livia de Tácito<sup>3</sup>. No obstante, son esas mismas características las que hoy en día han valido a Dido ser considerada y estudiada como un modelo de liderazgo femenino<sup>4</sup>.

1. Cortés, «Infelix», 113-138.

2. Allende, «Mujer», 53-82; Bracelis, «Mujer», 61-76.

3. Rodríguez, «Retrato», 43-58; Ramírez, «Presupuestos», 65-88.

4. Peláez, «Dido», 1198-2444.

Es evidente pues que el desarrollo de Dido no es inocente ni sirve únicamente al devenir de la epopeya o la belleza de la composición. Virgilio pretende valerse de la reina como *exemplum* de las consecuencias negativas que, tanto a nivel individual como colectivo, tendría el hecho de que una mujer, aún más si ocupaba una posición preeminente en la sociedad, no rigiera su conducta según los valores y normas imperantes en la moralidad de su época<sup>5</sup>, tal como propugnaba la política moral de Augusto<sup>6</sup>. Para lograr su objetivo, el autor, excelente conocedor ya de la naturaleza humana, se valdrá tanto de tópicos literarios y estereotipos morales<sup>7</sup>, presentes ya en la mente del lector como parte de su bagaje cultural, lo que ayudará a su asimilación, como de analogías con personajes mitológicos o históricos del presente o pasado inmediato<sup>8</sup>, que mediante asociación permitan la fácil comprensión del mensaje<sup>9</sup>.

El resultado será una Dido proclive, durante su matrimonio con Siqueo y posterior viudedad, a las virtudes femeninas que se esperaban de la matrona *-fides, pietas, pudor, pudicitia, castitas, etc.-*, y devenida años después en infractora, una vez la domina su pasión por Eneas<sup>10</sup>. La reina se convierte así en una mujer entregada a la *impudicitia* o *impudentia*, la transgresión de la sexualidad vigente e impuesta (Casamayor, «Impudicitia», 273-287).

Aunque este último concepto, el de la *impudicitia*, consideramos que es novedoso e interesante, creemos que no logra abarcar la totalidad de matices y características que posee el *exemplum* negativo o contraejemplo que Virgilio construye en Dido como sí lo haría el de *impotentia muliebris*, acuñado por Tito Livio, y del que la *impudicitia* formaría parte.

Es por tanto nuestra intención, en primer lugar, analizar el tópico de la *impotentia muliebris*, tal como fue concebido y desarrollado por los autores romanos de los siglos I y II con el objetivo de establecer cuáles eran sus características visibles e intrínsecas. Posteriormente, estudiaremos la evolución del personaje de Dido para comprobar cómo, una a una, todas las particularidades de la *impotentia* le son o no de aplicación. Puesto que el personaje de Creúsa fue concebido como espejo y contraparte de Dido, nos detendremos brevemente en ella a fin de realizar una comparativa.

5. Horsfall, «Exempla», 63-68.

6. McGin, *Prostitution*; Edwards, *The politics*.

7. Altamirano, «Víctimas», 17-34; Drago, «Lamento», 207-223; Hualde, «Ariadnas», 131-158; Rivoltella, «Morte», 81-100.

8. Martínez, «Dido», 275-292.

9. Torregaray, «Contribución», 295-311.

10. Moreno, «Mujer», 395-404; Montemayor, «Figuras», 43-64; Senes, «Consideraciones», 133-148.

Es importante matizar que cuando nos referimos a «mujer» en este artículo no pretendemos con ello englobar a la totalidad de la población femenina, sino solo a las féminas pertenecientes a las grandes familias de Roma y aquellas que disfrutaban de una posición más desahogada, puesto que ellas eran las principales destinatarias y protagonistas de los discursos de género contenidos en las obras literarias coetáneas, y que por su estatus privilegiado y socialmente destacado estaban sujetas a un mayor nivel de exigencia en cuanto al cumplimiento del *mos maiorum* y el prototipo ideal de matrona. Las mujeres de clases sociales inferiores (trabajadoras, esclavas, libertas, etc.) están sujetas a otra problemática cuyo análisis queda lejos de los objetivos del presente artículo.

## 2. *IMPOTENTIA MULIEBRIS*: LA NATURALEZA «INCIVILIZADA» DE LA MUJER

Si cada uno de nosotros, Quirites, hubiésemos hecho norma de proteger los derechos y la autoridad del marido en nuestros propios hogares, no tendríamos este problema ahora con el conjunto de nuestras mujeres. Así están las cosas respecto a nuestra libertad, confrontada y vencida por la *impotentia muliebris* en el hogar, destrozada y pisoteada aquí en el Foro, y porque fuimos incapaces de resistirlas individualmente debemos temerlas ahora unidas<sup>11,12</sup>.

Utilizado por vez primera por Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) con ocasión del discurso dado por Catón el Censor contra la revuelta de mujeres del año 195 a. C. motivada por la negativa a derogar la *Lex Oppia*, y traducido de forma usual como «insubordinación, insolencia, incapacidad», el término *impotentia muliebris* designa en líneas generales la autoindulgencia, la inconstancia, la debilidad de carácter ante situaciones adversas y la carencia de autodomínio de las pasiones, tanto sexuales como materiales, que definían para los antiguos romanos la auténtica naturaleza femenina. La *impotentia* solamente podía ser controlada, pero nunca doblegada, mediante el sometimiento de la mujer a la tutela y autoridad masculinas, y la práctica por parte de ella de una serie de virtudes específicas —*pietas, fides, pudicitia, pudor, castitas*...— y cualidades concretas —obediencia, pasividad, silencio, mansedumbre...—, que conformaban el ideal de matrona y a las que la *impotentia* se opone<sup>13</sup>.

11. Liv., 34, 2, 2.

12. Todos los textos clásicos han sido consultados en las ediciones en castellano de Alianza Editorial, con la excepción de las traducciones de la Eneida que son obra de Alfonso Cuatrecasas.

13. Casamayor, «Impudicitia», 273-287.

La *impotentia*, en consecuencia, engloba también todo aquello que se define como contrario a la masculina *virtus*, puesto que esta última se asocia estrechamente con una idea de «permanencia», de mantenimiento del orden establecido, mientras que ceder a la *impotentia* supone abandonarse al *luxus*, es decir, a todo cuanto rompe la medida de las cosas y amenaza la regularidad de los ritmos naturales y la continuidad del orden establecido en cualquiera de sus formas (social, moral, político, económico, etc.); es rendirse ante los sentimientos, las pasiones, el instinto y, por tanto, carecer de disciplina para poder controlarlos. Así pues, aquella que cede ante la *impotentia* es percibida como una anomalía, un error o perturbación de la naturaleza y se convierte en motivo de descalificación, desprecio y escarnio.

Esta ausencia de *virtus* en la mujer conduce, en caso de que la esposa lleve a cabo cualquier acción memorable o exhiba un carácter digno de admiración, a la necesidad de «masculinizar» sus sentimientos o actos, o bien atribuir la grandeza de los mismos a la educación recibida del varón, sea el marido o el padre, o al ejemplo moralizante que le han proporcionado ambos, estando además ese comportamiento «masculino» a disposición de los intereses o necesidades de sus familiares varones. En esos casos la masculinización del sujeto femenino, pese a poder ser vista como anomalía de la naturaleza, no repercute negativamente en la percepción del mismo, ya que el acto realizado fue acorde al *mos maiorum* y no contrario al orden establecido; se trataría de un desvío genérico positivo que permite reconocer en la mujer rasgos de *virtus* a pesar de carecer de la misma por razón de su sexo.

Así Valerio Máximo (siglo I a. C.-siglo I d. C.), al hablar del suicidio de Lucrecia (509 a. C.) a finales del período monárquico, afirma: «Paradigma de la integridad sexual es Lucrecia cuya alma masculina se encerró, por azar, en el cuerpo de una mujer» (Val. Max., 6, 1, 1). «Un alma viril en lo que concierne a los asuntos de la patria» (Plut., *Brut.*, 23, 2) poseyó también Porcia, esposa de Bruto e hija de Catón, en el ocaso de la República (44-42 a. C.). Ya en pleno Imperio, a finales del siglo I, Fannia acompaña en dos ocasiones a su marido al destierro y, al ser exiliada por tercera vez, soportará la enfermedad con una energía y coraje «dignos de su marido y de su padre» (Plin., *Ep.*, 3, 2; 9, 13; 16, 1-2.). Un siglo después, como recogerá Apuleyo (123-c. 180), el marido de la *pudica* Cáríte fue asesinado por un amigo que la pretende; revelado el crimen en un sueño, ella se venga atravesando con un alfiler la mirada del impío; acto seguido, *masculis animis*, Cáríte se suicida ante la sepultura de su marido, exhalando una *anima viril*. Hacia la misma época (mediados-finales del siglo II) Plotina, *singularis pudica femina*, madre de diez hijos y prototipo de fidelidad y

valentía, acompaña a su esposo al destierro, disfrazada de hombre, soportando con *ingenius masculus* las dificultades (Apul., *Met.*, 7, 6-7).

Se trata en todo caso de raras excepciones, puesto que en la práctica totalidad de las mujeres prima la incapacidad femenina para controlar sus pasiones consecuencia de la *impotentia*, frente a la capacidad masculina para lograrlo resultado de la *virtus*. Esta incapacidad se consideraba la manifestación evidente de que la mujer poseía una razón imperfecta y menor a la del hombre, debilidad moral y falta de equilibrio y sentido de la medida<sup>14</sup>.

Ello conduce directamente a la división «natural» de los roles de género y al sometimiento de la mujer al hombre, para quien se reserva la acción de la vida pública junto a la obligación de tutelar a la mujer. Esta, al estar privada de razón y de capacidad de control, ha de permanecer en el ámbito de lo privado, donde sus acciones sean fácilmente controlables y de menor trascendencia, reduciéndose su rol social a la reproducción, conservación y cuidado del grupo familiar, aunque por su *impotentia* no es digna nunca de confianza, hecho que refuerza todavía más la necesidad de una tutela masculina constante<sup>15</sup>.

Esta desconfianza masculina en la mujer llevaba a Catón el Joven (95 a. C.-46 a. C.) a contar que solamente se había arrepentido de tres acciones en su vida: la primera, embarcarse en cierto viaje marítimo; la segunda, descuidar a lo largo de un día la redacción de un testamento; la tercera, confiar un secreto a su mujer<sup>16</sup>. Así, su hija Porcia espoлеada por el mismo prejuicio se vio abocada a uno de los actos más famosos por el que se la recuerda<sup>17</sup>.

Plutarco nos narra que, estando su marido Marco Junio Bruto sumido en una profunda reflexión sobre la conspiración contra la vida del dictador Julio César (44 a. C.), Porcia le preguntó qué era lo que le ocurría y él no le respondió. Sospechando que Bruto desconfiaba de ella por su condición de mujer, y por miedo a que revelara algo incluso no estando dispuesta a ello, pero sometida a tortura —pues la mujer era considerada no solo débil moral e intelectualmente, sino también físicamente—, Porcia se pondrá a prueba a sí misma y ante él, infligiéndose en secreto una herida grave en el muslo, para poder ver si podría resistir el dolor. En

14. Ramírez, «Presupuestos», 66-67.

15. Palacios, «Miradas», 92-110.

16. Plut., *Cat. Min.*, 9, 6.

17. Un interesante análisis del personaje histórico de Porcia, desde la perspectiva de género y como imagen de la virtud estoica, puede consultarse en Pérez, «Porcia», 237-250.

consecuencia, Porcia sufrió dolores, fiebre y escalofríos y Bruto se preocupó<sup>18</sup>. Tan pronto como ella se sobrepuso le dijo:

Tú, mi esposo, aunque confiaste en que mi espíritu no te traicionaría, no obstante, desconfiaste de mi cuerpo, y tus sentimientos no fueron más que humanos. Pero yo comprendí que mi cuerpo puede guardar silencio [...] Por tanto, no temas, y dime todo lo que ocultas de mí, pues ni el fuego, ni el látigo, ni los dioses me podrán forzar a decir una palabra; no nací hasta ese punto mujer. Por ello, si aún desconfías de mí, es mejor para mí morir que vivir, ya que de lo contrario no permitas que nadie piense más en mí como la hija de Catón o como tu esposa<sup>19</sup>.

Porcia, por tanto, reconoce y acepta la debilidad inherente a su condición femenina y no juzga como negativo el trato recibido por su marido de acuerdo con la misma («tus sentimientos no fueron más que humanos»), pero intenta contrarrestar el peso que dicha debilidad pueda tener en la toma de decisiones de Bruto invocando en su ayuda la *pietas* y la *fides*, es decir, su deber de obedecer y respetar a su padre y a su marido («de lo contrario no permitas que nadie piense más en mí como la hija de Catón o como tu esposa») y el respeto a los juramentos («ni el fuego, ni el látigo ni los dioses me podrán forzar a decir una palabra»). Su espíritu es pues proclive a no traicionar a su marido Bruto («confiaste quizás en que mi espíritu no te traicionaría»), sin embargo, su cuerpo es con todo débil, de ahí la herida que se ha infligido para probarse a sí misma y ante Bruto. Superada por fin esta, Porcia demuestra así que no es débil, pero sabe que se trata de una excepción en el género femenino, una anomalía («no nací hasta ese punto mujer»).

La razón de esta última afirmación reside en que se consideraba que la manifestación de esa debilidad moral femenina se concretaba en falta de fortaleza para soportar las desgracias. Eso conllevaba reacciones tan «femeninas» como la misericordia, el lamento o el llanto; incapacidad para moderar la cólera; inconstancia a la hora de continuar con lo empezado, bien sean acciones o afecto; e imposibilidad de discernir entre bueno y malo. Es decir, la mujer está sujeta a error, lo que implica una inclinación natural al mal. Todas estas manifestaciones, que para Séneca (4 a. C.-65 d. C.) conformarían y representarían la debilidad moral de la mujer, son comunes en otros historiadores, cómicos y elegíacos latinos<sup>20</sup>.

18. Plut., *Brut.*, 13, 5.

19. Plut., *Brut.*, 13, 7-8; Cass. Dio, 44, 13, 4.

20. Por ejemplo, Plaut., *Mil.*, 456; Ter., *Hec.*, 312; Catull., 70, 3-4; Tib., 3, 4.61; Verg., *Aen.*, 4, 569-570; Sen., *Ep.*, 95, 60, 1.

Ejemplos de la misma y de las consecuencias que esta acarrea en caso de no ser controlada por el varón nos los ofrecen Tito Livio en *Ab Urbe Condita* con Tulia la Menor, la hija de rey Servio Tulio y segunda esposa de Tarquino el Soberbio, y Tácito (c. 55-c. 120) en *Annales* a través de Livia (59/58 a. C.-29 d. C.), tercera esposa de Augusto. Su *impotentia muliebris* no se manifestaría en la debilidad de carácter, la incompetencia para hacer frente a situaciones adversas o en la imposibilidad de dominio de las pasiones, sobre todo amorosa, sino en su clara ambición de poder, lo que lleva a ambas a abandonar los límites propios de la conducta femenina para entrar en la esfera de actuación del varón<sup>21</sup>.

La conducta de Tulia la Menor no encontrará el necesario freno masculino debido a la vejez e incompetencia de su padre Servio Tulio; al temperamento pusilánime de su primer marido, Arrunte, y al doble crimen cometido por ella y Tarquinio, que obligará a su nuevo marido una vez cometido a llegar hasta el final en sus propósitos políticos poco legítimos; de hecho, es Tulia quien incita a Tarquinio al asesinato y al golpe de Estado. En cuanto a Livia, su *impotentia* se verá desatada por la debilidad de su marido Augusto, y el carácter melancólico y la forma de acceso al poder de su hijo Tiberio, que le mantendrán, de forma inevitable, sometido a la voluntad de su madre.

El hecho de que esta incapacidad para dominarse ante el poder quede fuera del control del varón produce consecuencias que, en un primer lugar, suponen un cambio en el orden natural de las personas y los acontecimientos, alterando la sucesión a la Monarquía y el Imperio, y después, a largo plazo, se convertirán en una serie de desgracias para el Estado, ejemplificadas en los crímenes del reinado de Tarquinio —siendo el más famoso la violación de la noble Lucrecia—, y en los excesos y abusos de autoridad cometidos por los sucesivos emperadores julio-claudios.

La *impotentia muliebris* transformaría incluso la propia condición natural de Tulia de hija en asesina de su propio padre, y de Livia, para ser madre de hijos naturales y adoptivos, en madrastra<sup>22</sup>. Las obligaciones de ambas de velar por una buena marcha del hogar y por el bienestar de todos sus miembros son abandonadas por la ambición de controlar, decidir e imponer una línea específica de sucesión antinatural con el fin de favorecer, una a su nuevo marido, y otra a uno de sus hijos. Esta situación

21. Para conocer más sobre los prejuicios romanos respecto al ejercicio del poder por parte de las mujeres: Allende, «Mujer», 53-82; Bracelis, «Mujer», 61-76; Rodríguez, «Retrato», 43-58; Ramírez, «Presupuestos», 65-88.

22. Interesantes análisis sobre los prejuicios y estereotipos asociados a la madrastra o *noverca* en la literatura latina pueden hallarse en López, «La Fedra», 255-276, y Rodríguez, «Violencia», 311-313.

es resultado del hecho de que la sumisión debida a sus parientes masculinos —en el caso de Tulia el padre y al marido y en el caso de Livia a su marido y después a su hijo— se ha transformado en engaño y traición a Servio Tulio, en manipulación a Tarquinio y a Augusto y en dominio sobre Tiberio. Como consecuencia de esta falta de respeto a la división tradicional de los roles de género el curso de los acontecimientos se altera y el poder queda en manos de un rey despótico y cruel —Tarquinio— o de un gobernante inepto —Tiberio—, que para colmo están sometidos ambos a una mujer.

Este es el punto a donde quieren ir a parar las historias moralizadoras de Livio y Tácito: una ruptura del orden natural en un nivel individual puede tener consecuencias insospechadas a nivel colectivo. El hecho de que no se ponga ningún freno a la *impotentia* de Tulia y Livia conduce a que el objetivo principal de la mujer —la reproducción y la conservación del grupo familiar— se transforme hasta llegar a convertirlas respectivamente en triple asesina y en madrastra y, ya en última instancia, responsables de la corrupción y del mal funcionamiento del Estado. Así, al haberse tolerado que una mujer, como Tulia o Livia, controle los destinos de la familia sobreponiéndose a la voluntad bien de su padre, de sus maridos o de su hijo, la crisis moral del Estado y de la sociedad está servida.

La debilidad natural de la mujer, una consecuencia de su *impotentia*, conduce también a una maldad innata presente en la misma, que la impulsará a actuar con ambigüedad y con engaño. Livia en concreto presenta en su descripción en Tácito ambos rasgos: así, las virtudes de las que la esposa de Augusto parece dotada, como una moralidad a la manera antigua, son juzgadas, en cambio, por el historiador como meras manifestaciones de su astucia. De esta forma, las trampas y los discursos de doble interpretación se convierten en constantes en Livia, cuya actuación es definida por un esquema que se repite sin variaciones, el de *scelus*, es decir, el perjuicio causado o que se quiere causar a una víctima inocente mediante la astucia y el secreto.

La incapacidad para controlar las pasiones, una razón menor e imperfecta, debilidad moral, falta de equilibrio y sentido de la medida, falta de fortaleza para soportar la desgracia, tendencia a la maldad... son, por tanto, rasgos destacados de la *impotentia muliebris* que, en la mentalidad masculina romana, comparten tanto mujeres como bestias, lo que motiva que, en determinados autores, las primeras se consideren equivalentes a las segundas en el momento en que escapan del control del hombre, responsable de reprimir su auténtica naturaleza salvaje. Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) compara a la mujer con un animal desbocado que es preciso que sea domado en un pasaje en que el autor incide en la necesidad de control

completo sobre la sexualidad femenina como un medio para mantener intacto el dominio masculino<sup>23</sup>.

También Livio, por la boca de Catón el Censor, deja entrever —en el discurso mencionado al inicio de este apartado, contra la revuelta de mujeres de 195 a. C.— esta concepción de «animalidad» femenina y de la obligación masculina de sojuzgarla<sup>24</sup>:

Si por respeto a la *dignitas* de cada una en particular más que de todas en conjunto no me hubiera contenido [...] les habría dicho: «¿Qué manera de comportaros es ésta de salir fuera, en público, a la carrera, invadir las calles e interpelar a los maridos de otras? ¿No pudisteis hacer este mismo ruego en casa cada uno al suyo? [...] Si la *pudicitia* contuviera a las matronas dentro del ámbito de sus propios derechos, ni siquiera en casa deberíais ocuparos de qué leyes se aprueban o derogan aquí [...] Nuestros mayores quisieron que las mujeres no intervinieran en ningún asunto, ni siquiera de carácter privado más que mediante representante legal [...] Nosotros incluso les estamos permitiendo ya intervenir en los asuntos públicos y poco menos que inmiscuirse en el foro, en estas reuniones y en los comicios [...] Soltad las riendas de una naturaleza indisciplinada, a un animal indómito, y esperad que ellas mismas pondrán coto a su desenfreno. Si vosotros no lo ponéis, ésta es una pequeñísima muestra de lo que, impuesto por la costumbre o por las leyes, soporta la mujer a regañadientes. Lo que añoran es la libertad total, o más bien, si queremos decir las cosas como son, el libertinaje.

La «animalidad» femenina descontrolada supone para Catón una clara inversión de los roles de género tradicionales con el abandono de su ámbito privado por parte de la mujer para intervenir en la esfera pública, exclusivamente masculina, lo que supone tanto una violación del orden jerárquico natural, justo y correcto, como del *mos maiorum*, una situación que sin duda nunca se hubiera dado si no se hubiera producido un debilitamiento progresivo de la autoridad del hombre («Nuestros mayores quisieron que las mujeres nunca intervinieran en ningún asunto, ni siquiera de carácter privado. Nosotros incluso les estamos permitiendo ya intervenir en los asuntos públicos»).

Este debilitamiento deja sin control y pone de manifiesto la «naturaleza indisciplinada» de la mujer, que olvida y se sitúa al margen de las virtudes y valores inherentes a la esposa («Si la *pudicitia* contuviera a las matronas dentro del ámbito de sus propios derechos»). Carente de los mismos —considerados como instrumentos indispensables de sujeción, contención

23. Ov., *Am.*, 3, 4, 13-16.

24. Liv., 34, 2-4.

y obediencia—, la mujer se muestra el fin como lo que en verdad siempre ha sido: un «animal indómito» desbocado, enloquecido, desvergonzado, dominado por las pasiones que, desprovista de la *virtus* masculina, no puede ni tampoco quiere someter ni subordinar, sino que reducida y reprimida «por la costumbre o por las leyes» soporta una situación que le es antinatural «a regañadientes», puesto que el género femenino es más propenso al «desenfreno» y «libertinaje» que a la *continentia*, la moderación, la virtud y la moralidad.

La mujer, no solamente posee cierta «animalidad», sino que también como bárbaros y bacantes, que permanecen fuera del control moral de Roma, se encuentra en un estado «sin civilizar»<sup>25</sup>. Por ello se consideraba necesaria su «domesticación» y «culturización» por medio de la obediencia y el sometimiento al padre, pero, sobre todo, a través de un rito de paso como era el matrimonio, equivalente a la imposición de la *toga viril* para el hombre, que la sometía también a la autoridad de un segundo varón, el marido, y le imponía una serie de estrictas virtudes a cumplir. Mediante esta institución, por tanto, la mujer abandona su condición salvaje natural y entra en la vida adulta, pudiendo participar de forma plena en la vida de la ciudad, si bien cualquier desencadenante, como vimos en Tito Livio y Tácito, puede motivar que regrese rápidamente a su estado natural.

Así pues, la mujer «incivilizada», entregada a la *impotentia*, y la matrona que se resiste a ella constituyen para los autores romanos dos representaciones de la mujer incompatibles y excluyentes entre sí, reflejo de dos realidades distintas definidas mediante su completa y absoluta oposición a la contraria, sin que existiera posibilidad alguna de un punto de unión o un nexo en común. A pesar de ello, tanto una imagen como la otra sirven al propósito: asentar el discurso de género mediante el uso de *exempla*.

Se entiende como *exemplum* cualquier hecho memorable, motivo de prestigio o ignominia, cuya acción se sitúa en un pasado más o menos reciente y que, influido por la relevancia del autor que recoge el evento, sirve para apuntalar la exposición de una idea haciéndola clara y plausible y en consecuencia más comprensible y fácilmente asimilable. La finalidad última del *exemplum*, por lo tanto, no es únicamente explicar, ilustrar o aclarar una idea, sino también, y sobre todo, convencer de la conveniencia de su adopción, asimilación, y puesta en práctica, usándose principalmente para impartir lecciones de índole moral<sup>26</sup>. Para alcanzar su objetivo se valdrá de dos modelos distintos de *exemplum*, que constituyen

25. Plin., *Ep.*, 6, 30, 14.

26. Sobre el *exemplum* consultar: Hidalgo, «Sofista», 75; Loutsch, «Procédés», 27-41; Torregaray, «Contribución», 295-311; Urban, *The use*; Valette, «L'exemplarite», 19-26.

el prototipo ideal y el prototipo negativo de un mismo concepto. Se trata del ejemplo y del contraejemplo<sup>27</sup>.

Tanto el ejemplo como el contraejemplo recogen eventos o citas de individuos destacados, pero mientras que en el caso del ejemplo los mismos obedecen a los valores y normas que rigen la sociedad y moralidad de su época, los hechos del contraejemplo se oponen a ellos o vulneran. En consecuencia, los protagonistas del ejemplo son exaltados y alabados como un epítome de virtudes, con el fin de promover su emulación. En cambio, los personajes del contraejemplo son denostados y criticados como encarnación de todo tipo de defectos y faltas, buscándose con ello presentar las consecuencias negativas de no aceptar el sistema imperante y cumplir con sus exigencias. En este sentido, la transgresión del modelo, reflejado en el ejemplo, que supone sin duda el contraejemplo no pretendería presentar una alternativa, sino consolidar el propio modelo<sup>28</sup>.

Así pues, la mujer que cede ante la *impotentia* constituiría el contraejemplo de la matrona, cuyas virtudes conforman el *exemplum* que se busca y desea que siga la mujer romana. Ambos estereotipos adquieren mayor relevancia, utilidad y vigencia con la llegada de las reformas morales promovidas bajo el principado de Augusto y, en la gran epopeya del pueblo romano, recogida en la *Eneida*, se encarnarán en dos personajes femeninos clave.

### 3. CREÚSA: EL IDEAL DE ESPOSA ROMANA

La *Eneida* de Virgilio fue concebida tanto para exaltar la gloria alcanzada por Roma, y exacerbar en consecuencia el patriotismo de sus ciudadanos, como para legitimar la lenta acumulación de poder por parte la familia Julia. El héroe Eneas y el resto de personajes se convertirán así en figuras simbólicas que en sus actos y palabras integran una visión sintética de la historia romana, pero sobre todo un tácito panegírico de la obra de Augusto, lo que consigue el poeta recurriendo, con audacia y belleza, a proféticas visiones futuristas y continuos anacronismos bien resueltos. Al plegarse pues al servicio de la propaganda del nuevo régimen, la *Eneida* se convertirá en un vehículo para la instrucción moral del pueblo romano, propugnada por la nueva legislación de Augusto como uno de los pilares fundamentales de su política.

27. González, «Exemplum», 75.

28. Allende, «Livio», 61; Rodríguez, *Violencia*, 19.

Si bien la reproducción de los ciudadanos y la conservación de la virtud femenina siempre fue tema de preocupación para el Estado romano, este no intervendría en la vida privada de manera activa hasta la promulgación de dos leyes de Augusto: la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* y la *Lex Papia Poppea* (18 a. C.). Ambas imponían la obligatoriedad de contraer un matrimonio lo más fecundo posible para los miembros de los estratos superiores de la sociedad y castigaban toda resistencia con graves sanciones. Una tercera ley, *Lex Iulia de adulteriis coercedis* (9 d. C.), insistía de nuevo en la necesidad de contraer uniones legítimas, recompensando ahora a quienes accedían de forma voluntaria a ello y, sobre todo, tenían hijos como resultado de dicha unión; esta ley obligaba además al Estado a vigilar la fidelidad de las matronas, hasta entonces deber en exclusiva de las familias<sup>29</sup>.

En este contexto, en que la literatura coetánea se convierte en el medio perfecto de defensa y divulgación del retorno a las antiguas costumbres del *mos maiorum*, el uso de *exempla* se convierte en uno de los recursos principales por su marcado carácter mnemotécnico, que facilita su imitación. Diferentes autores pertenecientes al círculo literario de Augusto y Mecenas recurrirán a ellos, como Tito Livio, Valerio Máximo y, por supuesto, Virgilio<sup>30</sup>.

Para Virgilio, preocupado no solo por el adoctrinamiento moral del hombre (su mismo protagonista Eneas, caracterizado por la *fides* y la *pietas*, está diseñado con ese fin), sino también de la mujer, dos de los personajes femeninos de su magna obra, relacionados con el héroe de esta, se erigirán pronto en ejemplo y contraejemplo para la mujer, como representación de la matrona fiel a las virtudes femeninas y de la fémina que cede a la *impotentia*. Hablamos respectivamente de Creúsa y Dido<sup>31</sup>.

En Creúsa se constatan no solamente muchas de las virtudes que se espera y desea que exhiba la matrona romana, sino también el sacrificio de la esposa y la completa supeditación de sus intereses individuales a las necesidades colectivas del Estado en los eventos del Libro II, que pondrán de relieve las virtudes de Creúsa y las prioridades de Eneas<sup>32</sup>.

En la desesperada defensa de una Troya asaltada, Eneas, inmerso en la lucha, no comprende los peligros a los que está expuesta Creúsa hasta que contempla el asesinato del rey Príamo, padre de esta. Sin embargo,

29. Para saber más de este tema, ver McGin, *Prostitution*, y Edwards, *The politics*.

30. Allende, «Mujer», 53-82; Balmaceda, «Mujeres», 169-189; González, «Mujer», 73-91; Horsfall, «Exempla», 63-68; Valette-Cagnac, «Exemplarité», 19-26.

31. Moreno, «La mujer», 395-404.

32. González, «Virgilio», 245-258; Rivoltella, «La morte», 81-100.

la visión de Helena, causante de la guerra, hará detenerse al héroe dispuesto a vengar en ella la destrucción de su patria, y habrá de ser su madre Venus quien le convenza de dejar de lado este propósito y pensar en la protección de su esposa, hijo y padre. Pero la negativa de Anquises a partir abandonando su morada ancestral y el rechazo de Eneas a dejarle atrás harán que de nuevo el héroe, consternado, se dirija a la batalla, no deteniéndolo las lágrimas y súplicas de su esposa, sino un extraordinario prodigio ocurrido sobre la cabeza de Ascanio.

Al fin se prepararán para huir de la ciudad, tomando Eneas de la mano a su hijo Ascanio y sobre los hombros a su anciano padre Anquises, quien portará los dioses del hogar y las imágenes sagradas de Troya, pero indicando únicamente a Creúsa que le siga detrás no preocupándose por que en medio del caos de la conquista pueda o no hacerlo. Cuando el grupo alcanza las montañas que circundan Troya con otros supervivientes, a quienes Eneas habrá de liderar en su periplo en busca de una nueva tierra, Creúsa no está con ellos<sup>33</sup>.

Esta secuencia de escenas es sin duda una clara manifestación de las preferencias de Eneas, así como una manifestación de su *virtus* y *pietas*. El héroe se muestra incapaz de renunciar a su patria, sus antepasados, sus dioses y su descendencia, hasta el punto de preferir varias veces la muerte a perder a cualquiera de ellos; de hecho, solo acepta marchar de Ilión cuando se le revela que está destinado por Júpiter a fundar lejos una nueva Troya. Sin embargo, puede prescindir en cambio, aunque inconscientemente, de su esposa, un elemento ajeno a su familia incorporada solo a la misma por matrimonio.

Con todo, Virgilio, a pesar del «descuido» del héroe, introduce ciertas emociones en Eneas en el relato —como su dolor o los riesgos que afronta para buscarla—, pero no dejan de ser una manifestación de su *pietas*, y no de sus sentimientos por Creúsa<sup>34</sup>. Al haber salvado a su padre, su hijo y los dioses de su patria, y empeñar su existencia en encontrar un lugar donde edificar un nuevo hogar para los supervivientes troyanos, Eneas demuestra una vez más su respeto y devoción por la familia, la religión y el Estado, cuya salvaguarda reside, de hecho, tanto en quienes lograron huir de Troya como en el culto y salvación de las imágenes rituales, y en la perpetuación, a través de su hijo, de la estirpe sagrada llamada a fundar Roma.

Y Creúsa lo sabe muy bien:

33. Verg., *Aen.*, 2, 520-741.

34. Verg., *Aen.*, 2, 746-771.

Mientras yo la buscaba [relata Eneas a Dido], registrando sin cesar las casas de la ciudad, apareció ante mis ojos un desventurado fantasma, la sombra de la propia Creúsa [...]; me dirigió entonces estas palabras, desvaneciendo con ellas mis afanes: «¿Por qué te entregas a este insensato dolor, mi dulce esposo? Dispuesto estaba ya por la voluntad de los dioses lo que hoy nos sucede: ellos no desean que te lleves de Troya a Creúsa de compañera; no lo consiente el Soberano del Supremo Olimpo. Largos destierros te están destinados y largas navegaciones por el vasto mar; llegarás, en fin, a la región Hesperia, donde el lido Tíber fluye con mansa corriente entre las fértiles campiñas de sus moradores. Allí te estarán reservados prósperos sucesos, un reino y una regia consorte; no llores más a tu amada Creúsa<sup>35</sup>.

Creúsa, aunque en su primera aparición en la epopeya, cuando llora y suplica de rodillas a Eneas que permanezca junto a familia para defenderlos de la violencia de los griegos, ceda, por un momento, a reacciones tan «femeninas» como el lamento y las lágrimas, en ningún momento se entrega por completo a la *impotentia* ni muestra, en consecuencia, falta de fortaleza para soportar las desgracias —su muerte, la destrucción de Troya o la próxima boda de Eneas—. Al contrario, cuando se aparece ante el héroe en forma de fantasma, domina y subordina sus sentimientos ante la alta misión a la que Eneas está llamado e incluso le amonesta por olvidar su *dignitas* y su *gravitas* ante el dolor de su repentina pérdida<sup>36</sup>.

Así pues, aunque Creúsa interpreta únicamente ese papel pasivo, obediente y sumiso que se esperaba de la matrona en su breve aparición en la *Eneida* y no toma, por tanto, parte alguna en la toma de decisiones —ella suplica huir, no propone, y Eneas ni siquiera le responde; y una vez muerta anuncia, no dispone, el destino del héroe—, experimenta con todo los mismos sentimientos patrióticos que Eneas y demás troyanos supervivientes, y acata sin reproches la voluntad de los dioses, aunque la misma haya supuesto su muerte.

Encarna Creúsa así, en su breve aparición en el Libro II de la *Eneida*, muchas de las virtudes que se esperan en una matrona —la sumisión, la obediencia, la *pietas*, la pasividad o la *pudicitia*—, favorecida claramente

35. Verg., *Aen.*, 2, 771-787.

36. Muy interesante es el análisis de González, «Virgilio», 249-258. En él se compara a los personajes de Creúsa en la *Eneida* y Eurídice, amada de Orfeo, en las *Geórgicas*, y cómo la aparición del fantasma de Creúsa podría hacer referencia, por un lado, al descenso a los Infiernos de Orfeo en busca de Eurídice y, por otro, a los acontecimientos del Libro VI, en que Eneas de la mano de su padre Anquises contempla las sombras de los futuros grandes romanos.

por su condición de esposa *univira*, y recompensada, en su momento, con el nacimiento de un hijo varón, Ascanio. De hecho, es frecuente que los personajes literarios que encarnaban los ideales femeninos solamente hubieran contraído un único matrimonio, como, por ejemplo, Lucrecia o las Sabinas. Caso paradigmático de la importancia dada a dicho estatus será, continuando con Virgilio, el caso de Dido<sup>37</sup>.

#### 4. DIDO: LOS PELIGROS DE LA IMPOTENTIA DESATADA

La presencia de Creúsa en la obra y, más en concreto, la ubicación de su historia dentro de la *Eneida* están lejos de ser casuales: Creúsa es el espejo y contraparte de Dido, representa en el Libro II todo lo que Dido fue en el Libro I con Siqueo y todo lo que jamás será en el Libro IV para Eneas. Ejerce así la hija de Príamo como un enlace entre las dos facetas del personaje de Dido: la respetable Dido, viuda de Siqueo y reina de Cartago; y la denostada Dido, amante de Eneas. Creúsa sirve además como punto de inflexión en la historia de la princesa fenicia, pues, mientras Eneas narra a la reina el desafortunado destino de su esposa, se está produciendo en segundo plano por influencia de Cupido, y a instigación de Venus, el fatal enamoramiento que incapacitará a Dido para convertirse de nuevo en esposa, en este caso de Eneas, y, por tanto, sucesora en el tálamo nupcial de Creúsa.

A ello apunta desde el principio el hecho de que la presentación de Creúsa sea por boca de Eneas, lo que pone en relieve la *puđicittia* de la princesa troyana, ya que su nombre tan solo es pronunciado por su esposo; mientras que la de Dido recaiga en Venus, diosa del amor y responsable última de la tragedia que pronto se abatirá sobre la reina cartaginesa:

Era Dido la esposa de Siqueo, el más rico en tierras entre los fenicios, y a quien profesaba la infeliz un gran amor. Virgen se la había dado su padre al unirla a él en primer matrimonio; pero como reinaba en Tiro su hermano Pigmalión [...] se suscitó entre ellos un odio terrible y el impío Pigmalión, ciego por su amor al oro, asesinó en secreto al desprevenido Siqueo delante de los altares, despreciando el dolor de su enamorada hermana. Durante mucho tiempo mantuvo oculto el crimen, e inventando mil pretextos, burló con vanas esperanzas a la enamorada esposa. Pero ésta vio en sueños la imagen del marido [...] y le reveló todo el oculto crimen

37. Hernández, «Ana», 1-30; Soler, «En torno», 187-191; Senes, «Consideraciones», 133-148; La Fico, «Estatismo», 61-70; Petit, «Dido», 121-140.

de su familia. La persuade enseguida a acelerar la fuga y abandonar la patria<sup>38</sup>.

Venus presenta a Dido, durante su etapa como princesa en Tiro, como matrona respetable, muy en consonancia con los idealizados y hasta míticos modelos de comportamiento que sirvieron de inspiración a las leyes morales de Augusto en las que Virgilio inspira su obra: doncella contrajo matrimonio por orden de su padre con el hombre elegido por este y, una vez casada, profesó por su marido, primero en vida y después en su muerte, un amor devoto, incondicional y obediente, como toda matrona *univira*. Una vez fallecido Siqueo, Dido honra su memoria no solo cumpliendo su voluntad de huir de la ciudad con la fortuna que ansía Pigmalión y con aquellos que se oponen a su tiranía, sino también haciendo un voto de fidelidad, de *castitas*, de integridad sexual, jurando no volver a entregarse a otro hombre ni a contraer nuevo matrimonio ahora que ha muerto su esposo<sup>39</sup>.

Esta imagen de Dido se ve reforzada por una serie de eventos menores a inicios del Libro I, en el momento en que la reina, por vez primera, aparece en escena. Allí se muestra que ha ordenado edificar en Cartago un templo consagrado a Juno, precisamente la diosa protectora del matrimonio. Poco después, Dido llega para visitar las obras tras la escena en que se describe el relieve dedicado a la amazona Penthesilea, otra reina casta; e incluso, pocos versos más tarde, Virgilio vuelve de nuevo a insistir en esta idea, al comparar a la cartaginesa con Diana, una divinidad casta<sup>40</sup>.

[Eneas contempla los relieves sobre la guerra de Troya tallados en el templo de Juno] La fogosa Penthesilea conduce las huestes de las Amazonas [...] y brilla en medio de la muchedumbre, atado el dorado ceñidor bajo sus descubiertos pechos y, guerrera virgen, osa competir con los hombres. Mientras admira estas cosas el dardanio Eneas [...] llega al templo la reina Dido, hermosísima y rodeada de una numerosa comitiva de jóvenes. Cual Diana, cuando en las riberas del Eurotas o en los collados del monte Cinto ejercita los coros de sus oreádas, que en gran tropel se agolpan en torno suyo, lleva la diosa su aljaba pendiente del hombro y al andar sobresale por encima de las otras diosas [...]; tal parecía Dido, tal circulaba satisfecha en medio de los suyos<sup>41</sup>.

38. Verg., *Aen.*, 1, 342-360.

39. Verg., *Aen.*, 2, 10-35.

40. Verg., *Aen.*, 1, 446 y 494.

41. Verg., *Aen.*, 1, 490-504.

Como se puede apreciar, Virgilio aspira a consolidar la comparativa entre Penthesilea, Dido y Diana, presentándonos a los tres personajes de una forma similar: las tres aparecen rodeadas de una comitiva, destacando por su presencia entre la multitud, y dirigen a su pueblo. La princesa fenicia incluso, en la escena de caza del Libro IV, adoptará un atuendo similar al que lucen en esta escena Penthesilea y Diana<sup>42</sup>.

Sin embargo, si lo que anhelaba Virgilio con esta asociación entre estos tres personajes era el insistir en la *castitas* de Dido, entendida esta no solo como un voto de virginidad anterior a la boda, sino también tras el matrimonio como el juramento de fidelidad sexual al marido incluso después de su muerte, y hacer, a la vez, referencia a una figura que destaca entre todos sus congéneres y ejerce un cierto mando, ¿por qué no escogió a Juno? Ello se debe a que el autor no solo buscaba, con esta presentación, ensalzar las virtudes de Dido y reforzar nuestra primera impresión de la misma como respetable matrona, sino también, y sobre todo, anticipar parte de los funestos eventos posteriores y revelarnos, de forma muy sutil, la verdadera naturaleza oculta de la reina.

Al contrario que Juno, Penthesilea y Diana además de por su *castitas* destacarían también por su carácter indómito, agreste, fuertemente vinculado a la naturaleza, a la guerra y la caza, y apartado en consecuencia de la civilización y sus normas. Al comparar a Dido con ambas, Virgilio nos indica el temperamento «salvaje, sin civilizar», propio de la *impotentia*, que posee en verdad la reina, pero que, hasta el momento, ha logrado reprimir precisamente mediante su voto de *castitas* a Siqueo. No obstante, no lo logrará durante mucho más tiempo, sino que, poco a poco, la naturaleza irracional e incivilizada de la reina se hará presente tras los acontecimientos de una cacería, ámbito de Diana, y provocará ya en época histórica una guerra entre dos naciones, como la que enfrentó a troyanos y a griegos, y en la que destacaron Penthesilea y sus amazonas.

No obstante, Virgilio no solo advierte a sus lectores sobre el futuro devenir de los eventos de su obra, sino también les recuerda acontecimientos vividos recientemente. Penthesilea y Dido son las dos reinas de origen oriental, rodeadas de un lujo extraordinario y que, obviando los roles de género imperantes, no solo ejercen el mando de su nación, poder que debería ser una prerrogativa exclusiva de los varones, sino que también «osan competir con los hombres» y someterlos a su voluntad; en el caso de Penthesilea, mediante la guerra, y en el de Dido, recurriendo a su sexualidad y a derramar sobre su amante múltiples beneficios y prerrogativas.

42. Verg., *Aen.*, 4, 139.

Para los lectores de la *Eneida*, en cuya memoria permanecían aún frescos los eventos de la última guerra civil, que enfrentó a Octavio y Marco Antonio, la identificación está más que clara: la reina Dido es una nueva Cleopatra. De hecho, parece que Virgilio incluso pudo haber construido el personaje basándose en la Cleopatra de Horacio (Oda I, 37)<sup>43</sup>. Así pues, al comparar el autor a Dido con Penthesilea y Diana, no solamente ensalza alguna de las virtudes que, como matrona, hasta ese momento, ha revestido la reina; sino también nos da indicios de su verdadera naturaleza dominada por la *impotentia*; deja entrever los acontecimientos futuros de su epopeya; y nos oculta, de forma muy sutil, una preocupante advertencia sobre los peligros que, como a Marco Antonio en su día, acechan a Eneas si se asocia finalmente con una reina extranjera. De hecho, durante su breve idilio, la propia existencia de Roma se ve amenazada, pues Eneas olvida la alta labor a la que le han destinado los dioses para centrarse en contribuir al engrandecimiento de una nación bárbara<sup>44</sup>.

Ambas presentaciones de Dido nos permiten igualmente conocer que tanto esta como Eneas han conocido un destino similar: la pérdida del ser amado, la huida y nostalgia de la patria, el liderazgo de un pueblo perseguido y desesperado en busca de una tierra nueva, el peligroso viaje al Occidente y al fin la fundación precaria de una ciudad en una región hostil, extranjera y bárbara. Esa situación, unida a la función gobernante de Dido, por la que adopta actitudes y comportamientos masculinos, los convierte en iguales<sup>45</sup>.

Aunque esta igualdad entre Dido y Eneas pueda en principio hacernos creer que servirá para favorecer su futura unión, en realidad la pervierte e imposibilita, ya que la actuación independiente y activa en el ámbito público de la reina como dirigente de su pueblo —bastante similar a la de Eneas al frente de los supervivientes troyanos— desvirtuará la relación natural entre hombre y mujer basada en la sumisión y la pasividad femeninas y su relegación al ámbito privado.

La intervención activa de Dido en la vida pública y su incapacidad para dominar su ansia de poder, favorecidas por el hecho de que la reina carece de un familiar varón que pueda ejercer sobre ella algún tipo de tutela férrea (debido a la muerte de su padre y su marido, la lejanía y enemistad de su hermano y la carencia de hijos), es una primera evidencia

43. Martínez, «Dido», 275-292, ahonda en esta comparativa entre Dido y Cleopatra con la que Virgilio pretendería hacer referencia a la problemática de los últimos acontecimientos políticos de su época, contribuir al discurso de los roles de género y el imperialismo y ahondar en diversos aspectos de la naturaleza humana.

44. Verg., *Aen.*, 4, 259-277.

45. Verg., *Aen.*, 1, 494-508.

de que su *impotentia* no está sometida, sino transitoriamente aletargada. Virgilio, al presentar a Dido al mando del pueblo, la «masculiniza».

Pero al contrario que Lucrecia, Porcia, Cárite o Plotina, al no estar sus acciones al servicio de los intereses o necesidades de un familiar masculino, ni inspiradas por este, ni responder a la educación recibida del mismo (pues su padre la destinó al matrimonio), lo que podríamos creer que dota a Dido de forma positiva de rasgos de *virtus* masculina, pese a carecer de la misma por razón de su sexo, en realidad la envilece, pues, al actuar contra el *mos maiorum* y los roles de género, se convierte en una anomalía para su sexo y la totalidad de su pueblo.

Así pues, al igual que su comparativa con Pentesilea y Diana, al tiempo que parece ensalzar a Dido, Virgilio la denigra y censura, y nos advierte de su verdadero temperamento. La reina, como toda mujer sujeta a la *impotentia*, actúa con *scelus*, pues tiene tendencia a proceder con ambigüedad y engaño. Se comporta como matrona, y pretende observar estrictamente las virtudes femeninas de la *castitas* o la *pietas*, pero, de forma velada, su naturaleza incivilizada poco a poco aflora, ya sea por su independencia, por el ejercicio del poder, en su irrupción en la esfera pública, su papel activo en la toma de decisiones, en la obediencia que impone a los varones o, después, bajo influencia de Venus y Cupido, por la irracional pasión que experimentará por Eneas.

Es sin duda su amor por el héroe troyano lo que arrojará por completo a Dido a los vaivenes propios de su *impotentia muliebris*: la debilidad moral y de carácter, la incapacidad de controlar sus pasiones, la inconstancia en los afectos y la impotencia para discernir entre bien y mal.

Dido, sin duda, sabe que la pasión que comienza a experimentar por Eneas es consecuencia de dicha *impotentia*; que la misma es contraria a su condición de viuda y *univira*; y que, de rendirse a ella, violenta la *fides*, la *castitas* y la *pietas* debidas al marido asesinado, perdiendo así, además, el *pudor* que le es propio como matrona, e incluso la *gravitas* y la *dignitas* que reviste como monarca.

¡Ana, hermana mía!, ¿qué pesadillas son las que me angustian y me aterran? ¡Qué distinto es a todos este huésped que entró a nuestra casa! [...] Si no permaneciera siempre clavado en mi corazón el firme e inquebrantable propósito de no unirme a hombre alguno con un conyugal lazo desde que mi primer amor me dejó frustrada, al burlarse de mí con su cruel muerte, si no me inspirasen un invencible hastío el tálamo y las telas nupciales, acaso sucumbiría a esta flaqueza. Te lo confieso, hermana: desde la muerte de mi desventurado esposo Siqueo [...] éste es el único que ha alterado mis sentimientos y hecho perturbar mi conturbado espíritu; reconozco los síntomas de una antigua pasión; pero prefiero que las profundidades de la tierra se abran debajo de mis pies, o que el Padre

omnipotente me lance con sus rayos a la mansión de las sombras [...] antes de que yo, ¡oh, Pudor!, te viole o infrinja tus leyes. Aquel que me unió a sí el primero, aquel que se llevó mi amor: téngalo siempre consigo y guárdelo en el sepulcro<sup>46</sup>.

Dido, por tanto, trata ferozmente de resistirse a su incipiente pasión plenamente consciente de las consecuencias nefastas que tendría rendirse a su anhelo y del juramento hecho al marido muerto; sin embargo, al mismo tiempo, y de forma culpable, desea poder rendirse. La reina no expresa esta circunstancia nunca, sino que es su hermana Ana la que pondrá voz a su pasión<sup>47</sup>, revelando así que estamos ante otra manifestación de que la *impotentia* hasta entonces aletargada de Dido poco a poco despierta: a pesar de las promesas hechas a Siqueo, la reina es también como toda mujer inconstante en su afecto y débil moralmente.

Ana recuerda a la reina su juventud, su soledad y su tristeza, y la incita a olvidar su promesa —burlándose incluso de la fidelidad guardada al infortunado Siqueo después de muerto— y a «rendirse a un amor que la cautiva» para poder al fin «conocer la dulzura de los hijos» y volver a disfrutar «de los placeres de Venus» (Verg., *Aen.*, 4, 36-55). Es decir, la instiga a olvidar el *pudor* cuya integridad tanto la preocupara y la *castitas* que tan escrupulosamente observara para entregarse, por completo y de forma definitiva, al *luxus* y la *impotentia*. Demuestra así Ana que la razón femenina es inferior e imperfecta ya que, al creer que hace un bien a su hermana y procura su felicidad, en realidad la conduce a una paulatina degradación y a su propia destrucción. El propio Virgilio nos lo revela cuando afirma que «con estas palabras (Ana) inflamó su corazón (el de Dido), ya abrasado por el amor, dio esperanzas a aquel ánimo indeciso y acalló la voz del pudor», en unos versos con varias referencias al mismo fuego (inflamar, abrasar) donde Dido se inmolará tras ser abandonada por Eneas (Verg., *Aen.*, 4, 54-55).

Pero no es Ana la única responsable de esta situación, ni siquiera la principal causante.

[Venus] decide que Cupido, tomando la apariencia y el rostro del dulce Ascanio, venga en lugar de él, inflame con aquellas dádivas a la apasionada reina y le infunda su fuego en las entrañas, por cuanto recela de esa poco segura casa y de los falaces tirios; la abrasa el temor de la vengativa Juno [...] Estas palabras pues dice al alígero Amor: «[...] Bien sabes que tu

46. Verg., *Aen.*, 4, 10-35.

47. Sobre el papel determinante de Ana en el devenir de los hechos de la *Eneida*, ver Hernández, «Ana», 1-30.

hermano Eneas anda errante por todos los mares, víctima de los odios de la inicua Juno [...] Ahora le tiene en su poder la fenicia Dido y le cautiva con blandas palabras y temo que pueda acabar esa hospitalidad obra de Juno; no creo que se descuide en tan crítico trance. Medito pues ganarla por la mano en sus ardides y abrasar de amor el corazón de la reina, de modo que no se trueque a impulso de otra divinidad, sino que permanezca dominada, igual que yo, por un apasionado amor por Eneas<sup>48</sup>.

Venus pues desconfía de Dido por su condición de mujer y teme que, pese a su recibimiento cálido a los troyanos, planee actuar de nuevo con *scelus*, por lo que, valiéndose de Cupido, inspira en el corazón la pasión por Eneas. La pasión, por tanto, transforma a Dido en un instrumento pensado para favorecer a Eneas en una situación comprometida (perseguido por el odio de Juno; varado en tierra extranjera; sujeto a la voluntad de la reina).

A Venus, por tanto, solo le preocupa la salvaguarda de su hijo y en ningún momento piensa en las consecuencias nefastas que sus planes tendrán para Dido, no muy distintas a las que también por instigación de la diosa del amor conocieron Ariadna, Fedra o Medea, las cuales padecieron un destino similar al de la reina (abandono, suicidio, deseo de venganza). Dido se convierte así en otra víctima del *vulnus amoris* o «herida de amor», entendiéndose este como nocivo, contraproducente y dañino, para la víctima, y que solo favorece a la otra parte, al llamado *perfidus hospes* o «el huésped pérfido», quien es el único en sacar provecho del plan divino<sup>49</sup>.

Para Dido el *vulnus amoris*, incitado y excusado por las palabras de su hermana Ana, supone su entrega definitiva a la *impotentia* y la renuncia irreversible a las cualidades y las virtudes propias de su condición de reina y matrona *univira*. La reina se rinde al fin a su auténtica naturaleza y se une a Eneas en una cueva, durante una cacería interrumpida por una fuerte y repentina tormenta<sup>50</sup>.

Las circunstancias del encuentro —la cueva, la cacería interrumpida, la súbita tormenta...— nos remiten a esa concepción de «animalidad femenina» propia de la *impotentia*, que percibía a la mujer como un «animal indómito», descontrolado, enloquecido, dominado por sus pasiones e incapaz de raciocinio, lo que la convertía en un ser poco inclinado a la

48. Verg., *Aen.*, 1, 655-680.

49. Altamirano, «Víctimas», 17-34. El autor profundiza en los tópicos literarios del *vulnus amoris* y el *perfidus hospes* y establece una muy interesante comparativa entre los personajes de Medea y Dido y de Jasón y Eneas.

50. Verg., *Aen.*, 4, 150-169.

contención, la virtud, la moderación y la moralidad. El mismo Virgilio reconocerá que, en Dido, «el cuidado de su reputación no bastaba para contener su loca pasión» (Verg., *Aen.*, 4, 91-92) y que profundamente enamorada de Eneas «en nada le importaban las apariencias y su buen nombre», lo que supondrá el «origen de su muerte [...] y el principio de sus desgracias» (Verg., *Aen.* 4, 170-172).

El encuentro en la cueva tiene un significado distinto para ambos: Dido, incapaz de dominar sus sentimientos por su doble condición de mujer y enamorada, juzga su unión como matrimonio ya que «con ese nombre pretende disfrazar su culpa» (Verg., *Aen.*, 4, 173-174). En el caso de Eneas no está claro: nunca hace promesas de boda, ni parece experimentar por la reina otro sentimiento que no sea gratitud<sup>51</sup>. Simplemente parece que el troyano se deja querer por la reina y «a la sazón pasaban el largo invierno entre mutuas caricias y placeres, [...] esclavos de una torpe pasión» (Verg., *Aen.*, 4, 192-195).

Con su actitud Eneas trata a Dido como a una mera cortesana y, al hacerlo, degrada, envilece y humilla irremediablemente la condición de la reina, lo que impide la boda que ella tanto espera y desea. Esa incapacidad de Dido para convertirse en esposa nos la muestra Virgilio desde el principio de una manera ciertamente sutil: nunca la presenta ni hilando ni tejiendo y, al contrario que Creúsa y Lavinia, esposas legítimas del héroe, no concibe ningún hijo de Eneas.

La misma descripción de Dido, a quien se califica en varias ocasiones como «hermosísima» y cuya apariencia y vestimenta es detallada en varios pasajes, apunta también en esa dirección, puesto que ni Creúsa ni Lavinia son descritas nunca en ningún verso de la obra, como prueba definitiva de su carácter y condición virtuosa<sup>52</sup>. Al carecer de descripción física, o al menos no tener importancia para Eneas y a través de él para el narrador y el lector, se niega a Creúsa y Lavinia toda posibilidad de convertirse en objeto de deseo sexual y, por extensión, en sujeto del mismo. De esta forma conservan intacta su *castitas*, pueden cumplir con la *pietas* debida al padre que concertara su boda, mantienen la palabra dada a Eneas o *fides*, y, como resultado de todo ello, aseguran la buena fama e integridad de su *pudor* y *pudicitia*. Dido, en cambio, comparte con Eneas el único encuentro sexual implícito en la obra y, al convertirse así en sujeto y objeto del deseo el héroe, ve «sacrificado mi pudor y mi antigua reputación, con la cual me bastaba para alzarme hasta las estrellas» (Verg., *Aen.*, 4, 312).

51. Verg., *Aen.*, 4, 336-341.

52. Verg., *Aen.*, 4, 495-510; 4, 136-139.

Finalmente, cuando los intereses del Estado y los deseos de los dioses se imponen y el héroe no puede postergar por más tiempo el cumplimiento del destino elegido por él, Eneas, como hiciera ya en Troya con Creúsa, supeditará de nuevo sus necesidades y aspiraciones a las de la comunidad y la divinidad, y abandona sin remordimientos a su compañera<sup>53</sup>. Pero Dido no es su esposa legítima, y lo demuestra al ser incapaz de controlar sus pasiones ante la inminente separación: dará continuas muestras de debilidad moral, llorando, suplicando, gimiendo, lamentándose, cubriendo a su amante de todo tipo de reproches, acusaciones, maldiciones e insultos. Se niega por tanto a resignarse ante la nueva situación, a someterse a la decisión del varón y hasta a obedecer la voluntad de los dioses, sino que, al contrario, pretende continuamente retener a Eneas a su lado, lo que le impediría cumplir a él con sus obligaciones y deberes. Dido, al contrario que Creúsa, no se echa discretamente a un lado y, en el culmen de su dolor y su furia, llegará a recorrer la ciudad como una bacante y compararse a las Furias<sup>54</sup>.

La escena supone la degradación de la reina. Despojada de su atuendo de *virtus* masculina ha descuidado su responsabilidad de gobernar la ciudad y ha caído en los mayores delirios femeninos que la llevan a enloquecer: como mujer ha regresado a la animalidad primigenia, como gobernante se ha sumido en la barbarie. Solo entonces Dido parece comprender el envilecimiento que ha sufrido toda su persona: arrastrada por su pasión por Eneas, dominada por el *luxus* y la *impotentia* e incitada por las palabras poco juiciosas de Ana, la reina ha destruido todos y cada uno de los valores inherentes a la matrona por una unión ilegítima que traiciona el juramento que en su día realizó a su verdadero marido Siqueo. Ya no será jamás una respetable viuda *univira*; es poco más que una cortesana. Dido solo puede ya expiar su culpa y recuperar su pudor perdido<sup>55</sup> con una muerte honrosa y, por ello, decide suicidarse<sup>56</sup>. Esta acción efectivamente la redime, y podremos verla otra vez, cuando Eneas desciende a los Infiernos, en la compañía de su marido Siqueo<sup>57</sup>.

Sin embargo, al igual que la *impotentia muliebris* de Livia y de Tulia no solo afectaba, según Tácito y Livio, a su entorno directo, sino que contribuirá a la decadencia del Estado romano, puesto que la ruptura del orden natural a nivel individual puede tener consecuencias inesperadas a

53. Verg., *Aen.*, 4, 391-398. Sobre el tópico literario de la mujer seducida y abandonada, recomendamos leer Drago, «Lamento», 207-223, y Hualde, «Ariadnas», 131-158.

54. Verg., *Aen.*, 4, 298-302 y 381.

55. Ov., *Her.*, 5, 103-104; Verg., *Aen.*, 4, 24-27.

56. Verg., *Aen.*, 4, 651-706.

57. Verg., *Aen.*, 4, 449-475.

un nivel colectivo, la decisión de Dido de no permanecer fiel a su marido no solamente la afecta a ella en lo personal, sino que desencadena multitud de males para su recién fundada ciudad: habiendo antes de la llegada de Eneas rechazado a otros hombres, en concreto los dirigentes de los nómadas, gétulos y númeridas, es decir, de los pueblos asentados en el entorno de su reino, la elección del héroe como su «esposo» provoca que los pretendientes rechazados, indignados, declaren la guerra amenazando así con ello la supervivencia de su recién fundado Estado<sup>58</sup>. El suicidio de Dido será además la causa del odio entre Cartago y Roma, que tendrá como consecuencia la destrucción de la primera, siglos más tarde, ya en el período histórico<sup>59</sup>.

## 5. CONCLUSIONES

Como hemos visto, la *impotentia muliebris*, entendida como ausencia de *virtus* y basada, por lo tanto, en la autoindulgencia, la inconstancia, la debilidad moral y de carácter ante la adversidad, un raciocinio menor y carencia total de control sobre las pasiones, está presente en el desarrollo y en muchos de los actos y decisiones del personaje de Dido en la *Eneida* en clara contraposición con el de Creúsa, la cual, por su parte, encarnaba muchas de las virtudes del prototipo de matrona romana que las leyes morales de Augusto propugnaban.

No obstante, la *impotentia* no es solo un tópico literario ni un estereotipo negativo aplicado a las mujeres, sino también un contraejemplo útil para el adoctrinamiento moral de la época según la nueva política moral del principado. Así pues, creemos que, sin entender ni contemplar el concepto de *impotentia*, no es posible inferir muchas de las actitudes del personaje de Dido, ni la intención propagandística y aleccionadora de la obra, ni comprender del todo la mentalidad de la época con respecto al discurso de género imperante en el momento de su concepción.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Allende, M.<sup>a</sup> Eugenia. «La mujer romana en la obra de Tito Livio: el *exemplum* y el ideal femenino en la Antigua Roma». *Historias del Orbis Terrarum* 18 (2017): 53-82.

58. Verg., *Aen.*, 4, 319-327.

59. Verg., *Aen.*, 4, 622-632.

- Altamirano, Sebastián. «Las víctimas femeninas: el ‘uulnus amoris’ de Medea y Dido». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 1 (2020): 17-34.
- Balmaceda, Carmen. «Las mujeres de Livio: *exempla*, pasado y presente». *Intus-Legere: Historia* 14 (2020): 169-189.
- Bracelis, Lucrecia. «La mujer en el libro I de *Ab urbe condita* de Tito Livio». *Revista de Estudios Clásicos* 19 (1987): 61-76.
- Casamayor, Sara. «*Impudicitia*: la transgresión de la virtud sexual femenina en la Roma antigua». En *Estudio de Arqueología, Prehistoria e Historia Antiga: achegas dos novos investigadores*, editado por Rebeca Cordeiro y Alia Vázquez, 273-287. Santiago de Compostela: Andavira, 2016.
- Cid, Rosa M.<sup>a</sup>. «Imágenes del poder femenino en la Roma antigua: entre Livia y Agripina». *Asparkía* 25 (2014): 179-201.
- Cortés, Rosario. «Infelix Dido, Reina de Cartago: víctima trágica del sistema patriarcal». En *Mujer y violencia en el teatro antiguo: arquetipos de Grecia y Roma*, coordinado por Rosario López, 113-137. Madrid: Catarata, 2021.
- Drago, Anna Tiziana. «‘Il lamento della donna abbandonata’ o lo stravolgimento parodico della tradizione: Aristaenet. Ep. 2.13». *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 41 (1998): 207-223.
- Edwards, Catherine. *The politics of Immorality in Ancient Rome*. London: Cambridge University Press, 1993.
- Hualde, Pilar. «Las otras Ariadnas: mujeres abandonadas en la literatura clásica». En *Ideas de la mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad*, coordinado por Rosario López y Luis Unceta, 131-158. Alicante: Universitat d’Alacant, 2011.
- La Fico, M.<sup>a</sup> Luisa. «Estatismo y movimiento, orden cósmico y desequilibrio en el Libro IV de la Eneida». *Minerva* 14 (2000): 61-70.
- González, Lidia. «La mujer como *exemplum*. Subversión, desafío y resistencia en Valerio Máximo». *Panta Rei* 12 (2018): 73-91. <https://www.um.es/cepoat/pantarei/la-mujer-exemplum-subversion-desafio-resistencia-valerio-maximo/>
- González, Ramiro. «Virgilio y las heroínas griegas: paralelismos en la construcción de dos figuras míticas: Eurídice y Creúsa». *Emerita* 71 (2003): 245-258. <http://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/92/93>
- Hernández, Eugenio. «Ana y la pasión de Dido en el libro IV de la Eneida». *Estudios Clásicos* 47 (1966): 1-30.
- Hidalgo, María José. «El sofista Apuleyo de Madaura y la memoria: construcción de la imagen de su esposa, Emilia Pudentila, una aristó-

- crata africana». *Studia Historica. Historia Antigua* 29 (2011): 197-221. <https://revistas.usal.es/index.php/0213-2052/article/view/8814/0>
- Horsfall, Nicholas. «'Exempla' in Virgil's Underworld». *Weiner Studien: Zeitschrift für Klassische Philologie und Patristik* 128 (2015): 63-68.
- López, Aurora. «La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo». En *Las hijas de Pandora: Historia, Tradición y Simbología*, editado por Inés M.<sup>a</sup> Calero y Virginia Alfaro, 255-276. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.
- Loutsch, Claude. «Procédés rhétoriques de la légitimation des exemples». En *Valeurs et mémoire à Rome: Valère Maxime ou la vertu recomposée*, editado por J. M. David, 27-41. París: De Boccard, 1998.
- Martínez, Pablo. «Dido como alusión a Cleopatra en la Eneida». *Myrtia* 35 (2020): 275-292.
- McGin, Thomas. *Prostitution, Sexuality and the Law in Ancient Rome*. London: Oxford University, 1998.
- Montemayor, Marta Elena. «Figuras femeninas en la Eneida». *Nova Tellus* 36 (2018): 43-64. <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/784/799>
- Moreno, Josefina. «La mujer en la Eneida». En *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, editado por Universidad de Murcia, 395-404. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1984.
- Palacios, Jimena. «Miradas romanas sobre lo femenino: discurso, estereotipos y representación». *Asparkia: Investigación Femenina* 25 (2014): 92-110. <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/292210>
- Peláez, José María. «Dido, reina de Cartago, un modelo actual de liderazgo femenino». *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 9 (2020): 1198-2444.
- Pérez, María Carmen. «Porcia Catonis. Imagen de la virtud estoica». En *Mujeres en tiempos de Augusto: realidad social e imposición legal*, coordinado por Rosalía Rodríguez y María José Bravo, 237-250. Valencia: Tirant lo Blanch, 2016.
- Petit, Aimé. «Dido dans le 'Roman d'Enéas'». *Bien dire et bien apprendre* 24 (2006): 121-140.
- Ramírez, M.<sup>a</sup> Jesús. «Presupuestos filosóficos y arquetipos literarios presentes en el personaje de Livia en los *Annales* de Tácito». *Estudios Clásicos* 106 (1994): 65-88.
- Rivoltella, Massimo. «La morte di Creusa e Didone dell'Eneide de il motivo del 'seguito amoroso'». *Aevum* 76 (2002): 81-100.
- Rodríguez, Alberto. «El retrato de Livia de los 'Anales' de Tácito (V 1)». *Estudios Clásicos* 141 (2012): 43-58.

- Rodríguez, Rosalía. *La violencia contra las mujeres en la Antigua Roma*. Madrid: Editorial Dychinson, 2018.
- Senes, Gema. «Consideraciones sobre la caracterización de Dido en Virgilio». *Analecta Malacitana* 20 (1997): 133-148. <http://www.anmal.uma.es/numero4/Senes.htm>
- Soler, Alicia. «En torno a la psicología de Dido». En *X Congreso Español de Estudios Clásicos*, editado por Francisco Rodríguez, 187-191. Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- Torregaray, Elena. «Contribución al estudio de la memoria como instrumento en Historia Antigua. La transmisión de la memoria de los Corneli Scipiones». *Latomus* 61 (2002): 295-311.
- Urban, David. *The use of exempla from Cicero to Pliny the Younger*. Filadelfia: Universidad de Pensilvania, 2011.
- Valette-Cagnac, Emmanuelle. «L'exemplarite dans l'Histoire romaine de Tite-Live. Une question de genre?». *Écrire l'histoire* 6 (2010): 19-26. <https://journals.openedition.org/elh/798>